التحريض في الخطاب المسرحي العراقي

حسين رضا حسين

ملخص البحث

اختص الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث حيث مشكلة البحث التي تمثلت في تناول التحريض في بنية الخطاب المسرحي العراقي كونه علامة فاعلة تثري بنائية الخطاب ولهذا حدد الباحث مشكلة بحثه والتي تعنى بتقصي اشتغالات التحريض في الخطاب المسرحي العراقي، وتجلت أهمية البحث في الاقتراب من مفهوم التحريض، ومدى فاعليته ضمن مسارات الخطاب المسرحي العراقي.

أما الفصل الثاني فقد تضمن على مبحثين، واستعرض في المبحث الاول مظاهر التحريض في الخطاب المسرحي العالمي. فيما تناول المبحث الثاني مظاهر التحريض في الخطاب المسرحي العربي.

وتناول الفصل الثالث تطبيقات البحث. واعتمد الباحث المنهج الوصفي منهجا تحليليا للبحث.

أما الفصل الرابع فقد تضمن على النتائج ومنها:

1- التحريض يتمظهر بشكل صريح ومباشر تارة كما في مسرحية (بروفة في جهنم) ويتشفر تارة أخرى كما في مسرحية (العدّ التنازلي لمكبث).

ثم عرض الباحث الاستنتاجات والتوصيات وأعقبها بقائمة المصادر والملاحق وأخيراً الخلاصة باللغة الانكليزية.

الفصل الاول

مشكلة البحث والحاجة اليه :

تعد وظيفة التحريض في الدراما، وعلى مرّ التاريخ، احدى الركائز الفاعلة في التجربة المسرحية لدى الشعوب، في الكشف أو الاعلان أو التصريح عن الزوايا المظلمة في التجربة الانسانية، سياسية كانت أم اجتماعية أو ثقافية أو جمالية أو في تبنّي موقف واضح وصريح يمثل الوجود العام وليس الخاص تحديدا، اذ انها تنبّه المتلقي الى التأمّل عن طريق التأثير فيه وجعله مشاركا في هذه التجربة .

ويتخذ التحريض شكله تبعا للظروف السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية للسلطة والمجتمع على حد سواء، وفاعلية اشتغال التحريض وتمظهر اشكاله محكومة بتلك الظروف .وكما ان الدراما سؤال مستمر عن معنى الوجود، ومحاكاة للجوهر في الطبيعة الانسانية، حاملة رسالتها المتعددة في المعنى أو القيم، فان التحريض يكون منبّها ومحرّكا ودافعا لتحقيق اهداف تلك الرسالة التي تصبو اليها .واذا أدركنا ان جوهر الدراما هو التواصل مع المتلقي، فان التحريض يجد اشتغالاته وفاعليته في هذا الكل من التجربة الفنية .

ولانفتاح التحريض على مستويات متعددة في دلالاته وتأويله، تبعا لتعدد الموضوعات الدرامية أو طرق معالجتها، ولفضاء الحرية المتاحة في اشتباك العلاقة بين الخطاب المسرحي وخطاب السلطة، تأتي الحاجة الى التحريض وفي تقصي اشتغالاته في الخطاب المسرحي العراقي ، وتتبع مساراته في الخطاب المسرحي العالمي، لذا فان البحث يطمح في الاجابة عن السؤال التالي) ما هي اشتغالات التحريض في الخطاب المسرحي العراقي؟.(

اهمية البحث :

- يختص البحث بدراسة التحريض وتقصي اشتغالاته، ومدى فاعليته ضمن مسارات الخطاب المسرحي العراقي.
- تنمية الوعي لدى المتلقي بفاعلية التحريض في التواصل مع الخطاب المسرحي ضمن اطار البحث العلمي.

هدف البحث :

يهدف هذا البحث الى التعرف على اشتغالات التحريض في الخطاب المسرحي العراقي.

حدود البحث :

يتحدد هذا البحث بالخطاب المسرحي العراقي نصاً وعرضاً وللفترة الزمنية من(2010-2005) ، والذي تم تقديمه على مسارح العاصمة بغداد، وتحديدا كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، والفرقة القومية للتمثيل .وتمكن الباحث من حصر (15) خطابا مسرحيا تم اعتمادها كمجتمع لبحثه .واعتمد الباحث في اختياره للعينات الطريقة العشوائية وذلك لأن الخطاب المسرحي المدون في مجتمع البحث وضمن هذه الحقبة الزمنية قد توفرت فيها اشتغالات التحريض جميعها.

تحديد المصطلحات:

- **التحريض** : Instigationفي القرآن الكريم قال الله تعالى" يا أيُّها النَّبيّ حَرِّضِ المُؤمِنِينَ على القِتَال *"والتحريض في اللغة" ان تُحثَ الانسان حثًا يعلم معه انه حارض ان تخلف عنه، قال :والحارض الذي قارب الهلاك .()"ويتسع المعنى في هذه الآية من سورة الانفال بدلالات متتابعة تفيد التحريض والتحضيض والترغيب .وبهذا المعنى ترد سور عديدة في القرآن الكريم لتحريض المؤمنين على قتال المشركين، لإحقاق الحق، وتأكيد القيم العليا في الحق والفضيلة، التي تتجلى من خلال التصدي لما هو خارج المواضعات الانسانية .ومن هذا يكون التحريض مشتملا على معاني التواصل، والاستمرارية، والتحدي بالمواظبة على الفعل .

