أداء المقاومة في تمثلات أداء الممثل المسرحي العراقي (رائد محسن أنموذجاً)

The performance of resistance in representations of the performance of the Iraqi theatrical actor (Raed Mohsen as a model)

أ.م.د. فارس شرهان شعلان — الباحث: منتظر سعدون لفته

Dr. faris shirahan shaelan — muntazir saedun lafatih

mntzrsdwn28@gmail.com

جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث :

أحتوى البحث الحالي من أربعة فصول أذ جاء الفصل الأول (الأطار المنهجي): في الإجابة على التساؤل الآتي : ما تمثلات أداء المقاومة عند الممثل المسرحي العراقي رائد محسن؟ وتضمن الفصل أيضاً أهمية البحث والحاجة إليه وحدود البحث الزمانية والمكانية والموضوعية فضلاً عن التعريف ببعض المصطلحات. أما الفصل الثاني (الأطار النظري) فقد تضمن: المبحث الأول يتكون من محور: أداء المقاومة مفاهيمياً، أما المبحث الثاني: فقد تضمن علاقة أداء المقاومة في تمثلات أداء الممثل المسرحي، وقد أحتوى هذا الفصل على الدراسات السابقة، وكانت حصيلة الاطار النظري عدداً من المؤشرات. أما الفصل الثالث (الاطار الإجرائي) فقد حدد الباحث عينة مسرحية (حظر تجوال) بصورةٍ قصدية و وفقاً لمسوغات معينة، وضم الفصل أيضاً أداة البحث و منهج البحث وقد أستعمل الباحث المنهج الوصفي لتحليل العينة. وكذلك درس الباحث في الفصل الرابع نتائج البحث و قد أختتم البحث بقائمة المصادر التي أستند عليها في البحث.

الكلمات المفتاحية: (الأداء ، المقاومة، رائد محسن)

Research Summary:

The current research contains four chapters, with the first chapter (methodological framework): answering the following question: What are the representations of the performance of resistance according to the Iraqi theater actor Raed Mohsen? The chapter also included the importance of research, the need for it, and the temporal, spatial, and objective limits of research, as well as a definition of some terms .As for the second chapter (the theoretical framework), it included: The first section consisted of an axis: the performance of resistance conceptually, while the second section included: the relationship of the performance of resistance in representations of the theatrical actor's performance. This chapter contained previous studies, and the outcome of the theoretical

framework was a number of indicators .As for the third chapter (the procedural framework), the researcher determined a theatrical sample (curfew) intentionally and according to certain justifications. The chapter also included the research tool and the research methodology. The researcher used the descriptive approach to analyze the sample. In the fourth chapter, the researcher also studied the results of the research and concluded the research with a list of sources on which he relied in the research
(Keywords: performance, resistance, Raed Mohsen)

الفصل الأول

أولاً : مشكلة البحث

يعتبر مفهوم أداء المقاومة من المفاهيم التي تحوي دلالات(رموز _ إشارات) وأبعاد أشتركت في تحديد القيم (الثقافية / السياسية / الأجتماعية) للشعوب، كونها ترتبط ارتباطاً مباشراً بالمتغيرات الايديولوجية التي اقتحمت الفضاء العمومي لحياة الانسان، أذ نشأ من(أداء المقاومة) بعض المفاهيم التي تمارس اشكالاً من المقاومة المضادة لل(السلطة، الكولونيالية، الرأسمالية ، الامبريالية ، الدكتاتورية) ، فأفرز (أداء المقاومة) موجات عديدة تناهض هذه السياسات وهي (الثورة ، الاحتجاج ، المعارضة ، العصيان ، الانتفاضة) التي تبنت ردة فعلٍ أحتجاجية واعية ضد نظام مفروض غير مشروع كـ(الاحتلال، الاستبداد ، الأستعمار...)، وكان المسرح أحد هذه الفنون، إذ ارتبط ارتباطاً مباشراً مع أداء المقاومة، حيث طرح المسرح مديات(جدلية _ ثورية)، متعلقة بوسائل تتماهى مع العقل البشري وهذه الوسائل لا تنفصل عن الحياة ومجريات الأحداث و الوقائع اليومية ، وهذا ما دعا الى ظهور محتجين مسرحيين على مدى العصور، قاموا بالتصدي والوقوف بالضد من الممارسات السياسية المتطرفة، فجاء المسرح بخطابه الأدائي ليسلط الضوء على زيف هذه الأنظمة وكشف عيوبها والتوائها السياسي، وتعد تجربة(رائد محسن) المسرحية من التجارب الرائدة التي تبنت هذا النوع من الخطاب الاحتجاجي، كونه عاصر الكثير من المتغيرات السياسية والاجتماعية والفكرية التي طرأت على المجتمع وعصفت بالذاكرة العراقية، فجاءت تجربته غنية ادائياً من حيث تكريس مفهوم أداء المقاومة. وبناءً على ما تقدم به الباحث من مشكلة بحثه في إطار تجربة اداء (رائد محسن) المسرحية ولكونها جزء من المقاومة (الثقافية/المسرحية). دعت الحاجة الباحث لصياغة مشكلته بالتساؤل الآتي: **ما تمثلات أداء المقاومة في الممثل المسرحي العراقي(رائد محسن) انموذجاً ؟ .**

ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه

١- يسعى البحث الى بيان تأثيرات مفهوم أداء المقاومة على خطاب العرض المسرحي وتحديد المعالجات الفنية والجمالية على أداء الممثل المسرحي.

٢- يسعى البحث الى تسليط الضوء على تمثلات أداء المقاومة في أداء رائد محسن المسرحي.

٣- إفادة الباحثين و العاملين في مجال المسرح و معاهد و كليات الفنون الجميلة.

ثالثاً : هدف البحث

يهدف البحث الحالي التعرف الى: تمثلات أداء المقاومة في الممثل المسرحي العراقي (رائد محسن) نموذجاً؟.

رابعاً : حدود البحث

_ الحد الزماني: تمتد الحقبة الزمانية للبحث (٢٠٠٧).

_ الحد المكاني: العراق (بغداد _ المسرح الوطني) .

_ الحد الموضوعي: دراسة مفهوم أداء المقاومة ومدى تمثلاتها في أداء الممثل المسرحي العراقي (رائد محسن) أنموذجا.

خامساً : تحديد المصطلحات

المقاومة : يعرفها(جبران مسعود) : " منظمة عسكرية او شبه عسكرية من الانصار تشن على العدو المحتل حرب عصابات في المدن و الجبال و الغابات وغيرها . المقاومة الشعبية : منظمة شبه عسكرية تنشئها الدول من الشباب للدفاع عنها داخليا ساعة الخطر"[١] ، ويعرفها (نافذ سليمان الجعب)" بأنها مجموع الخبرات المعرفية والوجدانية والمهارية المتراكمة التي تتوارثها الأجيال للحفاظ على هويتها الوطنية من الاستلاب الاحتلالي، والتي تعمل على تحشيد الطاقات المجتمعية لمواجهة العدوان واسترداد الحقوق" [٢] .

الأداء : يعرفه(باتريس بافي) :" الفعل الصامت للممثل الذي لا يستخدم ألا حضوره أو حركته للتعبير عن شعور او موقف، قبل أو لدى الادلاء بكلامه" [٣]، ويعرفه(شاكر عبد الحميد):" الانهماك النسبي في الاداء الخاص الذي يقوم به المؤدون لفن معين من الفنون " [٤]و يعرفه (كريستوفر بالمه):" إعادة التكامل لطرق ثورية في المسرح " [٥] .

تمثلات : يعرفها (جميل صليبا) تمثل (مثل الشيء بالشيء): سواه وشبهه وجعله على مثاله فالتمثيل هو التصوير والتشبيه والفرق بينه وبين التشبيه ان كل تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً، وتمثيل الشيء تصور مثاله ومنه (التمثل)[٦]

التمثلات أجرائيا : هو عملية تشبيه وتصوير الافكار ، و أحالتها من صورة ذهنية الى صورة بصرية ملموسة ، أي تحويل القيم العليا الى قيم أدراكية ، عن طريق عدة عوامل (الاختلاف ، التعارض ، التشابه)

أداء المقاومة إجرائياً : فعل أحتجاجي يقوم به الممثل من إجل ترسيخ سلوك ثوري في العرض المسرحي ،عن طريق بث مرسلات (لفظية/ جسدية)، تمس في جوهرها الأنظمة الأيديولوجية(السياسية _ الدينية _ الاجتماعية) ويكون هذا الاداء بشكل جدلي يحفز ذهن المتلقي للنقاش و الحوار.

الفصل الثاني / الأطار النظري

المبحث الأول : أداء المقاومة مفاهيمياً

شهد تاريخ العالم والمجتمعات عبر العصور بأمثلة بارزة في طرح مفهوم (أداء المقاومة) بما يحمله هذا المفهوم من قيم أخلاقية ومشروع ثقافي حضاري، يستند على طرح حالات من الحراك والرغبة في التغيير السياسي تتجلى بتصدير (أساليب – حركات) ترتبط مع حركة الفرد و الجماهير ومدى قيمتها الاجتماعية ، وعلى صعيد أخر أفرز(أداء المقاومة) بين الحين والاخر و على مر الازمان طلائع مقاومة وشخصيات تعزز ثقافة تنتمي الى ضمير شعوبها ؛ في تقديم الخبرة المتراكمة لتنمية العقل البشري و للإطاحة بالديكتاتوريات التي تسببت في تثاقل مجتمعاتها بسبب فعلها السياسي ، و تأتي إسهامات هذا النوع من الاداء لتكوين معرفة (احتجاجية /ثورية / جدلية) تدخل ضمن مضامين علمية تعزز نشر مهارة (المقاومة) بطرق و تكتيكات سلمية يكفلها القانون و الدولة ، حيث ينمي (الاداء المقاوم) بتشكيل فئات معينة من الجماهير تهدف لتحقيق العدالة و الحرية ؛ وخلق مواجهة مع سلطات مارقة (سياسية _ دينية _ اجتماعية) متشددة معادية للشعب والديمقراطية، و يعول (أداء المقاومة) على وعي وأدراك يعتمد على معايير في تكوين ممارساته الاحتجاجية متمثلة بخلق أدوات نضالية تتمثل بـ (العصيان _ المعارضة _ التمرد _ الانتفاضة _ المظاهرات ...الخ) ، ومن خلال ذلك يحاول الباحث معرفة النشاط القائم عليه مفهوم (أداء المقاومة) و التحقيق بخارطة جذوره و الصراعات القائمة عليه وكيف برزت النزاعات الاحتجاجية التي تختلف بمضمونها النضالي من أسلوب الى أخر من حيث نوعية (الاداء المقاوم) ، وما هي السبل التي تنظم الحقوق والحريات العامة للإنسان .

