OPEN ACCESS
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/241-256

ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي العراقي "مسرحية مكاشفات انموذجاً"

معتمد مجيد حميد[1]

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2021/12/22 , تاريخ قبول النشر 2022/3/6 , تاريخ النشر 2022/3/15

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

ملخص البحث:

تأخذ ثقافوية الفعل الجندري حيزاً واسعاً في الثقافة و الفكر و في الدراسات الحديثة وكذلك الفنون وفي التعبير عنها , و المسرح كونهُ أحد هذهِ الفنون فهو يقوم بدوره في ترسيخ المفاهيم الجندرية التي تدعو الى تحديد الفعل الانفلاتي للمنظومة الاجتماعية .فهو يبقى أحد الوسائل الأكثر فاعلية و ملائمة لاحتواء الممارسات اللاحضارية لتجاوز أزمة ما بعد الجندر والسايبورغ في المجتمعات , ولقد عُنيَّ البحث بدراسة (ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي العراقي) لما لها من تأثيرات على الفكر الحداثوي في الفن والادب المسرح وقد احتوى البحث على تناول الفصل الاول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث و التي حددت بالمحور الآتي : ثقافوية الفعل الجندري تجسيده في الخطاب المسرحي . و تجلت اهمية البحث في تناول مفهوم ما بعد الجندر وما يرتبط به من دلالات و مضامين تحدد علاقة الفرد بالبعد الشفاهي السلطوي وترابطية التجسيد في خطاب العرض المسرحي .. اما هدف البحث فيرمي الى تعرف ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي. لقد توصل الباحث الى نتائج عدة اهمها:

1-يسعى الخطاب المسرحي إلى جعل التعامل بين المواطنين يتم وفق قيم إجتماعية وممارسة سلوكية بحيث تعبر عن نضج ثقافي و إدراك حقيقي دون تمييز بسبب الدين أو العرق أو الجنس أو المذهب وبعيدا عن الحاجات الفردية التي يتعرض الانسان الى الاستغلال او الابتزاز بسببها.

2-تتغير كثير من المفاهيم الثقافية والدينية بسبب الادخالات ألتي تلتصق بها مما يشوه صورة كثير منها و يدخل المواطنين على أثرها في بوتقه من الجهل حاول المخرجون التعرض لها بصورة من الانتقاد و السخرية عَبرت عن مدى التشوية الذي تتعرض لهُ.

لقد توصل الباحث الى استنتاجات عدة اهمها:

1- لا يتوقف الفعل الثقافوي الجندري عند مرحلة الكينونة والاثبات بل يتعداها ليصبح فعلا تداولياً حياتيا ينتقل عبر الثقافة الموروثة .

[1] كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل، fine.moatmed.majeed@uobabylon.edu.iq .

الكلمات المفتاحية: ثقافوية، الجندر، الخطاب، المسرح.

الفصل الاول / الإطار المنهجي للبحث

مشكلة البحث والحاجة اليه:

تتخذ التحولات المعرفية في الخطاب المسرحي اشكال متعددة لتكون حاضرة في انتاج الاحداث والصراعات الفنية والحياتية، على اعتبارها استنباطية من مفهوم صنع الازمة الداخلية للانسان , مما يولد مواقف عكسية تتجسد في علاقته مع الاخر وهنا الاخر يكون اما (ذكر =رجل , او انثى = امرأة) يتولد عندها خصوصية الانتاج الجندري في الموقف الدرامي , مع او ضد , ضد او مع , ليشكل وحدة قهر واسناد في آنٍ واحد . لقد اتخذت المفاهيم الثقافوية الجندرية صور جسدية وشفاهية لفظية باتجاه الاثبات والمغايرة , مما ولد مضامين مضمرة عبر عنها الخطاب المسرحي من خلال التجسيد العياني او من خلال المسكوت عنه في العلامات والدلالات المادية او اللفظية الشفاهية . كما سعت الاتجاهات الحداثوية وما بعد بعد الحداثة الى طرح بنية ثقافية ما بعد الجندر وما يتشكل عنه من رفض للجسد المنغلق على امكانياته المحدودة ليتم الانفتاح على بنى ثقافية اخرى (السايبورغ , راس المال الثقافي , الاداء الجبري , ما بعد الجندر) لقد تشكلت مشكلة البحث في التساؤل الاتي : ماهي ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي العراقي المعاصر ؟

هدف البحث :

يهدف البحث الى تعرف ثقافوية الفعل الجندري في الخطاب المسرحي.

اهمية البحث :

يهم البحث الدارسين والعاملين في المجال الدرامي والخطاب المسرحي الاكاديمي والفني التطبيقي , كما يهم البحث في دراستها للبعد الثقافوي للفعل الجندري الدراسين والباحثين في الاتجاهات الحداثوية .

الفصل الثاني

المبحث الاول: ما بعد الجنـدر- المفهـــوم والتلقي

تتسع المفاهيم الجندريه (**Gende**) نحو تتبع علم الجنس السيولوجي في عمليات البحث نحو مفاهيم العلاقات الانسانية المتجذرة في حيثيات الجنس البشري مما يترتب عليها من تبادل معرفي وثقافي لكونها تخضع الى المتغيرات الاجتماعية والاخلاقية المرتبطة بالمكان الذي تتجذر به او مرتبطة بالزمان الذي هو تحت انتمائية البيئة، " لذا فان الجندر هو فئة يمكن ان تدرج في افق مفاهيمي يطلق عليه "الحداثة" والافق المفاهيمي للحداثة ، يمكن ان يفهم بوصفه فكرا يشارك على الاقل في افتراض واحد ،حتى في حالة عدم تجانس التفصيلات والتركيز المختلف على بعض العناصر: الثقة في قدرة العقل على تطوير تفسير لا مكانية لمعرفة الحقيقة الوجودية ، المقبولة بوصفها معطى لا يمكن استجواب وجودها" (رحمة، 2014، الصفحات 262-270).