وان التحريض في المسرح، كما هو في الحياة، قديم قدم المسرح نفسه لذا ارتبط المسرح الاغريقي بالحياة السياسية في عصره" فبعض المجتمعات كالمجتمع الاغريقي واللاتيني، تبيح لمؤلفي المسرحيات حرية سياسية كاملة .()"ولان الدراما اقترنت بممارسة الفعل، والعمل معبرة عن" الارادة الانسانية متحدية أو متصدية للتحدي . ولهذا اختصر البعض معنى الدراما فقال انها الصراع الذي ينبش بين فئات مختلفة لمجتمع واحد .()"وان ما يميز الارادة هو وجود صراع، والصراع هو" تصميم واع على أداء فعل معين ويستلزم هدفا ووسائل لتحقيق هذا الهدف .()"والارادة ترتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية فهي" صورة الفعالية الشخصية، التي تتضمن في شكلها التام، تمثل الفعل الواجب انتاجه .()"وان الصراع الذي ينطوي على إرادات متصارعة، بقصد ما، وبمقصد ما، تتطلب تحدياً، وتحريضاً متصلاً ومتواصلا لبلوغ تلك الارادات الى غاياتها .وبما ان كل قصد له هدف، ففي داخل كل هدف توجد القيمة، بمعنى ان القيمة هي المضمون المباشر للهدف .لكن القيم تترسخ في علاقتها بالحرية، وان استلاب الحرية، هو سلب لوجود الانسان في ان يحقق كينونته في أن يوجد وجودا بشرياً حراً، لذا فانه يحتج ويرفض بإصرار كل من يكبل وجوده وحريته .ان هذه الممارسة للحرية واتخاذ القرار الحر تتأتى عن طريق تبني الأفعال .أي ان وجود الانسان والحرية تعبيران مترادفان، وان اختيار أفعاله تتأكد من حرية الفرد، وفي فرض أفعاله من خلال قيمه" أننا نخلق القيم باختيارنا فنحن لا نختار شيئا يتحدد مقدما انه خير لكننا نختار شيئا يصبح خيرا لأننا اخترناه .()"وأن مشاركة الموجود البشري في العالم بوصفه فاعلا من خلال المشاعر التي هي مصدرا للاستبصارات

تستخلص وتنقل للآخرين" فأن المشاعر والانفعالات هي – ان جاز التعبير – سجل لوجودي – في العالم .()"ان هذه الفاعلية تتخذ مساراتها في الاحتجاج، والتمرد على الوجود المزيف، ومحرضا عليه باختيار افعالنا عبر ارادة حرة لتشكيل قيم وجودية كون الانسان ليس الّا حرية الاختيار.

وشكلت مظاهر الاحتجاج، والرفض، والتمرد التي تنطوي على تحريض متنوع ومتعدد في اعقاب الحروب الكونية في القرن العشرين اشكالا من البحث عن وجود بات ممدداً في وجوده ذاته، هذا التهديد الذي حرك كوامن فلسفة الاحتجاج على النظام الاجتماعي وعلى الوضع الانساني .()

وبهذا لم يستوِ التحريض مصطلحا ادبيا واضح المعالم لخلو المعاجم الادبية المتخصصة من التعريف به . فالتحريض بهذا المفهوم تتسع دلالاته حدود اللفظة اللغوية الى محددات ثقافية وفلسفية .ويقترح الباحث التعريف الاجرائي للتحريض :هو وظيفة لإيصال رسالة موجهة بشكل قصدي سواء أكانت سلبا أم إيجابا بهدف الاحتجاج على ظاهرة ما، أو رفضها أو التمرد عليها أو تبني موقف محدد ينطوي على تغيير الوضعية الأساسية، وتعنى بالإنسان ووجوده .

- **الخطاب** : Discourse عرف ابن منظور الخطاب بقوله" -: وذهب أبو اسحق الـى ان

الخطبة عند العرب :الكلام المنثور المسجع، ونحوه التهذيب .والخطبة مثل **الرسالة**، التي لها أول واخر .()"وبدأ استخدام الخطاب بشكل متخصص بداية القرن العشرين للدلالة على الصياغة الشكلية للكلام والكتابة عامة .() واكتسب هذا المصطلح فيما بعد دلالات عديدة، فالخطاب" كل تلفظ يفترض متكلما ومستمعا وعند الاول هدف التأثير على الثاني بطريقة ما .()"والخطاب" مجموع خصوصي التعابير تتحدد بوظائفها الاجتماعية ومشروعها الايديولوجي .()"والخطاب أيضا هو" الطريقة التي يتم بها التأليف بين العناصر اللغوية لكي تشكل نظاما للمعنى يكون أكبر من حاصل جمع أجزائه .()"وأما أبرز المهتمين بعالم الخطاب)ميشال فركو (فيقول ان الخطاب" يتكون من مجموع العبارات الفعلية) ملفوظة كانت أم مكتوبة (في تبعثرها كأحداث، وفي اختلاف مستوياتها .()"ووفقا لتلك المنطلقات يقترح الباحث التعريف الاجرائي الآتي للخطاب المسرحي :

هو فعالية تواصلية تتم بين المرسل) وهي منظومة سمعية وبصرية وحركية(، وبين المتلقي، في مكان وزمان معلومين، وتنطوي على خطاب النص وخطاب العرض معا.

الفصل الثاني

المبحث الاول :مظاهر التحريض في المسرح العالمي

ان الدراما بوصفها احدى الأنشطة الإبداعية فهي تثير اسئلتها الكونية التي تتعلق بمعنى وجود الانسان وعلاقاته الاجتماعية، وطبيعته الأخلاقية، علاقته بالعالم، بالقوى السماوية، بالآخر، وبنفسه لإيصال رسالتها، وأياً كانت نوعية هذه الرسالة .وكان التحريض أحد أدواتها الأصيلة لإيصال رسالتها، عبر صراع الإرادات الذي كان في جوهره قدريا، وعن طريق الشخصيات وهي تنشط في فعلها المستمر بإعتبار أن الدراما، هي تصوير للشخصيات في أثناء ممارستها للفعل؛ لذا اقترنت الدراما بالتعبير عن الإرادات الإنسانية وهي تتحـدى أو هي تتصـدى للتحدي .

وعليه فإننا نجد ملامح هذا التحدي يتمظهر بأشكال وأنواع متعددة في التراجيديا الاغريقية عن طريق تبني شخصياتها لأفعالها الانسانية وهي تمضي قدما وبارادة فاعلة بغرض تحقيقها .ففي مسرحية) بروميثوس مقيدا (لـ) اسخيلوس (يعلن) بروميثوس (تمرده على الآلهة بكشفه سر النار للبشر رغم عذابه الابدي .حيث قدم)أسخيلوس" (الإله زيوس وهو يعاقب بروميثوس مصوراً اياه صلفاً مغرورا بينما يقدم بروميثوس صديق الانسان شهيداً صابراً صامداً معلنا تمرده .()"وبالنسبة لـ) اسخيلوس" (يبدو التغني بالمثل العليا الدينية، وتأكيد انتصارها على كل الأشكال الأخرى من الماضي نوعا من الامل والدعوة أكثر منه نوعاً من الاقرار والثقة الهادئة .()"

