DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/153-172

جينيا لوجيا الخطاب الخشن في المسرح المعاصر (مسرحية YES GODOT) أنموذجا

نورس عادل هادي [1]

مجلة الأكاديمي-العدد 104-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

تاريخ استلام البحث 2022/3/20 , تاريخ قبول النشر 2022/4/20 , تاريخ النشر 2022/6/15

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

ملخص البحث:

يتعرض البحث إلى مفهوم الخطاب الخشن في المسرح المعاصر بقراءة نقدية تتخذ من الاشتغال الجينيالوجي منطلقاً في تفكيك مرجعيات الخطاب الخشن وملاحقة مساراته في المتنين الحضاري والثقافي والكيفية التي يتماهى بها جمالياً داخل الحقل المسرحي ومديات معالجاته الإجرائية بغية الكشف عنه وتوضيح حدوده وتمثلاته، إذ تضمن البحث الفصل الأول(الإطار المنهجي)،الفصل الثاني(الإطار النظري) الذي اشتمل على مبحثين وقع الأول تحت عنوان(التمسرح الخشن)، فيما وقع المبحث الثاني تحت عنوان(الدراما الخشنة)، وأسفر الفصل الثاني عن مؤشرات، وقد جاء الفصل الثالث ممثلاً بإجراءات البحث، إذ اختار الباحث (مسرحية YES GODOT) إنموذجاً ينسجم مع توجهات البحث وطبيعته العلمية والمنهجية، فيما تعزز الفصل الرابع بالنتائج والاستنتاجات، والمصادر والمراجع وملخص البحث باللغة الانكليزية.

الكلمات المفتاحية: جينيالوجيا، الخطاب، الخشن.

الفصل الأول : الاطار المنهجي

اولاً: مشكلة البحث :

لطالما أفرغ الخطاب المسرحي مستوعباته الفكرية ضمن متون معالجاته الدائبة والمختلفة لما تتعرض له الجوانب الحياتية من إفرازات لعديد الإرادات الصانعة التي تُشَيد على منوالها بنى الذات الإنسانية وتصوراتها ، بيد أن بعض هذه المستوعبات تتخذ مساراً طرفياً يتأزم عند تخوم حالة الفهم لاستشكالاته المثيرة للاستفهام وما قد تنعقد عليه الجدوى باجتراح مقترح ما يمكن أن يستعرض الخطاب بوساطته أهم محايثاته الجمالية الممكنة الحدوث، وفيما قد تنطلي لعبة التماهي والاضطراب والتشظي للمعنى الدقيق الذي دائماً ما يحاول الانفلات عبر المرونة التي تبديها المفاهيم حين يجسدها الخطاب المسرحي إجرائياً بوساطة الجسد وتعبيراته و التشكيلات السينوغرافية الأخرى أو اللغة المنطوقة يحدث أن

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد، nawres.a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

تحدد التحليلات النظرية أُطر المعنى وعلاقاته وأهميته وحدود مؤثراته إذ ما اعتمدت تلك التحليلات حفراً معرفياً ومنهجاً علمياً، وهو ما يمكن أن تساق إليه معادلات التجربة المسرحية وهي تتوخى تاريخ طويل من التحولات التي لم تخلو من التعاطي مع مآخذ الآلام الإنسانية وما قد تعكسه المتغيرات الاجتماعية والحضارية والبيئية وما قد تتركه من آثار راكدة عميقاً في الذاكرة البشرية، الأمر الذي يمثل امتداداً عضوياً يفلح في التمثل والمحاكاة والتبدي على شكل صيغ تعتريها ملامح عنف وسمات قسوة وما يصطف مع تلك التوصيفات من مسميات مقاربة قد تشكل ما يشبه تغذية راجعة للألم بصوره وتمثيلاته المعاصرة، إذ تتشكل عبر كل تلك المنحنيات مواثيق صلة يمكن لها أن تمثل خطاباً خاصاً يندرج تحت مسمى الخطاب الخشن الذي تشكلت جذوته الأولى عبر مشاعر فارقة وأحداث خارجة عن الفهم ومديات المدرك الإنساني وحدود وعيه، وهو أيضاً انبثاق حاد ومتفرد شكّل علامة مغايرة على مدى المشغلات الفنية والجمالية داخل بنية الخطاب المسرحي، ولم يزل يفتتح العديد من الاسئلة التي تمتلك سمة التواطؤ الدائم مع مجريات العصر وآنيّة أحداثه، وقد شهد الخطاب المسرحي قديماً وحديثاً هذا الاشتغال النوعي بل وعمد إليه عن قصد لما له من أثر في تجسير العلاقة مع المتلقي خاصة في ظل الظواهر والحوادث الاستثنائية كالحروب التي تصيب المجتمعات أو في تصديه لعوارض الأدلجة ومهيمناتها والقوة التي تفرضها السلطة بمختلف انبعاثاتها والتي تسبب على الاغلب ارتكاساً انسانياً ومجتمعياً، الأمر الذي يدفع نحو ضرورة مراجعاته والبحث عن وشائجه الأولى وما قد تنطوي عليه ابرز تمفصلاته ونتائجه على مستوى الممارسة المسرحية وما يذيعه خطابها الجمالي من نصوص عميقة يتشكل بوساطتها الخطاب وتستخلص خصائصه النهائية، وعلى هذا الأساس يطرح الباحث تساؤله بالآتي ما هي الأبعاد الجينيالوجية التي يتشكل عند تخومها الخطاب المسرحي الخشن؟ فيما يصوغ الباحث عنوان بحثه بالشكال الآتي(جينيالوجيا الخطاب الخشن في المسرح المعاصر).

ثانياً : أهمية البحث :

تتوخى أهمية البحث عملية الكشف عن الخطاب الخشن والكيفية الجينالوجية التي يتمثلها داخل بنية الخطاب المسرحي ومساراته بما يتيح منظور مغاير للباحثين والمختصين في الحقل ذاته وفي حقول ثقافية مجاورة ولاسيما ان الدراسة تتخذ منحاً نقدياً.

ثالثاً : هدف البحث :

التعرف إلى : جينيالوجيا الخطاب الخشن في المسرح المعاصر.

رابعاً : حدود البحث :

يتحدد البحث بدراسة قصدية تتوافق مع أُطر البحث النظرية، لذا عمد الباحث إلى اختيار عرض مسرحية (YES GODOT) .

خامساً : تحديد المصطلحات :

جينيالوجيا - Genealogy:-

اصطلاحا :

عرفها (فوكو) بأنها " الأداة التي تسمح للفلسفة بأن تلتقي بالتاريخ" (Faucualt, 1984,P12) , ويصفها أيضا عملية " استخفاف بالحفاوة التي يحظى بها الأصل بما هو فائض في النمو الميتافيزيقي " (Foucault, 1988,P59)

الخطاب – discuss

لغة :

عرفه (الزمخشري) بأنه " القصد الذي ليس فيه اختصار مخل، ولا إشباع ممل" (Al-Zamakhshari, p.t,p125)

اصطلاحا : "مجموعة التعابير التي تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الأيديولوجي" (Hussein, 2016,p161)

عرفه (بارت) بأنه "هو الذي ينشط من حافزه التاريخي عن طريق المصادمات "(Al-Jabri, 2020,p295)

ويعرفه (أميل بنفست) بأنه "هو الملفوظ منظوراً إليه من وجهة واليات وعمليات اشتغاله في التواصل، أو كل تلفظ يفرض متكلماً أو مستمعاً وعند الأول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما " (Al-Yawar, 2021,117)

الخشن – rough

لغة :

يقول (ابن منظور) " خشن , الخشن و الاخشن : الاحرش من كل شيء قال : والحجر الاخشن والثناية " ((Manzur, 1979, p1168))

اصطلاحا :

عرفه (بروك) على انه " هو أيضا اقتحام دينامي نحو مثال معين " (Brook, 2011,P89-P90)

التعريف الإجرائي :

الخطاب الخشن : هو تماثل دينامي لحالة مؤلمة يصدّرها الخطاب المسرحي عبر عديد نصوصه وتمثلاته التعبيرية أو المنطوقة .

الفصل الثاني : الاطار النظري

المبحث الأول: التمسرح الخشن

لم يكن الفعل الإنساني البدائي في حالته البكر ميال نحو تصدير تجاربه كأمثولة قابلة للتعاطي خارج أنماط الفجائي الذي تبنى عليه الحاجة الغرائزية للجماعات الأسرية الصغيرة، بل لم تتبادر نوايا قبليّة في إنتاج آخر أو اصطناع صيغ للتواطؤ معه واشراكه في تخوم التجربة الحياتية وتفاصيلها، في ظل انتفاء مفهوم الثقافة بشكله الأولي الذي مثلته أنظمة الإتصال ما بعد الإشارية أو المنطوقة، بوصفها الباعث والمحقق المبكر لمفهوم السلطة وتمظهرها التاريخي في وعي الفرد وفي متعارف سلوكه الجمعي، حيث الوجود

