مجلة ننار للعلوم الإنسانية والاجتماعية
جامعة الحلة
ISSN-L: 3005- ISSN-P: 3005-8236
DOI Prefix: 10.64002

تجربة مسرح المقهورين وانعكاساتها في العراق

م.م. حسين جواد جاسم آل جميل

[1] جامعة الحلة- كلية الفنون الجميلة، العراق.

*الايميل: husseun_03@gmail.com

تاريخ استلام : 2026/04/20 تاريخ القبول: 2026/05/15 تاريخ نشر :2026/06/20

الملخص

يعد مسرح المقهورين من أبرز انواع المسارح الذي ظهر على وفق تنظيرات مؤسسه اوجستو بوال وذلك لما يحمله من أفكار جديدة جعلت المسرح يأخذ انعطافة حادة في تاريخه وعلى وفق ذلك جاء البحث بأربعة فصول. احتوى الفصل الأول على الإطار المنهجي حيث ظم مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه وهدف البحث وحدود البحث وتعريف بعض المصطلحات الواردة في العنوان، أما الفصل فأحتوى على الإطار النظري وقد ظم مبحثين: المبحث الأول/ منابع التأثير الفكري في تجربة اوجستو بوال، المبحث الثاني/ انواع المسارح في مسرح المقهورين. وقد خلص الفصل الى مجموعة من المؤشرات. أما الفصل الثالث فقد كان اجرائياً وقد ظم مجتمع البحث وعينة البحث واداة البحث ومنهج البحث وتحليل العينة. اما الفصل الرابع فقد احتوى على نتائج البحث واستنتاجاته.

الكلمات المفتاحية:

تجربة- مسرح المقهورين- المسرح العراقي.

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

https://doi.org/10.64002/4vng8v45

The Experience of the Theater of the Oppressed and its Reflections in Iraq

Asst. Lect. Hussein Jawad Jassim Al-Jamil

[1] University of Hillah - College of Fine Arts, Iraq.

*Corresponding author: husseun_03@gmail.com

Received date: 20/04/2026 **Accepted date: 15/05/2026** **Published date: 20/06/2026**

Abstract

The Theater of the Oppressed is one of the most prominent types of theaters that emerged according to the theories of its founder Augusto Boal, due to the new ideas it carries that made the theater take a sharp turn in its history. Accordingly, the research came in four chapters. The first chapter contained the methodological framework, which included the research problem, the importance of the research, the need for it, the aim of the research, the limits of the research, and the definition of some of the terms mentioned in the title. As for the chapter, it contained the theoretical framework and included two topics: The first topic / Sources of intellectual influence in the experience of Augusto Boal, the second topic / Types of theaters in the Theater of the Oppressed. The chapter concluded with a set of indicators. As for the third chapter, it was procedural and included the research community, the research sample, the research tool, the research methodology, and the sample analysis. As for the fourth chapter, it contained the results and conclusions of the research.

Keywords:

Experience - Theater of the Oppressed - Iraqi Theater.

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

https://doi.org/10.64002/4vng8v45

الفصل الأول: الإطار المنهجي

أولاً: مشكلة الدراسة

تتكون العملية الفنية من خلال عناصر ارتبطت مع بعضها وكونت تلك العملية وسواء ان كانت بطريقة مباشرة او بدلالات معينة ينتج من خلالها الخطاب البصري الذي يصل الى المتلقي بعد امور كثيرة من كتابة النص والتمارين والرؤية الموجه لهذه العملية والتي تتمثل بالمخرج. كان المسرح ولازال هو تعبير عن حياة الانسان ومحاولة محاكاة ما يفعله في الطبيعة وتوظيف الاسقاطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية في المسرح سواء ان كانت على مستوى النصوص او من خلال رؤى المخرج فضلاً عن المتطلبات التي يتطلبها العصر. ولقد كان المسرح يؤدي وظيفته سواء ان كانت العلاجية في القضايا الانسانية او الجمالية والتي من خلالها يتشكل ضمن المسرح انواع الفنون. ان حياة الانسان لا يمكن فصلها عن المسرح وما المدارس والتيارات التي ظهرت إلا انعكاس لتقلبات تلك الحياة التي يعيشها وقد تجسد القهر الانساني في كثير من نصوص المؤلفين وتنظيرات رجال المسرح فقد اخذو على عاتقهم تحرير الانسان من قيوده وكانت تجارب مسرح المقهورين ومنّظره اوجستو بوال من اهم تلك التجارب العالمية التي ظهرت رداً على الاوضاع السياسية التي كان يعيشها المجتمع البرازيلي من ظلم وقهر وسلب لممتلكات المواطن فقدم بوال ومقهوريه مسرحيات تنتمي الى محاولة تعليم الناس وتغييرهم نحو الهدف المنشود الذي يحاول من خلال تلك المسرحيات ان يقدم حلولا لمشكلة ما يشترك الممثل والمتلقي في الحدث وبهذا يكون المتفرج عنصر فعالا غير جامد يشارك ويبدي رأيه ويقدم حلول.

لقد كانت لتنظيرات بوال المسرحية ان تأخذ صداها عالمياً وخاصة انه قد نفي من البرازيل الى الارجنتين بعدما احست السلطة ان تعاليمه المسرحية بدأت تلقى ترحيباً من الجمهور ولذلك كانت لهذه التعليمات ان تنطلق الى بلدان اخرى ولقد كان العراق أحد هذه البلدان التي تعاني من القهر السلطوي الذي سيطر على حياة الفرد وتم اقصاءه وتهميشه وممارسة سلطة القهر عليه ممّا ادى بفناني المسرح الى الاتجاه لخوض غمار تجربة المقهورين المسرحية بما افرزه الواقع عليهم وقد نتجت تجارب تنتمي لمسرح المقهورين. فقد كانت الساحة العراقية واسعة لصب كافة الخبرات والتجارب في تقديم العروض المسرحية التي تنتمي لمدارس واتجاهات متعددة وكانت تأثيرات (بوال) احدى هذه التجارب التي اثرت في بعض المخرجيين العراقيين وعليه شكل الباحث تساؤله الآتي (ما هي التأثيرات والانعكاسات المسرحية لمسرح المقهورين في عروض المسرح العراقي المعاصر؟)

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

ثانياً: اهمية البحث والحاجة اليه

تنطلق أهمية البحث في الأهمية التي يشغلها مسرح المقهورين في العالم اذ تعد التنظيرات التي نظر لها (اوجستو بوال) من أهم التنظيرات سواء على مستوى التمرين لدى الممثل او الموضوع المقدم سواء ان كان على خشبة المسرح ام في الاماكن العامة التي دائماً ما تكون من مواضيع صلب المجتمع اذ جاءت نتاجاته كوعي فردي يساهم في تنشيط الوعي الجمعي عبر طرحه لتلك المواضيع وسعى لطرح مسرح ثوري يساهم في صنعه الممثل والمتلقي. اما الحاجة الى البحث فهو معرفة الانعكاسات التنظيرية والتطبيقية لمسرح المقهورين على العروض العراقية.

ثالثاً: هدف البحث: التعرف على تجربة مسرح المقهورين في العراق

رابعاً: حدود البحث

1/ حد المكان/ العراق

2/ حد الزمان/ 2011- 2018

3/ حد الموضوع/ دراسة تجربة مسرح المقهورين في العراق

خامساً: تحديد المصطلحات

التجربة لغوياً

فهي "جرب داء جلدي (جرِبَ) بالكسر فهو (أجرب) وبابه طرب وقوم (جرُب) و(جربى) وجمع الجرب (جرابُ). والجراب وعاء الزاد والعامة تفتحه والجمع (اجربة) و(جرب) ايضا"[1]

التجربة اصطلاحاً

قد تأخذ التجربة معنيين او شكلين: فيقال ان فرنسيس بيكون واضع اسس المنهج التجريبي الحديث لأنه ابدل القياس الصوري القديم الذي كان قائماً على الملاحظة بالتجربة والاستقراء " وقوام العلم منهجه الاستقرائي (التجريبي) الذي يصطنعه حين يعرض لدراسة ظواهر العالم المحسوس ابتغاء الكشف عن العلاقات الثابتة المطردة التي تربط بين بعضها والبعض الاخر"[2]. واما الكيفية " اما كيف يتوصل الباحث الى النتائج العامة (القوانين) بالارتقاء اليها من الجزئيات, فذلك انما يكون بملاحظة الجزئيات واجراء التجارب عليها ان تيسر ذلك وهذا هو الاستقراء الذي يستخدم منهجاً للبحث الاستقرائي التجريبي العلمي"[3].

اما الشكل الاخر والذي هو يعنينا:

1) محمد بن ابي بكر عبد القادر الرازي، مختار الصحاح، (بيروت: مكتبة لبنان, 1986)، ص42

2) كامل محمد محمد عويضة، فرنسيس بيكون فيلسوف المنهج التجريبي الحديث، (بيروت: دار الكتب العلمية, 1993)، ص53

3) المصدر السابق نفسه، ص56

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

فقد كانت التجربة حسب روز " ان نجرب يعني ان نرحل في المجهول- انه ذلك الشيء الذي لا يمكن توضيحه الا بعد الحدث"[1].

مسرح المقهورين اصطلاحاً/ "هو ترسانة من التقنيات والالعاب المسرحية التي تسعى الى تحفيز المتلقي والكشف عن الجوهر الاجتماعي الجمالي الابداعي الذي يظهر بصورة جديدة وغير مألوفة عبر حوار حقيقي يتطلب خلق مساحة للمشاركين في اتخاذ القرارات للتغير التي تبنى وفق علاقة جديدة تماماً بين الجمهور وبين العرض المسرحي"[2]

مسرح المقهورين اجرائياً/ هو ممارسة لعبية/ مسرحية- هو خلق فضاء مسرحي جمالي يشترك في ابداعه الممثل والمتلقي في ايجاد صيغة معينة يرسمها اللعب المسرحي عبر حلول تكون ناجحة لمشكلات معينة ينتجها الواقع القهري وهي اما يطرحها المتلقي او الممثل.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: منابع التأثير الفكري في تجربة اوجستو بوال

يعتبر مسرح المقهورين وفي ترجمة اخرى المضطهدين من اهم المسارح التي ظهرت في امريكا اللاتينية على يد مؤسسه اوغستو بوال[*] (1931-2009) فقد كان (بوال) يصر على ان يكون المسرح تواصلي- علاجي فهو تواصلي عندما يكون هناك اشتراك في الحدث المسرحي بين الممثل والمتلقي وعلاجي عندما يفترض الاثنان معاً مجموعة من الحلول لقضية مجتمعية او سياسية او اقتصادية معينة, فهو يسعى لكسر حاجز الجدار بين الممثل والمشاهد ليخلق حالة من الاشتراك المسرحي العلاجي ولتفكيك المشاكل عبر ما يقدمه من حلول مشتركة تسهم في خلق روح ثورية رداً على رجال الاقطاع والاوضاع السياسية/ الديكتاتورية التي كانت سائدة آنذاك. في عام 1964 حيث الانقلاب الذي حصل في البرازيل للطبقة السياسية ونشوء طبقة حكم كان بنظرها (بوال) ومنهجه يثير الشكوك والجدل وهو يهدد تلك الطبقة ممّا ادى هذا الامر الى خطفه وتعذيبه ونفيه بعد ذلك الى الارجنتين.

