حوليات آداب عين شمس المجلد 51 (عدد أكتوبر – ديسمبر 2023)
http://www.aafu.journals.ekb.eg
(دورية علمية محكمة)
جامعة عين شمس
كلية الآداب

الجسد وتابو التحريم في المسرح العراقي

ايمان عبد الحسن رهيف*

كلية الاداب – جامعة بغداد
Eman_2000@gmail.com

تاريخ الاستلام: 2019/09/23
تاريخ قبول البحث: 2019/10/15
تاريخ النشر: 2023/12/30

المستخلص:

يهتم البحث بدراسة الاداء الجسدي في المسرح العراقي حصراً بمنظومة التحريم وانعكاسها على أداء الممثل العراقي، وقدم الاطار المنهجي اهمية البحث والحاجة اليه ومن ثم مشكلة البحث التي تأسس على وفق هدف البحث في الوصول الى معرفة اهم السمات الادائية وتحديد اشتغالاتها وتأثير التابو على جسد المؤدي وكشف جدلية المؤدي بين الثبات والمتحول.

أما في الاطار النظري الذي تهيكل في ثلاثة مباحث تخص الاداء الجسدي ومنظومة التحريم في المسرح العراقي وهي:

. مفهوم التابو وسلطة النص الاجتماعي.

. اداء الجسد وسلطة النص الدرامي.

. اداء الجسد بين الثابت والمتحول.

أما اجراءات البحث والتي تحديد عينة (لقاء رومانسي)، وقد قامت الباحثة بتحليل هذه العينة وقد قامت الباحثة تثبيت نتائج البحث وكان منها:

كشف المحتوى المضاد للشكل الخارجي.

استخدام الترميز المبطن للشكل الخارجي.

التقابل والتصادم الجزئي في المسرحية هو أنموذج أوسع وأكبر متوقع بين المحرم (سلطة التابو) وبين المجتمع.

كان الأداء رئيساً في إيصال الفكرة والمفهوم الفلسفي والسياسي والاجتماعي عبر تحولات جسد المؤدي.

© جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة لحولية كلية الآداب – جامعة عين شمس 2023.

المقدمة:

في الوقت الذي تتجلى فيه أولى ملامح المعرفة الإنسانية وتفاعلها مع معطيات الكون بظواهره المتزاحمة مفردات المخيلة الإدراكية للذات بشكلها الأولى ومحاولتها الدخول ضمن فضاء استيعاب الوقائع الكوية المحيطة بها في حقبها المبكرة لتتحول لاحقاً عند إنسان ما قبل الحضارة في طرحه علامات استفهام طورت في ما بعد الى متوالية من الأسئلة التي أثقلت كاهل العقل البشري المحدود آنذاك في عملية البحث والتقصي عن اجابات وتفسيرات تتجه نحو العقلانية إلى حد ما. إذإن الانسانية تشترك في عملية ارساء بعض الثوابت الفكرية، على انها تختلف وتتقاطع بهدف ايجاد الآليات الاشتغالية الخاصة بصياغاتها، واطلاق توصيفاتها ومسمياتها كل على وفق مرجعياته الثقافية، والاجتماعية التي تستند اليها بواكير البؤر الحضارية للمجتمعات البشرية، ولا سيما المفاهيم التي تنفتح على العوالم الغيبيه إذ تصاغ منها مسببات تنغلق على ذاتها بمنطق خاص بها، وتضع حدوداً ينبثق عنها خطوط فاصلة لا يمكن تجاوزها او الخروج عنها، اذ تسهم الظروف الحياتية بصفة فاعلة في خلق ابعادها، فالمعرفة تتوزع بين العقل والعاطفة عن طريق تأملات الظاهرة الطبيعية إذإن "بدايات التفكير هي بدايات الحوار سواء أكان ذلك التفاعل بين الانسان والطبيعة، ام على شكل تساؤلات بين الأنسان وذاته على سبيل التأمل للوصول الى المعرفة التي مفادها التفاعل بين الذات المدركة والموضوع المدرك"(حيدر عبد الامير، ص16).

اهمية البحث: تكشف للمشتغلين في جميع المؤسسات المسرحية التعليمية منها والانتاجية عناصر التصادم والاختلاف بين منظومة التحريم ومنظومة الفرضية المسرحية.

هدفا البحث:

1. كشف صراع اداء الجسد بين منظومة التحريم ومنظومة الفرضية المسرحية.
2. كشف جدلية المؤدي بين الثابت والمتغير.

رابعاً: حدود البحث:

1. **الحد المكاني:** (المسرح الوطني/ بغداد).
2. **الحد الزماني:** 2013.

خامساً: تحديد المصطلحات:

الأداء: (performance) جاء في لسان العرب (ابن منظور) قيل اخذ الدهر ادائه (من العدة) وقد تأدى القوم تأدياً اذا اخذوا العدة التي تقويهم على الدهر وغيره ولكل ذي حرفة اداة وهي آلته التي يقيم حرفته، (أبن منظور، ص46).

