Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 2, Issue: 3

Representations of Marxist thought in contemporary theatrical performance experiences

Alaa Abdulhussein Ali[1,*], Nashat Mubarak Sliwa[2]

1, 2 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

* Corresponding author: e-mail: alaarubaie77@gmail.com

Received: 13 March 2025 | Accepted: 16 September 2025 | Published: 30 September 2025

Abstract:

The world has witnessed an intellectual and aesthetic shift that produced diverse philosophical and artistic movements. Within this context, Marxism emerged as a human-centered framework concerned with interpreting social phenomena through analysis of material and moral conditions, economic activities, and human needs. Theater, as a cultural practice, became a medium for translating political ideas and generating change by creating expressive images of political issues in artistic form.

The present research addresses the question: *How is Marxist thought represented in contemporary theatrical performance?* The importance of the study lies in its contribution to incorporating Marxist perspectives into contemporary theatrical visions, offering insights to scholars and practitioners of theater. The research aims to identify the representations of Marxist thought in contemporary Iraqi performance, with temporal limits set in 2019 and spatial limits in Baghdad.

The study is structured into four chapters. The theoretical framework addresses Marxism in modern thought and the political dimensions of acting. The applied study analyzes the play *The Asylum* using a descriptive-analytical approach. The findings show that the performance embodies a duality of imagination and reason, presenting the asylum as both a theatrical space and a symbolic parliament. Through satire, role transformation, and gestural performance, the play incites audiences to reflect on political conditions and inspires critical engagement with social and political transformation.

Keywords: Thought, Marxism, Performance.

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

تمثلات الفكر الماركسي في تجارب الأداء المسرحي المعاصرة

علاء عبد الحسين علي[١] ، نشأت مبارك صليوا[٢]

الملخص:

شهد العالم تزاحما فكريا وادى الى انطلاق العديد من التيارات الفكرية والجمالية التي أدت الى تحشيد فلسفي حمل في طياته تنوعا في الفلسفات على وفق الايديولوجيات للفلاسفة، والتي احتاجت الى وقت طويل لتفسيرها في ظل عدم الاستقرار والتناغم والتوافق والانسجام الانساني والتجاذب السياسي على الرغم من ان التوسع في التعليم قد بدأ ينهض ويشهد نسيج الثقافات و التوسعات الفكرية التي باتت نقطة الانطلاق باتجاه مواصفات انسانية تبنتها الماركسية واصبحت الشغل الشاغل لتوجهات جديدة، اي بمعنى انها حثيثة السعي نحو توضيح الظواهر الاجتماعية ضمن الاطر المجتمعية من خلال تحليل الظروف المادية والمعنوية والانشطة الاقتصادية المطلوبة من اجل تلبية الاحتياجات الانسانية وتحقيق المكانة الطبيعية للفرد.

ولأن المسرح وسيلة لترجمة الافكار السياسية وطروحات السياسيين والعمل على التغيير والانقلاب ، ما يؤدي الى احداث التفاعل لدى الممثل في صياغة صور معبرة ومحددة عن القضايا السياسية ومعالجتها فنياً ,لذا حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل حول (كيفية تمثّل الفكر الماركسي في تجارب الاداء المسرحي المعاصرة) كمحاولة للوقوف على معطيات الفكر الماركسي وتأثيرها على شكل الاداء المسرحي في التجارب المعاصرة .

وتمثلت اهمية البحث والحاجة اليه في تضمين الفكر الماركسي للرؤى والتجارب المسرحية المعاصرة اذ لم يكن المسرح ببعيد عن قضايا الفرد اما الحاجة اليه فيفيد المهتمين بالفن المسرحي وفي الاداء المسرحي ، اما الهدف للبحث فهو تعّرف تمثّلات الفكر الماركسي في تجارب الاداء المسرحي المعاصرة , وقد شملت حدود البحث : الزمانية ٢٠١٩ وحد المكانية العراق _ بغداد فيما الموضوع هو دراسة تمثّلات الفكر الماركسي في تجارب الاداء المسرحي المعاصرة ، وقد اشتمل البحث على محورين المبحث الاول: الماركسية في الفكر الحديث. والثاني الابعاد السياسية في الاداء التمثيلي ، ومؤشرات الاطار النظري ومنها ان المسرح السياسي قائم على طبيعة المشاركة الفعلية في احداث العرض عبر التأثر بالمادة الفنية التي يطرحها الممثل بتقنية التحريض. الى الفصل الثالث الذي اشتمل على اجراءات البحث و تم اختيار مسرحية (المصحة) كعينة تطبيقية بالاعتماد على المنهج الوصفي (التحليلي) لمقاربتها من عنوان البحث واكثر اقترابا من هدف البحث ، وضم الفصل الرابع النتائج ومناقشتها واهمها اعتمد العرض على اظهار اللعب الادائي عبر ثنائية الخيال والذهن، أي ان الفضاء المسرحي كان يمثل عنوان المصحة، ولكن في مضمونه وشكله يعد مجلسا لنواب الشعب، اذ يبحث مؤدي دور المدير الدكتور عن النواب، وهنا يجدهم متخفين تحت الطاولة في المشهد الاول وذلك في خطاب ايمائي وحركي موجه للمتفرجين بدلالة البحث عن شيء ليس له وجود على ارض الواقع ، واعتمد تقديم مسرحية (المصحة) مبدأ التحول الاجتماعي والنفسي والسياسي للمادة الفنية، وقد جاءت نتيجة المتغير الادائي في تقديم شخصية (المدير، الدكتور) من خلال تنوع الادوار بين هذين العناوين بصيغ التقرب والتبني لكل شخصية بالتحول في التقنية الادائية، مما ادى للاستفزاز والتحريض بالمهارات الادائية ومرجعياتها الحركية والمعرفية باسلوب السخرية والتهكم لأثارة الضحك لتحريض المتفرج للاحتجاج على الاوضاع والتغيير في المنظومة السياسية، وهذه تأتي ضمن اللعب المسرحي لتحريك طرفي النزاع وأثارة الجدل الموضوعي من اجل حل المشكلات ومعالجتها فنيا بالأداء التمثيلي.

الكلمات المفتاحية: الفكر، الماركسية، الاداء.

١ جامعة الموصل– كلية الفنون الجميلة
٢ استاذ/ جامعة الموصل – كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: تعد القضايا الانسانية السامية من اهم الجوانب التي لها علاقة مختلفة بالكائن البشري والتي تشتمل على الحقوق المتمثلة بالعمل والممارسة والانتاج وقد تكون البداية لكل حياة طبيعية تنتشل الانسان من عزلته وتؤدي به الى مصاف الترف و العيش الكريم ، لذا راح اصحاب الفلسفة الماركسية ليؤكدوا على تخليص الانسان من كل القيود التي تقف عائقا امام تطوره بعيدا عن الاحتكار وكل ما يتعلق امام التطور الاقتصادي او الاجتماعي ليكون فاعلا حقيقيا في احداث تغير ونمو اعتيادي في المجتمع وقد اضحت هذه المشكلات التي حدت من انسانية الانسان وجعلت منه سلعة او موردا ماديا في الفلسفة الماركسية لتؤدي دورا تنظيريا وعلميا وانتقلت الى وادي محاولات التطبيق على ايدي اغلب المفكرين الذي انتهجوا الماركسية كفكر سليم يراد به صناعة الوعي والادراك ازاء مشكلة الصراع الطبقي ووضع حد لمفاهيم الظلم والقهر حتى تكللت بالاشتراكية لتعادل بين كفتي المجتمع ووسائل الانتاج ، وذلك وفقا للعلمية والاستقلال الا ان بعض الانظمة السياسية التي اتخذت من الفكر الماركسي منطلقا للدكتاتورية والمزيد من الاستبداد فيما الماركسية هي اساس لتبديات الفكر الجمالي .

توجه العديد من المسرحيين نحو افكار ورؤى فنية مسرحية توازي الحاجة الانسانية والتدعيم الاجتماعي رغم المحذورات السياسية والايديولوجية التي لدى الانظمة المستبدة ،وان انسياق المسرحيات بدت تواكب الفكر البرشتي وتستقي منه اذ ان المسرح يأتي في ظل الظروف المعقدة للمجتمع بعيدا عن الدور التعليمي والترفيهي فقد اضحت السياسة استراتيجية منظمة تشتمل على كافة المجالات الحياتية وهي منتظمة كما في انتظام المسرح الذي يعكس الصورة السياسية بصورة خاصة للمجتمع، كونه يفسر الجدل والنزعات والتعليم ويستقي تاريخ الماضي، فالمحور السياسي يدور حول المسرح في ظل الاحتجاجات وتناقضات الظروف عبر المسرح السياسي.

تبلورت اساليب الاداء التمثيلي بصورة عامة , في المسرح من خلال التفاعل والتناغم والبحث عن العلاقة القائمة بين المتفرجين في فضاءات متنوعة و الاماكن المفتوحة ولجميع الطبقات الاجتماعية والفئات العمرية ومخاطبة جميع المستويات الفكرية ,والتي تتحدث بوعي وبروح الناس فمهنة الممثل هو نقل الواقع بتقنياته وادواته ومهاراته عن طريق الاداء التمثيلي ، وبالتالي تكمن وظيفته في العمل على احداث انقلاب او تغيير، اذ انه وسيلة لترجمة الافكار السياسية وطروحات المصلحين، ما يؤدي الى احداث التفاعل لدى الممثل في صياغة صور معبرة ومحددة عن القضايا السياسية ومعالجتها فنياً ,ومما سبق فقد حدد الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل حول (كيفية تمثّل الفكر الماركسي في تجارب الاداء المسرحي المعاصرة) كمحاولة للوقوف على معطيات الفكر الماركسي وتأثيرها على شكل الاداء المسرحي في التجارب المعاصرة .

- **اهمية البحث والحاجة اليه:**

تتمثل اهمية البحث في تضمين الفكر الماركسي الذي بات منطلقا للرؤى والتجارب المسرحية المعاصرة اذ لم يكن المسرح ببعيد عن الثقافة العامة وقد لعب دورا فاعلا في تبني التيارات المسرحية وتجارب المسرحيين وتأثيرات التحولات في البنية الفكرية لذا شهدت المرحلة المعاصرة ثورة في الافعال المناهضة للسلطة اما الحاجة اليه فقد تمثلت في كونه يفيد الباحثين والمهتمين بالفن المسرحي عموماً والمختصين في الأداء المسرحي بشكل خاص .

- **هدف البحث: يهدف البحث الى:**

اولاً: تعّرف تمثّلات الفكر الماركسي في تجارب الاداء المسرحي المعاصرة ,

- **حدود البحث: يتحدد البحث من خلال:**

حد الزمان: ٢٠١٩.

حد المكان: العراق – بغداد .