ونجد نمطاً مغايراً في التحريض في مسرحية انتيجونا لـ) سوفوكليس(، حيث يتجلى شكل التحريض في ثنائية الاحتجاج والرفض وذلك باحتجاج) انتيجونا (على قانون) كريون (المستبد، ومن ثم رفضه حين اصدر أمراً بحرمان جثة) بولينيكس (شقيق) انتيجونا (من حق الدفن، وتركها في العراء فتنتفض) انتيجونا (بمفردها للانتصار للقيم والقوانين السماوية، بحق الموتى في الدفن،

وعلى الرغم من المصير التراجيدي الذي تدركه) انتيجونا(، إلّا ان الجوقة قد اصطفت معها في قرارها . وهي اشارة الى ان التحريض قد وجد تأثيره، وصداه في قرار رئيس الجوقة باعتباره ممثلا للوسط العام" فالجوقة في المأساة القديمة، على سبيل المثال، هي التي تمثل الوسط العام .()".وان دور الجوقة هو" التعبير عن مشاعر المتفرجين الذين يشكلون الجماعة المدنية في مخاوفها وامالها وتساؤلاتها واحكامها .()"ولعلنا هنا يمكن أن ندراك عبارة)هيغل (حين يصف مأساة) انتيجونا (بانها" أروع وأكمل نموذج مسرحي يقدم لنا تصادما مأساويا بين قيم الدولة والقيمة العائلية.()"

مظاهر التحريض في عصر النهضة

لعل) وليم شكسبير (الذي كتب نصوص مآسيه التاريخية، والذي تمثل فيها الصراع بلا هوادة، بين أبطاله، للوصول الى تاج العرش أو على توطيده ,ملوك يقتلون ويتوّج آخرون .هذا التاريخ المفعم بالدم والسلطة يشكل اجواءً لا تنقطع من التحريض .ففي مسرحية) ريتشارد الثالث (يقتل) ريتشارد الثالث (زوج) الليدي آن (وأباها وحماها ,وفي أثناء حمل النعش الى مثواه الاخير، يُقنع المرأة التي قتل زوجها وأباها وحماها، بان تدخل حجرة نومه طائعة .وبسبب هذه الشهوة والاحساس العارم بامتلاك هذا الجمال الذي استفزه، يستعد) ريتشارد الثالث (لقتل العالم، وفي تأكيد متكرر على هذا العزم يمضي بالقول :

"فهلمي، هلمي، فأنا الذي طعنت إدورد الشاب
وإن كان وجهك النوراني هو الذي حرضني.()"

نجد هنا اعترافا صريحا بالتحريض الذي يؤدي الى ارتكاب آثام مريعة بحق أشخاص هم اعزّ ما تملك)الليدي آن .(وكان هذا التحريض على الضد عمّا كان في التراجيديا الاغريقية، تحريض سلبي يؤدي الى نتائج شريرة.

وفي مسرحية) مكبث (نجد الاتجاه نفسه، بيد أن فعل التحريض كان يطوّق الأمير) مكبث (من كل الاتجاهات، والتحريض هنا يكثّف ليصل الى حدوده القصوى، ويشترك الكل في تحريض) مكبث (لصعود سلم السلطة بدءً من نبوءة الساحرات" وهن جزء من المشهد الطبيعي وقد صنعن من المادة نفسها التي صنع العالم منها، يوصوصن عند تقاطع الطرق يحرضّن على القتل .()"فضلا عن زوجته) الليدي مكبث (التي كانت أكثر طموحا وجموحا دأبت على مدار الوقت في تحريضه، حتى لا يصاب بالهوان، على قتل الملك، والتتويج بالعرش.

ماساة) مكبث (كأنها حرب كونية نشبت داخل نفسه واشتركت فيها" الساحرات والتنبؤات والأشباح وعناصر الطبيعة الهائجة مع الأطماع والشهوات وتحريض الزوجة الضارية التي لا تكفّ عن تأنيب قوى الخير فيه حتى يختلّ في ضميره الميزان.()"

التحريض في الحركات الجديدة

ان الدراما لا تكشف لنا المظهر الخارجي السطحي لحقبة من الحقب الزمنية؛ بل هي تكشف عن بنيتـــه العميقة وصرحه ونظامه جميعا من الناحتين المادية والروحية، ولم يكن في تاريخ الدراما منذ القرن التاسع عشر سوى تاريخ جديد لإظهار صرح عهد جديد على المسرح ماديا وروحيا، عصر انشأته الثورات السياسية والاقتصادية وفن التصنيع على غير مثال سابق .()

وللإحاطة بهذا العالم الجديد المتنوع، هذا العالم المحرِض على الجديد دوما في شتى المجالات لم تكن الدراما بعيدا عنه، إذ شهدت تحولات كبرى عبر تحريض متواتر وبأنماط متعـــددة كان فيه الخطـاب المسرحي شديـد التنـــــوع يتمظهر في احساس عميق للإنسان في كفاحه المستمر في اثبات كينونته وتأثيث وجود حر وحياة حرة وبدءً من الكاتب المسرحي) هنريك ابسن (وحتى يومنا هذا .ومسرحيات) ابسن (التي ظهرت بعد النصف الثاني من القرن التاسع عشر تكاد تكون نشيدا في امتداح الارادة الانسانية، فهو" يمجد الارادة التي تسلك طريق التجارب المحفوف بالمخاطر، والمصاعب لكي تجد نفسها، وتعرف كينونتها .()"ان نورا الطائشة والظاهرة الانوثة تتحول في لحظة تراجيديا، من خلعها لثوب الدمية عن نفسها، الى ان تتخذ قرارها في ترك بيت الزوجية في لحظة عاصفة في التاريخ المسرحي، ولم يكن) هيلمر (يدرك لحظة واحدة انه بفعل تصرفاته كان قد حرضّها على اختيار فعل وقرار في لحظة " تصادم القيم الدرامية

والقيم التراجيديا وابراز التعارض بينهما .()"هذا التحطيم كان نتيجة لسلسلة الهزائم في العلاقة الزوجية، وكان عاملا محرضا لسماع صوت الباب وهو يصفق، وهو تحريض اجتماعي يستجيب للتحديات التاريخية بمتغيراتها المتسارعة ولذا اصبح التحريض هنا مركبا ليس في الخطاب ذاته، أو داخل قاعة العرض، اذ تأثيره كان مدويا ما بعد خطاب العرض" فأحدثت اعصارا على طول أوربا وعرضها وزلزلت قواعد المجتمع حين ذاك .()"وعليه فان شخصية)نورا (كانت شخصية مفصلية في التحريض هنا، وبنوع خاص في التصدي لقيم وموروثات تكبل من حرية وانسانية المرأة.

