اركيولوجيا العنف في المسرح العراقي المعاصر مسرحية (خلاف) أنموذجًا

The Archaeology of Violence in Contemporary Iraqi Theatre: The Play (Khilaf) as a Model

محمد قاسم مهدي

Mohammed Qassem Mahdi

جامعة بابل– كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

أ.د. علي محمد هادي الربيعي

Dr.Ali Mohammed Hadi

جامعة الحلة – كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون المسرحية

ملخص البحث:

يشكل العنف واحدًا من الموضوعات المهمة التي لجأ اليها المسرحيون المعاصرون للتعبير عن رؤاهم المسرحية. والمسرح المعاصر اعتمد اعتمادًا كبيرًا على مفهوم العنف وتجسيده على خشبة المسرح. ويعد المخرج المسرحي مهند هادي من المخرجين الذين جسدوا العنف في مسرحية (خلاف) التي جسد من خلال نصها وعرضها موقفه الرافض لمفهوم العنف. وقد صور المفهوم تصويرًا مباشرًا على خشبة المسرح من خلال رسم الشخصيات المسرحية وهي تسبح في العنف وتداعياته من قتل ودمار. وهذا البحث يدرس الصورة التي رسمها المخرج مهند هادي للعنف وكيف قدمه في مسرحية (خلاف).

Abstract

Violence is one of the significant themes that contemporary playwrights have employed to express their theatrical visions. Contemporary theatre has relied extensively on the concept of violence and its representation on stage. Theatre director Muhannad Hadi is among the directors who portrayed violence in the play Dispute, through which he expressed his rejection of the concept of violence in both the script and the performance. He presented violence directly on stage by depicting theatrical characters immersed in violence and its consequences, including killing and destruction. This study examines the image of violence as portrayed by Muhannad Hadi and analyzes how he presented it in the play Dispute.

الفصل الأول (الاطار المنهجي)

مشكلة البحث:

لازمَ العنف الوجود الانساني منذ لحظة تواجده على سطح الأرض، فالصراع بين الانسان والآخر (الانسان، الحيوان، الطبيعة ..الخ) على ديمومة الحياة، والبقاء، تستلزمه أن يدخل في صراعات عنيفة مباشرة، وأقلها بالنسبة إليه الدخول في مواجهات غير مباشرة تفرضها عناصر البقاء.

وإن القوة واللجوء الى العنف كمفهوم (بقائي) لا يتحدد بالإنسان فحسب، وإنما يتعدى ذلك إلى الحيوانات التي تلجأ إليه من أجل بقائها واستمرار معيشتها، وكذلك الأمر بالنسبة للنباتات، إذ تلجأ الى القوة أحيانًا كوسيلة للدفاع عن وجودها إذا ما استشعرت أن الخطر يداهمها وسينهي حياتها، ولذلك فإن العلاقة الأولية بين "القوة وممارستها، ومن ثم فإن أي إفراط في استخدام القوة غايته السيطرة والهيمنة أو حتى الدفاع عن النفس يتحول الى عنف"( ). وعليه يرى الباحث، أن القوة والعنف اللذين تمارسهما (الموجودات) بكليتها إنما يشترطه حب البقاء وادامته والسيطرة على الآخر.

وإذا ما عدنا الى التاريخ الانساني سنجد أن العنف لازم وجوده منذ الأزل، وإن الصراعات التي كانت تنشب بين الانسان وأخيه الانسان إنما تحركها غريزة البقاء، الديمومة، السيطرة، الوجاهة ..الخ، وإن الانسان يمارس العنف بكل أوجهه وصوره من أجل ذلك.

ويرى الانثربولوجيون أن وجود الانسان القديم أمام مواجهات الطبيعة العنيفة، استلزمه أن يواجه العنف بعنف آخر، فعندما تقسوا الطبيعة على الانسان بمظاهرها العنيفة كالأمطار والرياح والحر والبرد والفيضانات ..الخ، لا يقف أمامها ساكنًا، ذاعنًا، منهزمًا، وإنما يواجهها بعنف (ايجابي) آخر يتأجج في داخله ويتبدى بدفاعات يلجأ إليها ظنًا منه بأنها الوسيلة الوحيدة التي تديم حياته، ولكنها في طبيعتها تتخذ صورًا عنيفة – كما نظن – كلجوئه الى قطع الأشجار وحرق الغابات وقطع المياه وغيرها، وهذا بكل الأحوال إنما هو عنف حقيقي إذا ما قابلناه بما يفعله الانسان الحالي (الآني) من عنف اتجاه الموجودات.

وإن ظاهرة العنف عبر مسارها التاريخي اتخذت مسارين: أولهما العنف المادي، والآخر العنف المعنوي. الأول يمارسه الانسان بحدِّية مع الموجودات، مثل: القتل العمد، الضرب، الاستيلاء على مصادر ديمومة الوجود (الماء، الطعام، الوقود، التجريف ..الخ). والآخر (العنف المعنوي) يمارسه الانسان بحدِّية أيضًا، من قبيل: السب والشتيمة والقذف والزجر والتعزير والانتقاص من الآخرين، التعامل بفوقية ..الخ. ويرى الباحث أن العنف الثاني لعله أكثر قساوة من الأول، لأن له مساس بكرامة الانسان ووجوده وقيمته الانسانية بوصفه قيمة عليا مُفكِّرة، كما في قول الله تعالى: ﴿وَلَقَدْ كَرَّمنا بَنِي آدَمَ وَحَمَلنَاهمْ فِي البَرِّ وَالبَحْرِ وَرَزَقْنَاهُم مِّن الطَّيِّبَاتِ وَفَضَّلنَاهُم عَلى كَثِيرٍ مِّمَّنْ خَلقْنَا تَفضِيلًا﴾( ).