وأن تأزم الاوضاع (السياسية _ الاقتصادية _ الاجتماعية) الذي أقترن بتدهور الادارة العامة للمواطن عبر الازمان ، شكل أزمة حادة للدور الديمقراطي للفرد ، وكل هذه الظروف عمدت الى تكوين (ثقافة اجتماعية مقاومة) ، وكان للفلسفة حضور واعي على مر العصور في ميدان الفكر السياسي ، فطرحت عدت أدائيات فكرية مقاومة ضد

الانظمة الايديولوجية ، ولكون " المقاومة فكرة الفلسفة " [٧] ، عمدت الفلسفة على أسقاط فلسفة حياة مقاومة تحدد من شرعية الحكام (الطاغية / المستبدة)، وتكوين نظام وعقل (نقدي / شكاك / حر) يتفق ويحرض الشعوب المستعبدة على تأسيس كيان مقاوم يناهض الممارسات المتطرفة ، و لكون الاستعباد الديني المتجذر الذي أوقع الشعوب تحت الحكم الكهنوتي المتعلق بالكنيسة مبني على أسس تعاقدية (مثالية) وليس سن قوانين وأنظمة (مادية) واقعية ، عززت هذه الممارسات من أقصاء وتهميش الانسان و إخضاعه تحت وطأة التعسف و الاستبداد ، فكانت فلسفة (ميكافيللي) السياسية ؛ الفلسفة التي تصدت الى هذه الجذور المثالية ؛ فكانت فلسفته " مقاومة للجمود السياسي الغربي وتدخل الكنيسة في شؤون الدولة" [٨] ، وقد أشار (ميكافيللي) على رجال الدولة أن تمنح العالم ما ينبغي عليه الواقع وليس مجرد النظر الى دوافع دينية و مُثل يوتيوبية ، ويشير ايضا أن الانسان بتكوينه (شرير بطبيعته) و مائل الى الطمع و الاعتداء على قيم الاخرين ، فعمد (ميكافيللي) الى تكوين (محلل سياسي) ينظر الى العالم بقوة نسبية تعمل على تقوية الدولة من جانب والجانب الاخر تنظر الى طبيعة الفرد و السلوك الخاص الذي يحطه ،حيث يقول (ميكافيللي) أن حياة المجتمع تكون قريبة من حياة الحيوان ، ينتظر اللحظة التي يفترس بها فريسته ، لذلك أتخذ (ميكافيللي) العديد من الممارسات لتكوين كيان مقاوم ضد النظام الديني المتطرف مثل : يجب تسليط دولة قوية تحاول تصدر قوانين و قرارات تحكم الانسان و تحافظ على أمنه واستقراره ، اعتبار النظام الجمهوري أمثل للحكم ، وقد أستند نظامه الى منح عدة قرارات منها :

١- تكوين سلطة مركزية قوية مطلقة .
٢- مصالح الدولة العليا فوق أي نظام و اعتبارات دينية و دنيوية .
٣- رفض حكم الكنيسة و رجال الدين .
٤- فصل الدين عن السياسة ؛ كون الدين تحدد فاعلية السياسي وقراراته . [٩]

بعدها جاءت فلسفة (توماس هوبز) السياسية المتحررة مقاومة لفلسفة (ميكافيللي) التي دعت في الكثير من جوانبها الى الديكتاتورية والاستبداد السياسي المتطرف ، لتصدر قوانين تعطي الأولوية لتقديم (أداء مقاوم) يماثل الشعب على حساب القوى السياسية ، حيث تؤكد أن الشرعية يجب أن تكون قائمة على قبول الشعب ، و من حق المواطن المبادرة في الاعتراض على الحاكم أن كان هناك أمر قد يعارض الاتفاقية ، ويتم ذلك بواسطة نظرية (العقد الاجتماعي) التي تمنح مساحة للاستقلالية الفرد من الحكم الاقطاعي المتمثل أنذاك ، حيث صدرت نظريته قانون الطبيعة الذي يمنح : " الحرية للفرد في دائرة التنظيم المدني ، واعطاء حرية تامة للأفراد عن طريق تكوين دائرة علاقات مدنية تنظم الحياة السياسية للإنسان " [١٠] ، وأكد(هوبز) ايضا أن لكل فرد الحرية في تشريع عقد يتم

بواسطة السلطة ويكون هذا العقد غير قابل للانتقال عبر الاتفاقية ، حيث تنص هذه الاتفاقية على ما يلي : " إذا ما أمر الحاكم المطلق أحداً بالرغم من كونه محكوماً بقتل نفسه، أو جرح نفسه، أو عدم مقاومة المعتدين عليه، أو رفض الطعام، أو الهواء، أو الطبابة أو أي أمر آخر ضروري لحياته، بالرغم من كل ذلك، يستطيع الأخير العصيان" [١١] ، و يعد (العصيان) من البوادر الاساسية التي يمارسها الانسان باتجاه القوانين و الاحكام الجائرة ، و تعتبر من الحركات الاساسية للمقاومة ، حيث تتمثل " المقاومة في جوهرها على العصيان " [١٢] ، ومن جانب أخر يدعو (هوبز) الى تأسيس (سلطة بشرية) تتألف من أغلبية الناس ، تتحد هذه السلطة لمواجهة أي قوة أو أي طرف ، ويتم قيادة هذه القوة بواسطة طرف يتم ترشيحه من قبل الجماعة نفسهم ؛ يكون له الحق في تقديم أي صلاحية يراها مناسبة تتعلق بمقاومة أعاقة الاثر السلبي الذي يمارسه أي نوع من السلطات الايديولوجية [١٣] .

وعلى النحو نفسه كانت فلسفة (جون لوك) الليبرالية التي تمثل الحرية الفكرية الحديثة للشعوب ، الفلسفة التي زعزعت العروش الطاغية و المستبدة و تكوين نظام ديمقراطي مبني على التسامح و محاربة المتشددين و دعاة التعصب المتطرف ، حيث تعتبر فلسفة (جون لوك) " فلسفة ظهور حق (المقاومة) الذي يعني أنه على حق الشعب أن يقاوم كل أشكال قمعه " [١٤] ، ومن آرائه السياسية المناهضة و المقاومة للسلطة جعل السيادة للشعب ، وعلى الشعب أن يحتفظ بحق المقاومة لاستخدامه وقت الضرورة القصوى ، اذ يعتقد أن قانون الاجراءات الحكومية قوانين محددة وعليها عدم المساس بحقوق الافراد الأساسية ، وأن الدولة نشأت لحماية حقوق الفرد وليس أستلاب جزء من حقوقه ، وأن الفرد يحق له التمتع بالحقوق و الحريات الاساسية حسب نظام (العقد الاجتماعي) ،وأكد ايضا ليس في وسع الجماعة منح الحاكم سلطة مطلقة بل تكون محدودة بطبيعتها ، فاذا حاول الحاكم الاستزادة من سلطته او اساءة استخدامها كان من حق الشعب أن يبعده من المنصب ، ويؤمن(لوك) بوجود قوة تقف من وراء الحكومة وتراقب أعمالها وهى الشعب ، و وضع (لوك) أسس الديمقراطية وتمثل ذلك بعدة قرارات منها :

١- بقاء الحاكم في منصبه مرهون بإرادة الشعب وموافقته .

٢- سيادة الدولة ليس معناها سيادة الحاكم .

٣- أسس نظام الحكومة المدنية ، الذي أكد فيها أن الحكومة بما فيها الملك والبرلمان مسئولة أمام الشعب وأن سلطان الحكومة مقيد بالتزامات و قواعد.

٤- يتولى كل فرد بنفسه حماية حقوقه ، ويعرف حقوق الآخرين ويحترمها . [١٥]

ومن ثم دشن (جان جاك روسو) فلسفته في (العقد الاجتماعي و القانون السياسي) بصيحة حرة التي أستهل بها" ولد الانسان حرا و هو في كل مكان مكبل بالأغلال" [١٦]، أقترح (روسو) في عبارته هذه وجود حالة بدائية

تستخدم من قبل السلطات لم تكن فيها قوانين تسير الحياة الطبيعية للإنسان ، واتهم الدولة الحاكمة بتدمير الحرية التي يسعى من خلالها الفرد للبوح عن نوازعه ، حيث شدد الى وجود بديلا متمثل في ايجاد شكل أدائي مقاوم جديد يمثله المجتمع ؛ يدافع به الشخص عن نفسه ويحميها بكل ما أوتي من قوة عن طريق خلق علاقة مع مجتمع ؛ مجتمع يظل الإنسان فيه متحد ليؤسس خطاً حراً يقدم عقدا اجتماعياً ، يكون هذا العقد مفاده : حماية القوانين العامة للإنسان ، والسلطة العليا المتمثلة بالدولة أو الحاكم خاضعة الى الإرادة العامة للمجتمع ، و الإرادة العامة التي خصها (روسو) هي إرادة جميع المواطنين إرادة الأغلبية وليس أرادة الافراد ، فالإرادة العامة أو روح الجماعة عند (جان جاك روسو) قدم فيها مقترحاً جديداً يعزز من حرية الفرد من الجماعة ، لتعزيز حق الحرية متصورة في فكرة (ممثلين الشعب) ، حيث لم تكن هذه الفكرة في المجتمعات السابقة أطلاقاً ،أتت هذه الفكرة مشتقة من " الحكومة الاقطاعية ؛ الحكومة الباغية الباطلة التي أنحط النوع البشري فيها والتي شين أسم الانسان بها " [١٧] ، و تحدد هذه الفكرة بمعطيات خاصة مثل :

١- يجب أن يكون الصوت المعبر الحر لا عن المواطنين الأحياء فحسب ، بل حتى الأموات أو الذين لم يولدوا بعد .

٢- من يحدد طابع الارادة ليس الإرادات الراهنة ، بل تاريخ الجماعة الماضي وأهدافها المستقبلة .