لم تكن مسرحيات) ابسن (سوى انطلاقة جديدة للتحريض الاجتماعي والسياسي وحتى الجمالي في العالم، فالحرب العالمية الاولى انتجت ذلك الرفض العاصف التي عبرت عنه حركات التعبيرية والدادائية والسريالية وكان لأفكار) ماركس (وما أفرزته من رؤى وتصورات جديدة دوراً في خلق المناخ التي تشكل في ظله ما يعرف بالمسرح السياسي منذ عشرينيات القرن العشرين بداية من تجارب المسرح العمالي مرورا بالواقعية الاشتراكية ومسرح التحريض والدعـوة الى الثورة، كما تبلـور في عروض المخرج الالماني) بيسكاتور (في العشرينات، وفي عروض مسرح الجريدة الحية في أمريكا في الثلاثينات، وانتهاء الى المسرح الملحمي ثم المسرح الوثائقي .

فالمسرح السياسي ينطوي على تحريض مستمر ليتخذ المتلقي موقفا فكريا؛ لذا فهو" موجه الى مجمـوع المتفرجين ككل، لا الى أفراد .()"لقد قامت سياسة المسرح عند) بيسكاتور (برفع شعار مهم" هو التحريض من اجل الاستيقاظ . ()"بمعنى ان المسرح ليس فقط انعكاسا للواقع بل اداة لتغييره، ولا يكفي القول، أو الدعوة

بالتغيير إلا ان تكون مرتهنة بأفعال تواصلية فعالة من التحريك وايقاظ المشاعر والتحريض" أنه لا يكفي ان تتضمن الكلمة هذه الدعوة، وانما يجب ان تفرض، وان تستفز، وان تتحول من مجرد الدعوة الى التوعية والتثقيف والتوضيح والتحريض .()"وقد اثارت هذه التجارب المسرحية الكثير من الاهتمام من قبل الجماهير كما يصف "شاهد عيان لاحد عروضه المسرحية، كان المسرح بمثابة كعبة حجت اليه كتل الجماهير .()"

اما تجربة) بريخت (فكانت تتويجاً لمظاهر التحريض الاجتماعي والثورة في مسرحياته والتي عززها بالتحريض الجمالي بنظريته الجديدة في المسرح الملحمي التي" أصرت على ضرورة مشاركة المتفرج ايجابيا في، العرض، عن طريق توظيف وسائل المسرح الملحمي وتقنياته بقصد إزالة أي شعور لدى المتلقي بإيهامه بأن ما يراه واقعيا بل يبقى المتلقي واعياً ومشاركا .ان الخطاب المسرحي هنا يتوجه الى عقل المشاهد مقترنا بمخاطبته للمشاعر والاحاسيس، وهنا تتطلب الاثارة في الخطاب تحريضا متواصلا لاكتشاف افكار ومشاعر تتناسب والرغبة في التغيير .وان الافضلية الرئيسية للمسرح الملحمي، تكمن في ما يملكه من تأثير التغريب "الذي يعتبر هدفه الاساسي اظهار العالم بشكل كفيل بإثارة الرغبة في تغييره .()"وبواسطة التغريب يهدف الى جعل الانسان واعيا بقواه الفاعلة وقدراته الخلاقة من خلال انتزاعه من استلابه وتحرره .ذلك ان) بريخت (يهدف في مسرحه، بشكل اساس، إلى تغيير العالم" ان بريخت يضع مهمة تغيير العالم والايحاء، عند تصويره، بقابليته على التغيير بل وبحتمية ذلك .()"

وبذات الاتجاه تتبنى ما بعد الكولونيالية التحريض كعلامة واضحة في بنيتها الدرامية، وهي دائما ما تشتبك بالكولونيالية في صراع محتدم لتثبيت الهوية، وتشكيل الثقافة الشعبية الخاصة بها والتي تعرضت الى تشويه في مرحلة الاستعمار .أي ان مرحلة ما بعد الكولونيالية ذات طابع سياسي تقوم على تفكيك سلطة الهيمنة والاحتجاج على الامبريالية الجديدة بهدف ازاحة الكولونيالية عن المركز في عالم متعدد الثقافات .وبهذا نرى" ان نصوص ما بعد الكولونيالية تتبنى هدفا سياسيا أكثر تحديدا الا هو الخلخلة للسلطة السياسية والثقافية للإمبريالية.()"

المبحث الثاني :مظاهر التحريض في المسرح العربي

أهتم المسرحيون العرب من خلال نصوصهم المسرحية بطرح الموضوعات الاجتماعية والوطنية التي وجدت تأثيرا وصدى لدى المتلقي مع انطلاقة المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر .وكانت البداية مع)مارون النقاش (الذي قدم أولى مسرحياته) البخيل (في بيروت عام .1947 وعبّر عن رؤيته ونظرته لرسالة المسرح التهذيبية، أو في المتعة الفنية، وهو مدرك لأهمية هذه الرسالة لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر .فيعتبر النبيه ويكون منها على حذر .وعدا اكتساب الناس منها التأديب، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب، فانهم في الوقت نفسه يتعلمون الفاظا فصيحة ويغتنمون معاني رجيحة -26))ص .(38-34

وخلال الحقبة نفسها تقريبا بدأت الحركة المسرحية بالانتعاش في سوريا بظهور) ابو خليل القباني (الذي قدم عددا من المسرحيات مستمداً موضوعاته من التراث العربي، والسير الشعبية، والواقع المعيش آنذاك، لتيسير عملية التواصل مع المتلقي .والمسرح عنده منبر اخلاقي، وهو مرآة للواقع عن طريق تجسيده للمعاناة الانسانية بهدف تحفز همم المتلقي للقيام بفعل التغيير .وتم اغلاق مسرحه في دمشق بأمر سلطاني بعد احتجاج رجال الدين