حد الموضوع: دراسة تمثّلات الفكر الماركسي في تجارب الاداء المسرحي المعاصرة

- **تحديد المصطلحات:**

اولاً: التمثّل لغةً:

التمثل : بالبيت من الشعر ، انشده ، وضربه مثلا " (Nour, Literary Dictionary, 1984 p78)، ويأتي تماثل كذلك في اللغة تناسب ، علاقة الملازمة بين امرين او اكثر ، وتكون فيهما او فيها صفات متشابهة " (Abdelnour, 1984 p77-78) ، والتمثيل في النحو وضع المثل المناسب للقاعدة النحوية للإيضاح ، وهو غير الشاهد ، لان الشاهد اثبات القاعدة ، والمثل ايضاحها ، والشاهد من عصر الاحتجاج ، بينما المثل لا حدود زمنية له " (al-Tunji, 1999 p28) ،

التمثّل اصطلاحا ان مفهوم التمثل ظهر ولأول مرة في كتاب الفيلسوف ارثر شوبنهاور "العالم ارادة وتمثلا " سنة ١٨١٨ حيث يرى شوبنهاور العالم هو تمثل اي انه يكون قائما هناك بالنسبة لشيء اخر اي بالنسبة لذلك الذي يمثله وهو الشخص نفسه ولذلك فأن العالم بوصفه تمثلا وهو الجانب الذي نتأمله بمفرده هاهنا يتألف من نصفين جوهريين ضروريين وهو ما يكون خاضعا لصورتي المكان والزمان اللذين نشأ من خلالهما الموضوع ومتلازمين والنصف الاول هو الموضوع الكثرة ، اما النصف الاخر وهو الذات فلا يقع في اطار المكان والزمن : لأنه يكون كلا مجملا ولا يتجزأ في كل موجود يقوم بفعل التمثل " (Schopenhauer, 2006 p58) .

يعرفه جيل فيربول على انه واقعا فريدا من نوعه يدل على رسوخ بنية الوعي الجماعي وطابعه الاستعلائي ، او انه الة تصنيف الاشخاص والتصرفات . او هيئة وسيطة بين الايديولوجيات والممارسات ، او شكلا خاصا لفكر رمزي له قواعد تشكيل وانتشار خاصة به ،.... وتقع عند الحد المشترك للمادة والشخص، وللصورة دلالة وتمنح بذلك نماذج وأطرا تحليلية قادرة على افهامنا تكوين الحس المشترك بشكل افضل، وهذا عبر عدد من العمليات ولا سيما الاحتجاز الانتقائي والتعميم المبنيين او الاجراءات منها المتصلة بالوضعنة والتشخيص " (Verdol, 2011 p153) .

ويعرف اجرائيا : هو قيام التناسب والتشابه في الحركات الادائية للممثل عبر استيعاب الموضوع فكريا بينه وبين المتلقي وقد تكون ذهنية تتضمن عمليتي التعديل والتغيير في الافعال والحركات المسرحية لينعكس كنشاط انتقائي ظاهر ومحسوس وبالتالي تعميم الرسالة في متزامنة وتنظيم فني يشتمل على الزمان والمكان.

ثانياً: الفكر لغةً: "يعرف الفكر في المعجم الوسيط بانه الفكر مقلوب عن الفرك ،لكن يستعمل الفكر في الامور المعنوية ، وهو فرك الامور وبحثها للوصول الى حقيقتها" (others A. A., 1972 p698)، وجاء عند ابن فارس :فكر الفاء والكاف والراء : تردد القلب في الشيء يقال: تفكر إذا ردد قلبه معتبرا، ورجل فكير: كثير الفكر" (Haroun, 1991 p446).

الفكر اصطلاحاً:

"ان الفكر هو الحقيقة وليس ثمة حقيقة غير الفكر فالفكر والحقيقة شيء واحد. ومن ثم فأن المعرفة هي الفكر ذاته وليس المعرفة علاقة بين الفكر وموضوع مستقل عن الفكر بل هي الفكر في ادراكه وذاته " (Al-Ashmawi, 1980 p17).

ويعرف اجرائيا : عملية عقلية يعتد بها الممثل المسرحي لتوضيح موقف او حدث بصورة تأتي في مجموع عمليات ذهنية بفاعلية اكبر عبر الرغبة في الخوض في الحقائق والامور المعنوية وادراك الوعي وشدة الاحساس لتحريك الخيال لدى المتلقي.

ثالثاً: الأداء لغةً: يعرفه ابن منظور فيقول " وقد تأد القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ... لكل ذي حرفة اداة هي آلته التي تقيم حرفته، واداة الحرب سلاحها، ورجل مؤد ذو أداة ، ومؤد ، وقيل كامل اداة السلاح، وادى الشيء اوصله لأسم الاداء (al-Ansari, 1882 p46) .

ان الاداء " مفرد اسم منسوب الى اداء – ادى الى – يؤدي، أدّ، تأدية، فهو مؤد، والمفعول مؤدي، أدى عمله: قام به وانجزه قضاه ادى الصلاة اقامها في وقتها، أدى واجبه – التحية العسكرية، اليمين الدستورية، أدى البطل في المسرحية – أدى الدين وفاء "(Mathur, 1991 p76) .

الأداء اصطلاحاً: الأداء " يعادل الانجاز، ان أي اداء لا بد ان يشتمل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل والمحاضرات التي يتم من خلالها الاداء" (Wilson J. , 2000 p2) ، وهو " شيء ما ينتج تأثيراً ما، كانت ضرورية لنظريات الادائية بما يتجاوز علم اللغة لأنها تنص على ان افعالًا اخرى يمكن ان يكون لها تأثير" (Harvey, 2014 p76) ، كما ان " فن الاداء في مظاهره الاولى مهم بدرجة كبيرة لعمليات الجسد التي يطلق عليها: حركات، احداث، اداء، اشارات متنوعة ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة الجسد، فجسد الفنان يتحول الى موضوع محرك للعمل ويبدو كشيء واحد" (Shaw, 1997 p138)

ويعرف اجرائياً بأنه: فعل معين يقوم على اداة والتي غالباً ما تكون الجسد والصوت للممثل المسرحي ويشتمل على قدر معين من الكفاءة واستخدام الاساليب الفعالة والتي تتجاوز الاشكال النمطية المحددة عن طريق المهارات لإنتاج افعال اخرى يكون لها تأثير على المتفرج.

المبحث الاول: الماركسية في الفكر الحديث.

انعكست الصراعات الطبقية التي بلورتها التركيبة البشرية للكثير من الشعوب حول العالم قديماً، وفي العصر الحديث على عملية تجاذب وتخالفات امتدت واستمرت لتكاد تكون عملية صناعة الانسان بين دفات التغيرات الصناعية وغيرها، اذ انها ثورات ثقافية تحمل القضايا الانسانية التي اخذ يشغف بها فلاسفة أمنوا بالمذهب السياسي، وقد عمد بعضهم على اعادة دراستها ومعرفة مضامينها وافكارها غير الطارئة وغير العابرة، فعملت على ايجاد تجديدات للسلوك الانساني لتنظيم المجتمع من خلال الفرد داخل الاطار الواحد ضمن المجتمعات المتعددة لكي تكون نابعة من الحرية والتغيير للانعتاق والتخلص من العبودية والاستبداد.

شهد القرن التاسع عشر تزاحما في التيارات الفكرية والجمالية التي أدت الى تحشيد فلسفي حمل في طياته بعض الفلسفات غير المحبذة، والتي جاءت بمخرجات غير مألوفة، وفي هذا الخضم لم يتوصل علماء الفكر الى اسباب هذه الظاهرة (التحشيد الفلسفي), والتي تحتاج الى وقت طويل لتفسيرها في ظل عدم الاستقرار والتناغم والتوافق والانسجام الانساني والتجاذب السياسي على الرغم من ان التوسع في التعليم قد بدأ ينهض ويشهد نسيج من الثقافات وخصوصاً على المستوى الأوربي، اذ ان تلك التوسعات الثقافية انطلقت باتجاه مواصفات انسانية تبنتها الماركسية واصبحت الشاغل لتوجهات جديدة و حثيثة السعي نحو توضيح الظواهر الاجتماعية في داخل اي مجتمع معين عن طريق تحليل الظروف المادية والمعنوية والانشطة الاقتصادية المطلوبة من اجل تلبية الاحتياجات الانسانية وتحقيق المكانة الطبيعية للفرد، وذلك بكسر الطبقية من حيث ان ذلك الفرد هو العامل والمنتج والواعي بدوره والفاعل في مجتمعه في قبالة ان يحمل الوعي اللازم في السياسة والايديولوجية ويكون محدداً بحسب مكانته، فضلاً عن العلاقات الاجتماعية، اي علاقات الناس مع بعضهم البعض واحتياجات كل من منهم وتلبيتها لأسرهم اذ " كان التفسير المادي (الماركسي) لحركة التاريخ قد جعل الاقتصاد في مقدمة العوامل المؤثرة في حركة التاريخ وفق مراحله الخمسة التي هي المشاعية، العبودية، الاقطاعية، الرأسمالية، ثم الاشتراكية التي تتكلل بالشيوعية" (Poltizer, 1974 p4-3) . والتي تجاوزت فكرة الركون الى الدين وعدم الانجرار وراءه، كونه وفق المفكرين الماركسيين اصبح المعطل لتقدم الشعوب لأنه يفرغ العقل، وقد وضعوا كل قدراتهم الفكرية للتثقيف الى ان(مهمة العقل) يجب ان تأخذ دورها وتكون بديلاً فاعلاً عن الدين.

راح بعضهم أبعد من ذلك ليصمم على ان الدين بحد ذاته نابع من" النظريات الفلسفية والاجتماعية والفيزيائية وغيرها التي ظهرت خلال القرن التاسع عشر وما بعده فيما يتعلق بالإنسان وعلاقته بالطبيعة، ومن ثم علاقته مع الدولة وقوانينها، خاصة ما جاء به ماركس وسبنسر ونيتشه، حيث كان لهذه النظريات اثراً كبيراً على انصاف المتعلمين الذين اعتمدوا نهجاً وفكراً بديلاً عما كانوا قد تثقفوا عليه في النظريات الدينية والروحية" (Al-makhzoumi, 2010 p129) ، وهذا قد يعطي للبعض ان الفكر الماركسي يشوبه نوع من التعقيد لأنه يحول دون واقع الانسان الديني رغم ان الماركسية حينما ترفع قيود الدين تصبح الحركة الفردية أكثر تحرراً وتخلصاً من القيود، اي بمعنى يصبح تفريغ العقل ملغياً بالنسبة للإنسان و قوة الانسان هنا هي بعقليته وتفكيره المعرفي.

قامت الماركسية بدراسات وتحليلات مختلفة للواقع على يدي مريديها مع تعارضات وافكار سياسية أدت الى اختلافات معينة في سياق نضوج الماركسية النهائية والتي انتهت بالشيوعية، اذ ان " الماركسية بوصفها مؤسسة مناقضة تقريباً للماركسية بوصفها منهجاً، وهذا يعني ان الماركسيات تضع تناقضاً على طريقها، ليس بين المؤسسة والمنهج، ولكن بين النظام والمنهج " (Morin, 2022 p66) ،وعليه فان هناك ميزة للماركسية افرزتها سياسات الدول التي انتهجت الماركسية وهي الافكار النقدية غير المحددة كونها فكر جدلي غير ثابت يفضل ان يتحرك باستمرار امام الجمود الفكري للفرد الواحد، امام الأنظمة السلطوية والتي قد تؤدي الى الصلابة بفعل البيروقراطية .