٣- الصوت الناطق هو صوت الأغلبية. [١٨]

وعلى نحو أخر تطرح الفلسفة الماركسية بما دعت إليه من اشتراكية أدائية مقاومة ضد التوحش الرأسمالي، واستحواذ الرأسماليين للمال العام والسلطة و ضياع حق العمال وغياب العدالة الاجتماعية ، طرحت الماركسية فكر مقاوم فاعل في تكوين العالم الراهن و تطوره ، وقائم على فلسفة الحياة والمعرفة التي تنمي روح الثقافة الثورية داخل الافراد ، حيث ترشح الماركسية دلائل ثورية للعمل على تغيير المجتمعات احتجاجياً ، ويتم ذلك بواسطة فئات سياسية أو انظمة منبثقة من المجتمعات التي تعاني الاستبداد والقمع ، فأن الماركسية تشكل محطة لتطوير العامل الفكري النضالي والاجتماعي للإنسانية ، وخاصة خلق عامل رئيسي في تكوين مثقف ثوري يتصدى للغطرسة السياسية على صعيدي البحث النظري والممارسات التطبيقية التي تعزز من قيمة الانسان ، ثم ان " الفكر الماركسي يشكل بتراثه الثوري ؛ زادا للمناضلين جميعا ، من مثقفين او عمالا او فلاحين او جنودا كادحين ، لأنه ينطوي على دروس عملية وتجارب نضالية مقننة فكريا ، ذات أهمية بالغة في العمل الثوري "[١٩] .

_ ويمكن تلخيص الحركة الماركسية بما دعت أليه من فلسفة مقاومة بمنطلقات أساسية تمثل أرساء أساسيات الحركة

١- على الحركة الماركسية ان تعمل كطبقة مستقلة بحيث تنظم في حزب طبقي اجتماعي احتجاجي ، يقف في طليعة النضال ويحمل نظرية ثورية ومبادئ ثورية لا يحيد عنها ، وله برنامج عملي ، ويكون منظما موحدا مستقلا ويشكل أكثر فصائل الطبقة العاملة ويقاد بالمعرفة .

٢- تمتاز هذه الحركة برؤية اتجاه التطور ودقة تحليل الظروف ، وتحديد الاهداف النهائية العامة للحركة والاطاحة بالرأسمالية واقامة دكتاتورية البروليتارية ، ثم ازالة الطبقات الرأسمالية والنضال عليها عن طريق :

أ- توحيد منظمات الطبقة العاملة .

ب- إقامة لجنة مركزية لحركة الطبقة العاملة ، وسلطة للتنظيم الثوري وللثورة .

ت- تأييد كل حركة ثورية يتم ذلك بواسطة تحالفها مع احزاب صغيرة مضطهدة.

ث- ضرورة تنظيم الطبقة العاملة وتحقيق مركزية لكل مؤسساتها ، و اطلاق مبادرتها في كل مكان ، وعدم تقييدها باي شكل ، وجعلها تتواجد كقوة مستقلة في كل موقع تعزيز الروح الثورية بداخلها .

ج- قبول العناصر المثقفة الحقيقية في صفوف الحركة وقيادته ؛ شريطة التأكد من اخلاصها لوجهة نظر البروليتارية والتأكد من تخلصها من رسوباتها وعقليتها البرجوازية ؛ لتطهير الحركة من العناصر الانتهازية . [٢٠] وبعد هذه النبذة المختصرة عن ماهية الحركة الاشتراكية ، و دورها في أنتاج حركة مقاومة ، و بلورتها لخطاب ثوري يطيح بالأيديولوجيات الرأسمالية ، وكذلك دورها في تطور المعرفة و انعكاساتها على القيم و المبادئ الانسانية ، التي تم عبرها خلق علاقة ديالكتيكية بين الفكر و التجربة .

المبحث الثاني : أداء المقاومة في تمثلات الممثل المسرحي العالمي ..

أنعكست المتغيرات السياسية منذ قديم الأزل على شكل المضمون المسرحي، مما منح هذا الجانب تبني الخطاب المسرحي مضامين ثقافية عضوية ، تمس في جوهرها مفاهيم جديدة تبتعد عن التقليد و لها صلة مباشرة وحية مع الجمهور، فانبثقت أشكال مسرحية تحاكي توجهات (راديكالية/سياسية)، وهذا ما أعطى للطرح المسرحي توفير تأثيرات مبتكرة على الصعيد الفني والجمالي؛ طرق أدائية درامية لها تماس مع التحولات المركزية الكبرى التي مرت على البشرية كـ(الحروب _ الثورات _ الأنتفاضات)، وهذه المتغيرات بلورة أنعكاس خطاب مسرحي صريح وفوري مقاوم ، أرفد الحراك المسرحي عدة جوانب منها : **اولاً:** تشكيل مساحة وعي وإستقلالية تامة لحرية الأنسان في طرح مشكلته أمام الانظمة الايديولوجية (السياسية _ الدينية _الأجتماعية). **ثانياً:** تكريس المسرح مشروعٍ ثقافي في الميدان المعرفي يختزل قيم فنية تستوعب خطاب ثوري. **ثالثاً** :أدراكه لأخطار تحاول تقويض أنعتاق الفرد.

وتكمن أهمية هذا النوع من الأداء في المسرح من تأسيس وظيفة رئيسة في تنشيط الواقع البشري والبحث عن وجوده ، فالمسرح المقاوم بمفهومهِ العام (راصداً مرئياً) يتخذ من الأحداث والمواقف الفاعلة المؤثرة مادة لتعزيز خطابه المسرحي (التحريضي/الثوري)،أذ أرست العديد من المصادر المكتوبة عبر الأوساط المسرحية التنظيرية، أن المسرح من أكثر انواع الفنون محرك للنهضة الشعبية بما يحمله من دعاية سريعة الاستجابة من قبل الجمهور، لذا جاء المسرح بوسائله الأحتجاجية الناقدة وسيلة نقد مباشرة تؤدي دوراً ناقلاً للواقع السياسي ، مع أضفاء صبغة درامية لتأجيج وتعرية المسكوت عنه ،أذ يبلور المسرح قضايا تثير الرأي العام وتجعل من المحتج أداة نضالية (أدائية مقاومة). فحين صاغ الناقد **(مارفن كارلسون)** أصطلاح (أداء المقاومة) تعكز على قوالب وأدوات فنية سابقة، تهدف لصناعةِ حسٍ مسرحي يؤثر بشكلاً فوري على حرية الفرد من المجتمع، أذ تبنى(كارلسون) هذا النوع من الاداء ؛ لخلق خطاب ادائي يدعوا دائما الى الثورة والتغير، ويمنح المؤدي نوع من أنواع التمرد السلمي، متخذاً في اغلب الاحيان من سلوك الطبقات الاجتماعية (المهمشة) أداة لأسقاط المركزيات التي وضعتها الدول المارقة ، فالمسرح كما تراه (نهاد صليحة) "هو الفن الوحيد الذي يقوم على تعارض وجهات النظر والصراع من خلال الأحداث الفكرية والاجتماعية ، وهو الفن الذي لا يلتزم بوجهة نظر واحدة ، ولكن يجعل من تبادل وجهات النظر وصراعها أساساً لتقديم الأحداث "[٢١] ، فرشح (كارلسون) جملة من الفنون الأدائية المسرحية التي تعضد هذا المفهوم ، ويمكن اختزالها بالنقاط الأتية :

١- يعتمد (أداء المقاومة) على طرح أداء أجتماعي سياسي معارض، أذ يمثل هذا الجزء دوراً رئيسياً لبورة خطابه المقاوم .

٢- يهتم (أداء المقاومة) بإجتذاب قيم رمزية و أستراتيجيات مناضلين سابقين من ناحية الشكل والمضمون .

٣- يحمل (أداء المقاومة) طابعاً ، فوضوياً ، تهريجياً ، ضد أي خطاب سياسي .

٤- أستخدام التعري الجسدي ، الاشارات الجنسية ، لمواجهة نظام معين، وللقيام بنشاط نضالي مسرحي مثل لعب أدوار تعارض المألوف، للوصول لعملية كشف مباشر للجمهور أي (الجسد + التشكيل الاجتماعي = الطبيعة المحولة للأداء).

٥- الاداء يكون (حي/ تلقائي) و يبتعد عن النمطية المتكررة .

٦- يُبنى (الأداء المقاوم) على حلقة نقاشية مستمرة بين شخصيات المسرحية ، وتكون هذه الحركة من أولويات سماته .

٧- أستخدام ملابس، أكسسوارات مبالغ بها؛ للإبراز شكل أدائي مباشر، يشكل تأثير فوري على التلقي مثل أستخدام (أقنعة ، رأس غوريلا ، ملابس داخلية ، أزياء تأريخيه. الخ).

٨- أعادة عرض الجسد المحفور تأريخياً بصورةٍ حضارية ، لتشكيل أسلوب أدائي تحدده أيديولوجية دخيلة، تعرض تساؤلات تحلل أجزاء و إشارات تمنح الموضوع الأجتماعي جدل قائم على المقاومة.

٩- يتناول (الاداء المقاوم) مسار مماثل للأداء السياسي المناضل، من خلال خلق سجال مسرحي متحرر يستند على صيغة الفاعل المؤثر .

١٠- يؤكد (أداء المقاومة) على تقليل شأن الأستقبال التقليدي، من خلال أستخدام مجالات التجريب الذي يفرض وجود مشاهد ثقافي شامل وفاعل في نمو النموذج المطروح على الخشبة .

١١_ يقترح (أداء المقاومة) أدواراً مستبدة يقتبس منها الممثل دور شخص حر أخذاً هويته دون أن يأخذ الهوية جدياً، فمن خلال هذه المفارقات التي يقدمها في الاداء ؛ تكشف الهوية المزيفة التي تبناها شخصية المستبد المزيف.

١٢_ الأعتماد على تركيب أدوات ادائية متعددة ، تستعمل للوصول الى غايات محورية وأيديولوجية في الحياة اليومية مثل (التصنع _السرعة البديهية _المبالغة_ التناقضات).

١٣_ يقدم (أداء المقاومة) تفسير أدائي يساعد على فك رموز، وصنع معاني تكسر عادات العرض التقليدي ، مخاطبة حقائق ، الهدف منها كشف ما يدور حول العمل من حوار جانبي، بلغةٍ خاصةٍ تكون قريبة من المشاهدين.

