الرَفْضُ الاجتماعي فيَ لُغَةِ العَرضَ المسرَحي العَراقي
مسرحية حظر تجوال انموذجاً

سرمد ياسين محمود

جامعة البصرة / كلية الفنون الجميلة

الايميل : sarmad.yassen@uobasrah.edu.iq

هوية الباحث العالمية (ORCID) : https://orcid.org/0000-0002-4864-2024

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

تاريخ استلام البحث : ٢٨ / ١٠ / ٢٠٢٠ تاريخ قبول النشر: ٤ / ١١ / ٢٠٢٠

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International license

ملخص البحث

يُعدّ الرفض الاجتماعي ظاهرة مؤثرة في لغة العرض المسرحي لما يتناوله من طروحات فاعلة تتعلّق ببيئة ومضمون العرض، اذ يرتبط بموجّهات تتمثل بدراسة تصحيح مسار المجتمعات والتغيير الايجابي الهادف في تجسيد قيمة فنيّة وعملية في بُنية تشكيل المجتمعات ضمن لغة اخراجية قادرة على التواصل لإيجاد الرفض وتطبيقه اجتماعيّاً . ويبقى المسرح بوابة كبيرة مفتوحة في نصوصه وعروضة وتقنياته يمتص الواقع ويعيد انتاجة وتخزين منافعه بأتجاه التغيير والبناء لذا كانت مشكلة البحث كيف كان الرفض الاجتماعي وكيف كانت لغة العرض متلاصقة به وما انتجت هذه العملية التبادلية من فائدة ومن اهداف ، لقد كان التأسيس لمناقشة هذه المشكلة من خلال المرور بالمفاهيم المتسقة بهذا الموضوع وما يترتب عليها وبها من فهم ومررنا بالتجارب العالمية نصا وعرضا لنعرف ونستجمع قوى البحث والتركيز لنصل بمؤشرات تساعد وتساهم في تحليل النص ورؤاه ومدياته ومفترقات معانية وتجليات فكرته ، لنستخلص نتائجنا وما نحتاج ألية من استنتاجات نشتقها ونلملم من خلالها مفاهيمنا التحليلة فأفرد الباحث ثلاثة مباحث للتاسيس كانت بوصلة تؤشر لنا الاتجاه المعرفي الذي يجب ان نختارة لتفكيك البنية النصية في العرض الذي نحلله .

كلمات مفتاحية : رفض ، مسرح ، مجتمع ، العرض المسرحي ، لغة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الفصل الأول : الاطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث

أتّخذ الرفضَ الاجتماعي Rejection Social موضوعاته من الجمود والركود الذي اصاب الحضارات فالمجتمعات، كسلطة الأديان وتعكّز العلوم وتطبيقها ورتابة الأبحاث الفكريّة والمعرفيّة، فحدث الرفضَ الاجتماعي الهادف جرّاء تلك الممارسات، باتخاذ وسائل فاعلة في صِياغة وتكّوين الفعل الانساني عبر التسامي والتغيّر فالثورة، ويكمن الرفضُ الاجتماعي نتيجة لوجود مُهيّمنات من شأنها ان توقّف عجلة النمو والتقدّم الإنساني لما آلت إليه تلك النظم من رتابة وضمور، فيجيء الرفض منطلقاً من تحديد مفهومي الأيّن والكيّف، في تحديد زمنه ومكانه الايجابي ألصحيح للتعريف بالحياة ففلسفة الرفض "ليست إرادةً سالبه فهي لا تنطلقُ من تناقضٍ يُعارض دون أدلّةٍ، ويثيرُ جدالاتٍ فارغةً وغامضةً، وهي لا تهرّبُ منهجيّاً من كلّ قاعدة، إنها خلافاً لذلك كلّه، وفيَّةٌ لتلك القواعدِ داخل منظومة قواعد، إنّها لاتسلّمُ بالتناقض ألداخلي ولا تنكر اي شيء كان بمعزلٍ عن ألايّن والكيّف" (١) فالرفض الاجتماعي يخضع لمتغيرات الثورة اجتماعيّاً، ويثير اسئلة وجدالات معرفيّة، فهو عمليّة تواجه الذات أوّلاً، وتنطلق من ميدان الذات/النفس الواحدة الى الذوات المُتعددّة التي تشترك في التُغيير في مجرى النظام الاجتماعي ضمن بوادر الاصلاح لتعزيز قيمة الفرد داخل مجتمعه ودراسة سلوكه الانساني الجمعي اجتماعيّاً بُغيّة الوصول الى السمو في تطوّر السلوك الانساني وتقديمه للعالم كنموذج إنساني متحرر قادر على منح ماهو جديد ومُبتكر. وللرفضُ الاجتماعي في لُغة المسرح طرق متعددّة ولدت بخضم الانقلابات والصراعات الاهلية وصولاً للثورات الكبرى التي نشأت في العالم الغربي، فأتخذ المسرحيون في رفضهم لقواعد المسرح طابع انساني في معالجة الاوضاع الاجتماعية في العالم بعيداً عن التنظيرات الجماليّة التي كان يتمتّع بها المسرح ألكلاسيكي إذ "بدأ المسرحيون يبحثون في قضايا المسرح من منظور اجتماعي، ولم تَعدْ النظرة الى فنْ المسرح بوصفه مجرّد فنْ جمالي، بقدر ما كانت نظرة اكثر شموليّة من حيث هو ظاهرة اجتماعيّة، تُعيّد صياغة نفسها من جديد على المستويْن الفكري والتقني، بُغيّة الوصول الى تحديد وظيفة اجتماعيّة تُليق بالمجتمع الحديث(٢)، فالمسرح الحديث تأثر بالنزعات والثورات التي حدثت أواخر القرن العشرين، وأسس لنفسه موقفاً ايديولوجياً مستقلاً استطاع ان يرفض كلّ التقاليد البالية في ألمجتمعات، فاتخّذ مخرجو المسرح على عاتقهم ايجاد طرق وتنظيّرات جديدة من شأنها ان تقيم علاقة وطيدة بين الانسان/الذات والمجتمع، فـ"لم تُعدْ وظيفةُ المخرج إذنً قاصرة على نقل كلمات النص من حالتها المثاليّة على الورق الى حالة ماديّة تُجسّد البيئة الجغرافية والتاريخية والنفسيّة، ومن هذا المُنطلق الرافض الذي نادى به مخرجي المسرح العالمي تتبلْورُ عدّةُ منظورات تتساءل عن طبيعة الرفض الاجتماعي لدى المخرجين العراقيين في تكوين لُغة العرض المسرحي واعتمادهم على تلك المُسوّغات والتنظيمات والرؤى وكيفية طرحها بشكل واقعي لمنظومة البيئة الاجتماعية، إذ اتخّذ المخرج المسرحي العراقي من لُغة العرض تعبيراً عن مشاعره ودوافعه الذاتيّة والتي يشرك ذوات مجتمعه في التحديد والكشف عن تلك الافعال القمعيّة التي طرأت على المجتمع، فهل استطاع المخرج العراقي ضمن المعالجة الاخراجية لديه في اظهاره للرفض الاجتماعي عبر منظومة العرض المسرحي التي جاءت تجسيّداً لحالات الكَبتْ المُهيّمنه عليه كونه جزءاً من المجتمع، وكيف يلجأ الى اظهار رفضه الاجتماعي ضمن سلسلة من الايماءات والصرخات والارتجالات والاحتجاجات، ليساعد

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

في تغيير الواقع الى واقع يؤمن بحريّة الانسان ويرفض الانظمة التعسفيّة في المجتمع. ومن هذا المُنطلق كان السؤال الأتي: ما طبيعة الرفض الاجتماعي في لُغة العرض المسرحي العراقي؟ هو مشكلة البحث

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن أهميّة البحث في تسليط الضوءَ على دراسة الرفض الاجتماعي بما يحمله عليه الواقع مَن تداخلات وتأثيرات فتغيّرات، مُتمثّلة فيما بعد في لُغةِ العرض المسرحي.

ثالثاً: هدف البحث

يَهدف البحث للتعرّف على طبيعة الرَفضَ الاجتماعي في لُغةِ العرضَ المسرحي العراقي.

رابعاً: حدود البحث

أ. الحدود الزمانية: (٢٠٠٥-٢٠١٥). نماذج مختارة

ب. الحدود المكانية: العراق (بغداد – البصرة)

ج. الحدود البشرية: الرفضُ الاجتماعي في العروض المسرحية من حيث لُغة الاخراج في مسرحيّات عينة البحث (*)

خامساً: تحديد المصطلحات: Terms limitation

١. الرَفضَ: Rejection لغويا

"رفض: رَفضَ: رفضًاً: أعلن عدم رضاه وعدم قبوله: رفضَ تكريماً، رافضْ: الجْمع (رافضونَ).. رَفَضهُ: كثيرٌ الرفض للأشياء، رفَيِض: مرفوضٌ غير مقبول"(٣). "رَفضتُ الشيءَ: تَركتهُ، والرفض: الفرقُ، في قولِ ذي الرُمة"(٤).

اصطلاحا :التعريف الفلسفي للرفضُ: هو مقاومةُ الإرادة لدافعٍ مُعيّن أو رفضُ التصديقِ بالأمر أو تأييدهُ والانقياد له،.. وقولهُ (لا) عند رفضه أدلُ على قوةِ إرادته من قول (نَعمْ) شريطةَ انْ يكون رفضُهُ ناشئاً عن دوافع غريزيةٍ عمياء، فالرافضُ يجبُ ان يحملَ مؤهلاتٍ كقوةِ الإرادة او ضِعفها او فقدانِها(٥). وكذلك يُعرّف في الفلسفة ايضاً: "ظاهرةٌ جدليّة جوهرهُ ألانفصال وباطنهُ سؤالٌ مهم! في أي اتجاه يجبُ انْ نسير"(٦). الرفض في علم النفس فيُعرّفهُ (سِيغموند فرويد)(**) S.Freud بأنهُ "عمليّةٌ دفاعيّةٌ اصيلة تِجاه الواقعِ الخارجي من خلالِ انشطار الأنا في عمليّةٍ دفاعيّة تختلفُ عن الانقسامِ الذي يُرسْي الى (الكَْبتَ العُصْابي)(***)(٧). الرفضُ في علم الاجتماع هو "موقفٌ يُجابه فرداً او جماعةً موجودةً او سابقة لم يعدْ او لم يعودوا قابلينَ استمرارها وقد يواجهونَها بما يُمكن انَ يعوضَها"(٨). وكذلك يُعرّف الرفضُ Rejection: "هو لفظٌ مدرسي يستخدمه المُحدثون للدلالة على مُعاندة الارادة لدافع معين او قمع فعل على وشك التحقق إذا لم تقف الارادة عَقبة في سبيل ذلك"(٩).

التعريف الاجرائي // ويمكن للباحث ان يُعرّف الرفضَ Rejection تعريفاً إجرائياً: بأنه فعل ثوري ينطلق من الفرد او الجماعة باتجاه تغيير الواقع لما ينسجم مع النسق العام للحياة، لإثارة أسئلة عديدة ذات مغزى فِكري تقدّمي لتحقيق النجاح في المجتمع ضمن بنى وانساق اجتماعيّة.

٢. الاجتماع: Sociology

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

"أجمعَ القوم: اتّفقوا: اسم يدلُ على التوكيدِ والشّمولية،.. يقالُ جاءَ القومُ اجمَعُهم وجمعهُم،.. الاجتماع: في اللّغة الجّمع الانضمام والتأليف، والاجتماعي: المنسوب الى الاجتماع هو مَنْ كانَ محباً للمجتمع والإنسان بطبيعتهِ ككائن اجتماعي،.. اجتمعَ: اجتماعاً انظمَ وتألف وتجمّع"(١٠)

التعريف الاصطلاحي // يرى (ابن سينا)(****) Ibn Sina "الاجتماع: هو وجودُ أشياء كثيرة يَعّمُها معنىً واحد، والافتراق مقابلةً، ومفهومُ علم الاجتماع يتضمنُ القول: إنَّ للجماعاتِ الإنسانية طبائع خاصة لا تنحل إلى الطبائع التي يبحث فيها علمُ النفس أو علم الحياةْ"(١١). والاجتماعيّة (نزعة) (Sociologies') هي "نظرية تُفسّر المشكلات الفلسفيّة والوقائع الاساسية في تُاريخِ الاديانَ على ضوءِ القوانينِ الاجتماعية(١٢). "الاجتماع في الفلسفة والأدب: هو العلمُ الذي يتخصّصُ بدارسةِ المجتمع الانساني الذي يتكوّنُ من افرادٍ ينتمون الى جماعاتٍ بشريّة تكونُ في حالةِ اتصالٍ وتفاعلٍ واحدة مع الأخرى"(١٣). ويراه (اوغست كونت)(*****) (Auguste Comte) مؤسسُ علمِ الاجتماع الوضعي "هو علم يقومُ على دراسة المجتمعاتِ من الناحية ويُعرّفه (ماكس فيبر)(******) (Max Weber) "العلمُ الذي يفهمُ ويُفسّر السلوكَ ألاجتماعي"(١٤). ويعرفهُ (فيبر) أيضاً: "العلمُ الذي يحاولُ الوصولَ الى فهمٍ تفسيري للفعلِ الاجتماعي من أجلِ التوّصل الى تفسيرٍ علمي لمَجراه ولنتائجهِ"(١٥). ويُعرّفهُ عالمُ الاجتماع (إميل دوركهايم) (Emil Durkheim) "هو العلمُ الذي يدرسُ أصلَ وتطوّر المؤسسات الاجتماعية التي يُبنْى منها التركيبُ الاجتماعيْ"(١٦). ويراه أيضاً هو "علم دراسة المجتمعات"(١٧). وكذلك يُعرّفه "هو العلم الذي يجب أن يعنى باستخلاص سببّية الظواهر الاجتماعية"(١٨).

التعريف التخصصّي لعلم الاجتماع في المسرح

"يصف علم الاجتماع، الفن المسرحي كنشاط اجتماعي، يهدف الى إحداث التفاعل الاجتماعي Social Interaction بين البشر، فهو نشاط إنساني ذو أفعال اجتماعية، ويجب فهمه كوسيلة من وسائلِ الاتصال الرمزية، استناداً على ان -التفاعل الرمزيSymbolic Interaction- هو أحد فروع علم الاجتماع، يرى الانسان ويحللّه باعتباره رمزاً بشريّاً Homo Symbolical يعيش في المجتمع من خلال شبكة من التصرفات Conducts والسلوكيّات Behaviors ذات أصل ثقافي واجتماعي"(١٩).

التعريف الاجرائي للرفض الاجتماعي

وفي ضوءِ ما سبق فأّن الباحث يُعرّف (الرفضَ الاجتماعي) Rejection Social تعريّفاً إجرائياً من جملة التعاريف التي حددّها للرفضّ وعلم الاجتماع: فالرفض الاجتماعي: هو رفض بنّاء هادف، ذا موقف إيديولوجي، ينطلق من وعي الفرد وتفكيره وإيمانه بذاته، ليؤسس بعد ذلك جماعة، يتخذون على عاتقهم فك المشكلات والانفعالات الاجتماعيّة ووضع الحلول الهادفة بشكل بنّاء، عبر تبنّي قيم فلسفيّة ومعرفية وفكريو تسهم في تفسير السلوك الاجتماعي في المجتمع، والخروج بنتائج ايجابية تهتم بتطور المنظومة الاجتماعية.

٣.لُغة العرض المسرحي: Theatrical Display Language

- اللّغة: Language

التعريف اللغوي // اللّغة: أصوات وكلام: هي مُصطلح يبين لكلّ قوم ما يُعبرّون به عن اغراضهم، كاللّغة العربية، واللّغة الفرنسية، واللّغة الفلسفيّة،.. تعابير واصطلاحات خاصة بجماعة معينة، اللّغة الشعريّة:

تعابير ومفردات كلاميّة تستعملها فئة من الناس تطبعهم بطابع مميز، لُغة العقل: لُغة الحب، اللّغة الام: اللغة التي تتفرّع منها لُغة أو لُغات أخرى، علم اللّغة: علم يُدرّس أوضاع الاصوات والألفاظ والتراكيب وأنظمتها، كتب أللّغة: هي المعاجم والقواميس، لُغة عالميّة: لُغة دوليّة وضعيّة مبنيّة في الدرجة الاولى على اللّغة الانكليزية أخترعها عام (١٨٧٩) يوهان مارتين شلاير Johann M. S.، لُغَوِيّ: عالم لُغة إلسني، (لُغَويّ نفساني) خاص بسيكولوجية اللُّغة، لُغّويّا: دراسة تعتبر لُغَوياً ذات أهمية كبرى(٢٠).

التعريف الاصطلاحي // تُعرّف اللّغة المسرحيّة بأنها "منتج للعلامات لا يقل أهميّة عن تلك التي ينتجها النص الفرعي، وقاعدة الحوار: المُتكلّم- المستمع- المُتكلّم، اضافة الى إيقاعها اللفظي، الذي يبدو من خلال العرض، والذي يعجز الكلام المكتوب عن توظيف إمكاناته كلّها، تكشف عن قاع الشخصيّة وتُزوّد القارئ (المُتفرّج) بعلامات تساعده على فهم المعنى"(٢١). اللّغة Language "هي الشفرة – او مجموع الشفرات- التي ينتج المُتحدّث استناداً إليها رسالة مُعيّنة(٢٢). وتُعرّف كذلك هي "مُصطلح يستعمله الناقد او اللساني للدلالة على رموز متعارف عليها صوتياً، ودلاليّاً داخل المجتمع وهي تتكون وتتشكل بعيداً عن إرادة الفرد"(٢٣).

العرضُ المسرحي: Theatrical Presentation

التعريف الاصطلاحي للعرض المسرحي // يُعرّف (أمبرتو أيكو) Umberto Eco العرض المسرحي بأن: "له مقوّماتهِ المميزة جسدي بشري، خواص تعرف بالاتفاق، تحيط به أو تدعمه مجموعة موضوعات تنتقل به في مكان مادي ويقوم مقام شيء غيره تجاه فعل جمهور ولهذا العرض قد جرى تأطيره من خلال موقف إنشائي أقام ما كان قد جرى أختياره كعلامة"(٢٤). ويُعرّف (العرض المسرحي): أيضاً "هو فن الاداء الحي التلقائي العابر"(٢٥) والعرض المسرحي كذلك هو: "فن جماهيري شعبي، ينفتح على العامة والأميين"(٢٦). ويراه (ابراهيم حمادة)Ibrahim Hamada بأنه "مفهوم يتعلّق بطريقة تشكيل العرض المسرحي، ويهدف الى مزج العناصر الفنيّة المختلفة المُكّونة للعرض في شكل فنّي متوحد"(٢٧). ويُعرّف العرض المسرحي: ايضاً هو "الثراء في المناخ التشكيلي للعرض المسرحي المعاصر هو في الأساس ينتج من ارتباط التعبير الجسدي وبناء الصورة المرئية بالاتجاهات التشكيلية المعاصرة، وبذلك زادت النزعة الابتكارية المُجددّة والتي تنتج عن حركات تجريبية ابداعية ترفض الاساليب الموروثة"(٢٨).

التعريف الاجرائي للغة العرض المسرحي // وفي ضوء ما سبق من تعاريف فأن الباحث يقوم بتعريف (لُغّة العرضَ المسرحي) Theatrical Display Language تعريفاً إجرائياً مُركّباً من جملة التعاريف التي حددّها لمصطلح اللّغة والعرضَ المسرحي: إن لُغة العرض المسرحي: هي مجموعة من الانساق ذات دلالات بصرية وعلامات وإيماءات ومعاني وفضاءات تتجسّد في بلورة وصياغة أحداث الفعل المسرحي الذي يُعبّر عن عناصر العرض كالديكور، والحركة، والإيقاع، والمؤثرات الموسيقية، والزي، والإضاءة.