٢

ويرى الباحث أن العنف الذي يمارسه الانسان مع أخيه الانسان له مسببات عديدة يرتبط بعضها بديمومة بقائه ووجوده – من وجهة نظر العنيف – من قبيل: السلطة من أجل بقاء تسلطها، ولذلك تسوِّغ لجوئها الى العنف بالحفاظ على هيبة الدولة. رأس المال العنيف من أجل ديمومته والحفاظ على مقدراته. القوى

الاستعمارية الغازية والمتسلطة من أجل بقاء تحكمها وهيمنتها على الآخر الضعيف. الفكر المتطرف من أجل اتساعه وازاحة الفكر العقلاني الانساني ..الخ. غير أن هذا "لا يلغي بطبيعة الحال ورود التَّساؤل الأخلاقي في ضرورة هذه الاجراءات العنيفة التي تمارسها القوى المتقدمة، والمدى الذي تذهب إليه في ممارسة العنف، والتسويغ له"[٣].

ويحدد علماء النفس العديد من الأسباب التي تقف وراء شيوع العنف، بعضها له تماس بوجود الانسان وكينونته في ظل نظام دكتاتوري متسلط، فالإنسان العنيف يستمد سلطته وقوته من النظام الذي يعمل في ظله ويخدمه من أجل الاستئثار بالبقاء وديمومة المقدرات والمكاسب. وبعضها الآخر، له علاقة بماضي الانسان وتاريخه، فلذلك نجد الانسان العنيف إنما يحاول أن ينتقم من الآخرين (المُعنَّفين) لمجرد أن يمحي تاريخه الأسود فيلجأ الى قتلهم وتطهيرهم، ويحاول أن يرسم لنفسه صورة جديدة مستحدثة حسنة من وجهة نظره ومن وجهة زبانيته. وبعضهم الآخر، يلجأ الى العنف لفرض آراء سلفية مقيتة لا يؤمن بها الآخر المُعَنَّف، فيتخذ من القتل والتدمير وسيلة لفرض آرائه. والى غير ذلك من الأسباب التي سيقف الباحث عندها مطولًا فيما بعد.

وفي المسرح القائم على (الصراع)، إنما (العنف وتداعياته) يعد أحد المحركات الكبيرة للصراع، وأخذ طريقه الى المسرح منذ أول مسرحية وصلت الى القراء وهي مسرحية (الفرس) للكاتب الاغريقي (اسخيلوس).

ويأخذ العنف في المسرح أشكالًا عديدة وصورًا متباينة، قسم منها يتبدى بصور العنف المادي العنيف كما هو عليه في مسرحية (أوديب) للكاتب الاغريقي سوفوكليس، إذ يلجأ أوديب الى سمل عينيه كرد فعل على ما ارتكبه من فعل أثيم تبدى بقتل أبيه وما ارتكبه من فاحشة بحق أمه والزواج منها، وامتثالًا لمشيئة (الاله = القدر) المتسلط عليه لجأ الى سمل عينيه. كما يصور يوربيديس شخصية (ميديا) وهي متلبسة صورة بالشَّر والعنف في رد فعلها العنيف على ما واجهته من خيانة زوجها لها بالزواج من غيرها. فأقدمت وبشكل عنيف على قتل أطفالها، وأطعمت زوجها من لحومهم، ومن ثم أقدمت على قتله بوحشية عنيفة.

أو (القتل العمد) كما هو عليه في مسرحيات الكاتب الانكليزي وليم شكسبير، الذي يعد من بين أكثر الكتاب المسرحيين الذين تصدوا الى موضوع العنف في مسرحياتهم، فصوَّر شكسبير معالم الشخصية الشريرة العنيفة وفي تنوع عجيب. ولعل أشهر نماذجه الشريرة العنيفة شخصية (ياجو) في مسرحية (عطيل) و(العم كلوديوس) في مسرحية (هملت) الذي تشارك مع الأم في قتل الملك. وشخصية (آرون) الشيطانية في مسرحية (تيتوس اندرونيكوس) الذي يدبر أعمال القتل والاغتصاب والتشويه واتهام الأبرياء إذ يدبر مقتل احدى عشرة شخصية بدموية عنيفة في المسرحية ، وقتل عطيل لديزدمونة بسبب الغيرة وغيرها.

وهناك العنف الرمزي التسلطي (المعنوي) الذي استشعره الكاتب النرويجي إبسن من خلال سحق المرأة واستعبادها وسلبها الحقوق، وهذا ما صوره في مسرحيتيّه الشهيرتين (بيت الدمية) و(الأشباح). إذ صور أبسن المرأة بواقع لا حول لها فيه ولا قوة، ووجودها ما هو إلا وعاء لقضاء رغبات الرجل وشهواته. فجاء تصوير الكاتب للعنف تصويرًا بارعًا نزع فيه من المرأة كينونتها ووجودها وأعطى الرجل السلطة لتنفيذ عنفه وتمكنه

منها. أو كما في مسرحية (الامبراطور جونز) للكاتب الأمريكي يوجين أونيل الذي صور فيها العنف الرمزي أيضًا بتسلط الملك على شعبه وممارسته للقساوة بكل صورها، من أجل ديمومة بقاءه وسلطانه.

