وظيفة التحريض/ بين سلطة المسرح ومسرح السلطة

أ.م.د.يوسف رشيد جبر

وظيفة التحريض/ بين سلطة المسرح ومسرح السلطة

مقدمة

يعد (التحريض) من الوظائف المهمة التي يضطلع بها المسرح لدى جميع الشعوب التي لاتجد فضاءاً متكاملا للتفكير الحر، لابل هو حتى لدى الشعوب التي تتمتع أو تدعي التمتع بفضاء واسع للحرية والديمقراطية ولعل هذه الوظيفة ليست صنيعة مسرح الآن وإنما هي امتداد لعصور مسرحية موغلة في القدم، إلا إن مايميز هذه الوظيفة هو المظهر الذي تبدو فيه ، إذ إنها محكومة بطبيعة الحياة الاجتماعية والسياسية وبطبيعة المجتمع نفسه من حيث فاعلية اشتغالها.

حيث تختلف المجتمعات في قدرتها على الرفض عن المجتمعات المسلوبة الإرادة، وكذلك فأن طبيعة الحياة السياسية للسلطة هي الأخرى لها دورها في الإسهام بشكل كبير في نوع التحريض الذي يبدو فيه المسرح ، لذا فهو من جانب آخر يتصل بقصدية واستراتيجية العلاقة بين السلطة والديمقراطية ، وهذه بعض من حالاتها إذ نجد عند بعض الشعوب هناك سلطة تشجع المسرح الذي يتسم بالتحريض ضدها ، لغاية منها ...هي امتصاص نقمة الشعب عليها من خلال إباحة التعرض للازمات اليومية والسياسية لغرض تسويف محتوى المشكلة التحريضية واحتواء الأزمات، عندها تنتقل المشكلة أو الهم الجمعي من دائرة التداول السري إلى الكشف المسرحي المعلن الذي يعنى بمغازلة الوعي الشعبي.

ومنذ القدم كان المسرح قد عني بالتواصل مع هم المتلقي لابل منذ البدايات الأولى للمسرح التي نظر إليها(أرسطو) فيما أسماه بالتطهير الذي لا يخلوا من تحريض ضمني على التعاطف والانفعال من خلال إثارة عاطفتي الشفقة والخوف.

وأيا كان نوع التحريض في السلب أو الإيجاب فأنه رسالة تسعى إلى المحافظة على سريانها لتحقيق الهدف الذي ترنو إليه .

ويدخل التحريض في ثنائية افتراضية مع الرفض والاحتجاج فكل رفض هو احتجاج وكل رفض ينطوي على تحريض غايته توجيه سلوك معين على الضد منه.

فنبذ العنف والحرب هو تحريض واحتجاج ، تحريض على السلام واحتجاج على الدمار الذي تلحقه الحروب بالبشرية ، وأن رفض الخنوع هو تحريض على الثورة، وهكذا يمكن النظر من خلال هذه الثنائيات إلى جميع العروض المسرحية التي تنطوي على أي شكل من أشكال الرفض إنها مسرحيات تحريضية أو ذات وظيفة تحريضية.

مفهوم التحريض

قد تبدو وظيفة التحريض في الأدب المسرحي على شكل خطاب إصلاحي موجه أو شكلا من أشكال الدعوة إلى الانقلاب الثوري حتى إذا مانظرنًا إليها من خلال التعريف الذي يورده(الشيخ الإمام محمد ابن أبي بكر الرازي) إذ يرى بأنه تحريض على القتال ، بمعنى الحث والإحماء عليه وقد ورد في تصريف آخر للمعنى كالقول (أحرضه الحب أي بمعنى أفسده)[1]

ويرد التحريض بمفهومه الثوري الصريح في أكثر من موضع من القرآن الكريم منها قوله تعالى ((ياءيها النبي حرض المؤمنين على القتال))[2]

وقوله في موضع أخر كشكل أخر من إشكال التحريض..((وأعدو لهم ما استطعتم من قوة ومن رباط الخيل ترهبون به عدو الله وعدوكم)) صدق الله العظيم .. أمثله أخرى في الحقيقة تعددت أغراض التحريض فيها وتوافرت أيضا على الرفض والاحتجاج وكلها تدفع بالانقلابية إلى الذات الإنسانية تارة والى الوعي الجمعي تارة أخرى بهدف التصدي لما هو خارج عن المواضعات الإنسانية وعن القيم النبيلة وقيم السماء.

ولعل ما يهمنا هنا أن التحريض بوصفه خطاباً في الأدب ، أتخذ أشكالا متعددة، وفي المسرح بالذات فهو دعوة للتأمل في شيء ما سواء أكان هذا الشيء قضية جمالية أم فكرية أم فلسفية صرفا أم قضية أيديولوجية .

فكما أن المسرح له وظيفة فأن خطاب التحريض يشتق مهمته الوظيفية من ذلك الكيان الجمالي والفكري والعاطفي الذي يعنى بالتأمل في الإنسان ومشكلاته.

عليه فأن مهمات المسرح الكبيرة في حياة البشر والمهمات الوظيفية المتعددة لخطاب التحريض هي من السعة بحيث تتسم بالخصوصية والقدرة على التبويب لذا يطمح هذا البحث إلى الاشتغال بشكل غير مباشر على تقصي ومراقبة اشتغال وظيفة الخطاب التحريضي بين سلطة المسرح والمسرح الموجه من قبل السلطات وهيمنتها أحيانا على هذا الخطاب بما يمكن أن نسميه (مسرح السلطة) مثلما يسعى إلى تأطير شذرات الرفض والاحتجاج التي ينطوي عليها التحريض ، سواء كان يتصل بقضية سياسية أو قضية اجتماعية أو حدث سياسي معينٍ أو موقف ثوري ، وحتى إذا اتصل التحريض بموضوعة فلسفية أو فكرية وصولاً إلى عرض لنماذج التحريض وأشكاله في الأدب المسرحي سواء كان في النموذج المسرحي العالمي أو في النماذج العربية والعراقية.