الإطار النظري

المبحث الأوّل // مفهوم الرفض الاجتماعي

إنَّ طبيعة الرفض Rejection تكَمنُ في جوهر الفعل الذي يستدعي الى الانتفاض والاحتجاج على قيم ومعاني تبلَورتْ بشكل خاطئ ضمن منظومة حياتيّه بعيداً عن الفعل الحقيقي إذ يحدث الرفض منسجماً مع عقليّة الجماعة في اتخاذ موقفٍ فاعلٍ يُمثّل فلسفة واعية قادرة على تحطيم كاهل الفعل الجوهري الذي فَسَد، أي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ان فلسفة الرفضَ "ليست مذهباً سلبياً من الوَجهة النفسانيّة، وهي لا تؤدّي في مواجهة الطبيعة إلى مذهب عَدميّ"(٢٩) بل العكس ان طبيعة الرفض في اي مجال من المجالات اتخذت موّقفاً مُغايراً باتجاه الطبيعة، للتعبير عن روح الحياة بعيداً عن تلك السياقات والمسوغات التي ارتسمت في مجتمع ما، واتخّذت طابع الخمول والكسل وعدم التغيير، فالرفض حالة استنفار ليس بمعناه السلبي بل بمعنى التفكير الجدلي الايجابي الذي يجد الحلول، ويلجأ الى قيام متغيرات عظيمة من شأنها ان ترسخ مفهوم الفعل الرافض المُغيّر الذي يوفّر قيمة عليا للإنسان إذ تكون "الانا المفكر نشاطاً جدلياً، فيتوجّب عليه التحرّك والاستنفار من خلال فلسفة الرفض"(٣٠) وهو ما يتّخذه الانسان بطريقة فكرية يستطيع عبر التوّصل إلى حالة من الاستنفار الى خصوصيّة جوهرية تخرج بنتائج قادرة على تحقيق جوهر الفعل الجدلي الذي يجب ان يوفّر قيمة سامية للإنسان داخل منظومة الرفض فيستدعي التغيير، فالرفض عبارة عن فعل يتخّذه شخص واحد او مجموعة اشخاص يتطلب تمهيد وإصرار على الرفض الذي غالباً ما ينشأ من النفس/الانا مروراً بالجماعات وانتهاء بالثورات. فالرفض ليس أمراً سلبياً، لأن اعظم الاعمال وأعاظم السيّر في الحياة تكوّنت عبر طبيعة الرفض ومن تلك الطاقات الايجابية التي سعى اليها العباقرة فـ "الأنبياء رفضوا أوضاعاً فاسدة او ضارّة او باطلة..، والمخترعون والعلماء الروّاد رفضوا نظريات جامدة او ناقصة..، والمكتشفون رفضوا العيش ضمن جغرافية محدودة رتيبة مُملّة..، مشاهير الكُتّاب والأدباء والمُجددّين في القصة او الشعر رفضوا بعض الاساليب الوضعيّة المتكررة الخاملة..، وأخيراً المُصلحون في كلّ مكان رفضوا النظم والسياسات التي كانت تذلُ الانسان او تسْيء الى تمتعهِ بديمقراطية اجتماعية واقتصادية وثقافيّة، وهؤلاء جميعاً رفضوا وحاربوا الرياءَ والدجلَ في كلّ شيء"(٣١) إذ تأتي الحاجة المُلحّة الى الرفض في كلّ المجتمعات للإسهام في البنَاء الحضاري والإنساني والتي غالباً ما تكون ذات بداية محدودة، تتمثل بجوهر الاستعداد للرفض وماهو الشيء الذي سيرفض في المجتمع؟، وماهو الشيء غير الشرعي والقانوني والأخلاقي والمنبوذ في المجتمع كي يرفض؟، وغالباً ما تكون نهاية الرفض غير معلومة، إذ يتطلّب المزيد من التضحيّة والإصِرار من اجلِ التطوّر والتجديد والتقبّل الذي يفرضه العقل البشري، ذات المسعى الداعي للتغير وإعادة تكّوين نظم المجتمع ليتخّذ أشكاله وصيغته وديمومته وشرعيتهُ من الواقع الذي يظهر فيه الرفض كمطلب جماهيري وثوري يتلخّص بفك القيود والدعوى الصادقة للتحرّر والحرية، والرفضُ بطبيعته نسبيٌ يختلف من كائن لآخر في كلّ المجالات لاسيما في المجتمع وما يتخللّه من ثورات وتغيرات في تنشئة الفرد داخل المجتمع. ويُرى الباحث: إن فلسفة الرفض بحد ذاتها لا تقتصرُ على فئة او جماعة دون اخرى فمبدأ الرفض وطبيعته رفضٌ عام أزلي فطري ينمو ويتطوّر داخل كل نفس بشرية، فالدوافع النفسية والأقوال والأفعال هي التي تخضع الى الرفض على مرّ التاريخ وان النتاجات المعرفية العميقة والكبيرة ذات الدلالات المُعبّرة جاءت ضمن سياقات أيدلوجية ومكوّنات بيئيّة استطاعت ان تغيّر مجرى الحياة، وتسعى لإيجاد حلول عملية – تطبيقية، وان الفعل الذي يُرفض من مجتمع ما ويحل محلّه نتاج آخر هو أيضاً نتاج قابل للرفض والدحض في وقت لاحق، وهذه سلسلة التفكير والتطوّر والنمو البشري، فالرفض نشأ منذ بداية الخلق بصيغ وإشكال مُتعددّة، سواء كان رفضاً دينياً: يمقتُ الظواهرَ اللّاخلاقية واللّاشرعية عبر ممارسة ألدّين الخاطئ، او رفضٌ سياسي: يُدين السلطة وبرجوازيتها ويؤمنُ بحريةِ الفرد واستقلاله، عبر النظام السياسي لكل المجتمعات، فكلاهما ينطوي خلف

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مفهوم الرفض الاجتماعي الذي يكون بمثابة رفض عام تتداخل فيه كلّ السياقات والنظم الدينية والسياسية الرافضة، لذا فالرفض هو ما يتّسم بالفعل فهو جوهر التغيير الاجتماعي في المجتمعات الذي يتطلّب ثورة ايجابية ضد جميع حالات القمع الاجتماعي وإيجاد الحلول لجميع المشكلات الاجتماعية، وهذا ما يلاحظ في بُنّية التطوّر السوسيولوجي وإضفاء متغيراته التي من شأنها ان تتخّذ اشكالاً متنوعة لمعرفة طبيعة الرفض واتخّاذه الابعاد الايجابية التي تساعد في تطوّر السلوك الانساني للمجتمعات.اتخذت الدراسات الاجتماعية السابقة اعتماد الفلاسفة والمُفكّرين ممن نظّروا في طبيعة الرفض الاجتماعي وتمثّلاته في السلوك الانساني، ضمن بحوث وقراءات وتجارب فلسفيّة ونفسيّة ولاهوتيّه كُرّست جميعها في منظور (الفلسَفة) Philosophy فكان (علم الاجتماع) فرعاً من فروع الفلسفة، وهو كغيره فرعٌ من فروع المعرفة الانسانية إلاّ ان التطوّرات الحديثة التي طرأت على العالم الغربي ككلّ جعلته يستقل في تنظيراته وأبحاثه الميدانية، مما أُصطلح عليه اليوم بـ(علم الاجتماع)، هذا العلم الذي تحرّر عن العلوم الاخرى، إذ دعتْ الحاجة الاجتماعية في عموم المجتمعات بأن ينفرّد الفلاسفة والمُفكّرون باتخاذ أنظمة متعددّة من شأنها أن تُغني وتضفي لهذا العلم الشيء الكثير، فجعلتْهُ عِلْماً مُستقلاً بذاته يتخصّصُ بدراسة (السلوك الانساني للمجتمعات). إن طبيعة البناء والتغيير والنظام والتنشئة الاجتماعية Socialisation والرفض الاجتماعي والفعل الاجتماعي Social Action اتخذّت سياقات وتنظّيرات اجتماعية ذات طابع تأثرّي بقراءة المجتمعات عبر محددات اجتماعية واقتصادية وسياسية وثقافيّة، إذ تطوّر هذا العلم بمفهومه الحديث ضمن حقبتين من حقب التاريخ المعاصر الحقبة الأولى: جاءت بعد انتهاء (الثورة الفرنسية) فنحا علم الاجتماع منحى آخر اشدّ قوةً وصلابة وثبات وتأسيس حيث عزم على انتصار الافكار والقيم الفردية للإنسان كالحرية والمساواة وأحدث تغيراً ورفضاً اجتماعياً عند العلماء الذين اسهموا اسهاماً واضحاً في تطوّر النظرية الاجتماعية منذ نشوئها الى الآن، والحقبة الثانية: تمثّلت بالظهور الواسع لمتغيرات (الثورة الصناعية) التي بدأت في بريطانيا ثم اندلعت في أوربا وأمريكا الشمالية وتطوّرها الذي اشتمل على مجموعة واسعة من التغيرات والتحوّلات الاجتماعية والاقتصادية التي مرّت بمراحل عديدة جعلتها تتطوّر وتبرز فيها معالم اجتماعية ذات قيم عالية تحدد سلوك الانسان عبر متغيرات الفعل الاجتماعي الرافض، وانهيار معظم الاساليب التقليديّة القديمة للحياة، إذ صاحب تلك الثورة ظهور تقنيّة جديدة مثل استخدام الطاقة البخارية والمعدات الآلية فأدى توسّع الصناعة الى هجرة اعداد هائلة من الفلاحين عن اراضيهم الى مواقع المصانع والأنشطة الصناعيّة(٣٢). وهنا يرىَ عالِمُ الاجتماع الانجليزي (أنتوني غَدِنْز)، وفقَ المنظور النظري الذي رسمه حول المتغيّرات التي طرأت على العالم الغربي المعاصر "أننا نعيش اليوم في (عالم منّفلتْ) تحفُ به المخاطر، إنّنا لا نعيش في عالم (ما بعد الحداثة) بل إنّنا نتحرك الآن الى مرحلة يمكن أن نسميها (الحداثة المُتأخرة) التي تعولمتْ فيها المؤسسات الحديثة، فيما انفلتتْ فيها حياتنا اليومية من قبضة التقاليّد والعادات، لقد بدأ المجتمع الصناعي القديم بالاندثار، فاسحاً الطريق لـ(مجتمع المخاطرة) ليحل مكانه وما يطلق عليه منظرو ما بعد الحداثة مصطلح (عالم الفوضىْ) إنّما يمثل غياب أنماط الحياة المستقرة ومعايير السلوك الإرشادية"(٣٣) فتمثّلتْ تلك الدراسات الحداثوية ومابعد الحداثوية التي ظهَرتْ كخطابات متأخرة جرّاء الفشل والخيباتِ في المجتمعات والسعي لإيجاد لُغة تؤمن بالمنظور العقلي فظهرت تيارات وتفسيرات ونظريات معاصرةٌ رافضة في جميعِ ميادين العلم والأدب

والفن والفلسفة وجميعها تُعنى بالمفاهيم الحديثة كالعدميّةNihilisms والرفض Rejection والتمرّد Mutiny واللامعقول The Absurd. ومن أبرز المُفكرّينَ الاجتماعيينَ الحداثوين والمعاصرينَ الذينَ نادوا بالرفض الاجتماعي، على وفق سياقاتٍ رافضة طرأتْ على السلوكِ الانساني في مجتمعاتهم هم: (كارل ماركس، إميل ديركهايم، هربرت ماركوز)

* (كارل ماركس) Marx Karl

يُمثّل (ماركس) في استدعاءه لطبيعة الرفض الاجتماعي في فلسفته التي اتخذت الشكل الاجتماعي في تطبيق نظريته الفلسفية الاشتراكية، ضمن مفهوم سياسي اذ يرى بأن السياسية هي "مجموعة الافكار او الفلسفة التي تشكّل نظرية الحكم التي يتم في ضوئها تنظيم علاقات الافراد او المجموعات في المجتمع وفق قوانين وقيم معينه تحكم توزيع السلطة والمال وتحديد الادوار ومناطق التحرك للإفراد والجماعات"(٣٤) فالنظام السياسي لديه يجب ان يكون نظاماً متكاملاً يوزّع كافة القوانين بتساوٍ وان منظومة الافكار التي يحتويها كلّ نظام تتعلّق بروح العلاقات السائدة في اي مجتمع يحكمون ويعيشون في ذلك المجتمع إذ يقول: "ان البشر يصنعون تاريخهم ولكن في ظروف وأوضاع موضوعيّة معينة مستقلة عن إرادتهم ورغباتهم معاً"(٣٥) وهو يؤكد بأن العلاقات الاقتصادية هي علاقات وجودية بين البشر"(٣٦)حيث يكون الرفض هنا صراعاً بين الطبقة (البروليتاريا) The proletariat الكادحة و(البرجوازية) Bourgeois الرأسمالية. فهذا الصراع استمد قواه وهيكليته من مفاهيم التحرّر والتغير التي طرأت على المجتمع الغربي، وتحرره من سلطة الكنيسة أبان الحقبة الممتدة من بلوغ الثورة الفرنسية امتداداً للثورة الصناعية مروراً بالتغيرات التي طرأت بعد الحربين العالميتين ومتغيرات الحداثة ومابعدها، فالفكر الراديكالي الاشتراكي في الفلسفة الماركسيّة يسعى للرفض والتمرّد الايجابيين وجعل الافراد متساويين في المجتمع وفق فرض قيم وقوانين جمعيّه تسعى للتكافل الاقتصادي ضمن مفهوم الصِراع الطبقي داخل المجتمع .إن (ماركس) وعبر فلسفته الماركسيّة يتبنّى مفهوم (الاغتراب) Alienation الفلسفي الذي يَطال الانسان في جميع المجتمعات وضياع نفسه اجتماعياً وتحوله الى شيء مجهول فهو بذلك يكون رافضاً ومحُتجّاً. إن مفهوم الفلسفة لديه يكمن في رفضه الدائم للقمع البرجوازي الذي سيطر على المجتمعات وجعل رأس المال ذريعة لازدراء الفرد "فالعامل المُغترب عن نتاج عمله هو في الوقت ذاته مُغترب عن ذاته، ويدل تملّك غيره له على حدوث نزاع للملكيّة يمس ماهية الانسان ذاتها"(٣٧) فالعامل حينما يشعر بالاغتراب يكون قد فقد خصوصيّة شعوره بالإنسانية وأنه اصبح عبداً للرأسمالي فاغتراب الانسان عن ذاته هو اغتراب عن مجتمعه، إذ رفضَ التعامل بالنظرةِ المثاليّة، التي تُحجّم الكون المادي إذ "رفضَ القول بالنظرةِ المثالية للعالم، التي ترى في الكون المادي ثمرة للفكرة، وأدرك أن قوانين الجدليّة هي قوانين العالم المادي، وأنه إذا كان الفكر جدلياً فلأن الناس ليسوا غرباء في هذا العالم بل هم جزءٌ منه"(٣٨) فهذا الرفض للنظرة المثاليّة التي تبناه في فلسفته الجدلية هو رفضٌ اجتماعي قائم على تحويل الفلسفة من الذهن الى فلسفة الحراك الاجتماعي والطبقي بوصفها التاريخ الحقيقي . فـ(ماركس) أراد للإنسان ان يكون حرّاً وغيَر مُقيّد يُصارع القوة الخارقة العتيّدة للأخير لكسب حريته فـ"الانسان الحر والرقيق وصاحب المهنة، ومن لا مهنة له، والأمير والعبد ورئيس العمل والعامل، كلُّ هؤلاء باختصار (ظالمون ومظلومون)، ويحتاجون للرفض كفعل تام ومؤثر .

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

* (إميل ديركهايم) Emil Durkheim

يُعدُ (ديركهايم) أكثر المنظّرين في علم الاجتماع والذي يقول ان على علماء الاجتماع "أن يركّزوا بحوثهم على الوقائع الاجتماعية، اي على جوانب الحياة الاجتماعية التي تقوّلب افعالنا بوصفنا أفراداً، مثل حالة الاقتصاد او تأثير الدِين"(٣٩) فهو بذلك يدرس الحقائق والوقائع الاجتماعية بوصفها ثوابت وان تجسيّد تلك الحقائق الاجتماعية يأتي بحالتيه الاقتصادية والدينية ضمن تفكيراً إمبيريقياً تجريبياً يتعلق بأفعال الانسان من قضايا اقتصادية او دينية تتعلق بدراسة الحقائق الاجتماعية، وإن على الناس ان يمتثلون امتثالاً طوعيّاً لتلك الحقائق وان يمارسوا الحرية التامة في اتخاذ آراءهم "فالناس يتّبعون أنماط التفكير والسلوك الغالبة في مجتمعهم، ويُمكن للحقائق الاجتماعية أن تُقيّد الفعل الانساني بوسائل شتى تتراوح بين إيقاع العقوبة (كما يحدث في حالة الجريمة مثلاً) والرفض الاجتماعي (كما في حالة السلوك غير المقبول) الى مجرد سوء الفهم والتفاهم (كما في حالة سوء استخدام اللغة)"(٤٠) إذاستطاع (ديركهايم) وفق دراسته في الشأن الاجتماعي باكتشاف وتحليل ظاهرة (الانتحار) Suicide ليثبت مصداقية نظريته بان المرء يُقدمُ على (الانتحار) بسبب تأثير المجتمع عليه غالباً ما تتعلق هذه النظرية بين (الفرد) و(المجتمع) التي برهن على تطبيقها في منهجه بأن هذه الظاهرة تُمثل الرفض من قبل الفرد لمجتمعه، حيث قام بتوضيح ان الانتحار يعكس اوضاعاً اجتماعية خارجية، مع أنه فعل شخصي ويذهب (ديركهايم) الى ان ما اسماه معدل الانتحار الاجتماعي محصلة هذه القوى الاجتماعية الجمعية، أي ان تلك المتغيرات هي التي تخلق حالة من الرفض الاجتماعي الذي يعبر بدوره عن الركود لتلك الاساليب الحياتية التقليدية من قيم ومعتقدات وأنماط يومية في المجتمعات(٤١). إذْ ربط (ديركهايم) بين هذه الاوضاع المفككة الناجمة من قسوة المجتمع وحالة الضياع واللاستقرار في الحياة من جهة أخرى، حيث الاخلاق التي ينطوي عليها الدِين سرعان ما بدأت بالتفكك مع بدء دراسة مفهوم التنمية الاجتماعية الحديثة، وعبر احساس المجتمع بأن حياتهم لا معنى لها وهذا ما يجعلهم يفكرون بالانتحار: فهو حقيقية اجتماعية لا يمكن تفسيرها إلا بحقائق اجتماعية أخرى، فالانتحار اكثر من مجرد تجميع لحقائق مفردة لأنه يُمثلُ ظاهرةً تحمل أنماطاً من الخصائص وهو جزء من المجتمع الرافض للحياة ولمسوغات الحياة التي لا تؤمن بالحقيقة الاجتماعية الكامنة خلف منظور الحياة إذ تتمثّل حياته بالاكتئاب الفاشل وتحتوي على متاهات ومخادعات وقتها يظّهرُ الانتحارُ الناتج عن رفض المتجمع للواقع.، حيث قسم (ديركهايم) الانتحار الى اربعة أقسام: الانتحار ألاناني: يقع عندما يُعاني الفرد من العزلةِ ويرفض المجتمع، انتحار الضياع: ناتج بسبب عدم الاستقرار بين الافراد المجتمعات، الانتحار الايثاري: يحدث عندما يكون المرء في حالة تكامل استثنائية مع مجتمعه، الانتحار القَدَري: يُفضي الى قمع الفرد وتحويله من حالة العجز الكامل للمجتمع، فرفضه هو رفضُ بنّاء هادف باتجاه الواقع بحقيقة تجريبية علمية واضحة قوامها الفعل الاجتماعي(٤٢).