على عروضه المسرحية باعتبار ان هذا الفن مناف للأخلاق، وهي اشارة صريحة الى رسالة المسرح الخطيرة والمؤثرة لدى المتلقي .()

وبعد الحرب العالمية الثانية، ومنذ خمسينيات القرن العشرين في مصر، ظهر جيل من المسرحيين كتبوا مسرحيات تتعلق موضوعاتها بالحياة الاجتماعية، والمشكلات الجديدة التي طفت على السطح نتيجة التحولات السياسية، مما شكلت تحديات جديدة أفرزت بدورها أزماتها، إذ أصبح الخطاب المسرحي مهتما بالتفاعل مع القضايا الاجتماعية والسياسية ومستمداً موضوعاته من الواقع الحي من أجل تكثيف الصورة الحقيقية لذلك الواقع . لقد قدم) يوسف ادريس (عددا من المسرحيات التي هي في تماس مع الاحلام الثورية في القضاء على الأقطاع، وباقامة جمهوريته الكاملة، وبمشاركة الجميع كمسرحية) ملك القطن (و)جمهورية فرحات (و) الفرافير (محرّضا المتلقي على النهوض من كبوته والمشاركة في فعل التغيير .ويطلق البعض على مسرح) يوسف ادريس" (اســم) مسرح التحريض (اســـوة بمسرح) بريشت(، الذي حاول ان يعرّي مجتمعه فوق خشبة المسرح ليرى الناس أنفسهم وبحيث تستولي عليهم رغبة قوية بالتغيير .()"

وقدم) صلاح عبد الصبور (عددا من المسرحيات التي تتحرك في عوالم من التحدي والاحتجاج، والرفض، مستلها التاريخ في اسقاطاته على الواقع .ففي مسرحيته) الأميرة تنتظر (يعبر" عن احتجاج، ورفض، وتحريض، على التغيير الثوري في مواجهة واقع الهزيمة، والتخلف، والخديعة، والتظليل، والتخاذل الذي مازال يرين على حياتنا العربية .()"

وتتعرض مسرحية) النار والزيتون (لـ) الفريد فرج(، وهي مسرحية تنتمي للمسرح التسجيلي، ومستفيدة من تقنيات هذا المسرح، لقصة كفاح شعب لاسترداد كرامته، وحريته المسلوبتين مستخدما كل عناصر المسرح التسجيلي في تحريض المتلقي ودعوته الى فعل من أجل الانسانية جميعا .فالمسرحية" لاتستبطن القضية السياسية التي تعرض لها، وانما تستظرها استظهاراً جهيراً وتحرّض عليها.()"

ومنذ نهاية الستينات من القرن العشرين كان النص المسرحي السوري مهتما بالموضوعات السياسية والاجتماعية وتجلت تلك الاعمال في اعقاب حرب حزيران عام 1967 خاصة على يد عدد من الكتاب السوريين الذين كتبوا أعمالاً تهتم بأزمة الانسان العربي .إذ اتجهت" المسرحية المعاصرة في سورية نحو المضمون السياسي التحريضي متخلية في كثير من ظروفها عن الاتجاهات الاخرى... والمسرح السياسي تسجيلي ، تعليمي وتحريضي.()"

لقد كتب) سعدالله ونوس (نصوصا مسرحية تناولت الواقع الاجتماعي المازوم، والمهزوم في ستينيات القرن العشرين .فمسرحية) حفلة سمر من اجل 5 حزيران (تناولت هزيمة الخامس من حزيران عام1967 ، وكانت المسرحية توجه إدانة للقمع، والاحباط، فقد أراد الكاتب أن" يحرّض ويحض على مزيد من الثورة.. أراد لها ان تكون صرخة سياسية جريئة، ساخرة، متوهجة بقدر ما هي مفجعة .. والمسرحية أساسا منعت من العرض طيلة سنوات ثلاث .()"فـ)ونوس (يعي دور المتلقي في خطاب العرض" بحيث ينبغي ان تنتهي سلبية المتفرج ووضعيته الساكنة حيال الخشبة وما يدور عليها .ينبغي أن يدرك جيدا ان كل ما يدور أمامه يعنيه ويهمه، وعليه أن يتخذ موقفا منه .()"المتلقي هنا هو ذلك المدرك اليقظ لدوره والمتفاعل مع ما يدور في عالم خشبة العرض.

وفي مسرحية) مغامرة راس المملوك جابر (طرح) سعد الله ونوس (على طاولة البحث سلبية الناس وعجزهم إزاء امام بطش السلطات، مستمدة مادتها من التاريخ وتحديداً سقوط بغداد بوصفها واقعة تاريخية لتثير مشكلة الحكم، وجدلية العلاقة الملتبسة بين الشعب، والسلطات القمعية .ويتعرض في مسرحية) الملك هو الملك (الى مشكلة الحاكم، وشهوة الحكم، وأن الانسان عندما يصل الى السلطة حتى ضمن لعبة تبادل الادوار، فانه يحاول الحفاظ على السلطة وترسيخها بكل الوسائل المتاحة، والطريقة الوحيدة لتوطيد السلطة هو مزيد من الارهاب . ووجدت هذه المضامين صداها المباشر لدى المتلقي بسبب أنها تحاكي همومه وأحلامه، وتطلعاته، وقد تضمنت تلك النصوص المسرحية طرح الهموم التي لها صدى لدى المتلقي في محاولة اكتشاف فعل التغيير لديه عن طريق حثه على المطالبة بحقوقه الاجتماعية، والسياسية المستلبة نتيجة هيمنة السلطات الاستبدادية، وطغيانها في تكريس الواقع وتسخيره لخدمتها" فالسلطة اداة قمع وتكريس للواقع وتثبيت لتطـــــوره ضمن اطر مرسومة محـددة سلفا، أما الأدب فاحتجـــاج على عالم قائم، وتبشير بعالم يُعدّه الاديب عالما افضل .()"

ولكن بقي خطاب التحريض في المسرح العربي عاجزا على أداء مهمته في عملية التغيير بسبب سطوة السلطة، وقمعها لهذا الخطاب من جهة، ولان الخطاب المسرحي خطاباً وافداً على فن القول العربي، باعتبار ان الدراما اساسا هي" فن ابداعي طاريء على الحياة الثقافية في عالمنا العربي، وان فن القول العربي لم يعرف هذا النوع من النشاط الابداعي قبل منتصف القرن التاسع عشر .()"وبشكل عام المسرح العربي" لم ينتج خطابا تحريضيا يشكل هويته الاحتجاجية الابداعية وربما كان المسرح العراقي الى حد ما كذلك.()"