نموذج الاحتجاج والسلطة

على الرغم مما شكلته الدراما الإغريقية من حضور كبير في الميثولوجيا بالاتجاه العميق نحو القدرية، كانت ترتفع في أثينا اليونانية وعبر النموذج الإنساني قيمة المعارض المحتج على القوانين السلطوية ونظمها بشكل لافت للانتباه في المجتمع غالباً ماتصدت له الدراما الإغريقية في تاريخها بعرضه منقاداً لقوة قدرية اكبر منه مسوقا نحو مصائر لا حول له ولا قوة فيها.

ويظهر من بين أشهر كتاب الدراما الإغريقية الثلاثة (سوفوكليس ويوربيدس وأرستوفانيس) من يجعل من عناصر الصراع عناصر أرضية وذات إرادات يحتج بعضها على الأخر ويتسلط بعضها على الآخر ويرفض فيها بعضها سلطة الآخر وقوانينه.

فمن بين أشهر المتمردات المعارضة التي من شأنها التحريض على الضد من كل قانون جائر، ذلك النموذج الذي نجده في مسرحية (سوفوكليس) {انتيكونا}. ففي هذه المسرحية لم يكن الاحتجاج والغضب إلا باباً واسعاً للتحريض الذي ينتصر للإرادة الإلهية ويحقق قيم السماء على يد (انتيكونا) في حكايتها المشهودة ، وبمعارضتها للقانون الوضعي الأرضي الذي فرضته سلطة (كريون) ، متجشمة عناء اللوعة وعاقبة التحدي التي تجرعتها لأيمانها بعدالة قضيتها ، موجهة بذلك النظر الإنساني إلى هذه العدالة .

حيث....كان (كريون) قد أمر بتحقير جثة(بولينيسس) أخيها الذي دفعه الحقد على استبداد (كريون) إلى استعداء الأجانب على مدينته فألصقت به تهمة الخيانة، فقرر (كريون) ترك جثته في العراء من دون دفن.

وأياً كان نوع التهمة التي وجهت إليه ومهما كانت الأسباب والدوافع فأن مايهمنا أن (انتيكونا) التي حملتها عاطفة الأخوة مع(بولينيسس) كانت تسعى إلى اقرار العرف الإلهي الذي مفاده(اكرام الميت دفنه) بعد أن أغضبها هذا القرار بحق أخيها ووجدته مجحفا بحق الإنسانية وبحق عاطفتها نحو أخيها وصممت على تحدي أمر (كريون) فدفنت أخاها . فأغضبت (كريون) الذي أمر بإعدامها[٣] بعد إن كانت قد حرضت الجوقة التي تمثل الشعب بالانضمام إليها ، ليكون المسرح بإعدامها قد قدم نموذجا للإنسانية في الإصرار على المبادئ والإيمان بالقيم النبيلة وقوة الإرادة في التصدي للقوانين السلطوية الجائرة التي تتقاطع مع هذه القيم ولعل الأهم أيضا إن حدثا كهذا يجري (سوفوكليس) أحداثه في مجتمع مرعوب بقوة القضاء والقدر التي شكلت الحجر الأساس في بنيته الفكرية .

ويتكرر شكل الإحتجاج عبر العصور المسرحية في هيئة (المعارض) و(الساخر) و(المحرض) تبعاً لاختلاف الطبيعة العلائقية بين المسرح والسلطة ، ففي العصر التنويري مثلاً تعد مسرحيتا (حلاق اشبيلية) و(زواج فيجارو) من الانجازات المهمة لهذه المرحلة على يد الكاتب الساخر (كارون دي بومارشيه) الذي عد من أشهر الكتاب في العصر التنويري ، ففي مسرحية (زواج فيجارو) هاجم (بومارشيه) امتيازات النبلاء بشكل صريح ، ويذكر إن هذه المسرحية قدمت على(مسرح الكوميدي فرنسيز) عام ١٧٨٤ واقتحم الجمهور أبواب المسرح ، وحطم العوائق وشتت شمل الحراس ومات ثلاثة اختناقا وسط الزحام ، واستمر تقديم المسرحية في ثمان وستين حفلة متتابعة بنجاح منقطع النظير .

وتحول (بومارشيه) إلى موجه للرأي العام برغم مايذكر عنه انه عاش في كنف السلطة الملكية . ولكن هذا لم يمنع أن تتسم مسرحياته بالجرأة والصراحة والسخرية.

وكانت هيئات حكومية مختلفة قد هبت تناهض تقديم مسرحيته (زواج فيجارو) التي صاغها بأسلوب كوميدي ويذكر انه حتى الملك(لويس السادس عشر) لم يخف امتعاضه حينما شاهد المسرحية وأشار إلى مناجاة فيجارو بالفصل الخامس فصرخ(هذا كريه وبغيض،ولا يصح أن يقدمه المسرح ، ولا بد من هدم سجن الباستيل حتى لا يكون لهذه المسرحية نتائج اخطر وأسوأ من هذا الهدم...)[٤].

وهنا نلاحظ كم كان لهذا النموذج التحريضي في المسرح من قدرة على استفزاز السلطة وقدرة على التأثير في الجمهور المتلقي الذي شكل إقبالاً حماسياً على تلقي هذا العرض المسرحي الذي أدى بصاحبه لأن يؤسس جمعية تضم المؤلفين المسرحيين وتتولى الدفاع عن حقوقهم بعد أن بلغت القضايا التي وقف فيها (بومارشيه) أمام المحاكم عشرين قضية.

نموذج التحريض في عصر النهضة / حرية المسرح وسلطة القمع

أذا كان من أهم خصائص عصر النهضة هو انتعاش حرية التفكير التي تضمن حرية التساؤل والبحث وتدفع إلى إعادة امتحان القيم الموروثة للحياة والموت .

وإذا كانت هذه الحرية قد لقيت في كل مكان نوعا من المعارضة الطبيعية لها، فأنها لم تلق قط في تاريخها مثل تلك المعارضة التي أبدتها محاكم التفتيش الاسبانية ، التي كانت تقمع أية حرية للتفكير .