* (هربرت ماركوز) Herbert Marcuse

تُمثل أفكار (هربرت ماركوز) التي نادى بها عبر تنظيراته (للفلسفة التقدميّة النقديّة) جانباً مهماً من الرفض الاجتماعي الهادف القائم بالضد من الاتجاهات الأخرى كالوضعية والديمقراطية، فهو يستنكر موقف الفلسفة الوضعية في جانبها الميتافيزيقي، فـ "النظرية النقدية ترفض طابع الحياد الذي تتسم به النزعة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الوضعية، وتحاول في المقابل ان تطرح فكراً لايفصل بين النظرية والممارسة"(٤٣) وهو بذلك يخلق فهماً شاملاً للواقع الانساني الذي يعبر عن الحقيقية عبر تطبيقها وممارستها بمنهجه النقدي، وبوصف ان الفلسفة الوضعيّة ذات نزعة مُحافظة وليست متحررّة بين إرادة الانسان ومحيطه، إذ "يذهب (ماركوز) إلى أن أسم الوضعيّة ذاته، يعني في الوقت نفسه الايجابية Positivism أي استبعاد أي اتجاه فكري رافض او سالب"(٤٤) لذا فأن الفلسفة الوضعية لديه تكمنُ في الايجابية التي تتّفق على حد سواء بين الفرد ومجتمعه، وهي بذلك تفصل بين الفلسفة وعلم الاجتماع القائم على الانتقاد والمعيارية والتنشئة الاجتماعية.سعى (ماركوز) عبر طرحهِ مفهوم (السَلْب) او النفي ضمن دلالاته الايجابية للتعبير عن انفصال الانسان عن مجتمعه فالسلْب لديه سلْب عدمي يرفض ماهو قائم دون ان يطرح البديل اي ان (السلْب) هو قوام العملية الجدلية لديه، حيث يكْمنُ في طبيعة الاشياء من حيث الوجود، وان الفكر السَالب يبدأ عبر التجربة التي ندرك أن العالم سيء ومنبوذ وغير حر في تصرفاته، حيث يكون الانسان والطبيعة في حالة دائمة من الاغتراب والضياع والزيف، فإن حالة الانتماء لهذا المجتمع لا تتم ألاّ عبر تغيير ورفض هذا المجتمع إذ تُولد علاقة بين الفكر الديالكتيكي (السالبْ) وبين الواقع، وتلك العلاقة دائماً ما تكون متناقضه وليست فيها تطابق، إذ يكون ذلك الرفض السلبي الذي تحدث عنه (ماركوز) هو رفض قائم على مفاهيم ثورية مُتحركة غير تقليدية يستطيع الانسان ان يفهمها ويعبر بالشكل الصحيح ليصل بذلك الى الرفض، إنَّ كلَّ هذه الانتقادات الرافضة التي قدّمها (ماركوز) عبر رفضه تجعلنا لا نتردد في القول أن المجتمع المعاصر، كان يواكب إحباطاً شديداً ويأساً عظيماً، ويبدو ان روح التشاؤم العميقة هي المُهيمن الكبير في أفعاله وان مثل هذا المجتمع لن يجد معه أي شيء سوى رفض عظيم وشامل، رفضٌ يشمل جميع المؤسسات القائمة، إذ يمثل هذا الرفض للمجتمع لتلك المؤسسات التي لا تقوم على فلسفة جدلية نقدية نابعة من روح الانسان وهي بامتداد وتوازٍ نحو مجتمع كامل قائم على ثقافة مفهومي الرفض والقطيعة الابستمولوجية إذ أن المعارضة الراديكالية تمارس اليوم بالفعل نوعاً من القطيعة التامّة مع مؤسسات المجتمع القائم، فهي ترفض حتى مجرد الاعتراف بالثقافة السائدة، وتدير ظهرها تماماً لمعايير السلوك، والأخلاقيات القائمة، فتلك المعارضة الراديكالية هي معارضة ازاء المجتمع وترفض كل تقدّم في اسهام البناء الثقافي في المجتمعات فهي خاليةٌ من ايّةِ استراتيجيةٍ وخالية من ايّةِ بعدٍ ثوري(٤٥).إن منطلق الرفض الاجتماعي عبر صياغة الفن عند (هربرت ماركوز) سواء أكان طقسيّاً نابعاً من الطقوس الدينية، او لم يكن كذلك فهو ينطوي على عقلانية الرفض في تحديد مفاهيمه، فمنذ تاريخ تطوّر وامتداد الجنس الفنّي، سعى الفن في مواقفه القصوى بطرح ما يسمى بـ (الرفض العظيم) Great Rejection وهو احتجاج قائم على ماهو كائن داخل منظومة تلك المجتمعات، حيث ان الاساليب التي يتداولها الفن ويُعبّر عنها في حالات متنوعة كالغناء والرقص والتكلّم والأفعال والتكوينات عبر لغاته الفنيّة هي انماط من الرفض في حد ذاتها، فكلّ محاولة لأسر وتقويض الرفض العظيم في اللّغة الادبية والفنيّة هي محاولة فاشلة فالرفض: بات مدحوضاً لان البؤس قد تراجع في المجتمع الصناعي المُتقدّم، وأتخّذ الرفض شكلاً أخر أكثر تطوّراً وديناميكية تعبّر عن أحداث الثورات والتغيّرات في معظم الدول، والرفض الاكبر هذا هو رفض ايجابي هادف مبنّي على معنى يحقق ذات التغيير داخل النفس منطلقاً الى الكليّة (المجتمع)، فيحدث بذلك تغيّراً جذريّاً في

المعنى الانساني الذي يؤمن بإيجاد رفض ايجابي لجميع المتغيرات الاجتماعية بهدف تقويض الفشل والملل في المجتمع، ومن اجل تحقيق أعلى نسب الحرية والمساواة في المجتمع(٤٦).

المبحثُ الثاني // طبيعة الرّفضِ الاجتماعي في المسرح العالَمي

إنَّ طبيعة الرفض اجتماعيّاً ضمن لغة المسرح العالمي تسعى لتحقيق جوهر الفعل الاجتماعي الذي يرتبط بمتغيرات المجتمع، فيخلق تغيراً جوهرياً يمثله الإنسان/ الفنان في تحقق رغبةً صادقة في مساعي التغيير في المسرح "فالإنسان يتلقّى مؤثرات من بيئته الماديّة الاجتماعية، كما يتأثر بتجارب التاريخ البشري، ولكنه في الاستجابة لهذه المؤثرات جميعها حرٌ في جوهره وكائنٌ فعّالٌ خالق"(٤٧) فالإنسان هو الذي يمثل جوهر الرفضَ، وفق منهج التغيير في المجتمع الذي ينتمي اليه وانَّ صِلة التقارب بين الانسان وبيئته الاجتماعية هما ذاتَ الاستجابة في تحديد جنس التاريخ البشري والتركيّز حول استجابة فاعلة ومؤثرة في المجتمع. فطبيعة الرفض الاجتماعي في لُغّةِ المسرح عند المُخرجينَ ماهو إلاّ احتجاج منهم على هيّمنة السلطة إذ شكّلوا انساقاً اجتماعية رافضة تتمثّل في متغيرات ايديولوجية وفكرية وثورية ضمن مفاهيم اقتصادية وسياسية ودينيّة وأخلاقيّة فـ "المسرحُ الخَالد ينطوْي على الدعوة الى الحقوق المقدسة للإنسان"(٤٨) فطالبوا بالدعوة الخالدة لحقِ الانسان وبيان سعادته وشموله بجميع حقوقه والإصرار على تلك الارّادة التي من شأنها ان تُعزّز قيمة الانسان داخل المجتمع عبر المسرح ولضرورة متعلّقة بجوهر العملية الابداعية المسرحية "فأن أهم ما يقوم بين هذه المسرحيات من تشابه، هو انها تشترك في موضوع واحد هو (الاحتجاج) وتقنيّة واحدة هي (التناقض) ومادامت الدرّاما الفكرية تعكس دائماً الاتجاهات الفلسفيّة القائمة، فهي في هذا تختلف تمام الاختلاف عن المسرحيات الاستهلاكيّة التي تعكس مظاهر السلوك الاجتماعي الشعبي"(٤٩) فالصفةُ المشتركة التي اجتذبتْ تلك التنظيرات الاخراجية المسرحيّة عبّرت عن الاحتجاج والتناقض في سبيل الوصول الى مفهوم اجتماعي يدعو للرّفضْ. وتطوّر الرفض الاجتماعي بعد الحربين العالميتين اللّتينِ اجتاحتا معظم الدول الاوربية وأحدثتا خرقاً سياديّاً للنظام الاجتماعي الذي كان يسوَد الحياة، فأتخذت لُغة الخطاب مضامين فكريه وفلسفية واجتماعيّة إيديولوجية "فالحربُ العالميةُ الاولى، انتجتْ ذلك الجنونَ الفّج الذي عبّرتْ عنهُ النزعة التعبيرية، وذلك الرفض الاهوج الذي عبّرت عنه كلّ من السريالية والدّادائية، امّا الحرب العالمية الثانية،.. فقد حرّكت كوامن فلسفةِ الاحتجاج على النظام الاجتماعي في كلّ من الدرّاما المؤلفة بالانجليزية والالمانية وكوامن فلسفة الاحتجاج على الرفض الانساني في الدرّاما المؤلفة بالفرنسية"(٥٠) إذ تأتي كلُّ تلك الحركات والمدارس بفكرةِ الرفضَ الاجتماعي عبر كتّابها ومنظّريها ومُخرجيها، الذين كتبوا اعمالاً مسرحية تتحدث عن الوضع الاجتماعي الرافضَ والمُنّدد لمفهوم الحرب، والتخلّف، والرجعية، وسَلطة الدِين، والهيمنة الاستعمارية، والعبودية، والبرجوازية. ثم تطوّر مفهوم تلك المدارس الرافضه لتمتد الى المسرح الطليعي فهو "امتداد للدّراما الاجتماعية التي كتبها هنرك آبسن وشو"(٥١) ذلك الامتداد الذي استطاع انْ يُعزّز من قيمةِ البنية الاجتماعيّة لدى تلك المجتمعات، في توظيف مفهوم الدراما الاجتماعية الرافضة التي تعالج موضوعات اجتماعية، حيث اتخذتْ الدّراما شكلاً آخر اكثر رفضاً فأنتجت ما يُسمّى اليوم بـ(مسرح اللامعقول) El Tearon Del Absurdo الذي ساد في الاوساط الثقافيّة، والذي رفضَ الواقع الاجتماعي والتمرّد عليها عبر كُتّابه المتمردّين الذين انتفضوا

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ضدَ واقعهمِ الاجتماعي ذي الطابع المُندّد للحرب عبر مفاهيم كالمجد والحق والحرية "فأدباءُ التمرّد ثاروا ثورةً عنيفة على المعاني المجرّدة مثل المجدَ، والشّرفَ، والجَمال، والحقَ، والخيَر وهذا الموقف الذي اتّخذوه إنّما يعكسُ الشك الذي ران على المعاني نتيجة للعقائد الاخلاقية المُتغيّرة، ونتيجة للمذاهب السيكولوجية، ونتيجة للثورات التي حدثت في المعايير العلميّة عن الواقع المادي"(٥٢) إذ انَّ الادباءَ الرافضين عالجَوا موضوعات هادفة بناءة تتعلّقُ بالنظام الاجتماعي القائم على معاني اخلاقية تتجسّد داخلَ منظومة الفعل الاجتماعي ضمن قيامهم بثورات اصلاحيّة على شكل ومضمون النَسْق القديم، فإذا كانتْ مقدمات الحرب العالمية الاولى، ونتائجها قد فجّرتا سلسلة من الحركات الرافضة، بدءً من المدرسة التأثيرية فالتعبيرية وانتهاءً بالدّادائية والسريالية والمستقبلية، مما يجعل المتفرج بكل انواعه جزءً من عملية الوعي والمشاهد فهو بدوره سيؤمن بتقنية المسرح بوصفه خطاباً اجتماعيّاً فلسفياً رافضاً يمثل موقفاً ايديولوجياً ضمن بيئات مسرحية متعددة بل سيؤثر حتماً في عقلية المتفرّج من اجل الوصول الى اعماق ذاته وتحفيز حالة من الشّد والثورة ضد المواقف الاجتماعية المرفوضة في المجتمع واستبدالها ومعالجتها بما هو جوهري يخدم طبيعة الانسان(٥٣). فِمَنْ أهمَ المسرحيينَ الذين وظّفوا اشتغال طبيعة الرفضَ الاجتماعي هَمْ: (هنرك آبسن، أوجين يونسكو، صموئيل بيكيت)

* هنريك آبسن (Hnrek Ibsen)

يُعدّ الرفضُ عند الكاتبِ المسرحي النرويجي (آبسن) واضحاً ومُتجليّاً في عموم مسرحياته التي احدثتْ انقلاباً على الاعراف الاجتماعية في عموم أوربا، لما تحويه من نقْدٍ اجتماعي فقد "جعل المسرحية الاجتماعية ثوريةً، تتناول موضوعات الساعة، فهو الذي حاول ان يُشّخص دواء البشرية ويقضي على الاوهام ويَسخر من الغرور والرّياء والإقليمية"(٥٤). ومن أهم اعماله التي اعتمد فيها على بنية النص الاجتماعي مسرحية (بيتُ الدُمية) Dollhouse التي اعطى من خلالها دلالات مسرحيّة ذات قيم مُعبّره عن رفضه واحتجاجه ضد الواقع وتجرّده عن الحياة في خضم الثورة الصناعية وتقلباتها، "فكانت هذه المسرحية التي تصوّر المرأة ككائن له وجوده وأهميته وليست مجرد دمية يحركها زوجها فهي ترفض ذلك فعند خروج (نورا) بطلة المسرحية في النهاية وهي تغلق الباب وراءها بعد مناقشة مع زوجها حول رفضها ان تعيش كدميّة في المنزل كان ذلك صرخةً مدوية للانتباه إلى دور المرأة في المجتمع"(٥٥) فهو بذلك يعالج موضوعاً اجتماعياً مصيرياً يتعلق بإرادة المرأة ورفضها للتّابو الاجتماعي أوجين يونسكو (Lonesco Aojen). يُعدّ مسرح (اوجين يونسكو) مسرحاً قائماً على الاحتجاج والرفض للاوضاع الاجتماعية وانتقاد العلاقات الانسانية الاجتماعيّة فهو بذلك يضمن في مسرحه وجود الرفض الاجتماعي ليكون قادراً على مواجهة آلية ونمطية الحياة الحديثة التي يفقد الانسان فيها آدميته ويتحول الى إنسان آخر، فهو يفترض لشخصياته حياةً على ارض الواقع المرفوض والمنبوذ المُتمثل في سوداوية الواقع الاجتماعي الذي يعيش فيه الانسان وهو يناضل من اجل الحرية إذ يرى "أنني ومنذ عشر سنين أناضل ضد الروح البرجوازية وألوان الطغيان السياسي"(٥٦) فهو بذلك يرفضُ كلّ روح متمثلة بالطبقة البرجوازية ويسعى دائماً للتقرّب من حياة الانسان العامة من هذه الطبقة الكادحة الثائرة، ضد ألوان الاستبداد والعبودية والبرجوازية ومفهومها السياسي الذي جعله يرفض تلك الطبقة بدافع الانسانية والحرية. وهذا يُدللُ على نظرته المتشائمة لمجرى الحياة الواقعيّة التي لا تهب للإفراد التفاعل معها او العيش في كنفها،

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

كإنسان يشعرُ بملذّات ما حوله ويتحسس جوانب الحياة فهو "يرفض فكرة أنَّ المسرح الطليعي مسرح انتقالي لأنّ كلّ المسارح انتقالية، فيرى بالأحرى في المسرح الطليعي إصلاحاً ورجوعاً، فهو بمثابة استكشاف جديد لنماذج المسرح الأساسية، وذلك نوع من العودة الى المسرح البدائي والى الانسان -لا الى المجتمع- كمحور للعالم الدرامي ويقول: هدف الطليعة هو ان تجد مافقدته، وان تقول الحقيقة المنسيّة"(٥٧) فهذا التحرر الذي نادى به ضمن المسرح الطليعي وعودته الى البدائية، وجعل محور المسرح الطليعي وغايته وهدفه هو الانسان الأسمى، والشعور بإيثار الثورة داخله فهو رفض لما يسمى مسرحاً انتقالياً، فالمسرح الطليعي هو مسرح تّحرر وإصلاحٍ ومعالجة فرفض. إذ تُعدُ مسرحياتُ الكاتب الفرنسي (يونسكو) ذات اثر كبير في دراما اللّامعقول ففي إطارها الاجتماعي الرافض والمُندّد بالحروب والصراعات الطبقية تناولت مسرحياته ثنائية (الاحلام والكوابيس) وعالجت اجتماعياً مبدأ الاحلام، فمسرح اللامعقول لديه "يعتقد لا بل يؤمن انه لا يخرج من نطاق الحقيقة طالما يلجأ الى الابتكار والخيال"(٥٨) إذ عدّ الاحلام وسيلةً للتعبير عن الفكر الحقيقي الذي لا يأتي من عالم اليقظة، وإنما من لحظة الحُلميّه فعلى حد تعبيره "أنا عندما أحلم لا أحس أني أتنازل عن الفكرة، بل على العكس تماماً، يبدو لي أنيّ في أحلامي، أقع على حقائق جليّة حقاً، إلاّ أنّها تتراءى لي في الاحلام بجلاء باهر لا يأتي في حالة اليقظة، وذلك هو السبب في أنّي بمسرحياتي، استخدم صوراً مستمدّة من أحلامي ومن وقائع أكون قد حلُمت بها"(٥٩) فهو يقحم شخصيّاته في أجواء كابوسيه مُحتّجاً ورافضاً على الاوضاع الاجتماعية التي تحكم العلاقات الانسانية. وهذا ما تُفْصح لنا عنه مسرحيتهُ (المغنيّة الصلعاء) Bald Primadonna اي فقدان شخصيّة الكائنات الخاضعة الى تسوية مرهقة عبر الامتثال للعالم البرجوازي"(٦٠) فيها هدم للذاكرة التي تُعدّ وسيلةً من وسائل الاتصال للشخصيّة واستمرارها، إذ جعل شخصيّاته تعاني -فقدان الذاكرة- ليصل بهم الى العُزلة، التي نراها عند الزوجين (السيد مارتن وزوجته) على الرغم من قضاء مدة طويلة من زواجهما: "حينما يتقابلان ويذكر لها زوجها: انني اسكن في الغرفة رقم (١٩) ياسيدتي، فتخبره وهي منذهله مما يقول: انا ايضاً اسكن في ذات الغرفة ياسيدي،، ويرد عليها بتكهن واستغراب وتعجب! وكأنه غير مكترث لما يحدث: إذن ربّما نكون قد تقابلنا في ذلك المنزل يا سيدتي العزيزة، فيالها من مصادفة غريبة مدهشة"(٦١) هكذا كانت تُصاغ عملية الرفض ضمن حواراته التي تزدخر بالتناقض واللاجدوى والإحساس بالعدمية ففي هذا الحوار من مسرحيته يدلل على عدم الترابط، فالترابط هنا يمثل بمعناه ما كان يُكتب للمسرح الكلاسيكي او الملحمي، ودراما اللامعقول الرافضة للواقع الاجتماعي هي دراما قائمة على الدهشة، حيث تمثل الدهشة فيها "احساس عميق وجاد بالشيء ذاته في تفرده وفي تميزه وفي ظهوره المستمر، انها الانكشاف الحر على الوجود، وهي بخلاف الروتين الناجم عن العقلنة التصويرية، إذ تحتفي بالشيء ولا تحيله"(٦٢) فحينما يكرر حواراته بطريقة غير مألوفه بطريقة تشكك بكل شيء نابع من تناوله للحلم، إذ ركّز في مفهومه للكتابة المسرحية على أداء الحلم وما ينبع منه من حقيقة داخلية للشخصيّة الانسانية التي تعالج بمكوناتها الداخلية الرفض الدائم لشذوذ العالم ورعبه ووحشيته وبطلانه وجنونه ولاشيئيته وزواله والمقت غير المُجدي الذي ينبعث منه الاحساس الداخلي.