لم يرتهن بمسميات هائلة بعد ولم تسوقه سوى حاجة دائبة نحو الانبثاق والتلذذ والانقياد في إنتاج قدر ضئيل من متصورات آنية تستدعيها حاجة التجربة لمفردات محدودة تمثل الطبيعي واليومي، ذلك ان التفكر الحر المُضَمَن لفضاء الفعل شَكَّلَ هو الآخر بادرة قائمة على التواجد والحِراك والتحول ضمن حاجة كيانه الفريد وغرائزه بإزاء عوالم لم تكتشف بعد، ولم تشترط بعدُ اصطناع حالة التقابل التي دائما ما استدعت الندّية وصعّدت من قابليتها في الوجود نزعة التضخيم للكيانات التي تستثيرها الردود في انتاج متوالية الفعل وارتداده، فضلاً عن أن الثنائيات لا تتشكل ولا تنتج مؤثراتها إلا بعد تجاوز حركية التسمية وخصيصة التصور، إذ اعتاد هذا الإنشغال ان يتمركز عند حدود تثبيت المعنى والاتفاق عليه، وهو الأمر ذاته الذي فسح المجال نحو استثمار تضاعيف الجسد وقدرته الفائقة في التناص والتنصيص وفرز جمله من العلاقات القائمة على الاكتساب والإنتاج، سواء عبر الافادة من تمثيل الفعل او في إحداث مقاربات اشارية ذات مقصد أيقوني ما بين الاجساد المنتمية للتجربة او المجموعة ذاتها، وفي كلا الحالتين كان لابد في أن تنفرز أشكال التعاطي بحسب قيمة الحدث وأهميته وتأثيره على النص المدوّن/الجسد خاصة تلك الحوادث التي تسبب الألم والغموض حيث تُلزم مدوَنة الجسد الإنساني مرارة الإقامة فيها للكشف عن مقترحات تفي بأغراض المعنى وتعبر عنه، الأمر الذي تسبب بمشروع تدوين ذاكرة مقعّرة خاصة بالألم تجتمع فيها جزئيات التجربة الخشنة وتترسخ، فالأداة المستخدمة في تدوين التجربة الاشارية لم تكن قد تملّكت بعد مقدرات المحو وإعادة التدوين، فالجسد يمتلك قدرات فائقة في التناقل الجيني والمعرفي والحسي وبصيغ تكون على الاغلب لا ارادية تُسهم بتعضيد الأثر الذي تراكمه التجربة الفاعلة للألم ومن ثم تتحقق الضرورة في البحث عن صيغ معبرة عن تلك التجربة، سواء باستحضار الحالة المؤلمة في جسد مضيف او في ابتكار تعبير مائز في القساوة يمكنه ان يشي بمقترحات سردية ذات ارتباط عضوي تُعَمِر بها جدران الذاكرة وتقلل فرص الفقد لها، سيما بعد ان اسهمت البيئة المعيشية للفضاء المفتوح والمتصل المُمَثَل بالحياة ما قبل المدينة بتعظيم الشعور بالخطر وتكرار الحوادث المرافقة لتقلبات الطبيعة وتكوين تمظهر اولي لمسرحة الخوف البدائي بشكله العفوي الذي تسرب الى هواجس تلك الجماعات البشرية إذ أن"التمسرح الاجتماعي تمسرح عفوي مصدره الطبيعة الإنسانية، فهو ترجمة لغريزة التمسرح عند الإنسان هذه الغريزة التي تتجلى في (تحويل مظاهر الطبيعة) وبذلك يكون التمسرح في هذا الإطار ملازماً للإنسان، قبل ان يتحول الى موضوع جمالي داخل الإطار المسرحي" (yousefi, 2013 ,P 39-P40)فيما يعد – الباحث- الحقبة أعلاه خزان الإنسانية الأكبر لذاكرة الألم ومشاعر الخوف ومنطقة المتراكم الخشن وموروثاته، بوصفها منطقة التأسيس والانبثاق الاوليين، فضلاً عن كونها تمثل الدافع الرئيس من وراء السعي في تنظيم الممارسات الطقوسية التي انبثقت عنها العديد من مراحل الانفراج لحالة المسرحة التشاركية بمتنها الاجتماعي المرتكز على تذويت الكيانات الإنسانية الخالية بالإيمان، واتخاذها مبدأ الاعتقاد ناصية أولية نحو البعد المعياري لفعلي التعاطي والاتصال بمحيط حياتي يتصف بتعددية فواعله المدهشة والمُتزمة في الوقت ذاته، فضلاً عن ان الوعي بالمَشَاهد الاولى افترض مسارين رئيسين في التمثيل، أتخذ الأول منها شكل التبدي لما يحاكي التزاوج والولادة وبعض المفردات الحياتية التي اذابها الاعتياد ضمن نسيج تكراراته اليومية، في مقابل اتخاذ المسار الثاني بُعداً مُحاكياً لظواهر أشد وطأة وأبعد تأثير بما

يضطلع به الجانب المعتم للحياة من عنف وقسوة ومواقف مُجسِدة للانحطاط وما يرافقها من احداث يعسر فهما وتفسيرها، مثل الغياب والموت الذي عُد اشدّها غرابة واكبر استشكالاتها المرتبطة بمفهوم الألم حديث التشكل آنذاك، الأمر الذي مهد نحو اجترار وتفريغ كل المتشكلات المتصورة في احلال تداعيات الفعل الغامض على شكل ممارسات حياتية ذات نوايا خشِنة اصبحت فيما بعد مركباً رئيساً يتضمنه النسيج الثقافي للسلوك الحضاري العام الذي أتخذ منه مواقف مختلفة، تشي بعضها بعملية إقفال وترحيل تخييلي لما لا يُفهم او يُفسَر، وأُخرى بالإفادة والانفتاح بوصفها مركبات مُنتجة للوظائف الضابطة والمحددة لسلوك الفرد، الأمر الذي افصحت عنه العديد من التسريبات الثقافية للفعل الحضاري وممارساته التي يتضح فيها التنميط العنيف، إذ إن الانفراج على طقوس تحاكي ظواهر عنيفة يُنتج بالضرورة تمسرح عنيف يؤسس للتعاطي والسلوك الخشن على الامد البعيد بمساعدة عضوية الجينوم الناقل للمعلومات والصفات المورَثة، وهو ما يفسر لنا بادرة طقوس الاضحية البشرية ومقارباتها التي مثلت محاكاة وانغماس في حالة تمسرح عنيف إلى اقصاها، بل تعدّت ذلك نحو توظيفها كأمثولة ضاغطة للفعل الحياتي، فيما تنتهج الاسباب بعداً منطقياً من وراء اتخاذ الجسد خصيصة نصيّة لكتابة وتدوين مخرجات الحقبة الشفاهيّة وما رافقها من انشغال مقارِن للجسد كناقل حضاري اسطوري مطواع يمتلك لغة واسعه الفهم والدلالة، كما يمتلك صفات الاتصال بالجسد الحيواني الذي اكدته المكتشفات التاريخية لكائنات نصف بشرية ونصفها الآخر حيواني، في اشارة لشراكة واقتران تداوله التخييل الثقافي مبكراً، وكذلك وصفه مصدراً تعبيرياً للمعنى العلامي عبر محيط ضاج بها، كما إنه أي الجسد يمتثل بصفته هدفاً اولياً في الوجود البدائي الذي سعى في اقصاه نحو التعرف على مدياته وقدراته ومتطلباته في البقاء والتملك والسيادة، فالجسد هو الداخل الاول نحو فضاءات المسرحة وعتبتها التجريبية الأولى والمصدر الرئيس الضالع بإنتاج القوة التي تعرفت على نفسها عند حدوده، وهي ذاتها الصفات التي دفعت بالوعي الخشن المزامن لمفهوم المدينة نحو مرتحله الثاني وتمثيله إعادة انتاج العلاقات الباعثة لفكرة الألم ومخاوفه ذات الطبائع القاسية على وفق مُحسِنات خارقة أكسبها الفكر المديني للجسد الإنساني ليتمكن من تجاوز أسوار المدن وعبور جدران البيوت واختراق سقوفها، وبذلك التصور تكون حالة التمسرح للفعل الخشن الضالع في تأسيس بادرة الخطاب الخشن قد أنتجتها حقبتي ما قبل المدينة وما بعدها اذ يتخذ الفضاء الاول مساراً مفاهيمياً يوجه انتماء الأنا لتاريخها الجينيالوجي المرتبط بالجماعة/الشعب ممثلاً لسلطة التجربة الحياتية المتصلة والمفتوحة التي تسيدها الإنسان وفاض بها على المكان، فأفعاله دالة حياتية تمكن المخيلة من الانفتاح والتجلي، وهو الفهم الذي أطاحت به معايير المدينة وبعدها المفاهيمي المغلق والمقوض لسلطة تجربة التخييل الحر وارتباطه الجينيالوجي وإبداله بتجربة تاريخية مرتبطة بالمدينة كمكان مُسَيّد على الشعب، بل وأعلى منه قيمة عبر التحكم بحركية الزمن وجرجرته نحو الموجود/المدينة ومعمارها المُمَثِل للتاريخ الذي أصطنع نقطة انطلاق تاريخية مغايرة، وتجدر الإشارة الى تطابق هذه الرؤية واتساقها مع مآخذ(هيدجر) لمفهوم (الدّازين) وحمولته الفكرية حول حراك الذات وقلق اللاوطن وإيضاح الفارق بين الإنسان الذي يوجد والأشياء التي تكون، فقد حرّكت هذه المقاربة الفلسفية مشغلاتها وصعّدت إمثولة مدن(الهُم)التي يجب التحرر من تِسيدها بإعادة ضبط الأبعاد السيادية، انطلاقا من الانتماء للشعب

