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/jcofarts1790

Directorial Work of Taboo in Contemporary Iraqi Theater Performances (The Play Ya Rab as a Model)

Reham Fouad Awad [a]

[a] *General Directorate of Vocational Education / Baghdad, Rusafa Education / 3*

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

ARTICLEINFO

Article history:
Received 11 May 2025
Received in revised form 28 June 2025
Accepted 29 June 2025
Published 1 June 2026

Keywords:
work, directing, taboo, contemporary Iraqi theatre performances

ABSTRACT

" Taboo" is a term whose historical roots go back to the origins of humanity since the earliest times. Historical anthropological studies have revealed the relationship between humans and "taboo," as two points of convergence between concepts that evolved with the evolution of human society. Taboos can change depending on natural, social, political, psychological, and even physical variables. Psychology shares this concept with political science, sociology, and anthropology. These sciences export their dominant concepts and influences on humans, given that humans live in the environment they are influenced by and are influenced by. These taboos later become value constants, inherited beliefs, or religious legislation through sacred texts that impose their sanctity on humans. The first chapter dealt with the research problem, which was represented by the following question (What are the directorial concerns of the Iraqi director in his treatment of the concept of taboo in his theatrical performances?), the importance of the research, the aim of the research, the limits of the research, and the definition of the terms included. As for the second chapter, the researcher divided it into two sections: The first section: The intellectual and functional references of the concept of taboo: The second section: The directorial concerns of taboo in international theatrical experiences: In the third chapter, the researcher dealt with the research community, the research methodology, and the analysis of the play (Oh God). The fourth chapter dealt with the most important results and conclusions, then recommendations and suggestions, then a review of sources and references

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1790
Reham Fouad Awad: Directorial Work of Taboo in Contemporary Iraqi Theater Performances(The Play Ya Rab as a Model)
Al-Academy Journal - Issue 122 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

الاشتغال الاخراجي للتابو في عروض المسرح العراقي المعاصر
(مسرحيه يا رب إنموذجاً)

رهام فؤاد عواد

الملخص:

يعد (التابو) اصطلاحا وضعيا ينتمي بجذوره التاريخية إلى نشأة الإنسان منذ العصور الأولى، إذ كشفت الدراسات التاريخية لعلم الانسان عن العلاقة بين الإنسان و(التابو) بوصفهما نقطتي التقاء تلك المفهومات التي تطورت مع تطور البنية المجتمعية للإنسان، إذ يمكن (للتابو) أن يتغير تبعا للمتغيرات الطبيعية والاجتماعية والسياسية والنفسية بل وحتى الجسدية، إذ يتشارك علم النفس مع ذلك المفهوم كما علم السياسة وعلم الاجتماع وعلم الإنسان، فتلك العلوم تصدّر مهيمناتها وتأثيراتها على الإنسان كونه يعيش بذلك المحيط الذي يتأثر ويؤثر فيه، لتصبح فيما بعد تلك التابوهات ثوابت قيمية أو معتقدات موروثة، أو تشريعات دينية عبر نصوص مقدسة تفرض قدسيتها على الإنسان. إذ تناول الفصل الأول مشكلة البحث والتي تمثلت بالتساؤل الاتي (ما هي الإشتغالات الاخراجية للمخرج العراقي في معالجته لمفهوم التابو في عروضه المسرحية؟)، واهمية البحث وهدف البحث وحدود البحث وتحديد المصطلحات الواردة، اما الفصل الثاني فقد قسمته الباحثة الى مبحثين: المبحث الأول: المرجعيات الفكرية والوظيفية لمفهوم التابو: والمبحث الثاني: الإشتغالات الاخراجية للتابو في التجارب المسرحية العالمية: وفي الفصل الثالث تناولت الباحثة مجتمع البحث ومنهج البحث وتحليل مسرحية (يا رب) وتناول الفصل الرابع اهم النتائج والاستنتاجات، ثم التوصيات والمقترحات، ثم استعراض المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الاشتغال، الاخراج التابو، عروض المسرح العراقي المعاصر

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

مشكلة البحث: يتخذ مفهوم (التابو) ابعادا متعددة تبحث في ظاهر المحظورات على مستوى الدين والطقس والتقاليد والاعراف والقوانين والجنس والايديولوجيا السياسية التي تحتكم اليها الكائنات الانسانية في المجتمعات الغربية والشرقية على الرغم من الاختلاف المكون لماهية (التابو) لفهمه لدى تلك الابعاد الانسانية الا انه لا يقل خطورة واحترام لدى تلك المجتمعات اذ يشكل عادات وإن هذه العادات والتقاليد المُسْتَمَدَّة أصولها من تاريخ الوعي البشري القديم من المبالغة الافتراض بأنها متناسقة فيما بينها لدرجة تجعلها تُشَكِّل تَصَوُّراً محدداً (للتابو)، فليس المجتمع اليوم كُلِّي الانسجام مِثلمَا كان منذ أجيال فالذات اخذت بالتعمق بين مجتمع قديم وآخر حديث يزداد وظائف واتساع يوماً بعد يوم بفضل عوامل الاقتصاد والقوى المجتمعية الحديثة والانفتاح الثقافي على الآخر، ولاسيما في العقود الأخيرة التي تَميَّزت ثقافة مجتمعاتها بوصفها ظاهرة واضحة وشِبْه مُنْفَصِلة بخصائص نفسية واجتماعية عن ثقافة المجتمع القديم التي تَمَيَّزَت بتمسكها بالنظم الفكرية الساكنة، ورغم هذا التمايز والمغايرة والاختلاف بين هذه المجتمعات، إلا أننا نجد أن مدلولات (المُقَدَّس) في ثقافة المجتمعات الحديثة لم تبتعد كثيراً عن تلك التي أبدعتها ثقافة المجتمعات القديمة ولا سيما في رُؤَاها الفلسفية واللاهوتية في (المُقَدَّس)، وقد وجد التضامن المعرفي هذا حضوره في الفضاء العملي والفضاء الثقافي لهذه المجتمعات،ويعد الفن المسرحي على مستوى الإخراج اللاقط الأول لتلك الثقافات ومحاولة تاويلها وافهامها المتلقي بصور واشكال شتى ليتمكن من خلالها معرفة الذات والأخر والمحظور والمقدس لدى الاخر وما احوجنا اليوم لفهم كيف يتم تشغيل ذلك المفهوم المتعدد المعان من قبل المخرج لذا صاغت الباحثة مشكلة بحثها في السؤال التالي (**كيفية الاشتغال الاخراجي للتابو في العرض المسرحي العراقي المعاصر**)؟وعليه صاغت الباحثة موضوعة البحث على النحو الاتي (الاشتغال الاخراجي للتابو في عروض المسرح العراقي المعاصر (مسرحيه يا رب إنموذجاً) .