* صموئيل بيكيت (Samuel Beckett)

إنَّ المُنطلق الفكري لمسرح (بيكيت) هو(العدميّة الميتافيزيقية) التي تدرس ظاهرة الانسان لديه، إذ اعتمد اسلوباً خاصاً في كتابة مسرحياته تتركّز في مضمونها الداخلي على فكرة "لا شيء أكثر حقيقة من اللاشيء"(٦٣) فاللاشيئية والعدميّة و الغياب و الانتظار والموت كلّ تلك المفردات الاجتماعية النابعة من الرفض الاجتماعي الايجابي، قد وظّفها في مسارات فلسفية جعلت من الانسان قيمة عليا في تناوله لمشاكله العالقة في الحياة، هذا الإصرار في الحقيقة وتلك الصرامة في الرؤية هي التي تدعم أفعاله على ممارسة أشد أنواع الالفاظ في فهم الطابع المفكك للوجود البشري الرافض للزيف، إذ ان مسرحياته تبعث عالماً يكون فيه اليأس وهزيمة الانسان بشكل مطلق، حتى أنهما يتجاوزان امكانية اضفاء الطابع الدّرامي عليهما، انه عالم يعيش الفرد فيه في تلك المناطق المحفوفة بالمخاطر، حيث العبثيّة والعدميّة في جوهرها اللاشعوري الذي يجب ان يبرز في الشخصيّة الانسانية، فـ "الانسان في مسرحهِ ميتاً او في الحقيقة في حالة موت"(٦٤) لا يستطيع استبيان الطرق المؤدية الى نجاته، إنسان ضعيف لا يمتلك حلولاً وهذا ما يجعله يخوض في أجواءٍ كابوسية، من هنا جعل الكوابيس تأخذ دورها في اسلوب مسرحياته ليضفي عليها روح التشاؤمية والإحساس بالرعب مما يجري. إنَّ (بيكيت) يجسّد حالةً نادرة من حالاتِ الفن في صياغة الفكر المسرحي، فهو منظّر لمسرح اللامعقول، وهذا ما يتضح لمعظم مسرحيّاته ذات الصورة الشعرية العميقة التي تتجلّى كلماتها بتناغم الفن ألأسطوري، وتناغي شريحة واسعة من العالم، ويتضح ذلك بحديث الناقد (كولدن دكويرث) عبر نقده (لأوجين يونسكو) و(صموئيل بيكيت) إذ يقول: "إن كلاً من بيكيت و يونسكو يتابعان استكشافاتهما الخاصة لحالة الانسان عبر استجواب النفس بصورة مؤلمة جداً"(٦٥) فالنفس البشرية هي الركيّزة الاساسية التي تتعلّق بوجود جوهر الانسان، وفهمه للحياة التي تحيط فيه، والتي تنم عن اكتشاف ومعرفة تلك الحقيقة هي حقيقة اجتماعية مشاعّة فلسفيّاً فاستجواب النفس من اعظم مراحل انتقاد الواقع. حيثُ اعتمدَ (بيكيت) في إخراجِ مسرحيّاته على الاهتمام الدقيق بضبط الايماءة الاجتماعية والحركة والنبرة واللغة العبثية فكلّها لغات لمؤشرات لغة رفض، فإخراجه لمسرحيته (في انتظار غودو) التي اثارت عندما قُدّمت لأول مرة عام (١٩٥٣) على مسرح شيلر- جدلاً كبيراً مازال يلاحقنا الى اليوم، أهي هي عملٌ تافه ام رائعة من روائع المسرح الحديث، أم أنّها واحد من اهم مسرحيات جيلنا نبلاً ومساساً بشغاف القلوب؟، بل هي مرثية أمل لا ينطفئ مُفعمةٌ بالشجن وبالإشفاق على حيرة الانسان، بينما ذهب المهاجمون لها الى انَّ من العجب حقاً ان تقبّل اية عقلية سليمة تلك القاذورات المسماة - ديدي وجوجو وبوزو ولالكي – وهي شخوص المسرحية على انها ممثلة للجنس البشري بأسره، فاستخدم فيها (بيكيت) الدقة لابتكار مخطط متميّز للسينوغرافيا، إذ تألفت الفرقة التي عملت تلك المسرحية من (ستيفان ويغر)، الممثل الطويل النحيف، بدور (ديدي) و(هورست بولمان)، القصير البدين، بدور (غوغو) وطلب (بيكيت) من ديدي ان يرتدي بنطالاً ضيقاً مخططاً وجعله يرتدي سترة غوغو السوداء، التي كانت صغيرة عليه، كما ارتدى غوغو بنطالاً أسود يناسب مقاسه مع سترة ديدي المخططة التي كانت فضفاضة جداً، والمقصود من ذلك هو لتعزيز القناعة بأن كلاً من الشخصيتين تكملُ الاخرى حيث تكون وقفة (ديدي وغوغو) في وضعية تجعل السترة المخطط تكتمل بالبنطال المناسب لها، وهذا التلازم بالزي يُحيلنا الى فهم ان الروح الانسانية مشتركة مهما تعددت انتماءاتها وميولها ورغباتها، قد لا تشترك ببعض العناصر اللُغوية لكنها تشترك في تلك الروح الساميّة المُسمّاة النفس

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

البشريْة(٦٦). وكرَّر (بيكيت) اختلاف الزي في اخراجه لشخصيّتْي (بوزو ولاكي) حيث كان "حذاء لاكي من نفس لون قبعة بوزو، وصدرية لاكي ذات المربعات تناسب بنطال بوزو ذو المُربّعات، وسترة بوزو الرمادية تناسب بنطال لاكي الرمادي"(٦٧) ويعتمد ذلك الزي الذي يحتوي على دلالات رمزية في مفهوم الزي العبثي لديه برمزية الاسطورة التي تفسّر تلك الايماءات بلغة اخراجية جديدة تُعطي علامة فارقة بتناسق الزي لدى الممثلين الذي اصرّ عليه في اخراجه لمسرحياته، حيث يقول الناقد: (دايارد بير)(*******) "لا يريد (بيكيت) من ممثليه أن يمثلوا على الأطلاق، إن كلّ ما يطلبه منهم هو أن يعملوا وفق ما يقوله لهم النص فقط، وحين يحاول ممثل أن يمّثل ينفجر (بيكيت) غضباً"(٦٨) ان انفعاله يأتي من ضرورة اداء الممثل بالصورة الحقيقية التي يجب ان تظهر معالم الاندماج والانغماس بحالة النص، الذي يُجسّد حالات اجتماعية رافضة يسعى لتحقيقها عبر مسرحياته، فلغة العرض المسرحي لديه هي عنصر مهم يسمو تمثيله في كيفية ايجاد الاسس التي يترتب عليها مفهوم النص المسرحي لمسرح اللامعقول وتجليّاته الاسلوبية وفهمه وفق منظور الاخراج المسرحي لديه.

المبحث الثالث // اشتغالات الرفض الاجتماعي في لغة العرض المسرحي

يُمثل اشتغالُ الرفض الاجتماعي في لُغّةِ العرض المسرحي امتداداً للرفضِ القائم بتوازٍ مع مفهوم ادبِ المسرح العالمي، لما يُمثّل ذلك الاحساس الناتج من وعي وإرادة عليا تدلل على الـ(فَعَلْ)، فلُغة العرض بمنظورها الرائد تُمثل تجربة ذات ابعاد اجتماعية مبتكره تجسّدت بتجارب المخرجين الذين نظّروا الى العملية الاخراجية بمنظور اجتماعي، إذ اعتمدوا في خوض تجاربهم من متغيرات طرأت على المجتمعات وأحدثت مُتغيراً ايديولوجياً ثورياً، فـ"عندما يحتوي العرض على كافة المواقف ووجهات النظر المختلفة للموضوع المطروح، فأن ذلك سوف يؤدي الى اظهار العنصر الاجتماعي في اداء الممثل، ومن ثم تظهر تأثيراته الاجتماعية على المُتفرّجين"(٦٩) لذا فبرز نتاج فكر مسرحي ذو لغة عالية قائم على جملة من المتغيرات الرافضة والمنددة للقمع الاجتماعي، وأتخذ الجانب الانساني الفردي الذي يُشكّل الجماعة، ولكون الرفض اجتماعياً سمة من سمات متغيرات الحياة الاجتماعية فقد استطاع جملة من المخرجين ابتكار اساليب تطويريه ترفض الواقع وتشير إليه ضمن سلسلة من عناصر الاخراج في لغة مسرحية في عروضهم المسرحية وهمْ: (برتولد بريشت، يوجينا باربا، أوجستو بوال).

* برتولد برشت (Beltold Brecht)

إنَّ المخرج الالماني (برتولد برشت) رائد حركة التجديد في المسرح الحديث، لما احدثه من رفض ومتغيرات اجتماعية ومسرحية على مجريات المنطق الارسطي وقواعد الفعل للمسرح القديم، وتطلّب مجيء تلك التجديدات اثر متغيرات الحياة الاجتماعية ومدى منظور تغير العالم الغربي، فربط بين المسرح والمجتمع فأراد للمتلقي ان يُكوّن صورتين في آن واحد صورة للمسرحية وصورة للمجتمع، إذ نظّر (برشت) لمادّته في جميع كتاباته وإخراجه لمسرحياته لا بوصفها حدثاً طقسياً يؤمن بالشعائر الاجتماعية فحسب، بل جعل من تلك المادّة حدثاً محفّزاً للرفض والتغيير، إذ اطلق على مسرحه (مسرح التغيير) فأراد بذلك المشاركة الايجابية والفعّالة للمتفرّج في العرض المسرحي، بحيث لا تنّطلي خدعةُ الايهام على المتفرج وهو مستلْب الارادة بل واعٍ لكلّ حدثٍ وفعْل يراه(٧٠).إذْ اكتسب بذلك شهرته لتحقيق مصطلحِ مايسمى بـ(المسرح الملحمي) Epic Theory

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

"فهو المسرح الذي يعارض المسرح التقليدي القائم على قواعد غالباً ما تكون ارسطيّه المصدر، ولقد استعيرت لفظة الملحميّة الى المجال الدرامي لتّدلل على اللقطات القصصية الممسرحة، ذات الترابط الضعيف، التي تميل الى معالجة مشكلات القطاع الاجتماعي بدلاً من مشكلات الافراد، ومن ملامح الدراما الملحمية أنها تخاطب المتفرج المعقولية لا العاطفية، ومن ثم تتطلب منه إصدار قرار أو حكم، كما أنها لا ترتبط بالبناء الدرامي بالتقيظ ومواجهة القضية التي تدلى بها (الشخوص) المتكلمة على الخشبة"(٧١) لذلك فهو مسرح جماهيري قائم على الترابط في سير الإحداث، مسرح يؤمن بالكتابة السردية التي يستفيض بها الكاتب، هو بذلك رفضاً لكل القواعد الاساسية في المسرح القديم، و "إن شكل المسرح الملحمي نابع من ضرورات فكرية واجتماعية هي وليدة التغييرات السياسية والاجتماعية التي يعيشها إنسان هذا العصر"(٧٢) فهو بذلك مسرح يتمتع بخواص الرفض والتغيير وعدم الخضوع لقواعد المسرح القديم فهو يحوي على تكنيك جديد قادرة على قيادة دفة المجتمع نحو احداث حالات من الوعي الفردية تلقي بضلالها على المجتمع حيث "أن هذا المسرح يتطلب فضلاً عن المستوى التكنيكي المعين، حركة قوية في الحياة الاجتماعية، تعنيها المناقشة الحرّة لقضايا الحياة بهدف حلّها، حركة قادرة ان تدافع عن هذه المصلحة ضد كلّ الاتجاهات المضادة"(٧٣) فهو في دعواه للتحرر هذه يجعل من المسرح الملحمي مسرحاً اجتماعياً قادراً على فهم شكل اللغة التي يتحدث بها المسرح لجمهوره إذ يجب على "الشكل الملحمي، ان يلجأ الى السرد، انه يجب الاّ يؤمن بإمكانية ألاندماج"(٧٤) اذا اراد لمسرحة ان يكون بين الروح الواعية روح المتلقي، وان يقوم على سرد الاحداث تاريخياً كي يضمن لهم الدخول لعالم المتلقي، فهو بذلك يرفض اسس المسرح الارسطي وقوانينه، القائم على وحدات (الزمان والمكان والفعل) ويؤمن فقط بفعل عميق يوفر قيمة عليا وإحساس كبير بين الممثل والمتلقي.انَّ بوادر الرفض بدأت في المسرح الملحمي بالنص المسرحي الذي لا يتناسب مع الطريقة الارسطية إذ ان مسرح (برشت) يُعدّ من "انصار المسرح (غير الارسطوطاليسي) لا يتميز بآثار التطهير الانفعالية، ولكن بالوعظ والاحتجاج والاقناع"(٧٥) اي ان هذا العصر المتحول يُبنى عبر علاقات متغيرة بين الناس بحسب الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، فهو ايقاظ للثورة والتصدي لها والعمل على تغييرها عبر فعل التوعية والتثقيف، فوظيفة المسرح لا تشمل تصوير الاوضاع غير الطبيعية، بل اضافة الاوضاع الطبيعية في العالم.تُعدُ مسرحية (في غابة المدن) من المسرحياتِ التي تناولت موضوعات اجتماعية حيث فيها "اشارةٌ قوية الى ما يراهُ برشت في الطبيعة من جنون وما يحس به في الكون من فوضى، كما يقول الناقد: (مارتن آسلين) أن الشيوعيّة (اذابت كابوس السُخف) الذي كان يجثم على صدر برخت، وأزالتْ شعور الاضطهاد الذي كان يجعله يرى ان هناك قوى كبيرة مجهولة تتحكم في الحياة"(٧٦) ويوضّح لنا (آسلين) كيف (لبرشت) أنَّ يتأثر بالفكر الماركسي الشيوعيّ الذي اجتاح العديد من الدول (كألمانيا وروسيا والصين) بتلك المدة التي تبنّى فيها موضوعات تتعلق بعامة الناس وبالطبقة الفقيرة (البروليتاريا) ومناهضته ورفضه للبرجوازية التي تتحكم بمصير العالم.إنَّ اخراجه لمسرحيّته (الامُ شجاعة) اعطى عمقاً وفهماً آخراً غير الكتابة، ذلك ان الاخراج يمدّ العمل ويؤولهُ ويُفهم نبراته الخفيّة، فهي من أكثر المسرحيات الملحميّة ازدواجية للرؤيا "ففي خلفية (الام شجاعة) تتعاقب الانتصارات، والهزائم، والنكسات، والحصار، والهجوم، والتراجع، والتقدم، التي هي عماد التاريخ"(٧٧) تلك المسرحية التي دار صراعها الحقيقي حول المال والطعام والكساء والجوع، رفض يتفحص القضايا العالقة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بين الرأسمالية والجريمة التي تكبدتها تلك المجتمعات، فليست (الام شجاعة) إلاّ شخصيّة باكية وحزينة، ولكنها هي التي تسعى الى هلاك نفسها "أنها واحدة من رأسماليّي الطبقة الوسطى الذين كان (بريشت) يخلقهم على الدوام، وهي كما يصفها راعي الكنيسة (ضبع الميدان) من يعيش بالحرب لابد ان يموت فيها"(٧٨) حيث ان الام شجاعة تلك المرأة اللاذعة الماكرة، التي تخدم نفسها، فهي اكبر داعيّة للتكيف والانصياع لوضع الحرب، والتلذذ بها وكانت تعقد الصفقات التجارية، بينما يموت أولادها ضحايا لمذابح الحرب واحداً تلو الآخر.إنَّ التقنيّة الاخراجية للغة العرض التي استخدمها (برشت) كمخرج للنص وليس كمؤلف تختلف من حيث الرؤيا كثيراً، فهو يعطي بذلك تفسيراً وتأويلاً مغايراً عن زمن النص حيث ان الزمن لا يتحرك عبر النص، إلاّ بوجود محددات يفرضها المخرج، وهذا ما نلاحظه في اسلوب (برشت) الاخراجي الذي يعتمد على فعل التغريب الذي يختلف زمنهُ عن زمن النص وهو رفضٌ آخر للنص، وقراءة تأويلية برؤيا اخرى، وكأنه يجسد لنص آخر غير الذي كتبه، ففي نهاية مسرحيته "تُعطي (الام شجاعة) للفلاحين مالاً لكي يدفنوا ابنتها، وفي عملية (الاخراج)، تَعدُّ (هيلين فيغل) المال وتعُيدُ قطعة منه الى محفظتها ثم تعطيه للفلاحين"(٧٩) تلك الاشارة هي بالغة الاهمية عند المخرج، حيث تحوّلت ثيمة النص من دلالة لأخرى في العملية الاخراجية، وهو بذلك يقترح نموذجاً للأداء معبَّراً عن فعل التغريب والاندهاش وكسر الايهام عند المتلقي، بحيث يكون المتلقي واعياً للحدث الذي يراه، وتلك حالة اجتماعية مارستها (الام شجاعة) في عدم تخليها عن جميع نقودها والاحتفاظ لها بشيء من المال على اعتبار ان الحياة ستستمر وان قتلوا جميع أبنائها وهذا ما يتجسد في مستواه الاجتماعي اليوم وبدقة، وهو المستوى الذي اراده (برشت) لتحليله للواقع الاجتماعي وإبراز الجوانب السلبية ورفضه للقيم والعادات والحروب وكل الطبقات الوسطى التي تتمثل برأس مال الشعوب، واحتقار الطبقة العماليّة فهو رفضٌ لتلك الدعوات عبر مسرحه الملحمي، باستخدام (الجدليّة) في المسرح، للوصول للفعل التاريخي للعمل الفني وإيماءته الاجتماعية.يوضح (برشت) في مسرحيته (هر بونتيلا وخادمة ماتي) لسلسلة عديدة من قوام الرفض الاجتماعي التي يمارسها (ماتي) ضد سيده، فـ(بونتيلا) هو أحدُ ملاّكِ الاراضي الفنلنديينَ، حيث تتجمع فيه خصال متعددة ومتغيرة وغريبة، فحين يغيب في نوبة (السِكر) تفيض شخصيّته بالمرح والحب والكرم، وفي حالة الصحو، يتحوّل الى شرير وضيع سحيق، فهو تارة يريد أن يزّوج أبنته من رجل أعمال دبلوماسي وتارة يريد أن يزوّجها لخادمه،.. فحتى (ماتي) ينسحب في النهاية رافضاً البقاء في خدمة رجل مستهتر لايقدّر المسؤولية، وكذلك يرفض (ماتي) الزواج من (ايفا) لانها غضبت حين راح يخطب ودها فوّجه الى اعماقها صفعة من صفعات الطبقة البروليتاريا، (فماتي) بالاخير يترك سيده (بونتيلا) لانه أحتقر شخصاً فلاحاً عاملاً شيّوعياً، وتستمر أحداث تلك المسرحية التي صاغها (برشت) بموضع النقد الاجتماعي وصياغات الرفض -العبد لسيده- وهي أوضاع اجتماعية سائدة، حيث سعى جاهداً عبر إيصال مفاهيم التمرّد والرفض لدى شخوص مسرحياته ما يمثل بداخله صراعاً بين قوى الخير والشر صراعاً بين الطبقة البرجوازية والكادحة، وكلّ تلك الصياغات التي صاغها هي جوهر عملية رفض (برشت) لتلك القيم التي تفشّتْ في المجتمع من صراع بين الطبقات الاجتماعية وحاول أيجاد حلول لها ضمن كتاباته والمسرحية وإخراجها بطريقة التكنيك الواعي في لغة يسهل التلاعب فيها، ويستمر ذلك الرفض من قبل (الخادم) لسيّده، وماهي إلاّ تأكيدات على رفض السلطة البرجوازية، وهو بذلك يقوم بتحريض الانسان أن يدافع ويكافح من اجل قواه