صاغت الماركسية مذهبها حتى انتهت بالاشتراكية الشيوعية والتي بقيت على اعتاب العنوان المقتصر على الانظمة دون تطبيق فعلي حتى ثبتت الفعلية الرأسمالية واصبحت تتطور وتنتقل من بلد الى اخر والوصول الى اكبر مساحة معينة اذ ان" خاصية الاندفاع

الدولي ستقضي على الرأسمالية لان النظام الرسمالي لا يستطيع بناء اسس استقراره ولأنه دائماً وابداً يحتاج الى مزيد من الاسواق وجمهور المستهلكين وموارد اولية يستغلها لأغراضه الإنتاجية... ولما كان توسع كهذا محدوداً فالنتيجة ستكون حتمية ستكون انهيار الرأسمالية " (Al-Habib, 1968 p83)،وبالتالي انتعشت الاشتراكية ولكنها ليس الاشتراكية الماركسية التي طالب بها مؤسسوها وانما اخذت سياقا محددا لأنظمة دكتاتورية تبرر وجودها بالفعل السياسي على حساب الانسان الفرد.

ان على عدم الاغتراب الذي اصاب الفرد و البشر وبحسب الماركسية تتطابق ماهياتهم مع انتاجهم اذ ان أساس الوجود هو الانسان البشري الطامح للبناء والابداع الفكري ضمن الاطار الاجتماعي اي " ان هناك عمقاً في السيسيولوجيا التي تؤكد رسمياً انها ماركسية، تكره الماركسية الرسمية البحث التجريبي، وتنتقد الحدود الوضعانية، وتهاجم الافتراضات الايديولوجية، لكنها تحترس جيدا من ربط الصلة مع الواقع ، انها تقتصر على تمجيد القيمة الخارقة للمنهج الجدلي والمادي الشامل " (Morin, Previous source p71)،وبناءً على ما تقدم ان التعمق السيسيولوجيا هو بداية للماركسية التي تواكب وتوازي قضايا الانسان بفعل التطورات النظرية التي اسست لتحقيق اهداف اوسع من ذي قبل .

ان فكرة الماركسية نضجت الى الحد الذي يعطي قيمة لكل علم في مجالات عديدة و " من بين المحاولات التي جرت في الزمن الفاصل ما بين الحربين العالميتين لتطوير الماركسية بطريقة مثمرة، تحتل محاولة النظرية النقدية مكانة مرموقة لم يكن نهجها النظري الاساسي هو ما ميزها من المقاربات المشابهة، بل هو تحديدها المنهجي لأهدافها، هذه الاهداف نتجت من الاعتراف المبرمج والصريح وغير المتحفظ بجميع العلوم كل على حدة، وضعت النظرية النقدية الادراج المنهجي لجميع فروع البحث في العلوم الاجتماعية ضمن مشروع نظرية مجتمعية مادية نصب اعينها كغاية جوهرية " (Honeit, 2019 p31) ، وهو ما خالف السياق الماركسي القديم وبفعل العلوم والانفتاح الاكثر اهتماماً بميول الاجتماعيات اعطت فرصة للاندماج بين الماركسية وعلوم الاجتماع المنهجي، وهي المساحة المستقبلية للإنسان بعيدا عن الايديولوجيات التي تحد من طريقة تطويره لنفسه تماشيا مع الفكر الماركسي الحديث.

ان تغيّر الفلسفات من حين الى اخر وصوغ افكار جديدة نظراً للمواقف التاريخية والمجالات العلمية وحتى المادية ضمن الاقتصاد العام والتفصيلي في حياة المجتمعات والشعوب فقد " أكد ماركس الدور التاريخي والاقتصادي في تشكيل مقولات الفكر، على اعتبار انها افكار ديناميكية متغيرة، تصدر عن البناء القبطي التاريخي المتطور، حيث يصبح للتاريخ وحده أثره الحاسم في تشكيل التصورات والايديولوجيات " . (ismail, 1969 p52) ،ويتبين ان ماركس اخذ يحث على الدورين التاريخي والاقتصادي على اعتبارهما مسببان وعاملان يؤديان الى انطلاق الافكار وتحريك الذهن باتجاه التغيير المستمر .

بحث ماركس في فلسفته " فكرة الجماعة باعتبارها صانعة للتاريخ والفكر الحقيقي ... وقد بلور ماركس هذه الثورة في علم الفلسفة حين قال قولته الشهيرة: (انحصر جهد الفلاسفة دائما في تفسير العالم، وذهبوا في ذلك مذاهب مختلفة، ولكن القضية الحقيقية ليست تفسير العالم بل تغييره) " (Saliha, 1985 p55)،اذ انه لم يتخل عن الجماعة كونها تؤدي الى صناعة التاريخ وأثرائه في سياقات اجتماعية وثورية واقتصادية في خضم العمل، والوجود، والمصير، قبالة انتقاد الفلاسفة الذين يصبون جل اهتمامهم في دراسات حول ماهية العالم وتفسيره من دون التعمق بكيفية ان يتم تغيير هذا العالم الذي يتشكل بوجود جماعات لها القدرة على التحولات والتغيرات وفقا لظروف انية ومصالح مستقبلية .

ان اغلب الجوانب التي جعلت من ماركس مفكراً سياسياً " فاسمه ارتبط بأنظمة سياسية عديدة في العالم، والحديث عنه يتخذ مباشرة بعداً سياسياً " (Zenati, 2013p237)، ان تجاربه الحياتية ومطارداته وابعاده بين الدول الاوربية وتطرفه في اراءه التي اثارت حفيظة السلطات واصبحت تضم ثقافته نقد كل ما هو قائم وموجود و الوقوف الى جانب عامة الشعوب باعتبارها طبقة مستلبة وعدم الاقتصار على النظريات الفلسفية الشفوية التي تظل حبيسة، ولا ترقى الى التطبيق بل الوصول الى المساهمة الفعلية والمباشرة في ازاحة تلك السلبيات وتغيير ما هو قائم وبالتالي تجاوز العلوم والفلسفات التأويلية والخوض في مساحة التاريخ حتى اصبحت مساحته وافرد حولها علم جديد(المادية التاريخية) يتحاشى فيه الآليات العاملة لدى السلطة ومشاريع البرجوازية الى ضم كل ما من شأنه الفلسفة الإنسانية ،وهذه الاخيرة لدى ماركس في بداياته الاولى شاباً طموحاً يحظى بفكر قد يعتليه الغرور، فيما ماركس المشروع العالمي كان يحلل عن طريق الديالكتيك قضيتي (الحتمية والضرورة العلمية) والتي هي نتاج الصراع الطبقي باعتباره المحرك الحقيقي لكل التاريخ " (Zenati G. , Previous source p238-239)،وعليه فان لماركس الكثير من المصطلحات التي نشأت

بفكره والتصقت به ورغم انها تنحاز في اغلبها الى جانب الانسان الا انها تندرج ضمن المجال السياسي والفلسفي الفكري لأنها تحيل الى اليات السلطة وكيفية تعاملها مع المجتمع الذي يتم فيه اغفال الانسان بشكل او بأخر .

وكانت المعاناة بالنسبة للجماهير الواسعة في القهر والاستغلال مساحة في نفس ماركس " ومن هنا طور ماركس مفهوم الاغتراب ونقله الى مستوى جديد من حيث الاساس النظري والتطبيقي على خلاف من سبقوه حيث كشف ان من يختبئ خلف ستار من القوى والعلاقات المهيمنة في المجتمع والتي تبدو محايدة ومستقلة بعضها عن البعض ان جميعها نتاج النشاط الانساني التاريخي السابق والمستقبلي لبناء مجتمع خال من الاضطهاد الطبقي والاجتماعي والاستغلال، وهكذا بالنسبة لماركس لم تكن جذور الاغتراب في العقل لدى هيجل او الدين لدى فورباخ، بل هي في العالم المادي الحقيقي" (Al-Yasiri, Marxism and the concept of alienation, 2022 p10) اذ كانت عملية نقد وتشريح النظام الرأسمالي هي المحطة التي انطلقت منها تمحيصات ماركس حول البشرية وطبيعتها من حيث الدوافع الانسانية ذات الحركة المستمرة التي تؤدي دائما الى التغير المستمر في ديناميكية قد تعطي مبررات قيام العنف والمواجهات التي تواجه بقوة سلطة الدولة.

وتعزيزاً لما يعانيه الانسان من الاغتراب فقد مثلت " فلسفة ماركس احتجاجا على اغتراب الانسان، ضياعه عن نفسه وتحوله الى شيء وفلسفة ماركس احتجاج ، احتجاج متشرب بالأيمان في الانسان وقدرته على تحرير ذاته وتحقيق طاقاته " (Fromm, 2016 p Last)، أي ان ماركس يعد المسالة الانسانية مسالة مركزية ومتمركزة كونه كائن واقعي فردي اجتماعي ويتحدد معنى وجوده من خلال عمله ولديه الايمان بذاته وقدرته وطاقاته لتحقيق كامل انسانيته في ظل مختلف الظروف الاجتماعية ، عن ادراك وفهم ,والوعي الكامل واللازم لمواجهة القوى ، والقيام بالتغيير الذي يبنى بحسب الوعي والقابلية وتقبل، وذلك بموازاة طريقة التفكير واقتران الحالة والفرصة المواتية .

ويعد ماركس من بين الفلاسفة الذين اهتموا بالتجسيد المادي وتأثيراته على الفرد اي " ان الكوميديا من وجهة نظر ماركس تساعد الناس على ان ينفصلوا سعداء عن ماضيهم " (Wright, 2005 p89)،وهنا الجدل الذي يعنيه ماركس حول متناقضات الحياة التي تؤدي الى المضحك المبكي و قد تؤدي هذه الجدلية الى البحث عن المستقبل ومحاولة تغييره بالنضال الفردي ضد الظلم والمأساة .

يعود ماركس ليؤكد على اهمية ان يكون للفرد اتخاذ القرارات الجيدة والمناسبة اذ يقول " ان الناس يبنون لأنفسهم عالماً جيداً ليس من خيرات الارض كما تزعم الاسطورة البدائية، بل من المكتسبات التاريخية التي حققوها في عالمهم العابر وفي مجرى تطورهم يجب عليهم ان يوفروا بأنفسهم الظروف المادية لبناء المجتمع الجديد ولن يستطيع اي اجهاد فكري او ارادي ان يخلصهم من هذا المصير " (Engels, 2015 p105)،وعليه يحدد ماركس عملية ترك الافكار البالية القديمة البدائية بالنسبة للناس حينما يبحثون عن مستقبل جديد بل من خلال التجارب الحياتية وما قد تنتجه اعمالهم بما يتناسب وتطلعاتهم للمهارات الحياتية.

المبحث الثاني: الابعاد السياسية في الاداء التمثيلي

تعد التحولات الفلسفية العديدة والمتنوعة التي صاغت الابعاد السياسية في الفكر الغربي وامتدت بطريقة واخرى الى العالم العربي الاسلامي على مر التأريخ ورصد حركتها الدائبة بين الاختيار او الجبر وفقاً لظروف مختلفة، والتي تبلورت في ارادة الانسان نحو الحركة الاجتماعية من خلال الجدلية التي ظهرت في قلب المجتمعات المتعددة، وتلك المجتمعات التي تتشكل على اساس افراد لهم القدرة على ممارسة الحكم وهم من يمثلون الكلمة العليا للمجتمع على مستوى تنوعه، كما انهم على وعي وادراك تام في ممارسة السلطة السياسية التي تتطلب نشاطا دعائي مساعد من خلال تنظيم المؤتمرات التثقيفية والاعداد الممنهج في اعلاء الصورة السياسية التي جاءت بأيدولوجية معينة، وبرامج مختلفة مشتركة تحيط المواطن وتجعل منه فاعلا وعاملا على وعي او عكس ما تقدم لأسباب ما، فالماركسية تبحث عن التحرير والى عدم اقصاء الانسان بالمفهوم المادية الجدلي كسلعة تحت سطوة الحكم الرأسمالي وسلطته على المجتمع الفقير الذي تكون فيه نتائج الابداع محدودة.