---

1) جيمز روز افنز, المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك, تر: انعام نجم جابر, (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر, 2007), ص7

2) معيبد العيساوي وعامر الازرقي، بروفة على الثورة مقاربة لمسرح المقهورين، (البصرة: دار الفنون والاداب, 2021)، ص35

*) ولد اوجستو بوال في البرازيل عام 1931 وقد حظي مع عائلته المتكونة من ثلاث اشقاء بحياة سعيدة. شغف بالمسرح منذ طفولته وقد قرء اعمال المسرحيين وبرغبة من والدته درس الهندسة الكيميائية. سافر الى نيويورك ليتمكن من دراسة الكتابة المسرحية في جامعة كولومبيا في نيويورك وكذلك درس في السنة الثانية الاخراج المسرحي وقدم بعدها عملين: الحصان والقديس والبيت عبر الشارع. وبين عامي 1965-1971 أصبح بوال مدير مسرح ارينا وقد قدم اثنا عشر عملاً مسرحياً حتى اصبحت تلك العروض تهدد النظام الديكتاتوري مما جعل السلطات تعتقله عام 1971 ومن ثم بع ذلك نفيه الى الارجنتين. ولكن الارجنتين ايضا وقعت ضحية الدكتاتورية مما اضطر ان يذهب الى البرتغال. في عام 1977 قدم مسرح المقهورين في فرنسا وبعدها استقر هناك وواصل عمله في الكتابة والاخراج. في عام 1986 فتحت البرازيل ابوابها وعاد بوال الى وطنه وقد طور بوال بعد عوته المسرح التشريعي واسس 19 مجموعة من المسرح الشعبي الذي يمارس مسرح المقهورين. للمزيد ينظر: معيبد العيساوي وعامر الازرقي، بروفة على الثورة –مقاربة لمسرح المقهورين، مصدر سابق، ص13-15

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

لقد استطاع بوال انتاج منظومة مفاهيمية عبر تواصلية الاداء وخلق روح من الالفة عبر تعليمية/ تحريضية الجماهير وتثويرها لغايات انسانية وجدها في المسرح، فالمسرح عنده ليس ذلك المسرح الذي يجسد شخصية واحدة وهي شخصية الممثل ويترك المتلقي في جو من الركود الفكري والعاطفي وانما المسرح الذي يشكله الاثنان معاً ليبرز بعدها الخطاب الذي يسعى اليه المقهورين.

باولو فرايري (1921-1997)

يعد باولو ريجلوس نيفيس فرايري معلم برازيلي وصاحب نظريات تعليمية كان لها الاثر الكبير في المجتمع حيث يرى ان التعليم خير وسيلة وافضل شيء يمكن للمرء ان يقوم به كي يثور على اي سلطة تمارس القهر عليه " بيد ان الحرية لا تتحقق بالصدفة وانما بالنضال المدرك لضرورة تجسيدها وهو نضال اساسه الحب ويقف في كل الظروف نقيضا لشعور العنف والكراهية اللذين تعتمل بهما قلوب القاهرين"[1]. وبذلك يكون التعليم امرا ضروريا ولابد منه فهو وان كان يرفع قيمة الشخص ودرجة تفكيره الا ان له شأن اخر في كيفية الخلص من القهر الممارس على المقهور ولا يتم ذلك الا بإضفاء تلك اللمسة السحرية في تمكين العقل عن طريق التعليم. لقد رأى (فرايري) ان التعليم امراً لابد منه وهو بذلك يقضي على جميع انواع القهر التي تمارس ضد الانسان ويرى ان الامية تفتك بالناس "فيتم النظر الى الاميين على انهم يعانون من (قلة التغذية) لا بمعناها الحرفي الذي تعيشه فعلاً كثرة منهم ولكن بمعنى انهم ينقصهم (خبز الروح) واتساقاً مع مفهوم المعرفة كطعام ينظر للأمية على انها طحالب سامة تسمم"[(2)]. لقد حاول (فرايري) ان يجعل الانسان يدرك بقيمة التعليم وفعاليته في مواجهة قوى الاستلاب وصراع الافكار السياسية والاقتصادية ومحاربة السلطة الديكتاتورية. وبذلك فعندما يكون هناك قهر فهناك اسباب لهذا القهر وعلى الانسان ان يسعى لكي يسترجع انسانيته.

بروتولد بريخت (1898-1956)

بات من المعروف والمسلم به ان على المهتم بدراسة المسرح او المطلع عليه ان لا يهمل بريخت كرجل مسرحي له الشأن الكبير في تاريخ المسرح العالمي فهو الكاتب والشاعر والمنظر والمخرج وصاحب نظريات قد غيّرت من دفة المسرح بعدما كان منطوي تحت تعاليم ارسطو قرون عديدة ويمكن القول ان (بوال) قد تأثر كثيراً بمنهج بريخت على الرغم من ان هناك اختلافات بسيطة جداً في المنهجين لا يمكن اغفال التأثير الكبير عند (بوال) حيث يقول بوال بهذا الصدد " تأثرت ببرخت كثيراً واخذت ما يمكن ان يأخذه الاخرون, ان الاساس في تأثري ببريخت هو انه اظهر لنا امكانية تغيير الواقع من خلال الفن, العمل المسرحي, وقد تطورت مسألة ابعاد الجمهور في مسرح بريخت لدي الى مشاركة فعلية في

1) باولو فرايري, تعليم المقهورين, مصدر سابق, ص28

2) المصدر السابق نفسه، ص 38

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

مسرح المقهورين"[1]. وبهذا يمكن القول الى ان (بوال) قد ذهب الى ابعد ما ذهب اليه بريخت على الرغم من بريخت قد حطم كل القواعد في تركيبة المسرح والفعل الدرامي الا ان بوال قد تجاوزه في مشاركة الجمهور للفعل.

لقد اراد بريخت تثوير الجماهير لذلك كان منهجه تعليمياً ثورياً يتسم بالطابع القائم على عدم الاندماج والتقمص وانما جعل المتلقي واعيا مفكراً ومشاركاً له رأيه يقوده عن طريق الوعظ والاقناع الى الاحتجاج "فقد كان يطلب في اغلب الاحوال اضاءة قوية جدا لخشبة المسرح كلها حتى في المشاهد الليلية لكي يتجنب اعطاء المتفرج اي فرصة للاستغراق في الراحة وشعوره في المنام بأنه مرتبط شخصياً بمن حوله من الناس"[2]. ولكي يطبق ذلك من خلال الحوار فلم يكن سير المسرحية ذو ترتيب مترابط مع بعضه وانما كان يعرض مشاهد " ويتم التعليق على الحدث او اعلانه عن طريق تداخل او بوسيلة عرض مصاحبة وهي ممارسة واصلها بريخت في كل عروضه"[3]. حيث تحتوي مسرحياته رفضاً عنيفاً للقيم البرجوازية التي نشأ عليها وبهذا صار بريخت اكثر اهتماماً وشغفاً في خلق مسرح اكثر التزاماً بالسياسة مسرح عمالياً – بروليتارياً يمثل فيه العمال والجمهور من الطبقة العاملة وبين عامي (1929-1931) كتب خمس مسرحيات سماها تعليمية واشهرها المعايير السائدة وفيها يمثل الممثلون اربعة من المحرضين الذين يسجلون بعثتهم الى الصين مع جوقة منضبطة مثل افرادها عدد كبير من العمال ومن ثم شارك فيها الجمهور ومن المسرحيات الاخرى هي الام حيث استخدم الاسلوب التعليمي[4]. لقد كسر بريخت الجدار الرابع وذلك كي يحدث تفاعلاً حياً ومباشراً مع الجمهور وقد تميز مسرحه " بغياب الديكورات التقليدية واستخدام الاغراض الواقعية التي تبرز علاقة الانسان بالواقع كما يتبنى بريشت المادية الجدلية ومسرح الشهادة والاستشهاد ويدعو الى تغيير الواقع بتوعية الجمهور واشراكهم في الاداء بآرائهم في احداث المسرحية ووقائعها المأخوذة من الواقع المعاش"[5]. وبذلك الخروج القاعدي للمسرح الارسطي والاتجاه نحو الجمهور وطبقاته الكادحة لتحقيق ذواتهم والبحث عن حلول يمكن ان يشارك بها الممثل والمتلقي ولكنه ايضاً لم يغفل دور المتعة في العمل المسرحي الا انه كما دعا الى العقل فقد دعا ان يتضمن المسرح بعض المتعة" مستندا على مفهوم التعليمية المؤطرة

1) معيبد العيساوي وعامر الازرقي، بروفة على الثورة– مقاربة لمسرح المقهورين، مصدر سابق، ص54

2) رونالد جراي، بريخت.. رجل المسرح، تر: نسيم محلي، (القاهرة: المركز القومي للترجمة, 2014)، ص95

3) المصدر السابق نفسه، ص96

4) ينظر: سامي عبد الحميد، مقاربات ومقارنات لمشاهير المخرجين اجانب وعراقيين، (بغداد: تجمع فنانو العراق–دار الطباع,2016)، ص59

5) جميل حمداوي، اتجاهات الاخراج المسرحي، (تطوان: دار الريف, 2020)، ص107

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

بالمتعة الفكرية والذهنية"[1] ولكنه حذر من ان يندمج المتلقي مع الحدث ويسلبه ارادته عبر السماح لخياله بالانطلاق مع ما يعرض امامه.

ومن الامور التي كان يؤكد عليها بريخت في عروضه المسرحية هي: "شخصية الراوي الذي يفسر ما هو كائن وما يجب ان يكون واليافطات والشرائح الملونة والافلام السينمائية"[2]. كما تميز المنهج الاخراجي عند بريخت بعدم تلقين او تجهيز شيء يمكن الاستناد اليه اثناء التمرينات " اثناء التدريبات يجلس بريخت في صالة الجمهور فعمله كمخرج غير ملفت للنظر وعندما يتدخل فإنما يفعل ذلك بطريقة قلّ ان تلاحظ لأنها دائما تكون في مهب الريح وهو لا يعيق العمل ولو حتى بمقترحات تحسين ولا يخرج المرء بانطباع انه يريد ان يجعل الممثلين يجسدون ما يحركه فهم ليس ادواته وبدلا من ذلك فهو يبحث معهم سوية عن الحكاية التي ترويها المسرحية"[3]. ان (بوال) قد افاد كثيرا من منهج بريخت التعليمي والسياسي فهو قد شكل أحد المنطلقات الاساسية لتشكيل الفعل المسرحي بمصاحبة الجمهور ومحاولة تغيير الدفة من جانب السلطة وجعلها للجماهير عن طريق اقتراح حلول فكرية تصب في خدمة المجتمع. ان البنية الملحمية التي كانت تعتمد على تقديم مشهد ثم فاصل ثم مشهد وهكذا نراها عند (بوال) تقديم حدث مسرحي وايجاد حلا لمشكلة ما يطرحها هذا الحدث ثم العودة من الجديد وتقديم هذا الحدث برؤية جديدة وبحل اخر جديد كله يكون من جانب المتلقي.

