Exclusion Concept in the Iraqi Dramatic Communication

Aqeel Jaefer Al Waely **Zainab Noory Khanjer**
College of Fine Arts/ University of Babylon *General of Education in Babil*
Ageeljw12@yahoo.com zanokh@gamil.com

Submission date: 16 /7/2018 **Acceptance date**: 17/10/2018 **Publication date**: 1/1 /2019

Abstract

The theater was close to the human issues of the society. It reflects the social life including social events. Many plays and scripts were in harmony with people's suffering because dramatists interested in electing titles that deal with violations, human rights, despotism and exclusion. The characters interact directly or indirectly with the play event and identify the dramatic struggle between the Despot and the marginalized person. So human suffering was a part of the literature of the global theater in general and Iraqi drama in specific. The despot person is usually a prisoner and a hostage for himself who always tries to control others and exclude some by using his own tools and behavior. The despot person likes to control others and obliged them to accept his ideas because he is selfish.

Key words: Despotism and exclusion, Characters' interaction, Dramatic struggle, Despot character, Dominating, control and exclusion.

مفهوم الأقصاء في الخطاب المسرحي العراقي

عقيل جعفر الوائلي **زينب نوري خنجر**
كلية الفنون الجميلة- بابل *المديرية العامة للتربية في بابل*

الخلاصة

لم يكن المسرح بعيدا عن القضايا الانسانية التي يعيشها المجتمع فالمسرح انعكاس للحياة الاجتماعية وما تتضمنها من ظواهر واحداث حيث واكبت الكثير من العروض والنصوص المسرحية معاناة الانسان وذلك من خلال اهتمام صناع الدراما وسعيهم الدؤوب في توظيف العناوين التي تناولت الانتهاكات والحقوق الانسانية وطرح حالات الاستبداد والاقصاء وتفاعل الشخصيات بشكل مباشر او غير مباشر مع الحدث وتحديد حالات الصراع الدرامي بين (المستبد والمقصي) فكانت جزء من ادب المسرح العالمي عامة والعراقي خاصة فعادة ما تكون الشخصية المستبدة سجينة ورهينة فرديتها وذاتها وتسعى على الدوام الى التسلط والسيطرة واقصاء الاخر ضمن اساليب ووسائل تتبعها في ذلك الاقصاء وبث افكارها وفرض هيمنتها وسيطرتها على الاخر وتسعى الى عزل وتهميش (المقصي) من خلال تسلطها واستبدادها المتمثلة بالانا والنرجسية وحب الذات .

الكلمات الدالة: الأستبداد والأقصاء، تفاعل الشخصيات، الصراع الدرامي، الشخصية المستبدة، التسلط والسيطرة والأقصاء

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

1. الفصل الأول

1. 1. مشكلة البحث

برزت في العصر الحديث مفاهيم قديمة وتصدرت الواقع المتحول للذات الإنسانية نتيجة للتحولات العامة للواقع الإنساني، والتي بدورها أفرزت أنظمة سياسية وفكرية واجتماعية متسلطة عمدت إلى إقصاء الانسان واستبعاده وتهميشه عن طريق القهر والاستلاب، مما أوجد صراعاً ضاغطاً ليس على الذات (الضحية) فحسب بل على الذات المقصية ايضا في سعي كل الطرفين الى تحقيق اهدافهما المنشودة عن طريق استخدام اليات متعددة تهدف إلى التأثير في الطرف الآخر في عملية اتصال متبادل.

على الرغم من أن الشخصية المستبدة سجينة فرديتها ورهينة ذاتها في سعيها اللاهث للتسلط واقصاء الآخرين وتنصيب ذاتها نظيراً للحقيقة ومثيلاً للمطلق، إلا أنها لا تمثل حالة فريدة أو حالة مرضية معزولة، بل تشير الى حالة اجتماعية تسقط ممارستها على الخارج وتعطيه كياناً واسماً، مقسمة العالم الى حقلين: حقل الخير الذي ترى أنها تمثله وحقل الشر الذي تنسبه للآخرين، ثم تنشئ معه حواراً تفاعلياً لا يعتمد في موضوعيته الزائفة إلا قوانين الفردية والذاتية الغارقة في نرجسيتها، أي أن الخير الذي تدعي الدفاع عنه ليس في جوهره الا تجسيدا للشر فتعمل على إقصاء كل ما يقف في طريق تحقيق أهدافها الأنانية وغرورها وجشعها.

إن عملية التفاعل بين الشخصيات الدرامية المجسدة لفعل الإقصاء، تسير نحو لصراع الحتمي رغم مظهرها الثابت، فهي خاضعة لاندفاعات داخليه يثيرها التضاد والتصادم في القوى والاتجاهات المتمايزة التي تعمل في ذهن شخصية ما أو في قلب المجتمع، فالتفاعلية تبعية متبادلة وصلة وثيقة لا يمكن فصمها بين جميع جوانب ظاهرة الإقصاء، الأمر الذي ينشئ خطاباً مسرحياً غنياً وفاعلاً يرمي إلى تحقيق حالة التوازن وإعادة بناء الوعي الانساني عامة والوعي الجماعي والمعرفي خاصة وتحقيق حرية الانسان من خلال علاقة المسرح بالمجتمع. علماً ان المسرح وقف منذ نشوئه ومازال موقفا رافضاً لكل فعل يمنع الفرد عن حقوقه الطبيعية داخل المنظومة المجتمعية وساعياً إلى تعرية وفضح كل ذات تضحي بالقيم الإنسانية الحقيقية على مذبح الحرية الفردية.

وتأسيساً على ما تقدم، تحدد الباحثة مشكلة البحث بالسؤال الاتي:

ما مفهوم الاقصاء في الخطاب المسرحي العراقي؟

1. 2. أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن اهمية البحث الحالي في الاتي:

1- يسعى الى استجلاء شخصية المقصي التي بموجبها يتم فعل الاقصاء من قبل الشخصية الاخرى.

2- يسلط الضوء على شخصية المقصي وتفاعلها الدرامي مع الشخصيات الأخرى.

1. 3. اهداف البحث: يهدف البحث الحالي الى:

1- تعرف مفهوم الاقصاء في خطاب المسرح العراقي.

1. 4. حدود البحث

1- مكانياً: العراق.

2- زمانيا: (2007-2017).

3- موضوعيا: دراسة مفهوم الاقصاء في الخطاب المسرحي العراقي.

2. الفصل الثاني

2. 1. المبحث الأول: المسرح العالمي

اهتم المسرح ومنذ بدايته بتناول قضايا الإنسان، بوصفه – أي المسرح – انعكاساً للحياة الاجتماعية بما تتضمنه من ظواهر وأحداث وعلاقات وبوصفه عرضاً فكرياً وفنياً رحباً محوره الصراع والذي تقف وراءها بصورة مباشرة او غير مباشرة عوامل فكرية وسياسية واجتماعية وأخلاقية. كان المسرح ولا يزال احد أهم الفنون التعبيرية التي جسدت صراع فئات مختلفة لمجتمع واحد. ولما كان الصراع هو العمود الفقري للدراما او جوهرها لذا ارتبط ازدهار الدراما بتفاقم الصراعات الاجتماعية لدى شعب ما. ولما كان تصوير صراع ما كالصراع بين شخصية المستبد والمقصي، يستلزم وجود عنصرين او شخصيتين كقطبين متعارضين في الدراما لذا استلزم ظهور الدراما كفن يجسد الصراع بعض الوقت ليتبلور ويتضح