الفصل الثالث

تطبيقات

أولا :البدوي والمستشرق

(تأليف واخراج) : عقيل مهدي*

خطاب النص الذي توزع على واحد وثلاثين مشهداً تحرك على مستويين من الصراع بين(البدوي) المفعم بزخم متنامٍ من التجربة الإنسانية في وجودها الحر، وبين) الأمير (السلطوي المستبد .هذا من جانب، ومن جانب آخر بين مستشرقين اثنين .ففي حين يمثل) جونز (التشدد والتطرف الكولونيالي في الهيمنة على مقدرات العالم، يتجه)ماثيو (ليكون أكثر تفهما واعتدالاً لجوهر الوجود الواحد وان تقاطعت التجارب التاريخية في ضعفها أو قوتها، وفي أفولها وصعودها .

ففي المشهد الأول يقدم الخطاب مسار كينونة) البدوي (في تمظهره الوجودي في فعل الخير، والإصلاح للجميع .هذا الفهم الذي ينطوي على تحقيق طموحات العامة في وجود حر غير مستعبد لا يروق لـ)الأمير (الذي يمثل القوى المهيمنة على الوجود بإرادة القمع والاستبداد .والذي يحجب الحق ويثري بالجور على حساب العدل . إرادتان تتصارعان، إرادة مستنيرة وإرادة مستبدة تبخس موازين الحق والعدل، إرادة تستشرف وتستبطن ميراث الأمة في صفاء حريتها ونقاوة وجودها، وإرادة تستلب وجود الأخرين وتنتهك حريتهم في اخضاعهم لبيعته بالسيف والدم .

قوى الصراع في هذا المستوى يستمدان فاعليتها في تسخير الوجود ــ مع الفارق المتقاطع كلياً بين القوتين لأهدافهما ــ باستخدام التحريض كأداة فعالة في ادارة هذا الصراع .تحريض على فعل الخير لشخصية تقود

ناقتها لتوزع الماء على البيوت، وبين أمير يتبعه جنده يتعقبون فاعل الخير للنيل منه بسبب أنه محرض على الفتنة في مفارقة واضحة لرؤيتين متقاطعتين .وتمضي قوى الصراع الى نهايتها حيث يتم ايقاف وجود) البدوي (جسداً الّا أن قيم الحق التي ينشدها يبقى متشبثا بها هو ومن معه من العامة.

المستوى الثاني من الخطـاب يتحرك بمـــوازاة المستوى الأول حين يقتحم المستشرق الإنكليزي الجديد)جونز (مستعمرته ليهتك أسرار المقدس فيها على خلاف سلفه) ماثيو (الذي تماهى مع الواقع الجديد محافظا على إنسانية الأنسان فيها .

الخطاب يقدم مقاربة بين نمطين من المستعمرين كونيالي متطرف، ومخرب يدنس وجود الآخرين أزاء مستعمر حاول تأثيث الوجود عن طريق الحوار المتقاطع بين الشخصيتين واللتين تعبران عن قوتين متعارضتين في فهم الوجود، رغم ان كليهما يمثل الآخر، الذات الكولونيالية المتعالية، فانه يمضي قدما الى نهايته .ان هذا المستوى من الصراع يكشف عن تصادم الرؤى في البنية الكولونيالية ذاتها؛ صراع الأفكار والثقافات بين انفتاحها من جهة الذي يعبر عنها) ماثيو(، وتطرفها من جهة أخرى ويمثلها) جونز(، والذي يمضي في مجونه وهيمنته كقوة كبرى لا يحدّها حدود، وما لم يكن) جونز (يتوقعه أبدا يوجه) ماثيو (المسدس القديم الطراز نفسه الذي أهداه له) جونز (والذي يمثل الفخار والمجد الكولونيالي يتم تصويبه نحو نحره.

وجاءت المعالجة الإخراجية للخطاب في صنع تصور مسرحي ينضوي ضمن ممكنات دالة داخل تشكلات ترميزية لواقع الحدث المسرحي لإنتاج مقاربة سيميائية تنصهر فيها العناصر المسرحية من ممثل، وديكور، وزي، وإضاءة، ومؤثرات صوتية فضلاً عن السياق النصي في نسق العرض، والذي تتشابك فيه أنماط دلالية متنوعة تستمد تصوراتها من مرجعيات ثقافية متعددة في أشكالها لإنتاج خطاب مسرحي يضع المتلقي في راهنيته وحركيته، الآن و هنا، أزاء التصور التاريخي الذي قدمه الخطاب كرؤية منفتحة بين عالمين، الأنا والأخر .

أن نسق العلامات في الخطاب يتشكل على وفق معطيات دالة، ولعل العلم البريطاني كعلامة أيقونية متمترسة خلف واجهة مكتبية مرمزة لحضور الكولونيالي بهيمنته الطاغية في سياق الأحداث أزاء) الأمير (الذي يقدم برؤية معاصرة متحركة بين عمق التاريخ وحضوره الآني، وبدلالة زيّه المعاصر، وشراكته مع شخصية الكولونيالي)جونز (ليس فقط في تسلطها معا في الوجود بل حتى في خستها كما يقدمه الخطاب حيث المرأة ليست سوى جارية ينبغي ان تنتهك كينونتها وتشوه انسانيتها .في حين يقدم الخطاب المرأة بوصفها انسان ذا وجود حر ومسؤول.

وكان أداء الممثلين بتشكيلاتهم الحركية والجسدية قد اقترن بإضاءات محورية لكينونة الشخصية في فعلها، وعلاقاتها ضمن اطار المشهد البصري تبعا لسيادة الحدث، ومستويات الترابط الحيوية في فضاء العرض .