فالمدينة لا تكون إلا متى صارت موقعاً تاريخياً(للهُم) وبذات السياق أيضاً يُحدّث(سوفوكلس) في انتيغون أن الإنسان متى انتمى إلى المدينة صار خطراً جذرياً عليها فهو بماهيته اعلى مَن في المدينة بلا مدينة وبانتمائه لها يصير كائناً تاريخياً، ولذلك سرب المسرح الاغريقي نماذجه المنتخبة للسلوك الخشن الذي يتصف به انسان المدينة التاريخي معبراً عنه بالأكثر إيحاشاً ومن ثم بالجبروت، فالإنسان الجبار هو الذي يَهر ويَغمر المدينة بان يضعها في خطر دائم نتيجة تعارض وجوده الحر/الخشن وذاته القلقة الدينامية بالموجود المكاني الثابت، (Al-Maskini، P80-P81,2016) فيما تعامدت اللغة المنطوقة على تمرير هذا الفهم وتعضيده ضمن نظامها العام القائم على الاتفاقات الجمعية التي حولت الأشياء إلى مسميات ومن ثم إلى معرّفات قطعيّة وصولاً نحو إنتاجها للمعنى الذي تشكلت بحدوده الارتدادات الضابطة للمفاهيم ومكانتها ضمن مستوعب الوعي بالتاريخ وعملياته الملزومة بتجربة رسخت اسبقيتها في مراحل حضارية متقادمة، فالهيمنة الثقافية للغة على الموجودات فرضت إعادة إنتاج وتوطين المفاهيم المتعلقة بالخطاب الخشن وهو ما تجلى في العديد من منطلقات النصوص الحضارية المبكرة التي عضّدت من مراجعاتها الجينيالوجية لتوصيفات المخاشنة عبر اسطرت اَلَهِا بوصفه عتبة أولية لمسرحة المخاشنة وتدشين التجربة التي ينبثق عنها الفهم والتفسير للحتميات التي أدت إلى استيعاب العنف والقسوة واعتباره جزءاً أصيلاً في الطبيعة والحياة، فكثير ما تصب مجريات الخطاب الخشن في صالح الحياة ذاتها، كما جاء في ثنايا اسطورة الخليقة البابلية التي عدّت النص الأقدم في تصور كيفية إنتاج الحياة، بوساطة صراعات وأحداث مؤلمة وعنيفة فيما بين الآلهة الأولى وحققت ذلك التصور توصيفات اللغة الخشنة التي تصف عنف الحدث مما أسهم بمسرحته الطقسية، كما يمكن الامساك بعديد من المظاهر الخشنة التي اكتنفتها لغة النصوص الأسطورية، كما في نص اسطورة (إيزيس وأوزوريس)الفرعونية و(خلق فيخا) السينسكريتية وغيرها الكثير، فيما تجدر الإشارة إلى عملية تشكل الذاكرة المؤلمة للحضارة الإغريقية التي أسست منطلقات مخاشنة جمالية حققتها البنية العميقة لنصوصها التي استثمرت التجربة النصّية الحضارية السابقة عليها وما احتوت علية من توصيفات فارقة أسهمت في تداولية الخطاب الخشن بمستوى التوصيف والممارسة وخلق قنوات اتصال لنقل مفهوم المخاشنة من البنية السردية الأسطورية إلى المقترح الدرامي النصّي بوصفه منطلقاً نحو امتثاله الجمالي المسرحي، إذ اعتمد فعل المخاشنة على نقل العديد من التمثيلات المتباينة من داخل أنظمة اللغة السردية إلى لغة تعتمد الفعل كنظام داخلي منتج للمعنى في تشييدها البنائي، على وفق منطلقات حددتها موجهات الحضارة ذاتها بما يتعارض ومفهوم او توصيفات الاخيار الذي صار حكراً مستباحاً للنبلاء والمقتدرين واصحاب المكانة الرفيعة والهمّة العالية، فما يرى بعين الضد من كل ما هو دنيء ووضيع الهمة وعامي من الرعاع اصبح جباراً وبربرياً وخشناً، ذلك إن الخير هو ما تتعارف عليه أحكام المدينة والطبقة السائدة على سُدتها، فقد تحول مفهوم الخير او الأخيار إلى مسكوكة لغوية عرفية بحكم العادة دون أن يُسمح بالتفكير في ما إذا كان الشيء الخيّر هو خيّر في ذاته، إذ صار يجوز للمرء أن يعين أصل اللغة ذاتها بوصفه تجلياً قدريّا لأصحاب السيادة، وتجدر الإشارة إلى أن التأويل أو الهرمنيوطيقيا كانت من العلوم المحرم استخدامها إلا على نصوص معينة ومن قبل شخصيات يجري اختيارها بدقة وعناية من رجال الدين الذين يُكَلفون بدراسة هذا الحقل(Nietzsche, 2017,P45-P46) .وهذا الفهم هو ما يؤكده مبدأ الثنائيات الذي تنطوي

عليه الأنظمة اللغوية في الغالب عبر إمكانات تعريف الشيء بوساطة النقيض، الأمر الذي تحققت عنده تخوم مراحل جديدة لما يمكن أن تنطوي عليه مسرحة الخطاب الخشن ورص الافعال الحياتية المنبثقة عنه أو المتصلة به، بوصفه بنية فكرية ومتحوراً جمالياً يمكنه الإيغال بعيداً نحو حدود الإيمان والاعتقاد الذين تحتاجهما اللغة لتجترح تصوراتها وترسخ وجودها في الأزمنة، وهو ما حققته بدقة متناهية تلك الإزاحة المفتعلة للفكرة التأديبية الاوديبية من عمقها الشفاهي الى تصوراتها النصّية ومن ثم اتخاذها طبقة اسطورية خارقة وصولاً نحو دراميتها التي فتحت أُفق الإيمان الخالص لامتداد التمسرح الخشن وقدرة خطاباته على نسج معتقدات شعبية كثيراً ما مثلت الإرث والمنطلق لديانات لم تزل الدراسات تكشف عن عديد مقارباتها معها، فقد سربت درامية المخاشنة الأوديبية منطلقاتها بسيولة وسلاسة نحو إرساء متن خشن يمثل تمركزاً للذاكرة المعاصرة لإنسان المدينة والكيفية المستحدثة للخطاب الخشن الذي يمكن أن تصاب به المدن وسكانها وما ينطوي عليه هذا الخطاب من أنماط للعنف والقسوة وكل ما يمكن تعالقه مع الألم الذي تحول إلى فريضة قد تُصيب الجميع بوساطة أفعال ذوات حاولت الخروج عن إرادة الاقدار التي تمثل عنواناً مخاتلاً لسلطة الأنظمة الاجتماعية والمعتقدات الدينية في الفكر الإغريقي، فقد أخضَعَتْ متصورات الفكر الإغريقي مسرحة المخاشنة لاشتباك مجاور أعتمد مقترحات المعيار الفكري الجديد الممثل بأنماط التفكير الفلسفي بوصفه سياقاً متفرداً تنتهجه الحضارة الإغريقية في عمليات بناء انشاءاتها الثقافية، وهو المنطلق ذاته الذي استطاعت أن تتخذ منه البؤر الجمالية فيما بعد عتبة فكرية بنائية في إنتاج قراءة جينيالوجية لكل المخرجات الخشنة الباعثة للألم وعملية إعادة إنتاجها وظيفياً عبر متصورات التمسرح الأرسطي المستند الى مفهوم التطهير وممارساته التي تجتاز فاعليتها البعد الفارق للتأرخة عبر تكثف الأزمنة في لحظة استحضار واندماج جينيالوجي تستعين فيها بالجانب الإتصالي النشط للتجربة الإنسانية التي يستطيع أن يمررها الجسد بوصفه مدونة ناقلة لحساسيات الوعي التاريخي، وهذا ما أكدته جملة الإجراءات والإشتراطات التي حددها(ارسطو) لضمان جودة المأساة وملاءمتها لجوهرها وليس سياقها، في إشارة نابهة منه عن ما في وسع مقاربات التمسرح الدرامي من قدرة على تحريك التخييل النقدي للجمهور وتوجيهه وتحييد معناه، لذا فقد قدّم المتن النصي الدرامي للقياس والحكم على حساب تقويضه لمسرح الحدث الفرجوي، إذ اشرط (ارسطو) العمل المسرحي بسياق عرض القصة والاستعاضة عن الأداء الواقعي كهدف للتقييم وبالتالي حرم ارسطو لجنة التحكيم والجمهور الذين يمثلون المدن اليونانية من القدرة على تقييم الاعمال المسرحية كحالة تمسرح داخل واقع المسابقات، بوساطة فرز الأعمال التي ستدخل المسابقة وقطع الطريق أمام الأعمال التي لن تنال نصوصها القبول بالمشاركة، وهذه النقطة بالذات أحدثت قطيعة مع كل التقاليد اليونانية السابقة والتي كانت تجد في التمسرح مقتضى روحي عقائدي، فقد أراد ا(رسطو) أن تحدد قيمة الاداء بحسب المحددات الثقافية والاجتماعية المتعارف عليها فلا يُراد لأثار حالة المسرحة والمعنى الذي قد ينتجه خطابها أن يتعارض مع المفاهيم السائدة(Seif, 2020,P50) على إن تطبيقات المقترح الارسطي بدأت الانحراف عن غوايتها الفلسفية الأولى بالنظر الى التغير المستمر بتوجهات السلطة وأشكال السيادة وطبيعة ارتباطاتها بالآلهة، ولعله السبب ذاته الذي دفع (نيتشه) الى اتهامه الفلاسفة الاغريق ومنهم (ارسطو) في الإسهام بإفساد المأساة الاغريقية وحرفها عن مسارها الجمالي بوصفها حتمية كان من المفترض