التعريف الاجرائي:يتفق الباحث مع تعريف الكاتب (جوردن هايز) فقد عرفه على أنه: (هو القدرة على التنظيم الاداري للعمل او المشروع في الواقع وعلى المسرح فالأداء المسرحي يعني ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المترتبة زمنياً.

الجسد:هو منظومة خلاقة ومتحولة يتعامل مع شبكة واسعة من العلاقات والعلاقات البصرية عبر بنائه علاقات مشروطة مع الكتل والخطوط والفضاء والسينوغرافيا الضوء المتلقي.

التابو: Taboo: ذهب (مدكور) في تعريفه (التابو) على أنه: مصطلح انثربولوجي يراد به الاشخاص، او الأشياء التي يكون اتصال بها ممنوعاً وعرضه للعقاب الشديد من جانب المجتمع او من جانب الآلهة، (مدكور، ص36).

المبحث الاول: مفهوم التابو وسلطة النص الاجتماعي:

مرت البشرية في اطوار تاريخية متعددة وهي تغذِ السير وصولاً الى امتلاك ناصية وجودها فاتجهت عن سر وجودها عبر أوجه عديدة منها الدين والسياسة " إن الدين المميز للمجتمع القبلي في اكثر مراحله بدائية هو الطوطمية وكل قبيلة مرتبطة بشيء طبيعي ما نباتي – حيواني، يسمى (طوطم)(تومسن، ص20).

ويعد أفراد العشيرة أنفسهم مشابهين لنوع طوطمهم ومنحدرين منه، وهم ممنوعون من أكله، ويؤدون مراسيم تقليدية تستهدف زيادة اعداده، ولا يجوز لأفراد الطوطم نفسه التزاوج فيما بينهم، أن الأكثرية من الطوطم الاسترالية هي أنواع من النباتات والحيوانات يمكن أكلها، والبقية في معظمها أشياء طبيعية، كالصخور والنجوم، أو عمليات طبيعية مثل المطر والريح. وهذه الطواطم غير العضوية ثانوية، إذ أنها مشكلة عن طريق المماثلة بعد أن تطور النظام الطوطمي تطوراً كاملاً وتؤدى الطقوس لبقاء وزيادة نوع الطوطم من بداية فصل الالقاح في بقعة معينة تسمى مركز الطوطم، أن أصل النظام يرتبط بتجهيز المواد الغذائية، وفي الوقت الحاضر يحرم على افراد العشيرة أن يأكلوا نوع طوطمهم، أن طقوس التكاثر مصممة لتمثيل نمو الطوطم او جمعه على نحو درامي، أذا كان نباتاً أو أذا كان حيواناً، لتمثيل عاداته المميزة، وايماءاته وصيحاته، وفي بعض الحالات عدم صيده او قتله.

ومن المحتمل أن الوظيفة الأصلية لهذه الفعاليات كانت تدرباً على سلوك الحيوان، وتطور ذلك بوظيفة التدريب السحري القائمة على فكرة (أنك بخلقك الوهم بأنك تسيطر على الواقع)، تستطيع السيطرة عليه فعلاً أنه أسلوب وهمي مكمل لنواقص الأسلوب الواقعي"(تومسن، ص20).

وهذه كانت البدايات التي تستطيع أن تشير الى أن موضوعة ومفهوم التحريم بدأ منذ العصور السحيقة عندما بدأ الأنسان يخطو بخطواته الأولى في التفكير وكشف معطيات البيئة وما فرضته عليه تلك البيئة من أسئلة وتصورات ومخاوف وتستطيع تلمس ذلك في المسرح الاغريقي اليوناني القديم إذ نرى عند اليونان في طقوس التلقين، القائمة على الباس الولد ملابس البنت والبنت ملابس ولد على أساس أن المبتدئ، لكي يحصل على هوية جديدة، فأن عليه أن يهرب أو يتخلص من الهوية القديمة، وفي العديد من القبائل، حين يؤخذ الاولاد للتلقين تندبهم اماتهم كونهم موتى، وحين يعودون يتصرفون وكأنهم أطفال، كما لو كانوا عاجزين عن الكلام أو المشي أو التعرف على أصدقائهم وفي الوقت ذاته يأخذون أسماً جديداً، هو في التفكير البدائي مساوٍ لهوية جديدة وكما كانت تسمية طفل مولود حديثاً بأسم أحد أجداده تعني في الاصل أنها اعادة تجسيد للرجل الذي يحمل أسمه، فكذلك يعني أتخاذ أسم جديد في التلقين ، أن المبتدئ ولد مجدداً فضلاً عن صور تمثيل الموت والنشور الدرامية هذه، يخضع المبتدئ عادة لعملية جراحية تتألف من قطع جزء معين من جسده، القلفة، اذا كان ولداً، أو قلع سن، أو بتر اصبع او قص الشعر واكثر هذه العمليات وهذا يوحي أنها هي الختان وقلع السن

وهذا يوحي انها كانت جميعاً في الأصل طرق مختلفة لتحقيق هدف مشترك الجزء المقطوع يحفظ بعناية لكي يولدوا من جديد "(تومسن، ص131).