هناك علاقة مترابطة بين كل من المسرح والسياسة فكلاهما يعد استراتيجية منظمة ومنتظمة فالمسرح يعكس الصورة السياسية بصورة خاصة للمجتمع، فهو يفسر الجدل والتعليم والنزعات ويدخل في عمق الماضي، ويبحث في التجارب الاجتماعية والسياسية،

فالمحور يدور حول المسرح وابعاده السياسية ،فالمسرح يسعى للتفاعل ويبحث عن العلاقة القائمة بين الناس سواء في الاماكن المغلقة او المفتوحة لان الاماكن تتكلم بروح الناس ومهنة الممثل هو نقل الواقع بلغة الجسد ومنظومته الصورية عن طريق الاداء التمثيلي ، ووظيفته هو احداث انقلاب او تغيير، كوسيلة لترجمة الافكار السياسية ، ما يؤسس الى عملية التفاعل الذي يحدثه الممثل في صياغة صورة محددة للتعبير عن القضايا السياسية ومعالجتها فنياً.

وللأداء التمثيلي دور بارز في العملية السياسية كونه الاكثر تأثيراً ومواجهة لما يُطرح من مادة ثقافية فنية تحريضية ولكون هذا الممثل هو من نفس البيئة الاجتماعية ويحمل السلوك اليومي المعتاد بأفعاله الادائية من خلال البحث عن هويته واثباتها عبر الاداء التمثيلي ، وكما في التجارب التالية .

- **اروين فردريش ماكس بسكاتور(1893 -1966) ***

برز تيار المسرح السياسي وسمي بالمسرح الوثائقي او التحريضي، والتسجيلي والبروليتاري (العمالي)، ويعتبر بسكاتور من اوائل المهتمين بهذا الاتجاه وأحد المؤسسين له، ومن الصفوة الذين ثبتوا ركائز المسرح السياسي، " فحاول استخدام الاكتشافات التكنولوجية على المسرح، لذلك فكر في توظيف السينما بكل امكانياتها، وكان لاستخدامه السينما ثلاث وظائف: التعليم والتفسير والمناخ الدرامي، فالأول يتحقق بتوسيع دائرة الاحداث التي تجري على خشبة المسرح، فتحقق استفزاز الجماهير الى ممارسة النقد والاتهام، والثالثة فأنها تتحقق باعتبار ان ما يقدمه الفلم هو في الواقع بديل لما يستطيع الممثلون تقديمه على خشبة المسرح " (Youssef, 1988 p192)اي ان الاداء التمثيلي الذي أراده بسكاتور اشتمل على اعتماد البعدين الاحتجاجي والتحريضي عبر الاتهام المباشر لتحقيق عملية الاستفزاز للجمهور عبر الأداء المحرض بأدواته كافة .

سعى بسكاتور الى تبني قضية طبقة العمال ووجد " ان الارتباط بين المسرح والسياسة بشكل دعائي مباشر يظل ارتباطاً ضعيفاً قد لا تمتد اثاره للواقع العملي، بل ان العروض المسرحية التي ترتبط بالدعاية الايديولوجية تظل عروضاً موجهة لكل الطبقات بمختلف مستوياتها الفكرية ومنها من يقبل ومنها من يرفض بغض النظر عن الانتماء الطبقي، كما ان اقبال العمال الكادحين على عروض مسرحية ما لكونها تطرح مشاكلهم على خشبة المسرح، فتظل مهمة المسرح بشكل عام والمسرح السياسي بشكل خاص هي ايقاظ فاعلية الجمهور والعمل على تحريك وعيهم تجاه كل ما هو انساني" (Douma, 2005 p58)،وعليه ان المؤثرات السياسية او الثقافية تبقى عاملاً مهماً في تحقيق معطيات التجربة المسرحية، لذلك كان مسرح بسكاتور تحريضياً استفزازياً صاغ افكاره عبر توجهه للطبقة العمالية، وهذا ما جعل من بسكاتور ان يثير الجدل في الجانب السياسي والاجتماعي.

عمل بسكاتور على المسرح التسجيلي وموضوع البحث عن ماهية المسرح التسجيلي كتسمية تفسر ما هو تدوين ووثائق وتعليم وبيانات ومخططوات وتصريحات ونشرات وصحف اذ ان" المسرح التسجيلي صورة من صور المسرح السياسي التحريضي، اذ يرتبط بالسياسة الى حد بعيد وهو مسرح ملتزم يواجه الواقع ويلتزم به، يعمد الى المعالجة المباشرة للواقع، ويهدف الى احداث اثر سياسي اجتماعي نقدي، لذلك يعرض عن كل ما هو ايهامي كي يؤثر في الواقع ... مستلهما الاساليب الفنية من الرسالة التي حددها لنفسه، وهي رسالة مباشرة وواضحة تستهدف تنوير الجماهير وتثويرها في اتجاه التغيير " (Moneim, 2007 p15)وعليه فانه قد لا يتوانى في استخدام كل ما من شأنه ان يكون وثيقة في اساس العرض المتحول بما يتوافق والاداء التمثيلي.

طبق بسكاتور الاداء التمثيلي الذي يشير الى" المبدأ الدرامي الجديد مع تمديد المواد وتوسيعها زمانياً ومكانياً مما يتطلب تعدد وتحسين الواسطة، وراح يضيف بانه ليس من قبيل الصدفة ان تحدث الاستعارات الروحية للمسرح في ذات الوقت مع التحول التثقيفي لأجهزته، وذلك بالجمع بين الفيلم والممثلين الاحياء كان يأمل في اظهار مشكلة وضع الفرد في المجتمع وتمثيله بمعزل عن ذلك المجتمع" (Hamid, 2014 p54)اي ان بسكاتور لم يترك واسطة لم يستخدمها في عروضه المسرحية وادخل كل التقنيات المتاحة في الاداء الى جانب الممثلين، وذلك من اجل التكثيف الاحتجاج في اظهار المشاكل داخل المجتمع وتعريتها.

١٩٦٦) مخرج الماني تتلمذ على يد، رينهارت، وعمل في برلين من ١٩١٩ الى ١٩٣٨،اخرج بسكاتور عروضاً (تسجيلية) تشرح للمشاهد، --ارويت بسكاتور:(١٨٩٣ * بالتعليق وعرض الافلام، والاحداث الحقيقية الموازية للمسرحية الممثلة، ثم سافر الى الولايات المتحدة الامريكية مع جروبيوس، كمدير(لمعمل الدراما)،وعاد الى برلين مرة اخرى، اراد بسكاتوران يستبدل المذهبين، الطبيعي والتعبيري (بوضوح ذهني) يستخدم كل الوسائل الفنية التي توضع تحت يده، ولقد عبر عن افكاره في (المسرح السياسي) يذكر معاركه من اجل مسرح اجتماعي ايجابي.(Aslan, 1970 p740)

وللأداء التمثيلي في المسرح السياسي صيغة متفردة وضرورة تكنيكية في الأسلوب اذ يهيمن " الاحتجاج العام ويشتمل على نحو متزايد على ممارسات للأداء من اجل تحقيق اثارة ادائية (تؤدي الى التغيير) وعلاوة على ذلك، فهو يقول انه على الرغم مما يكون صحيحاً انه منذ بداية التسعينيات كان هناك من المسرح السياسي او التحريضي، ما هو اقل بشكل واضح مما كان عليه في السبعينات والثمانينات، ومن الصحيح ايضاً ان العمل السياسي مثل الاحتجاج، اصبح منذ ذلك الحين ممسرحاً وادائياً بشكل متزايد، مما يدل على الاهتمام المستمر(وان لم يكن المتحول) بالتغيير السياسي في المسرح وفي الاداء" (Harvey, Previous Source p95) ،اذ ان السلوك العام للفرد في مدينة ما غير مستقرة سياسياً يؤثر بالنتيجة على السياق الحياتي وتصبح التحولات امام استحكام الاداء التمثيلي بفعل الاحتجاج والاستنارة الملحة للإنسان – الممثل – المؤدي الذي يحتكم ادائياً الى توازي التطورات الحاصلة والتحولات الجديدة بفعل التحريض من منطلق الاداء التمثيلي المتصارع ذاتياً وجدلياً.

أن توظيف اليات الاشتغال في المسرح السياسي فهو يعتمد على ما هو " ذاتي وموضوعي في الوقت عينه، يأتي الممثل كذات – فردية تتمتع بإيقاعها الخاص وبتجربتها وطموحها وتصوراتها، يحدث التصادم مع الفرديات – لفرديات الخاص الأخرى، فيحدث الصراع ايضاً داخلياً وخارجياً، وهذا اول خطوات المجموعة نحو التكامل، التكامل لا يأتي من خلال التمني او خلال النوايا الطيبة، لكن ينشأ وينمو عبر الاحتكاك والصراع والجدل، ثم التفاهم والانسجام" (others, 2002 p108)،اي ان الاداء التمثيلي يأتي بروح فردية مستقلة ذاتياً، وهذه الذات تحمل تجاربها ، اذ يحدث الصراع ما بين الذات والموضوعي، ويكون وليد اللحظة في التحريض والصراع الداخلي لان الممثل جزء من طروحات البيئة الاجتماعية.

عمد بسكاتور في موضوعاته لخدمة المجتمع ,والتي هي قائمة على حقيقة فعلية ,وانعكست تجاربه الفنية على اداء الممثل اذ " دعا الى ما اسماه(التمثيل الموضوعي) حيث ذكر بان هناك نوعين من التمثيل: الاول ذاتي، والثاني موضوعي ولكل منهما طريقته في خلق الشخصية ونقلها من الحياة الى المسرح، وقد قصد بسكاتور ان ينبع التمثيل من التجربة المسرحية نفسها وذلك عندما يشعر الممثل بأن المسرح اصبح ملكاً له وان تعبيره يصبح صادراً منه فطرية تلقائياً وبطريقة يسهل فهمهما " (Hamid S. A., 2011 p53)،وعليه ان اداء الممثل في المسرح السياسي تنبع من ذات الممثل وتتشكل تحت موضوعة(الذاتي)، كل ذلك لخلق الشخصية التي يلعبها وينقلها من الحياة الى المسرح بطريقة عفوية.

