Al-Academy Journal
Issue 122
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1787

Directorial Treatment of Rebellion in Contemporary Iraqi Theatre Performances

Khalel Fadhel Khalel [a]
Suha Taha Salim[a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts*
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 18 June 2025
Received in revised form 9 July 2025
Accepted 10 July 2025
Published 1 June 2026

Keywords:
Rebellion, Directorial Treatment

ABSTRACT

The current study delves into the turbulent transformations that Iraq has undergone in recent decades, during which the theatrical stage has become a restless mirror reflecting a disturbed reality and a space overflowing with questions and challenges. Iraqi theatre has never merely been a venue for performance and entertainment; rather, at its aesthetic and symbolic core, it has consistently served as a voice of protest, relying on rebellion as a tool for deconstruction and reconstruction, and as a form of confrontation with the dominant and the familiar.

The director emerges as the most significant aesthetic agent in transforming rebellion from a concept into a vibrant visual act. The director's role goes beyond merely staging the text; they reframe it through visions that favor breaking the rules and dismantling the rigid structures that have constrained theatrical thought.

Accordingly, the aim of this research is centered on studying the concept of directorial treatment of rebellion in contemporary theatrical performances. This is done through the lens of psychological, social, and philosophical studies, and how to interact and harmonize among them in ways that align with intellectual and technological advancements. This is encapsulated in the central research question:

How have directorial treatments of rebellious themes been manifested in contemporary Iraqi theatre, by surpassing traditional directing styles and striving for modern intellectual and aesthetic formulations that reflect the transformations of contemporary reality?

The scope of the research is limited to studying rebellion as an intellectual and aesthetic direction, by focusing on directorial approaches that go beyond traditional methods and offer new visions that mirror social, political, and cultural changes. The study analyzes directing elements such as the director's vision, stage imagery, actor movement, space, and audiovisual techniques as effective tools for portraying rebellion.

The research includes a methodological framework that defines the problem, its significance, and objectives, in addition to a theoretical framework comprising two sections:

- Section One: The essence of rebellion.
- Section Two: The directorial treatment of rebellion in contemporary theatre.

The analysis is based on theoretical indicators, and the play "Ya Rab" *(*O Lord*)* directed by Mustafa Sattar Al-Rikabi was selected as an applied case study.

The research concludes with several key findings, the most important of which are:

1. Theatre of the Absurd and the Irrational generates dramatic conflict that reveals intellectual and performative features open to multiple times and spaces.

The diversity of directing styles has added hidden symbolic dimensions in light of rebellious ideas

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1787
Khalel Fadhel Khalel , Suha Taha Salim : Directorial Treatment of Rebellion in Contemporary Iraqi Theatre Performances
Al-Academy Journal - Issue 122 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المعالجة الاخراجية للتمرد في عروض المسرح العراقي المعاصر

خليل فاضل خليل[1]

سهى طه سالم[2]

الملخص:

يخوض البحث الحالي في غمار التحولات العاصفة التي شهدها العراق خلال العقود الأخيرة، حيث باتت الخشبة المسرحية مرآة قلقة لواقعٍ مضطرب، وساحة تفيض بالأسئلة والتحديات. فلم يكن المسرح العراقي يوماً مجرد فضاء للعرض والتسلية، بل ظل في عمقه الجمالي والرمزي صوتاً احتجاجيا، متكئاً على التمرد بوصفه أداةً للتفكيك وإعادة البناء، وشكلاً من أشكال المواجهة مع السائد والمألوف. ويبرز دور المخرج بوصفه الفاعل الجمالي الأهم في تحويل التمرد من فكرة إلى فعل بصري نابض. فهو لا يكتفي بإخراج النص، بل يعيد صياغته برؤى تنحاز للخروج على القواعد وتفكيك البُنى الجامدة التي كبّلت الفكر المسرحي.

وانطلاقا من ذلك، تمحور هدف البحث حول دراسة مفهوم المعالجة الإخراجية للتمرد في العروض المسرحية المعاصرة، بالاستناد إلى دراسات نفسية، اجتماعية وفلسفية، وكيفية التفاعل والمواءمة بينها بما يواكب التطورين الفكري والتقني. ويُختصر ذلك بالسؤال التالي: **(ما الكيفية التي تجسدت بها المعالجات الإخراجية لمظاهر التمرد في عروض المسرح العراقي المعاصر، عبر تجاوز النمط الإخراجي التقليدي، والسعي نحو صياغات فكرية وجمالية حديثة تعبر عن تحولات الو اقع المعاصر؟).** تتمثل حدود البحث في دراسة التمرد كاتجاه فكري وجمالي، من خلال التركيز على المعالجات الإخراجية التي تتجاوز الأساليب التقليدية وتقدم رؤى جديدة تعكس التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية. ويحلل البحث عناصر الإخراج مثل: الرؤية الإخراجية، الصورة المسرحية، حركة الممثل، الفضاء، والتقنيات السمعية والبصرية كأدوات فاعلة في تجسيد التمرد. شمل البحث الإطار المنهجي الذي حدد المشكلة وأهميتها وهدفها، بالإضافة إلى الإطار النظري المتضمن مبحثين: المبحث الأول: ماهية التمرد، والمبحث الثاني: المعالجة الإخراجية للتمرد في المسرح المعاصر. واعتمد التحليل على مؤشرات نظرية، وتم اختيار مسرحية (يا رب) للمخرج (مصطفى ستار الركابي) كنموذج تطبيقي. وخلص البحث إلى استنتاجات أهمها:

1. يُنتج مسرح العبث واللامعقول صراعاً درامياً يُبرز سمات فكرية وأدائية منفتحة على أزمنة وأمكنة متعددة.
2. تنوعت الأساليب الإخراجية مما أضفى أبعاداً رمزية خفية في ضوء الأفكار المتمردة.

الكلمات المفتاحية: التمرد، المعالجة الإخراجية.

الإطار المنهجي

مشكلة البحث: شهد المسرح العراقي خلال العقود الأخيرة تحولات عميقة فرضتها الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية التي عصفت بالمجتمع العراقي، وهو ما انعكس بشكل مباشر على بنية العرض المسرحي وأدواته التعبيرية، وفي مقدمتها المعالجة الإخراجية. في هذا السياق، لم يعد المخرج المسرحي يكتفي بتقديم النصوص ضمن قوالب تقليدية، بل بدأ يبحث عن صيغ جديدة تتجاوز الرتابة والجمود، متوسلاً بفكرة "التمرد" كأداة جمالية وفكرية لمواجهة السائد وكسر الأنماط الكلاسيكية في الإخراج المسرحي، وتقديم رؤى معاصرة تعبر عن الواقع المتغير وتعقيداته. لقد أفرز هذا التوجه مجموعة من الأسئلة التي تتمحور حول دور الإخراج المسرحي في إحداث التحول، ليس فقط على مستوى الشكل الفني، بل أيضاً في مضمون الرسائل التي يراد إيصالها إلى المتلقي، من خلال إعادة بناء العلاقة بين النص والمخرج والممثل والفضاء المسرحي والتقنيات الحديثة. وهذا ما ولد الحاجة إلى دراسة كيفية تعامل المخرج العراقي المعاصر مع مفهوم "التمرد" كخيار إخراجي، وكيف يعيد تشكيله ضمن رؤى فكرية وجمالية تتناسب مع طبيعة التحولات الراهنة. **إذ جاء البحث الحالي بموضوعاته إجابة عن التساؤل التالي: (ما الكيفية التي تجسدت بها المعالجات الإخراجية لمظاهر التمرد في عروض المسرح العراقي المعاصر، عبر تجاوز النمط الإخراجي التقليدي، والسعي نحو صياغات فكرية وجمالية حديثة تعبر عن تحولات الو اقع المعاصر؟).**

1- طالب الدراسات العليا: جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم المسرح/ فرع الاخراج.

2- الأستاذ الدكتور: جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة/ قسم المسرح/ فرع الاخراج.

أهمية البحث: تكمن أهمية البحث في محاولة توضيح ماهية التمرد في المسرح بمعناه الصحيح، إذ لا يُعتبر المسرح مجرد ميدان للعب المسرحي الذي يكتفي بممثلين يؤدون كلماتهم ويتحركون على الخشبة بشكل عشوائي وغير مدروس، بل هو فضاء جمالي وفكري متكامل. كما يقدم البحث عبر مادته الموضوعية قاعدة نظرية متينة من خلال بيان الرؤى الفكرية المختلفة لمفهوم التمرد والاستفادة منها كإضافة معرفية جديدة تسهم في إثراء المعرفة المسرحية. فضلاً عن أنه نقطة انطلاق مهمة للباحثين والمهتمين في مجال الإخراج المسرحي لبناء إطار نظري شامل يتم فيه تناول الجوانب المتعددة المرتبطة بمفهوم التمرد، مما يعزز فهم هذا المفهوم ويوسع آفاق البحث والتجريب في هذا المجال الحيوي.

هدف البحث: دراسة المعالجة الإخراجية للتمرد في المسرح المعاصر، ومواكبة التطورات الفكرية والتقنية والتوجهات الحديثة.

حدود البحث: يتحدد البحث زمانياً بحدود عينته، الأنموذج مسرحية (يا رب)، وهي زمانياً ومكانياً: العراق، بغداد، المسرح الوطني - 2016. أما حدود الموضوع فهي، دراسة المعالجة الإخراجية للتمرد في المسرح العراقي المعاصر، مع تحليل الأساليب والأدوات التي تعبر عن التمرد فكرياً وجمالياً ضمن السياق الزمني الحديث.

تحديد المصطلحات:

1- **المعالجة:** ورد في معجم اللغة أن مادة (ع-ل-ج) تدل على أصل لغوي يعبر عن التمرس والمزاولة، غالباً ما يكون ذلك مقروناً بنوع من الجفاء أو الصعوبة. ووفقاً لرأي ابن الأعرابي، فإن الكلمة ترتبط بمفهوم "المعالجة"، الذي يُفهم على أنه مباشرة الشيء أو مزاولته بشكل عملي. ومن ذلك، جاء استعمال "العلاج" بمعنى التعامل مع أمر ما أو الاشتغال به. فيُقال: "عالجتُه علاجاً ومُعالجةً"، أي باشرته وداومت عليه. كما يُقال: "اعتلج القوم"، أي اختلطوا في قتالهم وصراعهم. ويُستخدم الفعل ذاته أيضًا لوصف حركة الأمواج حين تتلاطم، فيقال: "اعتلجت الأمواج"، أي اضطربت وارتطمت ببعضها البعض. (Al-Razi, p434).

المعالجة الاخراجية: تعد القراءة التحليلية الدقيقة لمكونات النص المسرحي بمثابة الخطوة الأولى نحو تحويله إلى عرض بصري متحرك يهدف إلى تحقيق رؤية شاملة تُجسد على خشبة المسرح وتُوصل بوضوح إلى المتلقي. وتُلقى مسؤولية هذا التحويل بشكل رئيسي على عاتق المخرج، إذ تتمثل مهمته في ترجمة الأفكار والمضامين المطروحة في النص إلى أفعال ملموسة وردود أفعال صادرة عن الشخصيات المتواجدة ضمن النص. ولا تقتصر عملية المعالجة الإخراجية على هذا الجانب فقط، بل تتعداه لتشمل تحويل النص الأدبي أو السيناريو المكتوب إلى لغة بصرية حية، تُبث فيها الروح، بحيث تنتقل من كونها كلمات جامدة إلى صور ديناميكية تعبّر عن المعنى وتخاطب وجدان الجمهور بطريقة مباشرة وفعالة. (Tarkovsky, p98).

2- **التمرد:** في المعنى اللغوي، يُشير التمرد كما ورد في لسان العرب إلى صفة "المارد" التي تدل على العتوّ والتجاوز، فيُقال: "مرد على الأمر"، أي تجاوز حدوده وتمسك بالعصيان، ويُشتق منها الفعل "تمرّد"، بمعنى أقبل على العصيان وتمادى فيه. و"المرود" و"المرادة" من الألفاظ التي تدل على استمرارية هذا السلوك. ومن يُوصَف بـ "المارد" أو "المريد" فهو من بلغ درجة من الرفض والعتو تُخرجه عن الطاعة والانقياد. (Ibn Manzur, p3691).