فالمبتدئون يغتسلون بالماء أو الدم، أو يستحمون في تيار معين أو في البحر، أو يشاطون أمام النار، وهم يشاركون في سباقات، وأحياناً مع عوائق مؤلمة، ويتقاتلون في معارك زائفة، غالباً ما تصحبها نتائج مهلكة، ويجلدون حتى يغيب وعيهم. وتثقب أذانهم وأنوفهم، وتشَرط اجسامهم او توشم، من المحتمل أن وظيفتها الأصلية كانت التطهير أو كبح الشهوات، فأن التطهير تجديد للحياة. وأخيراً يتلقي المبتدئ درساً في عادات القبيلة وتقاليدها ويجري هذا عن طريق الخطب الوعظية والتعليم بطريقة الاسئلة والأجوبة وأداء رقصات درامية والكشف عن اشياء مقدسة يشرح مغزاها ففي الوقت ذاته، وكامل الطقس سري تماماً. هو يؤدي على مسافة من المستوطنه القبيلة، وعادة على ارضية طقسية مهيأة بشكل خاص"(تومسن، ص132). ومهيأة على مساحة من المستوطنة.

على ضوء ما تقدم (ترى الباحثة) ومن خلال طقوس التلقين التي مارسها الاغريقي – اليوناني من طقوسهم التي سادت فيها مفهوم التحريم على جسد الملقن والتي كانت تؤدى امام المستوطنة القبلية ويحضرها كبار السن والرجال والتي تهيء هذه الطقوس الملقن لكي يدخل طوراً جديداً في حياته وتمنحه امكانية الزواج والقيام بأدوار كبرى تشكل دليلاً على مفاهيم التابو والتحريم التي عانى منها جسد الملقن، وبالتالي المؤدي في الحياة وفي المسرح ايضاً، والآخر كذلك في المراحل التأريخية في عهد الرومان الدولة العسكرية التي تميل الى القوة والمصارعة والميل الى المسابقات الرياضية والتي منحت الجسد دوراً حاسماً في خطابها الفني، كذلك الأمر في لعب الجسد دوراً أخر في العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة أذ اثقل الجسد بالتابو والمحرم في المسرح الكنسي الذي تناول المسرحيات الدينية ومسرحيات الاسرار التي تحاكي الآم المسيح والقديسيين واصحاب المعجزات وصولاً الى عصر النهضة الذي كانت مركزة في ايطاليا ونشوء الاوبرا عن طريق الخطأ والمصادفة إذ التزم الابطال بتعاليم ارسطو.. وأضافوا الغناء الى التمثيل فنشأت الأوبرا عن طريق الخطأ والمصادفة، وقد حررت الاوبرا جسد المؤدي من كثير من التابوهات والمحرمات وصولاً الى العصر الحديث الذي تفجرت فيه الاساليب والتطورات والحداثة وما بعد الحداثة الموضوع الذي ستتناوله الباحثة في مباحثه الثلاث.

يتمفصل جسد المؤدي من خلال سلطة النص الذي يتخذ اوجه متعددة من الانساق والامتدادات المختلفة المتشعبة في الحياة ولا تعني بسلطة النص الـــ(Text) الذي حدده الفيلسوف اليوناني ارسطو(384 ق. م – 324 ق. م) كواحد من العناصر الستة التي تتكون منها المسرحية في كتابه (فن الشعر) الذي كتبه سنة (330 ق. م) وانما نعني بالمفهوم الفلسفي الاوسع والحداثوي للنص بالمعنى المحايث للقانون او العرف الاجتماعي او التابو المحرم، المسكوت عنه، العقد غير المبرم أو الاتفاق الشفاهي وغير المدون المتفق وشبه المتفق عليه المتشكل في وعي ولا وعي المجتمعات والذي يبطل ويزيح ويتقاطع مع كل ما تفرزه وتنجبه السيروره الانسانية الباحثة عن كيانها وجوهرها المفقود من افكار وقيم وطروحات وتصورات جديدة، وبهذا فأن الباحثة تخوض وتستخدم مصطلح اشكالي لم يشكل ويتبلور بشكل نهائي بعد أن حاول الاجابة عليه سلطة النص ، هنا تشكل مجمل الايدلوجيات والتقاليد والاعراف متمثلة بسلطة النص الاسطوري

وسلطة النص الميثولوجي وسلطة النص الاناسي وسلطة النص الديني وسلطة النص اللغوي والسيميائي والجمالي خصوصاً اذا ما عرفنا بأن جسد المؤدي ينزع نحو اللعب في الفضاء.

إذ "يعتبر اللعب واحداً من أكثر جذور واصول الأداء المسرحي وضوحاً فكل الثدييات واحدى الرئيسيات(Prinlatas) تحب ان تستكشف البيئة المحيطة بها وأن تمارس مهارات فطرية وان تختبر حدودها وأمكاناتها الجسمية والعقلية. ان القيمة البقائية لمثل هذه النزعة الغريزية هي من الأمور الواضحة بذاتها فمن خلال وسائط اللعب يصبح الحيوان على الفة بالبيئة، كما يصل الى التحكم فيها، فاللعب يزوده مجموعة متنوعة من الخبرات والممارسات الحسية الحركية المهمة من اجل استمرارية الحياة"(ويلسون، ص47).