ان الاداء التمثيلي يقتصر على ما " يمنح (التمثيل الموضوعي) الممثل قدرا كافيا من الحرية للتعبير كي يبتعد عن الاصطناع والتكليف والزيف، وينظر بسكاتور الى الممثل كونه يجمع بين الذات والموضوع في ان واحد، اذ انه المادة الفنية والاداة التي ينفذ بها هذه المادة ,وهي اشبه بفرشاة الرسام واشبه بعجينة هي الطين هي الزيت الملون ومادة الخزف هي الطين، في حين ان مادة الممثل نفسه " ,.Hamid S. A) (Same Source p54 ،ومن ذلك المنطلق ان التمثيل الموضوعي الذي نادى به بسكاتور اتاح للممثل حرية التعبير في الادائية و تعد لغة الجسد من اهم ادوات الممثل في اللغة التعبيرية ذاتيا وموضوعياً، عن طريق ادراك الممثل للإحساس و تكون المادة الفنية هي المادة المطروحة في العرض المسرحي،

ان طبيعة العلاقة مع الجمهور في المسرح السياسي" فأن الامر يتطلب خلق علاقة مباشرة مع الجمهور، وذلك بالخروج من الجدار الرابع الذي عرف عند الطبيعيين... من اجل تعزيز مبدأ المشاركة، ومسرح المشاركة يسعى الى اقحام جمهور النظارة وبعض الشخصيات ويطالب منهم ان يكونوا على علم بكثير من الاشياء المختلفة، الممثلين باعتبارهم جماعة من الناس، والممثلين باعتبارهم مسافرين، والموضوعات السياسية للمادة طبيعة المجتمع المعاصر وظروف السخرية الذكية والشعر".(Al-Bashtawi, 2011 p57) .

- **برتولد بريخت (١٨٩٨-١٩٥٦)***

يشكل بريخت انعاطفاً كبيراً في التيارات المسرحية المعاصرة، وجاءت فكرة المسرح الملحمي انعكاساً لظروف منها سياسية واقتصادية واجتماعية "وكما ان الثقافة التي يحقن بها العمال اليوم هي أداة من ادوات السيطرة الطبقة البرجوزاية يمكن خلافا لهذا ان تصبح

- كاتب ومخرج ومنظر مسرحي ألماني وضع (نظرية المسرح الملحمي) وأسس (فرقة برلين المسرحية) ,كتب عدة مسرحيات تعليمية، هاجرا إلى أمريكا واستقر فيها لفترة طويلة عاد الى برلين عام(١٩٤٨), وأعطى مسرحا خاصا به. كتب الى المسرح ما يقارب ثلاثين مسرحية ابرزها(إلام لشجاعة ودائرة الطباشيرالقوقازية وبعل وأوبرا القروش الثلاث الإنسان الطيب في ستشوان والاستثناء والقاعدة وغاليلوغاليليه ورؤى سيمون ماشارو أيام الكومون في باريس، فضلا عن كتابته بعض القصائد .(Attia, 2012 p143)لكن اغلبها لم ينشر .

احتياجات العمال ومطالبهم الثقافية في حال وضع سياسة سليمة للحزب عاملاً هاماً في معركة تحررهم ... وقد اثرت السياسية الثقافية للحزب الشيوعي الالماني تأثيرا كبيرا على اوساط واسعة من المثقفين, فاتجه كثيرون من المثقفين وبشكل خاص من العلماء والفنانين بانظارهم من خلال المنظمات الثقافية البروليتارية التي كانت تعتبر بمثابة مداراس للتضامن ولنشرالفكر الماركسي للحركة العمالية ونضالها ضد الفاشية على جميع مجالات الحياة" (Al-Zubaidi, 1983 p17)،ومن خلال ماتقدم ان فكرة المسرح الملحمي جاءت نتيجة حاجة المجتمع للتغيير،وخصوصا الطبقة الكادحة من طبقة العمال للتعريف بقضيتهم .وايجاد التغيير في البرنامج السياسي.

صاغ بريخت المسرح الملحمي على مفهوم الجدلية، وذلك لتجسيده في المسرح حتى يكشف المتناقضات في الاحداث بصورة مباشرة محللا الاشياء التي تقع في صلب المناقشة "وهذه التقنية تسمح للمسرح بالإفادة من المنهج العلمي الاجتماعي الجديد الذي يسمى بالمادية الجدلية، ان هذا المنهج يتعامل مع المواقف الاجتماعية باعتبارها مواقف في طور التكوين وهو يبحث عن متناقضاتها بهدف الكشف عن قوانين حركة المجتمع، ان هذا المنهج لا ينظر الى شيء باعتباره معطى ثابت الا اذ كان في حالة صيرورة او بمعنى اخر، الا اذ كان في حالة تناقض مع ذاته، وهذا ينطبق ايضاً على تلك المشاعر والآراء والمواقف الانسانية التي تعكس حياة البشر المشتركة في اي وقت من الاوقات" (Wright, Previous Source p55)ومن ذلك المنطلق ان الجدلية المادية هي احتجاج للعقول وعلى الافكار والجدلية حاصلة بين العقل والعاطفة والتي مفادها في المسرح الاداء التمثيلي في المواقف الاجتماعية.

ومن اهم الامور التي تضمنتها محاولاته في تقديم العرض " أن بريخت لا يسقط من حساباته مبدأ الترفيه الذي يسعى إليه الفرد كسمة مميزة من طبيعته الإنسانية، لكنه يقدم مفهوماً للترفيه يعتمد على تدبر ما رآه المشاهد بغية تغييره للوصول إلى مبدأ اللذة، فاللذة عنده تكون مركبة أو بسيطة، وكلما أسس للذة فستكون اغنى في التوصيل وممتلئة بالمتناقضات فهي بذلك أكثر إنتاجا للمعنى، ومن هذا الباب وجد برشت مقاربات بين المسرح والتعليمية" (Kazem, 2013 p50)اذ يعتمد مسرحه على تركيب معين يؤدي الى الوصول الى مبدأ الترفيه واللذة، باعتبار ان الاخيرة هي اساس المعنى الفكري لديه وهو التحرك باتجاه التحريض في بعده السياسي، حيث انبثقت تجاربه نتيجة الظروف والأزمات السياسية والاقتصادية .

ان تنوع اسلوب الأداء التقديمي لدى برخت يأتي من خلال ادائية الممثل اذ "طرح برخت مفهوم للتغريب في المسرح، حدد على ضوءه الدلالات الجمالية والفكرية لنظرية المسرح الملحمي، ويعني هدف التغريب، احالة كل ما هو مالوف الى غير مألوف وتجريد الحادثة والشخصية واخضاع اشكال التصرف السلوكي والاجتماعي وتجريدها من كل ما هو بديهي ومتعارف عليه بغرض ايقاظ الانتباه لدى المتفرج" (Abboud's، ٢٠١٤ p220)والاداء لديه يستثمر امكانيات ومهارات الممثل الحركية والصوتية، فتقنية التغريب تظهر بمحور جديد انعكس على المسرح البريختي الاستفزازي موظفاً تكنيك التغريب في المواقف الانسانية فيحقق المشاركة المباشرة نتيجة التفاعل الحاصل فيها، اذ يشير ذلك الى ان الممثلين يجب عليهم "ان يترجموا كلماتهم بلسان المفرد الغائب كان يسبقونها بكلمة قال او يتحدثوا عن اعمال شخصياتهم في الماضي وهم يمثلونها ويقرون الاشارات المسرحية التي تشير الى الحالة النفسية او الحركات، فالممثل يرتبط بعلاقة مع الشخصية والمتلقي في الوقت نفسه، لذا كان استعمال صيغة الغائب في هذا الدور تنعكس على المتلقي ليصبح بدوره ممثلاً مشاركاً في العرض باتخاذه موقفاً فكرياً فتكون العلاقة تبادلية " (Hassan H. , 2003 p148)اي ان علاقة الممثل بالمتفرج علاقة تبادلية، وهذا التبادل يحصل نفسياً ويؤدي الى التحريض، اذ ان تبادل الادوار، يلجأ اليه الممثل في التحول نفسياً وهو اداء يعتمد تغيير او تبادل الأدوار.

اعتمد ممثل بريخت على " الجست (guests) وهو الحركات والإيماءات الاجتماعية، والحركات لا تعني فقط حركة الممثل وردود افعاله والعابه الجسمانية، وانما الحركة والكلام والموقف والموسيقى التي تكتشف ليس فقط بالوسائل السيكولوجية، بل عبر التصرفات والحركات ايضاً، ان عملية (الجست) هي عملية تشبه بفكرة توحد عناصر العرض، اذ تتخذ الحركة واللغة للتعبير عن حالة واحدة مشتركة لا يمكن تزييفها، وقد تكون الاشارة الحركية الدالة صورة لحادثة قصيرة من المسرحية، ومن ناحية المفهوم فان عنصر الجست يستند الى ان يكون الفعل المرئي والايحائي والاشاري اقل عرضة للتزييف من اللغة" (Hilton, 2002 p242)،وعليه فالممثل البريختي يعتمد الجست كتقنية للاحتجاج، والتي تحتم عليه ان يكون واعياً ويقظاً من خلال الاشارة الحركية المتفق عليها اجتماعياً، وهي تقنية خارجية في اداء الممثل يعمل عن طريقها على استفزاز الجمهور باعتبارها لغة الجسد المحرض اجتماعياً.

تعد المشاركة بين الممثل والجمهور استفزازا التزمه المسرح الملحمي من حيث ان " بريخت ينعي على المسرح التقليدي انه حتى مع اهتماماته بالصراعات الانسانية مع القدر الميتافيزيقي والارسطي يخاطب عواطف الجماهير ويستهلك طاقاتها الكفاحية عن طريقي عاطفتي الشفقة والتطهير، بينما المسرح الملحمي يجب ان يستفز المتفرجين الى المشاركة الايجابية وتحليلها، وبريخت عندما يطلب من الممثل ان يتحاشى المدرسة الاندماجية فانه يطلب اليه في نفس الوقت ان يستغل كل امكانياته الصوتية والحركية" (Youssef, Previous Source p200)،وعليه اكد بريخت على المهارة المعرفية للممثل ليكون قادراً على ان يؤدي ومن ثم يستفز ويثير المتفرج لتحقيق المشاركة الايجابية .

كما يتصدى بريخت لموضوع " مشهد الشارع الى (المشهد الطبيعي) ثم يقوم ضحايا وشهود مختلفون بمحاولة اعادة انتاج الحادث ... وبرغم ذلك فان هذه المواقف والايضاحات والمناقشات توضح في الوقت ذاته ان ما اسماه المسرح الملحمي ليس اختراعاً ارادياً يحل محل المسرح الطبيعي، فلا وجود لمثل هذه التفرقة، فكل من المسرح الملحمي والطبيعي فيهما ممثلون يظهرون قضاياهم ومشاهدين مستغرقون في الاحداث ... ، وفي كل من الحالين هناك تفاعل بين الفن والحياة " (Wright, Previous Source p48-49) ،إذ يركز بريخت على مسرح الشارع باعتباره انعكاس للحدث الطبيعي، كما ان الغاية هي الكشف عن اسباب الحادث ومناقشته من قبل اشخاص من داخل البيئة الاجتماعية، وما يترتب عليه من تأثيرات نفسية واجتماعية على الطرفين (الممثل – والمتفرجين) ، ويشير بريخت ان" مسرح الشارع والطبيعي والمسرح الملحمي الفني يشاركان في حقيقة ان العرض المسرحي يتم لغرض اجتماعي، وان له دلالة اجتماعية، ومسرح بريخت هو محاولة التداخل الاجتماعي الذي يستهدف اظهار ان القوة الحاكمة لا يمكن تحملها، والذي يعمل كمحرك للإجراءات النقدية للتحليل، وشأن (مؤدي الشارع) سوف ينظر المشهدين الى الشخصية في سياقها الاجتماعي والسياسي" (Wright, Same Source p50) ،أما شخصية الممثل هي شخصية اجتماعية تمتلك المعرفة والالمام بالواقع مما يترتب عليه ان يستفز المتفرجين للولوج الى المناقشات والتداخل الاجتماعي من اجل التحليل والنقد، فالمتفرج المؤدي في الشارع قد تغلغل في الاحداث قبل مشاهدتها واصبح يحلل الوضع الاجتماعي والسياسي افضل من القوة الحاكمة نتيجة المعايشة الاجتماعية والتداخل الاجتماعي المختلف المستويات على الصعيد الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي، اما عن الجانب النفسي فيتحقق عبر دخول المتفرج المشارك في الحدث بفعل الاستفزاز مما ينعكس على المستوى الخارجي للمشاركة في الحدث فضلاً عن روح الحماسة، وما يشعر به المؤدي بفعل المواطنة والانتماء للمكان الذي يسكنه .