أن الشاعر اليوناني (اسخيلوس 525–456ق.م) الذي اوجد الممثل الثاني قد وفر الشروط الكفيلة بتصوير الصراع، إذ إن الصراع الدرامي يتطلب عنصر المشاركة Participation، وقد حدثت هذه الإضافة المهمة بعد عدد من الإجراءات قلصت من نصيب الجوقة التي هي أصل الدراما إذ كانت بداية الدراما تتمثل في قصائد غنائية (ديثرامبوس) تقدمها الجوقة في مهرجانات الإله (ديونيسيوس). ابتكر (آريونالكورنثي 625ق.م) قائداً للجوقة منفصلاً عنها، قبل أن يضيف الشاعر (ثيسبس570–530ق.م) الممثل الأول الذي اخذ يتبادل الحوار مع قائد الجوقة، ورغم أهمية الحوار كعنصر جوهري في الدراما إلا إن ما أعطاه أهميته كمسجل للفعل الدرامي هو الممثل الثاني الذي أضافه (اسخيلوس) ثم جاء (سوفوكلس 497–405ق.م) ليضيف الممثل الثالث الذي وسع الآفاق أمام الفعل الدرامي ليتطور ويزدهر. وتضاءل دور الجوقة في أعمال (يوربيدس 485–406ق.م) وبرز معه الاهتمام بمشاكل الحياة الفكرية والاجتماعية وبالملامح الفردية للشخصيات وبالاهتمام بالشخصيات النسائية اللائي يعانين من الاضطهاد والإقصاء على يد شخصيات مستبدة[61، ص90–94].

وقد صورت الدراما ومنذ أول مسرحية إغريقية مأساوية كتبت في اليونان، ظاهرة الإقصاء، ففي مسرحية (المستجيرات)، تهرب خمسون فتاة بنات الملك (داناوس) وعددهن خمسون فتاة من مصر الى اليونان لكي لا يتزوجن من أبناء عمهن المستبد (ايجبتوس) والبالغ عددهم خمسون أيضاً بعد أن انتصر (ايجبتوس)على أخيه (داناوس) لكي يضمن وراثة عرش (داناوس) لأبنائه عن طريق الزواج. وتطلب رئيسة الكورس من الملك (بلاسجوس) ملك أرجوس إن يجير الفتيات الخمسين وتعلن أنهن مقصيات:

"رئيسة الكورس: يا ملك البيلاجيين، إن المصائب الإنسانية لها أشكال مختلفة: ولا يوجد أبداً الم يشبه الاخر، من كان يتصور إن هذا النفي غير المتوقع سينزل في أرجوس قوماً كانوا في الماضي أخوة لقومك وينقلهن الى هنا بسبب الخوف من فراش الزوجية" [2، ص57].

ويرسل الملك المستبد (ايجبتوس) رسولاً مصرياً يطالب بعودة الفتيات الخمسين الى مصر، ويلجأ الرسول الى أساليب التهديد والإرهاب في إطار تفاعلي يكشف عن طبيعة خطاب الطرفين، فحالما يصل الرسول يخاطب المستجيرات ((المنادي: هيا! سِرن الى السفينة بأسرع ما تستطيع سيقانكن وإلا لانتزعن الشعور، وعلمت الأجسام بالحديد، وقطعت الرؤوس، وسالت أمواج من الدماء التي أحدثتها المذابح. هيا، سِرْن..)) [2، ص72]. فالرسول يلجأ الى العنف، ويهدد بأنهن سيعاملن معاملة العبيد الآبقين الذين يعلّمون بواسطة كيهم بالحديد المحمى. كما لو كان للمستبد (ايجبتوس) ولأبنائه حقوق مطلقة على الفتيات، ويأتي رد الفتيات متحدياً، رافضاً منطق القوة والاستبداد.

وترى الباحثة إن شخصية (عطيل) وعلى الرغم من نبالتها وسمو روحها وتحكمها بانفعالاتها وحبها الكبير لـــ (دزدمونة) قد سقطت في هوة التسلط والاستبداد وانقادت لطبيعتها الذكورية ولأعراف المجتمع آنذاك والذي يحدد للمرأة أطراً للعفة والطاعة وقيوداً والتزامات مرهقة، ويطالبها بان تكون اقرب للنموذج المثالي للزوجة التي تكرس كل حياتها لخدمة زوجها. وان ثمة إشارات عديدة في النص يومئ الى الأصل الشرقي لـــ (عطيل) أي الى كون النزعة الذكورية والانفعالية الإقصائية في شخصيته، والتي سرعان ما استجابت للدسيسة والتحريض فكأنها تنتظر لتشب وتدمر كل شيء وهذا ما حصل، فقد قتل (عطيل) حبيبته (دزدمونة) وخسر كل شيء.

وفي القرنين السابع عشر والثامن عشر، سادت (الكلاسيكية الجديدة) لاسيما في فرنسا والتي تمسكت بقواعد أرسطو للدراما (الزمان، المكان، الموضوع) واتجهت الى الطبقات الوسطى للتقريب بين الطبقات بعضها بعضا مستنيرة بالإنسانية الخلاقة. وابرز زعماء هذه المدرسة : كورني (1606–1684م)، راسين (1636–1699م)، موليير (1622–1673م) وكانوا يقتبسون موضوعات مسرحياتهم من لتراثين اليوناني والروماني مستمدين الوحي والتصوير والتحليل الخلقي الاجتماعي من عصرهم [4 ، ص531].

ويرى (رولان بارت 1915–1980) في مقدمته لمسرحيات (راسين) إن العلاقات الإنسانية التي تستحوذ على مسرح (راسين) هي (علاقات الاشتهاء) و(علاقات السيطرة)، وينقسم العالم لديه الى أقوياء وضعفاء، طغاة وأسرى. وتمثل علاقة السيطرة العلاقة الأساسية في الصراع الذي هو عنصر جوهري عند (راسين) ونراه في جميع مسرحياته. ومسرح (راسين) مسرح عنف، أي الإكراه الذي نمارسه على شخص ما لكي نجبره على فعل ما لا يريد أن يفعله. إن معظم مسرحياته اغتصابات مضمرة، فليس أمام الضحية لتنجو من الجلاد إلا الموت او الجريمة او النفي، وهي منخرطة في مفارقة لا حل لها: إذا أمتُلكت صُدِمَت وإذا أَقرَّت أو اعترفت خابت، فلا تقدر أن تختار بين سلطة مطلقة او حب مطلق، بين الاغتصاب والقربان. والطغاة ملزمون بالاعتراف بالجميل لطغاتهم الذين وهبوهم الملك. وان علاقة السيطرة وظيفة حقيقية يرتبط فيها الطاغية والتابع معا وكلاهما يستمد وجوده من الآخر. إن المستبد يهدف الى أن يعطي للمضطهد وجود العدم ويجعله يعيش كمثل لا شيء، أي يعيش نفيه وان يستلب وجوده ليكون الاستلاب وجوداً جديداً له. أي يعيد خلقه ويعيده إليه كما يهوى ليثير فيه أزمة هوية فلا يعود يعرف من هو. أي إن المستبد يعطي للمضطهد وجوداً ظلياً او انعكاساً خالصاً. وليس أمام التابع من سلاح سوى الكلام وهو سلاح الضعيف، فالتابع يلجأ في هجومه الأول على الطاغية الى الشكوى من الظلم والسلاح الثاني هو التهديد بالموت وهو على الأعم الأغلب ابتزازات وخدع هجومية[5، ص9–17].