ووظفت الأزياء في الكشف، أو التعبير، أو ترميز شخصيات الخطاب بما تختزنه من فاعلية، سواء في اللون أو في الطراز، في قراءتها لذات الشخصية سيكولوجيا مع تقديمها وجوديا وحسّيا لتتمظهر رمزياً وتصبح جزءً من طبيعة الصراع في الخطاب .فزي) البدوي (الذي تميز برصانته وطرازه العربي المؤثر، والذي اتّسم بصفة اللون الأبيض كان معبرا عن نقاوة) البدوي (وتفرده، وصدقه، واتزانه، بل وحتى قوته واصراره على الثبات ورفضه لكل انواع القهر والتسلط .فيما تعدد زي) جونز (ليقدم المخرج قراءة مغايـرة للشخصية المتلونة تبعا لرغباتها، وحاجاتها فمرّة يكون عاري الصدر، ومرّة يرتدي رداء حريريا، وأخرى ببدلة رسمية .شخصية كولونيالية مهيمنة لكنها مهتزة وقلقة لا تستقر على حال .

وشكّلت الإضاءة عنصرا فاعلاً وحدثا مشاركا في خطاب العرض عن طريق أضاءتها لبؤر الصراع دراماتيكيا سواء بصفتها اللونية أم بمتابعتها للشخصية في حركتها وفعلها الدرامي لتجسيد وجودها أو بالكشف عن خفايا الشخصية .وساهمت المؤثرات الصوتية في خلق مناخات منحت الممثل فاعلية الأشتغال والتناغم في مسايرة الحدث المسرحي ، فضلاً عن خلق أجواء تعبر عن مضمون الحدث، واشتبكت في علاقة منسجمة مع أنساق العرض الأخرى في تراتبية الأحداث لتقديم مقترح يتواءم والأيقاع العام للعرض .وكانت لسينوغرافيا العرض علامة واضحة في تشكيل الفضاء المسرحي يتوافق وايقاع العرض، وحتى القطع الديكورية تم استخدامها وظيفيا بشكل فعال ومتحرك ومقترن بتحولات الشخصية سواء باستخدام السلم الذي تعددت وظائفه أم المظّلة التي جسدت في افتتاح الخطاب مع حركة الضوء المتقطعة مناخ الحدث .اضافة الى القطع الأخرى كالبساط الأحمر الذي يتحول الى قيد أو شال أو جلود مفعمة بالحيوية يضمّ) جونز (و) فاطمة

ان الخطاب يقدم قراءة منتقاة للوجود بخطوط تكاد تتقاطع أحيانا عن طريق محنة) البدوي (الذي يوزع الماء في حاضرة الكوفة، والذي يشهر برفضه للمهادنة أو الخضوع أزاء صراعه مع) الأمير (المستبد والمتسلط على الوجود بقهر رقاب الرعية واخضاعها تحت نصال السيوف .وكانت دعوته لفعل الخير باعتبارها من القيم السامية تحريضاً واضحاً لتبنّي موقفا صريحا من أجل الإنسانية في ظل أجواء القهر الاجتماعي التي تمارس قسراً.

ثانياً :بروفة في جهنم

تأليف :هادي المهدي وصلاح منسي

(اخراج) :هادي المهدي**

تستمد المسرحية إطارها العام من واقع المعيش اليومي، وانعكاساته المتعددة في صور متنوعة، عن طريق 35مشهدا تتضمن حكايات وقصصاً جمعت في نسيج درامي متناغم ليس بمعنى البنية الارسطية في بناء الحدث أو تنامي الاحداث عبر شخصيات المسرحية وصولا للذروة؛ بل حكايات تطرح موضوعات متنوعة ومتشعبة ينتظمها أداءٌ احتجاجي غاضب ورافض لعوالم الحكايات، ومتمرداً عليها، والتي تطرح الهموم اليومية والمصاعب الاساسية للانسان الذي يرزح تحت هيمنة القوى التي تتحكم في مصائره الانسانية وتوغل في انتهاك وجوده .

عنوان الخطاب المسرحي يحمل دالّته في ثنائية مستفزة لوعي المتلقي، فالبروفة تقوضع دالّتها في التمرين، أو الورشة في محاولة لكتابة الخطاب المسرحي بصريا وسمعيا وجماليا في أثناء التمرين، وجهنم هي صيرورة مكان البروفة وهي تؤشر الى مفهوم ديني من جهة، والى صور الواقع اليومي المنتهك لوجود الانسان من جهة ثانية، لتؤكد ثنائية ثانية بين مفهوم جهنم الازلية المتمترس في الذاكرة الانسانية وجهنم الواقع المعيش اليومي المعاصر للانسان في كناية لغوية تتظهر في حكايات الخطاب .وتنفتح بوابة جهنم بدءاً من المشهد الأول حين يموت الأب كسلطة مهيمنة، وان كانت حانية لتتعرف على حقيقة العائلة المحطمة أصلاً في وجودها، وليصبح هذا الموت انتهاكاً للأبوّة نفسها .من هذه اللحظة نحن أزاء أداء خشن ينطوي عليه الخطاب، والذي يتميز بسخرية مرّة في كسر التابوّات التاريخية في الدين والسياسة والجنس، والتحريض عليها، عن طريق تعرية مغاليقها المقفلة برتاج القداسة .

وفي المشهد العاشر يمضي التمرد الى حدوده القصوى حيث لا أحد يهتم، أو حتى يستفزه الموت حين يهمّ)الثاني (بالانتحار، لا بل يتشوق الاخرون لمشاهدته وهو يحاول الانتحار وهو اعلان صريح بعدم جدوى الوجود، والحياة .وفي مشهدين آخرين يجسد الخطاب بشكل مثير رحلتهم الطويلة الابدية عبر عدسة كاشفة تسلط

الضوء على توقف الحياة، ففي المشهد الحادي والعشرين تجلس الشخصيات في حافلة بأربعة كراسي بخط مائل صعودا من منتصف المسرح باتجاه يسار المسرح، والكل في حالة اهتزاز شديدة كأن الطريق عبارة عن مطبات . العلامة التي تنطوي عليها هذه التورية بين رحلة في حافلة، ورحلة الانسان الذي وجد نفسه ضحية ربابنة لم يوفقوا، أو لم يتمكنوا من السير في مسار متوازن غير مهتز الى نهاية الشوط .وتؤكد هذه التورية المشهد الثالث والعشرون حين تكون اتجاه الحافلة من أعلى وسط المسرح باتجاه اسفل يمين المسرح بخط مائل .في هذ المشهد الشخصيات كلها جالسة وسط اهتزازات متواصلة لتقترح خطابا بان ربابنة هذه الرحلة الذين يقودونها قد توقفوا قبل قرون من دون ان يدركوا ذلك، ومعهم توقفت مصالح الناس وأحلامهم مكرهين على مواجهة وجودهم المربك والقلق .ان الاستغراق في تفاصيل الحياة اليومية هو وعي قصدي بفعل الخطاب المسرحي نصاً وعرضاً لتغطية المشهد السياسي والاجتماعي وحتى الديني الذي يلامس المحظور من الهموم المتراكمة، والتي تحاصر ذائقة المتلقي الحسية والفكرية والجمالية.