وعلى مستوى العرض المسرحي، فإن العنف تبدى على خشبة المسرح منذ انطلاقته الأولى عند الاغريق، عندما لجأت العروض المسرحية الى تجسيد حالات العنف والقتل والدم والتعذيب كما في ثلاثية أسخيلوس (أغاممنون، حاملات القرابين، المحسنات) التي صورت مقتل أغاممنون من قبل زوجته كليتيمنسترا، ومقتل كليتيمنسترا من قبل أورستيس، ومحاكمة أورستيس، وتفشي اللعنة على آل أتريوس واحلال السلام مع الايرينيس. أو كما في مسرحية (أوديب) للكاتب سوفوكليس الذي فقأ عينيه. وما يميز العرض المسرحي الاغريقي أنه يلجأ الى العنف (وصفًا) من خلال حوارات الشخصيات ويمارسه (فعلًا) خارج خشبة المسرح (في الكواليس) انطلاقًا من (مبدأ اللياقة) الذي درج عليه المسرحيون الأغارقة، ولكن بالنتيجة يظهرون مخرجات العنف (النتائج) أمام الجمهور.

وفي المسرح الروماني، تجسَّد العنف بأعلى مستوياته في العروض المسرحية، فمسرحيات الكاتب سينيكا تُبنى جميعها على فكرة العنف والقتل والقتال، لأن الكُتَّاب الرومان – ومنهم سينيكا – كانوا يصورون واقع المجتمع الروماني الذي كان بطبيعته عنيفًا ويحب العنف ويتلذذ به، فكانوا يدغدغون مشاعر الجمهور من خلال مواقف العنف كما في مسرحيات (أوديب) و(هرقل فوق جبل أويتا) و(أغاممنون) و(ميديا) و(فيدرا) التي كتبها وأخرجها سينيكا، وجميعها صوَّرت العنف بصور عديدة، وبأسباب عديدة، وبنتائج عديدة، أمام الجمهور.

وفي المسرح الحديث، انطلقت بعض التجارب المسرحية من قسوة العنف وصوره وأشكاله، وعدَّته محركًا للصراع كما هو عند المسرحي السريالي فيليبو توماسو مارنيتي في مسرحياته (المذياع) و(الطلقة). إذ لجأ المخرج الى العنف الرمزي (السمعي) كمنطلق يؤسس عليه عرضه المسرحي ويمارس سطوة العنف على الجمهور من خلال الازعاج والضوضاء. أو في تجارب المخرج المسرحي الفرنسي (انطوان آرتو) الذي انطلق في مسرحه من مبدأ سيادة العنف وسطوته على الجمهور، بوصف العنف محركًا للصراع، واللجوء إليه إنما استشعار منه بأن المسرح مثل مرض الطاعون يجب أن يتفشى وأن يمد سلطانه من أجل حركة الصراع فيه وديمومته، وفي ذلك يقول:" يمكن أن توجد في المسرح نزعات سادية، وحوادث قتل، وأمور فضيعة ... وإن وجدت فلكي تفتح المجال أمام ألم جوهري أصيل"[٤].

وعلى وفق ما تقدّم من القول، يرى الباحث أن موضوع (العنف) بأشكاله وصوره وأسبابه ونتائجه، قد كان مآلًا ومنطلقًا للعديد من المسرحيين العالميين، وإنه ظهر بصورًا شتى، قسم منها تبدى بصور العنف المادي، والقسم الآخر صُوِّر بالعنف المعنوي أو الرمزي.

ومن المخرجين المسرحيين العراقيين المعاصرين الذين اصطبغت بعض عروضهم بصبغة (العنف) بل أنها تسيَّدت في بعض منها، المخرجون: جواد الأسدي وسنان العزاوي وصميم حسب الله ونشأت صليوا وابراهيم حنون وحسام كريم عبود وغيرهم. فبعض عروضهم المسرحية تتكأ على مفهوم (العنف) نصًا وصورة وأداءً. وانطلقوا في عروضهم من نصوص تتخذ العنف منطلقًا لها، وأثثوا سينوغرافيا العروض المسرحية بعلامات

العنف مباشرة أو اسقاطًا رمزيًا، وحتى أداءات الممثل الجسدية والتعبيرية والنطقية تتغلف بسلطة العنف. وانطلاقًا من هذه الملاحظة التي لحظها الباحث في قسمٍ من عروض المسرح العراقي، انطلق في تحديد مشكلة بحثه القائمة على الاستفهامات الآتية: ما منطلقات المخرج المسرحي مهند هادي في تحديد موقفه من العنف ؟ وما الصور التعبيرية التي أسس لها المخرج في عرضه المسرحي ؟ وما الكيفية التي ألبسها المخرج في تجسيد أداءاته المسرحية ؟

هدف البحث:

يهدف البحث الحالي الى تعرف اركيولوجيا العنف في خطاب المسرح العراقي من خلال مسرحية خوف سائل.