وتصور مسرحية (الخادمتان) لجان جينيه (1910–198) الصراع الطبقي غير المعلن والقائم بين سيدة المنزل وخادمتيها. اذ تهيمن السيدة على الخادمتين وتمارس عليهم شتى صنوف الاقصاء رغم انهن يقمن على خدمتها وتدبير شؤون منزلها. وتمثل السيدة هيمنة الاثرياء على الفقراء واستغلالهم ابشع استغلال.

ان مسرح (جان جنييه) يمزح استخدام الاسطوري والشعري بالمسرحي مع تصدير صراعات محددة تعبر عن اشارات اجتماعية محددة ايضا. ويقوم الصراع في مسرحه على شكلين: صراع القوى بين الحكام والمحكومين. وصراع بين المحكومين انفسهم وتنوع الشخصيات المستبدة فهم افراد الطبقة المتوسطة، وارباب عمل وتجار ومقاولون وقضاة وعسكريون وضباط وشرطة وقادة سياسيون واعضاء مؤسسات دينية وثقافية. اما المضطهدون فهم ثوار. زنوج، جزائريون مستعمرون يتطلعون الى تحقيق الكرامة الاخلاقية والمكانة الاجتماعية التي اقصوا عنها منذ ولادتهم [6].

وفي مسرحية (ساحرات سالم) لـــ (آرثر ميلر 1915–2005) يقوم رئيس المحكمة بالإقصاء الديني الذي وضع 400 شخصا في السجن واصدر حكم الاعدام بحق 72 شخصا، بممارسة سلطة القهر والاقصاء بحق قرية شاع فيها استخدام السحر بناء على كلام فتاة مهووسة مستبدة هي الاخرى ارادت ان تثأر من حبيب هجرها، فأشاعت ان شيطاناً مس نساء القرية ودفعهن لممارسة السحر والشعوذة لتعطي للسلطات الدينية المبرر لممارسة الارهاب والإقصاء والقتل باسم الدين[7].

وقدم المخرج الروسي والمدير الفني لمسرح مايكوفسكي (منيداو غاس كارباوسكس) عرضاً لمسرحية (بونتلا وتابعه ماتي) التي تصور الإقطاعي المستبد (بونتلا) في حالاته المزاجية التي يقع سكان القرية ضحية لها. فهو حين يسكر يغدو إنساناً طيباً عطوفاً، يساعد الفقراء، وحين يصحو يتحول الى طاغية مستبد لا تعرف الرحمة طريقها الى قلبه فيشرع في اضطهاد تابعه (ماتي) ورعيته ويعمل على إقصاء ابنته بتزويجها من دبلوماسي ثري رغم عدم اقتناعه وابنته به وفي حفل الزفاف يثمل (بونتلا) فيطرد الخطيب وجماعته. وتصور هذه المسرحية العلاقة التفاعلية بين من بيده السلطة وبين من يخضعون لها. واعتمد المخرج (ميندلو) على تقنيات المسرح الكلاسيكي في مراعاة الوحدات الثلاث: الموضوع والمكان والزمان، و عمد هو والممثلون الى تغيير بعض المفردات في الحوار وإدخال أغاني روسية لتقريب العرض من ذائقة الجمهور الروسي [8].

2. 2. المبحث الثاني: شخصية المقصي في المسرح العربي

عالج المسرح العربي منذ بدايته الأولى قضايا الإنسان العربي وهمومه، وكانت انطلاقته الأولى تقليداً للنموذج الأوربي وكانت معطيات المعالجات المسرحية قريبة وملتصقة بالقضايا المثالية الأوربية ولكن سرعان ما استدرك الكتاب هذه الفجوة فعادوا الى التراث والى الواقع اليومي[9،ص11].

وحملت المسرحيات الأولى التي ألفها (مارون النقاش) أهدافاً تعليمية ووعظية وثقافية ايقاظية الى جانب المتعة والتسلية كما ألف (أبو خليل القباني) حوالي خمس عشرة مسرحية أسهمت في إرساء أسس المسرح في سوريا ومن ثم في مصر، حيث شرع (يعقوب صنوع) يؤلف المسرحيات ويدرب الممثلين ويخرجها ويديرها على المسرح. وكان يصور الواقع الاجتماعي والسياسي الذي كانت تعيشه مصر سابقا وينتقد بعض مظاهر التخلف والظلم الاجتماعي، فكان أكثر جرأة من سلفيه، مستفيداً من صلته بالخديوي واختلاف النظام والمجتمع حين ذاك في مصر عن بلاد الشام[10،ص15–22]. وكان أمام المسرحيون العرب مهمات كبيرة، منهم ((يخوضون معركة مزدوجة، فهم يسعون الى تثبيت وجود المسرح لتحويله من فن طارئ متهم الى فن مقيم له أصالته في الحياة الثقافية والاجتماعية العربية)) [11، ص18].

وظهر المؤلف المحلي بعد سلسلة من المسرحيات المقتبسة او المؤلفة تأليف متهافتاً وذلك في مسرحية (صدق الإخاء) لـــ (إسماعيل عاصم) والتي اتخذت طابع الميلودراما الاجتماعية، هادفة الى عرض أوضاع مصر وقتها، وتصدت المسرحية فيمواضيع كثيرة الى الحريات والحقوق الإنسانية وما يعانيه المجتمع من ظلم وقسوة [12،ص70].

واخذ المسرح يعكس واقع الحياة بكل صورها، وما هيمن عليه من استبداد وانتهاك لحقوق الإنسان، فقد وجد الأفراد في المسرح ضالتهم في كشف وإشهار كل ما هو موضوعي ومسيء للعدالة الإنسانية بكل جوانبها الإنسانية والاقتصادية والاجتماعية والسياسية والدينية. فكان المسرح صورة واضحة للقمع وتفشي الإقصاء "إن المسرح قد اخذ يصبح قوة ضادية في حياة الأمة العربية قدَّرها أبناءها حق قدرها وأزعج لها

رجال الاستعمار وأنصار الاستبداد لا في مصر وحدها بل في أجزاء أخرى من الوطن العربي" [11، ص27].

قدَّم (سعد الله ونوس) مسرحيته الشهيرة (الملك هو الملك) عام 1978، وفيها يلهو الملك المستبد هارون الرشيد بأحد الرجال المظلومين والمدانين بجعله خليفة ليوم واحد بعد ما سمعه يقول آه لو كنت ملكاً، لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا وما أن يتزيا الرجل بزي الملك حتى يبدأ بممارسة الظلم والإقصاء ويدين الكل بالطاعة له، وحين تأتي زوجته وابنته تشكوان له ظلم التجار وظلم زوجها لها ولابنتها لا يعرفها ويوقع عليها عقوبة مدافعاً عن التجار، يقول الملك اللاهي عن قضايا شعبه، النرجسي المتسلط، لوزيره "كم عرفت هذه البلاد ملكاً مثلي؟ وكثيراً ما اشعر إن هذه البلاد لا تستحقني" [12،ص27]. وتنتهي المسرحية كما بدأت وأفراد الجوقة مع الملك الجديد والناس في الركن المقابل، ويقول الملك الأصلي [13، ص16–17].

وفي مسرحية (الدراويش يبحثون عن الحقيقة) لـــ(مصطفى الحلاج) يعتقل المواطن المسالم (درويش عز الدين) بسبب إن رجلاً يحمل الاسم نفسه، قد قام بأعمال عدها السلطة تهدف الى قلب النظام ولا تنفع محاولات (درويش) في إثبات انه ليس الرجل المعني، فيرسل الى مستودع حيث يتعرض الى التعذيب الذي يجبره على الاعتراف كذباً بأنه الشخص الآخر. ويمثل (درويش) أمام القاضي الذي يمثل سطوة النظام واستبداده، ويحث (درويش) على الاعتراف بعمل لم يقم به، ويحاول (درويش) تقديم نفسه فداءً من اجل الثورة، غير ان القاضي يرفض هذا المنطق، إذ إن واجبه الإبقاء على النظام ولذلك يدين (درويش) ويحكم عليه بالموت [12، ص180,182].