١٤_ يكرس (أداء المقاومة) اداءات متعددة الأصوات ؛ لخلق هجنة أدائية متبادلة العلاقات و مندمجات معاً .

١٥_ يشدد(أداء المقاومة) على تنويع في الاداء المُقدم ،لأحداث أدراك متزايد للمشاهدين، أذ يكون الاداء (أستعراضياً/ تلوينياً) يفصل بينهما الممثل من تحديد الطبقات الأجتماعية من ناحية(الجنس/ العرق / الايديولوجيات) .

١٦ _ يبني (اداء المقاومة) على قالب موقف شخصي (سياسياً /سيكولوجياً) مناسباً، لأدلاء مطالب حقيقية ، تضفي هذه العملية مرونة في الأداء اطلق عليها (كارلسون) بـ(الحتمية الأستراتيجية). [٢٢]

وفي ضوء تحديد ماهية أصطلاح (كارلسون) لهذا النوع من الأداء، ومدى تأثيره على الحراك الثقافي و الأجتماعي الذي يناهض المنعطفات السياسية، لابد من إجراء عملية فحص تأريخيه لإتجاهات مسرحية أسست لظهور المصطلح ،أذ سيعمد الباحث للإشارة الى مقاربات و إشتغالات فاعلة ،جذرت مفهوم (كارلسون) في تبنيها مضمون وشكل مسرحي يؤسس رؤية جدلية أدائية مقاومة، ومن بوادر هذه الأشتغلات التي عززت هذا النوع من الاداء، يجب

المرور بلمحة وإضاءة الى الفيلسوف الروسي **(ميخائيل باكونين)** الذي يراه الباحث كان له حضور واسع في تحديد هكذا نوع أدائي مقاوم ، ففي نهاية القرن التاسع عشر و بدايات القرن العشرين ظهر شكلاً فنياً يناقض ما هو تقليدي في ميدان التجربة الفنية، أذ عمد (باكونين) على تسمية أصطلاح(الطليعية) في التجارب الثقافية الفنية وتميزت هذه التجربة " بنزعة فوضوية معادية للحكومة "[٢٣] ، وسار العديد من الفنانين في تبني هكذا خطاب يرشح العديد من الأنماط الذي يناقض توجهات (راديكالية/سياسية)، وتعزز من تجارب أدائية مقاومة أذ أستبشرت الطليعية بجملة من الطروحات التي تشدد على هكذا نوع من الأداء:

١- تهدف الحركة الطليعية على تبني توجهات جمالية أبداعية تسهم في طرح تصورات فنية لثورة أجتماعية .

٢- تقف الحركة الطليعية موقف العداء من التقاليد الفنية السابقة التي إرتبطت بنظام أيديولوجي معين .

٣- ترفض الطليعية المؤسسات الأجتماعية و الموضوعات الفنية الراسخة ، والوقوف موقف العداء على ممثلين النظام القائم . [٢٤]

وهذا بدوره أثر تأثيراً كبيراً على ظهور حركات مسرحية متعددة ظهرت أبان الثورات والحروب الأهلية التي هزت عرش أوربا، فتضمنت هذه الحركات مسرح (دعاية/أحتجاج) ورفض لجميع أساليب المسرحية التي تقدم في محتواها صفوة البرجوازية على حساب الطبقات البروليتاريا فكانت تقدم بصورة مباشرة أو غير مباشرة خطاب يردم (أيديولوجية) معينة سواء كانت (سياسية_ أجتماعية _ دينية) ، فساعدت هذه الأشكال على ظهور (مسرح سياسي) يبلور لإسهامات كثيرة لمصطلح (أداء المقاومة) ، أذ ينقسم (المسرح السياسي) في جوهره الى ثلاث أنواع يراها الباحث جذور لهكذا نوع من الإداء المعارض المقاوم مثل: [٢٥]

أولاً: مسرح سياسي إصلاحي: أي مسرح نقد سياسي، بناء يهدف الى اصلاح أخطاء التطبيق ويؤدي في النهاية الى تثبيت النظام السائد.

ثانياً: مسرح سياسي ثوري: هو مسرح دعوة (في افضل صورة) او دعاية (في أسوئها) ، وهو يدعوا الى استبدال نظرية سياسية بأخرى.

ثالثاً: مسرح فكري سياسي حقيقي: هو المسرح الذي يعرض لعدة أيديولوجيات متصارعة دون التزام المؤلف بالانتصار لواحده بعينها .

ومما لاشك أن هذا النوع من الأداء يؤسس لمسرح هوية ثقافية معارضة قائمة على؛ تثمين أداء يمثل جزء من المجتمع ، ويؤكد على لفت أنتباه و دعم أي صوت ضعيف و خائف ، علاوةً على ذلك يضفي هذا المسرح (أداء)

يمنح المؤدي الحرية في التعبير مما يؤهلهُ للإلتحام ثقافياً مع أي كفاح سياسي يفرض قيم قسرية على جماعات معينة ، وقد تعددت الطروحات المسرحية التي أخذت على عاتقها التصدي والمواجهة مع هكذا فئات سياسية ، فأفرزت الطليعية للساحة المسرحية العديد من الحركات والمخرجين والممثلين من تبنوا هكذا خطابات أثرت وتأثرت بصورة مباشرة على الجمهور، ومن جملة هذه الأشتغالات التي رسخت مضمون وشكل مسرحي مقاوم تجارب المسرح الروسي فإفرزت روسيا بعد أن قامت الثورات الشيوعية بالتصدي للحكومة القيصرية ، مسرحاً معارضاً كانت غايته نشر صيحات جديدة تطالب بمسرح يؤسس نوع مبتكر وحديث يتماشى مع المتغيرات التي طالب بها الحراك الشعبي الروسي، فقادت حركات مسرحية حملات ثقافية تتجسد عن طريق أستخدام سلاح درامي مسرحي ؛ يطالب بحقوق (العمال _الفلاحين _ الجنود) وبنفس الوقت يتخذ هذا المسرح مضمون دعائي يدعوا ألاف المواطنين للثورة على القيم البرجوازية و السلطة " فظهرت العروض المسرحية في كل مكان في الريف وداخل القطارات وفي الساحات المفتوحة وأماكن التجمعات، فقد استخدم المسرح الجديد في طرح أفكار الثورة " [٢٦]، وساهمت حركات (**القوات العاصفة _القمصان الزرقاء**) في تبني هذه المفاهيم الأشتراكية الجديدة التي تحمل طابعاً سياسياً ينتمي الى مسرح (الصحف الحية) المسرح الذي بوساطته يتخذ بعض الصحفيين من نشرات الصحف و الأخبار دعايةً للإحتجاج والثورة و معارضة الرأسماليين و مخربين الثورة، فكانت هذه الجماعات تعمل على غرار الأشكال العسكرية ، وكان مقدارها أن تنشر المسرح السياسي الجديد إلى أبعد أجزاء الوطن ، ويمكن أختزال هاتين الحركتين بالعديد من الإشارات التي يراها الباحث تقترب من مفهوم(أداء المقاومة) من ناحيتي(الشكل/ المضمون) مثلاً :

أولاً : تعمد هذه الجماعات في كتابة سيناريو العرض على مسرحة نشرات الأخبار الصحفية المكتوبة من قبل الجماعات الثقافية الأشتراكية الثائرة .

ثانياً: تقدم هذه الجماعات عروضها المسرحية في الإماكن و الفضاءات المتعددة ،أذ تكيف نفسها للذهاب الى الجمهور وليس العكس.

ثالثاً: يحمل الشكل والمضمون الفني للعرض خطاب معارض ومضاد لكافة الحروب و الحكومات التي فتكت بإنسانية الأنسان .

رابعاً: تثير هذه الجماعات روح (التحريض _التعليم) للإوساط الشعبية من خلال؛ طرح أدوات فنية تقوم بمسرحة أخبار للجهلة والأميين وتحرك الجماهير لإنتاج أكبر في الصناعة والزراعة وكيف يتقنون عصر الألة الحديث ، ثم تحرضهم على العدو، وتثير بداخلهم روح الإحساس والأنتماء للوطن . [٢٧]

وقد كان الممثلون في هذه الجماعات يقدمون شخصياتهم بدون عمقً وتقيد، أذ يرسمون شخصياتهم في صورةٍ مبسطةٍ و بملابس وماكياج تكاد تكون منعدمة ، فقد كان ممثلين هذه الحركات يخاطبون الجمهور بصورةٍ مباشرة و كان البعض بينهم يجلسون بين الجمهور، حيث ينقسم الممثلون في بداية العرض الى جوانب متعددة في فضاء العرض ، يتخذ من خلالها الممثل أسلوباً تقديمياً ويتحول كراوي ، يحرر بين يديه صفحة من الصحيفة و يقوم بسردها للجمهور مثال على ذلك : **يقوم المحرر بإعلان عن المسرحية _ تظهر رؤوس من فتحات في الستار_ تقول الشخصيات : هل سمعتم ؟ هل سمعتم ؟ إننا دائماً منهمكون في ترويج الإشاعات لقد أجتاحت القرية المجاورة موجة من التيفوس .**

يقوم(قائد المجموعة)بالصراخ_ ما أشد سأمي من كل هذا (يخلع ملابسه يشكل صفاً)

رقم واحد _ عن الإشاعات و الثرثرة ....

يقاطعه (الثاني) _ يخلقها ...

يقاطعه (الثالث)_ أعداؤنا الطبقيون ...

يتحدث الأخرون_ يصدقهم مواطنوناً غير الواعين ، ويتسببون في خلق الذعر ، والذعر يحطم كياننا ، أتريدون معرفة الحقيقة ؟

الجميع _ إقرأو الصحف .[٢٨]

ومن خلال هذا المشهد يستنتج الباحث أن (أداء المقاومة) شكل حضور كبير من ناحية أداء الممثل في هذه الجماعات ،أذ عززت هذه الحركات حضور الممثل أمام الجمهور وأن جوهر هذا الحضور يعطي تأسيس فعل أحتجاجي قائم على هدم أيديولوجية معينة، لخلق تشابه وعلاقة ظاهرة بين الممثل والمتلقي، وهذا بدوره يعزز جاذبية نفسية تفرض كاريزما سياسية يعمد الممثل على تجسيدها، ومن خلال هذا التجسيد يكشف الممثل تأملات الشخصية السياسية للمتلقي و يكون هذا الكشف مباشر وبصورةٍ حية، وبالتالي يقترب هذا التجسيد من مفهوم(كارلسون)الذي يحرر الممثل بتقمص شخصية (طاغية _ ديكتاتورية _ مستبدة) لعكس جوانبها النفسية والروحية للحضور.