أهمية البحث والحاجة إليه:

يعد البحث الحالي من البحوث النظرية التي تدرس ظاهرة العنف ومسبباتها وأشكالها في الفكر الديني والانساني والنفسي والمسرحي، ومقابلتها في العرض المسرحي العراقي من خلال عروض بعض المخرجين المسرحيين. كما أن البحث يفيد طلبة معاهد الفنون الجميلة وكلياتها والنقاد والباحثين في مجال المسرح.

حدود البحث:

- الحد الزماني: سنة ٢٠٢٢
- الحد المكاني: بغداد
- حد الموضوع: موضوع اركيولوجيا العنف في مسرحية خلاف

تحديد المصطلحات:

اركيولوجيا: مصطلح لاتيني، يُعرفه نيتشة على أنه "الكشف عن النشأة والتنقيب عن المصادر"( ). ويأتي تعريفه في معجم (ميريام وبستر Merriam Webster) على " إنه الأصل؛ وهو وصف لأصل شيء ما وتطوره التاريخي"( ).

التعريف الاجرائي: البحث عن الأصول الأولى في النشأة والأسباب الفكرية والنفسية والاجتماعية لظاهرة العنف.

العنف لغةً:

وردت كلمة (العنف) في المعجم العربي الأساسي تحت الجذر اللغوي للفعل (عَنُفَ) فهو (يُعْنُفُ) و(عُنفًا). أي أخذه بشدَّة وقسوة، لامه بشدَّة. و(تعنيف) مصدر (عَنْفَ). أي استخدام القوة استخدامًا غير مشروع أو غير مطابق للقانون. و(عنيف) من يأخذ غيره بشدَّة وقسوة( ).

العنف اصطلاحًا:

يُعرفه جميل صليبا على أنه " مضاد للرفق، ومرادف للشدة والقسوة. والعنيف هو المتصف بالعنف. فكل فعل شديد يخالف طبيعة الشيء، ويكون مفروضًا عليه، من خارج فهو بمعنى ما، فعل عنيف"( ).

ويضيف صليبا فيقول:" والعنيف أيضًا هو القوي الذي تشتد سورته بازدياد الموانع التي تعترض سبيله كالريح العاصفة، والثورة الجارفة"( ). ويعرف الدكتور محمد جوّاد رضا العنف على " أنه الاستعمال غير القانوني لوسائل القسر المادي أو البدني ابتغاء تحقيق غايات شخصية أو جماعية"( ).

اركيولوجيا العنف اجرائيًا: وهو طبقات كل فعل صادر عن فرد أو جماعة ، يعمد إلى إيقاع الأذى سواء المادي او المعنوي ، بفرد أو جماعة أخرى . بغية تحقيق غايات واعية أو لا واعية تتمظهر في الخطاب المسرحي العام .

الفصل الثاني

المبحث الأول

اركيولوجيا العنف في الفكر الديني والفلسفي

تشكلت علاقة الإنسان بما يحيطه وفق مسارات حددتها الحاجة والغريزة، فحاجات الإنسان وغرائزه كانت بمثابة المركز الذي شكل حوله الإنسان وجوده وماهيته. وبما أن الحاجات والغرائز تستدعي اشكالا من التعبير ومظاهر تتجسد بها جاء العنف كسلوك مبدئي للحفاظ على الوجود بالدرجة الأولى ، فالعنف لدى الإنسان القديم قبل مرحلة الحضارة أي في طور الجماعات والكهوف لجأ كان عنفا دفاعيا من اجل البقاء والديمومة ، وهذا ما جسدته رسومات الكهوف والأدوات المستعملة سواء في الصيد او غيرها .

أخذت مظاهر الطبيعة كالبرق والرعد والمطر والعواصف والنار .. الطور الأهم في ترويع الإنسان البدائي ودفعه نحو اختلاق تفسيرات تتناسق مع عدم قدرته على الفهم المنطقي او التفسير المنطقي لما يحيطه مع مظاهر وكائنات حية ، لهذا لجأ الإنسان إلى الكهف للحماية مما ساعدته على تطوير قدرته في التخيل ومنحه نوع من الهدوء والطمأنينة ومساعدته في تطوير حالته الذهنية ، ليتمكن من مواجهة ما يحيطه عبر الاستدراك والتأمل والتحليل . إذ منح الكهف الإنسان القدرة على الخيال والتصور ولأن الإنسان قدرته على التصور والتخيل اعلى من قدرته على التعبير والكتابة فأن إنسان الكهف لجأ إلى الرسم والتوضيح داخل الكهوف فقد كان الدافع الأساسي لتلك الرسوم " مرتبطا بالنشاط الرئيسي للناس في تلك الفترة (العصر الحجري) ، ألا وهو الصيد ، فالصيد مهارة تشمل حركات شاقة وخطرة ، من المطاردة والاقتناء والمتابعة والقتل للفريسة" . هذه اللمحات الأولى عن[٢] أول شكل للتجمع البشري داخل الكهوف تشير إلى ارتهان الكائن البشري للعنف والتعايش مع هذا السلوك عبر اختلاق أدوات وطرق تمكنه من التعامل مع ما يحيطه من مخاوف وتحولات طبيعية ، بحيث يستطيع عبرها تحقيق غريزته المحورية وهي غريزة البقاء . فالعنف هنا هو السبيل الوحيدة لتحقيق هذه الغريزة .