الفلسفة الماركسية

يعتبر كارس ماركس* من أكثر الفلاسفة دفاعاً عن الطبقات العمالية فهو كان يسعى لفلسفة تثور العالم لا تبحث فيه فلسفياً ولقد اخذ بريخت كثير من تعاليمه في منهجه كما كانت لتعاليمه الشأن الكبير في منهج بوال. اذ تكمن فلسفة ماركس في تغير الواقع عن طريق معرفة الواقع وما يشوبه من قهر وتعسف للطبقات العمالية " ولما كانت الفلسفة الماركسية فلسفة علمية فأنها بذلك فلسفة العمال فهي فلسفة حزب العمال وفلسفة الطبقة الثورية التي يقوم دورها التاريخي على قهر البرجوازية والقضاء على رأس المال وبناء المجتمع الاشتراكي"[4]. وبهذا يكون للماركسية دور كبير في تثوير الفرد " كما تكون لدى الفرد نظرة واسعة وصحيحة عن العالم وقدرة على رؤية الامور الكبيرة حتى في اصغر

---

1) حسين التكمه جي، نظريات الاخراج، مصدر سابق، ص65

2) سعد اردش, المخرج في المسرح المعاصر, مصدر سابق, ص151

3) قيس الزبيدي، درامية التغيير بروتولد بريخت– دراسات مختارة في المسرح العالمي، مصدر سابق، ص113

*كارل ماركس (1818–1883) مؤسس فلسفة المادية الجدلية والمادية التاريخية والاقتصاد السياسي، ولد في تريف بالمانيا حيث أنهي الثانوية والتحق بجامعة بون وبرلين تأثر بأفكار هيجل وفيورباخ وادم سميث، ومن خلال دراسته للاقتصاد السياسي ومشاركته في الاحداث الثورية في المانيا وفرنسا اكتشف لأول مرة الدور التاريخي للبروليتاريا وتوصل الى النتيجة القائلة بحتمية الثورة الاجتماعية وضرورة توحيد حركة الطبقة العاملة. للمزيد ينظر: غازي الصوراني, مدخل الى الفلسفة الماركسية, (غزة: مركز الدراسات والابحاث العلمانية , 2018), ص30

4) جورج بوليتزر واخرون، اصول الفلسفة الماركسية، تر: شعبان بركات، (بيروت: منشورات المكتبة العصرية، د.ت)، ص15

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

الاشياء, انها تطور الفكر وتجعله اكثر مرونة وعمقاً ومعادياً للركود والرتابة ومن المعلوم كم هو ضروري العقل الذكي الوقاد في قرن التقدم التكنيكي والعلمي الذي لا سابق له في قرن تحطيم الذرة, قرن الكهرباء والاجهزة الاتوماتيكية, قرن السيطرة على الفضاء الكوني"[1].

لقد كانت الفلسفة الماركسية تعنى بالطبقة العاملة " ولقد كان لظهورها في اربعينات القرن التاسع عشر باعتبارها ضرورة موضوعية انعكاساً نظرياً للتغيرات العميقة في الاقتصاد والبنية الاجتماعية وصراع الطبقات في المجتمع الاوربي الغربي حيث توطدت الرأسمالية فيه نهائياً في هذه الفترة مؤكدة تفوقها التام على الاقطاعية كما حدثت تغيرات موازية في البناء الفوقي السياسي اذ حققت البرجوازية سيادتها السياسية في كل من انكلترا وفرنسا"[2]. ان سيادة الطبقة البرجوازية على مفاصل الحياة ادى الى تدهور الحياة المعيشية لدى باقي الطبقات والتي هي دون البرجوازية فكان تسلط هذه الطبقة سياسياً واقتصادياً قد احدث فوارق كبيرة نسبياً على مستوى الحياة التي يجب ان تكون حياة مشتركة ينعم فيها الفرد ويشعر بكينونته الانسانية لكن البرجوازية قد منعت حتى الفكر الثوري الذي يمكن ان يزحزحها عن مكانتها التي تبوئتها ولذا تعتبر " الفلسفة الماركسية ثورية بجوهرها وهي لا تعترف بديمومة النظام الاجتماعي وخلود اساس الملكية الخاصة, فأنها تبرهن نظريا على حتمية فناء الرأسمالية وانتصار النظام الاشتراكي الجديد"[3]. لذلك كان النظام الاشتراكي اقصى ما كانت تدعو اليه. ان وجود طبقة تعاني القهر هو الاساس في وجود عمليات الصراع الدائمة في المجتمع وان عملية التخلص من ذلك القهر تحتاج الى رؤية جديدة بأفاق جديدة ومفاهيم اخرى ايضا جديدة ومن الضروري ان تسعى تلك الطبقة المقهورة الى تخليص نفسها من كل عمليات الاستلاب والظلم بحقها وبذلك تكون " الفلسفة الماركسية هي علم عن قوانين علاقة الوعي بالعالم الموضوعي وعن القوانين العامة للحركة في الطبيعة والمجتمع والفكر البشري. ان ظهور الماركسية في اربعينيات القرن التاسع عشر ترافق مع تطور الرأسمالية وتكشف طبيعتها التناحرية وجوهرها القائم على الاستغلال والقهر"[4]. هذا التناحر القائم بين الطبقتين يؤدي بالضرورة الى ثورة تقودها الطبقات العمالية/ المقهورة وان الحركات التعليمية التي تقودها طبقة العمال يجب ان تعي تماما ان بدون إدراك ان هناك يجب التخلص منه عبر معرفة ما هو لا يمكن ان تصل لمبتغاها وعليه لابد من احداث ثورة على الفكر اولا بحيث يصبح الفرد/ العامل/

1) ق. افاناسييف, اسس الفلسفة الماركسية, تر: عبد الرزاق الرصافي,ط4, (بيروت: دار الفارابي, 1984), ص6

2) جماعة من العلماء السوفيات، الفلسفة الماركسية في القرن التاسع عشر، تر: حسان حيدر، (بيروت: دار الفارابي, 1990)، ص9

3) ق. افاناسييف, اسس الفلسفة الماركسية, مصدر سابق, ص16

4) غازي الصوراني, مدخل الى الفلسفة الماركسية, مصدر سابق, ص30

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

المقهور عارفا تماماً بقضيته التي يدافع عنها والا يتم استغلاله من قبل الطبقات البرجوازية فهي دائماً ما تحمل فلسفة ترويض العبيد.

المبحث الثاني: انواع المسارح في مسرح المقهورين

لقد شكلت تجارب المقهورين المسرحية على يد (اوغستو بوال) انعطافة مهمة وكبيرة في تاريخ المسرح في امريكا اللاتينية اولاً والعالم ثانياً. فقد انطلق (بوال) من مفاهيم توعوية يمكن ان تسهم اسهاماً فعالاً في تنمية تفكير الاشخاص- المتلقين عبر ذلك الفضاء الذي يرسمه من خلال التشاركية الجمعية التي تسهم في ايجاد حلول مشتركة. وهذا يتعارض من المنهج الارسطي الذي أشكل عليه (بوال) اذ ان منهج ارسطو او نظريته تقوم على احداث الشفقة والخوف بداخل المتفرج الذي يستسلم للأحداث وبذلك يحدث التطهير، فهنا لا يكون للمتفرج اي دور سوى ايجابي يساهم في الفعل وانما كان دوره سلبياً مقتصراً على المشاهدة لان الممثل هو من قام بالفعل واجبره على مشاهدة معالجة او حل يثير في نفسه الخوف. الا ان المتفرج في مسرح المقهورين تكون له الاولوية حيث انه البطل المشارك في تغيير دفة الفعل وقد لا يكون هناك حل واحد وانما مجموعة حلول يعاد صياغتها في نفس العمل ويقدمها الممثلون. وبذلك يصبح المسرح ليس فقط لتقديم الفرجة وانما مسرح يحمل طابع الاحتجاج. أما انواع المسارح في نظريات وتطبيقات (بوال):

النوع الاول ويسمى بالتأليف الفوري/ وفيها يدخل المتفرج في الحدث دون ان يستلزم وجوده المادي على المسرح مع الممثلين اذ يكون دوره مقتصراً على اقتراح قصة ويقوم الممثلين بتأديتها وعند الوصول لنقطة معينة يتوقف الممثلون ليطلبوا حلاً من الجمهور وبذلك يقترح بعضهم الحلول وعلى وفق هذه الحلول يرتجل الممثلون ما اقترحه الجمهور[1]. في هذه المرحلة نجد ان الجمهور قد شارك في الحدث المسرحي بدون ان يكون له علم من خلال اقتراحه لمشكلة معينة وبذلك هو قد كتب نصاً وان كان بسيطًا حيث استند عليه الممثلون وقاموا بالارتجال ثم هو ايضاً قد اعطى مقترحاً ثانياً وهو الحل وبذلك يتغلب على فكرة عدم تقبله للمشاركة في الحدث من غير ان يعلم. وقد استخدم بوال هذا النمط على سكان قرية الباريو الفلاحين. ولقد نشأ مصطلح المشاهد- الممثل الذي يكون المشارك في الحدث او اللعب المسرحي وبذلك يكسر بوال قمعية ارسطو التي يعبر عنها هكذا بأشراك المتلقي.

اما النوع الثاني فهو مسرح الصورة الرمزية/ ويقول عنه بوال "الاسلوب هنا بسيط للغاية ففي البداية يطلب من المشاهدين – الممثلين صنع مجموعة من التماثيل وتعكس هذه التماثيل صورة مرئية لمنظور جمعي عن فكرة معطاة"[2] اذ يتحتم على المتفرج ان يشارك بشكل مباشر وتكون هذه التشاركية

1) ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: المركز العربي للثقافة والفنون, 2006) , 188-189

2) اوجستو بوال، العاب للممثلين وغير الممثلين، تر: الحسين علي يحيى، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للأثار، د.ت)، ص12

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

بصورة رمزية وبدون كلام اذ يكون المتفرج اشبه بالنحات يستخدم اجساد المشتركين وينحت بهذه الاجساد تماثيل تعبر عن مشاعره تجاه المشكلة وتشمل عملية النحت حتى تفاصيل ملامح الوجه وبعد اكمال العملية يدخل في نقاش مع الاخرين عن اذ ما كانوا يوافقونه او اضافة التعديلات على الاشكال وبذلك تصبح مرحلتان هنا: الاولى/ تشكيل صورة رمزية لما هو واقع بالفعل. الثانية/ تصوير الوضع المثالي[1]. وبهذا يكسر حاجزاً قوياً بين الممثل والمتلقي بحيث يصبح ذو تأثير كبير في سير الحدث ويقول بوال عن ذلك الكسر والتقنية في مسرحه " نحن لا نحتاج الى فرض وجود، نحن نحتاج فقط الى المقهورين احياناً نتعامل مع الكراسي والمناضد واحياناً لا نتعامل مع اي شيء [2] وقدم بوال هذا النمط من المسرح في الورش التي اقامها في السويد والبرتغال وفرنسا واتبعها عروض مسرحية تنوعت اماكنها في البلدان التي يعمل بها ورشات.