وفي مسرحية (السجين رقم 95) لـــ (علي عقله عرسان)، يتناول المؤلف الاستبداد والظلم الواقعين على المواطن البسيط، فالفلاح (عودة) يسرد في سبع صفحات ظلم بني عثمان وظلم الاستعمار، وانه كان يأمل بغدٍ مشرق فإذا بمن جاء بعد الاستعمار تجار ونخاسة ليس إلا، و(عودة) يعيش في السجن مع زوجته، ينفذ أوامر سيده (ثابت) وتأدية أوامر من سيد آخر (مثبوت) تتضارب مع أوامر (ثابت) ويتصارع السيدان أمام المحكومين كما لو أنهما في حلبة مصارعة [14، ص38–40].

وترى الباحثة إن استبداد السلطة الحاكمة وتهميش وإقصاء الأفراد سمة غالبة في هذه النصوص المبنية على ثنائية الحاكم المستبد – والفرد المقصي الذي لا حول له ولا قوة سوى تجرع عذابات الظلم والإقصاء، وفي حين برز خطاب المستبد بوضوح وصراحة، تراوح خطاب المقصي بين التستر والخضوع العلني والرفض الخجول للممارسات الاستبدادية والاقصائية.

وفي مسرحية (بعد أن يموت الملك) تناول (صلاح عبد الصبور) استبداد ملك في إطار تفاعلي يقيمه بطل المسرحية (الملك) مع شخصياتها كالشاعر والقاضي والخياط والملكة والوزير وغيرهم، كاشفاً عن ذهنية اقصائية لا ترى الا نفسها، يقول (الملك) للـــ (قاضي) [15،ص25].

فالملك يختصر كل المملكة في شخصه، فلا وجود إلا لـــ (أناه) وكل مؤسسات الدولة وما في الدولة من بشر هي هو لا وجود مستقل لها خارج وجوده، وما البشر إلا صور زائلة ومظهر فارغ يستمد جوهره من وجود الملك، إن هذا قمة التهميش والإقصاء الذي يعتور ذهنية الحاكم المستبد المريضة.

وفي عرض مسرحية (الإمبراطور جونز) التي أعدها وأخرجها الأردني (شعبان حميد) عام 2008، نصادف شخصية التاجر المستبد الذي لا هم له سوى الحصول على المال بشتى الوسائل المشروعة واللامشروعة في سعي لاهث للثراء ولو على حساب استغلال الآخرين وإقصائهم. وتنطلق هذه الشخصية من طمع إنساني لا يعرف للآخر بأي قيمة او وجود، فوجودهم ما هو إلا وسيلة للاستغلال وتحصيل المال. ويقع

(الجمال) الفقير في قبضة التاجر الذي يجعل منه إمبراطوراً مزيفاً، مستغلاً بساطته وفقرة، لكن الإمبراطور الحقيقي والفعلي للمال هو التاجر، الذي يختلق صراعاً مع الجمال ينتصر فيه التاجر كما هو متوقع ليهرب الجمال الى الغابة.

وترى الباحثة إن الجمال لم يكن أمامه سوى التماهي مع الآخر– التاجر لاكتساب القوة والتغلب على المخاوف والقلق متخلياً عن إرادته ومسؤوليته لصالح (أنا أعلى) شخّصه الحمال في التاجر ليكون قائداً يأتمر بأمره، وحين لم يحقق التاجر للحمال الأمان والمصلحة لم يكن أمامه سوى العودة الى الغابة، الى غابة روحه الداخلية وضعفه الطبيعي.

2. 3. المبحث الثالث: المسرح العراقي

تعود بدايات المسرح العراقي الى الربع الأخير من القرن التاسع عشر حيث تنوعت المفاهيم حول ما يكتب ويعرض ويشاهد في سنوات التأسيس التي تصل الى عام 1921. وفي مدينة الموصل التي تعد المدينة التي انطلق منها النشاط المسرحي العراقي طبع أول كتب مسرحي عام 1893، ضم مسرحية (لطيف وخوشابا) التي ترجم نصها (نعوم فتح الله سحار) 1855–1900 عن الفرنسية واسقط موضوعها على الواقع المجتمعي العراقي آنذاك وصاغ حواراتها بلغة دارجة مفهومة[16، ص15].

وقد ألف (سحار) عدداً من المسرحيات، لكن "لم يرد ذكر للمرأة فيها، واغلب الظن إن (سحار) تعمد ذلك لأنه يصعب تقديم شخصية المرأة في العرض المسرحي آنذاك، لاسيما وان المسرحية كتبت لتمثل في حيز مدرسي، ولذلك خلا النص من شخصية المرأة، فالمجتمع لم يكن يسمح بظهور المرأة على خشبة المسرح آنذاك"[17،ص41].

إن عدم مشاركة المرأة في الحياة الاجتماعية ولاسيما المسرح خاصة كان نتيجة لسيطرة مفاهيم الكنيسة التي أحطت من شأن المرأة وأقصتها عن المشاركة في الحياة العامة وهذا الأمر لم يكن بعيداً عن قائمة الهموم المجتمعية والاستبداد والتعسف والإقصاء لجزء مهم من المجتمع الذي كان يعاني وعلى مر العصور اجتماعياً واقتصادياً وسياسياً ودينياً، لذا نجد إن المسرحيين العراقيين حرصوا على إنتاج وخلق نصوص مسرحية هدفها فضح وتعرية المفاهيم الاستبدادية وتمظهراتها العديدة في الحياة المجتمعية العراقية.

وقد ظهرت ما بين السنوات 1921–1925 المسرحيات المؤلفة لاسيما في الموصل وكانت تتناول قضايا تاريخية واجتماعية وقومية [12،ص304–305]، ومن هذه المسرحيات مسرحية (وحيدة) التي كتبها (موسى الشابندر) والمكتوبة في نهاية العشرينات. وتصور واقعاً يرزح تحت وطأة التقاليد المستبدة، تتحدى (وحيدة) وخطيبها (احمد) أعراف المجتمع الرافض للقائهما، وتقتاد الشرطة الانكليزية (وحيدة) الى السجن بتهمة الفساد الخلقي. وقد أدى سلب حق الحبيبين وإقصاؤهما الى موت (وحيدة) وانتحار خطيبها احمد الذي صرح قبيل انتحاره [18، ص7–11].

وفي الثلاثينات شخص المسرح آنذاك الواقع والعمل على تغييره في ظل تنامي الطبقة العاملة وتكوين العديد من الفرق المسرحية، وظل المسرح حتى ثورة 1958 يعتمد على أسلوب الكشف عن عوامل القهر والإحباط معتمداً على تقديم أبطال كنماذج اجتماعية وأفكار مسرحية تمثل أفكار اجتماعية عامة. وفي الستينيات مالت الأعمال المسرحية الى التيار النقدي الاجتماعي والسياسي فمسرحية (آني أمك يا شاكر) لـــ (يوسف العاني) تقدم صاحب رأس المال كشخصية استغلالية مستبدة يخافه العمال والأب في مسرحية (حسن أفندي) لـــ (طه سالم) شخصية مستبدة يقع أبنائه أسرى لقسوته واستبداده، وشخصية (أنور أفندي) في (خطوبة بلا عرس) لـــ (نور الدين فارس) شخصية محكومة بنزعة استبدادية قائمة على الاستغلال لتحقيق

المآرب الشخصية، متوسلة بالكذب والافتراء والانتهازية، فالشخصيات الاستبدادية لم تكن منفصلة عن الجوهر التاريخي للصراع والتعبير عن الهم الجمعي عبر المصائر الذاتية [18،ص13-24].