المؤشرات اتي أسفر عنها الإطار النظري

١. ان المسرح السياسي قائم على طبيعة المشاركة الفعلية في احداث العرض من خلال التأثر بالمادة الفنية التي يطرحها الممثل عبر التحريض للفكر من اجل التغيير .
٢. يترتب على المشاركة التوجه نحو كسر الجدار الرابع لتحقيق تفاعل اللحظة الانية للحدث الدرامي، وذلك لقرب المسافة بين الممثلين والجمهور، والمادة الفنية هنا لا تخلو من السخرية وانتقاد الوضع السياسي.
٣. تتم الافادة من تفاعل الممثل والمتفرج في الخيال مما ينعكس على ادراك الموضوع و لا تعبر اللغة عن الاشياء الحقيقية والاحداث وانما عن الافكار التي احدثتها ظروف القهر السياسي وظهرت في التحولات الادائية للممثل.
٤. تتحقق الفرجة في الاداء التمثيلي بالتركيز على خاصية التواصل والتفاعل بينهما مما يتطلب مهارة معرفية وحركية واجتماعية لدى الممثل ليكون محرضا حقيقيا للمتفرج عبر مجريات العرض المسرحي.
٥. تقوم التجارب المسرحية على المواقف السياسية والاجتماعية والاقتصادية وفقا لنظام الفلسفة الماركسية وما تنطوي عليه المواقف والعوامل النفسية من تصعيد للحدث المسرحي الفعلي التي تجذب المتفرج وتشركه بدائرة الحدث.
٦. تعتمد عروض المسرح السياسية عل مفاهيم اجتماعية لا تخرج عن التمرد والصراع الطبقي كجدث تاريخي مما يشير الى بدايات التحريض والدفع بالواعز الداخلي الاحتجاجي الرافض للواقع السائد.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

أولاً: مجتمع البحث : يقتصر مجتمع البحث على مسرحية (المصحة) وفقاً للمسوغات الأتية :

أ. مقاربتها من عنوان البحث .

ب. تحقق الأجوبة على تساؤلات المشكلة .

ج . كونها أكثر اقتراباً من تحقيق هدف البحث .

ثانياً : أداة البحث :

أ. اعتمد الباحث على مؤشرات الإطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث .

ب. المشاهدة العيانية للعرض.

ثالثاً : منهج البحث : اعتمد الباحث على المنهج الوصفي (التحليلي) لتحليل عينة البحث .

رابعاً : عينة البحث :

مسرحية :(المصحة) تأليف واخراج: يوسف عبد الرحيم

مكان العرض: بغداد ساحة التحرير

فكرة العرض :

تتمحور فكرة العرض حول تشكيل لبرلمان نيابي على غرار البرلمانات ولكن بثلاثة شخوص فقط وبعنوان المصحة، فيظهر هؤلاء الثلاثة بشكل كوميدي وكأنهم مجانين فازوا بغنيمة ما حصلوا عليها بالثأر او من خلال الحيلة، ويتغنون بفوزهم محتفلين به تحت عنوان مجتمعين، وهناك فرد واحد يحارب الافعال السيئة ويطالب بالحرية والديموقراطية والتكنوقراط، عملاً بمهام المؤسسة التي يفترض بها ان تكون سلطة تشريعية لخدمة الناس، بعملية ديموقراطية وانتخابية لتلبية تطلعات الشعب بينما هو غير ذلك.

تحليل العرض :

تبدأ احداث مسرحية (المصحة) بوجود ثلاثة ممثلين وكأنهم يبحثون عن شيء مفقود في حركة سريعة دائرية على حالها كدلالة رمزية على شيء من الدائرة التي تحيط بالبرلمان وما به من مساوئ وهي دائرة مغلقة على حالها لا ينفد منها ما يخص الناس، واذا بهم يجدون هذا الشيء وهو الكرسي الذي يرمز الى المقعد النيابي اذ يتم الحصول عليه بعد عملية انتخابية مشوبة بالفساد وغير سليمة، وهنا المشهد هو استهلال لموضوع البرلمان وما يجسد شكل الغنيمة التي تتصارع عليها الجهات السياسية .

ان فعل الايجاد هذا جاء بفعل مسرحي فنتازي غير اعتيادي مع الفرح والتصفيق والاحتفال وترديد (هولي .. هولي هولي هولي) وهو هتاف معروف يطلق من قبل المشجعين على مدرجات ملاعب كرة القدم حينما يتم تسديد هدف لفريق ما، وهذا الاستهلال هو ضربة ايقاعية للفت انتباه المتفرج، اذ تكتمل هذه الضربة بجلوس الممثلين على كراسيهم (مقاعد المجلس النيابي) اي ان هذه الاعارة هي لحالة الفوز او الظفر، وفي قراءة هذه الصيغة يمكن ان تكون ردة فعل طبيعية في الواقع الا انها تكون مسؤولية على واجبات محتمة تجاه قاعدة شعبية قد لا يعيرها الا بعدم الاكتراث واللامبالاة.

وقد قسم الممثلون الثلاثة في المشهد المسرحي وحسب قواعدهم الشعبية المفترضة الواضحة امام المتفرج بحسب ما يرتدون من زي اي ان الاول كان يرتدي الجاكيت، والثاني الرياضي وكان زيه ملابس سبورت، والاخير ظهر باللباس العربي (الدشداشة) ، وكلهم مع بعض يؤدون الحركات الفنتازيا التي تثير الضحك والسخرية فقد بدوا كلاعبين يشغلون الفضاء المسرحي في بيئة يفترض بها ان تكون (مصحة) وهؤلاء هم المجانين الا ان هذا التغير الادائي يراد به الذي لا يعطي ما يعنيه الموضوع الا بأسلوب مغاير يختلف عن الواقع اي انهم يعطون صورة مغايرة لما تكون عليه مضمونات كل من في هذا المجلس، كما لم تبدو المنصة (مصحة) بديكورها واثاثها او حتى من خلال علامة معينة تدل على انه مشفى للمجانين من ازياء او اجهزة بل تبينت من خلال الممثل الرابع الذي يدخل فجأة، مؤدياً دور الدكتور في المصحة لعلاج هؤلاء المجانين وقد يكون اعتماد الممثلين على مهاراتهم للتحول في الاداء وترك استكشاف خيوط المضمون وعلاقات الممثلين والموضوعة امام المتفرج ، فمرة بتحول المكان تحت الخيمة على المنصة البسيطة الى (مصحة) ومرة اخرى الى برلمان، وهذه تأتي عبر المهارة الادائية للتحول بالخيال وذهن المتفرج لرؤية اشياء ليست موجودة امامه .

يثير هذا الممثل الرابع الذي يؤدي دور الدكتور معاناة الشعب وتردي الخدمات والبطالة فضلًا عن عبء المجانين في المصحة فيبحث عنهم في المكان بعد اخفوا انفسهم بين الكراسي وتحت الطاولة، وهذه اشارة دلالية توحي الى غيابهم عن الساحة وبعيدا عن اعين الشعب بعد تبوء المقاعد فيكثر البحث عنهم متسائلا بحركات وايماءات يخاطب من خلالها المتفرجين فتثير هذه الحركات السخرية و الضحك لدى المتفرجين ، وذلك ما يعني استخدام لغة الاشارة والايماءة و استخدام الوظيفة الامتاعية وتداخلها بالوظيفة النقدية الهادفة

للمتفرج فتصل الى تعرية العيوب واظهار معاناة الانسان، وعندما يجدهم الدكتور يصرخ بوجوههم (ماذا تفعلون؟) فيجيبونه (مجتمعين .. برلممممان) ، فيطلبون منه سكائر وشاي على نثرية البرلمان، وهذا الخطاب السريع في السؤال والجواب بعد ان يرد عليهم بامتعاض وانفعال (انني مدير) وهنا يحقق تزاوج الثنائية بين امرين محددين هما الصورة والاداء اللفظي في متغير جديد قد استخدم في العروض المسرحية غير انه جاء على منصة غير محددة بمعمارية مسرح العلبة وبمكان جديد يعطي فنية الموضوع الذي يطرح قوة في التأثير والاستثارة .

يشكل الممثلون الثلاثة بأدوارهم كنواب حلقة للإطاحة بالدكتور من خلال الضحك والاستهزاء به والتقليل من شانه وفعلياً هنا يمثل الدكتور رمز الشعب الذي يحاول اصلاح هذه المنظومة الفاسدة التي تعتاش على مقدراته وامواله وهذه بمثابة موازنة بين طرفي نزاع تعطي شعور بالمحور المتداول والذي يراد اصلاحه وتغييره وفقا للفكر الماركسي، فعندما يسأل الدكتور النواب (هل ان برلمانكم به حرية) مقيداً يديه كحركة ملازمة ودلالة على عدم وجود الحرية مع جملة مباشرة توحي لصفة معروفة لدى الشعب بان النواب مقيدون برؤساء احزابهم وتوجهاتهم، اي ان الاداء يتداخل واللغة الشعبية التي تطرز بها العرض المسرحي لتؤسس فعل فني جمالي مغاير، كما يسأل الدكتور (هل به ديمقراطية ؟) واذا بأحدهم يخنق عنقه بكفيه اي ان هذا المصطلح (الديموقراطية)غائب وليس له اي وجود سوى الاسم فقط، يعود الممثل لدور الدكتور الذي يحاول احراج النواب بهذه الاسئلة عن فعلية وجدوى البرلمان ، وبالتالي كان السؤال الاهم وهو (هل به تكنوقراط) ؟ الذي يجسده بتشكيل حركي يعبر من خلاله عن راكبي الموتوسيكل والذي ينجم عنه في قيادة تلك الدراجات النارية "رعونة وتهور" وعدم اهتمام بما ستؤول اليه حياتهم، وهذه دلالة على سطحية هؤلاء ما يعني ان الممثل المؤدي لدور الدكتور قد عايش البيئة وله دراية بالوضع الاجتماعي وعليه فقد حقق عبر مهاراته الجسدية والبدنية مغايرة ادائية في تصوير تلك الشخصيات المسرحية .