هي حالة من حالات الخروج عن الشرعية من بعض الفئات أو سكان منطقة من المناطق وهو بمثابة تحدٍ سافر للسلطة بالإضراب والمظاهرات والامتناع عن تنفيذ القوانين واللجوء لمقاومة السلطات بشكلٍ جماعي (Ismail Abdul Fattah Abdel Kafi, p322).

أما التمرد في المفهوم الفلسفي فهو: "فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها، ولكنه يواصل الصراع، رغم تكرار الفشل لأن لا خيار أمام الإنسان ومصيره"(Nazih Abu Nidal, p35).

والتعريف الاجرائي للمعالجة الاخراجية للتمرد: هوالأسلوب الذي يتبناه المخرج لتجاوز القوالب الإخراجية التقليدية، من خلال توظيف تقنيات وأساليب جمالية وفكرية غير مألوفة، تهدف إلى خلخلة البُنى السردية والدرامية المستقرة، وتقديم رؤى جديدة تعكس تحولات الواقع المعاصر وتتصادم مع السائد والمألوف، عبر أدوات مثل كسر الإيهام، إعادة تأويل النص، توظيف الفضاء المسرحي بشكل غير تقليدي، وتفعيل العلاقة بين الممثل والمتلقي على نحو مغاير.

الإطار النظري

المبحث الأول: ماهية التمرد

عقب اجتياح موجة أدب العبث وما صاحبها من ضياع للمعنى في مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية داخل الآداب الغربية الأوروبية، برزت خلال ستينيات القرن العشرين – واستمرت آثارها في العقود التالية – موجة أدبية جديدة كان من الطبيعي أن تتصاعد بفعل التحولات الاجتماعية والتاريخية المتسارعة، بالإضافة إلى المسار الغامض الذي تسلكه عمليات الإبداع الفني في أعماق الفنانين والعاملين في ميادين الفن والثقافة. وقد بات بالإمكان توصيف هذه الظاهرة الأدبية بمصطلح "أدب التمرد." (Edwar Al-Kharrat, p213-214).

ويعد التمرد عمل ارادي واع الى حد كبير، في حين ان الأدب والفن ذاته لا تتدخل في اختياره الإرادة الواعية كثيراً الا في مراحل وأشكال معينة، مثل مرحلة المراجعة وشكلي المقال والمسرحية.

والتمرد، وإن كان في جوهره تعبيراً عن الإرادة الواعية، إلا أنه في الوقت ذاته يُعد انعكاساً لظروف وعوامل محيطة تختلف باختلاف الأفراد والبيئات. فليست كل حالات التمرد متشابهة في دوافعها أو سياقاتها، بل تتشكل وفقًا للمعطيات النفسية والاجتماعية والثقافية الخاصة بكل حالة على حدة. (Ali Shalash, p8).

ومهما تباينت ظروف التمرد وعوامله، على اي حال، فثمة ظرف أو حال له أهمية خاصة عند أصحاب النفوس ذات الحساسية المرهفة. ويتلخص هذا الظرف أو العامل في (الصدى). ونعني به أثر الإبداع الأدبي ورد فعله على الغير. فالأديب المرهف الشعور أشبه بالطفل، لا يثق بنفسه، ويحتاج باستمرار الى الثناء والتشجيع مثل الطفل. ولكنه لا يسعى وراء ثناء أقرانه في العمر وتشجيعهم، وإنما يطلب ثناء الكبار وتشجيعهم. وهو -مثل الطفل ايضاً- يحاول جذب انتباه الكبار والحصول منهم على الثناء إذا لم يوفروه له. وليس (الكبار) في حالة الأديب والفنان الناشئ سوى أقطاب المؤسسة الفنية الأدبية من الأدباء والنقاد الذين يمنحون صكوك الثناء والتشجيع، ويتوقف على كلماتهم استمرار الأديب والفنان أو تمرده (Ali Shalash, p12-13).

كما تأتي ظاهرة التمرد المنطلقة من الشعور بالقوة والتحدي وضرورة التغيير نتيجة لاتجاهين متناقضين:

- سلبي ضار وهدام.
- واتجاه ايجابي مغاير يساهم في تطوير المجتمع والدفاع عن مصالحه (Joshen, p3).

يأخذ التمرد أشكالاً متعددة تختلف تبعاً للزمان والمكان والسياق، ففي مجال الفن على سبيل المثال، يظهر ما يُعرف بالتمرد المصطنع، وهو في حقيقته نوع من التماهي المقنع أو محاكاة مقلوبة، لا يرقى إلى مستوى التمرد الحقيقي. فليس كل رفضٍ خيراً من القبول، كما أن التمرد لا يعني دائماً الابتكار أو الاستقلال في الرؤية والإبداع. ومن هنا تبرز الحاجة للتمييز بين الفن الأصيل والفن الزائف؛ فالفن الحقيقي لا يمكن أن يكون ميكانيكياً أو نمطياً كمنتجات الآلات، بل هو نتاج شعور حي وتجربة متفردة لا يمكن صبها في قوالب مكررة. (Irfan, p86).

أما الفن الضعيف أو السقيم، فهو ذلك الذي يكتفي بالتقليد والموافقة دون أي نزعة نقدية أو إبداعية. إنه فن "آلي" في جوهره، لأن من يقدمه يتخلى عن إنسانيته، ويهبط إلى مستوى الأداة التي تكرر ما سبقها دون أن تترك أثراً أو تضيف شيئاً من ذاتها، سواء من حيث التحديث أو التنقيح. وبالمثل، فإن التمرد غير الموجه، الذي يرفض كل شيء دون تمييز أو وعي، لا يقل سطحية، لأنه يمارس فعله بطريقة عشوائية، أشبه ما تكون بردود فعل آلية، لا تنبع من وعي نقدي أو موقف فكري. فمثل هذا "الفن المتمرد بلا بصيرة" يُفقد المتلقي عنصر الدهشة، لأن ملامحه وآراءه متوقعة سلفاً، ويمكن التنبؤ بها حتى قبل التعرض لها. (Rasel Dawood Salman, p782).

لقد نشأ أدب التمرد والسعي نحو التحرر كرد فعل على مرحلة أدبية ساد فيها الصمت والعبث وانقطاع التواصل، وهي المرحلة التي تجلت في أعمال كتاب مثل (ألبير كامي، وصموئيل بيكيت، ويونسكو). فقد جاء هذا الأدب ليشكل رفضاً قاطعاً وشديد اللهجة لأحداث التاريخ ووقائعه، حيث سعى أصحابه إلى تعرية الخطاب السائد وكشف زيف المصطلحات المتداولة في السلوك والتفكير. لم يكن هؤلاء الأدباء مقتنعين بأن الإنسان الحديث قد تجاوز إرثه الوحشي الكامن في أعماقه النفسية والسلوكية، بل كانوا يرون أن هذا التجاوز – إن حصل – لا يتعدى نطاقاً محدوداً وضيقاً للغاية.

ولم يكن هذا الاتجاه بالطبع جديداً تماماً، فالكاتب والفنان في كل العصور، فيه دائماً هذه النزعة نحو التمرد والانطلاق من أسر المواضعات ولكن الجديد هنا هو الحدة التي تتمثل في كتاباتهم، وفي رؤاهم، وفي أساليبهم، فالعالم الحديث هنا يتخذ شكل الجحيم، بكل ما فيه من رعب وانحلال، كما نرى في كتابات (وليم باروز)، في رواية (الغداء العري) مثلاً حيث يدور كل شيء في درك سحيق من التدهور والبشاعة، على طول الرواية كلها، دون هوادة، وكل هذا التمرد الكامل يضيء ساحة واسعة من الأدب الحديث، في شعر(الين جنسبرج)، في مسرحيات (جان جينيه)، وفي روايات (انتوني بيرجيس)، و(هيوبرت سيلبي الصغير)، وفي شعر وروايات (جاك كيرواك)، و(لي رواجونز) على سبيل المثال (Edwar Al-Kharrat, p213-214).

عند تطلعنا الى فنون ما بعد الحداثة نجد فنون لم نألفها سابقاً في كل المقاييس، فن أطاح بفن النخبة، ليعلي من وتيرة ما هو فوضوي وغرائبي وتفكيكي ومتمرد وعبثي، ويعد الفن المسرحي أحد هذه الفنون، الذي تعددت فيه المضامين الجمالية المتمردة عبر تعدد الاساليب المستخدمة وما حملته من تداعيات جمالية وأفكار، إذ تجسد فيه الواقع وأحداثه المتنوعة، إذا كان الفن المسرحي بمثابة إعلان عن مجموعة من الأحداث والأفكار والطروحات الاجتماعية والثقافية والدينية والنفسية (Najlaa Khudair Hassan, p164).

اذ يعد التمرد من الظواهر الحديثة المقترنة بثقافة الشباب، اذ يميل اغلب الشباب في مجتمعنا المعاصر الى الثورة على النظم السياسية والاجتماعية والاقتصادية وعلى التقاليد والأفكار التي يرثونها عن الأجيال الغابرة، وان التمرد بالمعنى الاشتقاقي، (هو ان الشخص يبدل موقفه بشكل فجائي، فقد كان يخضع لسلطة مركزية معينة، ومن ثم يقف موقف المجابهة، انه يقارن بين ما مفضل وغير مفضل).

فالمتمرد يريد ان يكون كل شي يسير وفقاً لرغباته. وأفضل مثال على ذلك ما (شهده عقد الستينيات من القرن الماضي في كثير من دول العالم من ظهور حركات تمرد وموجات التظاهر الشبابية، اذ برزت شريحة من الشباب اتسم سلوكهم بالعبث والرفض الموجه بنحو مباشر نحو القيم والمعايير الاجتماعية والنظم السائدة (Stanger, p574).

ومن الجدير بالذكر أن رفض الأفكار السابقة، بما في ذلك الأفكار الفنية، والتمرد عليها عبر العصور المختلفة لا يقدر عليه فنان متمرد واحد، ولا حتى مدرسة فنية واحدة متطرفة. فالماضي ليس كله جامداً أو متخلفاً، حتى في أعين أشد الاتجاهات تطرفاً أو تشاؤماً. إن التمرد في جوهره يشكل مواجهة مستمرة وشاملة لكل مظاهر الجمود، سواء كانت مألوفة أو غير مألوفة، والتي تقيد حرية الإنسان بصفة عامة، سواء في ميادين الأدب، أو الفن، أو السياسة، أو المجتمع. وهو إذ يُغذي قيم المواجهة والاستمرارية، يدفع نحو طرح الجديد والخروج عن النمطي والسائد. فلو تأملنا مفهوم التمرد في الأعمال الفنية والنقدية لوجدناه يدور حول معاني الرفض والتجاوز والمعارضة والاحتجاج والخروج على المتعارف عليه ولعل (البير كامو) (الفيلسوف والاديب والروائي الفرنسي) أكثر من خاض وبعمق في مفهوم التمرد واستطاع ان يسجل السمات الرئيسية للتمرد عبر كتاباته الادبية والفلسفية لذا سميت فلسفته بفلسفة التمرد (Amir Ahmed Ghazi, p226).

يمكن التركيز على مفهوم التمرد عند (ألبير كامو) من خلال محورين رئيسيين، هما: التمرد والعبث، وما تحمله هاتان الفكرتان من أبعاد تعبر عن جوهر التمرد والعبث. وكما يشير الدكتور إبراهيم زكريا، فإن أشهر ما طرحه (كامو) حول مفهوم التمرد يتجلى في كتابيه: "أسطورة سيزيف" و"الإنسان المتمرد". ففي هذين الكتابين يتناول كامو العلاقة بين الإنسان ووجوده، ومدى تقبله لهذا الوجود أو رفضه له، وما يترتب على ذلك من تمرد أو اتباع سلوك غير مألوف يخرجه من الحالة الراهنة. وقد انطلق كامو في هذا الطرح من إيمانه العميق بمصير الإنسانية وحقها في الحياة والسعادة، مؤكدًا على ضرورة الخروج عن المألوف والتحرر من كافة القيود التي تحد من القدرات الإنسانية.