ويقدم (عادل كاظم) في مسرحية (مقامات أبي الورد) 1977 شخصية الحاكم المستبد (ابن الصمصامة) ووزيره (ظالم بن موهوب) في عودة الى العصر البويهي، ليقدم لنا واقعاً قائماً على التعسف والظلم والإقصاء الطبقي.

وفي عام (1973) قدم المخرج (إبراهيم جلال) وعلى المسرح القومي ببغداد مسرحية (البيك والسايق) من قبل الفرقة القومية للتمثيل وقام (صادق الصائغ) بتعريق النص الألماني (السيد بونتيلا وتابعه ماتي) لـــ (بيرتولدبريخت) والتي اعتمد المخرج على نصها.

وقد عالج المخرج الطبيعة المزدوجة لشخصية المستبد والتي تذكرنا بقصة (روبرت لويس ستيفنسن) (الدكتور جيكل والمستر هايد) إذ تسكن الذات شخصيتان متناقضتان أحداهما خيرة والأخرى شريرة تتناوبان الظهور.

فشخصية البيك (التي جسدها يوسف العاني) شخصية مستبدة قاسية ومستغلة في حالة الصحو. أما في حالة السكر فان شخصية البيك تظهر بجانبها الآخر، جانب الرقة والطيبة والمودة والعطف على الفقراء والمضطهدين. وفي إحدى حالات صحوه يقرر (البيك) أن يزوج ابنته الى رجل مرموق في المجتمع رغم عدم اقتناعه بشخصه ورجولته، وفي هذا القرار فان البيك المستبد ينحاز الى التآلف والتحالف مع طبقته التي تسودها العلاقات المصلحية، ويقصي السائق (جسد الشخصية قاسم محمد) والذي يحظى بإعجاب البيك كونه شابا طموحا ومثقفا يتمتع بالرجولة والشهامة. وفي حفل الخطوبة يثمل البيك فيطرد الخطيب وضيوفه الأثرياء، ويدعو العامة والبسطاء الى المشاركة في الحفل ويقرر تزويج ابنته سائقه. لكن السائق ينسحب في النهاية من خدمة البيك بسبب مواقف البيك المتذبذبة اللامستقرة حتى حالات سكره.

وقد أفاد المخرج (إبراهيم جلال) من تقنيات المسرح الملحمي البريختي الذي اتخذ من التناقض شكلاً للصراع يتطور الى جدل تتفاعل فيه سلوك الشخصيات وتتحرك ليكشف عن وضعها ومواقفها، وتعامل المخرج مع الشخصيات لا كأفراد بل كمعضلات او مآزق او أنماط وهذا ما جسده (العاني) الذي حرص على كسر تقمصه للدور واندماجه به عن طريق الارتجال والمداخلة والتعليق سواء بالكلمات او بالحركات والجسد لتحقيق النهج المسرحي الملحمي [19،ص194-199].

وفي مسرحية (الخاتم) يعود الكاتب (محي الدين زنكنه) الى التراث العربي ليجسد شخصية المستبد السياسي (هارون الرشيد) الذي لا يهتم برعاياه وكل همه محصور في تلبية رغباته ونزواته الغريبة التي تهزأ باحتياجات الشعب ومتطلباته الأساسية. فالخليفة يتبرع بكل ما في بيت المال ثمناً لخاتم غريب يبهره ليقدمه الى امرأة سلبت عقله وذلك بعد أن قتل زوجها وسيطر عليها ولكنها تتمنع عليه، وما الحصول على الخاتم إلا لإرضائها [20، ص80].

وترى الباحثة ان تعامل الشخصية المستبدة مع الشخصيات الأخرى اتسم بالتعالي والأنفة، فكأن ليس من حق الآخرين الوجود مع المستبد ونيل أبسط الحقوق الإنسانية إلا برضى وموافقة الحاكم الفرد الذي ينفرد بقراراته ويستبد بها بدافع من مصالحه ونزواته الشخصية.

3. الفصل الثالث

تحليل العينة

عينة (1)

نساء لوركا

إعداد وإخراج: د. عواطف نعيم

سنة العرض: **2007**

يقوم نص العرض على خمسة نماذج نسائية استقتها المعدة والمخرجة عواطف نعيم من عدة نصوص مسرحية للشاعر والكاتب الاسباني (فيدريكو غارسيا لوركا)، هي(يرما)،(عرس الدم)،(ماريا بينيدا)،(منزل برناردأالبا). وكانت الشخصيات المأخوذة هي:(ماريانا)،(يرما) (أديلا)،(العروس)،(برناردأالبا). والنساء الاربع يعانين من تسلط واستبداد الاخت الكبيرة (برناردا) فهي تقصي احلامهن ورغباتهن الانسانية في السعي للحب والانجاب والحرية والسلام، سعي النساء العراقيات المضطهدات والمقصيات على يد الاستبداد.

تتواصل الشخصيات الاربع مع الشخصية المستبدة (برناردا) عبر آلية تفاعلية تتمثل في الحوار ولغة الجسد والايماءات المعبرة عن الخضوع والتمرد. بتضافر وسائل العرض الاخرى كالزي والاضاءة والموسيقى. ويتمخض صراع النساء الاربع عن التحرر عبر قتل (برناردا البا) رمز التسلط والاستبداد.

اعطى الدور الاجتماعي: (الاخت الكبرى) لشخصية (برناردا البا) الفرصة للتسلط والقهر وقد انتهجت خطاباً واضحاً يتسم بالصراحة والمباشرة، فمنذ بدء العرض، حيث ترى النساء الاربعة يتقدمهن لوحدهن الى مقدمة نسمع صوت (برناردا البا)

يصبح: "حداد، حداد. اعلمن جميعاً ان الحداد لدينا طويل. ينبغي ان لا يدخل من ابواب هذا المكان ولا من منافذه حتى هواء الطريق. ولتعتبرن منافذ هذا المكان كما لو كانت مسدودة، لا منفذ منها ولا مدخل اليه. هكذا جرت العادة هنا .. لا احد في هذا المكان يستطيع ان يعمل الا ما امر انا بعمله".

فهذا خطاب صاغ، تدعمه الشخصية بالحركة القوية الدؤوبة والايماءات المعبرة التي تعلن عن حضور طاغٍ. وتضع (برناردا) للنساء صندوق القماش ليشغلن انفسهن في الخياطة. وما ان تغيب (برناردا) حتى تستخرج النساء القماش من الصندوق، وتبدأ كل واحدة في الاعلان عن دواخلها فـــ (ماريان) تحلم بالحرية والانعتاق و(أديلا) تحلم بالحب و(يرما) تحلم بالانجاب و(العروس) تحلم بالزواج من حبيب لا يحضر. وتقول (يرما) لـــ (العروس):

تعالي، تعالي لنذهب الى الحجرة، ونبكي بعيداً عن عيونها الحارقة. فخطابهن الشعري جاء في غاية الصراحة والتعبير عن دواخلهن.

وتقول (العروس): ان شر عقاب يصيب المرأة هو أنها تولد امرأة.

وتقول (ماريانا): حتى ابصارنا لا نستطيع التصرف فيها كما نشاء.