لها ان تؤدي دورها الجينيالوجي في تسريد السلسلة الحضارية التي مثلت فيما سبق التنظير الفلسفي- بحسب نيتشه- إنفتاحاً لا محدود للخطاب الخشن الذي تبدت فيه أشكالاً مختلفة لمقاومة الموت ومهاداً تبئيرياً لمقترحات الفعل الإنساني تجاه مخيال الألم، فقد قوضته سلطة التفلسف وهيمنت عليه مفاهيمها التي شغلّت موجهاتها كالفضيلة السقراطية او المثل الافلاطونية او العقل الارسطي وما سربته تلك المشغلات من وساطات لأنظمة افضت إلى غلق المعنى وإقفال مجاله الابداعي ومن ثم إحباط كل محاولة في البحث والاختلاف والتنوع والخروج عن المتصور السردي التاريخي الذي سببته عدوى من نوع خاص يمكن ان نطلق عيها عدوى مدن اللوغوس المنبثقة عن ظاهرة التفلسف ذاتها، والتي قطعت الصلة مع مدن العالم القديم وأفرزت أمثولة أيديولوجية لها أن تُعَامَل وظيفياً وتتسق وطبيعة ارتداداتها المجتمعية، الأمر الذي تشي به مراجعة قصدية للسبب من وراء نهج عوصم حضارية لاحقة باتباع العاصمة اثينا ونسخ ظلال تجاربها على صعيد المحددات المفاهيمية، وهو ما تمثل في إجراء المدينة الرومانية المسمى باتفاق الجبل المقدس الذي أُجبر فيه الكهنة والقضاة والنبلاء تدوين قوانين المدينة بما عرف بالألواح الاثني عشر وتعليقها ليَطلع عليها الجميع، ولم يكونوا مهتمين بالمحتوى بقدر اهتمامهم وتمسكهم بضرورة وجود قانون مكتوب ومحدد يعتمد الأحكام العقلية التي نهلت بشكل كبير من الفقه اليوناني السابق (Ali Okasha, 1991,P224-P225)فيما حرّف هذا النهج مسار ظاهرة التمسرح الروماني عبر توخي خطاب مسرح الكولوسيوم نسقاً احتفالياً ومناخاً فرجوياً فارقاً في التناقض والتعقيد تبدى في ازدواجية دوره وممارساته، ففي الوقت الذي ابدت قوانينه رفضاً قاطعاً لقصديات إنتاج التمسرح الخشن بحسب القوانين الرسمية وابقاء المشاهد الدرامية الدامية حبيسة متونها النصيّة التزاماً بقرار منع تمثيلها كما في نصوص (سينيكا) الرواقي الذي لجأ لتقنية الخطابة في سرد نصوصه الدرامية الممنوعة من التمثيل، أتاحت قوانين المسرح ذاته حالة مناقضة تماماً تتجلى في اظهار مشاهد القتل على المستوى الرسمي بممارسة أقرب ما تكون الى التمسرح أيضاً بوصفها نوعاً من انواع الفرجة الخشنة التي جسدتها مشاهدات قتل العبيد والمحكوم عليهم ضمن فواصل العرض المسرحي او ضمن بروتوكول الاحتفال المقام، فضلاً عن الاقتتال والمبارزة الذين تزامنا مع العروض المسرحية وأحالا فضاء المسرح الروماني ذاته الى مسلخ بشري لم تزل أشلاء ضحاياه عالقة بتصوراتنا عنه، وهو ما يجده –الباحث- اكثر المآخذ إسهاماً في استشراء حالة التمسرح الخشن واندلاعه التاريخي بوصفه تمسرحاً جاذباً ومقنناً جرت الإفادة منه وتوظيفه على الصعد المدنية المتحضرة اللاحقة ايضاً.

المبحث الثاني: الدراما الخشنة

أحدثت غزارة الإنتاج المسرحي لحقبتي الإغريق والرومان أثراً كبيراً وعائقاً مقابلاً استطاع أن يربك أغلب القراءات التي تناولت التحولات اللاحقة للخطاب المسرحي، سيما وإن هذه القراءات غالباً ما انزاحت نحو محيط المقارنة وجدلية الكم والنوع خاصة وإن الحقبتين السابقتين اتصفتا بغزارة وجودة على العكس من الحقبة التي هيمنت عليها الكنيسة والتي اتسمت بشحة الإنتاج الدرامي بنسبة كبيرة وملفته كما تعارف عليه المتن التاريخي للحقبة، فضلاً عن إتخاذ المضامين الدرامية فيها بُعداً أُحادياً ذو طابع أيقوني افضى إلى تصور جانَبَ حقيقة الأثر العميق الذي أحدثه ذلك المنغلق الايديولوجي المسمى بمسرح العصور الوسطى

الذي حاوطته موضوعات الكتاب المقدس وتمثلات التجربة الحياتية للسيد المسيح وعذاباته وآلامه حين صلبه، فيما يمكن للقراءة الجينيالوجية من خارج النسق وحركته التاريخية ان تتكشف عن آثار عميقة شكلتها التجربة الكنسية ذاتها كما استطاعت أن تحمّل الخطاب المسرحي عامة والدرامي خاصة موجهات نوعية فارقة أسهمت بطرح متشكلات مغايرة عبر ممارسة فكرية وحياتية شكّلت في ما بعد مرتسماً ايديولوجياً لما يمكن أن يعنيه الخطاب الخشن بوصفه مفهوماً ذو أبعاد فلسفية تربطه علاقات متبادلة مع تخوم المتن الحياتي والدرامي المسرحي على حد سواء، فعلى وفق تصورات الكنسية كان لابد من اتخاذ موقف قطعي مع أخلاقيات الحقب الحضارية السابقة بما يتيح تسيير معنىً جديداً تتشكل حوله طبقات من مغلفات الضمير الإنساني بوصفها وسائل ساندة لتمرير المفاهيم عبر التجربة الإنسانية، الأمر الذي أحدث رجرجة داخل بنية الخطاب الدرامي وشروط تعاطيه للمرة الأولى من خارج مرجعياته ومن ثم أتساقه بمجريات لم يألفها، فيما دُعّم هذا الإتيان بوساطة دك مستمر لفرجة مستدامة تُظهر المواضيع التي تحاكي وتنشغل بمفهوم الآلام انطلاقاً من شخصنة البعد المعياري للألم ذاته بالجسد المقدس الذي أحتوى آلام العالم وانفرد على صليب عذاباته تاركاً الضمير البشري ليجرب ويحتمل ويمرر في الوقت ذاته كل تلك البشاعة، فيما عضّد المعيار ذاته نوايا مضمرة لخطاب جمالي خشن استطاعت الايديولوجيا الدينية تمريره لتجربة مسرحية عمدت إلى حذف اقتراحات الأسطرة الاوديبية وإبدالها بأمثولة يسوعية أُريدَ لها أن تتفرد بالذاكرة الجمعية، وهو ما كشفت عنه إنشغالات الكنيسة ورفقتها المشروطة لموضوعة العمل المسرحي وعملية توطين جملة من النصوص الخشنة على وفق معيارها المنتخب للضمير الجديد، الذي أُحيط بأزمات ما صار يعرف بالإنسان الديني الجديد عبر شاعرية الملّة ذات المأخذ الارتكاسي الذي مثل بعداً اجرائياً داخل الممارسة الدرامية والحياتية على السواء، اذ هي لا تدع مجالاً للرضى عن النفس دون وخزة الم الذنب وتأنيب الضمير بإزاء متع الحياة التي تحيطها الآثام من غير أن نعي أو أن نفهم مسبباتها التي جاءت بهذا الشيء الكئيب هذا الشعور الذي يُحمّلنا مشكلات لعوالم أخرى سابقة ويمرر لنا ضمير محكوم بالشقاء، ففي الوقت الذي كان يمكن للمعرفة أن تتساوق مع الإرادة التي عرفها الإنسان الحضاري وتزيد فرص الحد من قابلية العنف والألم والطبيعة الخشنة لديه، أخذ ما يسميهم(نيتشه) بجنيالوجيّ الاخلاق بالمسار الحضاري نحو نتائج لا تربطها بالحقيقة سوى علاقات أقل من هشة بسبب دفعهم وتصديرهم لفكرة الذنب نحو المتون السردية الحياتية والفنية هذا المفهوم الأخلاقي الكبير يمثل اشتقاقاً لمفهوم مادي جداً افرزه مفهوم الديون أو العقاب من حيث هو قصاص تطور للحد من حرية الارادة (Nietzsche, In the Genealogy of Ethics, 2017,P88-89) في حين كثفت الجهود بالترويج لهذه النزعة الجديدة لإنتاج أعلى مستويات الخشونة الدرامية التي ظلت تتوخى حجم الذنب والخطيئة الادمية وتسبب ذلك النهج بدحض المتعة وتقنين مديات التخييل التي تفرزها الدراما المسرحية ومن ثم دحض الأشكال المسرحية وممارساتها التي تتعاطى مع الأفكار الناعمة وما يمكن ان تنتجه تصوراتها من إمتاع وتشويق وجمال، ودُفِعَ بالفرق المسرحية والعاملين في هذا الحقل من خارج سيطرة الكنيسة إلى مستوى متدني بين طبقات المجتمع تقابل في احايين كثيرة السراق والمارقين وعديمي الشرف وما إلى ذلك من صفات اجتماعية، وتركت تلك الازاحة المتعمدة تنحو بالمسرح نحو تآكله الاجتماعي من الداخل وتقوض روافده الحضارية، ذلك إن الخطاب