التمرد في الفكر الفلسفي

في العصر الحديث، أدى اتساع حرية الإنسان، خاصة الفلاسفة والفنانين، في التعبير عن آرائهم وأفكارهم الشخصية إلى تراجع مفهوم المثل الأعلى للجمال أو الصورة النموذجية للإنسان والحياة كما كان متعارفاً عليه سابقاً. هذا التحول دفع إلى الانفتاح على المغاير والغريب، مع التركيز على التعبير عن جوانب العبث والتمرد واللامعقول في الحياة. كما صاحب ذلك البحث عن مناهج

جديدة تستند إلى تحليل اللغة ودراسة الأدب والشعر، مع الاعتماد على تحليل التجارب النفسية والقدرات التلقائية التي تعكس نفسها في ممارسات التعبير الفني والأدبي على حد سواء. (Ibrahim Al-Haidari).

تتجلى أهمية الفلسفة لدى (دوستويفسكي) في تركيزه على التمرد بوصفه ممارسة وجودية، وفي دعوته العميقة إلى الحرية باعتبارها جوهر الكينونة الإنسانية. فهو لا يتوقف عند حدود مجتمعه أو قوانينه أو ظروفه الاقتصادية والدينية، بل يتعداها نحو آفاق أوسع، تتجاوز الزمان والمكان وحتى المنظومات العقلية والفكرية. من هذا المنطلق، يرى (دوستويفسكي) أن التمرد والحرية يمثلان أعمق ما في الإنسان من خصائص، وهما يشكلان هويته الأصيلة. فليس الإنسان عنده مجرد عقل أو منظومة أفكار وأفعال، بل هو الكائن الذي يُنتج الفكرة ويمارس الفعل. بهذا المعنى، تصبح الذات هي الأصل، والعقل والفعل تجليان لها، والإنسان هو مرجعية نفسه، قانوناً وغاية. وتأتي الحقيقة منبثقة من الإرادة الحرة للإنسان، لا كموضوع خارجي مفروض، بل كقيمة ذاتية تنبع من الداخل، إذ يرى أن التمرد والحرية ليسا نفياً، بل هما فعل إحياء وإثراء وإيجاب. (Hawaida Al-Seba'I).

ان عبث (كامو) هو دليلنا الى التمرد وهو نقطة البدء للدخول الى مفهوم التمرد لديه، اذ تناول (كامو) مفهوم العبث في مرحلته الاولى من الكتابة، واستخلص افكاره الاساسية في كتابة (أسطورة سيزيف)، معبراً بكل ما يحيط بذلك المفهوم (العبث) من انتحار يؤدي الى موت الفرد، وهي فكرة رفضها (كامو) بشدة وعبر عن حبه للحياة على الرغم من لا معقوليها. وأخذ على عاتقه البحث عن الحل المناسب لذلك العبث، وإذا بحثنا عن الحل الذي طرحه (كامو) لمواجهة العبث بعد ان رفض فكرة الانتحار والموت سنجد ان الحل المناسب الذي ارتآه هو التمرد الذي يصل اليه (كامو) بوصفه نتيجة من نتائج العبث او رفض فكرة ما او التذمر على واقع مألوف، اذ يقول "أنا استخلص من العبث ثلاث نتائج هي ثورتي وحريتي وشهوتي الى الحياة" (Amir Ahmed Ghazi, p229).

نجح (ألبير كامو) في تأسيس رؤيته الجمالية انطلاقاً من فلسفته في التمرد، وهو تمرد يتجلى بوصفه تجربة فردية عميقة، قريبة إلى الإحساس بالقلق الناتج عن مواجهة عالم يفتقر للمعنى، عالم عبثي ولا معقول. ويُظهر (كامو) من خلال ذلك نماذج للتمرد تقود أحياناً إلى العدمية والتدمير. ففكرة التمرد، في منظور (كامو)، ليست سوى محاولة لتفسير بعض ملامح عصره، تفسيراً جزئياً من جهة، وشاملاً من جهة أخرى لما انطوت عليه تلك المرحلة من انفلاتات تجاوزت جميع الحدود. إنها رؤية للتاريخ الأوروبي، تعكس ما فيه من طيش وغرور وتخبط. وبما أن (كامو) يذهب في فلسفته الوجودية إلى تأكيد التمرد على الواقع ومناهضته، فقد انعكس ذلك بشكل مباشر على رؤيته الأدبية، إذ ربط بين الإبداع الفني والتمرد. فهو يرى أن الروائي الأصيل هو من يتمرد على واقعه، ويسعى إلى تغييره من خلال أدوات الفن والخيال. وبالتالي، يصبح التمرد محوراً مركزياً في بناء العمل الروائي، وعنصراً جوهرياً في تشكيل الأدب الحقيقي. وعلى الرغم من رفضه للواقع بوصفه عبثياً ولا يحمل معنى، إلا أن (كامو) لا ينكر أهميته، بل يركز عليه ويجتهد في تأمل صوره، مهما بدت قاتمة أو مشوشة، إذ إن الفنان – في نظره – يحاول دائماً تجميل هذا الواقع وتنظيمه فنياً. فالتمرد في جوهره هو تعبير عن رفض الإنسان أن يُعامل كشيء، وبهذا الرفض يؤكد ذاته كشخص يمتلك الكرامة والقيمة. لذا، فإن ارتباط الفن بالموقف الميتافيزيقي للإنسان –كما يراه كامو– يفرض على الفيلسوف والفنان على حد سواء مواجهة العبث بالحس الإبداعي، والحرية، والتمرد.

ويخلص كامو إلى أن الإنسان هو الكائن الوحيد الذي لا يرضى بأن يكون كما هو، بل يتمرد على وجوده وعلى الواقع المحيط به، ويقف من العالم موقفاً نقدياً. ومن هذا المنطلق، فإن الفنان لا يملك عند رؤيته لعبث العالم إلا أن يتمرد عليه، ساعياً إلى إعادة تشكيله وفق رؤيته الجمالية وحريته الإبداعية. وبهذا يصبح الفنان، في جوهره، هو الإنسان المتمرد الذي يسعى إلى فرض شكل فني منظم، أو بناء صورة معقولة وسط الفوضى واللامعقول. (Barakat Abbas Saeed, p273-273).

التمرد النفسي:

طُرح مفهوم التمرد النفسي لأول مرة من قبل عالم النفس (جاك بريم) عندما ركز على المواقف التي تؤثر في حرية الفرد في اتخاذ القرار، وقد بين أن أي تقييد لتلك الحرية يدفع الفرد الى محاولة استعادتها، مما يولد نوعاً من الدافعية النفسية لمقاومة التقييد. كذلك إذا قيد بنشاط يقوم به الفرد فإنه يصبح مرغوباً بدرجة أكبر وتزداد جاذبيته، اما إذا أُجبر على النشاط الذي يمارسه فإنه قد يصبح غير مرغوب فيه بدرجة أكبر وتقل جاذبيته أيضاً. يشير (بريم) إلى أن رد الفعل النفسي يُمثل دافعاً داخلياً لدى الفرد يدفعه إلى استعادة أو إعادة تبني أنماط السلوك التي يشعر بأنها مهددة أو مهددة بالإقصاء. وتنبع هذه الدافعية من أنماط سلوكية قد تكون دفاعية أو تعويضية، ويمكن أن يظهرها الفرد من خلال سلوكه الظاهري أو إدراكه أو حتى عبر انفعالاته. وغالباً

ما يتسم هذا الرد الفعلي بالحس العاطفي وابتعاده عن الطابع العقلاني. ويرى "بريم" أن حجم التهديد الذي يُولد هذا النوع من رد الفعل يتوقف على ثلاثة عوامل أساسية هي:

- أهمية السلوك الحُر.
- ومدى السلوك المزال أو المهدد بالإزالة.
- وحجم هذا التهديد.

يؤثر كل واحد من هذه العوامل في مستوى التمرد النفسي الذي قد يظهر عند الفرد، حيث توجد علاقة طردية بين أهمية السلوك ودرجة التمرد، فكلما ازدادت قيمة السلوك لدى الفرد، ارتفع مستوى التمرد النفسي لديه. ويُنظر إلى مفهومي التبرير والمشروعية، من وجهة نظر بريم، بوصفهما من العوامل المعقدة، إذ يمتد تأثيرهما إلى جانبين رئيسيين:

الأولى: في حجم التمرد المستثار بفقدان الحرية.

الثانية: في القيود ضد آثار التمرد.

يؤدي التمرد النفسي إلى ظهور أنماط سلوكية متعددة تهدف إلى استرجاع الإحساس بالحرية التي يشعر الفرد أنه فقدها أو مهدد بفقدانها. ومن أبرز النتائج التي يطرحها (جاك بريم) حول هذا التمرد:

1- خلال لحظات التمرد، غالبًا لا يدرك الفرد أنه في حالة تمرد نفسي، غير أنه إن وعى بذلك، يتولد لديه شعور متزايد بالقدرة على التحكم الذاتي في سلوكه، حيث يشعر أنه يمتلك زمام أفعاله، وليس مجبراً على التصرف بما لا يريده، مما يمنحه إحساسًا بالسيطرة. وإذا بلغ التمرد مستوى مرتفعًا نسبياً، فقد يصاحبه سلوك عدائي، فيتحول إلى نمط من الدوافع غير المتحضرة، ويوجه بشكل أساسي ضد تصرفات الآخرين المجتمعية.

2- يزداد التقدير لأهمية السلوك الحر الذي تم تهديده أو تقييده، حيث يسعى الفرد لاسترداده، وغالبًا ما يصبح السلوك الممنوع أكثر جذبًا، وهو ما ينسجم مع المقولة الشهيرة "كل ممنوع مرغوب". وقد بيّن (بريم) أن استعادة هذا النوع من السلوك تتم بطريقتين:

- **الاستعادة المباشرة** :من خلال العودة إلى ممارسة السلوك نفسه، فعندما يُمنع الفرد من أداء فعل معين، تنشأ لديه رغبة قوية في تنفيذه.
- **الاستعادة غير المباشرة (الضمنية)** :وذلك بتشجيع الآخرين على تنفيذ السلوك ذاته أو عبر مشاهدة آخرين يقومون به، مما يُشبع الرغبة بشكل غير مباشر. (Shakir Ma'aradh Muttashar, p529-530).

وبذلك فإن التمرد النفسي ليس فقط رد فعل انفعالي أو عدائي، بل هو آلية دفاعية يسعى من خلالها الفرد للحفاظ على استقلاليته وحريته الشخصية. وكلما ازداد الإحساس بتهديد هذه الحرية، ازدادت شدة التمرد النفسي، مما يجعل فهم هذه الظاهرة أمرًا ضروريًا في مجالات مثل علم النفس الاجتماعي، والتربية، والعلاقات الإنسانية.

العلاقة بين التمرد النفسي والاجتماعي

وفي مجال علم النفس وارتباطه اجتماعيا نستطيع أيضاً أن نستخلص مفهوم التمرد لدى (فرويد وفروم)، يرى فرويد أن هنالك صراعاً دائماً بين الغرائز والنزوع الى التعبير عنها، خاصة لدى الفنان، فالأفكار المقبولة تذهب إلى منطقة الوعي، يعبر عنها الانسان بحرية، أما الأفكار غير المقبولة فتُقمع وتُخزن في اللاشعور، وتظهر لاحقاً عبر سلوك رمزي أو أساليب دفاعية كالحيل النفسية.