ألا أن التاريخ يخلد لأسبانيا في عصرها المسرحي الذهبي حضوراً مهماً على مستوى التحريض وقوة سلطة المسرح على يد أهم كتابه المسرحيين على الإطلاق من أمثال(كالديرون دي ليباركا ، لوب ديفيجا) واللذان برغم جنوح الكثير من كتاب تلك المرحلة إلى الهروب من مواجهة الهزيمة (المقصود هزيمة الأرمادا) في الاتجاه إلى حياة الأحلام الرومانسية وقصص الفروسية ، وهو الاتجاه الذي استطاع (سرفانتس) أن يسخر منه بشكل موفق عبر روايته التهكمية الرائعة (دون كيشوت) برغم ذلك فقد كانت أهمية (كالدرون و ديفيجا) تجعلها أكثر اقترابا من التحريض المباشر ، ففي مسرحية (لوب ديفيجا) المسماة (بئر الخراف) نجد نموذجاً يصور ثورة الفلاحين والقرويين في قرية صغيرة بنفس الاسم ، ضد الحاكم الارستقراطي الفاسد وقتله انتقاماً لشرف إحدى بناة القرية التي اغتصبها ذلك الحاكم ، وأن ذلك الحدث كان من شأنه أن يحرض أبناء القرية الواحدة لأن يوحدوا صفوفهم وان يهتفوا عاليا باسم قريتهم من دون أن يعترضوا على منفذي قرار الشعب بقتل الحاكم رغم ما يلقونه من ويلات التعذيب .[٥]

فقد كانوا نموذجاً مميزاً للاحتجاج وكان لثأرهم أن يصبح محرضاً على وحدة أبناء تلك القرية. في حين يظهر شكل الاحتجاج والتمرد بصورة أخرى عند كاتب مسرحي يعد من أعلام المسرح الاجتماعي الألماني ارتبط بهموم الفلاحين والطبقة العاملة من نساجين وعمال المناجم، وذلك هو (جيرهاردهاوبتمان)، الذي يعالج في مسرحية (النساجون) حدثا معيناً ((هو تمرد النساجين في احدي قرى (سيليزيا) والأحداث تعود إلى عام ١٨٤٤ ، أبطالها أبطال أعتياديون من الطبقة العاملة يشعرون بآدميتهم تعود أليهم، فينتفضون على الظلم والاستغلال اللذين يقاسون منهما الأمرين.

أنهم الناس المظلومون يدركون أن جلودهم تسلخ وأتعابهم تباع رخيصاً حياتهم تهدر بين أنوال النسيج وظهورهم تتقوس وأعمارهم تقصر وهم لايكادون يجدون لقمة العيش ، في ساعات العمل المضني غير المحدودة تحت رحمة ومروءة صاحب المصنع)).[٦]

تتفاقم النقمة شيئا فشيئا وتشتد نذر الإعصار الكبير ويعصف بعروش صاحب المصنع وأرباب العمل فتقوم قائمة التمرد في ثورة عارمة وإذا بجلود العمال المسلوخة تنبعث حية وتنطلق الحشود الآدمية كالسيل الجارف لتحقيق حريتها.

شكسبير والتحريض السلطوي

أذا كان بعض النقاد قد عدّ مسرحية (عطيل) شكلاً من أشكال التحريض القاتل الذي يتصل بالغيرة المتعددة الاتجاهات سواء كان على مستوى العاطفة أو على مستوى السلطة والجاه اللذين يتمتع بهما هذا القائد . فقد يبدو بوضوح استطالة الأنا والطموح غير المشروع في السلطان بالغاً اعتى صوره في مسرحية (مكبث) لشكسبير حيث أن مكامن التحريض في هذه المسرحية جعلت منه نموذجاً متفرداً في طغيانه، (فمكبث) الذي تحول إلى مجرم ، لم تكن بطولته في أمجاده القتالية أو في ولائه للملك، ولكن في تلك الحرب الكونية التي نشبت داخل نفسه واشتركت فيها، الساحرات والتنبؤات((سلاماً ياغطريف كودور وسيدها..سلاماً ياغطريف غلاميس وسيدها))[٧].

وتحريض الزوجة الضارية التي لاتكف عن تأنيب قوى الخير فيه وهي القائلة ((تلك نية حين عقدتها كنت رجلاً فلو نفذتها وسما قدرك إلى أوج العلياء لما ازددت إلا رجولة)).[٨]

وتلك الأشباح وعناصر الطبيعة الهائجة مع الأطماع والشهوات العارمة ، كلها كانت عوامل تحريض شكلت جيشاً من العناصر المصطرعة في هذا الكيان المتصدع من داخله ، ولو نظر إليه من خلال فرضية الإبدال والمغايرة مفترضين أن مكبث لو كان قد رضي بما رسمه له القضاء واكتفى بالعرش ، لوجدنا في مصرعه مأساة إنسان تحاصره الأقدار ، إلا أن (مكبث) الذي أفسده السلطان وملأه التحريض غروراً فوق غروره جعله يقول عن نفسه بكل ما أوتي من زهو و تباه فخرج لمنازلة القضاء نفسه ولذا كان مصرعه لا كمصرع الفريسة المحاصرة وإنما كمصرع أبطال اليونان الذين لوثتهم الكبرياء فظنوا أنهم يستطيعون أن ينازلوا الآلهة في قممها وأنهم يستطيعون أن يوقفوا دوران الكون. ((أنا الذي يجرؤ على التحديق فيما يخيف الشيطان)).[٩]

فأي قوة فاعلة للتحريض تلك التي قادته إلى هذا المصير (المهلك) الذي جعله يربك كل حياته ويشعر بعقم التاج في رأسه (على حد وصفه).