مما يوجد حالة من التصادم بين القطبين المتناظرين بعيدا عن حالة الاستجابة اذ تؤكد "جوديت ليكر" ان الجندر هو نتيجة لآليات السلطة التي خلقت المفاهيم الانثوية والذكورية فالجندر لا يعبر عن الذات كما انه ليس وسيله جوهرية للكينونة بل هو تأكيد فعلي وحيثي للسلطة، لذلك هو قدرة الانسان على المقاومة

واتباع ما يفرض عليه من قدراته المحادثة فهو من الوسائل الدفاعية التي تمارس على مستوى الجسد. اوصف الحدثان النفسي الداخلي على انه سياسة تمارس على سطح الجسد يقتضي عند "باتلر **butler** " ان يعاد وصف الجندر على انه انتاج انضباطي بواسطة لعبة الحضور والغياب (كحضور علامات الذكورة او الانوثة وغيابها) التي تمارس على سطح "الجسد المجندر" من خلال سلسلة من الاقصاءات والنُكار الدالة . ولا غاية لهذا الانتاج الانضباطي سوى تثبيت النوع على نحو متصنع خدمة لمصالح المغايرة الجنسية، وتحقيقا لضرب من الانسجام المفتعل الذي يحاول ان يخفي الانقطاعات التي تخترقه، حيث لا ينحدر النوع بالضرورة عند القايز والسحاقيات من الجنس، ولا تتقيد الجنسانية مباشرة بالنوع . فعندما تستبد الفوضى بحقل الاجساد، فلا يعكس كل جنس جندره، ولا يعبر كل نوع عن جنسه، يضطرب الانسجام الوهمي، أو تخييل الانسجام الذي تنهض عليه المغايرة الجنسية على نحو يفقد فيه انموذج "التعبير" و "الانعكاس" المثالي ،اي (انثى }جنس{ = امرأة }نوع{ / ذكر }جنس{ = رجل }نوع، قوته الوصفية (حوسو، 2008، الصفحات 50 -67). ان نلاحظ انه طالما يمكننا تثبيت الاختلافات الجنسية والجندرية بطريقة ادائية بالخطاب وفي الخطاب، فانه سيكون من الممكن تعيين او منح الهوية على اساس مجموعة بديلة من الصفات تتشكل خطابيا ايضا . ومن الواضح، ان اعلان الرضيع (مثليا) ليس عملا وصفيا محايدا ولمنه بيان ادائي يستدمج الرضيع على هذا النحو.

السايبورغ هو انتاج عالم ما بعد الجندر، ولا يرتبط بالازدواجية الجنسية او التعايش ما قبل الاوديبي، هو يد عاملة غير مغتربة، ولا علاقة له ايضا بالإغراءات الاخرى التي تحفز على الكمال العضوي من خلال الاعتماد النهائي على كل قوى الاجزاء لصالح وحدة أعلى السايبورغ هو بناء يعيد تشكيل الجسم المنصاع للتلاعب، ويحوله بإلغاء الحدود بين الطبيعي/الاصطناعي، والبشري/الحيواني. وهو خليط من اشكال الحياة على اساس الكربون والسيلكون، وهو مزيج من اللحم والتكنولوجيا ، وهو جسد بيولوجي مع الزراعات والاطراف الصناعية والنظم التكنولوجية، ولكن ايضا روبوت مع الاجزاء البيولوجية. انها اعادة تشكيل هذا الكائن ان يتم تفكيكه واعادة تجميعه في (عبر الانسان) او (ما بعد الانسان). انه ليس الة ولا بشر، ولا ذكر ولا انثى .ليس لديه جنس او جندر هو "بلا جنس" او "جرى نزع جنسه" . لا يتكاثر ،او يتضاعف. انه باختصار مخلوق من عالم ما بعد الجندر (رحمة، السايبورغ : مابعد الانسان، 2016، الصفحات 4-5).

ومن هنا يتضح وجود مد ثقافي ذو اصول براغماتية يجمع كافة المقومات ويعالجها عبر سلسلة من التموجات الصاعدة والهابطة سوقيا لتؤدي إي دور قطاعي جديد لقد اعتبره البعض انه نفوذ يقوم على العنف الرمزي ويمارس ضمن علاقة لا يمكنها ان تنتج اثرها الخاص اي الرمز تخصيصا بقدر ما لا يظهر النفوذ التعسفي الذي يجعل الفرض ممكنا (فرض التعسف) على حقيقته (بالمعنى الوارد في القضية ومن حيث انه ايضا ترسيخ لتعسف ثقافي يمارس في اطار علاقة اتصال تربوية لا تنتج اثرها الخاص الا بقدر ما لا يظهر تعسف مضمون ما يرسخ على حقيقته) يستتبع النشاط التربوي بالضرورة وكشرط اجتماعي لممارسته وجود سلطة تربوية واستقلالية نسبية تتمتع بها المرجعية التي تمارسها.

ان استعمالات ما بعد الجندر يافطة اساسية في فضاء ما بعد الحداثة لأنه المكان الابرز حضورا في ظل التداعي الخطابي وذلك باختلاف الصيغ وتعددية المشهد , وهنا تأسس ذلك اللعب الكثير من البرامج الصناعية المابينية وهنا لا تحضر عند عتبة واحدة بل يجب ان يكون ثمة جنس ثالث غير قابل للإخضاع للحصول على ترسيمه مغايرة .

ان نقطة الانطلاق في تحليلها هي رفض اي عنصر معين ومعطى سلفا و موجود وطبيعي بوصفه مكونا لجوهر ثقافوية الهوية الشخصية الابدي والثابت . اذ ليس هناك حقيقة مطلقة وبشكل عام لا يوجد حقيقة يمكن معرفتها عن الواقع والمجتمع والسلطة وخصوصا فيما يتعلق بالذات . فالهوية الجنسية الذكورية او الانثوية الاصلية قبل الاجتماعية والثقافية غير موجودة بهذا المعنى , ولا يمكن ان تكون معروفة : لا يوجد اي نقطة انطلاق لخطاب الجنس، والاشارة الى الجنس البيولوجي والتشريحي الذي يبدو طبيعيا وفطريا وداخليا تنتج من الخارج , من قبل الجندر الاجتماعي . وتبعا لذلك , فان الجندر ليس مشتقا من الجنس (وفقا للحتمية البيولوجية), بل على العكس تماما , الجندر ينتج الجنس .

المبحث الثاني: ثقافوية الهوية.. مقاربات مسرحية

ان عملية التوسع المعرفي للمفاهيم الانتمائية لدى المجتمع الاغريقي ولأهمية المسرح لديهم و تقديس مكانته فقد كان حق الاشتراك في العروض المسرحية لديهم مشروطا بامتلاك الفرد للهوية الاثينية (الشيخ، 1992، الصفحات 58-59). وعليه واكب المسرح المواطنة وانتماء الفرد . فالتراجيديا في زمن اليونان كانت هي احدى الوظائف المتميزة للمواطنة الاثينية و قد تكيفت بشكلها و مضمونها و في نموها و اضمحلالها بتطور البنية الاجتماعية التي كانت تنتسب لها . فالكتاب الاغريق قد جاءت مسرحياتهم من رحم واقعهم و تعبيرا عن واقع وطنهم و حياتهم و مساحة الحرية التي كان يتحرك الكتاب داخلها من خلال عرضهم لمساوئ اجتماعية و سياسية حين يجرد الفرد من حقوقه التي تكفلها له مواطنته ففي مسرحية (انتيجونا) ل(سوفوكليس) يؤكد معنى المواطنة الاثينية بشكل غير مباشر من خلال اظهار مساوئ الديكتاتورية و انفراد الاشخاص بالحكم متجاهلا رأي الشعب , (فانتيجونا) حين خالفت راي الحاكم كريون ودفنت اخاها حكم عليها بالموت (نيكول، د.ت، الصفحات 60-67). معلنا هنا سوء استخدام السلطة عبر مفاهيم كولنيالية سابقة الحضور , ولتجريد الهوية من بوادر تشكلها الاولى .