الدرامي الخشن يمتلك قدرة فائقة في تنوع مصادره البيئية والثقافية وهو ما جسدته تجربة تعاطيه مع ممكنات الحقبة الكنسيّة عبر ازدواجيته في انتخابه موضوعات تتخذ من الاقحام الدينامي لواقعة غير مرئية/الخطيئة الأولى مثالاً أُحادياً تنبني عند حدوده المقترحات الدرامية الواجبة في تعميق الإيمان بحدوث الذنب وإشكالية التكفير عند الجمهور وهو ما افضى إلى ممارسات خشنة وسمت الحقبة بأكملها، في حين رميت المرجعيات الدرامية الأخرى كالشعبية والحضارية المتعارضة أو التي لا تنضوي تحت الفكر السائد بتهم المخاشنة أيضاً عبر اتخاذها خياراً مادياً يجد في التجشؤ واقعة اكثر صدقاً وحقيقة من الصلاة التي تعد ضرباً من الكوميديا والفنتازيا بحسب تصورات الطرف المقابل، إذ اعتمدت بنية الايمان التوحيدي/الكنسي مقترباً متخيلاً غير ملموس لا يدلل عليه سوى بعد روحي متصور (Brook, 2011,P89-P90)وهو ما يجده –الباحث- ضرباً من الإمكانات التي تتمتع بها بنية الخطاب ذاته بوصفه جريان مفاهيمي يعتمد العديد من النصوص ليمرر بوساطتها ارتباطاته التي ادخلت الحقل المسرحي برمته نحو فضاء جدلي خشن كان له اثر عميق على مخرجات التجربة المسرحية العالمية فيما بعد، بدءً بتفكيك المسرح الروماني واخضاعه لصمته الجنائزي ومن ثم عكس رؤية مغايرة لدور الفرد وحدود الجنسانية الاجتماعية التي أطاحت بالمشاريع المحايثة لجينيالوجيا التجربة المعارضة له، فلم تعد الدراما تحسن استخدام اطرافها الناعمة، فيما مثل الموت أخطر المنحنيات الجمالية لخطاب الحقبة المذكورة عبر إقصاء عديد تمثيلاته المختلفة في تخوم السرديات الإنسانية، فقد اثار مفهوم التكفير عن الخطيئة الأدمية الأولى فضلاً عن قبول المسيح بعذاباته على وفق منظور الفداء نزوعاً مجتمعياً نحو الكيفية التي يجب التعاطي بها مع الموت عبر تبني متحوراً فلسفياً لمفهوم الاستسلام الذي دفعت به سياسات الكنيسة نحو المستقبلات الفكرية الدرامية ليتخذ منه الخطاب المسرحي منطلقاً وبعداً جمالياً يطيح بمقتربات التطهير الأرسطي وينتج تطهيراً احادياً ذو سياق انهزامي خاصاً بأيديولوجيا الحقبة التي حجبت التصورات السابقة وخلخلتها داخل الذات الانسانية والوعي الجمعي بإسهام اطروحتي كل من القديسين(اوغسطين)و(توما الاكويني)، الذين وظّفا أفكارهما لهدف خلق سياق ثقافي جديد أدى فيما بعد إلى إنتاج دراما جديدة للعالم ترى بحسب المنظور الديني التوحيدي الجديد الشر بوصفه كياناً وماهيّة محددة له ان يتلبس الاجساد لذا فأن فصله عنها يكون بمثابة الرد بوساطة إحالة الجسد إلى نص ساخن تتعامد عليه الخطابات الخشنة، ذلك إن الجسد هنا أنما يمثل جسد تلك الماهيات والكيانات الشاذة وما يصيبه من آلام أنما سيصيبها، فتفوق المسيحية بالنسبة لديانات العالم آنذاك يرجع بسبب توجهها نحو الدراما في إنتاج رؤية جديدة للتاريخ البشري المنفصل عن مرجعياته الاسطورية الجينيالوجية والمرتبط بمأساة تراجيدية واحدة تحيطها الآثام وتنتهي بآلام الصلب، فالعالم هو مسرحها الذي يتكون من ثلاث مناظر يجب أن تجري الأحداث ضمنها كالسماء والارض والجحيم، في حين يجب على الضمير البشري أن يُنازع حتى يتخلص من أدران الخطيئة الأولى ويصبح ذلك الكائن الجديد الذي خلقه التعميد خلقاً آخراً، وهو ما يتضح في دأب الكنيسة استثمار الفضاء الدرامي في تعشيق الإيمان ضمن المتصورات الاجتماعية، لذا نجد ان الممثل الرئيس في تلك الحقبة قد لعب دور الفادي في تمثيل أدم او المسيح واتخذ منشدو المزامير مكان الجوقة المسرحية (Jean Frapeh، 1996, P8-P9)فضلاً عن ممارسة اساليب المعاقبة التي فرضتها السلطة الدينية على المجدفين او الخطائين

واتخاذها قرار الإشهار الذي مرر بعداً درامياً آخراً للتمسرح الخشنً لحظة تنفيذ الاحكام، كلها امور انعكست على تعريف وتشكيل الخطاب الخشن الذي صار يعتري بنى الخطاب المسرحي ومخرجاته الدرامية والفنية كما اعترى تصورات الفرد وممارساته وسلوكه الحياتيين، إذ تمركزت مفاهيم الدراما الخشنة حول جملة من أفعال التعاطي المسبب للألم مع الجسد وتعددية اساليبه وتوصيفاته التي تختلف من مجدف إلى خاطئ إلى كافر إلى مُدَنس حتى ان بعض الاجساد صارت تمارس فعل المخاشنة الجسدي بشكل ذاتي بوصفه فعلاً خلاقاً مخلصاً ومطهراً في مقاربة لأمثولة ميتا جسدية فتحت قناة اتصال جينيالوجي ومناقلة خشنة من الأثر الاوديبي الاسطوري إلى حدود الجسد المسيحي، فيما عدة تمثيليات الاسرار في مراحلها الأولى التي تصور عذابات المسيح ذروة هذا الخطاب الدرامي ومن ثم تلاها العديد من الأشكال المسرحية المتنوعة، ولم تختلف العوامل المبلورة للخطاب المسرحي الخشن في النص التراجيدي عن تلك التي تسربت داخل المتن الدرامي الكوميدي سيما بعد الدفع بالكوميديا نحو فضاء السوق ذلك الفضاء الذي شكل مفهوم عميق الأثر أسهم في إنتاج الخطاب المسرحي والمتشكلات الثقافية للدراما والمدينة على حدٍ سواء، ففي القرن الخامس عشر إلى حوالي عام (1630) نشأ نوع من الدراما أُطلق عليه فيما بعد بكوميديا المدينة أو كوميديا المواطن تقدمتها أعمال (بن جونسون) مثل (سوق بارثوليميو، الشيطان هو الاحمق) (وهيا شرقاً) (لجورج تشابمان) وغيرها من الاعمال الدرامية التي تناوبت على تناول الجانب الخشن للمدن التي ابتلعتها مفاهيم السوق ومعاييره من تسليع واستهلاك وإفرازها شخصيات بأخلاقيات مادية بعيدة كل البعد عن النماذج الإنسانية ذات المرجع الحضاري القديم، فكانت هذه الدراما عامرة بنماذج للشخوص الحياتية التي تعكس أنماطاً سلوكية خشنة طفحت على سطح تلك المدن المستحدثة، كالبغايا والمقرضين، والتجار الجشعين، والخدم، والعبيد والمجرمين ومحدثي النعمة، والمتسلقين اجتماعياً وغيرهم من النماذج التي ولدّها النظام الاجتماعي الذي تحكم السوق بمخرجاته، إذ عكست دراما المدينة بشكل كوميدي السلوك الخشن لمواطني الحضر بوصفه انبثاقا درامياً نحو إعادة تشكل الذات الإنسانية على وفق معطاها الجديد من جهة، في مقابل الإطاحة بفن المسرح ومرجعياته الدرامية السابقة والسيطرة على خطابه الجمالي عبر الاعتراف باعتماديته كصناعة خاضعة لفكرة الاستهلاك وليس اجتراحاً منظوراً لمرجعيات اسطورية وقيم حضارية (Harvey., 2014,P34-P35) وعلى صعيد لاحق تتبدى لنا المقاربة الجينيالوجية التي تكشفت عنها مقتربات دراما عصر النهضة في ابتكارها تموضع فارق في الوضوح تنعقد عند عتباته النصّية مراحل إنضاج دراما نصيّة خشنة كما في دراما يهودي مالطا، والدكتور فاوست، والمذبحة في باريس (لكرستوفر مارلو) وهذه الاخيرة أتسمت بسردية درامية لأحداث دموية أُعدم فيها آلاف المناصرين للبروتستانت على يد النبلاء الكاثوليك وامراء فرنسا ويراها –الباحث- عنواناً كبيراً لإسقاطات الخطاب الدرامي الخشن المستحدث الذي وسّع الفجوة وعَبَرَ بالمخاشنة من مستواها وتصورها الديني/التوحيدي إلى معطى الخشونة الدرامية التي تقترحها المجتمعات المدنية الاخذة بالحداثة في مقابل الأنماط الحياتية السابقة والمنكمشة نحو الغيبيات ومرجعياتها الميتافيزيقية الرافضة للاحتكام لسلطة العقل المتصاعدة بفضل مؤثرات العقيدة الجديدة التي أفرزتها الفلسفة (الديكارتية) وأشرعت بإحداث متغير نحو عقلنة الوجود سيما الديني منه، الأمر الذي فتح المجال الدرامي نحو الاشتباك من موقف قوة مع هكذا خطاب، عبر إعادة ترسيم أخلاقيات