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ضد كلّ المعطيات الخارجية التي هيمنت على استغلاليته وفرضت عليه العبوديّه(٨٠).بهذا يمكن فهم مبدأ الرفض الاجتماعي عند (برشت) في تمردّه ورفضه نظرية الدراما الارسطية، وكذلك إثارة العديد من الاسئلة الغامضة ذات الدلالات التي يتلبّد فيها مفهوم النقد الاجتماعي فعبر جميع مسرحياته نراه يثير أسئلة متعددة مَنْ شأنها أن ترفض وتثير ثورة عارمة ضد الطغيان "ففي ختام المسرحية نجده يسأل المتفرج ويطلب منه ان يُفكّر فيما يحتاج إليه،. هل يحتاج إلى أنسان جديد؟ أو إلى عالم جديد؟ أو آلهة جديدة؟ او لا شيء على الاطلاق، إذن يبدو أن المسرحية تطابق المشاكل الدينية لأوروبا المعاصرة"(٨١) لذا تُعدّ لُغته في الاخراج ذات بعدٍ جديٍ قائمٍ على طرح الاسئلة الكونية عبر كل مسرحية يكتبها او يقوم بإخراجها. لذلك جعل من المسرح وجمهوره منطلقاً لتلك الابعاد الردايكالية التي من شأنها ان تثير اسئلة فلسفيّة قادرة على طرح إجابات في تغييرات المجتمع، التي يجب أنْ يتصّف بها الفرد وهو يشاهد عرضاً مسرحياً أن ينعكس تأثيره واستجابته على روحه وعلى مجتمعه، لذا هو رفض متغيرات الواقع عبر فكرةٍ أساسية هي نتاج مجموع منظومة الوعي الخاص لديه، حيث أن "الوعي ليس نتاج أية مادة كانت، بل هو نتاج مادة عالية التنظيم – أنه نتاج بنشاط الدماغ، الوعي هو وظيفة الدماغ"(٨٢) حيث وعي (برشت) المادي هو لإثارة اسئلة استفزازية لا حصر لها حول العواطف والسلوك وهي مخرجات اجتماعية محددة في جوهر الانسان الذي يؤمن بنشاط العقل القادر على تنظيم آلية الوعي لديه. إنّ (برشت) أستهدف عبر مسرحه إثارة الجماهير ضد السلطات عبر تعليمها وتوعيتها بمجريات الفعل الاجتماعي وكيفية مناهضته ورفضه عبر لغة مسرحية فاعلة قادرة على تحقيق كشف الحقائق العلمية المستفادة من الواقع ومن التاريخ لابقصد خروجها بالحكمة من هذه الحقائق فقط، بل بقصد استفزازها من اجل الثورة على الواقع المفروض على المجتمع، والتصدي أليه بالطريقة العلمية التي تجمع بين الشكل التقليدي والشكل الملحمي والتي اسماها (بالمسرح الديالكتيكي) Dialectical Theatre وهو آخر شكل طرحه ضمن مفهوم التغيير لهذا الواقع الزائف، إذ يقول هو على لسان (كورس للممثلين) في مسرحيته (القاعدة والاستثناء) خطاباً اخراجياً يمثل الحالة التي يجب ان يثور الشعب من اجلها وهي قضية الدمار والموت الذي افسد كلّ شيء في الحياة..، فهو يقول: (نحن نناشدكم على الدوام ألا تقولوا: (هذا أمر طبيعي).. إزاء ما يعترضكم من الاحداث فكل يوم/ في هذا الزمن الذي يسوده الاضطراب، وتسيل فيه الدماء/ ويدين بالفوضى: ويقوم العسف والطغيان فيه مقام القانون،/ وتفقد الانسانية إنسانيتها،/ لا ينبغي لكم ان تقولوا: (هذا أمر طبيعي) حتى لا يستعصي شيء على التغيير والتبديل) فهو بذلك يرفض ماهيّة مفردات اجتماعية لابد للمجتمع أن لا يتنازل عنها من اجل النهوض بالواقع الذي يجري من حولهم من دمار، فالمسرح لديه ثورة ومقاومة ضد الاستبداد، والمسرح لديه يساعد المتفرج على اكتشاف اشكال جديدة من السلوك الاجتماعي(٨٣). ينفرّدُ (برشت) في إظهارِ جانب مهم وفعّال ضمن نظريتّه الملحميّة والديالكتيكية آلا وهو (الايماءة الاجتماعية) او (الجستوس) Gestus التي تتجسّد في لُغة الممثل الرافض للخطاب كوسيلة من وسائل الاتصال الرمزي، وبهذا هو يسمح للمتفرّج بحرية اختيار تلك التجربة بين قبولٍ او رفضٍ او تصحيح لهذه التجربة، والإيماءة الاجتماعية تؤكد الفكرة الماركسيّة، التي ترى بعلاقات الانتاج هي التي تحدد علاقتنا الاجتماعية، فالمسرح لديه يستند على ايديولوجية محددة غالباً ما تكون نابعة من مجموعة من المحددات التي تكمن في (لاوعي الانسان الفرد)، إذ تصبح تلك الايماءة بمثابة اشارة تدلل على مفهوم ايديولوجي، وهي

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

بتعبيرها هذا ذات معنى اجتماعي محدد، فمفهوم (برشت) الاجتماعي للجسد ولغته التعبيرية الدالة على الفعل هو مفهوم أيدلوجي، حيث تحلُ اللّغة الجسدية من المسرح الملحمي الى الديالكتيكي الى التعبير عن تلك العلاقات الاجتماعية الرافضة والمنددّة للأوضاع الفاسدة في المجتمع، وللإشارة على مفهوم الايماءة الاجتماعية لديه يُطلعنا (برشت) على حادثة فيها تعبير ايمائي في مسرحيته (الام شجاعة) حين تعض الام على قطعة العملة، التي اعطاها لها الشاري، فهي بذلك تقوم بتعبير اجتماعي كرّدة فعل للمقابل فهي تثير لديه اسئلة لا حصر لها تثير بداخلة بلا وعيه الكثير من الالغاز والأسئلة، فهي رفض اجتماعي يندد بمفهوم الظلم والخطيئة الاجتماعية(٨٤). يُبين الباحث: إنَّ رفض (برشت) الاجتماعي تمثّل في لُغته الخطابية العالية اتجاه الواقع، مُتمثّلاً في إحداث الثورة والانقلاب ضد الحكم الفاشي، إذ ان الرفض الاجتماعي اعتمد على آليات واضحة في العرض كتقنيّة (التغريب) و (الجستوس) فكلّ تلك الافعال المسرحية ماهي إلاّ افعال حياتيه اراد إبرازها ضمن متغيرات الاحداث الثورية، فمسرحه مسرح تغيّر يخضع لاستبدالِ الحكم العقلي بما هو آنٍ يهتم بواقع وحيثيات ووعي المُتفرّج، من اجل خلق روح التمرّد والرفض لتحقيق مطالبه عبر لغة المسرح، والتركيز على أداء الممثل كصور من صور الفعل الابداعي لديه، وكيفية اخضاعه للتعامل عبر الاداء مع (الحركة، والصوت، والإيماءة) ضمن خلق تكوين جمالي قادر على ايصال فكرة اجتماعية تسهم في بناء منظور طبيعة رفض ضد السلطة ضمن خطاب الجماعة الذي ينطلق من الفرد الى الجماعة في تحديد متغير ثوري وثقافي يسهم في بناء مسرح فاعل ذي خطاب جمالي يشرك منظومة المُتلقي فيه.

* يوجينا باربا (Eugenion Barba)

يُركّز المخرجُ الايطالي (يوجينا باربا) عبر مسرحة (مسرح الاودن) Theatre Odin بتفسير نظريات الاداء والعرض المسرحي في كلّ تنظيّراته وعروضه المسرحية وممارساته على الحضارة الاجتماعية Sociocultre والسلوك النفسي والجسدي للانسان ضمن دعواه بـ (مسرح ثالث) The Third Theatre فهو عبارة عن "مجموعة من المجاميع المسرحية عاجزة عن التكيّف مع المسرح التقليدي أو المسرح الطليعي وغير قادرة على التعامل معه"(٨٥) فهو مسرح مُتجدد قائم على رفض ايجابي لقواعد المسرح ذي الشكل القديم، فالمسرح لديه "أراد به التمييز بين المسرح الرسمي والمسرح الطليعي، وبين نوعية المسرح الذي يسعى إليه ويهدف الى تحطيم المعتقدات الراسخة Iconoclastis من اجل البحث عن صيغ مسرحية مغايرة يكون بمقدورها احداث نوع من التغيير الاجتماعي"(٨٦) فهو مسرح يسعى للدعوى الى مفهوم (الانثروبولوجيا) عبرَ العالم والاستفادة منها في العرض المسرحي، إذ استطاع صياغة اهمية قوام فرقته عبر التركيز على البعد الاجتماعي الذي تضمنه اسلوباً لفرقته حيث "كانت اهتماماته ثقافية/اجتماعية تبحث عمّا هو مشترك –من هموم- في كلّ الثقافات الانسانية، وهو مايدفعه الى محاولة تجسيده في بدائيته على المسرح، ويستخدم في ذلك اسلوب التفكيك وإعادة التركيب الذي يتوخى منه تحقيق الاتصال مع المشاهدين بعيداً عن مستوى الدلالات اللغوية"(٨٧) فهو يمثل بذلك التفاعل الثقافي عبر منطلقات ايدلوجية واجتماعية، ورفضه لتلك المفهومات والمحددات التي تخلقها الواقعية، او التي تعيقها عملية اللغة الجامدة دون حركة ثقافية تخلقها اللغة الصورية. يُمثّل عرضُ مسرحية (تعالي وسوف يكون اليوم لنا Come! And The Day Will be Ours) عام (١٩٧٦) رفضاً للاستبداد الديني السائد في تلك المجتمعات الشرقيّة التي سافر إليها (باربا) لإرساء مفهوم (الانثربولوجيا)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ويتلّخص العرض في طرح "فكرة الاستبداد الديني من خلال موضوع اغتصاب الثقافة الهندية/الامريكية، بواسطة المجتمع، من خلال فكرة حول ذلك الصِدام الحضاري الذي حدث في اواخر القرن التاسع عشر في غرب امريكا الشمالية بين المهاجرين الأوربيين"(٨٨) فهو بذلك يُركّز على ماهيّة الرفض اجتماعياً ضمن تناوله رفضاً دينياً ينضوي داخل منظومة اجتماعية عامة، قادرة على كشف الزيف والتلاعب الديني بالمعتقدات وكيفيّة تسييسها لصالح المستعمر الامبريالي، ضد الفقراء والكادحين.ويرى (باربا) في لغة العرض المسرحي لمسرحية (أوكسير هنيكوس) التي اعتمدَ فيها على "المخطوطاتِ المسيحيّة المعروفة"(٨٩) وهذه المسرحية تُسلّط الضوء على الجانب الديني، الذي يرفضه كمتغير إيديولوجي، عبر الشخصيات الخيالية، إذ يرى الناقد (ماريو سكا) "ان هذا العمل يعكس الثورة الدينية الخاصة بفرقة (اودن) التي يجب على المشاهدين الاستسلام لها حتى يمكنهم فهمها، ان هذا العرض الديني يجعلُ الدين كاشفاً عن ذاته، فثورة كلّ شخصية على المنضدة الطويلة، هي ثورة هؤلاء الذين تضمهم فرقة (أودن) هؤلاء الذين يرفضون ان يدفنوا وهم أحياء، او يتجمدوا داخل جدران مسرح يعيد الى الابد مزج نفس الموضوعات"(٩٠) فمسرحه يمثل رفضه لما في تلك الموضوعات المكررة، إذ كان العرض يمثل كابوساً دينياً، يظهر بنتائج كبت تثيرها اشخاص المسرحية للتعبير عن السلوك الاجتماعي.فركّز (باربا) في مسرحه على السلوك الاجتماعي كمتغير ثقافي يوظف عبر تعامله من الاساطير كمتغير ميثولوجي، لأنها تمثل صوراً لأنماط مستهلكة في سلوك الانسان داخل المجتمع، تنم عن فطرة بدائية في اختيار الموضوعات الخاصه، لذا فأن عروضهُ وتنظيرات الاخراجية تُمثّل "الحضارة الاجتماعية والسلوك النفسي والجسدي للإنسان المؤدي الى الثقافات المختلفة"(٩١) فهي تأكيداً على الصيغة الاجتماعية والثقافية لكلّ جماعة من الجماعات، والتي يسعى لتحقيقها عبر لُغة المسرح، بوصفها تُخاطب جميع العقول على مستوى إدراكهم، إذْ يأتي ذلك التأكيد ضمن مفهوم انثروبولوجيا الثقافة، وعلم الاجتماع، وتركيز الوعي القائم بين علاقة المسرح بالمجتمع عبر تأسيسه للمسرحِ الثالث.إنَّ لغة العرض المسرحي في مسرحيّة (كاسباريانا) Kaspariana (لباربا) اعتمدت على ماهو مناوئ للدين يعكس قيماً اجتماعية، يدفع بالجمهور الى ايجاد الحلول والحكم على الدين وتقويضه اجتماعياً عبر لغة الخطاب المسرحي في هذه المسرحية، حيث تم استبعاد الدَين ورفضه اجتماعياً، لا فائدة في وجوده، فقيمة اعماله تكمن في صيغتها التركيبية التي تجمع بين التعالي والطقوس، كما عند المخرج (غروتوفسكي)، وبين الوجودية الصارمة كما عند (صاموئيل بيكيت) حيث خلط (باربا) في مسرحيته لغات عدّة في صياغة الفعل الدرّامي متأثراً بالطقسية والعبثية ومدخلات المسرح الشرقي، إذ تتداخل المفردات الاجتماعية والملاحم والاساطير وماهو مقدس، فيختلط العرض بعدّة خصائل اجتماعية مروراً بالطقسية والوجودية والديانة المسيحية والمفاهيم الداروينية والماركسية، التي تؤمن بأن الصراع في الحياة هو اساس الوجود الانساني، وهذه المتغيرات تعود الى الطبيعة كمتغير وجودي في العالم المادي، وهذه الالفاظ ترسم احداثاً تهتم بما هو انثروبولوجي، ففي (كاسباريانا) يمثل عرضاً اجتماعياً ناقداً لجميع التابوات داخل اللغة عبر منظورها الديني، إذ تبز عدة دلالات تشير الى تداخل اللغة في المسرحية لتعطي طابعاً دينياً ورفضاً اجتماعية فمعالجته للنص هي معالجة اجتماعية، فتجسدتُ لغة العرض من حيث الاضاءة التي اهتمت في وجودها الخافت في المشهد الذي ترفع فيه (سكين الذبح) حيث تمثل الاضاءة الخافتة أشبه بإضاءات الكنائس للدلالة على رفض اجتماعي، فهي جمع انتقائي بين لغات قديمة ومهجورة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ومعاصرة في العرض، فاللغة الاخراجية لديه اعتمدت على توظيف الاساطير كمتغير ثقافي يحدد السلوك الاجتماعي الرافض، واهتمت بتوظيف لغة الجسد عند الممثلين، ضمن حركات ديناميكية اكروباتيكية قادرة على بث اشعاع التواصل بين الممثل والمتلقي، وإيمانه بفكرتي التغريب والجستوس كما عند (برشت) في اثارة الخيال والذهن لدى المشاهدين، واستخدام تقنيّة الصور تدلل بدلالات تاريخية للمشاهد التي تبرز فيها الجوقة بظهور متغيرات معرفية ثقافية غاية في الغرابة التي غالباً ما تستخدم لغات مزيجة من –العبرية والسنسكريتية واليونانية- لتدلل بموروث المجتمعات وتعدد ثقافاتهم(٩٢).

* أوجستو بوال (Augusto Boal)

سعى (بوال) عبر تقنيّة اسلوبه الجمالي بتطوير مسرحه الذي قاده الى (مسرح المقهورين) Theater of The Oppressed حيث كان البحث بداخله نوعاً من توثيق الظواهر الاجتماعية للعرض المسرحي بدوافع حسيّة محليّة تتمثل في دراسة المجتمع الرأسمالي عبر ايجاد وسائل دراميّة اجتماعيّة تتلخّص بالوقوف ضد الدكتاتورية، وبث روح الثورة في اساسيات تطبيق النظرية والممارسة، وكيف لممثلي الطبقة الوسطى وهم قاصرون وعاجزون من تشخيص حالات لا يستطيعون معرفتها بسبب الازمات السياسية والقمع الاجتماعي الذي هيمن على تلك المجتمعات، إذ يقول: (أبوال) عن مسرحه "إذا لم يكن هذا المسرح ثوريّاً بالمعنى الكامل فهو على الاقل يمهد جمهوره للثورة، و(مسرح المقهورين) يعتبر المسرح سلاحاً وليس مجرد فن من الفنون، وهو سلاح لا بد للشعب من ان يشهره.. ويستخدمه!"(٩٣) فالمسرح لديه قائم على لغة فلسفية تؤمن بالرفض والتغير وتسعى لاكتشاف اسلوب جديد في العيش قائم على التحرر من العبودية والتهميش والسعي لإيجاد مفهوم انثر بولوجي مشترك يربط بين ابناء الشعب للتعبير عن حرياتهم ومعتقداتهم وما يمكن ان يحققوه في ظل المسرح ضمن اصدار الصرخات والإيماءات والحركات التي تتجسد عبر منظور يقود المجتمع للثورة ضد سلطة الاستبداد فهو ما يسهم في رفد حركة الثقافة والسعي لاكتشاف اسلوب مُتقن لرفض السلوكيات الاجتماعية الناجمة ضد السلطات التي تجعل من المجتمع آلة، فالمسرح لديه قائم على التغيير في كل مجريات الظروف الاجتماعية والسياسية هو مسرح يهتم بالأساس فيما هم مقهورين وكادحين وثوريين لينطلق بهم الى المجتمع ليعزز مسيرة تقدم المجتمع الرافض عبر لغة المسرح لغة المستقبل. إذ تمكّن (بوال) في الارجنتين من تسميه مسرحه بالمسرح المُتخفّي لأنه يحظى بروح شعبية ثورية ضد نظم الاستبداد، واتخذ من مكان عروضه فضاءات حيّة وأسواق ومنتزهات وأماكن العامة يرتادها الناس، لأن المسرح هو اساس وجود المجتمع ايّنما كانوا وهو يثير اسئلة استفزازية ويُشعر الجمهور ببث روح من الاشعاع الداخلي ضد قيم مرفوضة اجتماعياً وكيفية معالجتها وإبرازها على شكل عرض مسرحي، فاعتمد مسرح المقهورين على تقنيّة تجربة علاجية في المسرح، فاستطاع اكتشاف فوارق عديدة في المجتمع من مهيمنات القهر الاجتماعي (كألاجور المنخفضة، والبطالة، والضمان الاجتماعي، والعرقيّة، والجنس)، فكل تلك المشاكل الاجتماعية استطاع (بوال) رفضها بتأسيس مسرح يهتم بالمقهورين في العالم وخوض تجارب مسرحية رائدة تعتمد على تكنيك التواصل عبر التقنيّة العلاجية للوصول الى مسرح تغير يرفض العرقية والعقائد المتصارعة ونزاعات الهوية واللغة وهيمنة السلطة والقمع الاجتماعي من مشاكل معرفيّة وفكرية قادة المجتمع الى التخلف والدمار والاقتتال فيما بينهم، فمهمة المسرح بالنسبة إليه هي مهمة ثورية جمالية، تعتمد على تأسيس مفاهيم تعالج حالات الاغتراب