والنوع الثالث هو مسرح حلبة النقاش (مسرح المنتدى)/ "يعد مسرح المنتدى نوعاً من الالعاب او المباريات وهو لذلك ككل الالعاب والمباريات له قواعد وهذه القواعد يمكن تعديلها حسب الظروف لكنها تبقى قواعد وهدف هذه القواعد هو التأكيد من ان جميع اللاعبين يشتركون في نفس العمل وكذلك تشجيع النقاش المثمر الجاد"[2]. اذ يتدخل كل مشترك بالحدث ويكون تأثيره حاسماً وايجابياً وفي هذه المرحلة يطلب من المتلقين ان يطرحوا مشكلة صعبة الحل فيتبعها مشهد قصير يتضمن حلاً لهذه المشكلة واذا لم يكن الحل يقنع احد المتلقين فيطلب منه ان يحل محل ممثل ليقوم هو بالحل وهكذا الى ان يصل جميع الاطراف لحل مقنع يرضي الجميع[3]. وبذلك فأن بوال ومن خلال منهجه هذا. يحاول اعادة ترتيب المجتمع انطلاقاً من اللعبة المسرحية ويعتبر ان كل النشاطات الانسانية سياسية بشكل ما واعتبر ان البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المتفرج[4]. ويؤكد بوال في هذا النوع من المسرح او هذا النمط ان هناك اعداد مسرحي مجهز. اذ لابد ان يصور النص طبيعة كل شخصية بوضوح وان يكون الممثلون ذي خبرة بأساليب الاداء الجسدي اذ ان مسرح المنتدى ليس مسرحاً دعائياً ولا هو المسرح التعليمي القديم نعم انه يعلم ولكن من وجهة نظر اننا جميعا نتعلم معا ممثلون ونظارة وعليه يجب ان يحتوي النص على خطأ والذي من خلاله دفع المشاهدين – الممثلين الى ايجاد حلول[5].

1) ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، مصدر سابق191-192
2) اوجستو بوال، العاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق, 31
3) ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص195
4) ينظر: سمر قطان، المسرح العلاجي رحلة ممثل الى الذات، (بيروت: دار النهضة العربية,2016)، ص55-56
5) ينظر: اوجستو بوال، العاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص31-32

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

اما النوع الرابع المسرح المتخفي/ " هو المسرح العام الذي يشارك فيه الجمهور كمشاركين في الحدث دون علمهم به. ويقوم ببساطة على تقديم موقف صراعي فيه نزاع واضح بين فردين في مكان عام دون اعلام الناس انه مشهد تمثيلي وعادة ما يتدخل الناس لحل النزاع فيكونون بذلك قد انخرطوا في العملية المسرحية, على الرغم من ان الممثلين لا يعلنون الحقيقة"[1]. ان هذا النمط من المسرح دائماً ما ركز على قضايا اجتماعية تم تقديمها في القطار والاماكن العامة والسوبر ماركت وفي المطاعم وفي المترو ويقول عنه بوال " لابد ان يكون له نص مطبوع ويتم كتابة مسرحية صغيرة على ان تنطلق هذه المسرحية من اعتبار مهم وهو ان يكون الموضوع المختار قضية ذات اهمية متقدة حيث تكون ذات علاقة متأصلة بمستقبل المشاهدين –الممثلين. ولابد ان يؤدي الممثلون ادوارهم كما لو كانوا يمثلون في مسرح تقليدي وامام مشاهد تقليدي"[2]. ان المسرح الخفي ينطلق من حقيقة ان المسرح حياة والحياة مسرح وهو بذلك يكون أقرب الى المشاهدين كثيراً والذي يفرض عليهم طبيعة الحدث المؤدى ان يكونوا فاعلين فيه لأغراض واسباب تكون نابعة من صميم مجتمع هم يعيشون فيه.

والنوع الخامس ومسرح الجريدة/ اذ يعد أحد انماط مسرح المقهورين تم العمل به في (مسرح ارينا) من قبل الممثلين وغير الممثلين للتداول في الاخبار اليومية ومناقشتها ومعرفة ما خفي منها وهو يتكون من عدة اساليب. فهو اما يكون بالقراءة المباشرة او بتبادل ما بين اثنين او تكون هناك امور مخفية تحت السطور فيعمد المؤدي الى قراءتها بصوت عالي ويكون هناك تمثيل صامت اثناء الصوت او يتم قراءة الخبر بطريقة خارج السياق فيبين المؤدون تناقض رجال السياسة في قضية معينة[3].

والنوع السادس المسرح التشريعي/ ان المسرح كسياسة والديمقراطية الانتقالية كمسرح " هي وجه الشبه بين مسرح المضطهدين (الذي يتحول فيه المتفرج الى ممثل), والمسرح التشريعي (الذي يتحول فيه المواطن الى مشرع) ومقترح المشرّع في ممارسة الديمقراطية اليونانية المباشرة المغالطة, والديمقراطية التمثيلية وفكرة الانتقال او ممارسة الديمقراطية المبنية على المشاركة والتفاعل"[4]. وبهذا يكون الهدف من المسرح التشريعي " المسرح ثانية الى قلب المدنية لا لإنتاج التطهير وانما لخلق الدينامية, هدفه ليس اشباع جمهوره او تهدئتهم او اعادتهم الى حالة التوازن وقبول المجتمع كما هو بل تطوير رغبتهم في التغيير"[5]. لقد طور بوال هذا النوع من المسارح عندما انتخب كمشرع لمدينته

1) معيبد العيساوي وعامر الازرقي، بروفة على الثورة مقاربة لمسرح المقهورين، مصدر سابق، ص85

2) اوجستو بوال، العاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق، ص16

3) ينظر: سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، مصدر سابق، ص197-198

4) اوغستو بوال، المسرح التشريعي– استخدام العرض المسرحي لصنع السياسة، تر: وليد ابو بكر، (رام الله: اصدار مسرح عشتار, 2009)، ص 33

5) عمار عبد سلمان، جماليات التجارب الاخراجية في المسرح العالمي والعربي، (عمان: دار الوفاق للنشر والتوزيع, 2021)، ص42

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

وبذلك هو قد استغل هذا المكان بالسلطة كي يوظف تقنية اخرى من تقنيات مسرحه لمواجهة الاضطهاد الذي تتعرض له الجماهير. وبما ان مسرح المقهورين هو توجيه الاسئلة وايجاد الاجوبة فالمسرح التشريعي هو كذلك ويقول عنه بوال " نحن لا نقبل ان يكون الناخب مجرد متفرج على افعال البرلمانيين حتى عندما تكون هذه الافعال صحيحة، نريد من الناخبين ان يدلو بآرائهم، ان يناقشوا القضايا وان يخلقوا جدل ومواجهة نريد منهم ان يشاركوا في مسؤولية ما يقوم به برلمانيوهم. مشروع انتخابنا هو ان نعيد المسرح الى مركز الفعل السياسي- مركز القرارات بجعل المسرح سياسة بدلاً من مجرد عمل مسرح سياسي"[1]. لقد اراد بوال من الناس وعند انتخابهم ان يخلقوا تلك الجدلية في تصحيح مسار الامور وتصحيح بعض القوانين وان يقوموا بصنع مستقبلهم بدلاً من الجلوس وانتظاره وان المسرح التشريعي " هو شكل من السياسة القابلة للتحول وهو يفترض الديالوغ/ الحوار، الفعل، التبادل، التغيير- مثل التربية عند باولو فريري ومسرح المضطهدين. نحن جميعاً مواضيع: معلمين وطلاباً، مواطنين ومتفرجين. وحتى يكون المسرح التشريعي قابلاً للتطبيق والنجاح يحتاج الى مشاركة الناس"[2]. وبذلك يصبح المسرح التشريعي هو أحد السبل في طرح القوانين ومناقشتها وايجاد السلبية منها وتعديلها وبعض الاحيان الغائها.

الجوكر

لقد كان مصطلح الجوكر لازمة عند بوال فهو قد استخدمه سواء في تنظيراته والاشارة اليه بهذا المصطلح او من خلال التمارين او العروض اذ يمكن اعتبار ان الجوكر هو المسير للعمل فهو دائماً ما يشجع على النقاشات ويقترح حلولا ويبدي اراء " فكان احياناً المخرج واحياناً الحكم واحياناً المحفز وكان في احيان اخرى رئيس ورشة العمل والجوكر في سياق مسرح المنتدى هو الشخص الذي يلعب دور الوسيط بين الممثلين والنظارة ولا ينتمي لأي منهما تماماً مثلما لا ينتمي جوكر الورق لأي مجموعة ويظل هائما بينها"[3]. فقد كان الجوكر يعمل على كسر النمطية والرتابة احيانا وهو يثير اسئلته ويطرح حلوله. وان وظيفته مهمة " وعلى كل الشخصيات الانضباط في هذا العالم الذي يخلقه الجوكر ويمثل الاخير وعي الكاتب ويتوجه للجمهور حاثا اياه على المشاركة في النقاش وفق التيمة المعالجة في المسرحية"[4].

1) اوغستو بوال، المسرح التشريعي– استخدام العرض المسرحي لصنع السياسة، مصدر سابق، ص34

2) المصدر السابق نفسه، ص36

3) اوجستو بوال، العاب للممثلين وغير الممثلين، مصدر سابق

4) معيبد العيساوي وعامر الازرقي، بروفة على الثورة مقاربة لمسرح المقهورين، مصدر سابق، ص136

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

ويقدم بوال ثمانية اسباب لأنشاء عملية تركيبة العرض التي يعمل بها نظام الجوكر اثناء تقديمه للعرض:[1]

1-ان يقدم تحليل في كل مشهد بطريقة تجذب المتفرج

2-اقتراح نظام دائم للمشهد والذي سيكون هيكل النص والمجموعة والذي جعل جميع العمليات والتقنيات والانواع والاساليب مركزية واعتبر كل مشهد مستقلا عن بقية العناصر وبهذه الطريقة فرض الطابع متعدد الاشكال للمشهد نفسه وتم تقليص تعددية الانماط الى الاسلوب واحد فقط خلال تفسيرات الجوكر الذي حول المشهد الى منتدى للافكار والحقائق

3-وضع سلسلة من القواعد الصارمة التي سمحت للمشاهد بمعرفة كل الاحتمالات لكل مشهد قبل بدء المسرحية

4-استعادة حرية الشخصية الذاتية داخل الخطوط العريضة الصارمة للتحليل الاجتماعي. وفقا لبوال كانت هذه حرية منسقة مما منع الفوضى الذاتية التي ادت الى انماط غنائية مثل التعبيرية والسريالية

5-التنقل للقيام بالجولات

6-تقليل المعوقات المالية للعروض والانتاج لذلك يمكن ان يكون كل منهم ممكناً

7-مع هذا النظام رغب بوال ومسرح ارينا في زيادة انتشار المسرح

8-من خلال الوظيفة التحليلية للجوكر تم التخلص من الغموض في تفسير المسرحية وكان التفسير دائما واحداً والذي عبر نفسه في سطور النص.

ما أسفر عنه[2] الإطار النظري من مؤشرات

1-مسرح المقهورين هو مسرح تعليمي- تحريضي يسعى من خلال الطرح المقدم الى استنهاض الروح الثورية لدى المتلقي

2- ان مسرح المقهورين لا يعتمد على نص مكتوب الا ما ندر فهو يقدم مشاكل مأخوذة من صلب الواقع ويقدمها الممثلين بشكل مبدأي ثم يشارك المتلقي في حلها.