العقل والقيم المدنية بوصفها ترياقاً جمالياً معالجاً للخطاب الحياتي الخشن بمحدداته السابقة، إذ كشّفت انشغالات عصر النهضة ولاسيما الدراما الشكسبيرية منها استحداث عقداً سردياً يضع الفلسفة العقلية والمنطق الديكارتي في بوتقة المتن الاجتماعي ومن ثم انبثاق صناعة الأنساق الثقافية التي حاولت استرداد جوهر الصورة المثالية للفرد الذي طمحت به المدن المستحدثة، ذلك بعد التحول الثقافي الذي ساد المدن الاوربية لحظة تحولها من مراجعها الحضارية إلى مؤاخذات السوق والتبادل التجاري بوصف الاخير منشطاً اجتماعياً وجاذباً حضارياً بديلاً عن الفعاليات الفنية والاحتفالات ذات الطابع الطقسي الروحي، كما يجد –الباحث- أن الدراما الشكسبيرية اتخذت من تلك اللحظة الجدلية الفارقة موقعاً محورياً يعمد إلى عكس اتجاهات المعالجة الدرامية من منطقها الدرامي الخشن على وفق معيارية السوق ومفاهيمه الى منطق درامي خشن آخر يتخذ من قيم المدن المستحدثة ومعيارية العقل التنويري مركزية وجب ان تنبثق عنها دراما العالم الجديد، ولعله المدخل الاشد ارتباطاً بمفهوم الانساق الفكرية التي اعترت كل دراما لاحقة حاولت ان تكون ما بعد اسطورية بعد تخليها عن جذرها الجينيالوجي السابق، فضلاً عن اتخاذ الدراما الشكسبيرية مساراً جينيالوجياً في عصرنة مفهوم وتعريف الخطاب الخشن، فكثيراً ما فتحت الامثولة الدرامية الشكسبيرية خطاً ناقلاً للفعل الخشن عبر ارتباطات جينية مورثة كما في(يوليوس قيصر، ومكبث وغيرها)، فقد سربت الدراما الشكسبيرية ببساطة أهمية تصدير الدراما لما تستشكل عليه المجتمعات بحيث وجب أن تعكس الدراما نسق العصر وطرق التفكير وهي التقنية التي تنفرز بوساطتها محددات المخاشنة وابعادها، وهو ما يمكن اثباته بوضوح عبر اتباع المرتسم البنيوي للخطاب الدرامي الخشن الذي أعقب الدراما الشكسبيرية أيضاً وتقنيات اصطناعه ومعالجته عبر العديد من تمثلاته للسلوك الحياتي او الممارسة الشاذة أو اي افعال لها أن تخرج عن نطاق العقد السردي الذي تتبناه المجتمعات المدنية، كما في الدراما الذي اقبلت عليها نصوص(ابسن) والتي ترى في خيانة المجتمع أقصى حدود المخاشنة وخطاباتها الحياتية، ويمكن أن يكون الأمر ذاته بالنسبة للرومانسية التي ولّدتها النزعة البرجوازية والتي ما انفكت تعرب عن تصورها الميلودرامي للحياة وتؤشر الخطاب الخشن بشتى الأفعال التي لم تتخذ من العاطفة منطلق لها، فيما تتجلى تمثلات الخطاب الخشن في شتى المذاهب والتيارات الدرامية المتعاقبة سواء أتخذت الخيار الكوميدي أو التراجيدي بوصفه نقيضاً لمشروعها الموضوعي الذي تستند اليه فلسفتها وبنيتها الدرامية.

ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات :

1-تشكل الخطاب الخشن بوصفه بادرة شعورية جينيالوجية تجاه الخوف من المجهول الذي حاصر التصور الإنساني وأسس ذاكرة عميقة لطالما توخاها النص المعبر عن الخطاب بممارسات خشنة تمثلها الجسد عبر تغذية ارتكاسيه راجعة لحالة الألم.

2-تعاطى الخطاب الخشن مع مختلفات البيئة المكانية، إذ اختلفت مخرجات الخطاب التي أفرزها تعاطيه مع الفضاء المفتوح والمتصل ما قبل المدينة، عن الإفرازات الفكرية المعتمدة لمعمارية المدينة بإزاحتها للمرجعيات الجينيالوجية وابدالها بمرجعيات تاريخية ترتبط بالمدينة ذاتها.

3-أفرز المقترح الدرامي مهاداً جينيالوجياً بديلاً للخطاب الخشن الذي خضع لاشتراطات الكتابة وفلسفتها في إنتاج تاريخ نصي يعتمد المفهوم التطهيري الارسطي كأيديولوجيا حضارية.

4-أنفتح خطاب المسرح الروماني نحو العود إلى المصادر الفرجوية الرئيسة التي شكلت الخطاب الخشن على وفق بادرته الجينيالوجية المؤسسة وهو ما دلت عليه عروض المبارزة وتنفيذ الاحكام ضمن بروتوكل الكولوسيوم.

5-مثلت الحقبة الكنسية الأثر الأعمق في التحولات التي أصابت الخطاب الخشن عبر تاريخه، إذ فتحت قناة اتصال -ميتا جسدية- باصطناع امثولة مقاربة لصراع الخير/الشر داخل الجسد الإنساني الذي لن يتحرر إلا بممارسات عقابية خشنة، وأحالت مفهوم مقاومة الموت إلى بعد استسلامي يرى في الجسد المهزوم انتصاراً روحياً وتحرراً .

6-مثلت المفاهيم الاستهلاكية للتسليع الذي مررته الاسواق الناشئة بعداً اجرائياً مغايراً في تشكلات الخطاب الخشن سواء في النص التراجيدي أو النص الكوميدي ما ادخل الخطاب الخشن ذاته في صراع بينها وبين مفاهيم مدن (اللوغوس) أو المدن التي تعتمد قيم الحداثة العقلية وخطابها التنويري.

7-ادام الخطاب الخشن زخمه الدرامي والجمالي في استثمار خصيصته الازدواجية التي تبدت على شكل قدرة في تمثيل صيغ التعبير الإحتجاجي الرافض لتدني القيم المعاصرة في الوقت الذي يمكنه ان يمثل الطرف الآخر المماثل لها وحسب معالجاته الفنية.

الفصل الثالث : إجراءات البحث

منهج البحث: أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي.

عينة البحث: أختار الباحث عرض مسرحية (YES GODOT) بوصفها إنموذجاً قصديا ينسجم مع أطروحة البحث التي تأسس على وفقها الإطار النظري.

تحليل عينة البحث: مسرحية: (YES GODOT)

أنتخب خطاب عرض مسرحية (YES GODOT) منذ عتباته التأسيسية الأولى العديد من مسارات الحدث القادم بما هو خوف مبهم يتخذ من المتلقي ذاته نصاً مضافاً إلى نصوصه التي تستدعي جميعها الذاكرة الإنسانية بوصفها بنية عضوية لفاعل يقع على عاتقه تصدير المعنى ضمن خزين من المقاربات التي تفيض بها هذه الذات في تكراراتها اليومية، ذلك إن المنطلق النصي لسردية الانتظار مرَّ بالعديد من المراحل واختلف بحسب مركبي الزمن/المكان، إذ إن قيمة تلك السردية تتأتى عبر تعاطيها المستمر مع تلك المركبات القادرة على إحداث متغيرات عميقة وفارقة بدت واضحة لنا بوساطة اولى مدونات مستهل خطاب العرض ومدونته الدرامية وما بثه من إشارات واستفهامات تتكأ عليها عتبة التلقي الأولى، فيما صعدت البداهة الملفتة لإشكالية الجدل الذي صعد من الازمة الفكرية مبكراً ما بين مسمى المسرحية (YES GODOT) بمعنى ابتدائي ينبثق عنه اتفاق سابق لخطاب العرض في أن يتسق الخطاب ذاته مع ما يرمز إليه المسمى(GODOT) من جهة، في مقابل الأثر الذي سيحدثه ذلك الاتفاق المبرم لعديد من الأسئلة التي اختزنتها الذاكرة الإنسانية ووضعت لها إجابات مقترحه استطاعت أن تسكّن آلام ما بعد الحرب العالمية الثانية وتهدئ من روع العقول والجدل والشكاك والأسئلة الوجودية التي عمدت إلى خلخلة الكثير من

العقائد السابقة وزعزعت ايمان البعض بقدرة التمايز العقلي للبشر على تجنب الألم والدمار والخراب، لكنها قطعاً لم تمثل معالجات إجرائية نهائية على ارض الواقع ولم تشكل بادرة استطباب حتى، فما تعود به المرجعيات السردية للمسمى(YES GODOT) ليس اجتلاباً لجدلية أقامتها المرجعيات التاريخية للدراما وحسب، بقدر ما هي اصطناع لحالة جدلية خطاب يعتمد المخاشنة كوسيلة ردع لما اسلف من مسلمات سبق والتجأت إليها الذات ولم تحقق سوى إدامة الألم ولم تستزيد عوالمها سوى خشونة اكثر، لذا فقد اقترح نص العرض إعادة الاشتباك مع أحد اكبر التساؤلات إشكالية في ترسيم مقترح لبراديغم مغاير سبق وأن وضع فرضيته للانتظار معتمداً على نفي المنطق العقلي الذين انبثقت بالضد والتعارض معه تراتيل قيم ما بعد الحداثة بوصفها ممارسة تفترض الهروب من أشد الأسئلة فتكاً للعقل وتبحث في المقترحات المجاور للعقل عن نتائج تقع تحت مسمى الاحتمال والتصادف، الأمر الذي يبرر إشراك الجانب التعبيري للجسد بوصفه نصاً درامياً ناطقاً بشتى اللغات يمتلك خصيصة التناقل الجيني/الجينيالوجي للتجربة الحياتية موضحاً ذلك التوخي بالانشطار الجينيالوجي الذي اعتمدته إحدى الشخصيات والتي افتتح خطاب العرض فيها نصه ودراميته المعتمدة على تصاعد الجدل ما بين تموقع هذه الشخصية في المكان/ المدينة الممثلة بمجسمات الابنية وسط الخشبة وموقها أيضاً في الزمن/الآن وهو ما أشارت إليه ظاهرة الطائرات التي اقتحمت سماء المدينة، فضلاً عن انشطارها إلى شخصية ذات بعد ارتباطي جيني بالشخصية الأولى، فيما مثلت الشخصية الدرامية الثالثة (صاحب الحبل) المرتكز الزمني المجسر للعلاقة ما بين التمسرح الذي يمارسه الفكر على تصورات الوعي الإنساني وعملية التذويت- أي تشكيل الذات- من جهة، في مقابل علاقات البعد الزمني الذي يحدد متى تنتهي الفكرة من تطويق عقولنا، ذلك إن الصراع الدرامي الذي ينتخبه خطاب العرض المذكور يتخذ العديد من التمثلات التي يتماهي فيها الخطاب الخشن وتتضح بها نزعته في التشكل والتعاطي والممارسة، فما تمثله صورة الكاتب الايرلندي(صمويل بيكيت) وموقعها الممثل لمفهوم المرجعية وما يدور على ارض المدن المعاصرة له ان يتبدى على شكل صراع في المسارات الفكرية التي ترزح تحت ضغط الفكرة التاريخية وانتشارها وتحولها الى مسلمات وبين النزوع الجيني الذي لا ينفك يفتح نوافذ للأسئلة والاستفهامات الأخرى ويمد الجانب الروحي بتعارض تسربه خلاصات التجربة الإنسانية السابقة، إذ يتخذ المسار الدرامي لخطاب العرض منطلقاً بينياً يشاكس المرتسم التاريخي بمقترح جينيالوجي في الوقت ذاته، الأمر الذي ينتج معه بالضرورة جدلية لمدونة تعتمد تمثلات المخاشنة في أقصاءها ابتدأً من التصدي لإشكاليتي الوجود/الموجود في ظل تفاقم الازمة التي صدرتها النزعة العبثية وتيار الوجودية الذي شكك بأحقية المرجعيات الميتافيزيقية بالدفاع عن الانموذج الإنساني ذو الارتباط الروحي، فقد احتوى الفضاء المكاني لخطاب العرض رصّاً دينامياً لعلامات ذات انطباع خشن ابتدأت بالتجهم الذي اعترى الشخصيات المنشطرة(رقم1) و(رقم2)- بحسب ظهورهما- مروراً بمحو تواجد ذواتهم التي خلت من المسمى بما يطيح بقدرتهم على الانتماء والتعنون، ولم تنتهي تلك المخاشنة بقطع الازياء التي اتخذت منحى خشن كما في ارتداء الشخصية المنشطرة(2) لحذاء عسكري يعلن اتخاذها للعنف والحرب مساراً لها، ولم يبتعد خطاب العرض عن تلاقيه مع النص الدرامي السابق(لبيكيت) المعنون(في انتظار غودو) عبر نفاذ اشتراطاته البنيوية التي مثلتها مقتربات التطهير الارسطي الذي يتخذ من المتلقي فضاءً