من اهم المسارات التي تحول الإنسان بموجبها إلى كائن مستقر ومُنظم هو نشوء الجماعات البشرية التي اعتمدت الزراعة وتربية الحيوانات ، والتي ساعدت بدورها على منح الإنسان في تلك الفترة نوع من الطمأنينة ولكن الخوف والرهبة من الطبيعة بقي مستمرا ، مما أضطره إلى إيجاد مبررات لهذا الخوف فأدى به إلى اختلاق بعض الخرافات والاساطير والطواطم لتبرير هذا الخوف ووضع أسس ميتافيزيقية تنظم شكل حياته

في مواجهة الطبيعة . فالنظام الطوطمي هو أول نظام ديني قائم على تعاليم يجب عدم انتهاكها او تجاوزها بحسب رأي فرويد الذي يرى "إن حظر قتل وأكل الطوطم ليس التابو الوحيد المرتبط به، بل يحظر أحيانا لمسه ، وحتى النظر إليه ، وفي عدد من الحالات لايجوز أن يذكر الطوطم بأسمه الصحيح. ويؤدي انتهاك هذه الأوامر التابوية الحامية للطوطم إلى عقاب تلقائي يتجلى في امراض شديدة أو في الموت ... وإذا اضطر البدائي إلى قتل حيوان طوطم ، فأن ذلك يحدث ضمن طقوس مبنية للاستغفار والتكفير" . يتشكل مفهوم العنف في هذه الرؤية الطوطمية على وفق مسارين الأول قائم على ادانة الذات وتعنيفها عبر تحميلها الشعور بالذنب لما قد يحدث لهذا الحيوان المقدس، أما المسار الثاني هو مسار العنف الذي يُحدثه الإنسان لهذا الحيوان المقدس فهو عنف مقدس قائم على الفداء. وبمجمله يبقى هذا النوع من العنف موجه بتجاه الكائنات التي تحيط الإنسان والتي وجد نفسه يعبدها ويقدسها كنوع من التقرب للطبيعة.

عندما بدأت تتشكل العلاقات بين الجماعات البشرية عبر الأرض والزراعة تحديدا، اصبح موعد الامطار أو تقلبات المواسم أو العواصف وغيرها من المظاهر الطبيعية سببا لإيجاد مبرر منطقي لما يحدث، فذهب الإنسان إلى الاعتقاد بوجود أرواح طيبة وارواح شريرة تعيق من وجوده. وهذه الأرواح تحولت تدريجيا عبر الزمن إلى نظام الهي يفسر عبره الانسان الظواهر فظهرت إلهة للخير تساعد على الديمومة والمواصلة الطبيعية للحياة وأخرى للشر تعمل على عرقلة حياة الإنسان وتسبب له الضرر والعنف . هذا التقسيم لنشوء الآلهة بين الخير والشر يدل بشكل مباشر على أن تفكير الإنسان قائم على مواجهة عنف الطبيعة أو تبريره عبر استخدام نظام غيبي قادر على التفسير وإيجاد الحلول.

مع ظهور الاطوار الحضارية الأولى تكرس مفهوم العنف في جوهر تلك الحضارات ، إذ يتم ذلك عبر مبرر ديني بحت من خلال طقوس سفك الدم والقرابين وإيجاد الاسطورة الدينية التي تبرر ذلك بحيث يصبح العنف مقدسا وطريقا للسمو والارتقاء الحضاري بالإضافة للجوء إلى الحروب العدوانية ووضع الهة خاصة للحرب تساعد المُعتقدين بها على تخطي خصومهم او السيطرة عليهم ، فالدين هو الذي يمنحهم الشرعية بمعنى أن الدين يجعل العنف مُنظما .

ولعل من اشتراطات أي دين هو وجود الطقس ومن ثم النص ومن ثم العقيدة هذه التمرحلات هي التي يتقسم مفهوم العنف بموجبها، فشكل العنف في الطقس يختلف عن شكله اللغوي في النص الديني وصولا إلى مرحلة العقيدة التي تستوجب الدفاع باي وسيلة كانت، فالدين هو "نظام رموز يعمل بحيث يثير لدى البشر حوافز قوية وعميقة ومستديمة عبر صياغة مفاهيم عامة حول الوجود وعبر إعطاء هذه المفاهيم مظهرا حقيقيا بحيث تبدو تلك الدوافع وكأنها لا تستند إلا إلى الحقيقة " . وهذه الحقيقة نسبية لدى كل دين، فكل دين يرى الحقيقة من زاوية معينة وبالتالي يلجأ البشر إلى تشكيل رموزهم الخاصة التي يتم بناء العنف حولها.

ومن اهم مرتكزات الدين هي فكرة الألوهية التي تتمحور حول السعادة، فهذه الفكرة التي تعارض الطبيعة هي في جوهرها الطبيعة ذاتها وكل ما يصدر عنها من قواعد وقوانين هي قواعد وقوانين الطبيعة ، إذ يتم وضع هذه الفكرة في الفضاء الخارجي للكون او في الفجوة التي تتكون بين عالم الخيال وعالم الواقع وبين

القانون و تطبيقه وبين الفعل والنتيجة وبين الماضي والحاضر والمستقبل وتتجسد كل هذه المظاهر عبر مفهوم العناية الدينية التي تتجسد عبر الصلاة والعبادات والطقوس والمظاهر الأخرى كلها تتجاور لتمكن البشر من تفسير الغموض الذي يحيط وجودهم . هذا الغموض هو الدافع المحوري لصناعة التفكير البشري حول الدين، فتفكير الإنسان هنا لا يستند إلى المنطق المادي وإنما إلى العاطفة وتحولاتها التأريخية ، وعليه يتجسد العنف في الدين عبر مظاهر تفتقر إلى المنطق والتفسير العقلي.