أداء المقاومة في الممثل المسرحي العربي :

تعد قضية (المقاومة) من القضايا الهامة التي ركز عليها المسرح العربي ، وقد برزت واضحة في سياقات و محاور فكرية متعددة من ناحية التأليف و الاخراج والتمثيل ، حيث شكلت (المقاومة المسرحية) حضورا بارزا في تقديم هموم و أمال الانسان العربي من خلال صورته الاجتماعية ضد الصراع الازلي المرتبط بـــ (السلطة) وما

أثارته هذه السياسات من ويلات و حروب ، زعزعت المواطن العربي و أدخلته في حالة انعكست على مقوماته الحياتية اليومية ، مما أعطى للمسرح العربي أنتاج خطاب مسرحي (سمعي / بصري) يسعى الى تحطيم هذه الانظمة الايديولوجية ، و أتاحت الفرصة للإنسان العربي أن يطرح مشاكلة والبوح ما بداخله لتحقيق التغير القائم على هدم المركزيات (التابو) ، وعبر التاريخ ظهر في الوطن العربي العديد من الشخصيات الفنية المسرحية ممن أخذوا على عاتقهم طرح قيم ثقافية مقاومة تقف بالضد من السياسات المتشددة ، التي جعلت محور المقاومة تفرز اداءات تناهض السلطات بجميع مسمياتها ، وخصوصا أن الوطن العربي كما هو متداول و معروف ، اجتاحت السياسات المتطرفة و الدول الاستعمارية قيمها الانسانية ، لذلك ظهر في المسرح العربي اساليب و فرضيات تبنت نوع من الاداء المقاوم ، ومن جملة المسرحيين الذين اعتمدوا على هذا النوع من الاداء ، تجربة (**ابو الطيب الصديقي)(١٩٣٩ _ ٢٠١٦)** : يعتبر أبو الطيب الصديقي من أبرز ممثلين ومخرجين المسرح المغربي الذين أخذوا على عاتقهم تأسيس مسرح (الاحتفالي) ، و يعتبر (المسرح الاحتفالي) هو تعبير جماعي عن حس جماعي وقضايا جماعية ، قضايا لها وجود و انعكاسات إنسانية شاملة وهي تصوير حي للوجدان الشعبي وهذا الوجدان أتي من تركيب فني و فكري (أجتماعي و أقتصادي) للشعب ، وأن ظاهرة الاحتفال تشترك مع الحياة بوصفها تشكيلا صوريا للحياة والانسان وتملك موقفا من السياسة ومن حجم المعاناة الواقعية [٢٩] ، وللمسرح الاحتفالي عدت أهداف منها : [٣٠]

١- إيجاد لغة شاملة ذات أبعاد إنسانية.

٢- تغيير الواقع عن طريق العقل وليس وصفه أو تفسيره فقط.

٣- دراسة قضايا الناس من خلال الساحات والمواسم والتجمعات وغيرها.

٤- دراسة الأصول ورصد الثابت في المجتمع.

٥- تحويل المسرح إلى تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان من أجل إظهار الحقيقة عادية.

٦- خلق العمل الجماعي في وقت يسعى فيه المجتمع إلى تكريس الأنانية والعمل الفردي فالاحتفالية ثورة على التزييف الذي يعرضه المجتمع المعاصر، وهي تحقق التأصيل والتحدي والتغيير بهدف إعادة الاعتبار لإنسانية الإنسان الذي فرضت علية الوقائع والأحداث تمثيل أدوار لا تتلائم مع تكوينه الفطري .

و أن " نظرة (الصديقي) للواقع تنطلـــق مـــن إيمانه بالحتمية الثورية، التي تتماشى مع الحس السياسي والاجتماعي الذي تبناه المثقفون العرب من ذوي الميول التقدمية، وهذه النظرة هي التي جعلته يتعامل مع التاريخ على أنه قوة دافعة وفعل ثوري نحو المستقبل " [٣١] .

ويمكن اختزال تجربة ابو الطيب الصديقي في النقاط التالية : [٣٢]

١- يتخلى الصديقي عن المسرح الدرامي بمفهوم الكلاسيكي وابتعد كليا عن الايهام المسرحي، فهو في مسرحيتي (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب و السفود) لم يستعمل الستارة تاركا للممثلين حريتهم أن يلبسوا اردیتهم امام الجمهور، وذلك حتى لا يخدعهم بالوهم، مسرحيتي وحتى يحطم من الناحية التقنية مفهوم الخشبة الضيقة.

٢- تخلى عن معطيات المسرح الايطالي ليستعمل خشبة دائرية في (السفود) وليشكل التحاما حادا مع الجمهور، ويجعل الممثلين يصعدون من القاعة الى الخشبة، ثم يعودون اليها بعد الاداء .

٣- وفي اطار تحطيم الايهام المسرحي وكسره للواقعية استعمل ديكورا متحركا على عجلات في اوبريت (في الحراز) .

٤- جعل الازمان تتلاقى بسهولة ويسر في مسرحية "(سيدي عبدالرحمن المجذوب) وباقي مسرحياته الوثائقية .

٥- أعادة انتاج مفهوم الاستشراق الغربي فقدم استشرقا جديدا للتراث عالج فيه المفاهيم والمشاكل المعاصرة، من خلال حفريات (الصديقي) في الفلكلور والتراث والاشكال اللغوية العربية والسردية كـ(المقامات).

٦- أستثمر الصديقي الاساليب الفلكلوري والتراثية المغربية في انتاج فضاءات وميزانسينات حركية مغايرة مـــن خلال اسلوبي (البساط) و(الحلقة) وما تقدمه هاتان التقنيتان من تعاطف بين الباث والمستقبل.

المؤشرات التي إسفر عنها الأطار النظري :

١- يتخذ الاداء المقاوم مواقف تشكيكيه اتجاه الافكار والتصورات الايديولوجية .

٢- يسعى الاداء المقاوم بث خطابات قائمة على (التحريض _ الاحتجاج _ الثورة _ كسر التابوهات) و الحفاظ على الهوية بنسق ثقافي .

٣- يستدعي الاداء المقاوم فضاءات أدائية متعددة يشتبك فيها (المؤدي / المتلقي) عبر مبثوثات سمعية بصرية.

٤- يستقطب الاداء المقاوم تشكيل كيان فني ثقافي احتجاجي يقوم بتوظيفه (المخرج /المؤدي)، مع بعض من الفنون المجاورة كـ (الشعر _ الفنون الادائية _ السينما)

٥- يستند الممثل في عمله مع العرض على جملة من التقنيات الادائية كـ (الانفعال _ المايم الجسدي _ السخرية _ الهدم والبناء) .

٦- تصور الأنساق السمعية والبصرية (الديكور _ الموسيقى _ الازياء _ الاكسسوار) في مشهديه العرض عدة جدليات في اداء الممثل .

٧- يتبنى الاداء المقاوم صياغة كاريزمات مختلفة من ناحية (الشكل / المضمون) .

٨- يبلور الاداء في العرض المسرحي المقاوم تكريس العديد من الوسائل كـ (التعليق _ التوقف _ السرد _ أداء شخصيات أخرى في ذات العرض) .

الفصل الثالث: إجراءات البحث

اولاً : مجتمع البحث :

يتكون مجتمع البحث من عرضاً مسرحياً واحداً أختير بصورة قصدية .

ثانياً : عينة البحث :

أختار الباحثان مسرحية (حظر تجوال) كعينة للبحث الحالي وفقاً للمسوغ الآتي : مراعاة الأختلاف في تركيب بنية العرض، ولاسيما أداء الممثل (رائد محسن) الذي أمتاز بتنوعه في الإشتغال على مفهوم (أداء المقاومة) .

ثالثاً : أداة البحث :

أعتمد الباحث على المؤشرات التي أسفر عنها الاطار النظري كأداة لتحليل عينة البحث .

رابعاً : منهج البحث :

أتخذ الباحث (المنهج الوصفي) طريقاً علمياً ، لملائمتهِ طبيعة موضوع البحث.

خامساً : تحليل العينة : مسرحية : حظر تجوال * .

تأليف و أخراج : مهند هادي * .

الفكرة ونص العرض:

بعد تمرحلات سياسية واجتماعية طالت الواقع العراقي خلفت ذوات إنسانية مهمشة ، تعاني الحرمان والفقد والاستلاب ، كان للفكر السياسي الراديكالي اثراً بالغاً على شخصية الفرد العراقي ، التي كانت ضحية لهذه الممارسات السياسية المتشددة ، فكانت مسرحية (حظر تجوال) بخطابها الاحتجاجي بوصفها وسيلة معارضة لكل اشكال السلطة بتعدد توجهاتها، حين استهدف هذا العرض خطوط و تابوهات كانت مهيمنات في مرحلة حرجة مر بها

المجتمع العراقي ، فأعطى نص العرض شخصيتين مهمشتين من الاحداث التي عصفت بالمجتمع بعد ٢٠٠٣، حيث انبرت من جحيم الفضاء السياسي والمجتمعي شخصيات التصقت باليومي والمتداول ، كان لها الدور الأبرز في ملامسة الواقع عن كثب باعتبارها ايقونات مُصورة ، التقطت عبر اشتغالها اليومي (احداث _ نزاعات _ تراكمات _ تشظيات .....الخ) سببتها الممارسات الايديولوجية ، ومن خلال ذلك ظهرت لنا هاتين الشخصيتين(صباغ الأحذية/ عامل غسيل سيارات) داخل غرفة مستأجرة في احد فنادق بغداد المتهالكة ، حيث يجنح نص العرض في بادئ الحكاية الى وصف جغرافي يبث جمل تفاعلية بلغة محكية ، تلامس الفضاء الديستوبي الذي يعنون كل الأمكنة ، بما فيها الغرفة التي تدور فيها احداث الحكاية ، فعمد نص العرض الى ترجمة معاناة الشخصيتين في البحث عن قوت يومي ، نادراً ما ينتزعونه بسلوك مقاوم للظرف الذي تعيشه مدينة بغداد ما بعد الاحتلال الأمريكي ، مما برز في النص مبثوثات لفظية تشاكس المتداول من اللغة العامية بقالبها المعتاد ، مع طرح كم من المتغيرات اللفظية الذي رافق اللهجة المستخدمة في النص ، فجاءت كلمات وجمل تحمل ابعاد لسانية محتجة، ناورت بمشاكستها الملفوظ الصوتي والصوري التقليدي، بلغة شكلها النص اندمجت ببنيتها اللفظية سيل من الكلمات النابية والثورية (المقاومة) لفكرة الصورة الكولونيالية ورفض هاتين الشخصيتين لهذه الممارسات الاستعمارية ، حيث وظف المؤلف المخرج و عبر توليده الدلالي جمل (لغوية) أقتنصها من الواقع العراقي في تلك المرحلة لترجمة الاغتراب و الوضع المرير التي مرت بها كلتا الشخصيتين ، فتجسد في النص المقدم جملة من الاداءات اللفظية المقاومة التي ناهضت بمفهومها الانظمة الايديولوجية ، و اتخذت من الممارسات اليومية الشعبية لغة لبث خطابها المقاوم .