ان خطاب العرض اعتمد كلياً على أداء أربعة ممثلين، وأربعة كراسي، وبساط أحمر يغطي أرضية الخشبة، واضاءة ثابتة لفضاء الخشبة حصراً، فيما الجهات الأربعة في عتمة كاملة، وتم الاستغناء عن أية مؤثرات أخرى بصرية أو سمعية، أو لونية، فيما جسّد الممثلون عدداً من الشخصيات حسب طبيعة كل مشهد، لاختـــراق المسكوت عنه، وتعرية المرمز، وكشف المشفر في تركيبة الواقع الاجتماعي والسياسي والاخلاقي.

ان خطاب النص وخطاب العرض هنا يتعالاقان مع بعضهما البعض في أداء منسجم مع مفهوم البروفة باعتبارها مساحة مفتوحة لحرية الاشتغال والانفتاح على الهمّ اليومي والخبر والافكار العابرة لصياغة مقترحات حركية وصوتية تستجيب لأدائها بصريا وجماليا .ان الخطاب المسرحي الذي ارتكز الى خمس وثلاثين مشهدا وبلغة يومية خشنة وصادمة، تبنى المشهدية كتقنية اسلوبية تبني وتهدم ذاتها في ذات الوقت نفسه بايقاع عمودي متواصل بما أتاح لصانعي البروفة فضاءً واسعا لصياغة العرض بصرياً، لقد حافظ العرض على نمط أدائي متحرر تفاعل مع بنية منفتحة للحدث الدرامي وتمظهراته، والتي اتسمت بالخشونة في بنـاء صورة الحوار لشخصيات تنتمي لمحنة الشارع اليومي المنهك والذي شكّل امتحانا تقنياً للممثلين في قراءتهم للشخصيات عبّروا عنها بقدرات أدائية تتناسب مع البنية الايقاعية لخطاب العرض الذي تفاعل مع خطاب النص في انزياح دلالي للهمّ اليومي ومشكلاته، وبهدف انتاج خطاب تحريضي تشترك فيه المرجعية المعرفية والدلالية للممثل والمتلقي على حدّ سواء .من هنا يبدو ان الاحتجاج بمفهومه الانساني يتدافع مع خطاب النص والعرض معاً طامحاً بوجود مغاير.

الخطاب المسرحي هنا ينتمي الى المسرح السياسي بما يحفل من احتجاجٍ ورفض لكل الثيمات التي اشتغـل عليها الخطاب، وخاصة للقـوى والسلطات المتحكمة بهذا الوجـود وتحريـض المتلقي والتأثير فيه لتغيير الظواهر المجتمعية المقيدة لحرية الانسان وطموحاته؛ ذلك ان الواقع الآني المتشابك بالتحولات الكبرى أفرز معالجة مغايرة في الخطاب معتمدا على حكايات متعددة وليست حكاية واحدة.

الفصل الرابع

-1النتائج:

- التحريض معلن وواضح وصريح في حوار الشخصيات كما في المشهد الأول من خطاب) البدوي والمستشرق (حين يؤكد) البدوي (بشكل واضح لا لبس فيه" بل أحرض على الخير ."

- التحريض تمرد على الواقع المعيشي ورفض له كما في خطاب) بروفة في جهنم (كبنية تحريضية تنطوي على إدانة لهذا الواقع الاجتماعي، والسياسي، والديني.
- التحريض مشفّر كما في المشهد الثالث والعشرين من خطاب) البدوي والمستشرق (في حوار) الأمير و)الجارية (وذلك عبر كشف المدنس في العلاقات الإنسانية، ولأهدافهم الدموية في الدعوة الى قتل) البدوي(، وهو تحريض يستجيب للدعوة الى رفض هذا الواقع المدنّس .
- التحريض مستتر مسكوت عنه نجد صداه عند الآخرين كما في خطاب) البدوي والمستشرق (ونلتمسه عند العامة، وعند شخصية) الفتى.
- التحريض يتجسد في شكل الخطاب كما مشهد كتابة العريضة في) بروفة في جهنم .
- يتمظهر التحريض في فعل الشخصية وبنيتها حيثما يكون هناك قمع وقهر اجتماعي ينتهك وجود الآخرين، كما في خطاب)البدوي والمستشرق (إذ ان التحريض على فعل الخير في وسط العامة بسبب الانتهاك الصارخ في وجودهم .

-2الاستنتاجات:

ا .لا يخلو الخطاب المسرحي من التحريض، بغض النظر من مرجعية هذا الخطاب الى أي مدرسة مسرحية.

2. تتباين ملامح التحريض من خطاب الى آخر تبعاً الى أطروحاته المعرفية والبصرية والجمالية، والأهداف التي ينطوي عليها الخطاب في ايصال رسالته للمتلقي.

3. يتمظهر التحريض سواء في بنية الحدث الدرامي أم في مثوله خلف المقول بوصفه أداة فاعلة من أدوات الخطاب.

Instigation in the Iraqi theatrical discourse

Hussein Redha Hussein

Abstract

The first chapter included the frame approach on research in which we discuss instigation in Iraqi drama as it as an active sign to enrich the structure of the speech so the researcher limits the problem of his research which is to follow the important of instigation in the Iraqi theatrical discourse. this chapter also contains the important of the research and its aim and limits. And reflected the importance of research in approaching the concept of instigation and effectiveness within the paths of the Iraqi, theatrical discourse.

The 2nd chapter included the two sections and reviewed in the first section manifestations of incitement in the global theatrical discourse. the 2rd studied instigation in the Arab theatrical discourse.

The 3rd chapter included research applications. The researcher adopted the descriptive method as an approach to analyses the research.

The 4th chapter included the following result and conclusions; 1.The instigation can be seen clearly and directly in the play" Rehearsal in the hell" and it is codded for the 2nd time in "Orientalist Bedwin". Then the researcher present the results conclusion add bibliography.