وبما أن الدين لا يقوم على منطق عقلي في انتاج العنف وعليه فأن المسوغات المنطقية لتفسير العنف الصادر عن الدين سواء في الطقوس الخاصة او المظاهر العامة يأتي على شكل اراء ذاتية "فإن عبارة الدين سبب للعنف عبارة اختزالية وتبسيطية. لا أحد فيما أعلم يرى بأن حضور الدين بالضرورة ينتج العنف، وإنما الحجة بأن الدين ميال بشكل خاص إلى انتاج العنف، أو ترى بأن عامل مهم على وجه الخصوص من بين عوامل أخرى في انتاج أو تفاقم العنف. يمكن أن تصنف الحجج ... إلى ثلاثة أنواع متداخلة : الدين يسبب العنف لأنه ١- إطلاقي ٢- انقسامي ٣- لاعقلاني " [١] . هذه الرؤية تؤدي إلى تحييد التفكير الديني لأنه ذو اتجاه واحد، فالمطلق محدد وثابت غير قابل للشك او التفسير وكل عنف يكون مصدره المطلق الديني يكون عنف غير قابل للشك أو التفسير، في حين يعد مفهوم الانقسام الطريقة التي يستطيع بها الدين من التنقل بين التأويلات وإيجاد التبريرات المناسبة لكل فعل عنيف، أما عدم العقلانية فهي المنهج التي يستطيع بها الدين من بناء ديمومته في التعامل مع العنف عبر تقديم مظاهر عاطفية يتكامل شكل العنف عبرها.

يقوم أي دين على ثنائية (الخير والشر) كقاعدة أساسية في برمجة منهجه وطريقته في التعامل مع السلوك البشري و ضبطه أخلاقيا إذ يرى ديفيد هيوم بأن " الشر الطبيعي ينطبق على الشر الأخلاقي مع تعديل يسير أو من غير تعديل. وليس لدينا سبب للاستدلال على استقامة موجودة اسمى تشبه الاستقامة البشرية ... لننحي عنه المشاعر الأخلاقية على نحو ما نشعر بها ما دام الشر الأخلاقي في رأي الكثيرين أبعد في تفوقه على الخير الأخلاقي من الشر الطبيعي على الخير الطبيعي" [٢] . يأخذ العنف هنا طورا مختلفا وفق هذه الثنائية فالخير والشر كلاهما وسيلة للعنف ما يراه الخير عنيفا يراه الشر عكس ذلك، وما يراه الشر عنيفا يراه الخير عكس ذلك و تتوازن هذه المعادلة وفق نظام أخلاقي مجرد.

تشترك الأديان سواء كان أرضية او سماوية، ظاهرية أو باطنية في العديد من الصفات التي تقربها من بعضها واهم هذه المشتركات :

١- الاعتقاد سواء بكائنات طبيعية او فوق طبيعية.

٢- وضع فواصل بين الأشياء المقدسة والمدنسة.

٣- الشفرات الأخلاقية والتعاليم المقدسة التي بالضرورة تكون صادرة عن الإله.

٤- العاطفة الدينية والشغف بالغموض والرهبة.

٥- الطقوس والصلوات والادعية كوسائل للاتصال بالآلهة.

٦- الرؤية الشاملة والكلية للعالم والوجود البشري من منطلق الإله المعبود.

٧- تتنظم حياة الفرد منذ ولادته إلى مماته وفق الرؤية الخاصة بدينه.

٨- الشعور الدائم بالاندفاع والطمأنينة.

٩- الجسد مرتهن بالأحكام والتعاليم.

تساهم هذه المشتركات في الكشف عن طبقات تكوين أي دين ، فكل حالة من حالات التقابل بين الأديان تؤدي إلى تكوين منهج مشترك بين الأديان في تعاملها مع مفهوم العنف .

ويأخذ مفهوم (الأضحية) السلوك المباشر للعنف ، فالأضحية في الدين عبارة عن نقل المُضحي من الدنس الوجودي إلى المقدس الإلهي، فهي عبارة عن طريقة للوصل بين المُضحي والإله يتم عبر طقس يشترط الدم، فالقربان بدمه هي الوسيط لعالم آخر ، وينتقل هذا إلى معنى أبعد إلا وهو الفداء أو الشهادة التي تقترن بفرد أو مجموعة أفراد يقدمون انفسهم كأضاحي ليساعدوا في نقل أبناء دينهم من عالم الفناء إلى عالم الخلود . ومن ناحية أخرى يرى هيجل بأن "التضحية قد تفرض طابع التضحية بالتطهير ،حيث أن هناك مرجعية للدنس. ومن وجهة النظر التي نتخذها فأن الإثم بالمعنى الدقيق لم يتم ارتكابه ، أن التضحيات الخاصة للتطهير تتجمع هي نفسها حول كل العمل المتناهي بصفة عامة . إنها لا تقدم أي توبة ، لا تقدم أي عقوبة، ليس فيها تغيير روحي كهدف لها، وهي لا تتضمن أي جلد من أي نوع من الخسارة أو الدمار. وليس في الاعتبار أن الإنسان قد ارتكب بعض الفعل الشرير والذي يجب أن يتحمل شرا مقابله" [٢] . تشير هذه الرؤية إلى أن التضحية كسلوك ديني عنيف مرتبط بمبدأ التقديس الذي ساعد الإنسان على التطهير من ذنب لم يرتكبه .