أهمية البحث والحاجة اليه: تكمن أهمية البحث الحالي في دراسة (الاشتغال الاخراجي للتابو في العرض المسرحي العراقي المعاصر –يارب انموذجا) وما ينتج عنه من أثر فني يحمل المتلقي الى قيم إبداعية وجمالية عند المشاهدة والقراءة المفتوحة لمنظومة العرض المسرحي لاسيما العراقي منه، فيما تكمن الحاجة اليه: من انه دراسة تهتم بالاشتغال الاخراجي للتابو في العرض المسرحي العراقي المعاصر –يارب انموذجا وهو يفيد طلبة كليات الفنون الجميلة ومعاهدها وجميع المختصين في المسرح، بتعرفهم على الاشتغال الاخراجي للتابو في العرض المسرحي العراقي المعاصر –يارب انموذجا، وما تحققه من رصيد معرفي وجمالي وحرفي للمهتمين باختصاص الاخراج المسرحي .

هدف البحث: الكشف عن الاشتغال الاخراجي للتابو في العرض المسرحي العراقي المعاصر –يارب انموذجا.

حدود البحث: الحدود الموضوعية: دراسة الاشتغال الاخراجي للتابو في العرض المسرحي العراقي المعاصر –يارب انموذجا، الحدود الزمنية: 2016، الحدود المكانية: بغداد – المسرح الوطني.

تحديد المصطلحات:

الاشتغال لغة: عرفه (ابن منظور): "شغل والجمع إشغال وشغول قال أبن قتادة :وما هجر ليلى إن تكون تباعدت عليك، ولا أن احصرتك شغول وقد شغله: يشغله، واشغله، واشتغل به، ورجل مشتغل، وشغل: شاغل على المبالغة مثل ليل لائل قال سيبويه :هو بمنزلة قولهم هم نصب وعيشة ا رضية، واشتغل فلان بأمره فهو مشتغل وجمع الشغلة :شغل وهو البيدر" (Ibn Manzur, 2003, p. 355).

اصطلاحا: عرفه (الكسندردين) بانه: "اصطلاح مسرحي يعنى بالحركة التي ترتبط باستعمال أداة مسرحية أو عمل صامت معين، وقد تتم تلك الأشغال المسرحية من دون جر الانتباه إليها، ولكن قد تنجز مع تركيز واضح عليها فيكون المتفرج قد علم بها تماما" (Dean, 1972, p. 22).

التعريف الاجرائي: الوظيفة الجمالية في رسم مفهوم (التابو) وتوظيفه عبر رؤى المخرج لرسم معالم العرض المسرحي.

الإخراج اصطلاحا: عرفه (بوبوف) بانه "هو خلق الانسجام الهرموني في العرض المسرحي" (Popov, 1976, p. 29).

وعرفه (الكسندردين) بانه "تقديم مسرحية على خشبة المسرح، وتفسره عن طريق الحركة الدرامية، والصوت الدرامي، وكذا على أساس فن التصوير الوجداني والفكري لنص المؤلف" (Dean,, 1975, p. 45).

مفهوم الإخراج اجرائياً: كيفية تطبيق المخرج لإرادته الفنية على العمل، وتوجيه الممثلين، تحديد زوايا التصوير، اختيار الإضاءة، والتنسيق بين جميع العناصر البصرية والصوتية لتحقيق الرؤية الفنية للمخرج .

.

التابو لغة: عرفه (جبرا) بانه: "المنفرد جانباً بوصفه مقدساً أو نجساً أو ملعوناً، أو محظوراً، أو محرماً، وعزل أو أفراد لشيء (بوصفه مقدساً أو ملعوناً أو نجساً)، تحضيراً، أو تحريماً، ويعزل، أو يفرد" (Jabra, 1976, p. 7).

اصطلاحا: عرفه (مدكور) بانه: "مصطلح انثروبولوجي يراد به الأشخاص أو الأشياء التي يكون الاتصال بها ممنوعاً، وعرضه للعقاب الشديد من جانب المجتمع أو من جانب الآلهــة" (Madkour, 1938, p. 36).

التعريف الاجرائي: هو الدلالة المحظورة او الممنوعة التي يقوم بتوظيفها المخرج على شكل حوارات او أفعال جسدية او علامات في العرض المسرحي لايصالها للمتلقي .