اعطى الاداء المسرحي في هذا العرض نوع من المواجهة والتكثيف عبر الحوار بين طرفي النزاع ويتمثل في مشهد الممثل الذي يؤدي دور النائب والذي يمثل مجال الرياضة، اذ يحاول ضرب الدكتور فيما يهدد الممثل لدور النائب الافندي صاحب الجاكيت بتشكيل ميليشيا، والثالث يبدي عدم قبوله بأي شيء حتى وان كان من اي طائفة او دين من خلال حركة الوقوف والاوضاع في الصلاة، لذا فان القيام بأدوار اجتماعية معروفة قد تشكل مظاهر مجتمعية في الميدان تؤدي لتكوين الرؤى الفنية المسرحية التي اتخذها العرض المسرحي ، وبذلك يكون التشكيل الادائي لهذه الادوار في تكثيف موجه ومعبر يدل على الرؤية التفاعلية التي يتخذها العرض تعكس الوعي المغاير والذي يحتاج الى الاسلوب الادائي الجديد في الطرح والخصائص والتقديم اذ يعتمد على مهارة فنية وجسدية ومعرفية لتعزيز الاداء من خلال التحول المكاني وعرض المادة الفنية مما يدعو للمشاركة الفكرية التي تعطي طابعا تحريضيا واحتجاجيا متمثلا برؤى الفلسفة الماركسية التي تدعو الى التغيير .

ان الممثل الدكتور الذين يبين الجانب المواجه للنواب الثلاث يطلب منهم ان يكون هناك تعريف للبرلمان الذي يمثلونه لأثارة الجدل حول السلطة التشريعية المفترضة لحفظ حقوق المواطنين والمطالبة بالقوانين اللازمة لناس الا ان الموضوعة الفنية هنا تأتي لأثارة السخرية عبر تحريك الكراسي ووضعها بالتقابل للتحضير لاجتماع معين ولكن يتم تأديته بأسلوب الكوميديا عبر التصادم والوقوع بشكل عشوائي فضلاً عن طرح جمل غير مفهومة مثل التمتمات وكلمات غير واضحة تثير الضحك وكانه اختيار لوسيلة إيصال المضمون في اداء متغير جديد على اعتبار ان القضية معروفة ولا تحتاج الى جمل واضحة امام المتفرج الذي يدرك الظاهرة وهذه الصيغة تساعد الممثل على اظهار المتناقضات الانسانية التي سبرت اغوارها الماركسية لخلق حالة من التأثير والسطو على المتفرج يشكلها ذلك الجسد في التوتر والانتباه من خلال المرونة والمطاوعة التي حتمت عرض الموقف السياسي والاجتماعي القائم، ففي تكملة المشهد احد الممثلين يقول (اجتماع طارئ ايها الاخوة والاخوات .. شيلوا الاخوة وخلو بس الخوات .. تصويت .. نعم نعم) اذ ان الجملة تشير الى استعارة لفعاليات البرلمان في اداء ساخر يصاحبها اغنية (يا شمسنا الدايرة ويا طيور الطايرة) بالإضافة الى عواء الكلاب والنهيق فيحيل هذ المتغير الادائي نوع من فن التمثيل الفطري والبساطة والاسترسال الذي كان صفة ملازمة للأسلوب الادائي الشعبي، وذلك عبر المهارات الذاتية والاجتماعية، فيسأل الممثل لدور الدكتور (ماهي مؤهلاتكم لتكونوا برلمانيين ؟) فيجيبوه (تاريخنا كلش عربيييض !) ويكون التركيز على لفظ حرف الضاد ضمن المنظومة اللفظية التي اعتمدها الاداء الصوتي و الحوار والخطاب الاجتماعي وتسليط الضوء على جوانب مختلفة في اختيار الالفاظ البسيطة والمعروفة وحتى النابية منها التي يمكن ان تثير حفيظة المتفرج وتؤدي به ذهنياً الى مرجعيات

القضايا التي تدعو الى التغيير من خلال الاحتجاج والتحريض عبر الحدث المسرحي المجتمعي ، فيدعوهم الدكتور واحدا تلو الاخر لاستعراض تاريخهم العريض! اذ يقول الاول (لديه شهادة ابتدائية ومتوسطة واعدادية)، ويأتي الثاني ويقول : (انا عاقل وعاش ٢٠ سنة بره و ٢٠ سنة جوه وبالعكس)، اما الثالث فيقول: (اني كتلتي هي كتلة "الكلب" وشعاره "الذيل" ويردفها ..عمر الذيل ما ينعدل) ففي هذه الجمل التي تلقى ادائياً باستخدام التطويع والتلوين في الالقاء من خلال القدرة على التحوير والتلفيق وان كانت لنفس المؤدي فضلاً عن الاختيار اللفظي الذي لم يأت عبثاً ويعني تحقيق الفهم للدور وكانه يؤدي حالة من الالتماس للموضوعات الاجتماعية والسياسية اي ان الوعي لدى المؤدي في كثير من الموضوعات التي تشغل المجتمع تعد منطلقاً واسلوباً ادائياً لأثارة الفكر ومحاكاة الاحاسيس وحشد الانفعالات لدى المتفرج لذا يكون الاطار للظواهر هو المجتمع ويتم تبنيها من قبل الممثل المؤدي فعلاً وادراكاً عبر المتغير الادائي الجديد في منظومة الحدث المسرحي للعرض وهي عملية استقاء لأفكار ماركس التي تناهض السلطات من اجل الانسان.

ان استخدام الالفاظ النابية يأتي لأثارة استفزاز المتفرج وان كانت غير معتاد عليها في العروض المسرحية وهذه الطريقة في التعبير عن الامتعاض قد تناظر رفض الانصياع الى السلطة والاستهزاء بها والخروج على المعايير الاجتماعية بالتفوه بالبذاءات ، فحين يقول احدهم ان اسم كتلته النيابية (ابو مطية) ربما يكون في سياق حرية عرض مختلف الانتهاكات الحوارية لحرمة ما قد يقال، وهي مثار للسخرية والتهكم ازاء الوضع لنقد البيروقراطية السياسية القائمة على تعدد الاسماء والتوجهات ، وهنا تدخل وظيفتي الامتاع من الضحك والنقد ،وبالتالي تعرية العيوب وابراز المعاناة الانسانية جراء سوء الاوضاع السياسية، كما يطلب الممثل الدكتور من ممثلي دور النواب تقديم برامجهم الانتخابية فيؤدي النائب الذي يرتدي الزي العربي واقفا ويلقي خطاباً عبارة عن كلمات متداولة عن العملية السياسية وفي معرض حديثه يتطرق الى الارق النفسي الذي تسببت به السياسة لكل مواطن وان العراق يمر بأزمة وينهيه بأغنية (يا حريمة يا حريمة) فيعتمد الاداء هنا على التحولات والتصعيد النفسي للشخوص النواب (المجانين) في المصحة التي يديرها الدكتور بدوره الذي يتبنى فيه تحولات ثنائية هزلية وجدية في الاستماع لهم والجواب ضدهم والانتقال بحركات جسدية بهلوانية تكاد تكون قفزات من مكان الى اخر للدلالة عن عدم القناعة بهم وعدم الموافقة عليهم ومحاولة التخلص من الازمة التي هو فيها فيؤدي الغاية من عرض المادة الفنية عبر المشاركات الفعلية مع الاخر الممثلين في المتغيرات الادائية لمواصلة مجريات العرض اذ ساهمت لغة الجسد بما تنطوي عليه من عوامل نفسية واجتماعية لتصبح منظومة بصرية فرجوية .

ان العرض المسرحي عمد فيه على خلق ثنائية وتحولا في مكان واحد (المصحة – البرلمان) معتمداً الادائية للشخصيات المسرحية والتي تعمل على التنويع في الاداء والاشتغال على بينية (النائب – المجنون)، وعلى التنوع الحركي والتشكيل في الملفوظ ومعناه بين الفصيح والعامي البذيء وهذه الانتقالات كشفت عن تقنية ادائية فرضها التحول المكاني وميدان الظاهرة الاجتماعية وسط ساحة التظاهرات اذ ان الحديث عن الشعب ومعاناته من قبل النواب، ولاسيما ذلك النائب ذي الزي العربي الذي يفترض ان يمثل شريحة واسعة وهو يتحرك كالمرأة بميوعة تامة يقول (عيبيوني الشعب ..ايها الشعب) ثم يعيده مرة اخرى ساخراً من نفسه ويضيف (انا لم اتحدث بشيء مفيد منذ ١٦ سنة وانتم تريدون مني شيئا مفيداً) ان مثل هذا الحوار المباشر للمتفرجين المصاحب للأداء الجسدي المنافي للمتعارف والمقترن بالذاكرة والخروج عن المألوف يعني ان هذا النموذج هو خسارة وليس منفعة ولا يصلح ممثلاً عن الشعب وهو تشخيص وتحريض للعقول وعلى الافكار التي تعصف بالتغيير وبهذا المعنى يصبح واضحا التناسب بين الوعي والعفوية بكل ما يحمله هذا التعبير من تصورات ومعاني على صعيد الرفض والتحريض عبر السخرية من خلال ابتكار العبارة والحركة التي تجعل المتفرجين يشاهدون بمعايير جمالية مختلفة، كما يأتي الممثل الذي يؤدي دور النائب الافندي ويحرك بأصبعه السبابة في الهواء ويكتب رقم ٢٥ بدلالة النقود او صاحب الاموال وهو في نوبة هيستيرية من الضحك، ويقوم بتحريك قدميه بشكل الهرولة في اشارة الى الاستمرار على ما هو عليه من سلوك فاسد، فيزجر به الممثل لدور الدكتور ويخيره بين العودة الى مقعده او اكمال خطابه وتعريف الناس به واذا به يقول (ايها الجمهور الحنين .. انا ما قتلني الا الشاب بعد يوم من عرسه يحلي بدهين لو بساهون) وهذا الخطاب دلالة معروفة قصدية ربما تتحكم بالسياسات الداخلية والرفض القائم للحالة الاجتماعية والانسانية السائدة، اذ يشكل الاداء بين الصامت و الملفوظ والحركي الجسدي نوع من فعل الاداء التمثيلي المركب في المشهد الاني المسرحي الذي يأتي من خلال معايشة الممثل للحدث الاجتماعي فيحقق المغايرة عبر المهارة المعرفية في تصوير الشخصية واظهار فعل التحريض من اجل الاحتجاج بمباشرة وغير مباشرة، ففي هذا المشهد تأتي حركة الممثلين الثلاثة لأدوار النواب واحدا تلو الاخر وكأنهم يقدمون منولوجات خارجية بحوار مباشر للمتفرجين للتعبير عن ما يمكن ان

تضمره حقيقة البرلمانيين، فيأتي دور النائب الذي يفترض ان يمثل شريحة واسعة من الرياضيين بعد ان يطلب اليه الممثل الدكتور ويدعوه "الواعي" ليلقي خطابه : يتحنحن مرات عدة ويقول(انا رشحت نفسي من اجل الرياضة) ضاحكا غير مقتنعاً بنفسه يؤدي ايماءات قصدية تثير السخرية قائلا: (ادعو لاستخدام حدائق ابو نوأس لألعاب اللياقة النسائية والرياضة الصباحية) معتمداً الهيئة الجسدية ومنظومته الحركية في الاداء الكوميدي والتشبه بالنساء لتشكيل فرجة بصرية لا تخلو من العوامل النفسية والاجتماعية، في هذا المشهد يكون الحد الفاصل بين قصة البرلمان والمصحة والتي يكون بطلها الممثل الدكتور، اي ان ما يريد قوله الشعب على لسان الدكتور بصورة عامة (ما استفاديت)، وان الاحتجاج قائم لدى المتفرج غير انه كتقنية ادائية في العرض المسرحي تتمثل لدى الدكتور بالكلام المباشر، اذ يكون التحريض الادائي موجه وبشكل مباشر من اجل الاستفزاز والتحريض لدى المتفرج للاحتجاج عبر الاداء الحي والمباشر وكأنه يمارس انتقاء هدف الموضوعات السياسية والاجتماعية والتصعيد النفسي من خلال التحول بين المسرحي والواقعي .