يمكننا أن نستنتج أبعاد التمرد على الصعيدين النفسي والاجتماعي من خلال رؤية فرويد، الذي يرى أن الإنسان بطبيعته يحمل نزعة مضادة للمجتمع، وأن دور المجتمع يتمثل في كبح الغرائز وتحويلها إلى أهداف رمزية من خلال آلية التسامي. ويحدث التمرد هنا نتيجة تصادم بين رغبتين متعارضتين، يُحسم فيه الصراع داخلياً بترجيح إحداهما على حساب الأخرى. وبما أن السلوك الإنساني موجه نحو تحقيق أهداف معينة، فإن لهذا التمرد نتيجتين أساسيتين: فإذا تم كبح التمرد ومنعه من التعبير، فإن ذلك قد يؤدي إلى انهيار الفرد نفسياً نتيجة شعوره بالعجز في مواجهة العالم الخارجي، الأمر الذي يُفضي إلى الاغتراب والانغلاق والانعزال عن المجتمع.

أما (اراك فروم) نستطيع ان نستخلص التمرد من طروحاته الأنثروبولوجيا، والنفسية حيث يرى أن الانسان فرع من الطبيعة لكنه يتمكن من تجاوزها والتعالي عليها، والإنسان إذا أنفصل عن الطبيعة الواقعية يجد نفسه متحرراً، وهذه الحرية المحدثة تظهر بوصفها لعنة، أنه حر من القيود لكنه ليس حراً كي تحكم في نفيه ويحقق فرديته.

نستطيع ان نلخص رأي فروم في التمرد في رؤيته ان الأساليب التي يهرب بها الانسان من حريته هي نفسها الأساليب التي تؤدي به الى الخروج عن المألوف أو العصيان أو الهروب من وضع ما وهذا هو التمرد. فالتمرد من النظرة الأنثروبولوجيا مرتبط بعلم النفس فهو تدهور نفسي لا يرجع لضياعه محسوس، أو لانخفاض الاعتبار والاحترام الناتج عن ذلك شيء أو هدف، بل نتيجة لمحاولة تجاوز الواقع والقيم الروحية والمبادئ رغبة في العلو على هذا الواقع وليس الوقوف عنده (Amir Ahmed Ghazi, p234) في مجالات الفن والمسرح، لطالما كان الخروج عن المألوف والتقاليد يشكل منطلقاً لابتكار توجهات جديدة تتخذ لنفسها مسارات مختلفة نحو الانتشار، خاصة في الدراما. وغالباً ما يُقابل هذا التمرّد، لا سيما حين يتعلق بالمسائل الاجتماعية والأخلاقية، برفض واستنكار شديد، لما ينطوي عليه من طاقة هدامة إذا لم تُضبط بوعي ناضج وتجربة ثرية، وبصيرة متروية. وتكمن الخطورة الحقيقية عندما يُفصل التمرد عن الفهم العميق لمعنى الوجود؛ فاليأس أو الشعور بالعجز قد يقود بدوره إلى أشكال من التمرد، لكنها غالباً ما تنبع من رغبة عارمة في إثبات الذات ومواجهة الانهيارات الاجتماعية التي تحيط بالإنسان والفنان على حد سواء. وفي المسرح، يمثل التمرد رفضاً للمسارات الجامدة وتحفيزاً لحركات فنية طليعية تتبنى مفاهيم التجديد والحداثة، متفاعلة مع أسماء وأزمنة وأماكن مختلفة، لتُنتج تيارات متشابكة يُطلق عليها أسماء مثل: الحداثة، الطليعة، التعبيرية، السريالية، أو الدادائية، وفقاً للسياق التاريخي والثقافي السائد في كل مجتمع. وغالباً ما يجد المسرح الراغب في التغيير الاجتماعي نفسه في مواجهة أنماط وأساليب تقليدية تحولت إلى عوائق حقيقية. ويُعد المخرج "بيتر بروك" من أبرز من تصدوا لهذا التحدي، متجاوزاً النماذج الكلاسيكية التي اعتُبرت غير قادرة على التعبير عن التحولات والرؤى الجديدة التي تشهدها المجتمعات. وقد رأى بروك أن المسرح بحاجة إلى العودة إلى جوهره الإنساني، وإعادة اكتشاف جذوره العميقة، لأن التمرد لا يستهدف البنية المؤسسية فقط، بل يتجاوز ذلك ليصل إلى جوهر الفن المسرحي نفسه.

فالتمرد المسرحي غالباً ما يكون ممهداً لنشوء تيارات فنية طليعية ذات بعد سياسي أو اجتماعي، تسعى إلى تقديم نفسها كلون جديد من أشكال التعبير عن الحياة. ومن اللافت أن التمرد في الفن قد تكون له نقطة انطلاق، لكنه لا يعرف النهاية، بل يستمر ويتجدد مع بروز أسماء مبدعة تسعى إلى الدفاع عن روح الثورة والتجديد. (Awni Karoumi).

إن التمرد النفسي والاجتماعي ليس حالة سلبية بالضرورة، بل هو فعل ديناميكي يدفع الإنسان لتجاوز واقع لا يرضى عنه. ومن خلال تحليلات فرويد وفروم، وامتداد المفهوم في الفن، يتضح أن التمرد يعكس عمق الوعي الإنساني وسعيه المستمر للحرية، سواء كانت نفسية، اجتماعية، أو إبداعية.

المبحث الثاني: المعالجة الإخراجية للتمرد في المسرح المعاصر

التمرد على تقاليد المسرح

يشير الأكاديمي والمسرحي العراقي (عوني كرومي)، في دراسته الموسومة "كتاب المسرح الحديث والتمرد على التقاليد"، إلى أن مفهوم "التمرد" لا ينبغي تفسيره على نحو سلبي أو قدحي، بل يجب فهمه كحالة جدلية تفاعلية تسهم في تحفيز الحركة الإبداعية والفكرية. ويؤكد كرومي أن التقاليد، رغم ما تحمله من ثقل تاريخي، ليست عائقاً أمام التطوير، بل تمثل قاعدة ضرورية للانطلاق نحو آفاق أكثر تطوراً، شريطة ألا يُنظر إليها كإرث مقدس غير قابل للنقد أو التحديث، ولا كعبء يجب التخلص منه بالكامل.

ومن هذا المنطلق، يدعو (كرومي) إلى توظيف التقاليد بطريقة واعية، بحيث تُعاد قراءتها في ضوء المستجدات الثقافية والاجتماعية، لا أن يُعاد إنتاجها بصيغتها الجامدة. فالمسرح، وفقاً لرؤيته، يحتاج إلى تجاوز النماذج الجاهزة والتقليدية، من خلال ما يُعرف بـ"التجريب"، وهو أحد تجليات التمرد الإبداعي الذي يستهدف تفكيك السائد وإعادة بنائه برؤية جديدة تعكس تحولات الذات والواقع.

ويُبرز (كرومي) تجربة ستينيات القرن الماضي بوصفها نموذجاً تاريخياً للتمرد المسرحي، حيث شهدت تلك الحقبة تحولات جذرية شملت مجتمعات متعددة، نتيجة التفاعل مع المتغيرات الفكرية والسياسية والاقتصادية، ما أدى إلى رفض الأنماط المسرحية

التقليدية التي اتسمت بالسطحية أو الاتكالية. وقد انحاز المسرح حينها إلى التعبير عن القضايا الوجودية والاجتماعية بلغة جديدة تعكس حيوية الإنسان المعاصر وطموحه نحو التغيير.

ويؤكد (كرومي) أن التمرد في المسرح لم يكن ولا يزال مجرد نزعة فردية، بل هو فعل ثقافي يتفاعل مع شروط الإنتاج الفني، والبيئة الاجتماعية، ومطالب العصر. وهو يشكل، في جوهره، وسيلة للبحث والتجديد، ورافعة للتطور الإنساني عبر كشف التناقضات واستنطاق الأسئلة الكبرى للواقع والطبيعة. وبدون هذا الأفق النقدي الطموح، فإن المسرح مهدد بالتحول إلى فضاء ساكن فاقد للحيوية والتأثير.

تشير التقاليد المسرحية إلى المناهج والأساليب الفنية التي تهيمن على النشاط المسرحي خلال فترة زمنية معينة، والتي تتبلور كنتيجة لتراكم التجارب والمعارف لدى الفنانين أو ضمن توجه مسرحي محدد. ويمكن تناول هذه التقاليد من خلال عدّة محاور: إما وفق تسلسل الحقب التاريخية، أو بالرجوع إلى السياقات الاجتماعية والحضارية المختلفة، أو عبر تحليل الأشكال الدرامية والنماذج النصية التي تُعد من أكثر العناصر المسرحية ثباتاً واستمرارية عبر الزمن. كما يمكن رصدها من خلال تطور البنية المعمارية للمسارح، باعتبارها انعكاساً للتحولات الجمالية والوظيفية في تجربة العرض المسرحي.

وعند النظر إلى التجربة المسرحية في الدول الاشتراكية، يتضح التباين الحاد بين تيار الواقعية النفسية الذي مثله (ستانسلافسكي)، والمدرسة التجريبية التي أسس لها بريشت. ورغم هذا التناقض الظاهري، إلا أن كليهما وقع في مأزق التشابه على مستوى المنطلقات أو التلقي، مما يدل على أن الحداثة والتقليد ليستا مفهومان جامدان، بل يتخذان أشكالاً متعددة وفق السياقات الثقافية والسياسية المختلفة.

في المقابل، شهدت الحركة المسرحية الغربية في ستينيات القرن العشرين تحولات بارزة، كان من أهمها ما قدمه (بيتر بروك) من مشاريع تجريبية تسعى إلى تجاوز المسرح التقليدي، بالبحث عن أشكال أكثر شمولية ولا احتفالية، إضافة إلى إعادة إحياء التراث المسرحي الشعبي مثل عروض "الكوميديا ديلارتي"، التي مزجت بين البُعد الترفيهي والطابع النقدي الجاد، كما جسدتها تجارب "بلوش" في فرنسا، والتي كانت موجهة إلى جمهور واسع وتعكس ارتباطاً مباشراً بقضايا الإنسان اليومية.

وتُعد الستينيات مرحلة فاصلة بين المسرح الذي تبلور بعد الحرب العالمية الثانية، وبين مجتمعات كانت تسعى، كل وفق منظومتها، إلى بناء أنماط جديدة من التكافل الاجتماعي أو تجسيد الصيغ الاشتراكية في العلاقات الإنسانية. إلا أن هذه التحولات، في الكثير من بلدان العالم الثالث، لم تُفضِ إلى تغييرات جوهرية ملموسة في حياة المواطن أو في تطور وعيه الفردي، مما عزز من الحاجة إلى مسرح نقدي فاعل.