وتقول (العروس): لو اني استطيع الخروج، لو اني اتناثر مثل دخان.

وهنا تدخل (برناردا)

احس ان شيئاً ما يحدث. لقد ولدت وعيناي مفتوحتين دائماً، ولهذا اكن على حذر، ولن اغلق عيني ابداً. لا احد في هذا المكان يخطو خطوة واحدة الا بمعرفتي ومشورتي.

ولا تجرؤ (العروس) و (ماريان) على مخاطبة (برناردا) التي ما ان تخرج حتى تقول العروس:

العروس: بأصابعي او بأسناني، او بأي ما في وسعي، انزع عن عنقي عقد العبودية هذا... إن شظايا من الزجاج تعض بعضها البعض على لساني. لو، لو استطيع دفنها في كفن. لو استطيع تحطيم الأغصان الزرقاء في شراييني.

وهذا الخطاب – خطاب الشخصية المقهورة والمقصية– يتسم بالصراحة والوضوح لأنه يقال في غياب الشخصية المستبدة.

وتقول (ماريانا): برناردا تخاف مما تخطه أناملي على قماش الحرير على راية من حرير تحمل كلمات الحرية.

وتفعل هذه الكلمة فعلها في الشخصيات ويدب فيهن الحماس.

وتقول يرما: تطرزين الحرية. هذا لن يعجب برناردا التي سمرت نوافذها وحجبت الضوء بأسوارها العالية.

ويرددن مقولة (لوركا) في مسرحية (ماريانا): ما الإنسان دون حرية.. كيف استطيع أن أحب إن لم أكن حراً.

فتدخل (برناردا) وتهين (العروس) وتركلها بقدمها. وعندئذ تثور (العروس) على (برناردا). ثم تثور (ماريانا) التي تكتشف (برناردا) إنها طرزت راية الحرية. وتمارس (برناردا) العنف الجسدي على (ماريانا) فتخنقها بالراية.

وحين تكون (أديلا) و(يرما) و(العروس) يمشطن شعورهن ويحلمن بالحرية والحب والإنجاب تفاجئهن (برناردا) وتقول:

(برناردا): من يريد العيش بسلام عليه ان يكون هادئ البال.

(يرما): اولست كذلك.

(برناردا): كلا، انك تكثرين من الخروج، الغنم في الحظيرة والنساء في البيوت.

ويحتد الكلام بينهما، فتشير (يرما) بإصبعها إليها، فتشدها (برناردا) من شعرها قائلة: "لا أحب أن تشير ألي الأصابع، ولهذا أريد أن يكون الباب محكم الإغلاق وان يثبت قبل شيء في مكانه".

فهذا التصريح يدل على خلل نفسي في شخصية (برناردا)، فهي نرجسية، تنزع الى السيطرة والهيمنة.

وتثور (ماريانا) وتتطلع في عيني (برناردا) للمرة الأولى

ماريانا: "لقد كان ضوء عينيك يخيفانني من قبل. فأما الآن فأنني أنظر إليك وجهاً لوجه"

وترفض (ماريانا) البوح بأسماء من ساعدها في تطريز راية الحرية.

وتثور (أديلا) قائلة: "**لم يعد لأحد من سلطان عليّ**"

وترفض أمر (برناردا) بالذهاب الى غرفتها

وفي موقف الضعف هذا تحاول (برناردا) اللجوء الى الحيلة فتقول لـــ (يرما) "كوني معي أمنحك الرضا" وتفصح لها عن سبب عدم حصولها على الطفل بان زوجها عقيم. وتعانقها طالبة منها الاستسلام لمصيرها. فتأخذ في الصراخ بمرافقة النساء الأخريات.

يرما " أبداً لن يكون. جسدي ليس مجرب ودمي مجنون"

وتأخذ النساء الأربعة في الصراخ والتنقل حول (برناردا) ثم تطعن (يرما) (برناردا) أولاً وتأتي النساء الأخريات لطعنها تباعاً.

لكن الخلاص من الاستبداد لا ينتهي بموت (برناردا)، ففي خضم هياج النسوة تأتي كلمات (برناردا) الاقصائية والتي بدأ بها العرض. وهذه المرة على لسان (يرما) التي تحولت الى مستبدة وارتدت العمامة التي كانت ترتديها (برناردا) وتمسك بالمايكروفون لتحل محل (برناردا)

يرما: "حداد، هل تعلمون جميعاً ان الحداد لدينا طويل ينبغي ان لا يدخل من ابواب هذا المنزل ولا من منافذه حتى هواء الطريق نفسه..."

وفي هذا دلالة على استمرار الاستبداد وتناسله.

ويمثل الديكور المتقشف والذي يحمل دلالات مكثفة للمناخ الاستبدادي من يضع عناصر، فهناك الأشرطة البيضاء الموجودة في السقف، وصندوق الثياب الذي يتحول الى تابوت تقبر فيه (برناردا ألبا) في توظيف مزدوج لهذا العنصر يدل على براعة في تحويل وظيفة عنصر من عناصر الديكور الى وظيفة اخرى. والملابس السوداء التي ترتديها النساء، وهو لون الحزن والحداد. وجسدت الاضاءة الخافتة والمركزة على بعض فضاءات الخشبة اجواء الكبت والسرية. اما الاداء فقد اتسم بالطابع الانفعالي والحركة الصاخبة والانتقالات السريعة والايماءات الحادة بالنسبة الى النساء الاربعة. اما شخصية (برناردا ألبا) فلم تلجأ الى الصراخ الا نادراً، فهي شخصية احكمت سيطرتها على النساء واكتفت بتبليغ اوامرها بصوت عادي ولم تلجأ لرفع صوتها الا في بعض لحظات تمرد النساء عليها وعلى سطوتها.

عينة (2)

انترفيو

إعداد: آلاء حسين

إخراج: أكرم عصام

سنة العرض: **2014**

يقدم هذا العمل الذي أعدته (آلاء حسين) عن مجموعة من النصوص ضمتها انطولوجيا (عيون ايناانا) لكاتبات عراقيات معاصرات عبرن فيها عن معاناة المرأة العراقية في عدة جوانب حياتية، والمشاكل التي تعترضها وأهمها انغلاقها في مجتمعها وإقصائها عن المساهمة بشكل فعال بسبب القيود الاجتماعية والقبلية والدينية والذكورية.

وينهض العمل على شخصيتي المرأة المتمردة والرجل المتزمت في التدين، عبر قصة حب جمعتهما معاً، بالاستعانة بمواد مصورة (أفلام). فالنص بحث في أسباب هذه المشكلة عن طريق استعادة الحوادث عبر وسائل مسرحية تعيد تشكيلها برؤية إنسانية وتتفحص الأسباب العديدة الاجتماعية والطائفية المهيمنة والمستبدة والتي ترى في الحرية الشخصية في الملابس والزينة وتسريحات الشعر والرقص مجرد أمراض او عاهات في المجتمع يتوجب استئصالها. فالعرض هو فرصة لتعرية التقاليد وتناول مشكلة الحب برؤية معاصرة تبتعد عن المعالجات المسرحية الرومانسية، وتقترب به من الحياة اليومية المعاشة عن طريق عرض الأسئلة عن سبب كل ما يجري، ولم يحدث ما يحدث.