نشطاً في جرجرته نحو ما هيّة السؤال، لكنه لا يستهدف هذه المرة فعل الانتظار والجدوى من تلك العقيدة التي لم يثبت منها سوى تصورات وتخييل، بقدر استهدافه لعدمية التخلي عن عقيدة الانتظار والايمان وما افرزتا من ذوات انهزامية وشخوص مستسلمة، فيما يمكن ان يمثل مقترح الايمان بالقادم املاً وهو في أحسن الاحوال مقترح لإبدال الفكر الذي استهلكناه واستهلك عقولنا طوال عقود من دون أن يصطنع لنا بدائل حياتية أفضل وهو المقترب الموضوعي الاشد اشتباكاً وتعاطياً مع نص العرض (YES GODOT) الذي لم يغادر بعض العلامات المركزية التي تأسست عليها جدلية النص السابق وارتباطاته البنيوية في تصدير الفكر اذ أعاد نص العرض بعض علاماته الأيقونية واستحدث بعضها الآخر وتكمن تلك المقاربة في رمزية المطار الذي يؤدي الوظيفة ذاتها التي تؤديها المحطة في النص السابق، فضلاً عن الشجرة التي تقارب شجرة ادم/ الخطيئة التي أفرزها النص السابق مع إجراء تعديل على الشجرة التي اتخذت شكلاً مجرداً عن الحياة وكأنها نسخة مستحدثة تستدرج الارتباط الديني الذي مررته الحقبة الكنسية، فضلاً عن الاشارة الاكثر مركزية في تخوم سردية الشجرة والتي عبر عنها(مضرب البيسبول) بوصفه علامة فارقة للإيحاء التوليدي الدلالي، فقد ولّد مضرب البيسبول مقاربة دلالية مع مفهوم السلطة القامعة للأفكار والتي لطالما مارست لعبتها على العقول دون ان تتنبه تلك العقول الى تواطؤ مصادر القوة بشكل مستمر على اختلاف صيغها مع السلطة الدينية التي تستند إليها، حيث عمدت تلك السلطة وبشكل دائم إفراغ تداعياتها الايديولوجية داخل الوعي الإنساني الذي بدا وكانه معطوب، فيما تتخذ عصا البيسبول أيضاً دوراً وظيفياً خشناً ومنتجاً لخطاب تدميري خشن عبرت عنه الشخصية(2) في مشهد تخيل ما تتمتع به هذه القوة من امكانات تهديدية تستطيع أن تنشر الدمار في معالجة درامية استند إليها خطاب العرض في مشهد ضرب للمدينة بوساطة مضرب البيسبول ومن ثم تمرير هذه الممارسة العنيفة وتسريبها للبعد الروحي المتخيل الذي سيتصور مدى الضرر التي تبيحها الافكار الخشنة، فيما مَثَلَ المؤشر رقم(3) من ما أسفر عنه الإطار النظري تداخلاً واضحاً مع ما اراد نص العرض تمريره عبر الشخصية رقم(1) في نزوعها الانهزامي وفي مشاهد عدة فضلاً عن ممارستها الفعل التطهيري تجاه ذاتها أولاً ومن ثم أفكارها(مشهد وضع راس الشخصية داخل قفص الطائر) واتخاذ جسدها خيار الانهزام والتماهي مع ما تفرضه السلطة عبر اداء تمثيلي يتخذ من العنف الجسدي مهاداً نحو بنية خطاب خشن متصدع، وهو ما انساقت له انشغالات العرض في إيضاح الجدل المتنامي ما بين تياري العقل المنبثق عن الفلسفة الديكارتية في مقابل تيار العبث الذي أفرزته العديد من العوامل المرافقة للحقبة التي تلاقت مع مؤثرات فلسفة(سورين كيركيغارد) والوجوديين و(البيركامو) فيما تجدر الاشارة إلى اتخاذ خطاب العرض مساراً فرجوياً لا يعتمد اللغة المنطوقة او الشفاهية بقدر اعتماده الاندلاع المرئي للحدث بوصفه محركاً سابقاً للغة المنطوقة ومحملاً للارتباط الجينيالوجي الذي قد يمرره جسد الممثل كتجربة- ميتا جسدية - تمتلك تصريح للتواطؤ مع ذاكرة جسد المتلقي وما اختزنته تلك المقابلات الجسدية الممثل/المتلقي من ذاكرة للألم عبر جينوم حامل للصفات وموروث للتجربة، وهو ما يقترن بخيارات المسرح الروماني في رفضه لمنطق الشمولية الذي اضطلع به النص المقترح الدرامي على وفق إرادة الحضارة الإغريقية حصراً واتخاذه مساراً يتوخى العود لما قبل الدراما، فيما يشكل هذ الاشتغال الجمالي معالج موضوعي لبادرة العود ومفارقة القراءة التاريخية المتهمة بالتواطؤ والانحياز، ذلك ان

الخطاب بوصفه مفهوماً إجرائياً جارياً يعتمد على عديد من النصوص في إنشاء قاعدة بياناته والتي لا تخلو من ادلجة وانحياز وهيمنة محتملة للسلطة التي تزامن انتاجه لمعنى سابق وهو ما يترك دوماً فراغات تمثل مجالاً للشك بالنص الذي يعتمد اللغة المنطوقة التي مثلت السلطة الأولى ومارست إصلاحاتها على الفكر الإنساني الحر وتصوراته البكر، الأمر الذي يتسق مع مآخذ المؤشر(رقم4) اذ كشف خطاب عرض(YES GODOT) عن نوايا تقترن بمفهوم الفرجة الخشنة الذي وشت به ممارسات المسرح الروماني في اقحامه مشاهد خشنة ضمن الممارسات الكرنفالية التي احتوى عليها بروتوكول مسرح الكولوسيوم الروماني، وهي نوايا تحاول جاهدة التصدي للمنغلقات النصية الدرامية التي قد تنحرف باتجاه معنى علامي مؤدلج غير مقصود تسربه اللغة المنطوقة في مقابل التداعي الحر وترك الجسد يفتتح العديد من الممرات المحتملة ما بين نص الممثل ونص المتلقي الذين راهن خطاب العرض على حتمية تلاقيهما في نقطة محدد سيؤشر إليها الخطاب الخشن كموضع الم إنساني مشترك، ذلك إن تلك الممرات الجينية تتخذ من الألم مرجعاً لمفهوم المخاشنة وانزياحه في متون القسوة والعنف وما إلى ذلك من مسميات تختلف بصيغها لكنها تؤدي إلى الهدف ذاته، كذلك فقد اعرب نص العرض عن الأثر العميق الذي سببه الانزياح التاريخي للفكر الإنساني باتجاه تاريخ من سلطة جردت البعد الروحي للإنسان وقوضت أهميته ومكانته في مقابل تعظيم دور المدن التي لا تفرق بين الإنسان أو الحيوانات المدجنة(كما في مشهد الأرانب التي تخرج من حقيبة أحدى الشخصيات) ذلك ان الإنسان وبحسب المنطق التاريخي لا يمتلك تاريخاً خارج مفهوم المكان ولا يمثل نداً لتاريخ المدن التي تصدره على أنه يجب أن يتناسل خدمة لما تقتضي عليه المصلحة العامة التي تمثل إرادة خفية تطابق مفهوم (مدن الهُم) بوصفه معيار فلسفي تنطوي عليه سلطة المدن وتمثل بوساطته قوة قامعة وسائدة على محاولات الخروج بأعمال تهدد المدن، فللمدن توكل محمولات الافكار وما على الإنسان إلا أن يخضع لمفاهيمها وسياقاتها، خاصة بعد ان تآكل البعد الروحي والارتباط التشعبي الجيني للإنسان امام اجتياح مفاهيم السوق للمدن المستحدثة أو مدن اللوغوس واتخاذه من معايير التسليع مفاهيم إجرائية تعالج القيم المراد لها أن تنوجد وتتمدد وتتماهى بحيث تشكل بؤرة مركزية لصياغة اشتراطات الحياة واجتراح صيغ التعامل ما بين الذات والآخر، الأمر الذي تشي به مفردة البيض التي شكلت حضوراً خشناً عالجه صانع العرض بالكيفية التي يتعامل بها مع هذه المفردة سواء كان ذلك في مشهد رمي البيض على صورة (بيكيت) في إشارة تدلل على صيغ الإحتجاج لعولمية الفكر الذي يتعامل مع الحياة/البيض على انه اداة وسلعة، أو سواء استدرجتنا تلك المفردة إلى تصور عملية خزن الحياة/البيض في ثلاجة لها ان تخزن الارتباط الجيني، إذ استطاعت هذه الاخيرة أن ترسل العديد من الإشارات ومثلت هذه المفردة حضوراً مفاهيمي خشن ولّد العديد من الدلالات التي تبدت في أحايين كثيرة بتمثيل البعد الاستهلاكي لتاريخ من الافكار المخزونة، فيما مثلت جانباً مظلماً وعميقاً للحياة ذاتها، كذلك فقد حقق فعل تحطيم البيض على وجه وجسد الشخصية(رقم2)ممارسة تتبدى فيها قصدية ايضاح المدى الذي سعت إلى تكريسه المعالجة الجمالية للخطاب الخشن الذي اتخذت منه مسارات العرض ممرات راوحت بها الشخصيات التي اختارت قابلية المفهوم ذاته في التحول والازدواجية لتكرس فعل الاحتجاج تارة على تاريخ من الافكار الخشنة(كما في مشهد غسيل صفحات الكتب ومحاولة تمزيقها) فيما تصطنع على الطرف الآخر امثولة حياتية خشنة