3- الاعتماد بشكل رئيسي على الجوكر اذ يعتبر الجوكر هو المسير للعملية المسرحية والذي ينظم تفاصيل العرض المسرحي

4-شكلت تجارب باولو فرايري في تعليم المقهورين وكذلك تنظيرات بريخت مرجعاً استفاد منها اوغستو بوال كثيراً

1) المصدر السابق نفسه، ص133-134

2

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

5- يكون طابع الارتجال امراً لابد منه في مسرح المقهورين اذ على اساسه يمكن بناء الحدث المسرحي وهدمه اذ لم يتوافق مع تطلعات الجمهور وهكذا الى ان يصل الجميع الى اتفاق او حل معين للفعل المسرحي المطروح

6- لا يتقيد مسرح المقهورين بمسرح العلبة الايطالي فكل مكان يمكن ان يكون مسرحاً سواء ان كان ميترو او حديقة او مستشفى او في احدى القرى والارياف.

7- لا يوجد زمن محدد يمكن من خلاله ان تنتهي المسرحية فالفعل المسرحي يحتوي عدة مقترحات وعدة حلول تطرح من جانب المتلقي وبذلك هدم التوقيت المتعارف عليه في المسرح التقليدي

8- يمكن ان يكون المسرح علاج نفسي من خلال طرح الفرد لمشكلته التي يعاني منها والانطلاق من هذه المشكلة الفردية الى الجماعية وايجاد الحلول المناسبة لها

الفصل الثالث: الإطار الاجرائي

اولاً: مجتمع البحث: اشتمل مجتمع البحث على اثنا عشر عرضاً مسرحياً ضمن إطار مسرح المقهورين قدمت في انحاء متعددة من العراق للفترة الزمانية (2011-2018)

اسم المسرحية	المخرج	مكان العرض	سنة العرض
خوش فكرة سجلها	عامر ايوب	الموصل	2012
اهات ام آدم	عامر ايوب	الموصل	2013
التاجر + الاعلامي=؟	عامر ايوب	الموصل	2012
يا سلام يا ابو سلام	ادوارد معلم	الموصل	2012
كلام الناس	ادوارد معلم	الموصل	2011
الى متى	ياوز فائق	الموصل	2012
شحرور	عامر ايوب	الموصل	2011
Time out	سيف الدين علاء الدين	البصرة	2015
ورطة	ياسر البراك	الناصرية	2016
مفتاح الفرج	ياسر البراك	الناصرية	2017
عرس انعام	سليك الخباز	الموصل	2018
اليوم العاشر	داخل البحراني	بغداد	2017

ثانياً: عينة البحث: اختار الباحث ثلاث نماذج في تحليل العينة بطريقة قصدية وذلك وفقاً للمسوغات الاتية:

1-توفر هذه العروض على اقراص CD

2-تتطابق العروض مع هدف البحث

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

3-هذه العروض جسدت التجربة المسرحية لمنهج اوجستو بوال

اسم المسرحية	المؤلف	المخرج	مكان العمل	السنة
خوش فكرة سجلها	عامر ايوب	عامر ايوب	الموصل	2012
اليوم العاشر	سامي قفطان	داخل البحراني	بغداد	2017
عرس انعام	سليك الخباز	سليك الخباز	الموصل	2018

ثالثاً: اداة البحث: اعتمد الباحث في اداة بحثه على ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات

رابعاً: منهج البحث: اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة

خامساً: تحليل العينة

1- مسرحية/ خوش فكرة سجلها

تأليف واخراج/ عامر ايوب

قصة المسرحية

تتمحور قصة المسرحية حول امرأة تتعرض للاضطهاد في منزلها وفي عملها. فهي امرأة متزوجة حديثاً تتعرض لبعض المواقف من قبل زوجها بطريقة مباشرة تجعلها عرضة للاضطهاد نتيجة بعض الامور التي من شأنها ترفع من حدة اللاتوافق بين الطرفين ومن طرف اخر هي معلمة في احدى المدارس وايضاً هي قد حصلت على هذه الوظيفة بشكل مبكر وتحاول ايضاً ان تكون معلمة منصهرة مع متطلبات العصر عبر ما تطرحه من مفاهيم حديثة تصب في خدمة التعليم الا انها تلاقي ايضاً معوقات من قبل الكادر التدريسي الذي يفرض عليها قوانين غير صائبة ولا تتماشى مع تعليم التلاميذ بصورة صحيحة.

التحليل

يمكن بشكل عام تقسيم العرض الى قسمين: القسم الاول يتشكل بطرح تلك القضايا اليومية التي من الممكن لأي امرأة تتعرض لها وهو الاضطهاد في هذا المجتمع فهي امرأة متزوجة حديثاً مطالبة من قبل اهل الزوج بأنجاب اطفال وحصراً اطفال ذكور بينما يكون تهميشها من ناحية العمل لأنها امرأة ايضاً. اما القسم الثاني فيتشكل عبر مداخلات الجمهور وتدخلهم بأبداء حلول يمكن ان تنسجم مع المشاكل المطروحة وبذلك يتشكل هذا التفاعل ما بين المتلقي- الممثل والممثل ليكّون في الاخير الصيغة النهائية للعرض. وبذلك يرسم الكادر اجمع فضاء تفاعلي يسهم عبر مكوناته البسيطة من حيث التقنيات المسرحية الى تبيان إثر القهر الذي يمارسه القاهر على المقهور من خلال تلك الامور المعيشية بيوميتها لمعظم طبقات الفرد في المجتمع.

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

يمكن القول وبشكل عام على ان الخطاب المسرحي للعرض وان كان بسيطاً او هي امور مباشرة لبعض المتلقين الا ان هذه الامور هي لب مسرح المقهورين اذ انه ينطلق من ابسط مشكلة يمكن ان تواجه الفرد في المجتمع ويسعى من خلال الطروحات المتعددة لحلول متعددة ان يسهم في حلها ولو بجزء بسيط يجعل المتلقي يدرك انه عنصر فعال ومؤثر في كيفية ادارة دفة العرض المسرحي. كل شيء بسيط في هذا العرض فالاضاءة هي ساطعة على طول فترة اقامة الحدث المسرحي وبذلك عدم الايهام للمتلقي من خلال اضافة ألوان متعددة تسهم في الذهاب بخيال المتفرج لعوالم متعددة وانما كانت من ناحية واحدة وبشكل يسمح برؤية كل شيء على الخشبة.

يظهر الجوكر في بدء العمل ليستعرض للجمهور انه في صدد تقديم عرض ينتمي لمسرح المقهورين وان الشيء المختلف لهكذا نمط او نوع من المسارح في انه يعتمد كلياً على تدخل الجمهور في العرض للتغيير او للمساهمة في تقديم حلول للمشكلة التي سوف تطرح وبعدها يقوم بتمارين بمشاركة الجمهور عن طريق رسم اشكال هندسية في الهواء مما يحفز ذهن المتفرج ويجعله ذو تركيز كبير ومن ثم بعدها يقوم بتوجيه اسئلة للجمهور على طريقة المعاكسات فمثلا:

الجوكر: عكس الابيض

الجمهور: الاسود

الجوكر: عكس نعم

الجمهور: لا

الجوكر: عكس فوق

الجمهور: تحت

وبذلك يكسر جوكر العمل والتي تكمن مهمته في اقامة هذه العلاقة التفاعلية مع المتلقي والممثل، يكسر جو التقليد القائم في المسرح الاعتيادي والذي يكون المتفرج به عبارة عن شكل جامد جالس في الصالة. فهنا تكون الامور على العكس تماماً اذ يتحول المتلقي من تلك الحالة الساكنة السلبية الى الحالة المتحركة الايجابية ليدرك انه موجود ضمن هذا الفضاء وانه مشارك فعلي في الحدث المسرحي وعند اشتراكه فهو يلغي ويكسر كل الحواجز المفروضة ما بين خشبة المسرح والصالة وكذلك الجدار الرابع.

يتأثث المشهد الاول من العمل في بيت الزوجة اذ لا يوجد على الخشبة قطع ديكورية كثيرة وانما فقط ساتر يبلغ ارتفاعه متران ليتبين من خلال سياق الحوار انه حمام والزوج موجود خلف هذا الساتر يستحم وبصوت مسجل نسمع صوت تزمير سيارة فتخرج الزوجة مسرعة لتلملم حاجياته وتذهب الى مكان عملها ولكن زوجها يبدأ بمناداتها للأتيان بملابسه تارة وعلى منشفة تارة اخرى ولكن لا ينتهي الامر بهذا الحد وانما يتعداه ليخبرها بأن الملابس ليست هي وكذلك المنشفة مما تضطر الزوجة الى

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

الرجوع مرات متتالية لتبديل الغرض مع اصوات تزمير السيارة. وبمجرد ان يخرج الزوج من الحمام حتى يبدأ بمناقشة امور لا تتناسب مع الوقت والذي يكون حرج بالنسبة للزوجة اذ انها على استعجال كبير وزوجها يناقش معها اموراً يمكن تأجيلها. وبذلك يكون هذا المشهد ذا إثر عميق لدى الزوجة من حيث انها لا تملك خيارات سوى ان تتجاوب مع زوجها. وعند خروجها لعملها يدخل اب الزوج وهنا تبدأ مرحلة ثانية من ممارسة الاضطهاد والقهر اذ ان الاب يخبر ولده بأنه يجب ان يحافظ على نسل العائلة وينجب الاولاد وخاصة الذكور على الرغم من الزوجان يتفقان على تأجيل موضوع الانجاب. تتفرع من خلال الحبكة الرئيسية للعمل عدة حبكات ثانوية تساهم في دفع الصورة المشهدية الى الامام مما يشكل بشكل عام الخطاب الكلي للعرض. تتشكل الصورة المشهدية بلغة عامية بسيطة وبالتالي فأن هذه اللغة يمكن ان تصل الى كل المتلقين بسلاسة وسهولة من دون الخوض في غمار اللغة الفصحى والتي تكون في بعض الاحيان عصية على بعض المتلقين من خلال الكلمات الصعبة والتي تحتاج الى معجم، وتعتبر هذه الميزة من مميزات مسرح المقهورين اذ ان اللغة التي تشكل العرض المسرحي تكون بسيطة ومستمدة من واقع الانسان الذي يعيش ضمن تلك البيئة بذلك يتجسد الفعل المسرحي بصيغة بسيطة وقريبة لكل الفئات المجتمعية.

من خلال ممثل يتم تغيير الديكور البسيط للعمل اذ يقوم ذلك الممثل بإخراج ذلك الساتر ويقوم بإدخال قطع ديكورية مكعبة صغيرة تستخدم للجلوس لتصبح بعدها خشبة المسرح عبارة عن ادارة مدرسة وهو ما يتبين خلال تقدم الحوار والفعل المسرحي. ان هذا التغيير للديكور امام المتفرجين بحد ذاته كسر القواعد الكلاسيكية المتعارف عليها للعمل المسرحي فبدون رفع او خفض ستارة او اطفاء لأجهزة الاضاءة يتم تغيير الديكور وبصورة متعمدة وهذا نابع من ان مسرح المقهورين لا يعتمد على الخداع – خداع عين المتلقي وانما يؤكد بأن يكون عقل المتفرج واعياً ومركزاً فيما يحدث امامه لأنه تمثيل.