وعبر التناقض في حياة البطلين (الحبيبة) و(الحبيب) ينشأ الصراع او المشكلة الأساس في الخطاب المسرحي. فالحبيبة، امرأة متحررة تحب الرقص والموسيقى. والدها عازف في الفرقة السيمفونية العراقية، وهي ممثلة أثبتت جدارتها واحتلت أخبارها وصورها وسائل الإعلام. تكره القيود والأحكام التعسفية، وتكن احتراماً للدين والقيم الأخلاقية الحميدة ولا تتقبل القيود او المحاولات الرامية الى تقييد حريتها والهيمنة على حياتها. وهي لا تجد سنداً لها في ثورتها على القيم البالية المتخلفة فكل معارفها حتى الذين يعيشون خارج

العراق يطالبونها بمهادنة الوضع والتعقل. إما (الحبيب) فهو رجل متناقض. فهو يؤمن بالحب يكره الحرب والقتل وينتقد تلك المزهريات التي كانت تصنع من عبوات القذائف الفارغة أيام الحرب العراقية الإيرانية، بيد انه يؤمن بالتطرف الديني ويتحول الى الاستبداد والقتل والتكفير هو الذي يقف ضد ذبح الأضاحي ويكره رؤية الدم. واغلب الظن ان هذا التحول الذي لم يوضحه العرض ولا قدم له تبريراً، نابع من البيئة التي يعيش فيها الرجل ومن الظروف الاستثنائية التي حدثت في العراق بعد التغيير. توفر المقابلة التي تقوم بها. ويبقى المتسبب بقطع رأسها مجهولاً، غير ان اغلب الشكوك تحوم حول (الحبيب) المتطرف. الذي يخبرنا قبيل نهاية العرض.

الحبيب "طبعاً آني ما قتلتها، ولا قتلت أي إنسان، رحت لبلد مجاور توفر (المقابلة) التي تقوم بها الشخصية المستبدة (المرأة) ثم الحبيب مع طرف لا يظهر الفرصة لان تعرب كلا الشخصيتين عن مشاعرهما بحرية دونما رقيب او خوف وتعرض الشاشة مباشرة صورة الشخصية في المشهد التالي يراقب الحبيب المرأة وهي ترقص امام شاشة تظهرها وهي ترقص بملابس بالية. وتجري (المقابلة) لكلا الشخصيتين على حدة. ثم ينضمان في (مقابلة) واحدة وعبر تفاعل الشخصية المقصية (المرأة) مع صديق وصديقة يظهران على الشاشة.

وفي المشهد الذي تظهر فيه الشخصية المقصية مقطوعة الرأس وتخاطب حبيبها الذي يحمل مسبحة وقد تحول الى رجل مستبد، يتحرك بعنف وبحركات قوية. تلوم الشخصية المقصية حبيبها على تعصبه وعلى الطريق الخاطئ الذي يسير هو وجماعته فيه.

يرد عليها "احنه ما نكذب ولا نأخذ على الشبهات. موحذرناج وشكينه الاعلانات اللي تعلكيها بكل مكان غير تنجبين وتكعدين بيتج وتحترمين نفسج. البيت هو مكانج. التزمي بالتعاليم ماكو مره تطلع من البيت. احنه هنا ننفذ سلطة عقيدتنا ونرجعكم للطريق الصحيح بعد ما ضيعتو نفسكم"

وتطلب منه ان يعود لرشده، لحبها

– حرام. لمت نفسي عشرات المرات. كل شيء بحياتي غلط وحرام اولها دراستي للفن وحبي الج لمسة ايدج كعدتي وياج حتى النظرات وكل القضايا السخيفة اللي تحبيها... شكلج غلط عيونج حرام شعرج اظفرج ابتسامتج حذائج طلعاتنه ضحكاتنه اغانينه قصصنه سوالفنه اصدقائنه قررت اتركجانتي وحياتي الشخصية واستقيم واتوجه لعقيدتي"

ان هذا الخطاب الاقصائي يستمد مرجعيته من التفسير المنحرف للدين ومن المجتمع الذكوري الذي يرى كل شيء في المرأة عورة وحراماً. ويتواصل التفاعل بين الشخصيتين اذ تجادل المراة ان تبين له خطأ نظرته، فيرد عليها.

– انجبي ساقطة، ملحدة. ليش انتي ركصج مو عهر عاتبناج وما جزتي، وراها لبستي ربطه حتى تقشمرينه وتطلعين للتمرين، عبالج احنه ازواج.. هيج احسنلج من اخذناج وسحلناج من شعرج من فوك المسرح للساحة العامة وجبناج كدام الناس خلي تفيدج البطولة والدفاع عن الحياة المدنية ولج لو كاعده ببيتج ومنجبه ومتزوجه مواحسلج من تنفيذ القصاص.. وتطير ركبتج"

فالحبيب لم يكتف بممارسة الاقصاء الفكري معتمداً على مرجع اعلى ووحيد يقدسه ويسير افكاره بل عمد الى العقاب الجسدي، امتثالاً لأنا جمعية، خلقت صورة المرأة كزوجة تلزم البيت وتقوم على خدمة افراده. مقصياً اياها من أي مشاركة في المجتمع. ونظر الى الفن بكل اشكاله كنوع من العهر والكفر. فخطابه

خطاب دوغمائي، حتى انه لا يتيح للاخر مجرد ابداء الراي المخالف، وصار عندي اطفال، بس بقت فتحة بجدار روحي"

لكن قوله "كنت ملاكاً، ما الذي قلبك الى مارد؟"، هذا القول يربك المتلقي ويحمله على الشك في (الحبيب). فاذا كان قتلها فان هذا التحول في الشخصية من الملاك الى المارد لابد انه تم عن طريق البيئة الحاضنة للارهاب والقتل والاستبداد. واذا لم يكن قد قتلها فان له يداً في قتلها، اذ تركها تواجه مصيرها في مجتمع تنامت فيه قيم الطائفية والتكفير.

وفي كل الأحوال فان شخصية الرجل المتطرف شخصية رجل مستبد بما يحمله من تطرف ونكران لحق المرأة في الحياة والتمتع بالحرية. وقد افضى تطرفه وتعنته واستبداده الى ان تفقد المرأة (حبيبته) حياتها، سواء قتلها بيديه او بطريقة غير مباشرة. أي عن طريق التسبب بهذه الفعلة الهمجية الشنيعة. ويقف وراء استبداد الرجل وميوله الطائفية كلاً من المجتمع والدين كمرجعين. وهذه الميول جعلت خطاب الرجل المستبد خطاباً اقصائياً يتسم بالصراحة والمباشرة ويكشف عن خلل في شخصيته تجسد في النزعة الذكورية للسيطرة والهيمنة على الأنثى.

وقد جسد الخطاب المسرحي شخصية المستبد عن طريق الإلقاء الصوتي المتسم بالعمق والخشونة بالاضافة الى الحركات والتنقلات القوية والمفاجئة وايماءات الجسد خاصة لاسيما العينان اللتان أبرزتا ملامح العنف والقسوة.

استعان العرض المسرحي بعدد من الاساليب المسرحية كالمونودراما والرقص التعبيري الذي عبر عن شغف جسد الممثلة بالحياة وانفتاحها على العيش بطلاقة وحرية. وقد صمم حركات الرقص الفنان الالماني (موشكان هاشميان).و كانت للاضاءة التي تنتقل على مستطيلات مرسومة على خشبة المسرح دلالاتها الرمزية، اذ ترمز الى الحدود بين الشخصيتين، والحدود او الخطوط الحمراء التي رسمها المجتمع او التقاليد او الدين ولا يمكن تخطيها.