السينوغرافيا والاخراج والاداء :

جاء فضاء العرض بتأثيث اتسم بالتجريد والمغايرة للمفهوم المكاني الأيقوني (الغرفة) بسياقها الدلالي (الواقعي) ، فعمد العرض على حضور طاغي لمصباح اعتلى فضاء العرض اندرج ضمن المتدلي السينوغرافي ، مع وجود قطعة قماش اتشحت بخطوط بيضاء وسوداء عمدت لخلق تضادات لونية رمزت بمدلولات سيمائية غايرت مناخية التقليد والنمطية الواقعية ، عبر اشتغال رؤيوي فرضت رمزية اللون الأسود، السواد الذي تعيشه الشخصيتين ، بينما اعطى اللون الأبيض فسحة تأملية تكاد ان تكون منعدمة إزاء الحيف الذي عايش شخوص الحكاية ، فيبدأ العرض بوجود مصباح ضوئي يتفاعل معه الممثلين بطرق ادائية مختلفة ، ركز الاداء على روحية عالية في بث خطابات تمهيدية بواسطة استخدام مبثوثات (جسدية ، صوتية ، روحية) ، من اللحظات الاولى اشتغلت المواجهة مع الجمهور عن طريق استخدام اشكال تلائم النص التحريضي المسموع ، فشخصيتي (صباغ الاحذية ، عامل غسيل السيارات) هما نتاج الفوضى التي خلفتها الحرب ، أتخذ الاداء منذ البناء الاول للعرض مواقف تشكيكيه يثيرها

المستوى (اللفظي / الادائي) ، فيخلق العرض من هذه الاحداث تصورات تثير الشك عند المستلم ، ويتم ذلك من خلال التناوب الأدائي الذي يفرز خطابات مبنية على مضامين تعطي تصورات مختلفة لما تحمله الجمل المطروحة من كثافة لغوية شرسة فتأتي الجمل المستخدمة بلعبة قصدية بين (الممثل / الضوء المعلق) :

عامل غسيل السيارات : مقبرة ، بغداد بليل جنها مقبرة .

صباغ الاحذية : حتى الشرطة يريد واحد يحميها .

تأتي هذه الجمل بطريقة سردية (تقديمية) متناوبه بين الاثنين ، مع تناوب ضوئي يلمح الى أجواء (بغداد) في تلك اللحظات التي حدثت بعد القصف الامريكي ، هنا اعطى الاداء فضاءات امتزجت فيها كلتا الشخصيتين عن طريق بث (افعال – تصورات _ التواءات) ، منحت العرض ازدواجية في التأويل ، وتم ذلك عن طريق :

اولا : منح المتلقي الحرية في تفكيك الخطاب المبثوث .

ثانيا : تقيد المتلقي بأن الاحداث الجارية في مشهديه العرض مجرد وقائع و أحداث حقيقية .

بعدها تتحول فرضية العرض مع وجود (البورتيشين) . الذي وظفه المخرج لخلق تشظي وتحول الشخصيتين من فعل الى اخر ، مع وجود مفردات ديكوريه رافقت الشخوص على مسار العرض ، كون هاتين المفردتين مفردات متداولة تنتمي للبيئة المهمشة التي تنساق ورائها الشخصيتين ، حيث نرى بوكس او كما هو معروف بـ (الجمبر) يحمله صباع الأحذية ، وحضور علامة أخرى علبة معدنية (تنكة) يحملها عامل غسيل السيارات ، ومن خلال هاتين الأداتين المصاحب لأداء الممثلين ، اشتغل مفهوم (أداء المقاومة) عبر تبني العرض شخصيتين مهمشتين مستله من الواقع المرير ، مع وجود دلالة أخرى يحملها الزي الذي يرتديه ممثلان العرض ، فنرى الشخصيتين تخرج بطابعها المألوف وفق تجسيد حرفي منبثق من رحم شخوص مترامية الاستلاب في الواقع العراقي ، مما شكل الزي و القطعتين الديكورية (الجمبر + التنكة) دلالات واضحة المعالم اخذت طابع الاحتجاج والمقاومة والرفض كونها مفردات تمثل طبقة منعدمة في المجتمع ، مع وجودها وسط فضاء بشع اتسم بالفوضى والمجهول والعبثية ، فأعطى الزي كاريزما لشخصيات مضطهدة مثلت الأرضية المعروفة لدى هذه الطبقة ، و من خلال مراحل العرض قد عمد المخرج الى توظيف (البورتيشين) بعدة استخدامات من مشهد الى أخر، منها توظيفه أداة لخلق عدة فرضيات تمثلت ب(نوافذ/ سلطة/ زنزانة/ فضاء متحرك/ ظلام) و جميع هذه التحولات التي تحدث في هذه القطعة الديكورية لها دلالات و علامات قصدها المخرج لخلق عوالم تعطي إشارة لنقيضين (السلطة/ الضحية) ، فنرى احياناً ان صباغ الأحذية يأخذ دور السياسي بينما الشخصية الأخرى تمثل الطبقة المنعدمة والعكس صحيح ، و

عمدت ايضا فرضية الرؤية السينوغرافيه على جعل كل مقتربات مشاهد العرض ، تحمل بعدا تتناوب عليه الشخصيات من خلال هذه النوافذ الموجودة في (البورتيشين) ، مما أعطت لكل شخصية تمثل دور يختلف عن الاخر ، وهنا وظف مخرج العرض حالة من التغريب من ناحية (الاداء) وهي جعل المألوف غريبا ، وتجسد ذلك من خلال تناوب الشخصيات من خلال هذه النوافذ على تبني مواقف (سياسية/ سلطوية/ مركزية) على الرغم من ان ملامح الشخوص تحمل مدلولات تشير الى كما هو مذكور (شخصيات هامشية) ، فأعطى لنا المدلول السينوغرافي اشارات و رمزيات قصدية بثت علامات صورية ، تجسدت في ذهن التلقي على أنها مناورات سياسية ملتوية تم ترجمتها من قبل المؤدين ، وهنا اشرك المخرج المتلقي في العرض من خلال هذه اللعبة التي قصدها عن طريق النوافذ المستخدمة .

منح الأداء التمثيلي منذ الوهلة الأولى للعرض تصورا يضفي أسلوبا (ملحميا) من خلال اشتغال الممثل رائد محسن بشخصية (صباغ الأحذية) التي اتسمت بالأيهام متخذة طابعا تقدميا اقترب من ذهنية التلقي وشاكسها بعلب ادائي يمنح الممثل عنصر المواجهة بطريقة مباشرة منحت الشخصية بعداً واقعياً يثير موقف (احتجاجي) إزاء الظرف الذي بني عليه المناخ العام للعرض ، فاستعار الممثل في أولى لحظات العرض فضاءات ادائية اشتبك فيها (المؤدي/المتلقي) عن طريق المبثوث (السمعي/البصري) جاء ذلك من خلال نسق الضوء (مصباح متدلي) مع بنية الأداء من (حوارات/ايماءات/أفعال) خاصة ب (صباغ الأحذية) اندمجت فيما بينها لتؤسس الى صورة سمعية بصرية أراد من خلالها مخرج العرض ان يوصف الرعب والفوضى وانعدام الأمان الذي تعيشه مدينة بغداد في تلك المرحلة الزمنية الحرجة ، بعدها ينتقل الأداء الى أسلوب سردي جسده صباغ الأحذية و هو يقوم بوصف مكان العمل الذي يمارسه عندها يحتدم الأداء بين الشخصيتين بهارمونية عالية ، تتعالى الأصوات بطريقة انفعالية سببها خلاف على عدم تحقيق رغبة (عامل غسيل سيارات) في ان يحصل على (قنينة خمر) فعمد الأداء هنا الى خلق اتصالية بين المؤدين أعطت عوامل (فعل – صمت – اندماج – اشتباك) بين المؤدين :

- **صباغ الأحذية:** كل هذا وتكلي وين جنت ؟ تحقيق خو مو تحقيق؟
- **عامل غسيل السيارات:** لا مو تحقيق ، بس كل ما يصير الشرب عليك، اطلعلي هاي الاعذار.

و هذه إشارة واضحة مررها مخرج العرض لبيان بؤس المشهد الحياتي الذي يعيشه الفرد العراقي إزاء هيمنة وسطوة (الاحتلال الأمريكي/ التابوهات الدينية) . وبعدها تتخذ شخصية صباغ الأحذية دور (الراوي) فيعمد (رائد محسن) الى التعليق لوصف طبيعة اليومي المعاش في بغداد ، عن طريق استخدام أداء تجلت من خلاله واقعية مستدامة

للشخصية التي يجسدها ، حيث ثمة علامات و دلالات أشار اليها المدلول الادائي لطرح قضايا معارضة ، كانت تستهدف الفرد العراقي في تلك الحقبة فتتجلى لنا جمل تمثل مركزية مدينة بغداد مثل (جسر الاحرار_ جسر الجمهورية _ السوق العربي _ ساحة الرصافي _ الشورجة _ شارع المتنبي _ باب المعظم) هنا يتخذ الأداء التعليق بسردية مطلقة لتجسيد احداث تعطي إشارة لوجود انعدام تام في مركز المدينة ، الذي تمثل ب تلك الأمكنة التي تمثل بغداد القديمة ، مما بعث العرض نوع من الأداء المقاوم من خلال توصيفه تاريخية الأمكنة وانعدام ملامحها ، في إشارة على ما خلفته الحرب وسياقها البشع .