التحريض والحركات المبكرة في المسرح العالمي

كانت سمة التحريض والاحتجاج قد ظهرت مع بواكير ما سمي بالحركات الجديدة في المسرح العالمي آنذاك حينما انطلقت بعد الحرب العالمية الثانية في أمريكا أشكال مسرحية اتصلت بتزايد الوعي السياسي لدى الشبيبتين الأمريكية والأوروبية حيث تأثرت مضامين المسرحيات التي كان يقدمها المسرح الجديد

آنذاك بمضامين ثورية نذكر منها على سبيل المثال مسرحيات الكاتبة(ميكان تيري) وعلى رأسها مسرحية (فيت روك) التي كانت عبارة عن وثائق احتجاج على الحرب في فيتنام آنذاك .

وكذلك من مسرحيات ما بعد الحرب التي اتسمت بالثورية ، مسرحيات (فان اتيالي ، ماري وفواتي) الذي كتب مسرحية بعنوان (تشي جيفارا).

من هنا فأن المسرح الجديد في أمريكا كان قد حرص على تأكيد خطاب التحريض الذي شكل ركناً أساسيا في اتجاهات تلك الفترة من خلال اعتماده الخطاب الثوري ولجوء أصحابه إلى مسرح الشارع والمقهى والى الارتجال.(١٠)

وكذلك كان النموذج الأوروبي لمسرح ما بعد الحرب قد افرز تلك الموجة المهمة في التعبير عن الغضب والاحتجاج ، فكانت مسرحية (انظر إلى الخلف بغضب) علامة بارزة لاستياء الشباب من أوضاع ما بعد الحرب وأوضاع كثيرة في انجلترا .

أنه شباب تمرد على وطنه اثر موجة الإحباط ويشعر بالاغتراب عن هذا الوطن الذي بات يجد نفسه فيه أجنبياً (على حد قول جيمي بورتر) فهو متمرد على الوطن والكنيسة، في حالة من الصراع الطبقي المقرف الذي خلفه واقع الحرب.(١١)

وتتعدد أشكال الاحتجاج حيث يطالعنا (هارولد بنتر) في الاحتجاج الذي تمثل بخوف الإنسان ويأسه في عالمنا المعاصر ، والذي اشترك معه في التركيز على عامل الاغتراب والعزلة الاجتماعية كل من (اوزبورن) (وبيسكر) وحتى (جون آردن) الذي تعد مسرحيته (رقصة العريف مسجرين) من أهم أعماله المسرحية في الاحتجاج والغضب لكونها من مسرحياته التي تعرضت للحرب الاستعمارية والاستغلال الطبقي.(١٢)

ولم تكن المسرحية الانجليزية وحدها قد اتسمت بهذه السمة وإنما هناك مسرحيات ألّفت بالفرنسية والألمانية إلى جانب الانجليزية ، إذ أن أهم مايقوم بين هذه المسرحيات من تشابه أو اشتراك في موضوع واحد هو (الاحتجاج) وتقنية واحدة هي(التناقض) ، كما يذكر (جورج ولورث) حيث من الطبيعي أن نلتقي في أعقاب أي حرب كبيرة بفورة من الاستياء العميق ، فالحرب الأولى،أنتجت ذلك الجنون الفج الذي عبرت عنه السوريالية والدادائية ، أما الحرب الثانية فقد حركت كوامن فلسفة الاحتجاج على النظام الاجتماعي.(١٣)

سلطة المسرح وحرية المرأة

وتتصاعد وتائر التحريض في أثارة كوامن فلسفة الاحتجاج والتصدي للنظم الاجتماعية في الفترة مابين أواخر القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين في محاوله لتفعيل سلطة المسرح في مجابهه مباشرة مع الواقع الاجتماعي المرير وما كان قد فرضه من ضغوط اجتماعية أثقلت كاهل المرأة وغيرت حرياتها إلى حد كبير ، فكانت مسرحية (بيت الدمية) لأبسن بمثابة صرخة احتجاج عريضة يصرخ بها المسرح فاضحاً كل أشكال الصلات الثقافية في النظام الاجتماعي المتمثل بالزوج والزوجة ((يوصفهما كيانين منفصلين جمعت بينهما مصلحة آنية وقتية انهارت انهياراً فاجعاً بسبب التأزم والضياع، وإذا بكل التقاليد تهتز من أساسها اهتزازاً عنيفاً في وجه عاصفة من الانفتاح النفسي والانكشاف الذاتي، فظهرت المرأة وهي تنفر من هذه الوجود)).[١٤]

الذي كانت تئن تحت سطوة تسلطه عليها وتخرج لتصفق الباب وراءها ، رفضاً واحتجاجاً لتفتح من جراء هذه الثورة باباً كبيراً لجدل النقاد الذي استمر طويلاً حيث أن هذه المسرحية لم تضع حلاً بنائياً لمشكلة أسرية وإنما تجاوزت ذلك فذهبت إلى ما هو ابعد فأحدثت إعصاراً على طول أوروبا وعرضها وزلزلت قواعد المجتمع حين ذاك حتى إنها أصبحت واحدة من أهم مظاهر التحريض في الدراما الاجتماعية. وتستمر سلطة المسرح في التصعيد من ثورتها لتظهر في مجموعة من المسرحيات المهمة التي كتبها الشاعر الاسباني (لوركا) والذي عاش لفترة ما بين القرنين[١٥]

وكان قد أبدى اهتماما كبيرا وخاصاً بالمرأة. وقد تجلى هذا الاهتمام في روع صوره وأعمق دلالاته في المسرحيات الشهيرة مثل (العانس و الإسكافية العجيبة والزفاف الدامي وبيت برناردا ألبا) ولعل ما جلب انتباه (لوركا) إلى نصرة المرأة الاسبانية هو محاولاتها اليائسة لتحدي الأحوال التعيسة التي تحيط بها فتمزق شخصيتها وتحطم وجودها وتخمد آمالها وأمانيها جاعلاً منها أثاثا يباع ويشترى ووعاء يحمل الأجيال، ومتعة يتلهى بها الرجال.