وقد ساهمت تجارب كتاب مثل (صموئيل بيكيت، ويوجين يونسكو)، إلى جانب أطروحات (جان بول سارتر) الفلسفية، في صياغة ملامح المسرح الحديث في أوروبا الغربية، عبر تبني أساليب درامية جديدة تستفز المتلقي وتدفعه إلى التفكير النقدي، وتحفّزه على كسر النمط التقليدي للتلقّي السلبي، سعياً لإعادة تشكيل العلاقة بين العرض المسرحي والجمهور ضمن إطار أكثر فاعلية وجدوى فكرية. (Awni Karoumi). لهذا تأثر المسرح في هذه الفترة بثلاثة اتجاهات:

1. <u>مسرح الدراما (العبث)</u>: يُعتبر (صموئيل بيكيت) من أبرز رواد مسرح العبث، حيث تميزت أعماله باستخدام السخرية السوداء والمفارقات الحادة التي تجمع بين الكوميديا والمأساة، لتصوير عالم مغلق يعكس عبثية وجود الإنسان. جاءت هذه الأعمال المسرحية في إطار قطيعة واضحة مع المبادئ الأرسطية التقليدية، إذ رفض مؤلفو العبث الأسس الثلاثة للبناء المسرحي الكلاسيكي، وهي الزمان والمكان والحدث. فمثلاً، ارتكزت مسرحية "في انتظار غودو" على مشهد واحد ثابت وهو شجرة، بينما اقتصرت مسرحية "الغرفة" على فضاء مغلق، واستخدمت مسرحية "الكراسي" عنصرًا بصريًا رمزيًا يتمثل في الكرسي، دون الالتفات إلى الواقعية في المكان أو تطور الحدث. أما الزمن، فقد تم تقليله عمدًا ليصبح بلا أثر ملموس على مجرى الأحداث، كما تخلت هذه الأعمال عن الحبكة التقليدية، مما أسفر عن دراما مفتوحة بلا عقدة أو ذروة درامية. فضلاً عن ذلك، اتسمت هذه المسرحيات بشكل الفصل الواحد وقلة عدد الشخصيات، في تعبير مقصود عن عبثية الوجود وفوضوية التواصل بين البشر. ويُعد الحوار في مسرح العبث من أهم العناصر، رغم افتقاره إلى الترابط المنطقي أو الموضوعي، إذ يُطرح غالباً بأسلوب مبتور وغامض، ويعكس شخصيات عاجزة عن التعبير عن أفكارها أو فهم الآخرين، مما يجسد مأزق الإنسان المعاصر في عالم مفكك يتلاشى فيه التواصل الحقيقي. وفي بعض الأعمال، مثل تلك التي كتبها هارولد بنتر، يبلغ هذا الانفصال ذروته، كما في مسرحية

"النادل الأخرس" التي تتضمن شخصية صامتة تمثل العجز الكامل عن التواصل. ويرى البعض أن حركة العبث هي امتداد لتيارات أدبية وفنية ظهرت في مطلع القرن العشرين، على غرار السريالية، التي عبرت عن رفض قاطع للتقاليد السائدة وغضب الشباب من واقع مليء بالتناقضات. كما اتسمت مسرحيات العبث في بداياتها ببنية غير تقليدية تفتقر إلى خطة درامية واضحة أو هدف محدد، وغالبًا ما تنتهي بنهايات مفتوحة غير محسومة، تعبيرًا عن الشعور بالضياع وعدم اليقين حيال مصير الإنسان في العصر الحديث. (Samuel Beckett).

2.(يونسكو): أكد على عبثية الحياة، حيث تتحول الكلمات في لغتنا إلى جثث تعيق التواصل والتفاهم. فمسرح العبث يحوي منابع المأساة، المالايطاق، وهو مسرح ودراما العنف حين يأتي بشخصياته ويضعها أمام حقائق مخيفة للحالة الإنسانية من الضياع والخوف والعبث واليأس والهروب، والإنسان يبحث فيه عن قيم وأخلاقيات، يبحث عن الشجاعة التي يواجه بها عزلته، وهو في صراع مع العصر وتمرد على عبثية الحياة والعقل، (يونسكو) تمرد على تقاليد ومفاهيم المسرح القديمة، تمرد على الواقع ، طالما المسرح هو إيهام لذا نجده تمرد على الإيهام بالواقع، وتبريره في هذا أن المسرح حين يستند على الواقع والحياة المعاشية سيمر بتحول جذري، عندما يصبح الواقع خداع، وهم، وما يراه المتلقي أو يقرأه يصبح إيهاماً وزيفاً وخداعاً كون المسرح يقدم الإيهام، فأعمال (يونسكو) تتركز بالدرجة الأساس على النقد الساخر لحياة الطبقة البرجوازية، في سلوكها ولغتها وأخلاقها، فالفرد ليس كيان اجتماعي، بل كينونة خاصة، تحيا بحياتها وتموت بموتها، فهي لذلك لا تتمرد على وضعها المتردي تمرداً إيجابياً فعالاً، بل هي تتمرد لأن مجرد التمرد يخلص الإنسان من القيود الاجتماعية الوضعية التي تتنافى أصلاً مع وجود الفرد(Youssef Abd Al-Masih Trot, p3).

تتميز أعمال (يونسكو) بموقف عدائي واضح تجاه المسرح التقليدي والطبقة البرجوازية، حيث يركز بشكل رئيسي على النقد الساخر واللاذع لأسلوب حياة هذه الطبقة، مع كشف الجوانب السلبية في سلوكها، لغتها، وأخلاقياتها. ففي مسرحيته الأولى "المغنية الصلعاء"، تتناول القصة أسرتين برجوازيتين فقدتا كل تواصل مع الواقع والآخر، بحيث يصبح كل فرد منهما معرضًا لأن يخون أي شخص أو أي شيء بعد فترة طويلة من العزلة الداخلية. وبنفس الروح، تسلط مسرحية "أميديه" الضوء على زوجين من الطبقة البرجوازية لم يغادرا منزلهما لمدة خمسة عشر عاماً، حيث توجد في غرفة منزلهما جثة شخص ميت يعاني مما يُسمى بـ "مرض الموتى". الجو الكئيب الذي تخلقه المسرحية يعبّر عن الموت والفساد والتدهور، وقد انتهى الأمر بموت شخصية أميديه في ختام العمل.

أما في مسرحية "اللوحة"، فيتجسد الصراع بين سيد ثري من رجال المال والصناعة، وفنان فقير يحاول بيع لوحة له، حيث تنتهي القصة بسرقة البرجوازي للوحة الفنان، بالإضافة إلى دفع الفنان إيجارًا مقابل تعليق اللوحة على الجدار، مما يعكس العلاقة الاستغلالية بين الطبقتين. (Shafiq Maqar, p26-29).

3.باتجاه (برتولد بريشت): في مسرحه (السياسي النقدي) الذي يسعى الى التغيير الاجتماعي ذي الإبعاد السياسية والذي تألق فيه مع (فرقة مسرح البرلينر انزامبل) في باريس، ولندن.

ويعتبر (بريشت) هو الذي مهد الطريق للفنانين، وعن تجربته الفنية يظهر أنه لم يتخلى على الجانب السياسي والجمالي في اعماله، وهذا ما جعله حياً حتى الآن يقدم مسارح العالمي متجاوزاً استاذه (ايرفين بيكاستور)، اما الذي يجهله الدراسون والنقاد، انه تبلورت لدى (بريشت) في اخر حياته منظور المسرح الديالكتيكي خاصة ان المسرح الملحمي هي مرحلة تجاوزها هو نفسه، وتعتبر مرحلته هذه هي أنضج محطاته الفنية، والتي عاد فيها الى توظيف المسرح التقليدي مع تقنيات المسرح الملحمي الذي ينسب اليه، في تركيب جدلي أسماه (المسرح الديالكتيكي). والواقع ان نظريته وفلسفته في المسرح كانت دائماً في حالة تغيير وتطور تلائم منهجه الجدلي في علم الجمال المادي (Khaled Sa'sa، p299).

شهدت النظرية الملحمية تحولات عديدة نتيجة لتطورات فكرية وفلسفية أثرت على رؤية الإنسان والعالم، مما استلزم إعادة تحديد وظائف المسرح وتطويره ليتناسب مع هذه التغيرات. فقد تبين أن الأشكال الدرامية التقليدية لم تعد كافية لاستيعاب الواقع المعاصر أو التعبير عنه، ولم تعد تلبي طموحات الإنسان الحديث، سواء كان فناناً مسرحياً أو فرداً عادياً. ومن هنا، رفض بريشت استلاب إرادة الإنسان ودفعه نحو الحرب، حيث جسد ذلك في مسرحياته مثل "أوبرا الثلاث بنسات" التي صور فيها رجل

الأعمال كرجل عصابات وصانع حرب، وفي "الأم الشجاعة" قدم الملكية ليس فقط كسرقة، بل كقتل واغتصاب أيضاً. وبهذا الشكل، يؤكد بريشت موقفه النقدي من المجتمع الرأسمالي ووصفه بأنه مجتمع قاتل ومستغل. (Zainab Nouri Al-Sulaikhi).

وهذا الأمر الذي يجعل المسرح الملحمي مسرحاً ملتزماً بهموم الإنسان أي أنه ينخرط ضمن رؤية للفن التي تعتبره التزاماً لتوعية الإنسان وتحريره، وهي عملية يضطلع بها الفنان والمشاهد في نفس الوقت من خلال التفاعل الذي يحصل أثناء العرض، وهذا الذي يظهره (بريشت) في أعماله من تأثير الظروف المحيطة من اقتصادية واجتماعية وسياسية وفلسفية على الإنسان، وأيضاً تأثير الإنسان بدوره على هذه الظروف، وطالما أن الإنسان نتاج لها وهو قادر على التأثير فيها، فعلينا إذن أن نخلق عالماً إنسانياً يتغير بتغير الظروف لحل تناقضاتها، تغيير الواقع السيء الى واقع أفضل، مما يزيد بشكل كبير من احتمالية تحقيق دفاعه عن حقوق الإنسان (Bertolt Brecht).

تُجسد رؤية (برتولت بريشت) للمسرح بُعداً اجتماعياً وسياسياً واضحاً، إذ رأى فيه أداة نقدية فاعلة للتغيير، وليس مجرد وسيلة ترفيهية. وعلى الرغم من تعدد الأساليب التي كتب بها أعماله، فإنه ظل متميزاً في استخدامه للاستعارة وإعادة صياغة النصوص المسرحية، حيث كان يعيد إنتاجها بقراءات جديدة تحمل دلالات مستقلة ومغايرة عن الأصل. وقد شكّل الإنسان محوراً مركزياً في مسرحياته كافة، إلا أن مسيرته المسرحية مرت بمراحل فكرية متعددة، يمكن تمييز أبرزها كما يلي:

1- **المرحلة الأولى**: مرحلة الوعي والبناء الاجتماعي في هذه الفترة، سعى بريشت إلى تقديم أنموذج للإنسان الواعي القادر على المبادرة والتضحية من أجل الآخرين. وقد ركز على أهمية الحوار النقدي بين الإنسان والسلطة، بحيث تُطرح الإشكاليات الاجتماعية أمامها بوضوح، لتكون مُطالبة بإيجاد حلول تصب في مصلحة الفئات الاجتماعية المهمشة. كما شدد على أن التغيير الاجتماعي الحقيقي لا يمكن أن يتحقق دون وعي متقدم يسهم في بناء مجتمع جديد قائم على الحركة لا الجمود. وقد فهم الثورة بوصفها عملية مستمرة من النقد والتطور، وليست حالة جامدة أو نهائية.

2- **المرحلة الثانية**: إعادة قراءة التاريخ في هذه المرحلة، انشغل بريشت بدراسة التاريخ لا من باب السرد، بل من خلال استنباط قيمه وإعادة تأويل أحداثه ونصوصه. ورغم أنه استخلص من التاريخ قوانين اجتماعية واضحة، فإنه في الوقت نفسه تبنّى موقفاً نقدياً تجاه تلك القوانين، ما أضفى على مقاربته طابعاً مزدوجاً يجمع بين الاستفادة من دروس التاريخ ورفض التسليم المطلق بها. (Awni Karoumi).

- **المعالجة الإخراجية:**

ليس غريباً على أحد القول إن الإخراج المسرحي المبدع في القرن العشرين قد تميز في قدرته على التحول الكلي. وهنا أميز بين ثلاثة أنواع من الإخراج، إذ اتفق الباحثون على تصنيف المخرج إلى:

- مخرج مترجم.
- مخرج مُعد (أو مُفسر).
- مخرج مُبدع.

والحالة التي تولد الإشكالية هي وجود المخرج المبدع، وهذا هو حال (مايرهولد)، الذي يقوم بعملية التحول الكلي الذي يعبر فيه عن إجتهادات لا حدود لها، ومغامرات فنية، وإتجاهات مختلفة يجمع فيها المنحى التجريبي والطليعي، ويتصدر فيها اشتغاله على البناء المشهدي، والبحث عن فضاءات جديدة للعرض، والقراءة المغايرة المنتجة التي تهدف إلى الإمساك بما لم يتم التفكير فيه، أو ما تم السكوت عنه في النص، بالإضافة الى إطلاقه في فضاء العرض لصيغ علامات حرة لا تكتمل دلالاتها إلا بفعل قراءة المتلقي لها، وفعاليته في استنطاقها وتأويلها. وهكذا تداخلت سلطة المخرج (القارئ الأول للنص) وسلطة المتلقي (القارئ الثاني للنص والعرض معاً) في إنتاج الخطاب المسرحي وإزاحة سلطة المؤلف (Majd Hamdi Al-Qasas, p149).