غير ان الفكر اليوناني يعد من أقدم التجارب الديمقراطية لكون افراده يمتلكون الاداة لحل نزاعاتهم و تعليل المواقف او الاعتراض بوسائل عقلانية على مواقف الاخرين وكان هذا سبب قوي لبلوغ مراتب المواطنة ووسيلة فعاله لتأهيل الفرد لينخرط بشكل ايجابي في نسيج الحياة العامة (لحسن، 2014، الصفحات 8-11). فالكاتب الاغريقي (ارستوفانيس) من اكثر الكتاب آنذاك ممن جاءت مسرحياتهم معبره وان كل الانتقادات التي حملتها مسرحياته كانت من أجل اعادة تَشكيل و دَعم المواطنة و الثقافة كانت هي الحاضِن الذي جَسد هُويتهم و عبر لنا عن شعور الكتاب للانتماء لهذه الهوية , و ثقافتهم هي انعكاس لسلوكهم عن راية في الحكم و عن ازمات اثينا السياسية و الاقتصادية و الاجتماعية فجاءت مسرحياته

مهاجمة للظلم و الفقر و القهر الذي عاناه المجتمع الاغريقي في تلك الفترة و من اعماله مسرحية (ذكور النحل) التي انتقد فيها النظم القضائية و الحروب و بشاعتها و الخراب المادي و المعنوي الذي تخلفه و كذلك في مسرحيات (ليستراتا , السلام , الاخارينيون) . و حياتهم . و مسرحياتهم تظهر الجانب المجتمعي بكل متعلقاته من سلوك و عقائد و تقاليد هو المسيطر على مواضيع المسرحيات و ان كل ما بعثوه من افكار و من كلمات كانت مدركة لدى جمهورهم لأنها كانت قضايا حيوية لديهم , قد صاغها الكتاب من صميم الحياة الاغريقية و حملت طابع هويتهم بكل متغيراتها. و لقد انعكس ذلك في المجتمع الروماني لاختلاف طبيعة الحياة السياسية.

اما في عصر النهضة تطورت الفنون ومن ضمنها الفن المسرحي ادباً و عرضاً و كان اكثرها حضوراً الكوميديا التي ظهرت على ايدي ميكافيللي(**Machiavelli**) ومعاصريه اريستو(**Ariotso**) وارتينيو(**Aretino**) اطلقوا عليها كوميديا الايروديتا (**Erudita**) التي كان يؤديها ممثلون هواة , اهتمت بتصوير نماذج من هويات فردية مختلفة و اهتم ميكافيللي بشكل خاص بمعالجة سقوط الانسان و الغش و الخديعة بطريقة فلسفية , و تضمينها بطريقة فكرية درامية لعمله الادبي و قد كانت له رؤيته الخاصة فيما يخص تطور المجتمع , حيث يرى ان تطوره لا يتم وفق غيبيات و انما ماديات تقوم على قوانين قوية تلائم التغيرات و قوه في حكم فردي غير مستبد يحافظ على المجتمع و يقوده الى الامام محاربا ثقافة الكنيسة الدينية حيث يراها مصدر تمزيق الدولة و فساد افرادها (العبيدي، 2011، الصفحات 85-89).

وتعد مسرحية (دكتور فاوست) لكريستوفر مارلو ادخال جديد على المسرح لم يكن معروفا قبلاً فشخصية (فاوست) لم تكن بطلاً او اميراً بل عالم استطاعَ أنْ يرسم لها هوية متكاملة و مغايرة للشخصيات المألوفة آنذاك تتمثل القضية فيها مسائل داخلية روحية و ليس فيها مظاهر مادية خارجية و قد اعتمدت هذه المسرحية اعتمادا يكاد يكون كليا على تحول فاوست من الثقة بنفسه و التطلع الى تحقيق مطامعه الى ادراك خطئة و مرافقة من فزع لما ينتظره من مصير جاءت على اثر هذه المسرحية التراجيديات ال(شكسبيرية) ومسرحيات اخرى منها (المأساة الاسبانية) لتوماس كيد (رشدي، د.ت، الصفحات 83-86). كما كتبت مسرحيات من قبل كتاب كانوا يرون انفسهم متعالين و منعزلين ينظرون الى الحياة بعين الكره و شخصياتهم المسرحية رموز لمجتمع منحل (جاسكوين، د.ت، صفحة 54), وهذا ما نرى أثره في بعض مسرحيات (شكسبير) الذي يرى ان الصراع بين الفرد و ضميره لا يشبه الصراع بين الصواب و الخطأ فقط و انما صراع في الارادة (بين الرغبة في الفعل و الرغبة في تجنب ذلك الفعل) (رشدي، د.ت، الصفحات 119-120)،وقد اوضحَ (شكسبير) بهذه الرؤية جزء مِما يظهره المسرح من الفرد في الحياة بعموميتها , فالمسرح ينتمي "الى الحياة بكل تناقضاتها و هارمونيتها و اسرارها اللامرئية , اي ينتمي الى الوجود النقي المكتنز بغنى الحياة الحقيقية الخفية و ليس الى الواقع " (XXX، 2007، الصفحات 78-79) وبهذا يتعدى الرؤية السطحية للأمور مما جعله "يتخذ موقعه فيما بين الهوية و الثورة .. بادراك كامل منه و منا بانه الفضاء الذي صارت الهوية الوطنية تَجد نفسها مُعبر عنها برؤية جمالية في نقطته الذهبية , و بأنه الكون الجمالي الذي عرض بأحداثه و شخصياته المفترضة على الثورة , و يتحاور حول افكارها و يتواجه مع جمهوره دافعا له على الانتفاض لتغيير واقع مجتمعه" (عطية، 2013، صفحة 26). اذ يعتبر المسرح من الفنون المحرضة

على الثورة و دافعا لها بسبب تفاعل جمهوره بما يقدم فهو يؤثر و يتأثر به , كما ان الثورة تصنع مسرحا ذا هوية جديدة و ذلك من خلال السير نحو التغيير فهما يشتركان في هدف التغيير معاً.