وعلى ضوء ذلك ترى الباحثة أن مدى الأهمية الكبرى التي يشكلها الجسد في حياتنا إذ " إننا لا نستطيع ان نتملك الفضاء بطريقة آلية فحسب، ونكون في الوقت نفسه مخفضة ترى ما السبب ؟ السبب اننا أحياء والجسد مجال حياتنا، وفي الوقت نفسه نحن نخلق الفضاء، والجسد يعبر عنه، فأجسامنا تعبر عن الفضاء في الزمن وعن الزمن في الفضاء، ويختفي الفراغ اللامحدود الخالي الذي وضعنا انفسنا فيه عند البداية، حتى اننا نستطيع ان نحدث التحول الجوهري، التحول الذي يختفي فيه الزمان والمكان تماماً، ولا يبقى الا نحن وحدنا فالفن المسرحي هو الابداع التلقائي العفوي للجسد، والجسد هو فولفنا المسرحي(هيوبث، ص13).

وبناء على ما تقدم تتضح الاهمية الكبيرة لسلطة نص الفضاء ومدى ما يشكله من علاقة حميميه مع جسد المؤدي المسرحي في عملية الخلق الفني، وبما أن الأداء عند الممثل يتسم بالاعتماد وعلى اللغة والاشارة والإيماءة ضمن ايصال خطاب العرض المسرحي لابد أن نشير الى رائد علم اللغة السويسري فريناندیسوسير الذي عرض في كتابة (محاضرات في اللسانيات العامة الذي نشر عام 1915 بعد وفاته الى عدّ اللغة نظاماً من نظم العلامات (sign – system) صورت فيه العلاقة اللغوية بدورها على اساس ثنائي كدال (signifier ومدلول signified أو (صورة وصوت (ومفهوم) وأن وجهي العلاقة اللغوية اعتباطيان (arbitrorg) مما يمكن اللغة من أن يكون لها نظامها الخاص، ان تكون نسقاً مطلقاً قادراً على التغير ومن خلال التفاعل بين وجه الشبه والاختلاف بين الدوال، ينشأ المعنى، أن اللغة نظام اشاري يتواصل الناس عن طريقة وينظمون العالم"(آستون الين، ص16). فأن لسلطة النص انساقاً وتقنيات يمكن الاستفادة منها وتوظيف بعض تقنياتها جسد المؤدي لما تمثله من معنى ودلالات.

المبحث الثاني: اداء الجسد وسلطة النص الدرامي:

أن الجسد البشري كان في البدء في التمثيليات مرتبطة بالدين وهذا يعني أن الجسد البشري وبصورة أكيدة قد بدأ تمثيله لغايات دينية والجسد ليس موضوعاً ابدياً سجل نهائياً في الطبيعة.

وإنما هو جسد امسك حقاً وطوعه التاريخ والمجتمعات والانظمة والايديولوجيات، فنحن مدعوون اساساً الى التساؤل عما يكون جسدنا نحن الاناس المعاصرون والاجتماعيون والمجتمعون على الخصوص والبث كما يقول (مارسيل موس) M. mauss هو اول فضاء تتعلم فيه تقنية الجسد، فان التقنيات هي التي تحدد دون شك معظم سلوكاتنا اليومية، كما تدفعنا الى الانطباع لمعايير المجتمع واخلاقياته وقوانينه وما دامت كل الحضارات الانسانية نمارس اشكالاً عديدة من الطقوس

الاحتفالية اما بشكل عفوي او لمحض تقاليد راسخة، فأن الاحتفال هو اساس كل فعل مسرحي. وبالتالي فانه ارضيته خصبة تحول للجسد اشتغاله كأداة حيويهولهذاغ السبب لقد اهتم العديد من العلماء بدراسة الجسد البشري ومواصفات الاحتقال وعلاقته بالمؤسسة الثقافية الرسمية كما هو بشأن لدى ((اميل دوركهايمE. Durkheim، (وسيجموند فرويد S. freud، وروجي كايواR. Caillois، و جورج باطايG. Batatille وغيرهم).

(ترى الباحثة): (أن الجسد لغته الخاصة وله تاريخاً متنوعا تمتد مراحله على طول امتداد تاريخ البشرية وفي كل منظور كان دينياً او سياسياً وحتى اجتماعياً يكون اي الجسد له حضوره الكلي وسلوكياته وافعاله وفي كل ذلك يرتسم الجسد بحسب ما هو فيه.

فأذا كان الاحتفال هو اصل المسرح فلأنه اعتمد حركات الجسد وطاقاته للتعبيرعن كينونة الانسان وعن شعوره اولاً لهذا ادرك باختينBakittine اهمية الاحتفال في شكله الاحتفالي الكرنفاليإذ عدّه الشكل الاول والدائم للحضارة الانسانية يستوعب جوهر الثقافة الشعبية كما ادرك وجان دوفينوJ. Duvignaud ما يقوم عليه من بعد مسرحي كونه كما يقول (دراما تموت فيها كل ما هو ساكن ولحظي، دراما تبحث عن الحقيقة في الجسد).