من خلال صوت جرس وصوت اطفال ينقلنا الحدث المسرحي من ذلك البيت الى المدرسة يدخل اربعة ممثلين بشكل متتالي يحملون اكواب القهوة وكلاً منهم يحمل عصا في اليد الثانية ويسيرون بشكل تراتبي على انغام موسيقى ذات ايقاع واحد, يشربون من الاكواب بحركة واحدة ثم يجلسون على تلك المكعبات الصغيرة التي وضعت لهذا الغرض. تدخل بعدها (الزوجة المعلمة) وتجلس على القطعة الصغيرة ايضاً الموضوعة مقابل الاربع قطع. يبدأ نقاش ما بينهم فهم معلمين فاشلين لا يحملون اي مضمون فكري وعلمي وتكون عقولهم رجعية ويتبين ذلك من خلال حملهم للعصا التي يستخدمونها لضرب التلاميذ وهذا ما تقوله لهم (الزوجة المعلمة):

الزوجة المعلمة: شايلين العصا بيدكم.. اكعد, اسكت, لا تحجي.. بيا قانون تعلمو شويه وسائل حديثة

أحد المعلمين: شكو بيها إذا كنالة الطالب يا حمار.. يا حيوان (يضحك الجميع عليها)

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

وبهذا يتبين ان ايضاً السلطة الذكورية الجمعية تمارس عمليات القهر على المرأة وذلك من خلال هذا المشهد اولاً وهم ايضاً يمارسون سلطتهم القهرية ضد التلاميذ اذ يكونوا ذا فعل اضطهادي بفعل المكانة التي يتمتعون بها ومن هنا تنشأ لدينا عدة مواضيع مسكوت عنها ضمن بنية الفعل المسرحي الكلي اذ يسعى المخرج ان يبين لنا عدة مواضيع ومشاكل تصيب الجهاز التعليمي ولكن المشكلة لا تنتهي هنا بل يتعداه الفعل القهري عندما يدخل المدير وهو ايضاً يمارس سلطته الاضطهادية ضد المعلمين اجمع. ومن خلال الحدث المتسلسل يتبين لنا ان هناك مشاكل كثيرة وهي مستشرية في كافة مفاصل الحياة. فأبسطها هي تحجج المعلمين بحجج واهية حتى لا يأخذوا حصصهم اليومية ويتهربوا منها. ولكن تنشأ علاقة قهرية اخرى ما بين (الزوجة المعلمة) والمدير اذ يفرض عليها بحكم سلطته على اخذ درس في وقت فراغها:

المدير: ست راوية.. شعندج هالدرس

الزوجة المعلمة: شاغل

المدير: روحي اخذي درس استاذ فايق

الزوجة المعلمة: استاذ أنى بس هذا الدرس عندي شاغل واحضر للدرس الجاي

المدير: ست مايصير ابقي صف بدون معلم، بعدين أنى مدير المدرسة مو انتي

وبهذا يمكن القول ان القهر الذي يمارس بفعل منزلة الشخص دائماً ما يكون او يسعى لجعل الشخص المقهور ذا محدودية اذ يحجم من طاقته على مستوى الاصعدة الفكرية والمعرفية وكذلك الابداعية. ويتبين أكثر ان المدير يمارس سلطة قهرية من خلال امره لأحد الموجودين بأن يجلب له كرسي أكبر وهو ما يحدث وبذلك اراد المخرج ان يبين ان كل فرد يمكن ان يكون ذا فعل قهري يمارسه على الذين هم ادنى منه. وبعد صوت الجرس يأتي الممثلين نفسهم الى الغرفة والتي من المفترض ان تكون ادارة يجلس فيها الجميع لكن بفعل الحدث اذ يقومون بالتدخين جميعهم مما تضطر (الزوجة المعلمة) ان تصارحهم بهذا الموضوع السلبي الا انها تلقى رداً صادماً بأن عليها ان تنسجم مع الوضع الحالي. هذه الممارسات البسيطة والتي هي صلب واقع معاش تشكل نمطاً مهماً في ممارسة وفرض الرأي على الاخر بذلك يصبح القهر امراً بايناً وواضحاً للعيان ويصل بعض الاحيان الى مراحل السب على الطرف الاخر، كل هذا من شأنه ان يؤدي الى احداث فجوة اجتماعية بفعل القاهر. ويمكن القول هنا وان (الزوجة المعلمة) بحكم كونها امرأة في هكذا مجتمع قد جعل من الاخر ان يمارس السلطة عليها سواء ان كان في البيت او العمل او اي مكان اخر اذ دائماً ما تكون عرضة للقهر الذكوري بحكم انها ضعيفة.

يعود نفس الممثل الذي غير الديكور في المشهد الاول لتغيير الديكور ايضاً وامام الجمهور يصاحب هذا الفعل موسيقى ذات نمط واحد فتتحول الخشبة الى البيت وبذلك يرجع بنا الحدث المسرحي الى بيت

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

الزوجان ونراه جلياً عندما يدخل الزوج باحثاً عن زوجته لكن لا يجدها. لقد شكل الاثر النفسي عاملاً مهماً لدى شخصية الزوج وهذا ما نراه واضحاً عندما بدأ بتجاهل زوجته عندما دخلت الى البيت ومعها طالبان تدرسهم. وبعد حدث يمس العاطفة بين الزوج وزوجته على إثر تجاهلها المستمر له وخاصة في يوم (ميلاد زواجهم الاول) نرى ان الزوجة اصبحت وحيدة على خشبة المسرح اذ انها احست بنوع التجاهل الذي كانت تمارسه لزوجها مما دعا بجوكر العمل ان يتدخل في هذه الاثناء ويوقف العمل ليعلن عن نهاية القسم الاول من الفعل المسرحي. ليتحول بعدها الى القسم الثاني وهو عندما يشارك الجمهور في الفعل وتم ذلك من خلال الاتفاق مع الجمهور على ان هناك شخصية قامعة وشخصية مقموعة وكان تصويت الجمهور على ان الزوجة هي أكثر من تعرضت للقمع بذلك طلب الجوكر من أحد المتلقين ان يشارك بحدث مسرحي على الخشبة وهو ما تم عندما أحدث ذلك المتلقي- الممثل بعض التغييرات في المشهد الاول.

وقد توالت تدخلات الجمهور في الحدث مما دعا بأحدهم ان يضيف مشهد جديد للحدث عند اعتلاءه الخشبة مما كوّن فيما بعد مناقشات بين الجمهور والممثلين حول القضية المطروحة. ثم الاخر الذي غيّر ايضاً في كيفية الحدث. ان هذه القدرة الابداعية التي يتمتع بها المتلقي قادته الى ان يبتكر مشاهد جديدة واضافة شخصيات جديدة يمكن ان تكون ذات فعالية كبيرة في ايجاد الحلول. وكذلك المشهد الثاني الذي توسعت دائرته ليشمل عدة اقتراحات وعدة حلول ومناقشات فيما يجب ان يكون هذا المشهد ليقدم المتلقين – الممثلين عدة اضافات اسهمت في بناء حدث جديد وهدم القديم. وبهذه التفاعلية حقق العرض الغرض المنشود من خلال اقامة فضاء مسرحي مشترك يجمع المتلقي والممثل في وحدة عضوية واحدة.

2- مسرحية اليوم العاشر

تأليف/ سامي قفطان

اخراج/ داخل البحراني

قصة المسرحية

تتبلور قصة المسرحية حول زوجان يجمعها رابط الزواج فترة اربعين سنة ولكن يقطع الرابط بينهما مرض الزوجة التي تلازم الفراش فترة كبيرة ورغم المراجعات الكثيرة للأطباء الا انها تبقى طريحة الفراش ليتبين بعد فترة ان كل ما لديها هو تسعة ايام ستبقى خلالها على قيد الحياة وبعد هذه الايام التسعة سوف تفارق الحياة. وبما انها سوف تفارق الحياة تستغل الزوجة تعاطف زوجها لتخبره بقصة قديمة حصلت معها وتطلب منا ان يلبي طلبها في ان يبحث عن شخص قد تقدم لها بالزواج سابقاً فقط لتراه.

التحليل

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

يتم بناء الصورة المسرحية في منتدى المسرح ليكون الفعل المقدم أكثر واقعية اذ هو بيت يعيش فيها الزوجان حياتهما. فمن خلال الاضاءة القليلة والكاشفة لكل تفاصيل ذلك البيت وبموسيقى واحدة تصاحب فترات العرض بلحظات معينة ينكشف لنا مدى عمق التفكير الذي من الممكن ان نشاهده خلال هذا العرض. فالعرض مدته واحد واربعون دقيقة ولكن التمثيل الفعلي لتقديم المشهد كان مدة تسعة دقائق وبعدها يتم قطع الحدث بواسطة الجوكر.

لكي يكون الفعل المقدم مفهوماً للكل وخاصة ان جمهور العرض كان متنوع في ثقافته فقد كانت اللغة العامية هي لغة العرض وبأدوات ديكورية بسيطة فلا يوجد في تلك المساحة من البيت سوى سرير وملحقاته من اغطية تناسب طبيعة المريضة, تكون الزوجة مستلقية بعض الاحيان على الفراش ولكن عندما تبادر بالموضوع فأنها تجلس وتكون ذات جدية اكثر وذلك ينبع من طبيعة الموضوع الذي تريد ان تطرحه على زوجها فهو يعتبر حساس بالنسبة للأغلب ولا يمكن التحدث به لكن الزوجة تطلبه بروح الانسانية من زوجها وتستعطفه كثيراً كي يلبي طلبها لأنها سوف تموت.

ان فكرة التحدث بموضوع كهذا وخاصة في مجتمع تكون التقاليد والاعراف المفروضة عليه لهو امراً خطر ولعب على حبل وتحته نار فطلب الزوجة هو ان ترى شخص قد تقدم لها للزواج قبل اربعين سنة ممكن ان يؤل كثيراً بالنسبة للزوج فمثلاً يمكن ان تكون على علاقة خفية معه وهي لم تخبره الا هذه اللحظة فيبقى الشك المعلق للزوج ما بين ان يلبي هذا الطلب وما بين مشاعره الداخلية التي تجعله يقف موقف رافض ولكن الزوجة واثناء تنامي الفعل تسعى بكافة الطرق لكسب تعاطفه وتحاول ان تجعل زوجها يكون على قدر الانسانية فطالما هي قد عهدته هكذا ويتبين ذلك من خلال حوارها:

الزوجة: باسم الانسانية اطلب منك طلب وتحققه الي قبل لا اموت.. واني ميتة ميتة.

الزوج: كولي.. إذا أكدر ليش لا

الزوجة: هذا الشاب...

الزوج: يا شاب...؟

الزوجة: انور.. اللي حجيتلك عليه

الزوج: شبي؟

الزوجة: بهل التسع ايام البقن تروح ادور عليه وتجيبه حتى اشوفه.