وكأن القوانين والأنظمة والأعراف والتقاليد، قد وضعت بالدرجة الأولى لكي تتحملها المرأة ولكي ينفصل المجتمع إلى مجتمعين، مجتمع سيد وآخر مسود، والسلطان فيه سلطان الرجل والتبعية تبعية المرأة.

سلطة الفكر الثوري

إن كفاح الطبقة العاملة من اجل بناء الحياة الحرة السعيدة لم يكن خارجاً عن أجندة المسرح الملتزم الذي ارتبط بأهداف تصب في خدمة البروليتاريا وقد سمي هذا المسرح (بمسرح الطبقة العاملة) إذ أن (بسكاتور) عندما أطلق هذا الاسم على المسرح الذي أنشأه في ١٩١٩ قال أن (المسرح يجب أن يخدم الحركة الثورية).(١٦)

ومعنى هذه الخدمة أن يقدم المسرح لجماهير الطبقة العاملة عروضاً مسرحية تحررهم علميا وثقافياً بما يتوازى مع قيام المؤسسة السياسية بالإعداد للتحرير الاجتماعي ، وكان (بسكاتور) قد بدأ في البحث عمّا أسماه (بالمسرح الملحمي) الذي مما لاشك فيه، أن ل(برتولد برشت) كان الدور الفاعل والمؤثر في بلورة أفكاره وتفعيل مرتكزاته النظرية إذ إن المسرح الذي تحول إلى مسرح سياسي بعد أن كان مسرحاً يخاطب الطبقة العاملة ، لم يعد في وسع (برشت) الذي اعتنق الماركسية بعد مرحلة الفوضوية إلاّ أن ينتج نظريته المسرحية في إطار الفكر الماركسي فكان من المؤكد إن ما أحدثته هذه النظرية هو ثورة في بنية العرض كان لها دورها الكبير في أعادة ترتيب الأشياء ، من منطلقات تحريضية كان أولها أن هذه النظرية قد تصدت لكل المفاهيم الأرسطية في مسرح جديد يدعو إلى إثارة قدرة الإنسان على الفعل ودفع المتفرج إلى اتخاذ القرارات بإزاء ما يحدث بعد وضعه في مواجهه موضوعية مع الأحداث والحكم عليها بعد إن كان مندمجا فيها مندفعاً في الاستهلاك العاطفي لمشاعره في التفاعل معها.

لذا وضعت سلطة الفكر وسلطة المسرح هنا الإنسان في ديمومة متحولة ومستمرة في تحولاتها بحيث يصبح موضوع بحث وتمحيص. إن هذا المتغير الثوري في سلطة المسرح قد فتح أبوابه فيما بعد أمام الكثير من الاتجاهات ، ومنها أن هذه النظرية قد مهدت الطريق أمام اتجاه مسرحي جديد هو المسرح الوثائقي والمسرح التسجيلي الذي أفرز خطاباً مسرحيا جديداً تمثل في بعض مسرحيات (بيتر فايس) التي ظلت محافظة على التواصل في خطاب الاحتجاج والتحريض من خلال آليات كتابه الجديد لخطاب النص والعرض ،فقد اتسم الخطاب في مسرحية (أنشودة انكولا) بالتعرض المباشر بالوثائق لثورات التحرر في العالم كما أتسم بالتذكير والإشارة إلى ثورات الإنسان في كل مكان إذ نجده في مسرحية (٣٠ يوليو) يمركز خطاباً وثائقياً تسجيلياً عن الثورة الفرنسية وتحطيم سجن الباستيل بينما نجده في مسرحية (مارا صاد) يوثق الاتصال بين هذه المسرحية والمسرحية السالفة عبر خطاب لا يخلو من التحريض في عالم وسمه بالجنون الذي تداخله اللا جدوى أحياناً ممركزاً ذلك في ثيمة فكرية على لسان (جان بول مارا) : ((إن السجون الذاتية

أبشع من كل الزنزانات صلابة وطالما لم تفتح بعد هذه السجون ، فكل ثوراتكم مجرد سجن للثورة)).[١٧]

الخطاب العربي للتحريض

لم يستطع خطاب التحريض العربي من أن يتخلص من سطوة السلطة عليه سواء كانت هذه السطوة سطوة مباشرة في التحدي والقمع أحيانا وبالمصادرة لخطاب التحريض أحياناً أخرى ومحاولة تجييره لصالح السلطة ، وربما كان ذلك متأتيا من كون معظم السلطات هي سلطات دكتاتورية ليس لديها القدرة على احتواء وتفهم طبيعة الخطاب من ناحية ومن ناحية أخرى لعجز الخطاب نفسه على أن يكون فاعلاً في عملية التغيير كما أن خطاب التحريض يصبح ضعيف الفاعلية عندما يبث إشعاعاته أو إشاراته في مساحة ضيقه من فضاء التلقي ، ذلك لأن المساحة تضيق كلما أصبح المسرح نخبوياً ومن ثم فأن أي نوع من أنواع التحريض سواء كان جمالياً أو أيديولوجيا أو فلسفياً سيكون غير قادرٍ على إيصال رسالته وتفعيلها في أي شكل كان، سواء كان تحريضاً صريحاً معلناً أو كامناً في شفرات ماوراء السطور أو في أي دعوة للتمرد على واقع معين.