ويلخص (بارت)هي أن المسرح فن يهب الجسد وتنتزعه وهو من الوقت ذاته (اساسي) و(محتمل) واساسي اي انه لا يستطيع امتلاكه (ومحتمل) بمعنى أنه يستطيع امتلاكه ويكفي ان نكون لحظة مجنونين وان تقفز الى الركح لنلمس ما نرغب فيه ونحبه لقد كان الجسد وتعبيره (لغاته) دوماً قضية اساسية بالنسبة لجماليات العرض في نطاق هذه اللغات، يصبح جسد الممثل كما يقول (باتريس بتنيس)، جسداً ناقلاً (Corpsconducteur) يتوق اليه المتفرج ويرغب فيه بل يستسهمه (IIIefantosme) ويندمج فيه. لكن هذا الجسد لا يدل على نفسه كتله، وإنما هو مقطع وخاضع لتراتيبة تطابق خاناتها او سلسلاتها اسلوباً للعب او جمالية مسرحية.

(ترى الباحثة) (أن الجسد هنا يخضع للنص الدرامي يخضع للمسرحهوأن استعماله مسرحياً من لدى الممثل يتموضع في اسلوبين للعب التلقائي المراقبة المطلقة بالنسبة للممثل اي بين جسد طبيعي تلقائي وجسد اخر دميه يقوده الفعل ويحركه منتجه الروحي (المخرج) وهنا اما أن يكون الجسد مجرد محطةٍ او سند للابداع).

ومن هنا نرمي أن (حركيته اي الجسد هي مجسدةٍ في الاساس تضاعف الكلام وتقويه اي أن حركة الجسد وايماءاته ولقائه هي فعل مساند للحواري للنص الدرامي)..

اما أن يكون الجسد (مادة) يميل على مرجعيته الخاصة بمعنى أنه لا يحيل الا ثنائية الفكرة والتعبير بأحادية الانتاج الجسدي كما قال (كروتوفسكي).

المبحث الثالث: أداء الجسد بين الثابت والمتحول:

في الأداء أو الوجود الجسدي يكون الجسد ذاته هو الموضع الذي تبدو فيه أعمال الشفرات الأيديولوجية خادعة وصعبة التحليل فالجسد المؤدي هو أما وسيلة للعرض أو ببساطة هو تصوير للجسد نفسه.

فالجسد المؤدي ثنائي الرمز فهو معروض برموزاً أدائية معينة ونظرية العرض الحديث تتجنب هذه ويذكر ميشيل فوكووآخرون أن جزء من وظيفة علم الاجتماع هو تدريب الجسد وجعله قابلاً للمعالجة أن الجسد يتولى مسألة التعبير،

وهو أساس النقوش الفكرية وأنواع القهر وهو العنصر الأساس للحياة داخل وخارج المسرح نحن نمتلك جسداً قبل أي شيء آخر حتى قبل أن نملك أسماً فنحن بداية لنسكن داخل جسد، والجسد هو الكلمة الأولى في مفردات المسرح.

يتخذ أداء الجسد أوضاعا مختلفة وأشكال متعددة وفقا للطبيعة المتغيرة للمناهج الأسلوبية التي تستند أما عللا ثوابت إيديولوجية واقتصادية واجتماعية وتكنيكية وجمالية معينة وفقاً لأنساق وأفكار متحولة عادة ما تقدم تلك المناهج بطرفيها (الثابت والمتحول) بترك آثارها على أداء جسد الممثل.

الثابت:هو الفكر الذي ينهض على النص، ويتخذ من ثباته حجة لثباته هو فهماً وتقويماً يفرض نفسه بوصفه المعنى الوحيد الصحيح لهذا النص وبوصفه استناداً الى ذلك، سلطة معرفية(ادونيس، ص13).

المتحول:انه الفكر الذي ينهض هو أيضا على النص، ولكن بتأويل يجعل النص قابلاً للتكيف مع الواقع وتجدده، وأما الفكر الذي لا يرى من النص أنه مرجعية ويعتمد أساسا على العقل لأعلى النقل لكن تاريخياً لم يكن الثابت ثابتاً دائماً ولم يكن المتحول متحولاً دائما، وبعضه لم يكن متحولاً من ذاته بقدر ما كان متحولاً بوصفهمعارضاً بشكل أو بآخر، وخارج السلطة بشكل أو بآخر وفي أساس الأشكال المعرفي العربي ان الاتجاه الذي قال بـــ(الثابت) النصي على مستوى الديني قاس الأدب والشعر والفكر بعامة على الدين، وبما انه لأسباب تاريخية كان يمثل رأي السلطة فان الثقافة التي سادت كانت ثقافة السلطة (ادونيس، ص16). أي إنها ثقافة الثابت وتحولت المعرفة الدينية الخاصة إلى معيار معرفي علمي وعلى ضوء ذلك ساهمت السلطة في ترشيح الثابت إذ جعلت منه معياراً لكل شيء.