و بَعد الفترة الرومانسية تلتها فتره سادت فيها رغبة قوية في العالم بإقرار النظام و الاستقرار الاجتماعي مَحل النزعات الفردية و الاثارات العاطفية حيثُ تهيأ العالم المسرحي لاستقبال الكلاسيكيين و بدا جيل جَديد اصطَبَغ المسرح بهويته نابذاً كل ما سَبقه من طريقة الكتابة الادبية و حَتى الاساليب القديمة التي تُحدد شِكل العرض مما افرَزَ نَشاطاً مسرحياً مُثمراً جَعل من فرنسا زعيمة العالم المسرحي حَملت اعلامها (كورني وراسين وموليير) , تَناولت المأساة التي كتَبها (كورني و راسين) مِنها المُشكلات النَفسية و الازمات الروحية فيما تَناولت المَلهاة التي كتبها (موليير) في معظم احوالها ما يُضحِك المجتمع على سَخافاته و امراضه الاخلاقية و السِلوكية. و تَنبع قوة المسرحيات الكلاسيكية مِن شمولها لجميع الطبقات الاجتماعية مِما جَعله مصوراً لنماذج هوياتية واسعة (نيكول، المسرحية العالمية، د.ت، الصفحات 91-151,95). اذ شهد القرن العشرين اتجاهاً جديداً يَجمع بين المدرسة الطبيعية و التعبيرية اسماه النقاد بـ(مسرح الاصلاح الاجتماعي) يقوم هذا المسرح على فِكرة ان القوى الاقتصادية و السياسية القائمة في مجتمع ما هي التي تُحدد افعال الانسان الى حَد كبير و ان الانسان يَمتلك القدرة على الرقي و التقدم من حَيث ايمان الانسان بحاجته الى التَغيير و تحقيقه, فقد احسَ الفنانون بعد الحرب بضرورة مسرح يجسد من الحياة و المدينة مسرح يستمد طاقته منها و مندمج فيها و ادى فيما بعد الى ظهور مسرح شعبي (رشدي، د.ت، صفحة 187).

ورغم انه في هذا القرن شَهدت المسرحية الكثير من التجارب الفردية الخاصة الا انه قد جمعتهم ايضا اهتمامات مشتركه عامة حاولوا تقديمها على المَسرح بطريقة واقعية تنطوي على نقد اجتماعي و سياسي, فمسرحيات (جون جلاسورثي **John Galsworthy**) في بداية القرن قد جاءت واصفة لتغييب مَبدأ المواطنة والهوية على كَثير من الافراد و ما يعانونه مِن واقع تغييب هذا المبدأ و ما يترتب عليه من شرور اجتماعية و سياسية و من مسرحياته (النزاع) **(Strife)** 1909 و(العدالة) **(Justice)** 1910. وشابهه الكاتب (سين اوكيسي**Sean Ocasey**) في كتابته لمسرحياته , اما الكتاب المبكرين من هذا القرن منهم (جورج برناردشو **George Bernardshaw**) الذي وضح في بعض مسرحياته "قوة الحياة" التي تدفع الافراد الى طلب حياة افضل في عالم افضل و جسدها في مسرحيته (الانسان و السوبرمان) **Man and Superman** 1903, و الكاتب (ادوارد بوند **Edward bond**) الذي اهتم في مسرحياته بإيضاح معايير مفهوم المواطنة وهوية الفرد و تطبيقها من اجل ابعاد كل التطبيقات الرديئة التي يقوم عليها المجتمع و التي بالتالي قد تدفع الانسان الى ارتكاب سلوك غير لائق يَدفع بِهِ الى مواجهة نَفسه و المجتمع (روبرتس، 1990، الصفحات 237-244).

في الخمسينيات ركز الكتاب على ابراز شخصياتهم بصورة افضل فالكاتب حين يكتب مسرحياته يشعر بوجوده ككيان داخل مجتمع فيكتب الشخصيات بإحساسه بخوفه و حسرته و عطفة و هي شخصيات مثلت صفاتها من المجتمع بالإضافة الى شخصياتها الذاتية , ولكن

(بيكت) و (يونيسكو) كتبوا مسرحيات تقطر ذاتية من اعماق الفراغ و تُعد مسرحية (في انتظار جودو) خير مثال على ذلك 1952. (جاسكوين، د.ت، الصفحات 55-57)

كما وظف ذلك المسرح للاحتجاج على بضعض الاوضاع الاجتماعية و انتقاد بعض العلاقات الانسانية مثل ان يفقد الانسان هويته الانسانية متحولا الى اله او حيوان صورها في مسرحية (الخرتيت) . و اخذ (جان جينيه) مهمة النقد السياسي في مسرحه كما في مسرحية (السود) و (الحواجز) . و جاء تأثر هارولد بنتر واضحاً بـ(صامويل بيكت) الا انه ادخل في مسرحه البعد الاجتماعي الذي تجاهله (بيكت) , فهو لم يصور شخصياته في فراغ و انما جعلها تنتمي الى زمن حاضر و ترتبط ببيئة و تمتلك هُوية اجتماعية محدده , بل وَضح المجتمع الذي تنتمي اليه كل هوية , كما اوضح بنتر في مسرحه مساوئ المطلق الديني فهو لم يحرر الفرد من العبودية و لم يضمن حرية القول و الفكر و العمل و قام كثير من القهر الفكري متقنعا بها لذا فان غيابها و استبدالها بنظام اجتماعي لا يَستعبد الفرد و لا يَسلب حقوقه و هُويته هو الافضل وبهذا هو يعاكس رأي (بيكت) الذي يرى ان غياب السلطة الدينية تؤدي الى ضياع الفرد , مستغلين عبثية اللغة و خطورتها في ايصال ملكتهم الفكرية و الادبية مسرحيا . (صليحة، 1985، الصفحات 83-85)

كما كان للكتاب العرب دور كبير في وضع أسُس للنهضة الفكرية و الادبية مع اختلاف اتجاهاتهم ولكنهم حافظوا على دعوة في سبيل دعم الهوية العربية من خلال العقيدة و الفكر و الادب و التراث الشعبي و التاريخ العربي بأمجاده و تزكية الروح العربية ودعمها و الحفاظ على روح العقيدة الاسلامية لأنها جزءاً لا يَتجزأ من الكيان الانساني للإنسان العربي و الانتماء للأرض و التاريخ و تأكيد العراقة العربية و توارثها في مَجموعة من المُعتقدات و صور الحياة و السلوك و عبر اكثر من كاتب و نجدها متجسدة في كتاب (عودة الروح) لتوفيق الحكيم. (سلام، د.ت، صفحة 191)