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

والتطور الاقتصادي والاجتماعي، وإيجاد حلول للمشاكل الاجتماعية عبر تقنيّة اشارة الرفض الاجتماعي لكل تلك المهيمنات المعقدة في المجتمع والوصول الى حلول علاجية تهتم بالجماعات عبر العروض المسرحيّة، فهو يسعى من تمكين الناس من التغيير ومواجهة آليات القمع الاجتماعي(٩٤). إنّ (أوجستو بوال) سعى في تركيب مسرح المقهورين الى اتخاذ صيغ متعددة في التعامل مع الممثلين فضلاً عن التقنيّة الارتجال والحس والرفض الاجتماعي للأساليب والمضامين الفكرية والاجتماعية في المجتمع فقد "رفض (بوال) استخدام كلمة "مشاهد" او "متفرّج" ويؤكد على فكرة (المشاهد المشارك) الذي يقوم بدور محفّز نحو القيام بالفعل"(٩٥) لان المشاهد بالنسبة اليه جزء من العمليّة الابداعيّة المسرحيّة والخطاب الذي يوجه من الممثلين هو بمثابة خطاب جمعي يختص بعامة الناس لأنه يطرح قضايا فكرية ومشاكل اجتماعية، لذا فهو يسعى لإيجاد لُغة عالية ذات منحى مسرحي لخلق عملية التأثير والتأثر، فعملية اشراك المشاهد في العرض تكمن في عملية اثارة عواطفه وغرائزه الحسيّة والمكبوته، ووضع عدّة اسئلة لابد لها من حلول ستأتي بعد عملية اكمال العرض المسرحي، فالمسرح لديه عمليه تحفيز وتنشيط للذاكرة الانسانية واتخاذ موقف حاسم ازاء ما يدور حولها، إذ "إننا حين ننظر إلى ما وراء الظاهر من ألأشياء، سنجد اشخاصاً قاهرين ومقهورين في كلّ المجتمعات والجماعات الاثنية، وفي كلّ الطبقات والتصنيفات الاجتماعية، سنرى عالماً قاسياً وظالماً، وعلينَا أن نسعى لإيجاد عالم بديل لأننا نعلم أن ذلك ممكن، وذلك رهن إرادتنا متى ما أردنا أن نبني هذا العالم بأيدينا، عبر نشاطنا (الأداء) على خشبة المسرح، ومسرح حياتنا الخاصة" (٩٦)فالمسرح هو اساس علاج تلك المجتمعات والتخلّص من آفات القمع الاجتماعي ووضع سياقات رافضة ومنددة بكل تلك الفجوات السياسية التي يحويها المجتمع تتطلب موقفاً جاداً وثورة نفسيّة/اجتماعية. إنّ لُغة (اوجستو بوال) في العرض المسرحي لُغة تعتمد على اداء اجساد الممثلين في تحرير الكبت بداخلهم وكذلك اعتمد على تقنيّة جعل المشاهد مشارك في عملية العرض المسرحي وهذان الجانبان اهتما بالرفض الاجتماعي لسلطة الدين والسياسية والقمع الاجتماعي والفكر الرأسمالي القائم، فـ(بوال) اراد "ان يجعل من الجسد الانساني معبراً عن الكيان الاجتماعي وهو ما دفعه الى تصوير الجسد الانساني وسط الفراغ الاجتماعي المحدد سلفاً من قبل النظام السياسي في محاولة منه لانتزاعه من هذا السياق، متأثراً في ذلك بتقنيّة (الجستوس) في المسرح الديالكتيكي عن "برشت" والتي يُركّز فيها على الدلالات الاجتماعية للحركة الجسدية"(٩٧) فلغتهُ اعتمدت بالشكل رئيس على التركيز على مفهوم ايضاح لغة الجسد بإيماءات اجتماعية تستطيع ان تشرك المشاهد في عملية النقد والرفض الموجّه للسلطة ضمن اشارات تقنيّة وحركات ديالكتيكيه مقصوده اراد بها المخرج ايجاد عنصر التسويه بين الممثل/ الفرد وبين المشاهد/ المجتمع، إذ أمكن من تكوين لغة عرض مسرحية متكاملة تدلل على الرفض اجتماعيّاً اتسمت برفضه الايديولوجي النابع من الفكر الماركسي مُتبعاً طريقة (برشت) من اجل تحديد مفهوم خاص لجميع الطبقات الاجتماعية بغرض الرفض الاجتماعي لكل سلبيات الحياة، فهو يرفض الوظيفية الترفيهية للمسرح معتمداً على حركات اكروباتيكية وإيقاعية كإضاءة وهاجة وموسيقى مثيرة والأساس في تلك اللغة هو استعادة الممثلين وإشراك المشاهد ضمن تجسيد لغة جسد عالية استخدم فيها الايقاع الحركي الحسي داخل الممثل بمشاركه المشاهد.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

ما أسفرعنه البحث من مؤشرات

١.يؤشر الرفض الاجتماعي في جزء منه الى الصراع الطبقي الثوري، عند علماء الاجتماع امثال (اميل ديركهايم - كارل ماركس، ارفنغ غوفمان) إذ يظهر له على انه صراع بين طبقتين كـ(الخير والشر) و (القبح والحسن) و (الغنى والفقر) ويبدأ هذا الصراع من الذات الى المجتمع او العكس وهذا ما يؤطر البناء الاجتماعي على وفق السياقات الثقافية فيه، وهو مُتجليّاً في كتابات (هنرك آبسن – البير كامو – بيرخيليو بينيرا) وأعمال المخرج (برتولد برشت) في مسرحية (الام شجاعة).

٢. يتبلور الرفض الاجتماعي في لُغة العرض المسرحي بوصفه مُتغيراً ثقافياً يحمل معاني ودلالاتٍ ضمن صور اجتماعية قائمة على الصيغ الايديولوجية ويبرهن على افعال الرفض لكلّ اشكال الظلم، كما لدى (كارل ماركس – هربرت ماركوز – ميشيل فوكو)، وعلى المستوى الفنّي كما لدى (بتهوفن- مارسيل دوماشب- جان لوك غودار).. والرفض الاجتماعي في لُغة المسرح متغير يعالج مشكلات اجتماعية بطرق فنيّة وتقنيّة غايتها طرح المشكلات والبحث عن حلولها عبر رؤى المخرجين كما لدى (صموئيل بيكيت – يوجين يونسكو- جوزيف شايكن – يوجينا باربا – اوجستو بوال).

٣.يُمثّل الرفض الاجتماعي مؤشراً على سلوكيات اجتماعية لها دلالات خطيرة مثل (الانتحار والإدمان والقتل والشذوذ... آلخ) كما عند علماء الاجتماع امثال (أميل ديركهايم- كارل ماركس – هوارد سول بيكر- ميشيل فوكو) هذا ما يتبلور في انعكاسه لبعضٍ من هذه الظواهر على السلوكيات الفردية او الجمعية في المجتمع، مما يُلاحظ ظهوره في لُغة العرض المسرحي، حيث توظّف العناصر الاخراجية بغية الوصول الى سلوك اجتماعي رافض يحدد طبيعة الرفض كما لدى (جان جينيه – البير كامو- بيرخيليو بينيرا- انطوان آرتو - برتولد برشت- يوجينا باربا- اوجستو بوال).

٤. إن منطلق الرفض الاجتماعي مسرحيّاً يسهم في بناء لُغة العرض وخطابها الفني والتقني والإيديولوجي عبر صياغة الافعال الدرّاميّة التي تُبنى على وفق صياغات اجتماعية لها غايات محددة وما يحمله النص ويشفّره العرض المسرحي في لغته الاخراجية، بوصفها وسيلة من وسائل الاتصال مع المشاهد، كما لدى (برتولد برشت في الام شجاعة- وأنطوان آرتو في دفق الدم، وجان جينيه في حارس الموت)

٥. ينطلق المخرج في تجسيد مجموعة من الحالات المتفشية في المجتمع ضمن نقده للتابوات المختلفة التي تحمل اشاراتٍ دينية او وجودية او مواقف أيديولوجية يستطيع من خلالها توظيف جميع الايماءات وظواهر التغريب ولُغة الجسد وجميع المؤثرات الصوتية والتكوينات داخل منظومة العرض كما لدى (انطوان ارتو- أوجين يونسكو- البير كامو- بيرخيليو بينيرا- برتولد برشت- يوجينا باربا في عرض تعالي سوف يكون اليوم لنا و عرض اوكسير هنيكوس - اوجستو بوال في مسرح المقهورين).

٦. إن طبيعة الرفض الاجتماعي في العرض المسرحي تعمل على ايجاد لغة معبرة عن روح الجماعات وانتقادها للظواهر السلبية لغرض وضع العديد من الاسئلة ذات المغزى الفكري التي تسهم في ارتقاء الوضع الاجتماعي والحد من مشكلات القمع اجتماعيّاً، كما لدى اعمال (صموئيل بيكيت- في (في انتظار غودو والخرتيت) - اوجين يونسكو- في (المغنية الصلعاء) – جان جينيه- في (حارس الموت والخادمات)- بيرخيليو بينيرا في (إلكترا جاريجوو)- انطوان آرتوا في (دفق دم والسنسي)- ارفين بسكاتور في (هوب لا.. نحن نعيش)- برتولد برشت في (

الام شجاعة والقاعدة والاستثناء)- يوجينا باربا في (أوكسير هنيكوس وكاسباريانا) – اوجستو بوال (مسرح المقهورين)

إجراءات البحث

١. مجتمع البحث: Research Community

للوقوف على طبيعة الرفض الاجتماعي في لُغة العرض المسرحي العراقي، قام الباحث بمسح ميداني للعروض المسرحية العراقية التي قدمت وفقاً للحدود الزمانيّة والمكانيّة للبحث، إذ أمكن للباحث الحصول على (واحد وثلاثين)(********) عرضاً مسرحياً أعتمدها الباحث لمجتمع بحثه، وقد أختارها ضمن المسوغات التالية:

١. إن الرفض الاجتماعي مفهوم مُتجسّد في العرض المسرحي بوصف هذه العروض التي احتوت على ألوانٍ مختلفة من الرفض الاجتماعي.

٢. إن لُغة العرض المسرحي تحتوي على مفهوم الرفض الاجتماعي.

٣. وقوع تلك العيّنات ضمن الحدود الزمانية والمكانية والموضوعية للبحث.

٤. تمثلاتها لمشكلة البحث والسؤال الذي طرح فيها والإجابة عليه.

٢- عينة البحث: The Research Sample

ت	اسم المسرحية	مؤلف المسرحية	مخرج المسرحية	المحافظة	سنة العرض
١.	حظر تجوال	مهند هادي	مهند هادي	بغداد	٢٠٠٦

وقد اختار الباحث هذه العيّنات للأسباب والمسوغات الآتية:

١. وضوحّها سمعيّاً وبصريّاً بحيث يستطيع الباحث تحليلها وتحقيق أهداف البحث.

٢. مشاهدة الباحث لبعض العروض عيانيّاً على خشبة المسرح او في قاعات المسرح.

٣- منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج (الوصفي التحليلي) لغرض تحقيق هدف البحث.

٤- أداة البحث: لتحقيق هدف البحث اعتمد الباحث على مايلي:

أ. مُشاهدة الباحث العرض المسرحي

ب. الادبيات والمصادر والمراجع والمُقابلات الشخصيّة.

ج. ما اسفر عن الاطار النظري من مؤشرات.

العيّنات: Sample Analysis

مسرحية (حظر تجوال)

اسم المؤلف: مهند هادي اسم المخرج: مهند هادي جهة العرض: كلية الفنون الجميلة في بغداد مكان العرض: العراق- بغداد: المسرح الوطني سنة العرض: ٢٠٠٦

فكرة المسرحية //

تتجسّد فكرة المسرحية بمجموعة من الازمات الانسانية التي خلقها الموت، التي يمر بها الانسان العراقي في اليوم الواحد وعلى مدار سنوات طوال من ازمات وصراعات ومتغيرات وإسقاطات اجتماعية مرفوضة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

هيمنت على الشارع العراقي إبان دخول الاحتلال الامريكي للعراق وما خلّفه هذا الوضع من اخلاء للشوارع وموت مجاني وتهجير قسري، فهي تُحاكي الانسان العراقي وما يحمله من جروح وأزمات وعقد في حرية التفكير ومعالجة لسلوكياته الاجتماعية وكيفية التعبير عنها بطرق فنيّة عفوية ارتجالية مُتداولة.

مُلخّص المسرحية //

الوصف التحليلي لمسرحية (حظر تجوال)

يبدأ العرض المسرحي لمسرحية (حظر تجوال) في غرفة مظلمة ويقف احدهما خلف الثاني وهما يتجاهلان وجود الجمهور، مما يُعطي دلالة على وجود سلوك اجتماعي يتبلور في ظهور هذا الالتفاف الى الخلف بالشعور بالرفض من المواجهة الحقيقية للذات، ويلتفت (غسّال السيارات) ببطء نحو الجمهور، وهو يظهر بإيماءات تدلل بسلوك اجتماعي رافض وساخط على سوداوية المشهد الذي هو فيه، اذ يضع في فمه سيكاره وعيناه يوشكان على ابتلاع كل شيء امامهما، فيوحي بان العالم من حوله عالم فقير ساخط خالٍ من الروح الانسانية، إذ يبدأ يتفحّص بجيوبه وهو يقول (أي وين صار)..؟ وهو سؤال استفزازي يدلل على اختفاء شيء معين لديه مما يمثل الزمن الذي اختفى منه طيلة تلك السنوات، وهو ضمن هذا الخطاب يسهم في تشكيل لُغة حوار مبهمة لا معقولية، إذ يرتبط سؤال (غسّال السيارات) بجواب (صبّاغ الاحذية) وهو يُجيبه (اخاف صار عليه شيء)..! وهو جواب يدلل على القلق والخوف والترقّب وهو مؤشر من مؤشرات الرفض إذ يدخل بوجود صراع بين عالمين وين صار- اخاف صار عليه شيء، وهو حوار ذات لُغة ذاتية عكس السؤال الذي جاء بلغة عامة، وتلك اللغة تبث رسائل تحمل خطابات رفض مدّوية ضد ما يحدث من افعال اجتماعية في الساحة العراقية وما تشهدها الاحداث من تلاحق وتصارع في منظومة الوعي الفردي لدى الجماعات، وكيف (لصبّاغ الاحذيّة) ان يحدد زمن خروج هذا الشخص المجهول والذي يقول (طلع وره الساعة ستة – اجوله،..) -اظلام- ثم يتكرر المشهد بكلمات متباعدة (كلّه ببيوته.. أجوله) اظلام، هذا يدلل على عجز الحياة التي شهدها العراق ابان الاحتلال، وكيف اصبح -حظر التجوال- وقتاً مُجسداً، يبدأ من الساعة (السادسة) مساءً الى (السادسة) صباحاً وهو يومي يتكرر ضمن صراع يؤشر بوجود رفض قائم ينعكس من الفرد الذات الى المجتمع وهو خطاب ذات متغير ايديولوجي. إن لغة الخطاب الفنّي تُعطي دلالة واضحة على وجود منطلق رفض اجتماعي قائم إذ يسخر كلاهما من مجانية الحياة، وهما يعلّقان على اخلاء الشوارع، وكيف يتعذر الوصول الى المكان الذي اعتادا ان يحضرا اليه كلّ يوم، بسبب حظر التجوال، وتلك اللّغة الخطابية في العرض المسرحي يحوّلها (صبّاغ الاحذية) الى لغة تشترك بمفهومها من الذات الى الجماعة لغة عبثية إذ يقول: (طبِـَـَ واحد للمطعم – صاح بصوتْ عالي- شباب احسابكم واصل) لتدلل على لغة خطاب رافض بدلالات سيميائية مُعبرة تبرهن على القتل المجاني الذي يحدث بصفوف فئة الشباب وهو يخرجون للعمل صباحاً، اذ تكتض معظم مطاعم العاصمة والعراق بالشباب الذي يتناولون وجبه الافطار صباحاً وهو يبرهن بسخرية عن فعل الاجرام (الارهابي) الذي يقتل دون رحمة بلا ضمير، فيتبلور الرفض كمؤشراً سلوكياً منحرفاً اجتماعياً يقوم به الارهاب وأعداء العراق والإنسانية ضد الانسان البسيط الذي يخرج لاكتساب رزقه اليومي، فالموت الذي عصف بالعراق ابان تلك الحقبة جعل منه بلداً خاوياً خالياً من الحياة التي استهدفت الغالبية من الشباب، إذ استطاع (المخرج) ان يبرهن على وجود لُغة مسرحية تعمل بصياغة الفعل الاجتماعي الرافض والمندد لتلك

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الافعال والظواهر المنحرفة التي استطاع صياغتها ضمن حديث الشخصيّة بما هو يومي مألوف متكرر، إذ تشهده جميع مناطق العراق من انفجارات ومن الصباح ضمن فئة الشباب وغيرهم، ويتضح من الخطاب الذي يسهم في ابراز حالة من الرفض ضمن تشفير جفرة كلمات (صاح بصوت عالي) فهي ألفاظ يستخدمها المتشددون المتطرفون بكلمات خارجة عن السياق الاجتماعي المألوف، وهو سلوك اجتماعي منحرف يبدأ من التحريض إليه وينتهي بأيمان الجماعة به، التي تُردد كلمات كالقتل والذبح والتفجير وتستعيض عنها بكلام (الله اكبر) وهو خطاب يحمل في طياته رسائل اجتماعية مرفوضة، لانه لاينسجم مع نوعية الفعل. ينتقل الحوار من التفجير مِن ما هو عام الى ما هو خاص، في احتقان بعض الحريات التي تمارسها تلك الشخصيتان داخل العرض المسرحي رغم كل تلك التفجيرات الارهابية والمجانية والعشوائية مازالتا يطمحان بتلبية رغبتهما الفردية وهو مؤشر لتلبية سلوك اجتماعي يتعامل معه (المخرج) في اتضاح تلك العملية الاسقاطية في تجسيد حالة من الكبت المُهيمنه داخل شخصيّة كلّ منهم، فحين يسأل (غسّال السيارات) (هل احضرت الشرب ام لا.. هنا نسيته..؟) والحوار هنا بطريقه الهذيان والهلوسه ما يدلل على نوع من الادمان وهو مؤشر لسلوك اجتماعي يهتم بطبيعة الهدم والسلب في ايجاد رفض ايجابي يتحول من الذات الى الشخصيّة وهو يمارس اكتشاف حريته المفقودة بين ثنايا هذا الوضع المأساوي الذي يكتنفه الظلام والدمار والأصوات الممزوجة بالآهات والويلات والموت, ويجيبه (صبّاغ الاحذية) (اي جبته – بس) فمفرده (بس) تعني صيغة (ولكن) وهو سبب جوهري في عدم حصوله على المشروب الكافي لكليهما بسبب الاوضاع وقلّة تلك المشروبات لأنها ممنوعات عرفياً فاجتماعيّاً ويحدد سلوكهم بسلوك الانحراف من قبل بعض الجماعات المتطرفة فهما يسعيان وراءه بكل شغف لكن يتعذر الحصول على المشروب بالطريقة الحضارية، إذ يلجأ (صبّاغ الاحذية) بوضع (المشروب) داخل اكياس نايلون وهو يقول بطريقة الاستهزاز (لك هذا عرَك ابو الجيس- آخر مؤديل -أشربْ) والخطاب هنا يعني مجانية الحياة وان الحياة لا تقوم بما هو صحيح وحضاري حتى باكتساب الحريات الفردية، فيكون الصراع بين الذات التي تريد ان تُلبي الرغبات المجتمع الذي يكبح تلك الرغبات فيولد صراعاً ورفضاً مكبوتاً يُؤطّر ببناء هذا النسق الاجتماعي والذي تدور احداثه بين الشخصيتين بحالة من الهستريا والهلع والخوف والترقب وهما يمسكان -بأكياس الشرب- فيدلل الخطاب في لغته العالية بأن (المخرج) استطاع ان يُكرس ماهو يومي فخوف الشخصيتين من زنادقة التطرّف ان يمسكوا بهم ويقتلوهم ان وجدا لديهم (نص قنينة عرق) استطاعا ان يخفيا هذا المشروب بأكياس نايلون خشية الملاحقة والقتل. أنَّ تجسيد العملية الاسقاطية التي وظفها (المخرج) في تلك المشاهد تنم عن رفض لمهيمنات الكبت الاجتماعي وهي نقد لتلك التابوات المختلفة التي استطاع ان يوظفها ضمن سير احداث الفعل الاجتماعي في العرض المسرحي، اذ تمثلّت (الاضاءة) في هذا المشهد تحوّلات وانتقالات على شكل بقع ساعدت بتكوين ما يقوم على نقد لتلك الحالة المجانيّة من الموت فدلالاتها استطاعت ان تُعبر عبر تقنيّة الاطفاء والاشتعال مع بداية العرض المسرحي مما يُشير الى انه يومي مُتجدد لجميع تلك الخيبات التي مرّت بالمواطن العراقي، فهو عبارة عن ضوء لافتعال الازمات والغوص في كنه تلك العوالم المظلمة والظلاميه التي جاءت من بعيد للسيطرة على العراق والتلاعب بمقدراته، فالإضاءة كانت رصداً قائماً بتوازٍ من رصد لمتغيرات النفس وما تبوح به عبر الانعكاس والظل وشبه الظل إذ يمنح الصورة البصرية رؤية في تقلبات التحوّلات السوداوية ضمن كلَّ بقعة من بقع انتقال