الفصل الثاني (الإطار النظري)

المبحث الأول: المرجعيات الفكرية والوظيفية لمفهوم التابو

مفهوم التابو: لقد أظهرت الدراسات الحديثة الكثير من المصطلحات النقدية والأدبية التي اعتمدت في تفسيرها على نظرية القراءة والتلقي، ومنها مفهوم (التابو)، والتي دعت إلى القراءة التكاملية التي تفرض على القارئ أن ينظر... بعيون متعددة وأنه يتحسس... بكل حواسه، فالقراءة التكاملية التي تدعو لها نظرية القراءة والتلقي تبصر بعيونها. أي بمعنى آخر الوصول إلى أسرار ومكنونات العمل الادبي او الفني التي لا يصلها المتلقي الا عبر عناء الوصول إلى المعنى (Ali, 2014, p. 130).

إي إظهار المعنى الأصلي للعمل الأدبي او الفني وبيان ما يحمله من خفايا وتأويلات و رموز تعكس من خلال ظاهرها السطحي والشكلي لتظهر إلى المتلقي بصورة مقبولة جمالياً تبعاً لطبيعة الثقافة التي تجتاح المجتمع أو تبعاً للسلطة وأشكالها التي تمارسه على هذا العمل او النتاج الفني، بذلك يأتي تحديد التابو حسب السلطة الثقافية والسلطة السياسية وما يشكل تابو بمجتمع معين قد لا يتخذ نفس التأويل التابوي في مجتمع اخر.

وعلى سبيل المثال يحمل العمل الادبي كثير من الخفايا والمفاجأة التي تدهش المتلقي عند اكتشافها عبر التأويل لقد أشار الناقد **(بيير ماشيري)** الذي ربط العمل الأدبي بالأفكار غير المعلنة لذلك وضح **(ماشيري)** أن " العمل الأدبي لا يرتبط بالأيديولوجية عن طريق ما يقول، بل عبر ما لا يقول فنحن لا نشعر بوجود الأيديولوجية في النص إلاّ من خلال جوانبه الصامتة الدالة، إي نشعر بها في فجوات النص وإبعاده الغائبة هذه الجوانب الصامتة هي التي يجب إن يتوقف عندها الناقد" (Jalil, 1997, p. 104).

لذلك ما يفترض أن يلجأ إلية الناقد أو القارئ هو "الكشف عن الخفي والمستور، ويتمثل ذلك في نسق التركيب وجمالياته" (Jalil M. , 2007, p. 60). أي عند تحليل النص الأدبي يجب النظر إليه على أنه بنيه مكونه من مجموعه من الأفكار خاضعة لثقافة المجتمع.

ومن خلال ما تقدم تجد الباحثة أن مفهوم (التابو) هو أفكار باطنية حاملة الجرأة تُطرح عن طريق الأفكار الخارجية بأساليب متنوعة بهدف إيصالها إلى المتلقي بصورة جمالية وفكرية وروحية مراوغةٍ بأساليبها للسلطة في طرح البنية الأساسية للأفكار . ما ويصل المتلقي إلى (التابو) عن طريق القراءة والتلقي فمن خلال قراءات المنجز الفني بصورة عميقة كالقراءة الشاعرية وتلقيه إلى المعاني الحقيقية والعلاقة بين بنياته وأبعاد المنجز الفني الأصلية يستطيع بذلك المتلقي بعد الفهم والإدراك والإحالة الوصول إلى الضمني خلف النتاج وبالتالي كشف المحظورات.

يأتي (التابو) عبر القراءات المتنوعة حسب الثقافة ومخزونها المعرفي للإنسان فمنها محظور ومنها المقدس، ويُعَدُّ الإغريق من الأوائل الذين اهتموا بالمقدس بالدراما المسرح، ووضعوا له نظاماً خاصاً، وعنهم أُخِذَ هذا الفن، فقد "استُمِدَّت مفاهيم الجماليّة الكلاسيكية من الأعمال اليونانية التي اعتُبِرت نموذجاً يحمل طابع الديمومة . وهذا النموذج يقوم على مبدأ التناظر والتناسق والثبات والاعتدال والبساطة الوقورة والجلال الذي يعطي للعمل تجانساً ووحدة. وهو ينطلق في مبادئه من العقلانية التي تميّز تركيبة الفكر الكلاسيكي ككل" . "(Elias, 1997, p. 369)وأهم ما يميز الدراما الإغريقية أنها وُسِمت بقواعد وأصول جاء تقنينها على يد الفيلسوف اليوناني (أرسطو) في كتابه (فن الشعر)، فبعد إطلاعه على مآسي كُتَّاب المسرحية الثلاثة الكبار(اسخيلوس، سوفوكلس، يوربيدس)، وملاهي (اريستوفانس)، وضع أسس المسرحية الكلاسيكية وحدد أنواعها الأولى وقسَّمها إلى (تراجيديا)و (كوميديا)، واستمر العمل بهذه الأسس منذ العصر اليوناني إلى أوائل القرن السادس عشر" (Khashaba, 1961, p. 18). وقبل الولوج في عمق الدراما الكلاسيكية القديمة ورصد (المقدس) فيها، تود الباحثه أن يشير إلى أن شيوع مظاهر (المقدس) في هذه الدراما تتجلى وعلى نحو أخص في الصنف الدرامي التراجيدي، فاستنادا إلى الفهم الأرسطي للدراما الكلاسيكية القديمة بصنفيها (التراجيديا) و (الكوميديا)، "تكون التراجيديا، أولاً :أدباً لأنها تحاكي بواسطة اللغة، وثانياً :عملاً جليلاً لأنها تحاكي أناساً فُضَلاء وتُظهِرهم خيراً مما هم عليه، وثالثاً: دراما لأنها تقوم بتصوير الشخصيات وهي تَفعَل وتنشط دونما تدخُّل من قبل الأديب . وإذا كانت الملهاة تلتقي مع المأساة في الخاصيتين: الأولى والثالثة، فإنها تختلف عنها بالخاصية الثانية.