و نرى اثر المثاقفة في مسرحيات الحكيم , من حيث اقتباساته و تأثره بالمسرح الغربي بشكل عام بدراساته الحديثة و القديمة و تنوعه بأشكال مسرحية مختلفة و جمعه بين مذاهب ادبية عدة و اطلاعه على الثقافة الاجنبية ملامسا اياها مع الثقافة العربية و اكثر ما ثاقف به الادب الغربي هو مسرح برناردشو مع الاختلافات القائمة بينهما بحكم التباين الثقافي و الاجتماعي و اللغوي وهذا ما نراه في مسرحية (بجماليون) للحكيم , حيث تفرض البيئة المجتمعة ذلك الاختلاف فرغم الاقتباس من الثقافة الغربية لكن ذلك لا يمحي هوية الكاتب العربية لأنها مرتبطة بجذور عقائدية و دينية و تراثية و تقاليد مختلفة لم يلغها الحكيم في أدبه حين مزج بين الثقافة الاوربية الواسعة و بين رؤاه الشرقية الغريزية المتأصلة الجذور. (عصمت، 2007، الصفحات 303-310)

تَعد بداية القرن العشرين بالنسبة للمسرح العربي مرحلة بِناء الذات وتشكيل الهوية وجدليتها, اذ كرسَ فيها كثير من الكُتاب اقلامهم لِخدمة قضايا البناء , بناء الشَخصية العَربية و ما يجب أن تَتَحلى به من مكونات مادية و معنويه . فهناك مسرحيات عالجت التحول الاجتماعي في المجتمع العربي و عالجت البطالة و العمل مثل مسرحية (الايدي الناعمة) لـ(توفيق الحكيم) , و (كوبري الناموس) لـ(سعد الدين وهبه) , و (القضية) لـ(لطفي الخوري). (سلام، د.ت، الصفحات 206- 239)

كما اخذ الكتاب المسرحيون على عاتقهم المطالبة بحقوق الافراد من خلال نصوصهم و كان (توفيق الحكيم) من اوائل الذين ناقشوا مشكلة الشرعية و الحكم الديموقراطي في مسرحية (السلطان الجائر) مؤثرا القانون على السيف في معالجة شؤون الشعب و كذلك مسرحية (حلاق بغداد) لـ(ألفريد

فرج) تناول فيها مسألة المواطنة بعدها اساساً مهماً من اسس بناء اجتماعي صحيح , كما تناول (الشرقاوي) في مسرحية (الفتى مهران) قضية العدل الاجتماعي بوصفه جَوهر المواطنة. (جمعة، 2004، صفحة 69) وقد اوضحت مسرحية (الاسكافي) اختلاف الهُويات بين اليهودي و المسيحي و المسلم و الملحد , فكل شخصية تحتمي بما تحمله من مفاهيم و اراء حول العلاقة التي تحكم المجتمعات و العالم . هويات مختلفة تُفسر الاحداث في سياق صراع الحضارات , و تُحدد مرجعياتها و قراءاتها و قوتها من تكون رؤيتها للموقع الذي تحتله من هذه العلاقة . هويات مختلفة منها ما ينصت لذوات الاخرين (شخصية جورج تنيت) و منها ما يدافع عن ذاته و هويته و قناعاته بصوت جهوري يفصح عن هوية وطن (شخصية الشيخ عامر).وهذه المسرحية سيرة للهويات تقدم نقاش افكار و اختلاف وجهات نظر و تناقضها و تباعدها و تقاربها في زمن الهيمنة الامريكية على العالم. (زيدان، 2013، الصفحات 77-78) تلك الهيمنة التي ماتزال حاضرة ومتتابعة مع مفاهيم الحاجة الاقتصادية للمجتمعات التي تحمل اهتزاز في هويتها الثقافية , لقد تشكلت المنظومات الاجتماعية وفق مبدأ الهيمنة والمقاومة الفكرية للتسلط المعرفي حتى باتت اغلب الثقافات الاجتماعية تستقل بهويتها من خلال الاحتفاظ بالكينونة المعرفية والتاريخية .

الفصل الثالث / الاجراءات

مجتمع البحث

لقد تم تحديد مجتمع البحث ليشمل المسرح العراقي المتمثل بعينة البحث مسرحية (مكاشفات) انموذجاً .

منهج البحث

استخدم الباحث المنهج الوصفي في بحثه.

تحليل نموذج عينة البحث :

مسرحية المكاشفات

تاليف / قاسم محمد

اخراج / غانم حميد

السنة / 2016

حكاية المسرحية

هي مسرحية شعرية متناصة بين مسرحيتين هما مسرحية (مكاشفات عائشة بنت طلحة) للكاتب السوري (خالد محيي الدين البرادعي) و مسرحية (ابن جلا) للكاتب المصري (محمود تيمور) تعتمد على فعل العلاقة بين الحاكم و المحكوم و الديكتاتور و المواطن تمثلت بشخصية (الحجاج بن يوسف الثقفي) الذي يعد من الشخصيات المثيرة للجدل في التاريخ الاسلامي لاحتكامه على مبدا القوة في بسط السلطة و السيطرة على الناس, و شخصية (عائشة بنت طلحة) المرأة المقاومة و المواطن المسلوب و المرآة لأفعال الحجاج . و هي قراءة شائكة للواجبات التي تقع على عاتق السلطة و الحقوق التي هي للشعب تتمثل بالمواطنة (حرية , عدل , مساواة , امان , قانون). تبدأ مسرحية مكاشفات على شكل حوار بين الحجاج و عائشة (ارملة مصعب بن الزبير) محاولا التقرب منها طلبا موافقتها على الزواج به غير انه يصطدم بامرأة فصيحة اللسان جريئة قوية ذات علم و بصيرة متعبدة زاهدة , ومن جهة اخرى فهو رجل قوي شديد ذو

قدرة عالية في الخطابة و الشجاعة و البطش ايضا مواصفات تدركها عائشة في الحجاج لذا تسبه و تنعته بالمنافق السفاك للدماء اتخذ الولاية للتجبر و اشاعة الخوف بين رعيته حاكما بالسيف و متخذه درعا يخبئُ ضعفه خلفه حاصلا على اصوات الرعية به , مبرراً افعاله بأمن الدولة, تحاجه انه ليس امانا و انما خوفا و خراب للإنسان و اذلاله و كبت لحريته و لا قيمة لتعمير الارض و البنيان اذا كان الانسان خائفاً مسلوب الحرية و الارادة فاقدا للحقوق في موطنه تحت يد حاكم متسلط محتكر الراي.