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الشخصيتين في تجسيد ظهورها في العرض. وتحوّلت لُغة (الديكور) ضمن تبادل الاماكن والتلاعب بمقتنياتهم ادواتهم في العرض للدلالة على رفض الزمان والمكان في ذات العرض وهو انطلاق لذات المكان، فالديكور يحمل في بساطته حصيرة بسيطة مألوفة وأدوات عملهم التي تختزل الكثير من المفردات الاجتماعية التي مرّ بها العراق في فترات متعاقبة، إذ ووظّف (المخرج) قاطع من الخشب (كالوس) الذي يحوي على ابواب وشبابيك تدلل على قطع ديكور بيت متراصة بالداخل، للدلالة على عمق المعنى لكل فرد بأن ما تقوم به الشخصيتان على خشبة المسرح هو فعل يومي قائم عند معظم الناس لأنهم يشتركون بنفس الصفات فيدلل بوجود منطلق رافض اجتماعياً لكل تلك التعديات، إذ يحمل الديكور ضمن شقوق تفتح بين الحين والأخر ففي طياته رسائل وخطابات معبرة عن روح الجماعات داخل منظومة العرض المسرحي، وتلك ايحاءات بالغرف والأبواب هي بمثابة تكوينات الحياة اليومية لكل فرد داخل البلد.. تنتقل لُغة العرض ضمن حوار الشخصيتين بإبراز فعل التفجير الانتحاري والتصوير له من قبل شخصيّة (صبّاغ الاحذية) وهو يسرد لنا تقريراً مفصلاً عن الانفجار الذي وقع فيصوّر لنا حجم الاحصاءات والعلامات والدلالات على وقوع الانفجار فهو -كالمراسل الصحفي- يبرهن على ان الرفض الاجتماعي لهذه الافعال المرفوضة والمستهجنة يأتي عادة كمتغير ثقافي يستطيع انَّ يحمل رسائل الى العالم من سوداوية وضبابية المشهد القائم في ظل الحروب والتهجير والقتل والتفخيخ، ما يحمل معاني وصوراً قائمة بصيغ ايديولوجية تبرهن على اشكال الرفض في المسرح إذ يقص (صبّاغ الاحذية) نبأ الانفجار بقوله:

اهواي ماتوا بيه ../ لك اهواي راحوا،،
كل شيء دمرّ كل شيء
اختلط وي الدخان دم بكل مكان،
وكامت الدنيا تمطر مسامير..
واليّ ما مات بشضيه مات بكساره
لك اشلاء ترست كل المكان
هذا رأسه وذاك كلبه وهذا رجله...

إذ يأتي هذا الخطاب اليومي المتكرر الذي استرسل فيه (صبّاغ الاخذية) وكأنه صحفي ينقل احداث الانفجار الاخير من مكان التفجير، الذي وقع بالقرب منه في مكان ما في العراق وهو يصّور كيف إنَّ المفخخة استطاعت ان تقطع اوصال الناس الابرياء وهو تصوير عام لا يحدد مكان وقوع وزمن الانفجار مما يعطي دلالة على الانفجارات والانتحاريين هي عملية مستمرة ويومية يشهدها العراق والعاصمة بغداد بالذات، وهو يتحدث بوجود مكونات الفعل ذا السلوك الاجتماعي المرفوض والمنبوذ وهو سلوك شاذ وخطير بإرسال العديد من الانتحاريين كي يقتلوا عدداً من الابرياء. فتنطلقُ لُغة العرض المسرحي وخطابها الفنّي التقني ضمن خطاب جماعي يشرك منظومة المشاهد والتفاعل مع الحدث وهو ما يسهم في بناء رفض اجتماعي ايجابي ضد كلّ مسوغات تلك الافعال والتصرّفات الشاذّة من قبل تلك الجماعات المتطرفة والتي جعلت من العراق بلداً متأخراً تسيطر عليه جماعات مسلحة تقتلُ بشهوانية ودون اي مبرر وهي معالجة مسرحية ضمن لُغة عالية من الخطاب ونقد وتفكيك الخطاب في النص المسرحي وتحوّله من خطاب عام الى خاص وبالعكس، بحسب

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

مقتضيات الفعل الدرّامي. وينطلق حوار (صبّاغ الاحذية) بتجسيد حالة من الوعي وانتقاله من الخطاب الفردي الى الجماعي ضمن تراتب ذكريات مرّت عليه وهو يقول (سنين واني اصبغ بساطيل شباب يعرفون بنفسهم رايحين للموت) ... وهو يربط نفسه بتلك الحالة الاجتماعية التي يمارسها كمهنه إذ يشترك مع هموم هؤلاء الشباب وكيفيه حياتهم وكيف هم يذهبون للموت بأقدامهم ويزاوج بين كلّ تلك الحالات التي في المجتمع مع حالته هو كشخصيّه ضمن تفكّك لُغة الحوار وهو يخاطب نفسه ساخراً وغاضباً (حياتي كلّها عِبارة عن قُندره عتيكه – لو تجيبله اغلى انواع الصبغ ما تلمع... افتهمتْ..!) ما يدلل على الذاكرة الهشة المسحوقة بداخله فهنا يتبلور مفهوم الرفض اجتماعياً لتلك الافعال الاجتماعية التي يجسدها (صبّاغ الاحذية) ضمن بيئات مختلفة من الهم الذي يعيشه عبر مسيرات متعددة من هموم الشباب للهرب والقادم للموت، وهو دائماً ما يخاطب فئة الشباب اذ هي الفئة الاكثر عملاً والأكثر نشاطاً والأكثر مشاركتاً في الحرب والدفاع عن سيادة الوطن، فتحول لُغته من المفهوم الذاتي الذي يشترك فيه مع الاخرين الى المفهوم الجماعي الذي يشرك الاخرين بمصيره ومصير آلاف الارواح مع اخوته الذين يمرّون عليه عبر فعل صبغ الاحذية لديه. يتجسّد الحوار ضمن منظومة خاليه من الترابط بين الشخصيتين بمنظور يوازي فعل الحياة إذ يتحدث (غسّال السيارات) عن حياته وذكرياته مع اصدقائه ويستحضر اسماء، يندد بفعل موت ابيه أثناء رحيله فيقول (إلمات مات ... آيباه ,, هسه يله بدينه نتنفس... آيباه,, لك اجه اليوم اليّ ننتظره الى نأكل ونشرب ونام مرتاحين) فيجيبه (صبّاغ الاحذية) وهو يقوم بشر غسيل -صبغ الأحذية- مما يعطي دلالة على غسيل وأوجاع الزمن إذ يشترك كلامها بفعل الحوار الرافض والمندد لكل تلك الافعال داخل النفس المكبوتة اجتماعيّاً دون التجانس في الحوار وهو خطاب يكون لدى (غسّال السيارات) خاص ولدى (صبّاغ الاحذية) عام، فيخاطبه (صبّاغ الاحذية) (يوميه.. يوميه نأكل ونشرب ونام .. وراه كمنه نأكل ونشرب وشويه نتعارك .. نشرب ونكره ونحقد ونام .. نأكل ونحسب الف حساب يله انام .. بعدين ظلينه نفكر اشلون الواحد يذي الاخر وما نام .. وراه كمنه لا نأكل ولا نشرب ولا نام.. بس معارك وتهديدات وثارات) وهو ما يدلل على مراحل تدهور الوضع الاجتماعي في المجتمع العراقي، والرافض لكل الهجمات والمعارك والحروب الطائفية، بما حلّ بمضير الانسان وهو يعادي اخيه الانسان، إذ تحول الصراع كمؤشر رفض اجتماعي يحدث بين طوائف عامة الشعب وهو خطاب متجانس. ثم يعود (غسّال السيارات) للحديث عمّا هو يومي مألوف شخصي لديه وهو يُحدّث (أمهُ الخرساء) عن ميراث اخوته، وهو لا يصرح بذلك الفعل لأن الخطاب خطاب جماعي يشترك فيه عامة الشعب من هموم وويلات ومخلفات الحروب من ايتام وأرامل وعاهات، فيعطي مبرراً إلهياً لعاهة امُة الخرساء، وهو يحدث زميله (صبّاغ الاحذية) (اي اني ما كايلك كبل امي خرسه وحتى لو تريد تحجي شتريد تحجي بهلمصايب) وهو يبرهن على ان السكوت والصمت كلغة عالية في ظل هكذا أحداث مأساوية تعصف في البلاد من صراعات ومتغيرات وإحداث سلب هدم وسلْب وأشكال من الظلم فحتى العوق يصبح نعمة من نعم الله على الانسان، لأنه لا يستطيع ان يجاري كلّ تلك المحن التي تمرّ بالإنسان خلال اليوم الواحد، وهذا فعل موجود لدى كل العوائل العراقية أبان الحروب والتقلبات السياسية والاجتماعية التي حدثت مؤخراً، وأن لا سبيل من الكلام في وجود هكذا أحداث فهي تعطي الشكر الرباني مقابل الضعف الانساني وهو يسترسل بحديث امه الخرساء وعجزها بتقسيم الميراث بين اخوته وهي صفة اجتماعية مرّت بها العديد من النساء اللاتي فقدن ازواجهن خلال مأساة

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

الحروب وحدثت وقتها دائرة الصراعات الاهلية الاجتماعية بين مكونات المجتمع الواحد، وهو صراع يبرز في الاطاحة بتلك الدعامة العائلية المتمثلة بالأب والام، وفقدان خواص الحياة، وهذا الصراع بين افراد البيت الواحد يؤشر على وجود رفض اجتماعي لتلك الافعال والتصرفات الاجتماعية من قبل الام لأولادها وهم يستحوذون على املاك وقطع البيت شيئاً فشيئاً.. وهو يقسّم أثاث البيت لأخوته ويصر على (أمه الخرساء) (أني ما اريد شيء .. اريد شيء واحد اريد هذا البيت ما ينباع)! وما دلالة بيع البيت لا بمحل دلالةُ بيع الوطن،.. وأن القوى العظمى استطاعت ان تنخر العوائل العراقية وتنهكها بالحروب والقتل والتشرّد واليتم فلم يبقى ألاّ وطن سلبت كل حقوقه واستباح الارهاب ارضه، وهو يصر على ان لا تبيع البيت الذي هو بمثابة الوطن إذ ان لغة الحوار تنطلق مما هو خاص الى ماهو عام. إن طبيعة الرفض الاجتماعي في مسرحية (حظر تجوال) يأتي مما هو يومي مألوف يشترك فيه عامة الناس فالشخصيتان يتحدثان وطوال المسرحية بلغة ينطلقا من الخاص الى العام ومن العام الى الخاص، فيتحدثان عن وجود مسوغات للحرب وكيف ان شوارع العاصمة بغداد خالية من المارّه وكأن (امريكا) قد ضربت قنبلة منوم للشعب العراقي، الذي استدلت عن الستارة بين ليلة وضحاها وأصبح كائناً يعتاش على الموت والقتل والمجانية والهمجية بسبب ويلات الحروب والملاحقة وان هاتين الشخصين بقيتا احياء يمارسان عملهما رغم كلَّ محاولات حظر التجوال التي عصفت ببغداد ابان حرب احتلال العراق وما اعقبها من خراب ودمار. فلغةُ العرض المسرحي اعطت بيان منطلق الرفض الذي اتخذ سرد احداث المسرحية بين هاتين الشخصين خطابات رافضة ومنددة للحروب والصراعات الداخلية والخارجية التي طرأتْ على العراق ومدنه وكذلك من فضح لما هو سلوك اجتماعي شاذ ذو دلالات خطيرة تتمثل بفعل الانتقام والقتل والدمار والمخدرات والشذوذ على جميع الاصعدة وأن هذه المتغيرات استطاع (المخرج) ابرازها الى العالم الخارجي غير العراقي، وهو ما يبلور قيمة الرفض الاجتماعي لهذه السلوكيات الصغيرة المتفشية بالمجتمع كمتغيرات ثقافية اجتماعية استطاعت ان تخاطب مجموعة من شرائح المجتمعات وتبرهن على انَّ الخير مازال موجوداً عن ابسط الشخصيات في المجتمع من ممارسة حرياتهم والتنازل عن حقوقهم وكذلك بالهم الجماعي لديهم مع الاخرين عبر مهنهم التي تُدلل على مهن النظافة والتنظيف، وان الفعل الاساسي والسمة الغالبة ان لا يأس مع الحياة، حيث تمثلت (الموسيقى) عبر العملية الاسقاطية لدى العرض المسرحي في لغته الرافضة والمنددّة بالحرب بوجود ايقاعات حزينة ورافضه ذات طابع ثوري جاءت بوصفها متغيّراً ثقافياً ساعد في دعم الصراع الموسيقي في العرض المسرحي كوحدات تقنيّة فنّية مُتجانسة.

النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج: Results:

توصلَ الباحثُ الى جملةٍ من النتائج استناداً الى ما تقدم من تحليل عيّنات البحث، وعلى ما جاء به الاطار النظّري من مؤشرات ظهرت فيما بعد في عملية التحليل، وهي كما يلي:

١. الرفض الاجتماعي يعمل في تحديد مفاهيمه عبر المجتمعات على شكل صراع يبدأ من الذات الى المجتمع

٢. لغة العرض المسرحي اعتمدت عند المخرج العراقي على ماهو مرفوض من خطاب ايديولوجي ذات دلالات نفسيّة واجتماعية

٣.طبيعة الرفض اجتماعياً لدى (المخرج) العراقي تخضع لتجارب ذات علاقة بالمجتمع، كونها تعتمد على ما هو متداول .

٤.لُغة العرض المسرحي عند (المخرج) العراقي تسهم على اساس اظهار مُتغيّر ثقافي ينطلق بلغته الخطابية الرافضة .

٥.يعمل (المخرج) لغرس الرفض الاجتماعي ضمن مكونات العملية النقدية التي يؤسس لها داخل لغة العرض المسرحي .

ثانياً: الاستنتاجات: Conclusions

١.ان الافعال والأقوال والدوافع النفسية والاجتماعية هي التي تخضع الى مفهوم الرفض.

٢.عملية الرفض الاجتماعي تهتم بما هو آني، حيث تعطي طابعاً ثورياً نحو التمرّد الانساني ضد القيم الاجتماعية البالية والغبية .

٣.الرفض الاجتماعي هو جوهر التغيير في لغة العرض، إذ يبدأ من الذات وينتهي بالفعل الرافض .

٤. الرفض هو مكاشفة مع الحقيقة ووضع المئات من الاسئلة من شأنها الولوج لمعرفة الحقيقة ضمن اسقاطات فنيّة وتقنيّة يختلقها المخرج.

احالات البحث

١.غاستون باشلار، فلسفة الرفض، ترجمة: خليل أحمد خليل، الطبعة الأوّلى، (بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥)، ص١٥٣.

٢. مدحت الكاشف، المسرح والإنسان: تقنيّات العرض المسرحي المعاصر، تقديم: سعد اردش، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص٨١.

(*) المخرجون العراقيّون: الذين اهتموا بأسلوب الرفض اجتماعيّاً، كمتغير ثوري او كمتغيّر ايديولوجي اجتماعي رافض، فهو رفض بنّاء يبنى على عمل هادف ذو منحى اخلاقي وتطويّري، ضمن عروضهم المسرحيّة التي قدّمت في دولة العراق.

٣.الاب لويس معلوف اليسوعيّ، المنجدُ في اللّغة العربية المعاصرة، (بيروت: دار المشرق، ب ت)، ص ٥٦٨.

٤.لأبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، معجم مقاييس اللّغة، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، ٢٠٠٨)، ص٣٩٥.

٥. ينظر: جميل صليبا، المعجم الفلسفي، الجزء الأوّل، (بيروت: دار الكتاب اللبناني ودار الكتاب المصري، ١٩٧٩)، ص٦١٨.

٦. بسّام قطّوس: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، (الأردن: دار الكندي للطباعة والنشر، ١٩٩٨)، ص١٦٤.

(**)(سيغموند فرويد): Sigmund Freud (١٨٥٦–١٩٣٩) ولد في فينا/النمسا، اثبت بأدلته وجود حياة نفسيّة لا شعورية الى جانب الحياة الشعورية، تطرق في معظم كتاباته الى (التنويم المغناطيسي) و(الاحلام)

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

و(الهفوات) و(الشذوذ)، (الانا- الهو)، (الكبت) مؤسس ما يسمى (مدرسة التحليل النفسي). للمزيد ينظر: احمد عزت راجح، أصول علم النفس، (بغداد: مطبعة اشبيلية، ب ت)، ص١٦.

(***) الكبتُ العصابي:Repression Neurosis ميّز (فرويد) الكبت بنوعان كبت أولي: (يحول دون المادّة اللاشعورية) وكبت ثانوي: (باستبعاد الرغبات والأفكار في الشعور) ويرى ان -الكبت الفاشل- يؤدي الى الاصابة بالعصاب بينما -الكبت الناجح- يظل فيه المكبوت لاشعورياً. للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني: المعجم الموسوعي للتحليل النفسي، (بيروت: مكتبة مدبولي، ١٩٩٥)، ص٤٦٨-٤٧١.

٧.بسّام قطّوس، مصدر سابق، ص١٦٣.

٨.يوسف الحناشي، الرفض ومعانيه في شعر المُتنبّي، الطبعة الأوّلى، (تونس: منشورات الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤)، ص٤٩.

٩.مراد وهبه، المعجم الفلسفي: معجم المصطلحات الفلسفية،(القاهرة: دار قِباء للطباعة والنشر والتوزيع، ١٩٩٨)، ص٣٥٠-٣٥١.

١٠.أمل عبد العزيز، القاموس العربي الشامل، (بيروت: دار المراتب الجامعية، ١٩٩٧)، ص١٨.

(****) (ابو علي الحسين بن سينا)Ibn Sina (٩٨٠-١٠٣٧) فيلسوف عربي مُتصوّف، ولد في عاصمة السامانيين، توفي في (همذان) إيران، ألمَ في مواضيع عدّة منها: الفلسفة واللاهوت والاجتماع والفلك والطب والموسيقى، يقول عنه: (ش. غرين –كومستون) "من المحتمل أنه ما أتيح لأحد قط، قبل ابن سينا أو بعده، أن يجمع بين مثل ذلك العقل الكُلّي، ومثل تلك الطاقة التي لا تعرف التعب" من مؤلفاته (الاشارات والتنبيهات)،(المدخل إلى صنعة الموسيقى). للمزيد ينظر: جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة: الفلاسفة- المناطقة- المتكلّمون –اللاهوتيّون – المتصوّفون، الطبعة الثالثة، (بيروت: دار الطليعة للطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص٢٦-٣٠.

١١.جميل صليبا، المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص٣٨.

١٢.مراد وهبه، المعجم الفلسفي: مصدر سابق، ص٢٤.

١٣.قيس النوري، علم الاجتماع، الطبعة التاسعة، (بغداد: مطبعة الديواني، ٢٠٠٥)، ص١٧٨.

(*****)(أُوغسْت كونْت): Auguste Comte (١٧٩٨-١٨٥٧) فيلسوف فرنسي، صاحب المدرسة التجريبية الوضعية في القرن التاسع عشر، ويُعدّ مؤسس علم الاجتماع/السوسيولوجي. للمزيد ينظر: جان ديفينيو، مدخل إلى علم الاجتماع، ترجمة: فاروق الحميد، (دمشق: دار الفرقد للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠١١)، ص٩.