وانطلق (مايرهولد) في نظامه التدريبي للممثل (الباي وميكانيك) على المستوى التقني الحركي نحو التجريب في المسرح من قناعته بأن (المسرح التقني قد بلغ ذروة المهارة في مجال الطبيعة الحياتية والبساطة الواقعية في الأداء، بيد أنه ظهرت مسرحيات تتطلب أساليب جديدة في الإخراج والتمثيل، وكان على مسرح الأستوديو أن يسعى إلى تجديد الفن الدرامي بأشكال وأساليب جديدة في الأداء المسرحي، معللاً باقتراب وقت اللاواقعية في المسرح، فمن الضروري أن نصور الحياة لا كما تحدث في واقع كل يوم، ولكن كما

نحسها احساساً غائماً في أحلامنا ورؤانا ولحظات سمونا(Vsevolod Meyerhold, p29-30). ومن هنا أدرك (مايرهولد) بأن منبع الهوة في الممثل والإحساس بالإيقاع هو التخبط الذي يقع فيه المؤلف، ومن ورائه المخرج في الالتزام بمبدأ تمثيل الواقع (Ibrahim Abdullah Ghuloom, p61). وهذا يتعلق أيضاً من حيث المبدأ بالممثل بأنه مهما حاول فأنه لا ينسى أبداً لاواقعية شخصيته، فبالطبع قد يقول بعد كل عرض إن المسرحية حقيقية ومن الممكن أن يكون هو على حق، ولكن هذه الحقيقة هي من طبيعة أخرى فهي تتعلق بالنية العميقة للمؤلف وبالواقع الذي ابتغى أن يظهره من خلال هذه الصور، فالإيقاع في المسرح من العناصر التي تميز دراماتورجية معينة، وهو من المؤثرات المباشرة في الإيحاء بالزمن في المسرح (mari Elias, p86).

وإذا ما فسرت دعوة (مايرهولد) الى اللاواقعية في الأداء المسرحي عموماً فأنه يقترب من تصورات (فريدريك انجلز) في أن (الواقعية تفترض علاوة على حقيقة التفاصيل، حقيقة تصوير الطبائع النمطية في مواقف نمطية) (Ali Abu Melhem, p77). وهي بالتالي طريقة تقنية تتعارض مع أسلوب (ستانسلافسكي) المعتمد أساساً على الانفعال الداخلي ومعطياته الخارجية في الأداء المسرحي.

أن ثورة (مايرهولد) على المسرح الواقعي والأداء الطبيعي الشائع والمتمثل في منهج (ستانسلافسكي) أصبح ثورة على ما يمكن أن ينتج في الطرح والأداء وهو ما يرفضه (ستانسلافسكي) من قبله، فكانت قناعة (مايرهولد)* تقتضي بتوظيف الممثل لجسده بما ينسجم مع خصائص بنيته الجسدية وإيقاعه، كما طالب الممثل بأن يراعي في توظيفاته الجسدية بالشكل الذي يقربه من العمال المحترفون في صنعاتهم لضمان عدم وجود حركات اضافية غير منتجة (زوائد حركية)، واعتماد الايقاعية، وتوافر مركز صحيح للجسم، والثبات (Vsevolod Meyerhold, p30).

ومما سبق يتضح رفض (مابرهولد) عملية نقل المشاعر الفردية لشخصياته، بل ضرورة نقل خلاصة نقية للانفعالات، ولذلك فقد درب الممثلين على أن يلقوا كلمات الحوار بطريقة ملحنة حسب درجات موسيقية إيقاعية، وأن يتحركوا على نحو كهنوتي بطيء. ولهذا أراد من ممثليه أن يشتغلوا وفق آلية النظام المصاغ موسيقياً، فكان الممثل لديه مبرمجاً على إيقاع حياة معينة تتكرر وحداتها الأدائية تباعاً، لذلك فقد مزج في مسرحياته الموسيقى بالفعل، وأستفاد من تقنيات التمثيل الملقنة بدقة والمتوارثة في المسرح الهندي وخصوصاً في اكتشافه (البلاستيك) تلك التقنية التي تدعو الى أن يعارض فيها الجسد أو يخالف أو يناقض تصور الحالة من وجهة كونها رد فعل عفوي للأحاسيس والمشاعر، وفي هذا الإطار توصل (مايرهولد) الى اكتشاف آفاق التأسيس لمسرح التراكيب وفضاء الأشكال والألوان والأحجام المتناغمة فيما بينها موسيقياً، إضافة إلى بلورة الحوار الداخلي بمساعدة محفزات موسيقى الحركة البلاستيكية، فيصل الممثل الى مبتغاه عبر نظام البايوميكانيك(Nash'at Mubarak Saliwa, p236).

يتضح مما تقدم أن التمرد على الأشكال الفنية التقليدية ينطوي في جوهره على إمكانيات كامنة للتجديد المستقبلي، ويُعد دليلاً على قابلية الفن للتطور المستمر. فعلى سبيل المثال، إذا كان الوهم المسرحي يتحقق سابقاً عبر التفاصيل الدقيقة كالتجاعيد والمساحيق، فإن التمرد الفني استثمر المبالغة في المكياج بوصفها أداة تعبيرية، تعزز الطابع الرمزي والتجريدي للعمل، من خلال استخدام الدمى والعرائس لتمثيل الشخصيات، في نزعة واضحة نحو التعبيرية والرمزية.

ويمثل التمرد في هذا السياق أداة معرفية وتعليمية للفنان، حيث يدفعه إلى التحرر والانفتاح واكتشاف الآخر، كما يُجسد موقفاً رافضاً للتقليد في أوسع معانيه، بهدف تأسيس تقاليد جديدة في مختلف عناصر العرض المسرحي: من كتابة النص، وبناء المشهد، وأسلوب الأداء، إلى آليات التلقي والعلاقة مع الجمهور.

وتتمثل ملامح التمرد المسرحي في شجاعة الفنان - سواء كان كاتباً أو مخرجاً أو ممثلاً - الذي يرفض الجمود ويخوض مغامرة التجريب والتجديد باستمرار، دون أن يركن لما هو مألوف أو تقليدي. وقد دفع هذا الاتجاه الدراميين المعاصرين إلى اختبار إمكانياتهم الإبداعية، ليس فقط لأن المسرح هو الفضاء الوحيد الذي يسمح للكاتب بتلقّي ردود الفعل المباشرة دون وسيط، بل لأنه كذلك ساحة خصبة للحوار، والتفاعل، وتبادل التجارب والخبرات. وقد أسهم الإرث الفني الذي خلفه المتمردون على التقاليد في إثراء الرؤية المسرحية وتجديد مناهجها، مما شكّل مصدراً رئيسياً لحركة التحول المسرحي التي برزت بوضوح منذ ستينيات القرن العشرين. فلم تكن هذه الحقبة مفصلية على صعيد المسرح والثقافة في أوروبا فحسب، بل امتدت تأثيراتها إلى مختلف أنحاء العالم، بمختلف أنظمته السياسية والاقتصادية، سواء في الدول الاشتراكية، أو الرأسمالية، أو بلدان عدم الانحياز المعروفة اصطلاحاً بدول العالم الثالث. (Awni Karoumi).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري:

1- ينبع التمرد من شعور داخلي بالقوة مقرون برغبة عميقة في إحداث تغيير. وهو سلوك مزدوج الاتجاه، فقد يتخذ طابعًا بنّاءً يعزز التطور ويخدم الصالح العام، أو يتحول إلى هدم سلبي يُضعف البنية الاجتماعية والثقافية.

2- في الممارسات الفنية، قد يظهر تمرد خادع يخفي في جوهره تبعية مقنّعة. فليس كل خروج على المألوف يعد ابتكارًا أو حرية فكرية، إذ يصبح الفن مريضًا عندما يتعمد مناقضة كل شيء دون تمييز أو معيار جمالي.

3- يمثل التمرد لحظة انعطاف في موقف الفنان، إذ ينتقل من الامتثال لسلطة فكرية أو فنية ما إلى المواجهة والنقد، محاولًا إعادة تقييم القيم والتفضيلات الفنية التي كان يتبناها سابقًا.

4- يتفاوت ميل الفنان إلى التمرد النفسي تبعًا لثلاثة عوامل رئيسية: مدى ارتباطه بالسلوك المهدد، حجم هذا التهديد، ونسبة السلوك الذي تم تقييده. وكلما كانت الممارسة المهددة أكثر أهمية بالنسبة له، زاد اندفاعه نحو التمرد.

5- يُعتبر التمرد على التقاليد المسرحية محفزًا لنشوء رؤى جديدة، لكنه قد يُقابل بالرفض الاجتماعي إذا اتسم بالانفعال والتسرع. فالتغيير الإبداعي يحتاج إلى وعي ناضج وتجربة متأنية كي لا يتحول إلى فوضى هدامة.

6- عندما يتمرد المسرح على الثبات، تنبثق منه حركات فنية طلائعية تسعى إلى تجديد التعبير الفني. هذه الحركات، مثل الدادائية أو التعبيرية، تتشكل وفق إيقاع التحولات الثقافية والاجتماعية وتعيد بناء مفاهيم المسرح ضمن سياقات زمانية ومكانية متميزة.

7- تاريخياً، اقترن التمرد المسرحي بولادة اتجاهات جديدة تحاول أن تثبت ذاتها كأنواع مستقلة. هذا التمرد لا يتوقف عند حدود معينة، بل يستمر عبر الأسماء التي تتبناه وتدافع عنه كمنهج إبداعي وثقافي.

8- هو حالة فردية يعيشها الفنان حين يرفض الثبات والتكرار، فينزع إلى تجربة كل ما هو جديد. هذا التجريب المستمر لا يهدف فقط إلى التمرد على التقليد، بل يسعى إلى خلق مسرح يحاور الواقع والذات بلغة جديدة غير مستهلكة.

9- التقاليد في المسرح لا تُبنى عبثًا، بل تنشأ من تراكمات طويلة من الأساليب والمناهج. يمكن فهمها عبر تحليل المراحل الزمنية، الأشكال الفنية، والنصوص المسرحية التي تبقى الأداة الأكثر ثباتًا لنقل هذه التقاليد عبر العصور.

10- يمنح التمرد الفنان وعيًا جديدًا بحدود أدواته ومسؤوليته الفنية، حيث يتحول إلى وسيلة لفهم الذات والآخر، ويؤسس لتقاليد غير مألوفة تشمل كل عناصر المسرح من النص وحتى العلاقة مع الجمهور.

11- لقد شكل التمرد مصدر إلهام لتحولات مسرحية حاسمة، خاصة تلك التي بدأت في ستينيات القرن العشرين. فالمبدعون الذين تحدوا التقاليد أغنوا الرؤية المسرحية بمنهجيات جديدة فتحت آفاقًا لأساليب تعبيرية غير معهودة.

الإطار الإجرائي

يتحدد البحث بالأنموذج الذي أورده العنوان:

- **عينة البحث:** يحدد الباحث العينة التي يطبق عليها إجراءات بحثه بعرض مسرحية (يا رب) والتب بُني اختيارها على المسوغات التالية:

1- تم الاختيار لهذا الأنموذج كونه يتفق مع موضوع البحث، وهو الأقرب لتحقيق الهدف، ثم التوصل الى نتائج.

2- مشاهدة الباحث العينية للعرض، وإمكانية لقاء الباحث للعاملين على ذلك العرض من مخرج ومصمم وفنيين وممثلين، فضلاً عن خبرة الباحث.