التحليل

تناول المخرج غانم حميد في المسرحية السلطة و المتسلط والمتسلط علية , وفق بعدا فلسفيا من خلال الانسجام بين القوة والدماء والفعل التجريدي للسلطة كعنصر فكري له نتائج ومسببات بعدية وقبلية , مبينا ان في كل زمان هناك حاكم جائر من خلال المزج بين القديم و الحديث في العرض المسرحي بالحوار , الازياء , الديكور , اللهجة , العادات , التقاليد , اذ تثبت من فعاليتها في العرض , المفاهيم الجندرية فالأحكام الفردية للسلطة السياسية على المجتمع المدني تكون سلطة استبدادية تمنع الاعتراف بحق الاخرين في التعبير عن انفسهم حتى يتم تحقيق الكينونة المستبدة للجندر المتجذر في الفعل الشرقي ابتداءً من نظرة الرجل المستذئب نحو المرأة الضعيفة البنية ولكنها تحاول ان تكون قوية في بعدها الخارجي لتشكل نوع من انواع السايبورغ , كوسيلة دفاعية تكون ذاتية التفاعل مع الموضوع ليتحول هذا السايبورغ بنية هجومية استفزازية للرجل المتسلط , ان شخصية (عائشة بنت طلحة) لم يصورها كامرأة ضعيفة و خاضعة , لم تُرعَب من الحجاج و انما اظهرت الرُعبُ الذي يسببهُ موضحةً لهُ انهُ سلطته اشاعت بين الناس ذلك الرعب بسبب احكامه الفردية المستبدة دون مراعاة لما يناسب افراد المجتمع انفسهم , و انَّ الامن الذي يتحجج به , ما هو الا إكذوبه يصدقها في نفسه لأن هذا يوقف المجتمع ويُعيقه عن التقدم فالمجتمع أيضا يساهم في حلّ قضايا كثيره بعيداً عن استخدام السلطة لوسائل الضغط , ففي المجتمع الذي يظهره المخرج في هذا العرض هو مجتمع لا شيء فيه خارج حرية الحاكِم و لا شيء خارج إرادته و لا قول يعلو قوله و لا رأي صواب سوى رأيه فتحاجه عائشة ان رعيته لا رأي لهم و ان كل ما يؤيدونه به انما هو تحت الضغط و الخوف فهم لا يسمح لهم بشيء سوى ما يريد الحاكم و هذا يلغي العلاقة بين الفرد و السلطة و المواطن و الدولة التي تفرضها الهوية الثقافية على المجتمعات العربية , ان تشكل التحولات اللفظية في الحِجاج واثبات المتغير والمتطور , يعيد الصياغة اللغوية اللفظية للأداء الجبري على المرأة , كوحدة منتجة للصراعات المتباينة في المسرحية من خلال المسافة الجدلية بينها وبين الحَجاج , فهو يحاول ان يعيد نقطة التمركز في صفته الذكورية للفعل القبلي في العملية الجنسية من خلال فعل النداء (مفهوم المنادى) من قبله , الفعل البعدي من خلال مفهوم الاستجابة غير المتحققة المتمثلة برفض المرأة لسلطة الاداء الجبري اللفظي .

شخصية الحجاج شخصية عربية مأخوذة من التراث العربي بحلتها العربية رغم تفاوت فتراتها مجسداً فيها الانتماء الى الهوية الثقافية العربية , كما بدت الهوية العربية واضحة في العرض و هي المسيطرة رغم ان العرض كان يتسم بالعمومية زمانيا و مكانيا في حدود الذات العربية . بمختلف تفرعاتها التي ترجع الى الثقافة العربية الاشمل فحين قدم العرض في اكثر من مكان فان دلائله تبدو واضحة و مفهومة لان كل ما في العرض نابع من احداث مشتركة. فلا يؤثر انتماء المخرج (عراقياً) على كون العرض عرض بخاصية

مكبلة بمفهومات المجتمع العراقي و انما اعطاء صفة العمومية من قبل المخرج للعرض جعلته ينتمي الى مجتمع اكبر (عربياً). وهي ايضاً رمز سلطته حين يقف على المنبر الموضوع وسط الخشبة و الذي ايضاً استخدم بدلالة كرسي السلطة و هذا رمزها في كل التاريخ مضيفاً لها ازياء الشخصيات التي مزج فيها المخرج بين القديم و الحديث و تصويراً لزي اهل الجنوب العراقي المتمثل بـ(العباءة و الشماغ و العقال و الدشداشه) و اقتصر المخرج على الالوان الحيادية و هو لون العرض بالكامل سوى ما ادخله من لون الإضاءة الاحمر حين يأخذ الحوار بين الشخصيات ما سببه السيف من اهدار للدم . و نرى تَغيُر الزي بفترات مختلفة لكِنه احتفظ بدلالة الهوية العربية فلا يبقى نمط الزي واحداً في كل الفترات و لكن يبقى مخصوصاً بتلك الهوية .

لقد اعتمدت تقنية العرض المكانية على تشكيل المتحول للمدرك المكاني من خلال بنية زمانية واضحة المعالم , فجندرية (القطن) وما تحيل من بعد جنسي على سرير المضاجعة بين المرأة والرجل , (القطن وسرير الزوجية) ولد قراءات عدة لدى المتلقي حسب الشكل الذي اختاره المخرج فالقطن الابيض قد يدل على صفاء الفطرة الانسانية بطبيعتها كونه موضوعاً على الارض و كل ما فيه المرأة والرجل , و ان ما جاء فوقه هو ما جعله مختلف و كسر الفطرة الانسانية و التي عليها نشأت عدة سلطات مثلها المخرج بالكرسي الموضوع فوق القطن و مغطى به من كل الجوانب في ارضيته بل خلفية العرض التي استخدمها المخرج من القماش الابيض و التي أضيفت لها جمالية حين سلطت عليها الاضاءة و تجسد فيها خيال الممثلين و كذلك صور الداتا شو التي ظهرت عليها بالتدرج كون وضع الستارة الجانبية بشكل مقطع واحد تلو الاخر جاء جمالياً و لخدمة حركة الممثلين ثانياً . و السيف دلالة العنف الذي ما ان سقط على الارض و ضاع بين القطن حتى اختفى بطش الحاكم و خارت قواه و اصبح ضعيفا , لانتهاء روح المطاولة , فالجسد هنا يدفع نحو القابلية التفاعلية بين المدرك البصري من العرض ليحقق الانسجام المفتعل للقدرات الخارجية رغم تقنية الاخفاء القسري للمشاعر والطموحات المتمثلة هذه القدرات بالعملية الادائية للخطاب المتوتر والمتجسد بعدم الصفاء بين المرأة والحجاج . لذلك لا يتحقق الفعل الجندري الذكوري لكونهما في حالت تصارع مستمرة .