و من ثم بلور الفضاء السينوغرافي المتمثل بـ (البورتيشين) الى خلق حالة من (التغريب) في الأداء ، جاء ذلك من خلال تحول شخصية (عامل غسيل السيارات) الى ايقونة سياسية اتخذ دور (المحقق) بينما شخصية صباغ الأحذية دور (المتهم) ، هنا ردم العرض المألوف و جعل الطبقات (البروليتارية) تأخذ دور السلطة و محاكمتها للطبقة التي تتنمي اليها ، حيث قدم العرض طرازاً (بريختياً) من خلال كسر المألوف والمتداول من ان شخصية (عامل غسيل السيارات) التصق بكاريزما سياسية ، و هذا ما منح الأداء نوع من المقاومة تجلت في كشف و تعري الأنظمة الأيديولوجية بطبيعة تعاملها بوجه الطبقات المستلبة التي تجسدت بشخصية (صباغ الأحذية) .

بعدها يتحول المشهد الى اشبه بصف دراسي يتخذ (صباغ الأحذية) شخصية (المعلم) وفق بنائية تهكمية ساخرة ، فيظهر الأداء معتمدا على تقنية (الهدم والبناء) من ناحية السلوك الذي مارسه صباغ الأحذية ، فنشاهد تارة يأخذ دورا جديا المتمثل بـ (المعلم) و سرعان ما يتحول الى ادائية ساخرة من الوضع العراقي تارة أخرى ، بعد استعراض مقاربات وضع فيها المشهد العراقي امام مجموعة من المشاهد العالمية المتمثلة بالحركة العلمية والسياسية والمواكبات الميديا لوجيه التي طرأت على العالم ، ظهر نوع من (الأداء المقاوم) و تم ذلك عن طريق استخدام السخرية (الكوميديا السوداء) من جميع الطبقات السلطوية التي حكمت العراق بعد ٢٠٠٣ .

ومن ثم يصور العرض مشهد من مشاهد (بغداد) في أحد لياليها السوداء ، حين (تنطفئ الكهرباء) ويبدأ الجدل بين الشخصيتين (صباغ الاحذية _ عامل غسيل السيارات) وهم يصورون الحدث عن طريق إنارة (القداحة) ، يشكل الاداء في هذا (البارت) من العرض حالة اندماج تامة ، وجاء ذلك باستخدام (صمت _ حركة بطيئة _ صوت متقطع) ، هنا عمد العرض الى طرح (أداء مقاوم) تمثل بألية تصويرية صورها المؤدين ، جعل العرض يأخذ جانبين : الاول : علاقة الفرد العراقي بالمناخ الذي صدره الحرب ، ثانيا : كمية (الخوف_ القلق _ الرعب) الذي ظهر على المؤدين .

بعدها يؤسس (صباغ الاحذية) مشهدا أدائيا تركيبيا يمنح التلقي الى وصف تتجلى فيه القيم الذاتية لكل فرد عراقي ، حين يقوم (رائد محسن) بأداء واقعي يتقمص شخصية (الرجل الذي لا ذنب له) حين يتعرض الى (القمع) من قبل جهة سلطوية مرتبطة (بتابو هات دينية) ، فتظهر عليه اساليب التعذيب ، يكون الاداء عاطفيا شكل علاقة اتصالية حقيقية مع الجمهور وبث ذلك عن طريق :

١- التشخيص الدقيق للشخصية .

٢- المشاركة العاطفية من قبل الجمهور .

٣- الالتزام بسرد احداث لها علاقة سياسية مؤلمة بحق المواطن العراقي البسيط .

الفصل الرابع / نتائج البحث

اولاً: النتائج

١- أعتمد الاداء المقاوم عند الممثل (رائد محسن) على بث مرسلات (سياسية _ دينية – اجتماعيه) في العرض، قائمة على تحاورية متعددة الافكار ، وهو ما قدم تلاقح فني وثقافي ضمن السياق الجمالي لبنية أداء العرض ، مما أسهم بأنشاء مساحة تأوليه مستندة على (التحريض _ المواجهة)

٢- أتخذ الممثل (رائد محسن) عبر الاداء المقاوم موقفا تشكيكياً تجاه الافكار والتصورات الايديولوجية ، بوساطة أستناده على أداء سردي (راوئي _ تعليقي _ وثائقي) متخطيا النسق التقليدي للإداءات السائدة .

٣- أفصح الممثل (رائد محسن) عبر أداءه المقاوم ، عن خلق جملة تحولات أدائية (ملحمية _ تسجيلية _ شعبية)، وفرت بدورها مساحة تأملية من خلال طرح موضوعات و مواقف متعددة .

٤- أستقطب (رائد محسن) من خلال الاداء المقاوم ، تشكيل كيان فني أحتجاجي ، من خلال بلورة أداء يمتزج فيه (الانفعال ، السخرية ، البناء و الهدم) في عملية تجسيده للشخصية .

٥- أستنطق الممثل (رائد محسن) بعض التصورات(العقائدية، النمطية ، التقليدية) لبث ايقاع(سمعي/حركي) يعارض النظام الايديولوجي ، بوساطة أداء تركيبي (تحريضي) مبني على قيم فنية خاصة مدركة يشترك فيها المؤدي والمتلقي .

٦- أسهم الممثل (رائد محسن) في أدائه المقاوم (التقديمي) الى خلق (صدمة ، أستفزاز ، تشاركية) للمتلقي لتخليصه من الوهم المترسب فيه أثر تعاقب الايديولوجيات المتطرفة ،

٧- طوق الممثل (رائد محسن) في اشتغاله مع الشخصية على جملة تقنيات أدائية منها (العنف اللغوي ، التغريب ، الاندماج ، اللايهام ، الصمت ، التوقف .....الخ) لبث أداء له علاقة أتصالية حقيقية مع المتلقي من اجل ترسيخ المفاهيم الاجتماعية وهدم المركزيات (السياسية _ الدينية).

٨- أستند الممثل (رائد محسن) في الاداء المقاوم على التكثيف في تقديم الصورة الادائية القائمة على: اولاً : اداء شخصيات أخرى في ذات العرض ، ثانياً: استخدام العواطف و الحركات الاشارية بدون تكلف ، ثالثاً : أسقاط كاريزمات مختلفة مأخوذة من الواقع .

ثانياً : الأستنتاجات

١- أمتازت عروض الاداء المقاوم بتبني خطابات و موضوعات مأخوذة من المجتمع و الارهاصات الانسانية و الازمات (السياسية ، الاقتصادية ، النفسية) التي يعاني منها الفرد والمجتمع .

٢- يتسم الاداء المقاوم في العرض الى إعطاء نشاطاً ذهنياً للمتلقي من خلال نقد المركزيات الكبرى كـ(الحرب ، التأريخ ، الدين ، الاستعمار) .

٣- كشف الممثل (رائد محسن) زيف الطبقات السياسية من خلال الاداء المقاوم الذي امتازت به اغلب عروضه المسرحية .

٤- امتاز اداء رائد محسن المسرحي باحتوائه على رموز ودلالات واشارات، تماهي العرض المسرحي مع منطقة المقاومة بشفيها السياسي والاجتماعي.

٥- احتوت عروض رائد محسن المسرحية على مقاومة الفوارق الطبقية بين أفراد المجتمع من خلال تجسيد ادوار تعلي شأن الهامش.

التوصيات :

١- ضرورة وجود مهرجان مسرحي خاص قائم على فكرة (أداء المقاومة).

٢- أرشفة العروض المسرحية الخاصة بإشتغال أداء المقاومة ، لجعلها مادة في متناول الدراسة .

المقترحات :

١- الخطاب المعارض و تمثلاته في نصوص فلاح شاكر المسرحية .

٢- أداء المقاومة وتمثلاتها في العرض المسرحي العربي.

أحالات البحث :

(١) جبران مسعود ، الرائد (معجم لغوي عصري رتبت مفرداته وفقا لحروفها الاولى) ، ط١ ، (بيروت : دار العلم للملاين ، ١٩٩٢) ، ص٧٥٨ .

(٢) نافذ سليمان الجعب ، دراسات في ثقافة المقاومة ، ط١ ، ج/١ ، (غزة : جامعة الاقصى ، بلا) ، ص١٠

(٣) باتريس بافي ، معجم المسرح ، تر : ميشال ف . خطار ، ط١ ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥) ، ص ٣٠٣ .

(٤) جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الاداء ، تر: شاكرعبد الحميد ، ط١ ، (الكويت : عالم المعرفة ، ٢٠٠٠) ، ص ٨ .

(٥) كريستوفر بالمه ، مقدمة في علم المسرح ، تر : علي عبد الغفار فطوم ، ط١ (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) ، ص٣١٣ .

(٦) جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، قم، ذوي القربى للتوزيع والنشر، ١٩٨٥، ص٣٤١

(٧) زهير الخويلدي ، الفلسفة فعل مقاوم ، صحيفة : الحوار المتمدن ، ع / ٧٧٨٤ ، للمزيد ينظر : الموقع الكتروني على الرابط الاتي : https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٨١٠٠٤٠ .

(٨) مصطفى النشاز ، الفلسفة والمقاومة ، مجلة / العربي ، ع / ٦٩٠ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون والادب ، ٢٠٢١) .

(٩) ينظر : أحمد ناصيف ، مجدي كامل ، ميكافيللي وكتابه الامير (ظل الشيطان على الارض) ، ط٥، (دمشق : دار الكتاب العربي ، ٢٠٠٨) ص٣٣-٣٧ .

(١٠) عبد العزيز لبيب ، نظرية العقد الاجتماعي من هوبز الى روسو ، مجلة : التفاهم ، ع/ بلا ، (عمان : وزارة الأوقاف والشؤون الدينية سلطنة عُمان – مسقط) ، ص١١٢ .