المسرحية	المؤلف	المخرج	تمثيل	مكان العرض	السنة	مدة العرض
يا رب	علي عبد النبي الزيدي	مصطفى ستار الركابي	سهى سالم فلاح ابراهيم زمن الربيعي	بغداد/المسرح الوطني	2016	55 دقيقة

- **اداة التحليل:** يتخذ الباحث ما توصل اليه من مؤشرات الإطار النظري، أداة للتحليل.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1787
Khalel Fadhel Khalel , Suha Taha Salim : Directorial Treatment of Rebellion in Contemporary Iraqi Theatre Performances
Al-Academy Journal - Issue 122 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

- **منهج البحث: التحليل الوصفي.**
- **تحليل العينة:**

الخط العام للمسرحية: تتناول المسرحية واقع العراق الأليم، بما يحمله من معاناة وعنف وقتل ويأس، مركزة على مأساة الأمهات العراقيات المفجوعات بفقدان أبنائهن نتيجة ما شهدته البلاد من حروب وصراعات طائفية دامية، جعلت السلام غريباً عن تأريخ هذا الوطن. تدور فكرة المسرحية حول تكليف الأمهات، وتمثلهن في العمل (الأم)، التي تؤدي دورها الممثلة (**سهى سالم**) بتقديم طلب إلى الخالق، الله عز وجل، تطلب فيه إنهاء دوامة العنف، وعودة الأبناء المفقودين. وتُجسد شخصية (النبي موسى (عليه السلام))، التي يؤديها الممثل (**فلاح إبراهيم**)، دور المفاوض الإلهي مع الأم. إذ تتوسل الأم إلى الخالق أن يوقف القتل في شوارع العراق خلال 24 ساعة، وتقول بحرقة: "نريد أبناءنا أن يكبروا، لا أن يتناثروا أشلاء.. نريدهم أن يصلوا على الأقل إلى سن الخمسين".

يظهر النبي موسى بعصاه ليؤكد أنه مرسل من الله للتفاوض معها حول مطالبها، التي يعتبرها تمرداً، محذراً من أن هذا التمرد مرفوض، وأن الوادي مراقب بالكاميرات، والبحر سيبتلع من يتمرد.

تطلب الأم من الخالق أن يُفعل قدرته في (كن فيكون)، أو من موسى أن يحرك عصاه لإنقاذ العراق، لكنه يرد بتعبير عن العجز، قائلًا إنه (نبي مرتبك)، فالمعجزة التي يحتاجها هذا البلد أكبر من قدرة عصاه التي أكل عليها الدهر. يؤكد أن الحوت الذي ابتلع النبي يونس لا يُقارن بالحيتان التي التهمت أبناء العراق.

وفي النهاية، يقرر النبي موسى عدم العودة إلى الجنة، مفضلًا البقاء في الأرض، ليشارك العباد مأساتهم.

https://www.facebook.com/photo.php

- **الفكرة:**

يسعى مؤلف العمل من خلال طرحه لفكرة المسرحية إلى التأكيد على أن الجرأة في مناقشة القضايا الدينية تمثّل مدخلاً ضرورياً لمعالجة مشكلات العنف والموت، وذلك عبر حوار متمرد يطرح أسئلة غير تقليدية، تتوجه إلى المتلقي وربما إلى الخالق ذاته. ويشير المؤلف إلى أن الهدف من هذا التناول هو خوض تجربة فكرية معمقة لقضية أزلية، من خلال زوايا جديدة ومحاولة اقتراح حلول مبتكرة.

تستفز فكرة العرض الآخر، لأنها تتناول المعتقدات الدينية والمقدسات، مما يجعلها تلامس مواضيع شديدة الحساسية في حياة الإنسان. تنطلق المسرحية من وقائع حياتية أثرت بعمق في الناس، وأدت إلى ولادة نوع من التفكير الجريء، الذي بدا غريباً ومفاجئاً للمتلقي، خصوصاً من خلال أسئلة غير متوقعة تكسر رتابة الطرح المعتاد في المسرح العراقي.

يتضمن النص صداماً عاطفياً مع المقدس، ويفتح الباب أمام عدد كبير من الأسئلة، التي لا تهدف بالضرورة إلى تلقي إجابات مباشرة، بل تهدف إلى زعزعة الحواجز العالية وبناء حوار إنساني مع الخالق، كما في العديد من الحوارات القرآنية بين الله والمخلوقات عن طريق الأنبياء.

وقد تجذرت هذه الفكرة كمحور أساسي في بناء النص، وانعكست بوضوح في الرؤية الإخراجية، من خلال اختيارات المخرج التي سعت إلى تكريس الصراع الدرامي وتسريع وتيرة الحوار بين الأم ومناجاتها للذات الإلهية، في محاولة لإيجاد منفذ تعبر فيه عن صرخاتها ومعاناتها كامرأة عراقية عاشت ويلات الحروب ومآسي الإرهاب.

- **الأسلوب الإخراجي**

اعتمد الأسلوب الإخراجي في العرض على مواجهة الأزمة بهدوء عميق، رغم الألم الذي أصبح جزءاً من الحياة اليومية. وقد عبر المخرج عن هذه الحالة بطريقة مغايرة، كاشفاً أن الإنسان العراقي يعيش في بيئة صاخبة إلى حد أن البرود والاستسلام أصبحا استجابة طبيعية بعد الحزن والانفعال. هذا المنظور المختلف إلى واقع العنف اليومي في العراق، وربما في أماكن أخرى، شكل نقطة انطلاق لبناء الرؤية الإخراجية.

من هذا المنطلق، جاءت المعالجة الإخراجية قائمة على الطابع الحواري، حيث ارتكزت المفردة الحوارية على الانتقال من الواقع نحو الطقسية، مما منح العرض طابعًا رمزيًا وشعائريًا واضحًا في مجريات أحداثه.

وقد وظف المخرج الصورة المسرحية بذكاء، من خلال إعداد شريط تمهيدي استهلالي يهيئ الجمهور لما سيُعرض على خشبة المسرح. ويُشار إلى أن المدخل الأول للعرض تضمن قراءة مؤثرة وطويلة لمقطع من القرآن الكريم، أُديت بطريقة لافتة حد البكاء، وهو أمر نادر الحدوث في الطقوس المسرحية المحلية، ما يعكس جرأة واضحة في الاقتراب من عناصر دينية غالباً ما تُعد من المحرمات في المسرح التقليدي.

أما مناجاة الذات الإلهية، التي تجاوزت حدود الدعاء إلى التساؤل والاستفهام، فقد كانت حذرة لكنها خالية من أي تجاوز أو إساءة. وقد بُنيت الرؤية الإخراجية لمسرحية "يا رب" على استخدام مكثّف للدلالات البصرية والحركية، مع منح لغة الصمت مكانة خاصة، لتعميق الأثر الدرامي وتعزيز البعد التأملي في العرض.

- **الأداء التمثيلي**

تميز العرض المسرحي بتوظيف غير تقليدي لشخصيات الأنبياء، وهو توجه جريء بالنظر إلى طبيعة الموضوع وحساسيته الدينية. ورغم أن العديد من الأفلام والمسرحيات الغربية تناولت حياة الأنبياء بجرأة عالية، فإن اختيار شخصية النبي موسى (عليه السلام) في هذا العرض يُعد خطوة استثنائية، خاصة أن المخرج قدم الشخصية بثوب معاصر ومقاربة مختلفة تنسجم مع رؤيته الفنية.

المحور الأعمق في العرض كان مناجاة الأم وتساؤلاتها الوجودية، في صرخة إنسانية عبرت عنها ببراعة الفنانة (**سهى سالم**)، التي جسدت دور الأم العراقية الثكلى. كانت تلك المناجاة أشبه بنداء خافت يحمل وجع الأمهات في مواجهة موت الأبناء، وقدمت بأسلوب يلامس الأرض التي تمشي عليها الأمهات، كما لو أن التراب ذاته يردد صرختهن. أما الفنانة (**زمن الربيعي**)، فقد أدت دوراً صامتاً لكن بالغ التأثير، حيث كان حضورها الجسدي منسجماً بشكل تام مع السياق الدرامي العام. لم تنطق بكلمة واحدة، لكن تعبيراتها الصامتة جاءت موازية لحجم الألم الذي يعكسه العرض. وقد ساعدت الأزياء في تعميق البعد الرمزي، حيث ظهرت الربيعي بملابس بيضاء في مقابل ملابس الأم السوداء، في تباين بصري مدروس. كما أن تصميم أزياء النبي موسى جاء منسجماً مع بقية عناصر العرض، من ديكور وإضاءة وموسيقى، ما ساهم في خلق سينوغرافيا متكاملة تخدم الرؤية الإخراجية وتعزز من تأثير الصورة المسرحية.

مع ذلك، اتسم العرض بقلة الحركة والانفعالات الجسدية الظاهرة، حيث اقتصر الأداء في معظمه على الجلوس وتبادل الحوار بين الشخصيات، مع تغييرات طفيفة في الوقفات والحركة. ويبدو أن هذا التوجه كان خياراً إخراجياً واعياً، هدفه تقليص (بطولة الجسد) لصالح التركيز على عمق الكلمة والمضمون، والتعبير عن الألم الوجودي من خلال الحوار والموقف لا من خلال الحركة الخارجية.

ومن اللافت في منتصف العرض، الانتقال المفاجئ من اللغة العربية الفصحى إلى العامية، بأسلوب ساخر يميل إلى الكوميديا الخفيفة. ورغم أن هذا التحول قد أضفى نوعاً من التنفيس وكسر الإيقاع المأساوي، إلا أنه بدا أحياناً مبالغاً فيه، وربما خرج عن

السياق الجاد للعرض. ويمكن اعتباره نقطة ضعف نسبية، لأنه يلامس حدود الاستخفاف بالمقام الرمزي المقدس لشخصيات العمل، حتى وإن جاء بنية تخفيف الأجواء القاتمة.

- **النتائج والاستنتاجات:**
- **نتائج التحليل:**

1- يكشف النص المسرحي عن طبيعته المتمردة، من خلال بنية لغوية وفكرية ذات حرفية عالية تتنقل بين الواقعي واللامعقول. ويبلغ هذا التمرد ذروته في مقاربة العلاقة بين الإنسان والخالق، وتجاوز الحدود التقليدية التي فُرضت على هذه العلاقة منذ الأزل، ما يُعد خطوة جريئة في كسر التابو وخلخلة مفهوم "المقدس" في السياق الثقافي والديني.

2- تنوعت مستويات اللغة في النص بين الفصحى والعامية، ما أضفى حيوية على إيقاع العرض وكسر النمطية اللغوية. ورغم أن هذه التحولات كانت محدودة نسبياً، إلا أنها جاءت بدلالات فنية وأدبية عكست بشكل صادق الواقع القائم على الاضطهاد والقهر، كما ساهمت في التعبير عن حالات الرفض والانكسار التي يعيشها الإنسان.

3- اعتمد المخرج على توظيف بصري ذكي تمثّل في شريط افتتاحي يمهّد للمشاهد ما سيجري على خشبة المسرح. ويُعد هذا الأسلوب جديداً على الطقس المسرحي المحلي، حيث يعكس جرأة في التعامل مع المعتقدات الدينية، واقتحام المناطق التي طالما اعتُبرت "محرمات"، مما أضفى على العرض بُعداً تجريبياً ومغايراً.

4- تميز العرض بقلة الحركة الجسدية والانفعالات الظاهرة، حيث طغى الحوار على الأداء الحركي، وكان أغلب الممثلين في وضعية جلوس طوال الوقت، مع بعض التغييرات المحدودة. ويبدو أن هذا التوجه مقصود من قبل المخرج، رغبة في الابتعاد عن استعراض الجسد أو الانبهار البصري، والتركيز على الكلمة والحوار كوسيلة أساسية لنقل الفكرة والموقف الدرامي.

5- قدم العرض مقاربة جديدة لمفهوم المسرح، تتجاوز فكرة الحكاية السردية المباشرة إلى فضاء يثير الأسئلة ويطرح القضايا بوعي جمعي. ويمكن وصف العرض بأنه تجريبي بامتياز، يطمح إلى الخروج عن السائد، ويفتح آفاقاً ابتكارية تتقاطع مع هموم الجمهور بأسلوب فني بعيد عن النمط التقليدي المألوف في المسرح العراقي.