مؤشرات الإطار النظري:

1. أداء الجسد يتخذ أوضاعاً مختلفة وأشكال متعددة حسب فلسفة العصر ومعتقداته ومتغيراته أي يخضع للنص الاجتماعي التحريم علاقته بالأداء عند الإغريق لتكريس التقاليد والأعراف وتدريب الجسد لذلك الشيء وتحرير الجسد لصالح التقاليد والأعراف.
2. الدراما تبحث عن الحقيقة في الجسد.
3. لعب الجسد دوراً في العصور الوسطى وسيطرة الكنيسة اذ فرضت على الجسد تعاليمها واضعة التابو (المحرم) كما في المسرح الكنسي. المسرح الكنسي سجن الجسد واعتقاله لصالح الروح (الكنيسة) وما بعد الكنسي جاءت كوميديا دولارتا التي حاولت وبشكل كبير ان تحرر الجسد.
4. سلطة النص تشكل مجمل الإيديولوجيات والتقاليد والأعراف متمثلة بسلطة النص الأسطوري وسلطة النص الميثولوجي وسلطة الأناسي وسلطة النص الديني وجسد المؤدي يتصادم مع هذه النصوص.
5. التابو يتحول مع مرور الوقت الى (خرافة) لا يمكن مناقشته حسب المعطيات الجديدة.

إجراءات البحث:

عينة البحث:

اسم المسرحية	المؤلف	البلد	سنة العرض
لقاء رومانسي	علي عبد النبي الزيدي	العراق	2013

منهج البحث: اعتمدت الباحثة المنهج التحليليالوصفي.

مسرحية: لقاء رومانسي

تأليف: علي عبد النبي الزيدي

أخراج: أسامة السلطان

المكان: منتدى المسرح

الزمان: 2013

سينوغرافية: أسامة السلطان

الموسيقى والمؤثرات الصوتية: معتز عبد الكريم

تمثيل: جاسم محمد جبار (هو) – أميرة جواد(هي)

تحليل العينة:

تثير مسرحية (لقاء رومانسي) الاستغراب والدهشة والتساؤل بدءاً من عنوانها المفارق المجازي والصارم إذ يتوقع المشاهد بأنه سيقضي زمناً ومشاهدة رومانسية ممتعة تحيله إلى أجواء وخلوات العشق الى شكسبير ومن ليلى الى روميو وجوليت تفاجئنا المسرحية بموضوعه مخفيه مرعبة باجوائهاالكابوسية المضطربة. إذ نرى بيئة موحشة وجدران ملساء تتخللها ثقوب اطلاقات وبقايا هياكل بشرية ولوحات مستطيلة ومربعة لهوية احوال المدينة فارغة بأنتظار ان يدون في فراغاتها الواسعة كالتوابيت مرشحين للموت يأتون بالتناوب من صناديق الشوارع الخلفية للمناطق المحتومة والمناطق الساخنة اذ يطالعنا شيخ بطوله الفارع ولحيته الممتدة كإسلام شائكة متشابكة سوداء أشد سواداً من الظلام أدى لشخصية (جاسم محمد جبار) ينتظر ذلك الشيخ بفارغ الصبر مجيء ضحيته العاشرة لكي يفوز ويحصل على لقب أمير ليعمل مع الجماعات الإسلامية المتشددة وحين تصل ضحيته المنتظرة يصاب بالذعر وتصقعه المفاجئة وتأخذه الصدمة والارتباك والحيرة بين الواجب الذي نذر له نفسه للحصول على لقب أمير وبين المرأة التي كانت له علاقة معها حبيبته السابقة.

مثلت تلك الشخصية المؤدية (أميرة جواد) وفي صراع مستميت يحاول الإرهابي أن يقنع حبيبته السابقة بحبه وإخلاصه لها وإمكانية تجديد العلاقة الوجدانية معها لكنها ترفض ذلك لأن يديه وروحه وضميره قد تلوث بدماء الابرياء الذين ليس لهم ذنب سوى كونهم مواطنون وجدوا انفسهم يقتلون بلا ذنب الا بسبب الهوية من هنا اشتق مخرج العمل (اسامه السلطان) البؤر السينوغرافية الأساس نماذج لهويات الاحوال المدنية معلقة فارغة بمثابة صور لقتلى هذا الشيخ وأمثاله تلك الصور التي اصبحنا نراها كل يوم واصبحت مألوفيتها تطالعنا اينما نذهب في الشوارع والحدائق والجامعات والمساجد والمدارس والانهار والجسور في التلفاز والكتاب والجريدة في الصحوة والحلم والنوم والكابوس.

لقد لعب اداء المؤديين دوراً حاسماً ورئيسياً في ايصال فكرة العمل ومفاهيمه الفلسفية والسياسية والاجتماعية والجمالية والصورية والنفسية إذ تحولت ايدي الشيخ الى سيوف ورماح وبنادق وحبال هنا جسد المؤدي تحول عبر تنقلاته الواقعية والايحائية الرمزية والتعبيرية الى حشود من الإرهابيين كالذي نسمعه ونراه ونقرأه كل يوم اذ استطاع المؤدي (جاسم محمد جبار) بما يمكنه من مرونة عالية حورها في مجمل اعماله واتخذ اداء الممثل كذلك لكشف الأزمنة التي مرت بها الشخصية منذ الحقب القديمة وحتى الآن.