(١١) توماس هوبز ، اللفياثان (الاصول الطبيعية والسياسية لسلطة الدولة) ، تر : ديانا حرب ، بشرى صعب ، ط١ ، (الامارات : هيئة ابوظبي للثقافة والتراث ، ٢٠١١) ، ص٢٢٣ .

(١٢) أحمد عادل عبد الحكيم وأخرون ، أسلحة حرب اللاعنف ، ط١ ، (الامارات : أكاديمية التغيير ، بلا) ، ص٤٥ .

(١٣) ينظر : بارى هندس ، خطابات السلطة (من هوبز الى فوكو) ، تر : ميرفت ياقوت ، ط١ (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٥) ، ص ٦٠ .

(١٤) أم الزين بن شيخة ، الفلسفة والمقاومة ، مقال الكتروني منشور على : موقع meo بتاريخ ٣٠ /٦ /٢٠٢١ ، للمزيد ينظر الرابط الاتي : https://middle-east-online.com/ ، تم أقتباسه بتاريخ ١٢/٦ / ٢٠٢٣ .

(١٥) ينظر : جون لوك ، الحكومة المدنية ، تر : محمود شوقي الكيال ، ط١ ، (مصر : الدار القومية للطباعة والنشر، بلا) ، ص ٦,٥ .

(١٦) ول وايرل ديورانت ، قصة الحضارة ، تر: فؤاد أندراوس ، ط١ ، ج : ١٠ ، (بيروت : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢) ،ص ٢٨٢ .

(١٧) جان جاك روسو ، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية ، تر : عادل زعير، ط٢ ، (بيروت : مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٩٥) ، ص ١٥٣ .

(١٨) ينظر : ول وايرل ديورانت ، مصدر سابق ، ص ٢٨٢ ، ٢٨٣ .

(١٩) الياس فرح ، تطور الفكر الماركسي (عرض ونقد) ، ط٢ ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧١) ، ص١١ .

(٢٠) ينظر : منير شفيق ، الماركسية اللينينية ونظرية الحزب الثوري ، ط١ (بيروت : دار الطليعة ، بلا) ، ص١٤,١٥ .

(٢١) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والحياة ، ط١ ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٠) ، ص ١٥ .

(٢٢) ينظر : مارفن كارلسون ، مصدر سابق، ص٢٩٥ _٣٣٤.

(٢٣) كريستوفر أينز ، المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري ،(مصر: مركز اللغات والترجمة _أكاديمية الفنون، ١٩٩٦)، ص٣.

(٢٤) ينظر : مصدر نفسه ، ص٣ .

(٢٥) نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، ط١(بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٥٨)،ص٩٩.

(٢٦) وليد رمضان، المسرح السياسي للتحريض ، مجلة : العربية ، ع/ ٥٧٠ ، (الرياض : ٢٠١٩)

(٢٧) ينظر: عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي، (مصر : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١) ،ص٥٧_٦٠.

(٢٨) ينظر: عبد العزيز حمودة ، مصدر سابق ، ص٦٠ _٦١.

(٢٩) ينظر : يحيى سليم البشتاوي ، نضال محمود نصيرات ، وقفات في الفنون الدرامية والموسيقية ، ط١ ، (عمان : شركة دار الاكاديميون للنشر والتوزيع ، ٢٠١٨) ، ص ٧٧، ٧٨ .

(٣٠) مصدر نفسه ، ص ٧٨ .

(٣١) يحيى سليم البشتاوي ، نضال محمود نصيرات ، مصدر سابق ، ص ٨٤ .

(٣٢) سعد عزيز عبد الصاحب ، المتغيرات الاخراجية في العرض المسرحي العراقي ما بعد عام ٢٠٠٣، ط١ ، (دمشق : دار الينابيع ، ٢٠١٠) ، ص

* مسرحية حظر تجوال ، تأليف وأخراج : مهند هادي ، تمثيل : رائد محسن ، سمر قحطان ، مدير مسرح : سلام السكيني ، تنفيذ الديكور : حامد الدليمي ، سينوغرافية : مهند هادي ، موسيقى : ضياء الدين سامي ، عرضت عام ٢٠٠٦ في بغداد ، كما عرضت في (اسبوع المدى الثقافي) في اربيل ، عرضت في مهرجان دمشق المسرحي ، عرضت في مهرجان الجزائر الوطني (الجزائر عاصمة الثقافة العربية) ، عرضت في مهرجان قرطاج المسرحي ، عرضت في ايام عمان المسرحية ، وعرضت في العديد من محافظات العراق ، مقابلة (١) أجراها الباحث مع المخرج مهند هادي ، على شبكات التواصل الاجتماعي تطبيق (ماسنجر) بتاريخ ٧/٥/ ٢٠٢٣ ، الساعة ١٢ مساء .

* مهند هادي : مخرج وممثل مسرحي عراقي ، ولادة بغداد عام ١٩٦٧ ، دبلوم عالي في الفنون المسرحية فرع التمثيل ، مدرس مادة التمثيل في معهد الفنون الجميلة بغداد ، عضو في الجمعيات المهنية (نقابة فنانين العراقيين _ الفرقة القومية للتمثيل _ اتحاد المسرحين العراقيين) ، لديه العديد من الجوائز والمشاركات في المحافل الداخلية و الخارجية (العربية ، الاجنبية) ، مقابله (١) ، مصدر نفسه .

قائمة المصادر والمراجع :

- أحمد عادل عبد الحكيم وأخرون ، أسلحة حرب اللاعنف ، ط١ ، (الامارات : أكاديمية التغيير ، بلا).
- أحمد ناصـــيف ، مجدي كامل ، ميكافيللي وكتابه الامير (ظل الشـــيطان على الارض) ، ط٥، (دمشـــق : دار الكتاب العربي ، ٢٠٠٨).
- أم الزين بن شيخة ، الفلسفة والمقاومة ، مقال الكتروني منشور على : موقع meo بتاريخ ٣٠ /٦ /٢٠٢١ ، للمزيد ينظر الرابط الاتي : https://middle-east-online.com/ ، تم أقتباسه بتاريخ ١٢/٦ / ٢٠٢٣ .
- باتريس بافي ، معجم المسرح ، تر : ميشال ف . خطار ، ط١ ، (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، ٢٠١٥).
- بارى هندس ، خطابات السلطة (من هوبز الى فوكو) ، تر : ميرفت ياقوت ، ط١ (القاهرة : المجلس الاعلى للثقافة ، ٢٠٠٥).
- توماس هوبز ، اللفياثان (الاصـول الطبيعية والسـياسـية لسـلطة الدولة) ، تر : ديانا حرب ، بشـرى صـعب ، ط١ ، (الامارات : هيئة ابوظبي للثقافة والتراث ، ٢٠١١).
- جان جاك روسو ، العقد الاجتماعي أو مبادئ الحقوق السياسية ، تر : عادل زعير، ط٢ ، (بيروت : مؤسسة الابحاث العربية ، ١٩٩٥) .
- جبران مسعود ، الرائد (معجم لغوي عصري رتبت مفرداته وفقا لحروفها الاولى) ، ط١ ، (بيروت : دار العلم للملاين ، ١٩٩٢)
- جلين ويلسون ، سيكولوجية فنون الاداء ، تر: شاكرعبد الحميد ، ط١ ، (الكويت : عالم المعرفة ، ٢٠٠٠) .
- جون لوك ، الحكومة المدنية ، تر : محمود شوقي الكيال ، ط١ ، (مصر : الدار القومية للطباعة والنشر، بلا).
- زهير الخويلدي ، الفلسـفة فعل مقاوم ، صـحيفة : الحوار المتمدن ، ع / ٧٧٨٤ ، للمزيد ينظر : الموقع الكتروني على الرابط الاتي : https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=٨١٠٠٤٠ .
- عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي، (مصر : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١).
- عبد العزيز لبيب ، نظرية العقد الاجتماعي من هوبز الى روســـو ، مجلة : التفاهم ، ع/ بلا ، (عمان : وزارة الأوقاف والشؤون الدينية سلطنة عُمان – مسقط).
- كريستوفر أينز ، المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري ،(مصر: مركز اللغات والترجمة _أكاديمية الفنون، ١٩٩٦).
- كريســـتوفر بالمه ، مقدمة في علم المســـرح ، تر : علي عبد الغفار فطوم ، ط١ (القاهرة : مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٠١) .
- مصـــطفى النشـــاز ، الفلســـفة والمقاومة ، مجلة / العربي ، ع / ٦٩٠ ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة و الفنون والادب ، ٢٠٢١) .
- مقابلة (١) أجراها الباحث مع المخرج مهند هادي ، على شبكات التواصل الاجتماعي تطبيق (ماسنجر) بتاريخ ٧/٥/ ٢٠٢٣ ، الساعة ١٢ مساء .
- منير شفيق ، الماركسية اللينينية ونظرية الحزب الثوري ، ط١ (بيروت : دار الطليعة ، بلا) .
- نافذ سليمان الجعب ، دراسات في ثقافة المقاومة ، ط١ ، ج/١ ، (غزة : جامعة الاقصى ، بلا) ، ص١٠

- نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والحياة ، ط١ ، (القاهرة : مكتبة الاسرة ، ٢٠٠٠) .
- نهاد صليحة ، المسرح بين الفن والفكر ، ط١(بغداد : دار الشؤون الثقافية ، ١٩٥٨).
- ول وايرل ديورانت ، قصة الحضارة ، تر: فؤاد أندراوس ، ط١ ، ج : ١٠ ، (بيروت : المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع ، ٢٠١٢).
- وليد رمضان، المسرح السياسي للتحريض ، مجلة : العربية ، ع/ ٥٧٠ ، (الرياض : ٢٠١٩)
- الياس فرح ، تطور الفكر الماركسي (عرض ونقد) ، ط٢ ، (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، ١٩٧١) .
- جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج١، (قم: ذوي القربى للتوزيع والنشر، ١٩٨٥)
- يحيى سليم البشتاوي ، نضال محمود نصيرات ، وقفات في الفنون الدرامية والموسيقية ، ط١ ، (عمان : شركة دار الاكاديميون للنشر والتوزيع ، ٢٠١٨)
- سعد عزيز عبد الصاحب ، المتغيرات الاخراجية في العرض المسرحي العراقي ما بعد عام ٢٠٠٣، ط١ ، (دمشق : دار الينابيع ، ٢٠١٠)