فالمسرح العربي بشكل عام لم ينتج خطاباً تحريضياً يشكل هويته الاحتجاجية الإبداعية وربما كان المسرح العراقي إلى حد ما كذلك وهذا يتصل بطبيعة ضغط السلطات الأيديولوجية وفعله في تقويض بنية الرفض وبنية التشكيل المعماري الجديد للمجتمع ، الآن أن هذا لا يلغي نهائياً ظهور بعض المتباينات هنا وهناك لأشكال سلطة المسرح ومسرح السلطة على الرغم من خيبة الأمل التي يشعر بها بعض مفكري المسرح ومنهم (د.صلاح القصب) الذي يرى على المستوى الجمالي (أن المسرح العربي بدأ مسناً ومازال مسناً يرتدي معاطف ثقيلة مظلمة لاترى من خلالها إلا مساحات صغيرة مضيئة فهو مسرح غير تحريضي بالمعنى الجمالي وضعيف بالمعنى الأيديولوجي للتحريض)[١٨]

فالمسرح العربي لم يعدم التصديات التي يمكن تصنيفها في باب (الاحتجاج المرن) أو في باب (التحريض الخجول) ففي (تونس) وجدنا لبعض مخرجي المسرح وعروضه بعض هذه السمات في مسرحيات (العوادة) ومسرحية (ياثروة في خيالي) للمنصف السويسي وغيرها حيث نلمس فيها تعرضاً لشعارات الديمقراطية التي تدعو لها الدولة والمفاهيم الخاطئة في إطار هذه الشعارات، وهي عروض إذا ما حاولت تفعيل سلطة المسرح في خطابه التحريضي فإنها لم تمس سياسة الدولة مساً حقيقياً بالمعنى الأيديولوجي للتحريض. وكذلك الحال بالنسبة لواقع سلطة المسرح

في (سوريا) حيث يكتسب الخطاب التحريضي مؤهلاً جماهيرياً ألا أنه خطاب يبدو مراوغاً مع المستقبلات ففي مسرحيات من نمط مسرحية (غربة) وأعمال مسرحية أخرى تتمظهر بالتحريض الكوميدي الساخر الذي يحظى بشعبية إلا أنّ سلطة الدولة تمسك بالطرف الخفي من هذا الخطاب الذي يهاجمها في مظهره ولكنه يمتص جانبا كبيراً من النقمة عليها من جهة أخرى ولا نريد أن نعني بذلك مسرح (دريد لحام) على وجه التحديد.

في حين يأخذ خطاب التحريض المعاصر في مصر شكلاً آخر من أشكال الخطاب في المسرح الكوميدي الساخر والجنوح إلى مسرح الكباريه. وهو الآخر يشهد صراعاً بين مسرح السلطة وسلطة المسرح فتجده تارةً يهدد بالإغلاق في بعض عروضه ويلاحق بعض أصحابه وتارةً يجنح في أسلوبه إلى (التحريض الخجول) المتردد الذي يحاول الولوج إلى قضية معينة وتمنعه سطوة السلطة عليه، فكان لنماذج مسرح (محمد صبحي) و(عادل إمام) وغيرهم طريقتهم في التماس مع المستقبلات، لخطاب التحريض وتصدير مفردات هذا الخطاب عبر إشارات اتفاقية بسيطة تأخذ شكلها المعلن كلما ابتعدت عن سطوة السلطة واتجهت نحو اليوميات والهم الجمعي العام.

خطاب الاحتجاج في المسرح العراقي

بعد تأسيس الدولة العراقية الحديثة في مطلع العشرينات من القرن المنصرم وتحديدا عند تشكيل أول فرقة مسرحية محترفة هي (جمعية التمثيل العربي) التي شكلها (محمد خالص الملا حمادي) الذي كان من أوائل من أدركوا أن المسرح يمكن أن يتحول إلى منبر للتحريض السياسي. ((كان فنانو المسرح العراقي قد أدركوا أن على المسرح أن يؤدي قسطه في النضال الوطني والاجتماعي، فكان التنديد بالاستعمار والتفاوت الطبقي والدعوة إلى تحرير المرأة والأخذ بأسباب الحضارة والتقدم)).[١٩]

وقد ظلت مفردات هذا الخطاب هي السائدة في التداول مشكلة نوعاً مقيداً ومحدوداً من أنواع (سلطة المسرح) في الفترة ما بعد الأربعينات إذ أخذ هذا الخطاب برغم انه خطاب مؤدلج باليوميات المعيشة ،اخذ يشكل شاغلاً للسلطة التي حاولت أن تتصدى له كلما وجدته متعرضاً لها في كتاباته.

لذلك عانى المسرحيون الوطنيون ما عاناه غيرهم من المثقفين من سطوة السلطة واضطهادها وكثيراً ما كانت تسحب أجازات الفرق المسرحية أو تمنع عروضها بسبب مناوءتها للسلطة ولم يكن التحريض في المسرح العراقي آنذاك

يشتغل في حدود المناوءة للسلطة وإنما عني بالكفاح من ناحية أخرى ضد التزمت الاجتماعي وضد المفاهيم والعلاقات الإقطاعية المتخلفة التي كانت ترى في المسرح ضرباً من التهتك الأخلاقي وقد أستمر ديدن الخطاب بهذا الاتجاه في فترات الخمسينات حيث حمل لواء هذه الفترة جيل من تلامذة (حقي ألشبلي) كإبراهيم جلال وجعفر السعدي وجاسم العبودي ويوسف العاني وسامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، وقد اتسم خطاب هذه المرحلة بذات الخطاب اليومي الوطني الذي يدعو إلى التمسك بالوطنية والبسالة والارتباط بتربة الوطن والتضحية من أجلها ويظهر ذلك في النماذج المسرحية مثل (الخرابة) و(انأ أمك ياشاكر) وغيرها من النماذج الشعبية التي عمدت إلى أن تومئ نحو (بطل اجتماعي مستتر) هو الشعب، حتى جاءت فترة الستينات وهي تحمل معها خطاباً تحريضياً مؤدلجا غلبت عليه النزعة الخطابية الوعظية رغم أنه لم يخل من نماذج مسرحية مهمة مثل طنطل،ومدينة تحت الجذر التكعيبي ل(طه سالم) و(الطوفان) ل(عادل كاظم)،و(كلكامش) ل(طه باقر) حيث التنوع في الخطاب الموجه ما بين النموذج الوطني والإنساني العالمي وتقصي أشكال الصراع الطبقي في الميثولوجيا والنموذج الأسطوري والملحمي.