اذ كشف الأداء المعتمد على الجسد والإيماءة والصمت والرقص والكروباتيك والتكنيك العالي قدرة المؤدي على إسقاط التابو + الطوطم +المقدس + غير المقدس وهي أقنعة لبستها شخصية الارهابي التي غلب عليها الشيطان في اصرارها على استمرار في تحقيق مأربه بالقتل وصولاً الى الحصول على الأمارة السلطة التي تخفت بالتابووالطوطم والمقدس بمسميات واستعارات جديدة قديمة بقتل الشخص العاشر وهذا النص يذكرنا بقصة الكاتب السوري (زكريا ثامر) المعنونة (النمور في اليوم العاشر) والتي استفاد منها بلا شك المؤلف المسرحي (علي عبد النبي الزيدي) في نصوصه (عزف نسائي) و(كوميديا الأيام السبعة) و(ثامن ايام الأسبوع) من حيث الفكرة او الإطار أو العنونة. أما المؤدية (اميرة جواد) فقد ادت شخصيتها باحترام باحترام وتكثيف وإيحاء اشتغلت فيه المنظومة الجسدية ووصلت إلى أقصى طاقاتها التعبيرية والرمزيةكاشفة عن الجمال المطلق للجسد الإنساني(جسد المرأة) دون تعر أو ابتذال.

أن أشعاع جسد المرأة قد أزاح ظلام فكرة الإرهابي وحققت المسرحية مستويات عالية من الجمال والأبعاد الفلسفية المركبة عمقتها البيئة، بيئة الحدث التي عمقها أداء المؤدي ومنها أحقبة التجسد والبقاء والاكتمال والنمو والصيرورة متناغمة مع السينوغرافيا المبثوثة بفوضى خلاقة على أعناق وأجساد المؤديين والجدران التي كانت تصرخ وتستغيث ثم تموت الشخصيتان معاً لينتصر الإنسان كفكرة.

ان الفضاء الذي قدمت فيه فيه المسرحية كان مناسباً من حيث تجسيد الفكرة ولكنه ثم يكن مناسباً من ناحية التلقي اذ لم يظهر سوى النصف العلوي لأداء وجسد الممثلة (أميرة جواد) قياساً بالمؤدي (جاسم محمد) لا سيما أن الشغل الأساس للمؤدية كان يتم عبر الفضاء المستوي للأرض.

ان التابو – المحرم– والمسكوت عنه، قد اخترقه المسرح في هذه المسرحية اذ لم يجرأ المسرح من قبل يتناول هذه القضية نظراً لقدسيته الكبرى والتابو الذي لا يمكن تناول الدين الذي أصبح قناعاً لتحقيق مأرب المجرمين والقتلة واللصوص الذين لبسوا ثوب الدين وهتكوا العرض وفسدوا في الأرض وهي مسرحية تناولت هذا الموضوع بوضوح أكبر ومن خلال أداء جمالي فني رمزي معبر وجديد ويشكل سمة تقدمية وجديدة للمسرح العراقي الشبابي الذي لم يهادن ويسكت ويخضع أو يمجد القتلة حتى وان لبسوا قناع الدين واختفوا خلق استاره البالية.

يتضح من تحليلنا للعينة واحد اذ اننا نرى ثمة تقابل بين الافكار والشخصيات يقود بالضرورة الى تصادم بينهما اذ اننا نرى ان شخصية الارهابي بما يحمله من افكار ومعتقدات دينية سيويولوجية (اجتماعية) مستمدة من رسوخها في الواقع كواقع سياقي يأخذ اشكال نسقيه (ومعياريه) يستخدمها بمثابة قوة لها تأثير في دحض وازاحت واخافة الأخر لاخضاعه لنزواته الوجودية والمعرفية والاقتصادية والاجتماعية والجنسية والنفسية وتشكل هذه القوة المستمدة من العرض كسلطة

يكثفها التابو ويشر عنها لتحقيق واختراق الأخر المرأة (الحبيبة) وهذا التقابل والتصادم الجزئي بين المرأة والارهابي نموذج لتقابل وتصادم أوسع اكبر حاصل متوقع بين المحرم (سلطة التابو) وبين المجتمع وهذا دليل على تحول المحرم من اصطدام مع الأخر المجتمع للهيمنة والسيطرة عليه الموضوع الذي يتفق.