اعتمد خطاب العرض بين المعاصرة و القديم من حيث ادخال تقنية الداتا شو التي اضفت على العرض جمالية و استخدامه للهاتف النقال مازجا اياها بأزياء حديثة و قديمة ارتداها الممثلون تجاوز فيها الاختلافات بين الدول العربية و اختلاف البيئة و لكنها كانت مفهومة واضحه احتفظت بطابعها المحلي من غير ان تنغلق على الفهم للثقافوية المتنامية. هي حالة من العصرنة المتفشية , فحقيقة الثقافة السائدة تختلف عن ما يسمح به من تناول للتجسيد لذلك كان خطاب العرض تمثل حقيقي لفعل الهُجنة التقنية واللفظية , لكون الفعل الشفاهي منع الحجاج من التواصل مع المرأة كجسد , لنفور الاخير منه مما ولد هستيريا جندرية سلطوية عكسها المخرج في خطاب العرض من خلال تمكين المكان والزمان من فترات معاصرة حين غاير بشكل الحجاج و الابلاغ عن موعد الطائرة و صور الداتا شو و قديما من خلال شكل الحجاج ايضا و استخدامه للسيف الذي استخدمه كعلامة لقطع الآراء كي لا يعلو صوت شيء و بقي على

مجلة الأكاديمي-العدد 103-السنة 2022 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

طول فترة العرض دلالة على ملازمته لسلطة الحاكم الفرد ورمز للعضو الذكري المخفي والظاهر بصورة السيف و حين فقده اصبح تائها فهو متلازمة وجوده و رمز قوته و كينونته الجندرية :

"اصبح سيفك اطول من سلطانك و سجونك اظلم من طغيانك"

"و الدم و الاعناق المقطوعة غدرا"

لقد تناول خطاب العرض الثقافوي المحركات الثلاثة للعالم وفق الثالوث (المال والسلطة والجنس) فتجسد الفعل الثقافوي لجندرية سلطة المال الاقتصادي لمبدأ اساسي للتحكم بمقدرات الفرد خاصة والمجتمع عامة وفق متطلبات الحياة المعاشة وما يفرضه الواقع المتداول من حاجات ورغبات فردية كانت او جمعية , لخلق حالة من الترغيب والترهيب بالقطيعة الاقتصادية , فطرح المفاهيم الانجازية للحجاج والبناء والخضوع لمبدأ التطور المشروط والعطاء وفق مبدأ الانتماء , هو تشكل لثقافة الاقتصاد المتبادل مع فرق البضاعة المطروحة , فالمقايضة هنا تكون شراء وبيع لكون الجانب الاول مادي اقتصادي يمثل سلطة الحجاج الاقتصادية والجانب الاخر روحي انساني ثقافوي يمثل الاخرين .

الفصل الرابع

نتائج البحث ومناقشتها:

لقد توصل الباحث الى نتائج عدة هي :

1- يسعى الخطاب المسرحي إلى جعل التعامل بين المواطنين يتم وفق قيم اجتماعية و ممارسة سلوكية بحيث تعبر عن نضج ثقافي و إدراك حقيقي دون تمييز بسبب الدين أو العرق أو الجنس أو المذهب وبعيدا عن الحاجات الفردية التي يتعرض الانسان الى الاستغلال او الابتزاز بسببها .

2-تتغير كثير من المفاهيم الثقافية و الدينية بسبب الادخالات ألتي تلتصق بها مما يشوه صورة كثير منها و يدخل المواطنين على أثرها في بوتقة من الجهل حاول المخرجون التعرض لها بصورة من الانتقاد و السخرية عَبرت عن مدى التشوية الذي تتعرض لهُ.

3-حاول المخرج إيصال فكرة ان الانتماء الى بعد ثقافي واحد ليس معناه ان الهوية واحدة بل ان الذوات تختلف بثقافتها و ميولها مما يسبب اختلاف الافراد داخل الثقافة نفسها.

4- تتوسع المفاهيم الجندرية ثقافيا مع توسع البنية المعرفية للإنسان لتشمل كل ما يحيط به من حيثيات وتعاملات حياتية , فرأس المال الثقافي هو بات اليوم المحرك الاساسي لمنظومة الاشتغالات الجندرية .

5- ان سحب الشخصيات الحديثة التاريخية وتفعيلها نحو فعل معاصر اظهر تجسيديا اعادة التشكيل الفكري وفق التاريخانية الجديدة في العملية الادائية للخطاب المسرحي .

6- ان الثقافوية الشفاهية المتجذرة عربيا نسجت بعدا جديدا في فعل المنادى جنسيا (ذكر , انثى) مما اسس لفعل ادائي جبري في الخطاب المسرحي .

الاستنتاجات :

2- يسعى الخطاب المسرحي العراقي المعاصر الى فتح البنية المعرفية المضمرة ليشكل امكانية الخروج من ازمة التابوات الثقافية .

3- ان السلطة الشفاهية هي سلطة جندرية تتوسع مفاهيمياً داخل المنظومة الاجتماعية من خلال العملية التواصلية بين الرجل والمرأة في الخطاب المسرحي .

4- لا يتوقف الفعل الثقافوي الجندري عند مرحلة الكينونة والاثبات بل يتعداها ليصبح فعلا تداولياً حياتيا ينتقل عبر الثقافة الموروثة .

5- يشكل الجسد في الخطاب المسرحي العراقي نقطة تمركز تتشظى منها الصراعات باتجاهات جبرية واختيارية , الترغيب والترهيب والابتزاز والاستغلال .