كل ذلك كان مؤهلاً تطورياً في طبيعة الخطاب الذي بلغ السبعينات مستقرئاً التجربة السابقة للرواد ومطوراً حتى في طبيعة الخطاب الشعبي عبر عروض مسرحية كان لها دورها في توسيع دائرة الثقافة المسرحية واستقطاب أكبر مساحة من جمهور المسرح واشتغال (التحريض) بمستويات متعددة منها ماهو مستتر كامنة رموزه في اللاوعي الجمعي ومنها مايدعو على طريقة(المباشر المعلن).

وفي هذا المجال نورد رأياً للفنان (صلاح القصب) إذ يقول (لم ينطلق رواد المسرح من نظرية جمالية وفنية عندما شيدوا معمارية المسرح العراقي، بدون نظريات وخرائط مهنية، لإنشاء المعمار الكرستالي للمسرح، لذلك كانت خارطة المسرح عبارة عن مجموعة من الأبنية غير المتجانسة هندسياً وجمالياً، تراكمات وكتل تفوح منها هموم ممسكة ذات اتصال يومي).[٢٠]

ثم يقارن خطاب رواد التحريض المسرحي بالخطاب التشكيلي للمرحلة ذاتها، حيث يرى (أنهم لم تكن لديهم نظرية ولا خطابات حضارية متقدمة مثلما نجدها عند رواد الفن التشكيلي ممن قرؤوا وهندسوا لخارطة الفن التشكيلي واستطاعت قراءتهم أن تشكل خطابا حضاريا متقدما مع الأخر على العكس من الخطاب المسرحي العراقي الذي اتسم بالمحلية مما شكل ضعفاً في مسيرته وقراءته).[٢١]

ثم يعود ليقول (إننا لا نلغي ولا نهمش مصداقيتهم ونبلهم، إنهم أخلاقيون.. ولكن هكذا فكروا).[٢٢]

وهكذا انتقل المسرح العراقي من شعبيته السبعينية إلى نخبويته الفئوية مع تغيير في لغة الخطاب المسرحي بشكل عام انسحب هذا التغير على طبيعة الخطاب التحريضي مثلما انسحبت قوة التحريض نفسها تبعاً لانسحاب القاعدة الشعبية ومساحة التلقي إلى حرب غيرت معالم المعمارية الجمالية والفكرية للمسرح لتؤسس أشكالاً جديدة لطبيعة العلاقة بين طرفي المعادلة (المحرِض والمحَرض)، إذ استطاع جيل من المسرحيين أن يؤسس حركته الرؤيوية التحريضَية من خلال خطاب جمالي جديد اشتغلت العروض المشفرة فيه بدءا من الصورة البصرية وخطابها التشكيلي وصولاً إلى الواقعية السحرية وتمثل مساحة هذا الجيل ب(صلاح القصب و فاضل خليل وعوني كرومي و عقيل مهدي وعزيز خيون وصولاً إلى من تتلمذ على أيديهم من جيل غانم حميد وكاظم النصار وحيدر منعثر وناجي عبد الأمير وأحمد حسن موسى) وغيرهم جيل الشباب الذين تفتحت تجربتهم الإبداعية في أزمنة الحرب، وتحت وابل الموت والحصار والدمار، فأثبتوا أن بمقدورهم أن ينظروا إلى الواقع بموضوعية وأن يقرؤوه قراءات متعددة في خطاب احتجاجي موحد هو خطاب رفض الحرب ورفض الموت المجاني مستعينين بكتابات (فلاح شاكر)، و(يوسف الصائغ) وأسماء جديدة.

فكان أن أفرز الخطاب التحريضي رفضاً للمصائب والويلات الاجتماعية التي كانت الحرب سبباً فيها على مستوى العائلة والبيت العراقي إذ صار الهم اليومي الذي يفرزه الشارع هو الشغل الشاغل للناس الذين انصرفوا عن دور العرض المسرحي بهموم الشهداء الذين ملأوا الأرض بعد أن كانوا يحجون إلى مسارح العاصمة من المحافظات وتربط بينهم وبين الفرق المسرحية مثل فرقة المسرح الفني الحديث وشائج وصلات.

ثم عاد المسرح لينغمس من دون أن يدري في اليومي والعادي والمألوف من مفردات الخطاب الموجه وظلت هذه الأسماء وأسماء أخرى تكافح من أجل استرداد سيادة سلطة المسرح والمحافظة عليها أمام التدهور والانحسار الذي أصاب العرض المسرحي من ضيق في فضاء التلقي من ناحية وأمام الظاهرة الاستهلاكية التي بدأت تضج بها مسارح العاصمة والمحافظات والإسفاف الذي شكل خطاباً تدميرياً مناهضاً لكل أحلام الجماليين والمفكرين في المسرح العراقي.

أما دور السلطة حيال هذا الواقع فإنها لم تكن بحاجة لأن تقمع المسرح الرافض للحرب ذا الخطاب التحريضي الملتزم ولا بحاجة لأن تضطهد أحدا، لسببين

جوهريين هما أن المسرح مهما علا صوته فهو لم يعد يقوى على التأثير بحيث يمكن أن يشكل خطراً معارضاً أو محرضاً والسبب الآخر هو أنّ الناس إنساقوا وراء متابعة العروض الاستهلاكية المنتشرة بحثاً عن الترفيه الرخيص بعيداً عن الخطابات الفكرية والفلسفية التي يقدمها مسرح النخبة التي بدأت هي الأخرى تتضاءل بسبب انشغالها حد الدوار بظروف المعيشة والملابسات اليومية التي كان أول ضحاياها المثقف بشكل عام والمسرحي على وجه التخصيص.

النتائج

١- على مستوى النص المسرحي :

أ. تحريض صريح معلن

ب. تحريض مستتر(نصوص مشفرة)

ج. دعوة للتمرد على الواقع بصيغة خطاب ثوري

د. تربوي أخلاقي يوجه السلوك باتجاه معين

١-على مستوى العرض المسرحي:

أ. في الشكل وجماليات العرض

ب. في المضمون

ج. في الشكل والمضمون

٢- على مستوى سلطة المسرح

تراوحت سلطة المسرح في التعبير عن قدراتها التحريضية بين مد وجزر تبعاً للظروف والأوضاع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للبلد

٣- على مستوى المسرح والسلطة ظهرت سلطات تتبنى المسرح رغم كونها تمثل نظم دكتاتورية إلا أنها استثمرت نوعاً من المسرح لامتصاص نقمة الشعب عليها واحتواء الأزمات التي تواجهها .