وفي هذه اللحظة المفصلية وبموسيقى تتغلل الى اعماق الممثل الزوج قبل ان تدخل الى دواخل الجمهور يقطع الحدث الجوكر ويتدخل في الفعل المسرحي ليصبح دوره مسير العمل وليقوم بخوض نقاشات مع الجمهور وصلت الى ان تكون حادة جداً. وهذا طبيعي فالجمهور متنوع وكذلك ردة الفعل تكون حسب طبيعة الشخص الذي يتقبل الفكرة المطروحة او لم يتقبل هذه الفكرة بالتالي تنتج عدة

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

مقترحات وعدة حلول آنذاك. هذه اللحظة يمكن لأي اي شخص يتعرض لها في الحياة وبذلك تباينت اراء الجمهور في كيفية التعامل مع هكذا امر وبما ان الموضوع خطر بعض الشي بالتالي فأن بعض الآراء اتسمت بنوع من الحدية. منهم من تقبل فكرة ان يذهب الزوج ويأتي بذلك الشخص ومنهم من رفض هذه الفكرة باعتبار انها تمس كرامة الرجل ومشاعره.

ان الخلفية الفكرية والمعرفية هي ما تسهم في تكوين ردة فعل يعبر عن ذلك الشخص وبالتالي يكون الفعل ناتج وفق تصورات يشعر ذلك الشخص بانها الاصح وهذا بالطبع ينتج كم من الحلول للمشكلة قد يتوافق مع هذه المشكلة او لا يتوافق اي انها تبقى قناعات الشخص تجاه الموضوع ولكن بطبيعة الحال فأن تيمة مسرح المقهورين هو دائماً التوصل لحل مشاكل تعاني منها الانسانية وهذا الحل نابع من نفس الشخص الذي يتعرض للقهر والاضطهاد ليكون هو بنفسه صانعاً للتغيير المنشود.

من خلال العرض يتبين ان ليس هناك طرف قاهر وطرف مقهور وانما هناك مشكلة وهذه المشكلة تكمن في ان شخصية الزوج يبقى حائراً تائهاً تجاه الموضوع المطروح فهو ما بين ان يحقق تلك الرغبة لزوجته كي لا يشعر بذلك الذنب الكبير بعد موتها وما بين مشاعره التي تحتم عليه ان يكّون مشاعر قد تنفر من هذا الموضوع ولا يلبي طلبها. هذه القضية التي جعلت الزوج ما بين امرين يصعب عليه اختيار ايها فهو ما بين ان يكون او لا يكون. ان يكون ذلك الشخص الذي يتمتع بذلك القدر العالي من تقبل الاخر وفهم مشاعره وكذلك القدر العالي من الانسانية او يكون ذلك الشخص الذي لا تسمح كرامته ومشاعره ان ينقاد ويفعل هكذا امر. من هنا جاء الجوكر ليسأل الجمهور وقد تبينت الآراء:

الجوكر: هل من المعقول ان يقوم الزوج بالذهاب والبحث عن ذلك الشخص ليأتي به الى زوجته؟

أحد الجالسين: إذا كان انسان عراقي وشريف ما يدور.. يجوز يقتلها...

هذه الطبيعة وهذه البيئة التي عاش بها الشخص الذي اجاب هكذا هي ما افرزت عليه وعلى ان يكون رده هكذا وان هذا التشدد في الموضوع لم يأتي من فراغ وانما الطبيعة المجتمعية التي يعيشها ذلك الشخص، فالمجتمع دائماً ما يفرض على الانسان مجموعة من الامور التي تسير حياته على الرغم من ان هذه الامور او بعضها يمكن ان تكون خاطئة وبذلك فهي تعكس على طبيعة الفرد وحالته الاجتماعية وحتى في كيفية تكوين علاقاته مع غيره. فمن خلال هذا الرد يمكن ان نتبين انه يمكن للزوج وفي مثل هكذا مواقف يمكن ان يمارس القهر تجاه هكذا موضوع.

ويعود الجوكر مرة اخرى ويسأل الجمهور فيكون الرد كالاتي:

أحد الجالسات: من الناحية الانسانية ممكن هذا الشيء..

وفي هذه الاثناء ومن خلال المناقشات التي كانت قائمة بين جوكر العمل والجمهور انبرى شخص بصوت عالي جداً

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

الشخص: ما يجوز..

الجوكر: ليش ما يجوز

الشخص: لان أنى ما مزوج

وتابع الجوكر تقديم الاسئلة فكانت هذه المرة الى امرأة جالسة:

الجوكر: لو كنتِ في هكذا موقف وطلب منكِ زوجك هكذا طلب كيف ستتصرفين؟

المرأة: بما انه راح يموت فاني راح أسوي اللي يريده.

وهكذا نجد هذا التباين في طرح الآراء لو تعرضوا لمثل هكذا موقف حتى ان أحد الجالسين وبمجرد ان عرض السؤال عليه ابدى معارضة شديدة لهذه الفكرة ولم يكتفي بالرفض بل تعداه الامر الى ان يخرج من مكان العرض. وقد كان رد أحدهم على ان لكل قاعدة استثناء اما اخر فكان رده انه سوف يقوم بإحضار ذلك الشخص ولكن ليس من باب الانسانية وانما الانانية كي يعرف ما يدور بينهم. ثم انبرت أحد النساء الجالسات لتقدم وجهة نظرها عندما قالت:

المرأة: لا يجيبها.. لان زوجها خلال اربعين سنة زواج مع زوجها وما منحتها الفترة حياة فكيف يكون ذلك الشخص.. اذن هي تحبه وعلى الزوج ما يلبي هذا الطلب.

وبهذا الكسر ما بين الفضاءين، فضاء التمثيل وفضاء الجمهور واقامة علاقة تفاعلية يصبح الكل مشارك في هذا العرض من خلال الاسئلة والمناقشات لهذا الموضوع وعبر هذه المناقشات بقي العرض مفتوح على افق واسع فالكل قد عبر عن وجهة نظره وبذلك هو قد أحدث تغيير في بنية العرض من نابعة من استشعاره للطرح الصحيح.

3- مسرحية عرس انعام

تأليف واخراج/ سليك الخباز

قصة المسرحية

تتمحور قصة المسرحية حول عائلة متكونة من ثلاث افراد هم الاب والام والابنة. يكون في هذه العلاقة طرفان هما القاهر والمقهور، فالقاهر يتمثل بالام التي تريد ان تزوج ابنتها من رجل طاعن في السن بينما بنتها ترفض ذلك الشيء على اعتبار انها ما زالت شابة وتريد ان تتمتع بدراستها وانه من الممكن ان تصبح شخصية مرموقة في المجتمع ولو تزوجت من ذلك الرجل يمكن ان تندثر احلامها. ويقف هناك في الوسط الاب الذي يقع بين ضغط الام على اتمام هذا الزواج وبين التعاطف مع ابنته التي لا تملك حول ولا قوة تجاه هذا الموضوع فيكون دوره اشبه بالمهمش.

التحليل

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

يـتأسس خطاب العرض وفق مشكلة كبيرة يعاني منها المجتمع اذ دائماً ما نرى هكذا مواضيع تسهم في تكوين مادة مسرحية ويمكن من خلال طرحها على الخشبة ايجاد صيغة معينة من الحلول التي تسهم في الحد منها. لا يوجد هناك خداع لأعين المتفرجين الذي سيصبحون فيما بعد مشاركين فعلياً في العرض، اذ ليس هناك اضاءة تعلو وتنخفض فقد اعتمد مخرج العمل على الاضاءة الفيظية للمكان وسار الحدث على خشبة مسرح صغيرة وبدون ديكور ما عدا كرسي يوضع وسط المسرح يستخدمه الاب للجلوس بعض الاحيان مع غياب تام للموسيقى ويمكن القول ان الاختزال قد وصل الى مراحله الاخيرة في هذا العرض فحتى الازياء هي ازياء بسيطة من الوقع اليومي. يسير العرض بلغة سلسلة تصل مفرداتها بسهولة الى الجمهور مما يسمح بتكوين علاقة تفاعلية متعددة الآراء ضمن ذلك الفضاء المسرحي وبذلك تكون هذه التفاعلية ضمن خطة العمل وان كان الجمهور يطرح عليه للمرة هكذا طرح يعتمد على التشاركية.

نرى في البدء الجوكر وهو يشرح للجمهور طبيعة العرض ويطلب منهم ان يساعدوه في اتمامه وكطبيعة مسرح مقهورين ينشط الجماهير فقد عمل الجوكر في بادئ الامر لتنشيط عقل المتفرج وجعله واعي بما حوله، قد عمل بعض المعاكسات:

الجوكر: ابيض

الجمهور: اسود

الجوكر: اعلى

الجمهور: أسفل

هذه الطريقة هي طريقة فاعلة في شد وجذب الانتباه الجمهور منذ الوهلة الاولى وجعله يحيط بكل حيثيات العرض مما يسمح له ان يدرك بأن المشكلة المقدمة امامه هي مشكلة نابعة من صميم مجتمعه ومن الممكن ان يساهم هو في حلها اذ ما طرح الحلول الناجحة بذلك يتحقق التطهير في مسرح المقهورين من خلال الدمج بين الصالة والخشبة وبين الممثل والجمهور. ان المسرح المنبري او مسرح المنتدى هو اساساً قائم على هذه العلاقة ما بين الاثنين.

من خلال التلقائية في اداء الممثل يمكن ان نستشعر المشكلة المطروحة. فإداء الممثلين قد امتاز بالسلاسة وبدون تكلف في التصنع او الزيف وهذا ايضاً نابع من اساسيات مسرح المقهورين الذي يكون الاداء فيه ماثلاً للتعبير اليومي وبدون اضافة بعض الامور التي لو اضافت لأصبحت زائدة عن الحد المعلوم في هكذا طرح. اذ ان الاساس الذي بنى عليه العرض الكلي هو موضوع قد أصبح متجذر في حياة الناس وصار يماشي حياتهم اليومية ولكن دائماً ما يعانون بطريقة لا يمكن لأحد ان يتمرد على هذه الموضوع او المشكلة.

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

نرى في العرض ثلاثة اقطاب: الابنة والتي يمارس عليها القهر من قبل امها والتي تقع ضحية لتصرفات تحد من قيمتها كعنصر فعال بين الناس. اما القطب الثاني هي الام والتي تسعى لممارسة فعل سلطوي يحتم عليها ان تنظر من منظور المصلحة لإتمام هذا الزواج ولكن حتى هذا القهر من قبل الام يمكن رده الى القهر الذي يمارس على العائلة بشكل او بأخر من قبل المجتمع عبر الكثير من التقاليد والاعراف التي تحجّم من الدور الاسري وتهمش الكثير من الافراد الذين يقعون ضحية الرجعية المفرطة. بذلك يصبح القهر امراً يمارس بشكل مباشر او غير مباشر ويمكن لأي احد ان يمارسه بكلا الكيفيتين. اما القطب الثالث والذي اخذ دور الوسيط ما بين الاثنين هو الاب الذي هو الاخر يقع ضحية بدوره من خلال العمل الذي يمكن ان يوفره له الشخص المسن الذي يريد ان يتزوج ابنته وبذلك تتوسع عملية القهر لتشمل موضوعات اخرى متعددة. فالأم من باب تقع تحت تأثير زواج المصلحة الذي يمكن ان يوفر عمل لزوجها وبذلك يحقق ربح مادي ومن هنا يتبين ان الاب يعاني من مشكلة البطالة وبذلك تكون هذه ايضاً مشكلة. وابنتهم الضحية المباشرة والاب يكون ما بين المطرقة والسندان وبذلك تصبح عملية القهر والاضطهاد في دائرة مرسومة.