(******)(ماكس فيبر): Max Weber (١٨٦٤-١٩٢٠) عالم اجتماع، ولد في ألمانيا، مؤسس لما يُسمّى (علم الاجتماع الواضح). للمزيد ينظر: جان ديفينيو، مصدر سابق، ص٨.

١٤.احسان محمد الحسن، المدخل الى علم الاجتماع الحديث، (بغداد: مطبعة الجامعة، ١٩٧٥)، ص٤٦.

١٥- Max Weber, (a. Henderson and T. parsons , trans) Theory of Social and Economic Organlsation, (New York: Oxford University Press, 1949), P.88.

١٦.احسان محمد الحسن، مصدر سابق، ص٥٥.

١٧- Durkheim, The Dualism Of Human And It's Social Condition, In WOLFF (ed), (Emile Durkheim), P.326.

١٨.فيليب لايورنت تولر وجان بيار كارتييه, انثولوجيا انتروبولوجيا, ترجمة: مصباح الحمد, (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع , ب. ت), ص٣٦.

١٩.مدحت الكاشف، المسرح والإنسان: مصدر سابق، ص٩٠.

٢٠.ينظر: الاب لويس معلوف اليسوعيّ، مصدر سابق، ص١٢٨٩.

٢١.نديم معَلا، لُغَة العَرض المسرَحي، الطبعة الأوّلى، (بغداد: دار المدى للثقافة والفنون والنشر، ٢٠٠٤)، ص١٧.

٢٢. بول ريكور، نظرية التأويل: الخطاب وفائض المعنى، ترجمة: سعيد الغانمي، الطبعة الثانية، (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٦)، ص٢٥.

٢٣. سمير سعيد حجازي، معجم مُصطلحات الانثروبولوجيا والفلسفة وعلوم اللسان والمذاهب النقدية والأدبية، الطبعة الاولى، (القاهرة: دار الطلائع، ٢٠٠٧)، ص١٢٨.

٢٤. أمبرتو أيكو، سيمياء العرض المسرحي، ترجمة: رئيف كرم، (بيروت: مجلة الفكر العربي، العدد (٦)، ١٩٨٩)، ص٢١١.

٢٥.جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، (الشارقة: مكتبة المسرح، منشورات مركز الشارقة للإبداع، ٢٠٠١)، ص١٧.

٢٦.المصدر نفسه، ص٣٣.

٢٧.ابراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، (القاهرة: دار الشعب، ١٩٧١)، ص ٢٠٠.

٢٨. صبري عبد العزيز، القيم التشكيلية في الصورة المرئية المسرحيّة، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الاسرة، ٢٠٠١)، ص٥٧.

٢٩.غاستون باشلار، فلسفة الرفض، مصدر سابق، ص١٨.

٣٠.غاستون باشلار، مصدر سابق، ص١١٩.

٣١.فخري الدبّاغ، مصدر سابق، ص٩-١٠.

٣٢.ينظر: أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، المصدر نفسه، ص٥٤.

٣٣.أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، مصدر سابق، ص٤١.

٣٤.نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، (بغداد: دار الشؤون الثقافية، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥)، ص٩٧.

٣٥.امير اسكندر، تناقضات في الفكر المعاصر، (بغداد: دار الحرية للطباعة، سلسلة الكتب الحديثة (٦٥)، ١٩٧٤)، ص٩١.

٣٦.حسن محمد حسن، النظرية النقدية عند هربرت ماركيوز، الطبعة الاولى،(بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٩٣)، ص٧٥-٧٦.

٣٧.هربرت ماركيوز، العقل والثورة: هيجل ونشأة النظرية الاجتماعية، ترجمة: فؤاد زكريا، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠)، ص٢٧١.

٣٨.جورج بوليتزر وجي بيس و موريس كافين، مصدر سابق، ص٢٩.

٣٩.أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، مصدر سابق، ص٦٤.

٤٠.المصدر نفسه، ص٦٤.

٤١.ينظر: مايك أودونيل: تمهيد في علم الاجتماع، نقلاً عن كتاب، قراءات معاصرة في نظرية علم الاجتماع، ترجمة:مصطفى خلف عبد الجواد، مراجعة: محمد الجوهري، (القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية،٢٠٠٢)، ص٨٥.

٤٢.ينظر: أنتوني غَدِنْز و كارين بيردسال، مصدر سابق، ص٦٦-٦٧.

٤٣.حسن محمد حسن، مصدر سابق، ص١٠٨.

٤٤.فؤاد زكريا، هربرت ماركيوز، (القاهرة: دار الفكر المعاصر، ١٩٧٨)، ص٣٠.

٤٥.ينظر: حسن محمد حسن، مصدر سابق، ص١٤٠-٢١٧.

٤٦.ينظر: المصدر نفسه، ص٩٩- ١٠٦.

٤٧.نيقولاى برديائف، العزلة والمجتمع، ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز، مراجعة: على آدهم، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢)، ص٦.

٤٨.سعد اردش، مصدر سابق، ص ١٩٤.

٤٩.جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة: عبد المنعم اسماعيل، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ١٩٧٩)،ص١٠.

٥٠.جورج ولورث، مصدر سابق، ص١٠.

٥١.جورج ولورث، مصدر سابق، ص١٥.

٥٢. جون كروكشانك، ألبير كامو وأدب التمرّد، ترجمة: جلال العشري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكُتّاب، ١٩٨٦)، ص٣٧.

٥٣.ينظر: سعد اردش، مصدر سابق، ص ٢٥٥-٢٥٦.

٥٤.ميوريل براد بروك، ابسن النرويجي، ترجمة: فؤاد كامل و كامل يوسف، (القاهرة: مكتبة الفنون الدّرامية، ب ت)، ص٢٢.

٥٥.رجاء عبد الرزاق الغمراوي وسهى محمود محمد، الدرّاما وقضايا المجتمع، (الاسكندرية: دار المعرفة الجامعية، ٢٠١٣)، ص٣٦.

٥٦.ليونارد كابل برونكو، مسرح الطليعة: المسرح التجريبي في فرنسا، ترجمة: يوسف أسكندر، مراجعة: أنور لوقا، (القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧)، ص ١٨٠.

٥٧.المصدر نفسه، ص١٣.

٥٨.لطفي قام، المسرح الفرنسي المعاصر، (الاسكندرية: الدار القوميّة للترجمة والنشر، ١٩٩٩)، ص ٢٢٥.

٥٩. شفيق مقار، دراسات في الادب الاوربي المعاصر، (بغداد: وزارة الاعلام، مديرية الثقافة العامة للنشر والتوزيع، مطبعة الاديب البغدادية، ١٩٧٢)، ص٨٦.
٦٠. ماري – كلود كانوفا، الكوميديا، ترجمة: علاء شطنان التميمي، مراجعة: د. مهند يوسف، الطبعة الاولى، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة والنشر، ٢٠٠٦)، ص٣٠٢.
٦١. أوجين يونسكو، مسرحية: المغنية الصلعاء، ترجمة: محمد جمعة ومحمود حجازي، (القاهرة: دار المفكر للنشر، دار الثقافة العربية للطباعة، ب ت)، ص١٣٨.
٦٢. شايع الويقان، الفلسفة بين الفن والايدولوجيا، الطبعة الأولى، (بيروت: النادي الادبي- الرياض: المركز الثقافي، ٢٠١٠)، ص٩٣.
٦٣. آرنولد ب هنجلف، مصدر سابق، ص٧٧.
٦٤. ماري الياس، انتولوجيا المسرح الفرنسي الحديث، الطبعة الأولى، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٢)، ص٤٩١.
٦٥. موسى السوداني، دراسات في المسرحية الحديثة، (بغداد: منشورات وزارة الاعلام، دار الحرية للطباعة، ١٩٧٥)، ص٢٠.
٦٦. ينظر: ج. ل. ستيان، مصدر سابق، ص٣٥٣.
٦٧. المصدر نفسه، ص٣٥٣.
(*******)(دايارد بير): ناقد فرنسي، اهتم بنقد اعمال (صموئيل بيكيت). للمزيد ينظر: ويكيبيديا، مصدر سابق.
٦٨- Deirdre Bair: (Samuel Beckett), page 449 .
٦٩. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص١٦٠-١٦١.
٧٠. ينظر: نَديم معّلا، لغَة العرض المسرحي، مصدر سابق، ١٣٢.
٧١. ابراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدراميّة والمسرحيّة، مصدر سابق، ص١٥٥-١٥٦.
٧٢. رونالد جراي، بريخت، ترجمة: نسيم مجلي، مراجعة: أحمد كمال زكي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢)، ص٣.
٧٣. قيس الزبيدي، مسرح التغيير: مقالات في منهج بريشت الفنّي، (بيروت: مكتبة النهضة دار ابن رُشد، ١٩٨٣)، ص٢٠٧-٢٠٨.
٧٤. برتولد برخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، (بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣)، ص٧٠.
٧٥. روبرت بروستاين، مصدر سابق، ص٢٠٥.
٧٦. روبرت بروستاين، مصدر سابق، ص٢٢٢-٢٢٣.
٧٧. روبرت بروستاين، مصدر سابق، ص٢٤٠.
٧٨. المصدر نفسه، ص٢٤٣.

٧٩. جاك دي سوشيه، برتولت بريشت، ترجمة: صباح الجهيّم، (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، ١٩٩٣)، ص٦٠.

٨٠. ينظر: رونالد جراي، مصدر سابق، ص١١٤-١١٥.

٨١. رونالد جراي، مصدر سابق، ص١٠٥.

٨٢. بودوستنيك وياخوت، عرض موجز للمادّية الديالكتيكية، (موسكو: دار التقدّم، ب ت)، ص٦٠.

٨٣. ينظر: سعد اردش، مصدر سابق، ص٢١١.

٨٤. ينظر: مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٣٧-٣٨.

٨٥. يوجينا باربا, مسيرة المعاكسين انثروبولوجيا المسرح, ترجمة: قاسم البياتلي, (بيروت: دار الكنوز, ١٩٩٥)، ص١٦.

٨٦. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٦٣.

٨٧. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص١١٤.

٨٨. المصدر نفسه، ص١١٩.

٨٩. المصدر نفسه، ص١٢٣.

٩٠. إيان واطسون، نحو مسرح ثالث: أوجين باربا ومسرح أودن، ترجمة: منى سلامة، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار، (إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي (١٢)، ٢٠٠٠)، ص٣٠١.

٩١. المصدر نفسه، ص ٦٣.

٩٢. ينظر: كريستوفر أينز، مصدر سابق، ص٣٢٥-٣٢٦.

٩٣. سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: المركز العربي للثقافة والعلوم، ب ت)، ص١٨٤-١٨٥.

٩٤. ينظر: اثير السادة، مصدر سابق، ص٢٢-٢٥.

٩٥. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٥٨.

٩٦. اثير السادة، مصدر سابق، ص٣٠.

٩٧. مدحت الكاشف، مصدر سابق، ص٥٩.

(********)ينظر ملحق رقم (١).

قائمة المصادر والمراجع

١. أباه (السيّد ولْد). التاريخ والحقيقة لدىَ ميشال فوكو. الطبعة الاولى. بيروت: دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع. دراسات فلسفيّة، ١٩٩٤.

٢. إبراهيم (زكريّا)، مشكلات فلسفيّة: مُشكّلة الفنْ. القاهرة: دار مصر للطباعة. مكتبة مصر، ب.ت.

٣. احمد (فوزي فهمي). المفهوم التراجيدي والدرّاما الحديثة. القاهرة: المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، ١٩٦٧.

٤. ادونيس. زمن الشعر. الطبعة الأوّلى. بيروت: دار العودة، ١٩٧٨.

٥.آرتو (أنطوان). المسرح وقرينه. ترجمة: سامية أسعد. القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣.
٦.اردش (سعد). المخرج في المسرح المعاصر. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسلة عالم المعرفة (١٩)، ١٩٧٩.
٧.اسكندر (امير). تناقضات في الفكر المعاصر. بغداد: دار الحرية للطباعة. سلسلة الكتب الحديثة (٦٥)، ١٩٧٤.
٨. اسكندر (فايز). مسرحيات عالمية: مسرح العبث: في انتظار غودو. القاهرة: الهيئة العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠.
٩.آسلن (مارتن). آنتوان آرتو الرجل وأعماله المسرحية. ترجمة: سعيد احمد الحكيم. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ب ت.
١٠.امهز (محمود). التيارات الفنيّة المعاصرة. الطبعة الاولى. بيروت: شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، ١٩٩٦.
١١.أنكَلز (اليكس). مقدمة في علم الاجتماع. ترجمة: محمد الجوهري وآخرون. الطبعة السادسة. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٣.
١٢.أودونيل (مايك): تمهيد في علم الاجتماع. نقلاً عن كتاب. قراءات معاصرة في نظرية علم الاجتماع. ترجمة: مصطفى خلف عبد الجواد. مراجعة: محمد الجوهري. القاهرة: مركز البحوث والدراسات الاجتماعية، ٢٠٠٢.
١٣.ايكو (أمبرتو). سيمياء العرض المسرحي. ترجمة: رئيف كرم. بيروت: مجلة الفكر العربي. العدد (٦)، ١٩٨٩.
١٤.أينز (كريستوفر). المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢. ترجمة: سامح فكري. القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للآثار. وحدة إصدارات المسرح، ١٩٩٦.
١٥.باربا (يوجينا). مسيرة المعاكسين انثروبولوجيا المسرح. ترجمة: قاسم البياتلي. بيروت: دار الكنوز, ١٩٩٥.
١٦. باربا (يوجينا). ارض الماس والرماد. ترجمة: هناء عبد الفتاح. القاهرة: الهيأة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٤.
١٧. باربا (يوجينا). معجم انثربولوجيا المسرح –الفن السردي للاداء. ترجمة: أمين الرباط. القاهرة: وزارة الثقافة. اصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠٦.
١٨. باشلار (غاستون). فلسفة الرفض. ترجمة: د. خليل أحمد خليل. الطبعة الأوّلى. بيروت: دار الحداثة، ١٩٨٥.
١٩.برخت (برتولد). نظرية المسرح الملحمي. ترجمة: جميل نصيف. بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٧٣.
٢٠.برديائف (نيقولاى). العزلة والمجتمع. ترجمة: فؤاد كامل عبد العزيز. مراجعة: على آدهم. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٢.
٢١.بروستاين (روبرت). المسرح الثوري: دراسات في الدرّاما الحديثة من ابسن الى جان جينيه. ترجمة: عبد الحليم البشلاوي. القاهرة: دار الكتاب العربي للطباعة والنشر فرع الصحافة، ب ت.
٢٢.بروكسي (لكينت). روائع التراجيديا في الغرب. ترجمة: محمود السمرة. بيروت: دار الكتاب العربي، ١٩٦٤.

٢٣. بروكلت (اوسكار). ابتكارات المسرحيين في القرن العشرين: تاريخ ووصف موجز لأبرز المؤلفين والمخرجين والمصممين. ترجمة: سامي عبد الحميد. بغداد: مطبعة الجامعة، ب ت.

٢٤. برونكو (ليونارد كابل). مسرح الطليعة: المسرح التجريبي في فرنسا. ترجمة: يوسف أسكندر. مراجعة: أنور لوقا. القاهرة: دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٧.

٢٥. البكري (عادل). الفلسفة لكلّ الناس. بغداد: دار الحرية للطباعة والنشر، ١٩٨٥.

٢٦. بليزاتيون (كاترين). مسرح مايرهولد وبريخت. ترجمة: فايز قزق. دمشق: وزارة الثقافة. المعهد العالي، ١٩٩٧.

٢٧. بهنسي (عفيف). موسوعة تاريخ الفن والعمارة: الفن في أوربا من عصر النهضة حتى اليوم. الطبعة الاولى. المجلّد الأوّل. بيروت: دار الرائد اللبناني، ١٩٩٣.

٢٨. بوتول (جاستون). تاريخ علم الاجتماع: من الشرق والغرب. ترجمة: غنيم عبدون. مراجعة: جلال حسن صادق. القاهرة: الدار القوميّة للطباعة والنشر، ب. ت.

٢٩. بوليتزر (جورج) وبيس (وجي) وكافين (موريس). أصول الفلسفة الماركسيّة. ترجمة: شعبان بركات. الجزء الاول. بيروت: منشورات المكتبة العصرية، ب. ت.

٣٠. بيليت (جان ماري). عودة الوفاق بين الإنسان والطبيعة. ترجمة: السيّد محمد عثمان. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون. سلسلة كتب عالم المعرفة (١٨٩)، ١٩٩٤.

٣١. بيومي (أبراهيم مدكور) وآخرون. المعجم الفلسفي. القاهرة: إصدار. معجم اللّغة العربية، ١٩٧٩.

٣٢. تولر (فيليب لايورنت). كارتييه (بيار). انثولوجيا انتروبولوجيا. ترجمة: مصباح الحمد. بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع, ب. ت.

٣٣. ثروة (يوسف عبد المسيح). دراسات في المسرح المعاصر. الطبعة الثانية. بيروت- بغداد: منشورات مكتبة النهضة، ١٩٨٥.

٣٤. ثروة (يوسف عبد المسيح). مسرح اللامعقول وقضايا أخرى. بيروت: دار الفارابي- بغداد: مكتبة النهضة، ١٩٧٥.

٣٥. جراي (رونالد). بريخت. ترجمة: نسيم مجلي. مراجعة: أحمد كمال زكي. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢.

٣٦. جيمنيز (مارك). الجمالية المعاصرة: الاتجاهات والرهانات. ترجمة: كمال بو منير. بيروت: منشورات ضفاف، ٢٠١٢.

٣٧. الحسن (احسان محمد). المدخل الى علم الاجتماع الحديث. بغداد: مطبعة الجامعة، ١٩٧٥.

٣٨. حسن (حسن محمد). النظرية النقديّة عند هربرت ماركيوز. الطبعة الاولى. بيروت: دار التنوير للطباعة والنشر، ١٩٩٣.

٣٩. الحسين (قصي). سوسيولوجية الأدب: دراسة الواقعة الادبية على ضوء علم ألاجتماع. بيروت: دار ومكتبة الهلال للطباعة والنشر، ٢٠٠٩.

مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣ ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303

٤٠.الحناشي (يوسف). الرفضُ ومعانيه في شعر المُتنبّي. الطبعة الأوّلى. تونس: منشورات الدار العربية للكتاب، ١٩٨٤.

٤١. الدبّاغ (غانم). نزعات إنسانية في موسيقى بتهوفن. بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام (الموسوعة الصغيرة). دار الحرية، ١٩٧٩.

ISSN : (Print) 2305-6002 : (Online) 2958-1303 مجلة فنون البصرة – العدد (٢٤) السنة ٢٠٢٣

Social rejection in the language of Iraqi theatrical performance Curfew play as a model

By: **Sarmad Yasin Mahmoood**
University Of Basrah / college of fine arts
Email : sarmad.yassen@uobasrah.edu.iq
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-4864-2024

ABSTRACT
Social rejection is an influential phenomenon in the language of the theatrical presentation of its active thesis on the environment and content of the presentation. It is linked to the study of correction of societies and positive change aimed at reflecting artistic and practical value in the structure of the formation of societies within an outreach language capable of finding and applying rejection socially. The theatre remains a large gateway open in its texts, performances and techniques that absorb reality and restore the production and storage of its benefits in the direction of change and construction, so the problem of research was how social rejection was and how the language of the show was adhered to and the benefit and objectives of this exchange "The foundation of the discussion of this problem was to go through the concepts that are consistent with this subject and the consequent understanding and passing of the global experiences in text and offer to know and collect the forces of research and focus to arrive at indicators that help and contribute to the analysis of the text, its visions, its medications, its meaningful divides and the manifestations of its idea, To draw our results and what we need a mechanism of conclusions we derive and learn our analytical concepts, the researcher singled out three SIs that were a compass indicating to us the cognitive direction that we should choose to dismantle the text structure in the presentation we analyze.

Keywords: rejection, theatre, society