يقول أرسطو "وبهذا الفرق أيضاً تختلف التراجيديا عن الكوميديا: فالأخيرة تُمثِّل أناساً أَخَسَّ ممن نعهدهم، والأولى تُمثِّل أناساً أفضل ممن نعهدهم" .(Al-Takriti, 1985, p. 101)

أما قانون (الخوف والشفقة) الذي ورد ذكره في تعريف (أرسطو) لـ (التراجيديا)، يمثل في الدراما الكلاسيكية القديمة الدرس النفسي الذي يتم بواسطته تحقق الشعور الديني بـ)المقدس (لدى المتلقي، وقد تمثل ذلك ببعض المعاني المجردة العقلية. ففي هذا الصدد تشير الدراسات بان "تُحرِّك مآسي البطل على الخشبة مشاعر (الخوف والشفقة) لدى المُشاهد .شعوران متناقضين يوجّدانه (مع كل ما نُقدِّس ونعجب به في الإنسانية" (Shakib, 2008, p. 37). (ن هذا التقديس والإعجاب من وجهة نظر الباحث قد تم اختبارهما من طرف الإنسان الإغريقي في تجاربه الدينية عبر تَمَثُّلِهِ القوى المقدسة في البشر، فتحريك مشاعر المتلقي درامياً بأحداث تثير (الخوف) من الوقوع في مهالك قد تصيب مجتمعاً من الآلهة اقتسمت مع الإنسان السيادة على شتى قوى الطبيعة ومختلف نشاطات البشر وهوياتهم وعواطفهم، كما في مسرحية (اوديب ملكا) لسوفوكليس.

المبحث الثاني: الاشتغالات الاخراجية للتابو في المسرح العالمي

يشكل (التابو) بكل معالمه المتمردة و المحظورة والمقدسة والمدنسة، التي تمس وتحاول نقد الدين والسلطة والقوانين والأنظمة والأعراف والتقاليد معالم جمالية وفنية تناولها المخرج ووظفها عبر العرض المسرحي ليشكل دلالات لها أبعاداً سياسية وانثروبولوجية وأيديولوجية وسوسيولوجية تناقش الواقع الذاتي الكيفي للفكر والأطروحات الفلسفية .

لقد عانى الفن المسرحي بوصفه نوعا من أنواع (التابو) عبر مؤسسه (المؤلف/ المخرج) عبر العصور منذ الإغريق مرورا بالرومان وولادة الدين المسيحي التي حرمت الفنون المسرحية كونها تناقش موضوعات الإلهة والأصنام والدين والأخلاق ودعت عبر طرحها الجديد إلى جعل المسرح يناقش القضية الدينية فقط، أن أهم ما تميز به المسرح في العصور الوسطى هو ظهور المسرحيات الدينية التي كان يضعها أول الأمر بعض القساوسة والرهبان، فبعد ان كان رجال الدين يطاردون الممثلين ويحرمون التمثيل

أصبحوا يرون فيه فناً جديداً يمكن أن تحتضنه الكنيسة ويقوم بالأدوار رجال الكنيسة أنفسهم، ذلك لأنهم رأوا في فن التمثيل لوناً من ألوان التبشير بالدين وانه طريق سهل لتعليم الناس أمور دينهم، إذ "عمل رجال الدين على إيجاد ما يعرف بالمسرح الديني حيث اتخذوه وسيلة تربوية وتعليمية لتوصيل التفاسير الدينية والأخلاقية من خلال مسرحة المواضيع الدينية بعدما حرم المسرح الدنيوي" (Hussein, 1961, p. 175). وكل ذلك كان محاولة لتمجيد الدين المسيحي عبر ما جاء به من رسالة سامية تحاول التقرب الى القوى العليا طقسيا وجعل المسرح وسيلة دينية لكسب الناس وجرهم للإيمان بالدين المسيحي.

كذلك رفض الكنيسة لأطروحات عصر النهضة ومنها نظرية (غاليلو غاليلي) حول شكل كوكب الأرض والنجوم إذ عدتها نوعا من المحظورات الدينية (التابو) التي ترى بان الأرض مكان مقدس مسطح يدل على العدل الإلهي ولا يمكن المساس بهذه الموضوعات التي تخالف الدين المسيحي الذي يفسره القداس وفق الكتاب المقدس وبالتالي اقتصت الكنيسة منه واعدم كونه رفض تلك الآراء الواهمة المحرفة، والتي اعتبرته الكنيسة تمرد والحاد (Jaili, 2010, p. 17).