المراجع

1. XXX. (2007). فان كوخ رحلة ضوئية باللون و الجسد للتطهير من العنف. *مجلة الثقافة الاجنبية، 4*، الصفحات 78-79.
2. ابراهيم جندراي جمعة. (2004). *النص المسرحي العربي و نكسة حزيران*. دمشق: وزارة الثقافة.
3. الاريديس نيكول. (د.ت). *المسرحية العالمية* (المجلد 1). (عثمان نوية، المترجمون) القاهرة: وزارة الثقافة و الارشاد القومي.
4. الاريديس نيكول. (د.ت). *المسرحية العالمية* (المجلد 2). (محمود حامد شوكت، المترجمون) القاهرة: المؤسسة المصرية للثقافة و الترجمة و الطباعة و النشر مطبعة المعرفة.
5. اماني ابو رحمة. (2014). *التحولات الفلسفية نحو بعد ما بعد الحداثة*. دمشق: دار نينوى للنشر.
6. اماني ابو رحمة. (2016). *السايبورغ: مابعد الانسان*. انتلجنسانية: د.ن.
7. بامبر جاسكوين. (د.ت). *الدراما في القرن العشرين*. (محمد فتحي، المترجمون) القاهرة: دار الكاتب العربي.
8. توبي لحسن. (2014). *الحجاج و المواطنة*. القاهرة: رؤية.
9. ج.ثورنلي وجينيث روبرتس. (1990). *الادب الانجليزي من البدايات في القرن السابع الى ثمانينيات القرن العشرين*. (احمد الشويخات، المترجمون) الرياض: دار المريخ.
10. حسن عطية. (ربيع, 2013). قراءة جديدة لقضايا متجدده , الهوية .. المسرح .. الثورة. *مجلة الخشبة*، صفحة 26.
11. حسين الشيخ. (1992). *اليونان , دراسات في تاريخ الحضارات القديمة*. بغداد: دار المعرفة.
12. رشاد رشدي. (د.ت). *نظرية الدراما من ارسطو الى الان*. القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية.
13. رياض عصمت. (2007). *رؤى في المسرح العالمي و العربي*. دمشق: دار الفكر.
14. عبد الرحمن بن زيدان. (2013). *المسرح العراقي رؤية تراجيدية في زمن متغير*. بغداد: دار عدنان.
15. عصمت محمد حوسو. (2008). *الجندر (الابعاد الاجتماعية والثقافية)*. القاهرة : دار الشروق.
16. محمد زغلول سلام. (د.ت). *المسرح و المجتمع في مائة عام*. د.ب: د.ن.
17. معتمد مجيد حميد العبيدي. (2011). *مفهوم الوجود و العدم في مسرحيات (شكسبير)*. بغداد: دار الفراهيدي.
18. نهاد صليحة. (1985). *المسرح بين الفن و الفكر*. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب.

References:

1. XXX. (2007). *Van Gogh is a light journey with color and body to purify from violence*. Foreign Culture Journal, 4, pp. 78-79.
2. Ibrahim Gendray Gomaa. (2004). *The Arab theatrical text and the June setback*. Damascus: Ministry of Culture.

3. Allardyce Nicole. (D.T). *The Universal Play (Volume 1*). (Osman Nawi, translators) Cairo: Ministry of Culture and National Guidance.
4. Allardyce Nicole. (D.T). *The Universal Play (Volume 2).* (Mahmoud Hamed Shawkat, translators) Cairo: The Egyptian Foundation for Culture, Translation, Printing and Publishing, Knowledge Press.
5. Amani Abu Rahma. (2014). *Philosophical shifts towards postmodernism.* Damascus: Nineveh Publishing House.
6. Amani Abu Rahma. (2016). *Cyborg: Beyond Human*. Intelligence: Dr. N.
7. Bamber Gascoigne. (D.T). *Drama in the twentieth century*. (Mohamed Fathy, translators) Cairo: Arab writer House.
8. Toby Lahcen. (2014). *Pilgrims and citizenship.* Cairo: a vision.
9. J. Thornley and Jenneth Roberts. (1990). *English literature from the beginnings in the seventh century to the eighties of the twentieth century*. (Ahmad Al-Shweikhat, translators) Riyadh: Dar Al-Marikh.
10. Hassan Attia. (Spring, 2013). *A new reading of renewed issues, identity..theater..the revolution*. The plank magazine, page 26.
11. Hussein Sheikh. (1992). G*reece, studies in the history of ancient civilizations*. Baghdad: House of Knowledge.
12. Rashad Rushdie. (D.T). *Drama theory from Aristotle to now*. Cairo: Anglo-Egyptian Library.
13. Riad Esmat. (2007). *Visions in the global and Arab theater.* Damascus: Dar Al-Fikr.
14. Abdul Rahman bin Zaidan. (2013). *The Iraqi theater is a tragic vision in a changing time.* Baghdad: Adnan House.
15. Ismat Mohamed Hoso. (2008). *Gender (social and cultural dimensions).* Cairo: Dar Al-Shorouk.
16. Mohamed Zagloul Salam. (D.T). *Theater and Society in a Hundred Years.* d.b.: d.n.
17. Majeed Hamid Al-Obaidi approved. (2011). *The concept of being and nothingness in Shakespeare's plays*. Baghdad: Al-Farahidi House.
18. Nohad Saliha. (1985). T*heater between art and thought*. Cairo: The Egyptian General Book Authority.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts103/241-256

The culturalization of gender action in the Iraqi theatrical address the play " Revelations as an example"

Motamad Majid Hamid[1]

Al-Academy Journal …….…… Issue 103 - year 2022
Date of receipt: 22/12/2021…...Date of acceptance: 6/3/2022…....Date of publication: 15/3/2022

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

Abstract:

The culturalization of gender action occupies a wide range in culture, thoughts and modern studies as well as in fine arts and the ways of expressing them.

Theater, as one of these arts, plays roles in establishing the fundamental concepts that aims at stating the uncontrollable deed of the social community. It remains one of the most effective and suitable means to confine the uncivilized practices to overcome a certain crisis after gender and cyborg in societies.

The research concentrates on studying the culturalization of gender action in the Iraqi theatrical address because of the effect it has on the modernizing thought in arts and theater literature. It consists of chapter one which deals with the " curriculum frame " -the problem of the research. The importance of the research is quite evident in dealing with a certain concept after the gender and whatever signs and concepts related to it . That points out the relation between the individual and the oral overwhelming diminution as well as the personifying connectivity in the address of the theater show .

As for the goal of the research , it aims at knowing the culturalization of gender action in the theater address.

[1] College of Fine Arts / University of Babylon, fine.moatmed.majeed@uobabylon.edu.iq .

Conclusions:

1. The theatrical address makes the collaboration between citizens happen according to social and moral obligation in addition to behavioral practice that express cultural maturity and true realization ; without any segregation because of religion , race , sex or sect ; away from individual needs through which man is exposed to exploitation and blackmailing.
2. Many of the cultural and religious concepts vary because of interferences that stick to them causing distortion in the images of many of them. As a result citizens will get into the atmosphere of ignorance directors try to point them out in the forms of criticism sarcasm to show the extent of distortion they are exposed to .

The researcher reached several conclusions, the most important of which are:

1- The gender cultural act does not stop at the stage of being and proof, but rather transcends it to become a pragmatic, life act transmitted through the inherited culture.

Keywords: Culturalization, Gender, Discourse, Theater.