وترتبط مظاهر العنف في أي دين بالنسق التأريخي لهذا الدين وآلية تكوينه ، واهم ما يحددها هو السلطة الدينة التي تعمل على تكريس سياقات ووضع أسس رقابية يتمخض من خلالها نوع العنف وشكله. فالذي يكون عنيفا في هذه اللحظة التأريخية ربما كان أقل شدة في لحظة تكونه، والذي لا يكون عنيفا في هذه اللحظة التأريخية ربما كان منعدم التأثير لحظة تكونه . فالسلطة الدينية هي التي تتحكم في بناء مستوى العنف حسب المقتضيات السياسية والاجتماعية فتلجأ إلى استعمال مبادئ الدين ونصوصه وطقوسه ... لتحقيق ديمومتها .فالإنسان مرتهن بالدين كحاجة للبقاء ومقاومة الخوف والغموض ؛ لهذا يقوم الإنسان لتأمين انسجام دائم مع الدين كونه الحقيقة الكبرى والأكثر بقاء. ليس فقط لجعل هذا العالم ممكننا للحياة بل لمنحه معنى [٣] [٢] .

وعلى الرغم من اقتران العنف في بعض الممارسات والشعائر الدينية إلا أن العنف هنا ارتبط بالمستوى الأخلاقي والتكويني للدين في حين توسع هذا المفهوم ارتبط بالسياسة او السلطة التي دائما ما تحتاج إلى دين لتبرير انتشارها ووسائل دفاعها عن بقائها إذ "يبدأ العنف في الدخول كطرف ثالث في جدلية (الدين/السياسة)... وهو يبدأ بمبادرات تأتي غالبا من جهة الطرف المستقر، المهدد ... إذ يبدأ العنف من النظام القائم ، حفاظا على ذاته وسلطانه القائم فعلا وقت ظهور الدين " . إذ تلجأ السلطة الدينية إلى السياسة مباشرة لما تحمل السياسة من شرعية قانونية واجتماعية بحيث تكون لها المساحة الكافية في تطبيق

رؤاها الذاتية التي تبتعد عن تشريعات الدين بمسافة تتيح لهذه السلطة تحقيق رغباتها التي في الغالب ما تكون فردية، إذ يصبح العنف عنها عنف شخصي فرداني غير مرتبط بنص أو تشريع ديني محدد تقتضيه الحاجة التأريخية أو المصلحة الشخصية وينقسم إلى شكلين الأولى تضحية بالآخرين والثانية تضحية بالذات "أي القضاء المبرم على من لا ينتمي إلى التنظيم الديني أو كذلك إماتة من ينتمي إلى التنظيم . ففي الحالة الأولى نحن امام مختلف الأصوليات الدينية العنيفة، التي تقترف العنف لفرض مبدأ ديني بالقوة، تقدر أنه مهدد من عدو خارجي؛ وفي الحالة الثانية ندنو من حالة التحمس للاستشهاد الفردي والجماعي، وهو بمثابة شكل لاختبار عمق الإيمان والانتماء. وفي كلتا الحالتين يرتهن الالتجاء إلى العنف ، ليس فقط بحوافز ذات طابع إيديولوجي، متولدة من رؤية لاهوتية أو دينية متميزة للعالم، بل أيضا بقاعدة تنظيمية بسيطة، ذلك أن قتل الذات أو الآخرين، له وظيفة تمتين اللحمة الداخلية لجماعة الانتماء" . هذه الرؤية التفصيلية تُدللْ على شكل طبقات ومستويات العنف في الدين، إذ يكون اللجوء للعنف خارج إرادة ذاته ويتم عبر استعماله كوسيلة.