كذلك كان لفن المسرح الذي عد ثورة كبيرة عبر نتاجاته على الدين والسلطة في القرن الرابع عشر على يد المخرج/ المؤلف الدرامي الكوميدي (موليير) الذي كان يجد في طرحه معالجة لقضايا المجتمع والإنسانية حول ما تقدم عليه سلطة الكنيسة من ابتزاز للناس وكذلك الطبقات العليا في المجتمع التي لا تحتكم إلى الإنسان والقيم الإنسانية كمهنة الطب التي كانت ولازالت نفعية، إذ طرح (موليير) عبر نتاجاته نقدا بناءا لواقع الحياة في فرنسا بصورة كوميدية اذ قدم مسرحية (طرطوف) وهي نقدا لرجال الدين الذين يبتزون الفقراء من الشعب و(طبيب رغم انفه) الذي عده مصاص دماء الناس المرضى بكلفة العلاج و(الزوج المخدوع) و(عدو البشر) إذ كانت تلك الأطروحات ثورة إعلامية على الواقع المرير التي نقدت واقع الكنيسة والأغنياء الذين لا يرحموا المتعففين من الطبقة الفقيرة (Fam, B.T, p. 17)، ومن وجهة نظر السلطة (الكنيسة) عدت ذلك الفعل والأطروحات هو تشهير وتحريض الناس على الثورة وترك الدين والتوجه نحو اللهو واللعب والسخرية عبر إضحاك الناس ولولا علاقة لويس الرابع عشر لرفضت الكنيسة الصلاة على جثمان (موليير) بعد موته.

لقد طرح ذلك العرض السخرية النقدية عبر انساق من العلامات السياسية اللاذعة للسلطة وهي طريقة جديدة لا دلجة العروض التي اكتسبها منه صديقه المخرج الالماني (بروتولد برخت) في المسرح السياسي والذي عمل عبر ايقاظ المتفرج وتوعيه مخيلته عما يجري في مجتمعه وحاله عبر انساق فاعلة من العلامات التي تناولت معاناة العاملين وواقع الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية .

يعد (برخت) المخرج المبتكر لطريقة إخراجية او نسقا إخراجيا حاملا لانساق من العلامات التداولية المركبة وهو مؤسس (المسرح الملحمي)، وبرخت احد المتأثرين بالمنهج والفلسفة الماركسية ويبدو ذلك واضحا في تنظيراته الإخراجية وإخراجه للمسرحيات بدعوته الواضحة والملحة الى (التغيير) وذلك عبر عرض الواقع ثم نقده ثم الثورة عليه وتغييره نحو الأفضل، اذ يكون " الصراع في المسرح البرختي بين قوى اجتماعية قاهرة ومقهورة، تحدد به كل صور الصراع الآخر، ولذلك فان وظيفة المسرح ألتقديمي الملحمي لا تكون في الإيهام بواقع مصطنع بل يكون الوعي بواقع حقيقي قابل للتغيير" (Talima, 1973, p. 155).

ومن ثم أصبحت الحاجة إلى وجود أداة تتيح للرافض الانفلات من سطوة السلطة، وهذه الأداة هي المسرح، وإذا لا تتوافر جميع مقومات المسرح المعروفة من صالة وخشبة مسرح وسينوغرافيا إذ بالإمكان أن يقدم من دونها ويكون التركيز فقط على تحشيد المتفرج بوصفهِ "أداة ثورة تسهم في عملية التحول الاجتماعي لصالح الطبقات المقهورة" (Abdel Wahab, 2007, p. 371). إذ إن الإنسان يحمل في داخلهِ الحس ألرفضي للواقع المؤلم الذي لابد من النهوض بهِ سواء بالتحريض على الثورة أو بالثورة الفكرية نفسها إذ إن "المعركة القديمة بين أنصار الطليعة الذين قاموا بتفجير أشكال المسرح البرجوازي ومعها انهار القاعة بالمنصة وبين أنصار المسرح السياسي الذي يدعوا المشاهد إلى إلقاء نظرة نقدية على العالم من حولهِ" (Renger, 2004, p. 46).

تتضح فكرة الثورة بدايةً على المسرح البرجوازي علاوة على توظيف مفهوم التحريض على الثورة بوجهِ الظلم والاستبداد المتمثل بكل أوجهِ الطغيان ومنها المسرح البرجوازي الذي افرز قاهرين بأشكال منوعة "فإن النظرية الماركسية، وما أفرزته من فكر اشتراكي كانت هي الأرض التي انبتت ما أصبح يعرف الآن بالمسرح السياسي في تجلياتهِ العديدة في الغرب، بداية من تجارب المسرح العمالي في أواخر القرن الماضي، ومروراً بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعوة إلى الثورة" (Saliha, B.T, p. 162). ولذا فإن المسرح ينطوي على السياسة ولذلك سخرت قدراتهُ عبر هذا المنفذ للوصول إلى المتفرج بغية تحريضهِ وشحنهُ بالأفكار التي عُبِئت بها

المسرحية إذ إن "المسرح الذي يخاطب الطبقة العاملة لم يلبث بان تحول إلى مسرح سياسي حقيقي حين انضم إليه المثقفون والفنانون الاشتراكيون في أمريكا وأوربا بعد الحرب العالمية الأولى" (Saliha, B.T, p. 163). إن معالجة المسرح السياسي تجيء على وفق الحاجة التي ظلت مطلباً ملحاً لدى المجتمعات كافة ولاسيما الفئات المهمشة منها وذلك لخلق موازنة بنسبة مقبولة بين الناس. وبالتالي فإنها محاولة لملامسة السلطة عبر التحريض الجماهيري على سياستها الداخلية وأساليبها المحظور عبر مشكلات الواقع .