ووظف العرض وسائل الاتصال الحديثة (السكايب) وغيره، لاعطاء الحيوية للعرض وخلق التفاعل مع الاحداث وايجاد مساحة اكبر للتعبير عن طريق اضافة شخصيات اخرى للعرض للتحاور والنقاش وهما شخصيتا الفنانين (كامل ابراهيم) و (شيماء جعفر). كما كان لشاشة السكرين او (الشاشة الالكترونية) دورها الكبير في خلق تفاعلية حوارية بين الممثل على المسرح وصورته على الشاشة او بين الممثلة الرئيسة والممثل الرئيس مع الممثلين الاخرين (كامل) و (شيماء) على الشاشة.

وغالباً ما يبدو ظل الممثلة على الشاشة اكثر واقعية وحضوراً من وجودها على خشبة المسرح. فضلا عن استخدام المخرج للكاميرا الموضوعة وسط المسرح لعرض لقطات على الشاشة. فهي تسجل ما تقوله الشخصيتان وتعرضه كتوثيق متسلسل او عشوائي او تعرض مشاهد من زوايا مختلفة لا يمكن للمشاهد رؤيتها من مكانه.

4. الفصل الرابع

4. 1. النتائج

1- للشخصية المستبدة حضور طاغ ومميز عن بقية الشخصيات تسهم السينوغرافيا كالزي الموسيقي والإضاءة في إبرازها.
2- تتأسس تفاعلية الإقصاء من صراع المتضادات او المتناقضات في طبيعة نفسية كل من المستبد والمقصي وفي أهدافهما.

3- تميل الشخصية المستبدة الى إبراز سطوتها وهيمنتها دراماياً عن طريق الصوت المرتفع والحركات والتنقلات السريعة وإيماءات الوجه الحادة. كما في (فصل من مكبث) و(مكاشفات).
4- تحاول الشخصية المستبدة الاستناد الى تقاليد المجتمع والدين في تبرير أفعالها الاقصائية كما في مسرحية (انترفيو).
5- تخوض الشخصية المستبدة صراعاً داخلياً تحاول من خلاله إبقاء سيطرتها وهيمنتها على الضحية، كما في (انترفيو).
6- تعاني الشخصية المستبدة من العزلة والوحدة والانفصال عن الآخرين. كما في (نساء لوركا) و(انترفيو).
7- تلجأ الشخصية المقصية الى المونولوجات والهذيانات والتداعي الحر للمشاعر والأفكار للتخفيف من وطأة العسف الذي تعاني منه كما في (نساء لوركا) و(انترفيو).
8- نهايات التفاعل الاقصائي تبقى مفتوحة دونما حل واضح او يعاد من حيث ابتدأ في حركة دائرية. كما في (نساء لوركا) و(انترفيو).
9- تمثل تفاعلية الإقصاء بين الأفراد، نمطين او نموذجين للصراع المجتمعي. نموذج الخير ونموذج الشر.
10- لا تؤدي ثورة المقصيين الى الانعتاق والحرية دائماً، دلالة على تجدد وسطوة وحضور الاقصاء كما في مسرحية (نساء لوركا) (انترفيو).

4. 2. الاستنتاجات

1- تنتقل تفاعلية الإقصاء من الصراع الثنائي الى صراع المجتمع من الخاص الى العام.
2- تعيش الشخصية المستبدة في عالم خاص بها وتغلق على ذاتها فيه.
3- يعمد المؤلف او المخرج الى إعداد الخطاب الدرامي من مجموعة من النصوص التي تشترك في موضوعة الإقصاء.
4- افادت الأعمال الدرامية من التلاعب الزمني في الأحداث عن طريق الاستباق او الاسترجاع.
5- تجنح الأعمال الدرامية الى أن تكون أمثولة لتقدم رؤية شاملة وواسعة لظاهرة الإقصاء.
6- تمثل المرأة الضحية الأبرز من ضحايا الإقصاء لضعفها وهيمنة الذكورية في المجتمع العراقي.
7- جسد الخطاب المسرحي تفاعلية الإقصاء على وفق إيقاع ثنائي: حاد انفعالي يتسم بالحركة والقوة، ورقيق هادئ يتسم بالسكون والضعف.
8- مارس الخطاب المسرحي الإسقاط على الوضع السياسي والاجتماعي العام الذي يعيشه العراق في إشارات ورموز وتلميحات غير مباشرة.
9- يستعين الخطاب المسرحي بأساليب وتقنيات مسرحية عديدة لتصوير أجواء ومناخات الإقصاء.
10-عدم لجوء الكتاب والمخرجين الى الأسلوب الواقعي سواء في الأفكار او المعالجات الدرامية، او أداء الممثلين.

CONFLICT OF INTERESTS
There are no conflicts of interest

5. المصادر

(1) جميل نصيف التكريتي، قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي، ط1، بغداد: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1985، ص90-94.

(2) أسخولوس، تراجيديات أسخولوس، المستجيرات، تر: عبد الرحمن بدوي، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1969، ص57.

(3) عمر الدسوقي، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها، ص10 ؛ كمال الدين عبد، أعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، ص 531.

(4) راسين، (مأساة طيبة او الشقيقين) و (فيدر)، تر: أدونيس، الكويت: سلسلة من المسرح العالمي 118- وزارة الإعلام،1979، المقدمة ص9-17.

(5) جانيت. ل. سافونا: جان جينيه سيرة ذاتية وقراءة في اعماله المسرحية، تر: خضير اللامي، موقع ايلاف 2008/5/9 : elaph.com .

(6) رفيق الصبيان، ساحرات سالم، آرثر ميلر والهوس الديني، the-crucible-play.plogspot.com

(7) كتب المسرحية (برتولدبريخت) عام 1940، وأدى أدوارها كل من (ميخائيل فيليسوف) بدور (بونتلا) و(اناتوليلوبوتسكي) بدور (ماتي) و (زويا كايدانوفسكايا) بدور ابنة (بونتلا).

(8) علاقة الإنسان بالسلطة في مسرحية ليرنحت، موقع RT: https://arabic.rt.com

(9) سلمان قطاية، المسرح العربي من أين والى أين، ط1، دمشق:منشورات دار اتحاد كتاب العرب،1972، ص11.

(10) خليل الموسى في الأدب العربي الحديث (تاريخ- تنظير - تحليل) ، دمشق: اتحاد الكتاب العرب،1997، ص15-22.

(11) فرحان بلبل، مراجعات في المسرح العربي منذ النشأة حتى اليوم، دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب،2001، ص18.

(12) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، (الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، 1979، ص70.

(13) سعد الله ونوس، الملك هو الملك، ط4، بيروت: دار الآداب، 1983، ص16-17.

(14) مصطفى صمودتي، قراءات مسرحية، موقع اتحاد الكتاب العرب: http://www.awu-dam.org، ص38-40.

(15) صلاح عبد الصبور، بعد أن يموت الملك، ط1، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1973، ص25.

(16) احمد فياض المفرجي، الحياة المسرحية في العراق، الجمهورية العراقية - وزارة الثقافة والإعلام - دائرة السينما والمسرح، دار الحرية للطباعة، 1988، ص15.

(17) علي محمد هادي الربيعي، مسرحيات نعوم فتح الله سحار المفقودة، دراسة ونصوص، ط1، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، 2015، ص41.

(18) يوسف يوسف، البطل في المسرح العراقي، بغداد: منشورات دار الجاحظ - الموسوعة الصغيرة - 131-، 1983، ص7-11.

(19) فائز طه سالم العبيدي، تحولات أداء الممثل في المسرح الملحمي وتطبيقاتها في المسرح العراقي، ط1، بغداد، دار ومكتبة عدنان، 2014، ص194-199.

(20) محيي الدين زنكنه، الخاتم، السليمانية، وزارة الثقافة، 2004، ص80.