تتخذ من جسد الممثل أشكالاً تعبيرية لها (كما في مشهد امتزاج الشخصية الاولى وصراعها مع دمية) فقد تموضع الخطاب الخشن عبر علاقات أفرزها الألم المستوطن لجسد الشخصيات والذي حاصر تفكيرها طوال ازمنة حياتية عبّرت عنها المراجعات النصية لخطاب العرض الذي اعتمد في مقترحاته الجمالية على كل ما يوافق المخاشنة سواء بالفكرة الموضوعية لخطاب العرض أو في التعبيرات الادائية لجسد الممثل عبر نظام ادائي خشن أو في العلامات السينوغرافية التي اكتنزت بعديد من المصطنعات المماثلة.

الفصل الرابع : نتائج البحث والاستنتاجات

أولاً : النتائج :

1-تبدى الخطاب الخشن في اصطناع نص العرض مقاربة جدلية تستدعي تاريخ فكري ودرامي لم يقدم حلول حقيقية للأسئلة التي حاصرت الذات الإنسانية منذ انهيار المقترح التنويري وإعادة استشراء الخوف بوصفه باعثاً رئيساً للألم الذي أدى بالخطاب الإنساني إلى اقصى مديات المخاشنة.

2-تجلى مفهومي (الإحتمال والتصادف) بصفتهما معالجاً جمالياً يقترحه الخطاب الخشن في إنتاج دائرة من العلاقات التي تتخذ من التعابر الميتا جسدي عتبةً نصيّةً لفتح قنوات اتصال جينيالوجي تسهم بتناقل مشاعر الألم الذي يعتري تاريخ الأفكار ويحيلها إلى مشغلات درامية.

3-أفرز العرض ما يمكن تسميته بالفرجة الخشنة التي تتجاوز أنظمة اللغة المنطوقة وتستدعي ارتباطاً جينيالوجياً بممارسات مسرح الكولوسيوم، فضلاً عن الممارسات العقابية التي انتهجتها سلطة الحقبة الكنسية التي استعانت بالخطاب الخشن بإنتاج بعدً انهزامياً للجسد بوساطة الانزياح التطهيري.

4-دعّم خطاب العرض فرضية المقدرة الازدواجية التي يتمتع بها الخطاب الخشن عبر مرتسم حركية المفهوم في التماثل والتعارض الاجرائي الذي طالما أعتمده الخطاب ذاته بوصفه مشغلاً عضوياً لعديد التقاربات التي تنتجها تشكلات المتن الحياتي ومقترحاته المعاصرة.

ثانياً : الاستنتاجات :

1-يعد الخطاب الخشن أحد أهم الخطابات التي تستند إلى القراءة الجينيالوجية في إنتاج متوالية جمالية كثيراً ما استدعتها المعالجات الفرجوية والدرامية للتعبير عن حالة الألم أو الخوف عبر مراجعة البعد المعتم والمجهول الذي يعتري العديد من الجوانب الحياتية.

2-تماهى الخطاب الخشن بخطاب تاريخي محايث يعيد إنتاج المرجعيات القيمية باعتماد منطلقات البعد المعماري للمكان وما ينطوي عليه من مقاربات ومفاهيم كشف عنه معطى مدن (الهَم) الفلسفي، فضلاً عن مساراته العقائدية والفكرية الاخرى.

3-يمكن للخطاب الخشن ان يتمثل فرجوياً او درامياً كما يمكن له ان يمرر مرتكزاته تراجيدياً وكوميدياً بحسب قدرته على التعارض والرفض او بحسب تواطؤه مع ما يسببه مفهوم التسليع من انزياح بدلالة القيمة.

References:

1. Ali Okasha, a. o. (1991,P224-P225). *Greece and the Romans.* Irbid: Dar Al-Amal for Publishing and Distribution.

2. Al-Jabri, W. H. (2020,p295, 3 15). Expressive Discourse in the Rural Lyrical Form.
3. Alloush, S. (1984,p48). *A Dictionary of Contemporary Literary Terms.* Casablanca: University Library Publications.
4. Al-Ruwaili, M. a.-B. (2002,p55-p56). *The Literary Critic's Guide* (Vol. 3). Casablanca: The Arab Cultural Center.
5. Al-Yawar, M. M. (2021,117, 6 15). The Visual Discourse of the Statues of Symbolic Figures Jesus Christ as a Mode.
6. Al-Zamakhshari. (p.t,p125). *Al-Kashf on the Realities of the Revelation and the Eyes of Gossip in the Faces of Interpretation.* (M. M. Amer, Ed.) Cairo: Dar Al-Mushaf.
7. Brook, P. (2011,p89-p90). *Towards a Necessary Theater - The Blank Space - The Turning Point - The Open Door.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
8. Brook, P. (2011,P89-P90). *Towards a Necessary Theater - The Blank Space - The Turning Point - The Open Door.* (F. A. Qader, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
9. Fathi Al-Maskini,2016) .P80-P81 .(*Religion and Empire in the Enlightenment of the Last Man* .(2) Al-Rabat :؛Believers Without Borders for Publishing and Distribution.
10. Faucualt, M. (1984,P12). *l'usage des plaisirs* (Vol. 2). Gallimard: histoire de la sexualité.
11. Foucault, M. (1988,P59). *Genealogy and History, in the Genealogy of Knowledge.* (A. S. Ahmed El-Satty, Trans.) Morocco: Dar Toubkal Publishing, Casablanca.
12. Harvey., J. (2014,P34-P35). *The Theater and the City.* (A. Ibrahim, Trans.) Cairo: The National Center for Translation.
13. Hussein, H. R. (2016,p161, 3 1). Incitement in the Iraqi Theatrical Discourse.
14. Jean Frapeh, A. G. (1996 ,P8-P9). *Religious Theater in the Middle Ages.* (M. Al-Qassas, Trans.) Cairo: Dar Al-Watani Al-Irshad.
15. Manzur, I. (1979, p1168). *Lisan Al Arab* (48 ed.). Cairo: DDN.
16. Nietzsche, F. (2017,P45-P46). *In the Genealogy of Ethics.* (F. Al-Maskin, Trans.) Beirut : Believers Without Borders for Publishing and Distribution.
17. Nietzsche, F. (2017,P88-89). *In the Genealogy of Ethics.* Beirut: Tar Fathi Al-Maskini, Believers Without Borders for Publishing and Distribution.
18. Seif, M. (2020,P50). *Florence Dupont: Aristotle or the Vampire of the Western Theatre* (Vol. 1). Basra: House of Arts and Literature for Printing and Publishing.
19. yousefi, D. (2013 ,P 39-P40). *Dramatization from metaphor to discourse* (Vol. 1). Sharjah: Department of Culture and Information.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts104/153-172

The genealogy of rough discourse in contemporary theatre (YES, GODOT play) as a model

Nawras Adel Hadi[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 104 - year 2022
Date of receipt: 20/3/2022…....Date of acceptance: 20/4/2022….....Date of publication: 15/6/2022

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

Abstract:

The research is exposed to the concept of rough discourse in contemporary theater with a critical reading that takes the genealogical work as a starting point in deconstructing the references of rough discourse and pursuing its paths in the civilization and cultural framework and how it identifies aesthetically within the theatrical field and the extents of its procedural treatments in order to reveal it and clarify its limits and representations, as the research included the first chapter. (methodological framework), the second chapter (theoretical framework), which included two sections, the first took place under the title (rough dramatization), while the second topic took place under the title (rough drama), and the second chapter resulted in indicators, and the third chapter was represented by the research procedures, as The researcher chose (the play YES GODOT) a model that is consistent with the research trends and its scientific and methodological nature, while the fourth chapter is reinforced with results and conclusions, sources and references and a summary of the research in English.

Keywords: genealogy, discourse, rough.

[1] College of Fine Arts / University of Baghdad, nawres.a@cofarts.uobaghdad.edu.iq .

Conclusions:

1. The rough discourse is one of the most important discourses based on generative reading in the production of an aesthetic sequence that was often called for by virtuous and dramatic treatments to express the state of pain or fear by reviewing the opaque and unknown dimension that affects many aspects of life.
2. The rough discourse was identified with an imminent historical discourse that reproduces the value references by adopting the premises of the architectural dimension of the place and the approaches and concepts it contains, revealed by the philosophical given cities (their inspiration), as well as its other ideological and intellectual paths.
3. The rough discourse can be visual or dramatic, and it can pass its tragic and comic foundations according to its ability to contradict and reject, or according to its complicity with what the concept of commoditization causes in terms of value shift.