ما أسفرعنه الإطارالنظري من مؤشرات:

1. تنوع التابو بوصفه (المقدس) في ديانات الحضارات القديمة تبعاً لتنوّع العبادات التي اقترنت بسيرورة الوعي، ومن هنا نجده مرتبطاً بالالهة او الملوك او الاباطرة او الابطال .
2. تمثل (المقدس) في نصوص العصور الوسطى بـ(قيمومية الإله) عن طريق تجلّي الرمز المقدس (الإله . الصليب . الكنيسة . القبر. الجنة . المسيح . العذراء) بوصفه تظهيراً خارجياً لقيمة متعالية مقدسة في الوجدان والسلوك الإنساني .
3. يتشكل التابو كمحظور وفقاً لتشكلات الفرد في بنية المجتمع الذي يخضع له، حيث يتركز هذا الخضوع في الغالب على (التقاليد والعادات والأنظمة، ونوع العلاقات بين الناس، والأنماط السلوكية المختلفة التي يمارسها شعب أو فئة)، وقد تم إزالة كل ذلك في العروض المسرحية.
4. أسس (التابو) تفاعلا جماهيريا تحريضيا للطبقات المسحوقة والكادحة فالمسرح بالأساس جزءً غير منفصل عن الجمهور وهو بذلك يصنف على أن المسرح والجمهور كيانٌ واحدٌ .

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: يضم مجتمع البحث مجموعة من العروض المسرحية التي تناولت مفهومات (التابو) والتي عرضت على مسارح محافظة بغداد.

عينة البحث: اختارت الباحثة عينة البحث وهي عرض مسرحية (يا رب) للمؤلف (علي عبد النبي الزيدي) وإخراج (مصطفى الركابي) بصورة قصديه كونها تنسجم مع مجريات البحث وغاياته.

منهجية البحث: اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل العينة .

تحليل العينة: مسرحية – يا رب-

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

إخراج:مصطفى الركابي

تمثيل الراحل فلاح شاكر - سهى سالم - زمن الربيعي

مكان العرض: المسرح الوطني

زمن العرض:2016

ملخص العرض: يجسد ملخص عرض مسرحية (يا رب) معاناة الأم العراقية التي فقدت أبناءها بسبب تدهور الوضع الأمني في العراق وكيفية النجاة من ذلك الوضع عبر صلاة إلام وابتهالها إلى الله وتدعوه بأن يبعد الحرب والدمار عن البلد استطاع توظيف الدعاء وتحويله إلى استياء من الوضع الحالي المليء بالقتل والدمار والتخريب الى مناجاة وتوسل الى الله سبحانه وتعالى للخلاص من وضع قتل.

التحليل: ينطلق خطاب العرض والذي استند على الخطاب الدرامي للمولف(علي عبد النبي الزيدي) واحتوى على مشاكسة واعية للتابو الديني وحمل العرض سمة (التابو) الديني من خلال توظيف المخرج والمؤلف عناصر أساسية من سورة طه في القران الكريم وهي (موسى – الأم – الوادي المقدس طوى)، اذ حمل العرض صورة أدائية للام وهي تقوم بمناجاة الله عبر الأداء الحركي المتنوع من حالة القنوت من الرحمة إلى حالة الخشوع إلى التوسل.

ولان التابو الديني من المسكوت عنه فقد حقق تفاعل المتلقي مع محددات السينوغرافيا السمعية والبصرية والحركية، فكشف العرض عن أفكار لم يتناولها المسرح العراقي من قبل ولم يخاطب جمهوراً محدداً، فأثار الجدل فيما بعد بين الجمهور

نفسه، وبين الجمهور والممثلين أيضاً، لأن العرض تناول الذات الإلهية ونبي الله موسى وتعامل مع عدد من الأنبياء بشيء من القسوة من خلال العتاب ومخاطبة الذات الإلهية بطريقة بعيدة عن مسافة الدعاء، من خلال أم عراقية لديها أبناء شهداء، مفوضة من أمهات الشهداء بالتفاوض مع الله من أجل إيقاف القتل الذي يتعرض له أبناؤها، فتضع شروطها بأن يوقف الله القتل خلال أربع وعشرين ساعة وإلا فإنهم سيضربون عن الصلاة والصيام، فتذهب الأم إلى الوادي المقدس (طوى) وهناك تريد التحدث مباشرة مع الله.

اعتمد المخرج على أسلوب إخراجي هادئ وبسيط أسس لإيقاع مسرحي بصري هادئ يجذب الجمهور خلال لحظات العرض ويوصله إلى اللحظة الأولى من الشدة بالحوار والشكل المسرحي الذي اعتمد إيقاعاً يومياً عصرياً يشبه طقوس المناسبات الدينية.

وقد شكّل العرض بنية فنية وفكرية صادمة للجمهور، فمن حيث البنية الفكرية كان المؤلف جريئاً واقتحم فكرة محاكاة المقدس التي تجنبها أغلب المؤلفين، وطرح من خلالها مجموعة من الأسئلة الصادمة الموجهة مباشرة للجمهور، والتي قد لا يبحث عن إجابات أو حلول لها لأنها ليست مهمته، أما من حيث البنية الفنية فقد استطاع المخرج تطوير العرض بشكل هادئ وقدم عرضه لنخبة عريضة من الجمهور من خلال إدارته لممثليه (فلا) و(سهى)، بالإضافة إلى الشخصية الصامتة الثالثة، كما استطاع استخدام الشاشة بشكل زاهد ومعبر ومختصر.