6- رغم غياب مفردات السينوغرافيا التقليدية، واقتصار الفضاء المسرحي على شاشة عرض (داتاشو) وبعض القطع البسيطة، إلا أن هذا التبسيط لم يمنع من بناء رؤية بصرية ذات دلالات درامية. وقد أسهم هذا التوظيف المتقشف في تعزيز جماليات العرض المسرحي، ونقل جوهر الحدث وأبعاده الرمزية، وإن لم يكن كافياً لنقل الإحساس الكامل بجغرافيا "الوادي المقدّس" الذي تدور فيه بعض وقائع النص.

- **الاستنتاجات:**

1- يُنتج مسرح العبث واللامعقول صراعاً درامياً يُبرز سمات فكرية وأدائية منفتحة على أزمنة وأمكنة متعددة.

2- تنوعت الأساليب الإخراجية مما أضفى أبعاداً رمزية خفية في ضوء الأفكار المتمردة.

3- يُظهر المسرح قدرته على طرح أفكار جريئة تتعلق بمواضيع حساسة، مثل العلاقة بين الإنسان والمقدس، متجاوزاً التقاليد والقيود الثقافية. وهذا يوضح أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة فعالة للتفكير وطرح الأسئلة العميقة.

4- اعتمد العرض على تنوع اللغة بين الفصحى والعامية، مما ساعد على خلق توازن في الإيقاع وجعل التواصل مع الجمهور أكثر واقعية وصدقاً، حيث عبر عن مشاعر الناس بطريقة قريبة منهم وبعيدة عن المبالغة.

5- التوظيف البصري في العرض بمثابة كسر للمألوف المحلي، ما يشير إلى سعي المخرج لتوسيع حدود التعبير المسرحي، من خلال سينوغرافيا رمزية تقتصد في الوسائل، لكنها غنية بالدلالات. وهذا يؤكد أن الرؤية الإخراجية تميل إلى التركيز على الجوهر الفكري والرمزي، أكثر من اعتمادها على الإبهار البصري أو الزخرف الجمالي.

6- لا يشترط أن يعتمد المسرح دائماً على الفعل الجسدي، بل قد يتجلى تأثيره من خلال الفكرة والحوار. اذ يمكن للمخرج تقليص الحضور الجسدي للممثلين لصالح إبراز الكلمة، في توجه واعٍ يهدف إلى تجريد الأداء من الزخارف الشكلية والتركيز على جوهر الرسالة الدرامية.

7- يشير العرض إلى تنوع أسلوبي في التناول الإخراجي، مما يمنح العمل غنى بصرياً ودلالياً، ويؤسس لخطاب مسرحي متعدد المستويات قادر على رسم أبعاد رمزية غير مباشرة تحمل طابعاً تمردياً ومفتوحاً على التأويل.

8- اتسم العرض بتقشف حركي مقصود، حيث تم الاستغناء عن الفعل الجسدي لصالح الحوار كأداة فاعلة في التعبير عن جوهر النص، ما يشير إلى خيار إخراجي واعٍ يرمي إلى تكثيف الطاقة التأملية للفكرة على حساب العرض الجسدي.

9- اعتمد العرض على مفردات تنتمي إلى مسرح العبث، من حيث غياب التسلسل المنطقي والتجريب في الأداء والشكل، ما منح العرض طابعاً زمانياً ومكانياً مفتوحاً، وأكسبه بعداً فلسفياً يتخطى السياق المحلي نحو تجارب كونية إنسانية.

– **التوصيات:**

1- ضرورة مواكبة وإطلاع المخرج المسرحي على أحدث المستجدات والتطورات الفكرية المغايرة والخارجة عن المألوف والارتكاز على توجهات فكرية متمردة ذات مبادئ وقواعد تمكنهم من توسيع آفاقهم واعتمادها كأساس لابتكار عروض مسرحية مستقبلية تتسم بالاختلاف والتنوع والإبداع.

2- تبني ما توصلت إليه الدراسة الحالية من نتائج واستنتاجات من قبل المؤسسات ذات العلاقة المباشرة بالعروض المسرحية المعاصرة

3- ضرورة تكثيف الحلقات النقاشية التعريفية بـ (مفهوم التمرد ومحاولة التعمق في كافة تفاصيله.

– **المقترحات:**

1- دراسة المعالجة الإخراجية للتمرد في عروض المسرح المعاصر الغربي.

2- دراسة الأبعاد الفكرية والمادية للتمرد على جميع الأصعدة الخاصة بالعروض المسرحية، كالسينوغرافيا والأداء والحركة.

Conclusions:

1- The Theatre of the Absurd and the Irrational generate a dramatic conflict that highlights intellectual and performative traits open to multiple times and places.
2- The diversity of directorial styles added hidden symbolic dimensions in light of the rebellious ideas presented.
3- The theatre demonstrates its ability to present bold ideas related to sensitive topics, such as the relationship between humans and the sacred, going beyond traditions and cultural constraints. This shows that theatre can be an effective tool for reflection and for posing profound questions.
4- The performance relied on a linguistic diversity between Classical Arabic and colloquial dialects, which helped create a balanced rhythm and made communication with the audience more realistic and sincere, expressing people’s emotions in a way that was close to them and free of exaggeration.
5- The visual design in the performance broke with local conventions, indicating the director’s pursuit of expanding the boundaries of theatrical expression through symbolic scenography that is minimal in resources yet rich in meaning. This affirms that the directorial vision focuses more on intellectual and symbolic essence rather than visual spectacle or decorative aesthetics.
6- Theatre does not necessarily depend on physical action; its impact may manifest through ideas and dialogue. The director may intentionally reduce the physical presence of actors in Favor of emphasizing the spoken word, in a conscious attempt to strip away formal embellishments and concentrate on the core of the dramatic message.
7- The performance indicates stylistic diversity in its directorial approach, enriching the work both visually and symbolically. It establishes a multi-layered theatrical discourse capable of suggesting indirect symbolic dimensions characterized by rebellion and open-ended interpretation.
8- The performance was marked by intentional movement austerity, forgoing physical action in Favor of dialogue as an effective means of expressing the essence of the text. This points to a deliberate directorial choice aimed at intensifying the contemplative energy of the idea over physical spectacle.
9- The performance employed elements characteristic of the Theatre of the Absurd, such as the absence of logical sequence and experimentation in form and performance. This gave the production a sense of temporal and spatial openness and imbued it with a philosophical depth that transcends the local context toward universal human experiences.

references

1. Ali Abu Melhem, *On Aesthetics – Towards a New Vision in the Philosophy of Art*, University Foundation for Studies, Publishing and Distribution, Beirut, 1990.

2. Ali Shalash, *Rebellion Against Literature*, Dar Al-Shorouq, Egypt, 1st Edition, 1994.
3. Al-Razi, Ahmad ibn Faris ibn Zakariya al-Aswini, Abu al-Husayn (d. 395 AH). *Mojam Maqayis al-Lughah.* Edited by Abd al-Salam Muhammad Harun, Dar Al-Fikr, 1979.
4. Amir Ahmed Ghazi, *The Concept of Rebellion and Its Applications in Conceptual Art (Joseph Beuys as a Model)*, published in Journal of Babylon University for Human Sciences, Vol. 26, No. 6, 2018.
5. Awni Karoumi, *Modern Playwrights and Rebellion Against Traditions*, published in Al-Masrah News / Articles and Studies, Cairo, 2004.
6. Barakat Abbas Saeed, *Features of Rebellion in the Fluxus Movement*, published in Nabu Journal for Studies and Research, Issue 11-12, 2015.
7. Bertolt Brecht, translated by: Abdullah Owaishek, *Dialogue: Buying Brass – The Second Night*, Issues 4-5, Al-Hayat Al-Masrahiyah Magazine, Damascus, 1978.
8. Edwar Al-Kharrat, *From Silence to Rebellion: Studies and Dialogues in World Literature*, Ministry of Culture – General Authority for Cultural Palaces (Critical Writings Series), Rose Al-Youssef Press, Egypt.
9. *Five Avant-garde Plays*, Translated by: Shafiq Maqar, National House for Printing and Publishing, Cairo, 1966.
10. Hawaida Al-Seba'i, *Postmodern Arts in Egypt and the World*, Egyptian General Book Organization, Cairo, 2008.
11. mari Elias, Hanan Kassab Hassan, *Theatrical Dictionary: Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts*, Lebanon Library Publishers, 2nd Edition, Lebanon, 2006.
12. Ibn Manzur, *Lisan al-Arab*, Edited by: Youssef Al-Buqai, Ibrahim Shams Al-Din, Nidal Ali, Al-A'lami Foundation for Publications, Beirut-Lebanon, 1st Edition, 2005.
13. Ibrahim Abdullah Ghuloom et al., *Techniques of Forming the Theatrical Actor*, Series of Research and Experiences, Arab Institute for Studies and Publishing, Amman, 2002.
14. Ibrahim Al-Haidari, *Criticism Between Modernity and Postmodernity*, 1st Edition, Dar Al Saqi, Beirut, 2012.
15. Irfan Abdul Hamid Fattah, *The Emergence and Development of Sufi Philosophy*, Islamic Office / Kuwait University Press, 1974.
16. Ismail Abdul Fattah Abdel Kafi, *Glossary of Globalization Terms*, Arabic Books for Electronic Publishing and Distribution.
17. Joshen, McDowell & Sentler, *Guide to Youth Counseling*, translated by: Issam Khouri, Samir Al-Shammouli, Aver Press, Amman-Jordan, 2003.
18. Khaled Sa'sa', *Epic Theatre in Brecht: Between Educational Purposes and Artistic Pleasure*, published in Al-Qare' Journal for Literary, Critical, and Linguistic Studies, Vol. 5, No. 3, 2022.
19. Majd Hamdi Al-Qasas, *Meyerhold and the Performance Text*, published at the University of Jordan – Amman, 2016.
20. Najlaa Khudair Hassan, Zahraa Sa'ib Ahmed, *Psychological Rebellion and Its Representations in Graffiti Art*, published in Al-Academy Journal, Issue 97, 2020.
21. Nash'at Mubarak Saliwa, Wissam Khudair Mousa, *Performance Approach Between Vaganova's Rhythmic Motivation Theory and Meyerhold's Actor Training Method*, published in Nabu Journal for Research and Studies, Vol. 23, No. 26, 2019.
22. Nazih Abu Nidal, *Female Rebellion in the Arab Woman's Novel and a Bibliography of Arab Feminist Fiction*, Arab Institute for Studies and Publishing, 1st Edition, Beirut, 2004.
23. Rasel Dawood Salman, Ismail Khalbas Hammadi, *Manifestations of Rebellion and Revolution in Sufi Literature*, published in Wasit Journal for Human and Social Sciences, Vol. 18, Issue 52, 2022.
24. Samuel Beckett, *waiting for Godot*, Translated by: Paul Shaoul, Kuwait, 1993.
25. Shakir Ma'aradh Muttashar, Abdulkarim Zair Rasan, *Psychological Rebellion Among Middle School Students*, published in Basra Research Journal for Human Sciences, Vol. 47, Issue 3.
26. stanger, psychology of personality, New York, McGraw hill, fourth edition, 1874.
27. Tarkovsky, Andrei. Cinema and Life. Translated by Basel Al-Khatib, Ministry of Culture, Damascus, 1991.
28. Vsevolod Meyerhold, *On Theatrical Art*, Translated by: Sharif Shaker, Dar Al-Farabi, Beirut, 1979.
29. Youssef abd Al-Masih Trot, *The Theater of the Absurd and Other Issues*, Al-Nahda Library and Dar Al-Farabi, Beirut, 1975.
30. Zainab Nouri Al-Sulaikhi, *Human Rights in Contemporary Theatrical Texts*, 1st Edition, Jordan, Al-Manhajiah Publishing and Distribution, 2016.