اشتمل هذا العرض (لقاء رومانسي) على المنظومة التعبيرية (المذهب التعبيري) متزاوجاً مع (المذهب السرياني) و (المذهب الصوفي)، لذلك كان هناك الظل والضوء، والنصف والنصف الاخر وهناك الابيض والاسود، والسيف والبرقع الابيض الذي يحمل دلالة السلام والوئام واجتماع الارواح في بودق جميل في الحياة ليكون مجتمع خال من الاشياء المدنسة التي تعيق الحياة وتفقدها بريقها، مجتمع نظيف نقي يحب الوئام والسلام ويحب الحياة الجميلة بدون دماء ولاوصولية ولا منافع غير شريفة، وكان الخطاب المعرفي (الرسالة) هي:الابتعاد عن التطرف بكافة اشكاله (الديني، الاجتماعي، والسياسي).

اهم تابو في الادب والثقافة العربية والعراقية بالاخص يعتبر من الدرجة الاولى من الممنوعات هو الجنس والدين ولذلك احتوى اللقاء الرومانسي على هذين التاوين او الخطين الاحمر او المبتدئين فلذلك حاولنا ان نجمع مابين الدين والجنس وبالعكس دون ان نسيء الى الدين كون الدين بالنسبة لنا هو الآنا الاعلى والغاية التي تنتهي اليها ارواحنا، فلذلك هو معالجة للاستخفاف بالدين واستخدام او الباس كلمات الله بثوب لايمكن ان يكون عليه، لان الدين سمح والدين عمل وحياة، وكما قيل في المسائل والمعاملات لاهل الفتاوى والمرجعيات، ان الدين معاملة! الدين بعيداً عن قتل النفس ويحترم الانسانية.

كان العمل هو تقييد للتطرق الديني ويجب ان يكون الدين هو مصالحة، هو الذي يبث الحياة ويجعل التوافق بين الناس وبالتالي من يقترب من الدين ويقترب من الله عليه ان يحترم كل الاديان مهما كانت، لان بالنتيجة هناك انسان.

نتائج البحث ومناقشتها:

1. كشف المحتوى المضاد للشكل الخارجي.
2. استخدام الترميز المبطن للشكل الخارجي.
3. التقابل والتصادم الجزئي في المسرحية هو أنموذج أوسع وأكبر متوقع بين المحرم (سلطة التابو) وبين المجتمع.
4. كان الأداء رئيساً في إيصال الفكرة والمفهوم الفلسفي والسياسي والاجتماعي عبر تحولات جسد المؤدي.

الاستنتاجات:

1. يشكل تبادل الادوار بين المؤديين انفسهم بالمسرحية الواحدة تقنية من تقنيات الاداء المعاصر.
2. امكانية اللياقة المسرحية العالية للمؤدية العراقية تلعب دوراً في انجاح العمل المسرحي وتكشف القناة الخلاقة للممثل أو الممثلة.

المقترحات:

1. تشجيع طلبة الدراسات العليا بتناول موضوعة اداء الجسد ومنظومة التحريم في المسرح العراقي.
2. توصي الباحثة بتحفيز المؤديين المتميزين بالأداء الجسدي واحتضانهم من قبل الجهات الأكاديمية والمؤسسات الفنية الإنتاجية مثل كليات ومعاهد الفنون الجميلة ودائرة السينما والمسرح.
3. أقامة مسابقات وتكريم المختصين والمتميزين في الأداء في عموم موبيات البلد.

Abstract

Body and taboo taboo in the Iraqi theater

By Iman Abdul Hassan Rhiv

The research is concerned with the study of the physical performance in the Iraqi theater exclusively the prohibition system and its reflection on the performance of the Iraqi representative, and presented the methodological framework of the importance of research and the need for it and then the problem of research, which was established according to the goal of research Performer between stability and metamorphosis.

As for the theoretical framework, which is structured in three topics concerning physical performance and the prohibition system in the Iraqi theater, namely:

1. The concept of tabu and the power of social text.
2. The performance of the body and the power of the dramatic text.
3. The performance of the body between the fixed and the transformer.

As for the research procedures, which identify a sample (romantic encounter), the researcher analyzed this sample and the researcher has confirmed the results of the research, including:

1. Detection of anti-external content.
2. Use padded coding for external shape.
3. The partial encounter and collision in the play is a broader and larger model expected between the Muharram (Tabu power) and society.
4. Performance was key in communicating the philosophical, political and social concept and concept through the transformations of the body of the performer.

مراجع الدراسة:

1. حيدر عبد الامير، رشيد، حوار الاديان في الفن، ط1، بغداد، مركز حمورابي للبحوثوالدراسات الاستراتيجية، 2012.
2. أبن منظور، لسان العرب، ج3، لبنان: بيروت: لسان العرب.
3. مدكور، ابراهيم، المعجم الفلسفي، القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983.
4. تومسن، جورج، اسخيلوس واثينا، ترجمة: صالح جواد كاظم، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1975.
5. ويلسون، جيلين، سايكولوجية فنون الاداء، تر: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، ع/558/ 2000.
6. هيوبث، بارنارد، من مؤلفات آدولف آبيا، تر: أمين حسن الرباط، وزارة الثقافة مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع: المجلس الاعلى للأثار، 2005.
7. آستون الين، سافونا، جورج، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، مطابع المجلس الاعلى للأثاء 1996.
8. ادونيس، الثابت والمتحول، ط10، ج1، دار الساقي، بيروت، لبنان، 2011.