لقد تم تقاسم العرض بين نوعين من الجمهور فأصبح الإرسال والاستقبال مرتبطين بمجموعة من التطبيقات العملية والنظريات والأيديولوجيات ومجموعة من التصادمات المتعلقة بجماليات العرض المسرحي وتشكيلاته والتي تتعلق بجماليات الإرسال أثناء العرض وجماليات التلقي لدى الجمهور والتي تكون ضمن فعل المشاهدة لتحقيق حركة المتلقي وكذلك تفعيل الخيال والبعد الأيديولوجي لدى الجمهور من خلال بنية الأفعال اللغوية وأفعال الحوار لخلق خطاب جديد بحيث يؤدي إلى قراءة جماعية ذات عمق تاريخي وفهم للحاضر ورصد للمستقبل حيث يتم تحقيق التوازن بين العرض والاستقبال وكذلك إنتاج المعنى للجمهور المتفاعل.

لقد شكّل الحضور الجدلي لمفهوم التابو وعاءً مهماً لاحتواء فكرة الوجود الإلهي، إذ واجهت جدلية التخلص من تلك الفكرة من قبل الشخصيتين، وكيفية إقناع الآخرين بها، صعوبات كبيرة وفقاً للمفهوم الأيديولوجي للمتلقي، كعلم يختص بدراسة الفكر الإنساني وقربه من البيئة، وبذلك تكون البيئة جزءاً مهماً من تلك العملية الاجتماعية التي ترسخّت في الذاكرة الجماعية للأفراد والمجتمعات، فضلاً عن ترسخها في الشخصيات ذاتها التي تنتظر المعجزة، فهي عاجزة عن المشي أو الحركة، وهي فكرة الركود والسكون وموت الحركة، إذ يعني موت الحركة موت الإنسان ورحيله عن الحياة، ويعطل معنى الحياة واستمرارها ودوامها، وهنا أصبحت انشغالات التابو تتشكل وفقاً للمعطيات المجتمعية والاجتماعية، وهذا وفقاً لمتغيرات الحدث وارتباطه بالمرجعيات التاريخية والدينية، إذ إن صدمة كشف حقيقة الانتظار المأمول، وكشف ملابسات الشخصيات، ساهم في تأزم الحدث أكثر فأكثر، فخرجت سلوكيات الشخصيات بعد الصدمة من نمطها السردي البطيء والساكن إلى مرحلة الاكتشاف والانفتاح على معطيات أكثر حداثة من خلال السلوك الجماعي المعاصر، بالإضافة إلى الكشف عن مدى التأثير على الشخصيات من خلال فكرة انتظار المعجزة. التحدي الأصعب و هو كيفية التعامل مع المسرح السردي، دون الوقوع في فخ التكرار وإيقاع الموجة الواحدة، بالإضافة إلى تفعيل جماليات الصورة الفنية للمسرح العراقي. كما تنوعت التحديات بين فكرة تمثيل المحظور وعمله الإخراجي الذي يمثل الأداء والحركة والفضاء المسرحي. وهناك أيضًا تحدي من نوع آخر، كيف يمكننا تقديم عرض مسرحي مثير للجدل في الأساس دون ترك الأمور تنزلق والوقوع في فخ الاستنكار أو التجديف أو غير ذلك من الأمور التي قد لا تكون لها عواقب طيبة؟ لكن سيولة الشخصيات وأدائها، والتقديم المتتالي والمتعمد للفكرة ساهم في استقبال فكرة ومفهوم وجمال العرض بهدوء وسلاسة، وحركة عناصره بتأن وثقة حتى اللحظة الأخيرة. فأين ذهبت المشاعر المكبوتة لدى الشخصيات بعد أن سيطرت عليها؟ لقد تغيرت هذه المشاعر نتيجة الصدمة عندما تم اكتشاف حقيقة كل منهم، واتضحت لهم الأمور، حيث طار اللاوعي في فضاءات العرض من خلال مجموعة من التناقضات التي تم اكتشافها من خلال الشخصيات وروايتها التاريخية لها، ويشكل موقع المعرفة المكبوتة مركز مشاعر وانفعالات الفرد، ومن خلالها ومن خلالها يتشكل السلوك بين الرفض والقبول، وهي قرارات تتعلق بالعاطفة أكثر منها بالعقل، وهنا يمكن أن نميز إزالة المحظور من خلال هذه المتغيرات (متغيرات الصدمة) التي يسود فيها العقل على العاطفة، كما يمكن للصور الذهنية أن تترسخ في الذاكرة الجماعية وتكون أيضاً عرضة للاختفاء بسبب الصدمة.

فضلاً عن ذلك، اختار المخرج أن يعبر عن شخصية (النبي موسى) في المشهد الأول بطريقة مختلفة عما تمتلكه تلك الشخصية في الذاكرة الجمعية، إذ ظهر على فراش المرض، عاجزاً عن تلبية احتياجاته الأساسية ومعتمداً على قدرة (العصا/الأنثى) على تلبية احتياجاته، وفي ذلك إشارة إلى تحطيم المحرم المقدس، وتحول النبي إلى كائن عاجز عن القيام بمعجزاته التي توافرت في النص الديني، ويعد هذا خرقا للتابو المقدس، وقد أسهمت تلك البراعة الإخراجية في الكشف عن فكرة فلسفية موازية لما ذهب إليه الفيلسوف الألماني (فريدريك نيتشه) في طروحاته حول (موت الإله)، والتي بدت حاضرة في عجز النبي ونهاية عصر المعجزات.