من خلال تنامي الحدث المسرحي يتبين ان هذا الزواج عبارة صفقة مربحة الرابح والخاسر فيها هم نفس العائلة فهي تكون رابحة عندما تتحد بسعر معين مناسب للأم وربما زوجها ولكنها مضرة بالنسبة لأبنتهم التي تعاني من هذا الامر فهو زواج غير متكافئ بين الطرفين. لكن يمكن تحت ضغط الاغراءات المادية ان يرضخ طرف معين ولكن هذا الرضوخ يمكن ان يكون سبب في معاناة شخص اخر اذ عدم الاهتمام بمشاعره ورغباته فضلاً عن توفير احتياجاته كل ذلك يؤدي في النهاية لمأساة تشكلت وفق قرار خاطئ.

تحاول تلك الفتاة ان تشرح بكل الطرق ان هذه العملية المستبدة يمكن ان تؤدي بتحطيم مستقبلها:

الفتاة: بابا شلون تقبل ازوج واحد بعمره..

الاب: بنتي الزواج قسمة ونصيب

الفتاة: شلون تقبل يجبروني ازوج شخص انا ماقدر اعيش وياه.. انسان ما يقدر يلبي حاجاتي..

وبعد التعاطف مع ابنته يتحول معها ويؤكد انه لن يسمح بحدوث هكذا شيء:

الاب: لازم امنع هذا الزواج بأي طريقة كانت

ولكن بمجرد ان تعلم الزوجة بأن ابنتها ترفض فكرة هذا الزواج حتى تتدخل بطريقة سلطوية:

الام: انت تحتاجين الادب والتربية، تعرفين انو الموضوع منتهي والعرس الاسبوع الجاي..

ومن ثم تعود بتنامي الفعل المسرحي الام لتؤكد بنفس الطريقة للاب:

الام: هاي بنتك بدون تربية وبسبب دلالك الزايد طلعت عين البنت.

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

يشتد الصراع بين العائلة فالام تمارس سلطتها بقوة لاتمام هذا الموضوع بينما ابنتها ترفض ويبقى الاب ما بينهم لا يملك اي دافع يمكن من خلاله ان يبين وجهة نظره فتارة يقع تحت تأثير عواطف ابنته وتارة اخرى تحت سلطة زوجته فيضطر في الاخير الى ان يتبرأ من الموضوع من خلال تخليه عن الاثنين تاركاً القرار لهم.

يتدخل بعدها الجوكر كي يستطلع اراء الجمهور فيما يخص الموضوع او المشكلة المطروحة وطبيعة اختلاف التلقي تختلف الاراء حول الشخصيات الثلاثة وبسؤال من الجوكر تبدأ الاراء تطرح فيدعوهم الجوكر الى الصعود على الخشبة كي يدلو كل واحد منهم برأيه:

متلقي- ممثل: لا يمكن ان أسلم امور عائلة كاملة بيد شخص لا يعرف التصرف.

وهو بهذا قد انصب كل تفكيره على تصرفات الام الاضطهادية ومن خلال حواره مع الممثلة (الام) قدم لها حلاً معين يمكن من خلاله تجاوز تلك المشكلة من خلال تبيان السلبيات الكثيرة لهذا الموضوع.

اما الثاني فكان الحل الذي قدمه على التوالي:

متلقي- ممثل: من خلال القانون يمكن للفتاة ان تقدم شكوى وبذلك يتم حبس الام لأنها تمارس عملية الجبر على ابنتها

وعبر حوار متبادل ما بين المتلقي – الممثل والممثلة (الام) يستطيع هذا المتلقي ان يبادر بحل عبر قوانين الدولة وبذلك هو قد طرح حل يمكن ان يكون الفيصل فيه محاكم القضاء. وقد تباينت الاراء فيما بعد حول الحلول المناسبة لهذه المشكلة:

متلقي- ممثل: من الممكن ان تكون الام على حق بسبب الحالة المادية التي يعانون منها. لذلك الام على حق.

ممثل- متلقي: الاب شخصيته ضعيفة، يجب فرض شخصيته على الام وان لا يزوج ابنته.

ان هذه الاراء المختلفة قد شكلت في الاخير هذه التفاعلية التي يسعى اليها مسرح المقهورين ويتم ذلك من خلال التشارك وفق صيغة المشكلة المطروحة والتي يمكن لأي شخص ان يلاحظ وجودها ضمن هذا المجتمع الذي يعيش. ان اختلاف الاراء لا يمكن ان يفسد ان هذه المشكلة واقعاً يعاني منها الافراد وبذلك هم طرحوا الحلول المناسبة والتي شاهدو فيها الدليل الصحيح لمعالجة الآفات التي تأكل بالمجتمع.

وبهذا يمكن القول ان جميع الحاضرين من ممثلين ومتلقين قد وصلوا الى التطهير الذي يبتغيه مسرح المقهورين بكسر كل القواعد والاعراف في اقامة الحدث المسرحي عبر التشاركية التي تتيح للجميع ان يكون ضمن ذلك الإطار المسرحي ومشارك ضمن فضاءه.

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

الفصل الرابع: نتائج البحث

اولاً: النتائج

1)الجوكر عنصر اساسي وفعال في تسيير الفعل المسرحي في مسرحية (خوش فكرة سجلها) و (اليوم العاشر) و (عرس انعام)

2) استند المخرجون في النماذج الثلاثة للعينة الى عمل فضاء مشترك يلغي الحواجز التقليدية للعرض المسرحي وبذلك يكون التشارك بين المتلقي والممثل

3) عمد المخرج في مسرحية (عرس انعام) الى الاختزال الواضح سواء على مستوى الديكور او الاضاءة او الموسيقى وبذلك جعل العرض ذا رؤية شمولية بدون اخفاء لتفاصيل المسرح.

4) السعي لإيجاد نوع من التعليم في النماذج الثلاثة من خلال طرح وجهات النظر المختلفة بالنسبة للممثلين وكذلك المتلقين للمشكلة الواحدة.

5) تكون مدة العرض قليلة نسبياً مقارنة مع التدخلات من قبل المتلقين لتصبح فيما بعد ان ايجاد الصيغ المتعددة والحلول الناجحة لمشكلة معينة.

6) كانت النماذج الثلاثة تمثل مشكلات اجتماعية نابعة من صميم الواقع الذي يعيشه الافراد ويؤثر ذلك عليهم نفسياً بالتالي خلق التطهير المسرحي عبر المناقشة في هذه المشكلات.

7) انطلق المخرجون في النماذج الثلاثة من فكرة ان المسرح مكان ثوري يمكن من خلاله تدريب الجماهير على ابداء اصواتهم وفرضها على الواقع القهري

8) اخذ العرض منحى اخر في مسرحية (عرس انعام) مما فتح مجالاً اوسع للمناقشة في ماهية مسرح المقهورين

9) يقوم جوكر العمل في مسرحيتي (خوش فكرة سجلها) و(عرس انعام) في بداية الفعل المسرحي الى التشارك اولاً مع الجمهور لشد انتباههم

10) كان الاداء المسرحي في النماذج الثلاثة يعتمد على البساطة والتلقائية في الطرح

11) تنوع رد الفعل بالنسبة للمتلقي- المشاهد وبذلك اختلاف الحلول المقترحة للمشكلة المطروحة.

ثانياً: الاستنتاجات

1)مسرح المقهورين مسرح سياسي تحريضي ينطلق من اشكالية او حادثة مجتمعية ويبني على اساسها موضوع مسرحي.

2) طبق المخرجون العراقيون تقنية مسرح المنتدى مع غياب لبقية انماط المسارح التي تكون ضمن مسرح المقهورين مثل مسرح الصورة او الخفي او مسرح الجريدة

3) تعتبر التجربة المسرحية لمسرح المقهورين تجربة حديثة نسبياً في العراق

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)
https://doi.org/10.64002/4vng8v45

4) هناك دور فعال واساسي للمتلقي في عروض مسرح المقهورين اذ يكون دوره لا مناص منه

5) مسرح المقهورين ليس للمتعة وبذلك تكون المواضيع التي يطرحها تحمل بعداً سياسياً

المصادر والمراجع

1_ افنز, جيمز رووز , المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي الى بيتر بروك, تر: انعام نجم جابر, (بغداد: دار المأمون للترجمة والنشر, 2007)

2_ بوال، اوجستو، العاب للممثلين وغير الممثلين، تر: الحسين علي يحيى، (القاهرة: مطابع المجلس الاعلى للأثار، د.ت)

3_ بوال، اوغستو, المسرح التشريعي- استخدام العرض المسرحي لصنع السياسة, تر: وليد ابو بكر,(رام الله: اصدار مسرح عشتار, 2009)

4_ بوليتزر، جورج واخرون، اصول الفلسفة الماركسية، تر: شعبان بركات، (بيروت: منشورات المكتبة العصرية، د.ت)

5_ جراي، رونالد، بريخت.. رجل المسرح، تر: نسيم محلي، (القاهرة: المركز القومي للترجمة, 2014)

6_ جماعة من العلماء السوفيات، الفلسفة الماركسية في القرن التاسع عشر، تر: حسان حيدر، (بيروت: دار الفارابي, 1990)

7_ حمداوي، جميل، اتجاهات الاخراج المسرحي، (تطوان: دار الريف, 2020)

8_ الرازي، محمد بن ابي بكر عبد القادر، مختار الصحاح، (بيروت: مكتبة لبنان, 1986)

9_ سرحان، سمير، تجارب جديدة في الفن المسرحي، (بيروت: المركز العربي للثقافة والفنون, 2006)

10_ الصوراني, غازي, مدخل الى الفلسفة الماركسية, (غزة: مركز الدراسات والابحاث العلمانية , 2018)

11_ عبد الحميد، سامي، مقاربات ومقارنات لمشاهير المخرجين اجانب وعراقيين، (بغداد: تجمع فنانو العراق-دار الطباع,2016)

12_ عبد سلمان، عمار، جماليات التجارب الاخراجية في المسرح العالمي والعربي، (عمان: دار الوفاق للنشر والتوزيع, 2021)

13_ عويضة، كامل محمد محمد, فرنسيس بيكون فيلسوف المنهج التجريبي الحديث, (بيروت: دار الكتب العلمية, 1993)

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

https://doi.org/10.64002/4vng8v45

14_ العيساوي، معيبد وعامر الازرقي، بروفة على الثورة مقاربة لمسرح المقهورين، (البصرة: دار الفنون والاداب, 2021)

ق. افاناسييف, اسس الفلسفة الماركسية, تر: عبد الرزاق الرصافي,ط4, (بيروت: دار الفاربي, 1984)

15_ قطان، سمر، المسرح العلاجي رحلة ممثل الى الذات، (بيروت: دار النهضة العربية,2016)

Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)

https://doi.org/10.64002/4vng8v45