٤- في خطاب التحريض المسرحي تباينت مستويات الخطاب تبعاً للمراحل الزمنية ، وتعدد أشكال الخطاب أيديولوجيا وجمالياً وفكرياً وسوسيولوجياً .

٥- نشوء الظاهرة الاستهلاكية في المسرح وانحسار شعبية المسرح الملتزم واقتصاره على النخبة المنشغلة بهموم الحياة اليومية الصعبة.

جعل سلطة المسرح الملتزم ضعيفة أمام سلطة المسرح الطارئ الجديد من ناحية ومن ناحية أخرى فأن السلطة لم تكن بحاجة لأن تقمع المسرح لأنه لم يكن يشكل خطراً تحريضياً لانحسار قدرة الخطاب في التعبير وتأكيد ذاته إضافة إلى ماتقدم .

قائمة المصادر

١. القرآن الكريم – سورة الأنفال- الآية ٨.
٢. بيتر فايس، مسرحية مارا صاد، سلسلة من المسرح العالمي، الكويت : ص٦٥
٣. جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبد المنعم إسماعيل، المركز العربي للثقافة والفنون، بيروت.
٤. سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت: ١٩٧٩
٥. سوفوكليس، مسرحية أنتكونا، ترجمة علي حافظ، سلسلة المسرح العالمي، الكويت: ١٩٧٣
٦. عبد الله عبد الرحمن بكير، مفهوم جون آردن للغضب والاحتجاج، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد: ١٩٨٥.
٧. فرانك ام هوايتنج ، المدخل للفنون المسرحية، ترجمة كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة القاهرة :ب ت
٨. كارون دي بور ماشيه، مسرحية حلاق أشبيلية، ترجمة زكي طليمات، سلسلة المسرح العالمي ، الكويت:١٩٧١
٩. محمد بن أبي بكر الرازي، مختارا لصحاح، المركز العربي للثقافة والعلوم :ب ت
١٠. وليم شكسبير، مسرحية مكبث، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا ،سلسلة المسرح العالمي، وزارة الثقافة، الكويت
١١. يوسف عبد المسيح ثروت، مسرح اللا معقول وقضايا أخرى ، منشورات مكتبة النهضة، بغداد .

دوريات ودراسات

١٢. * سامي عبد الحميد، الحركات الجديدة في المسرح العالمي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، بغداد (العدد الرابع لسنة ١٩٨١).
١٣. مقابلات
١٤. د. صلاح القصب، مقابلة شخصية مع الباحث، كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد: ٢٠٠٦/٤/١٩.
١٥. * قسم الأبحاث والوثائق المسرحية ، المسرح العراقي اليوم، تقرير صادر عن مركز الأبحاث والدراسات، دائرة السينما والمسرح، ١٩٧٨ .

الهوامش

[١] محمد بن أبي بكر الرازي،مختار الصحاح–المركز العربي للثقافة والعلوم بيروت :ب ت

[٢] القرآن الكريم، سورة الأنفال الآية ٨.

[٣] ينظر سوفوكليس_ مسرحية انتيكونا– ترجمة علي حافظ–سلسله من المسرح العالمي الكويت :١٩٧٣ .

[٤] ينظر كارون دي بومارشيه_ مسرحية حلاق اشبيلية–ترجمة زكي طليمات–سلسله من المسرح العالمي –الكويت :١٩٧١.

[٥] ينظر فرانك أم هوا تنج ، المدخل للفنون المسرحية ، ترجمة ،كامل يوسف وآخرون دار المعرفة ، القاهرة ص ٥٠

[٦] يوسف عبد المسيح ثروت ، مسرح إلا معقول وقضايا أخرى ، منشورات مكتبة النهضة بغداد : ص ١٠٩

[٧] وليم شكسبير، مسرحية مكبث، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة المسرح العالمي،وزارة الثقافة، الكويت ص٦٤

[٨] نفس المصدر

[٩] وليم شكسبير، مسرحية مكبث، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، سلسلة المسرح العالمي،وزارة الثقافة، الكويت ص٦٤

[١٠] ينظر سامي عبد الحميد ، الحركات الجديدة في المسرح العالمي /مجلة الأكاديمي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة : بغداد : العدد الرابع لسنة ١٩٨١ – ص ٣٩

(٢) [١١] عبد الله عبد الرحمن بكير ، مفهوم جون آردن للغضب والاحتجاج ، دار الحرية للطباعة والنشر بغداد :١٩٨٥ ص ٢

[١٢] ينظر المصدر السابق ص ٢٢ و٦٢

[١٣] جورج ولورث ، مسرح الاحتجاج والتناقض ، ترجمة د.عبد المنعم إسماعيل المؤلف العربي للثقافة والفنون ، بيروت :ص ١٠ .

[١٤] يوسف عبد المسيح ثروت، المصدر نفسه، ص١٥٤

[١٥] غارسيا لوركا ، عاش لفترة (١٨٩٨–١٩٣٦)

[١٦] ينظر سعد اردش ، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت :١٩٧٩ ص٢٠٠ .

[١٧] بيتر فايس ، مسرحية مارا صاد سلسلة المسرح العالمي الكويت:ص ٦٥

[١٨] صلاح القصب، حوار مع الباحث، كلية الفنون الجميلة، بغداد: ٢٠٠٦/٤/١٩

[١٩] قسم الأبحاث والوثائق المسرحية ، المسرح العراقي اليوم، تقرير صادر عن مركز الأبحاث والدراسات، دائرة السينما والمسرح ١٩٧٨، ص٨.

[٢٠] المقابلة الشخصية مع الدكتور صلاح القصب

[٢١] نفس الصدر

[٢٢] المصدر نفسه