الفصل الرابع (النتائج والاستنتاجات)

النتائج:

1. شكل الاشتغال الاخراجي في معالجة التابو في العرض مسرحية (يارب) عبر محاولة لتجسيد عناصر العرض لتقديم شكل طقسي مغاير وجديد .
2. حمل عرض مسرحية (يارب) عدة تابوهات منها دينية وسياسية ناقشت سوء حال الواقع المتردي ومعاناة قيم الإنسان .
3. برزت اغلب الاشتغالات الاخراجية للتابو عبر عنصر الحوار، والذي سعى الى اختراق التابو المقدس.
4. سعى الاشتغال الاخراجي الى تجسيد شخصية النبي موسى (ع) بشكل ينتمي الى واقع المجتمع العراقي والذي يشكل الدين احد التابوهات فيه.
5. فعل التابو أداء الشخصيات وإظهار سلوك مختلف عن الواقعي عبر رؤى اخراجية اشتغالية تقوم على برمجة الممثل .

الاستنتاجات:

1. يختلف التابو من مجتمع لأخر وبتالي يخضع للاشتغال الاخراجي المغاير في العرض المسرحي حسب طبيعة المجتمع، والعرض المسرحي العراقي يشكل المقدس الديني احد اهم التابوهات.
2. شكلت اليات الاشتغال الاخراجي لدى المخرج العراقي للتابو تنوع دلالي عبر تشفير الصورة بغية الإفلات من المباشرة في الطرح.
3. يتخذ التابو وفق اشتغالاته الاخراجية اشكالا متعددة في العرض المسرحي وفي اغلبه يكون دينيا واجتماعيا وسياسيا.
4. تسهم النظريات الاجتماعية ومنها الأنثروبولوجيا والسوسيولوجيا عبر خطاباتها التي تساعد على الكشف عن ملامح تأثيرها على الشخصيات والمجتمعات والتقاليد.

التوصيات:

توصي الباحثة بالتعمق في دراسة التابو في الفنون ولا سيما في الفنون المسرحية لما له من ترميز عالي يجذب العاملين في مجال الإخراج المسرحي فضلا عن جذبه للجمهور بكونه مادة انثروبولوجية عاصرت الانسان في جميع مراحل تطور حياته.

المقترحات:

تقترح الباحثة الدراسات الاتية: جدلية المقدس والمدنس للتابو في الخطاب المسرحي.

Conclusions:

1. Taboos vary from one society to another and are therefore subject to different directorial approaches in theatrical performances, depending on the nature of society. In Iraqi theatrical performances, the religious sacred constitutes one of the most important taboos.
2. The Iraqi director's directorial approaches to taboos create semantic diversity through image coding, aiming to avoid directness in presentation.
3. According to their directorial approaches, taboos take multiple forms in theatrical performances, most of which are religious, social, and political.
4. Social theories, including anthropology and sociology, contribute through their discourses, helping to uncover the features of their influence on characters, societies, and traditions.

References:

1. Abdel Wahab, S. (2007). *Scientific and Theoretical Foundations of Theatrical Directing.* Alexandria: Horus International Foundation.
2. Ali, S. (2014). Art Criticism in the Study of Concepts and Applications. Amman: Dar Al-Radwan.
3. Al-Takriti, J. (1985). *Reading and Reflections on Greek Theatre.* Baghdad: Publications of the Ministry of Culture and Information
4. Dean, A. (1972). *The Basic Elements of Directing a Play.* (S. Abdul Hamid, Trans.) Baghdad: Dar Al-Shu'un Al-Thaqafiyah.
5. Dean,, A. (1975). *The Foundations of Theatrical Directing.* (S. Ghoneim, Trans.) Cairo: General Egyptian Book Organization.
6. Elias, M. (1997). *Theatrical Dictionary.* Beirut: Lebanon Library.
7. Fam, L. (B.T). *Models of Contemporary French Theatre - Schools and Personalities.* Cairo: National House for Printing and Publishing.
8. Hussein, M. (1961). From the Theatrical Literature in the Ancient and Medieval Ages. Beirut: Dar Al Thaqafa.
9. Ibn Manzur, M.-F. (2003). *Lisan al-Arab.* Cairo: printed, published and distributed by Dar al-Hadith.
10. Jabra, J. (1976). *Springs of Vision.* Beirut: Arab Foundation for Studies and Publishing.
11. Jaili, J. (2010). *Aktshafat Wara Jalilu.* (K. Sayed, Trans.) Abu Dhabi: Arabic Words for Translation and Publishing.
12. Jalil, A.-A. (1997). *Ideology in the Novel.* Morocco: Alamat Magazine, Issue 87
13. alil, M. (2007). The Semiotic Approach to Literary Text: Tools and Models, Lectures of the First National Forum. Algeria: Haidar University, College of Arts and Social Sciences.
14. Khashaba, D. (1961). *The Most Famous Theatrical Schools.* Cairo: Al-Matba'at Al-Namuthajiyah.
15. Madkour, I. (1938). *The Philosophical Dictionary.* Cairo: General Authority for Government Printing Affairs.
16. Popov, A. (1976). *Artistic Integration in Theatrical Performance.* (S. Shaker, Trans.) Damascus: Publications of the Ministry of Culture.
17. Renger, J.-P. (2004). *Reading Contemporary Theatre.* (H. Ibrahim, Trans.) Cairo: Supreme Council of Antiquities.
18. Saliha, N. (B.T). *Contemporary Theatrical Trends.* Sharjah: Sharjah Center for Intellectual Creativity.
19. Shakib, K. (2008). Writing and the Mechanism of Analysis in Theatre (Cinema - Television). Beirut: Bissan Publishing, Distribution and Media.
20. Talima, A. (1973). *Literary Theory.* Cairo: Dar Al Thaqafa for Printing and Publishing.