الفصل الرابع (النتائج ومناقشتها)

نتائج البحث :

١. اعتمد العرض على اظهار اللعب الادائي عبر ثنائية الخيال والذهن، أي ان الفضاء المسرحي كان يمثل عنوان المصحة، ولكن في مضمونه وشكله يعد برلمانا نيابياً وقاعدة للشعب، اذ يبحث مؤدي دور المدير الدكتور عن النواب، وهنا يجدهم متخفين تحت الطاولة في المشهد الاول وذلك في خطاب ايمائي وحركي موجه للمتفرجين بدلالة البحث عن شيء ليس له وجود على ارض الواقع
٢. اعتمد تقديم مسرحية المصحة مبدأ التحول الاجتماعي والنفسي والسياسي للمادة الفنية، وقد جاءت نتيجة المتغير الادائي في تقديم شخصية (المدير، الدكتور) اذ ان تنوعت الادوار بين هذين العنوانين وجاءت بصيغ التقرب من كل شخصية اثر التحول عبر التقنية الادائية، لجذب انتباه المتفرجين للاستفزاز والتحريض عبر المهارات الادائية الحركية والمعرفية، فمرة يصرخ بكلمة (عيب) ومرة اخرى عندما يطلبون منه الشاي والسكائر يقول لهم بانه (مدير)
٣. عمد الاداء التمثيلي على استخدام اسلوب السخرية والتهكم لأثارة الضحك وتحريض المتفرج للاحتجاج على الاوضاع والتغيير في المنظومة السياسية، وهذه تأتي ضمن لعبة مسرحية تعتمد تحريك طرفي النزاع لأثارة الجدل الموضوعي، اذ يسال ممثل دور المدير (هل برلمانكم به حرية) وهو يؤدي اشارة رمزية عن التقيد برؤساء الاحزاب من خلال اداء حركة يدية وهما مقيدتان .
٤. اعطى العرض نوعين من المواجهة والتكثيف في تشكيل المظاهر السياسية والاجتماعية التي ادت الى رؤى فنية مسرحية اتخذها العرض عبر التشكيل في المتغير الادائي للأدوار من خلال المهارة الادائية والوعي المغاير الذي جاء في سياق التحول المكاني وعرض المادة الفنية، ويتمثل في مشاهد دعوة النواب لعرض برامجهم والحديث عنها بينما يقدمونها على شكل مغاير يقترب من الكوميديا الهزلية الساخرة.
٥. استخدم في تقديم العرض المزاوجة بين الاداء اللفظي والحركي الجسدي كأسلوب ادائي في رسم انطباعات عن الشخصيات (النائب-المجنون) من خلال التنوع الحركي واللفظي بين الفصيح والعامي، وذلك في مشاهد النواب وهم يتحدثون عن أنفسهم واسماء كتلهم الحزبية او تحريك أصبع السبابة في الهواء وكتابة رقم ٢٥ بدلالة الفساد المالي، وهنا الاسلوب اداء الحركة والعبارة لطرح القضايا وتشخيصها لتحريض العقول والعصف بالتغيير لتحريض المتفرج على الاستثارة والاحتجاج المباشر.

الاستنتاجات

١. يسهم مبدا المشاركة في دعم الحدث المسرحي مما ينعكس على الفعل المسرحي في العرض، اذ تقع ادائية الممثل بين اللعب الادائي الممسرح ولعب الادوار التي تؤدي الى يقظة المتفرج تجاه قضاياه.
٢. يعتمد الممثل في الاداء على المهارة المعرفية والحركية مستعيناً بتقنية الاحتجاج والتحريض لتحقيق التفاعل والتواصل المباشر الحي وليد اللحظة الآنية.

٣. يحيل النص المسرحي الى الموضوعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي التصقت بالفرد على مستوى الفكرة والموضوع والحوار المتجدد من كل مشهد جديد لتحقق المشاركة الوجدانية.

٤. يتواصل الممثل مع المتفرج بالتركيز على الجانبين اما الصوتي او الحركي الجسدي و يدمج بينهما للوصول ال التفاعل ، مما ينعكس على جعل الجسد منظومة ثقافية تحريضية نحو فعل التغيير.

التوصيات

- اعداد ورش حول المتغير الادائي الفكري للشباب بالتعاون مع وزارة الشباب والرياضة

المقترحات

- اجراء دراسة حول الفلسفة الماركسية واثرها في عروض مسرح الاحتجاج

References:

Abboud, Abdel Karim: Movement on stage between theoretical connotations and applied vision (Lebanon: Dar al-Funun wa al-Adab, 2014).

Abdel Hamid, Sami: The Art of Acting, New Theories and Techniques for a New Theater (Beirut: Al-Basaer House and Library, 2011).

Abdel Hamid, Sami: Dialectics of Fine Arts (Baghdad: Adnan Publishing and Printing House, 2017).

Abdel Nour, Jabour: The Literary Dictionary (Lebanon: Dar Al-Ilm Lil-Millain, 1984).

Abdel Moneim, Mohamed: Acting and directing techniques in documentary theater (Cairo: Horus International Foundation, PT 2007).

Abdel-Wahab, Shukri: Theater Directing, (Cairo: Horus International Foundation, 2009).

Abdul Hamid, Sami: Approaches and Paradoxes, for Famous Directors - Foreign and Iraqi (Baghdad: Dar Al-Kutub and Documents, 2014).

Abu Douma, Mahmoud: Transformations of the Theatrical Scene, Actor-Director (Cairo: Dar Sharqiyat for Printing and Publishing, 2005).

Al-Ashmawy, Muhammad Zaki: The Philosophy of Beauty and Contemporary Thought (Beirut: Dar Al-Nahda Al-Arabi, 1980).

Al-Bashtawi, Yahya: Theater and Contemporary Issues (Jordan: Dar Al-Academies for Publishing and Distribution, 2011).

Al-Habib, Mahmoud Muhammad: The theoretical foundations of Marxist economics and modern Marxists, Al-Mirabad Magazine, issue (4), (Basra), year (1968).

Al-Makhzoumi: Adel: An Introduction to the Philosophy of History, 2nd edition (Baghdad: Dar Al-Kutub and Documents, 2010).

Al-Tunji, Muhammad: The detailed dictionary of literature, vol. 1 (Beirut: Dar Al-Kutub Al-Ilmiyyah, 1999)

Al-Yasiri, Majid, Marxism and the Concept of Alienation, Tariq Al-Shaab newspaper, issue (14), Al-Sunnah (2022).

Al-Youssef, Ali Muhammad: The Philosophy of Alienation, a systematic critical reading on the philosophy of alienation (Beirut: Arab Encyclopedia House, 2013).

Anis, Ibrahim and others: The Intermediate Dictionary, 2nd ed., vol. 2 (Turkey: Islamic Library for Printing and Publishing, 1972).

Aslan, Odette: The Art of Theater, Trans.: Samia Ahmed Asaad (Cairo: Franklin Foundation and Anglo-Egyptian Library, 1970).

Attiya, Ahmed Salman: Modern directing trends and their relationship to the theatrical scene (Amman: Dar Safaa for Printing, Publishing and Distribution, 2012).

Engels, Frederick: Principles of Communism, Marxist Notebooks Series (Lebanon: Al-Farabi Publishing House, 2015).

Fromm, Eric: The Concept of Man according to Marx, Trans.: Muhammad Sayyid Rassas (Damascus: Dar Al-Hasad for Printing, Publishing and Distribution, 2016).

Ghuloum, Ibrahim Abdullah and others: Techniques for training theatrical actor (Jordan: Arab Foundation for Studies and Publishing, 2002).

Hassan, Hala: Children's Theater and Presentation Techniques, Epic Theater (Iraq: Al-Sayyab Foundation for Printing and Publishing, 20013).

Haroun, Abdul Salam Muhammad: Language Standards, 1st edition, vol. 4 (Egypt: Dar Al-Jeel, 1991).

Harvey, Jane: Theater and the City, Trans.: Areej Ibrahim (Cairo: National Center for Translation, 2014).

Hilton, Julian: The Theatrical Performance Theory, Trans.: Nihad Saliha (Cairo: Hala Publishing and Distribution, 2002).

Honnet, Axel: The Socialist and His Torn World, Trans.: Yasser Al-Saroot (Qatar: Arab Center for Research and Policy Studies, 2019).

Ibn Manzur, Jamal al-Din and Muhammad bin Makram al-Ansari: Lisan al-Arab, vol. 2 (Cairo: Egyptian General Institution, 1882 AD).

Ismail, Qabbari Muhammad: Philosophy in the Light of Sociology (Cairo: Dar Al-Kitab Al-Arabi for Printing and Publishing, 1969).

Kazem, Hussein Ali: Directing Theories: A Study of the Basic Features of the Theory (Baghdad: Baghdad Capital of Arab Culture Publications, 2013).

Madkour, Ibrahim: Al-Wajeez Dictionary (Cairo: Ministry of Education, 1991).

Moran, Edgar: With Marx and Against Marx, Trans.: Muhammad Naeem, 1st edition (Saudi Arabia: Page Seven Publishing and Distribution, 2022).

Poltizer, George: The Philosophy of Enlightenment, Trans.: George Tarabishi (Beirut: Dar Al-Tali'ah, 1974).

Schopenhauer, Arthur: The World as Will and Representation, Trans.: Fouad Zakaria, 1st edition (Cairo: National Center for Translation, 2006).

Saliha, Nihad: Theater between Art and Thought (Cairo: Egyptian General Book Authority, 1985).

Shaw, Yazikir: Fundamentals of Theatrical Performance, Trans. Amin Al-Rabat (Cairo: Languages and Translation Center, Academy of Arts, 1997).

Verdoul, Jill: A Dictionary of Sociological Terms, Trans.: Ibtisam Al-Asaad, 1st edition (Beirut: Al-Hilal House and Library, 2011).

Wilson, Two Generations: The Psychology of the Performing Arts, Trans. Shaker Abdel Hamid (Kuwait, National Council for Culture, Arts and Literature, 2000).

Wright, Elizabeth: Postmodernism, Trans. Mohsen Moselhi (Cairo: Supreme Council of Culture, 2005).

Youssef, Aqeel Mahdi: Considerations on the Art of Directing (Baghdad: Ministry of Higher Education and Scientific Research, 1988).

Zenati, George: Philosophy in its Course, 1st edition (Beirut: United New Book House, 2013).