وعلى العكس من الدين قامت الفلسفة على المنطق والعلم ، وتشكلت رؤاها حول مفهوم العنف حسب الحالات والنماذج الحضارية والتاريخية التي استطاعت عبرها تفسير او تحليل ميل السلوك البشري للعنف ، فتشكل معارف الإنسان وبناء الحقائق حول العنف لا يتم إلا وفق مسار منطقي عقلاني. لهذا ناقشت الفلسفة العديد من الأسئلة حول جوهر هذا السلوك البشري عبر العديد من الأسئلة أهمها هل العنف طبيعة بشرية ؟ ما علاقته بديمومة الحياة ؟ او هل رمز للقوة المادية للإنسان؟ وغيرها من الأسئلة إذ ترى الفلسفة بأن "أول شكل يظهر فيه العنف، هو العنف الطبيعي، إذ من السهولة بمكان الحديث عن الوحشية والعدوانية، والافتراس والقتل كخصائص تميز الحيوان، والطبيعة عموما، وهذا ما دفع ... إلى التفكير والبحث في الطبيعة الإنسانية، قصد معرفة مدى إمكانية تفسير العنف البشري على ضوء الفطرة والطبيعة البشرية" . إذ تنظر الفلسفة إلى مفهوم العنف بوصفه جوهر بشري وبالتالي كل التفسيرات والرؤى الفلسفية لا تتعامل مع العنف كمظهر اجتماعي، وإنما كطبيعة فطرية داخل الإنسان. فالإنسان على وفق رؤية (إريك فروم) هو "الحيوان الوحيد الذي يحارب نوعه ويمارس القتل الجماعي" . تحمل رؤية فروم هنا العديد من القراءات، فالإنسان من[٢] وجهة نظره لم ينتقل إلى الطور الحضاري الذي يحرره نوعا ما من السلوك الحيواني ، فالإنسان بقي في الطور الحيواني البدائي الذي يكون فيه العنف مبررا وفق مبدأ الافتراس من اجل البقاء على قيد الحياة أو الدفاع عن النفس أو غيرها من المظاهر الحيوانية التي تستدعي العنف بوصفه ضرورة من اجل الديمومة في الوجود. في حين الإنسان من وجهة نظر فروم لا يمارس العنف ضد أي نوع آخر من الحيوانات وإنما يمارس العنف ضد نوعه الخاص، ويلجأ إلى القتل الجماعي بمعنى الإبادة ليكون العنف لديه مرتبط بالعقل وشكله المعرفي الذي لا يستطيع الموازنة بين غريزة البقاء وغريزة الزوال.

وعمل التفكير البشري على برمجة العنف، ووضع له العديد من الخصال الإيجابية عبر التأريخ كالبطولة والقوة والسيطرة والشجاعة ... وغيرها وتلخص هذا المفهوم حول حالة اسماها الحرب فالحرب " من الناحية الطبيعية غياب السيادة، أما من الناحية الاجتماعية في تعني الدمار، وأما من الناحية الكونية فهي

تشكل الاعتراف. إن الفلسفة لا تفكر في الحرب إلا عبر التفكير بالسلام، إنها مغتربة من جراء سكون الحقيقة، وليست الحقيقة بالنسبة إليها سوى السلام" . من هنا نفهم الانفصال المعرفي بين الفلسفة والعنف، [٢] فالفلسفة في جوهرها تسعى إلى تثبيت قواعد ومشتركات بين البشر وتقوية الأواصر وتقريب وجات النظر فيما بينهم عكس الحرب كوسيلة مباشرة للعنف تسعى إلى تثبيت السيادة والدمار والاعتراف بوصفها أدوات للهيمنة والفصل بين البشر.

وارتهنت الفلسفة في تفسير مفهومها للعنف حول حالة العنف الجماعي بوصفه الظاهرة التي يشترك فيها غالبية مستويات التفكير عند فئة معينة من البشر على العكس من العنف الفردي الذي تكفل علم النفس في تفسيره ووضع مسبباته، إذ تكفلت الفلسفة في تفسير العنف الجماعي بوصفه لا يقوم على دوافع محددة كما وأنه قائم على مستويات وطبقات تأريخيه تبرره وتشكله وفق حالات السلطة التي تلجأ إلى استخدام لغة عرقية أو قومية أو طائفية من اجل تحديد مسار هذا العنف واتجاهه . فالآخر لدى (لفيناس) مرتٌهن بالعنف، فهو المحفز للأنا والتجربة في ذات الأمر، فالشر أساسي وجوهري لدى الإنسان يحدده الآخر بوصفه عدوا، وتطبيق هذا الشر يؤدي إلى تحرير الذات من كائنيتها والانتقال بها إلى مرحلة الفظيع بوصفه شعور موجود ومجرد من الذاتي الخاص إذ الدافع المحوري لهذه المعادلة هو الخوف من عدم استمرار الوجود ، ووجود الآخر يؤكد على استحالة الموت أو حتى الانتحار كخلاص شخصي، والوسيلة الوحيدة للخروج من الوجود هو الآخر الذي مصدره العنف . هذه الرؤية تؤدي إلى فصل العنف إلى طبقتين [٣]محوريتين (الذاتي / الموضوعي) "فالعنف الذاتي يُمارس ذاتيا ضد خلفية مستوى صفري من اللا عنف الذي يُنظر إليه على أنه إزعاج واضطراب الوضع الطبيعي السلمي للأمور. أما العنف الموضوعي، فهو بالتحديد ذلك العنف الكامن في صلب هذا الوضع الطبيعي للأشياء، وهو غير مرئي لأنه يديم معيار المستولى الصفري بالذات" . هذا الفصل بين طبقتين من العنف تؤدي بالفلسفة إلى التفكير بمسارين، فالذاتي يأخذ المعنى التأملي سواء المادي او الميتافيزيقي ، في حين يأخذ الموضوعي البعد المباشر للعنف والذي في الغالب يكون اجتماعي أو سياسي. تعد السلطة الموجه المباشر للعنف وتحديدا من الناحية الموضوعية، فالسلطة تستدعي مفهوم العنف لتحقيق غايتها وديمومتها، فقيمة السلطة لا تتجلى إلا عبر العنف الذي يحدد جوهرها ومدى تحققها، فدرجة ابتعاد السلطة عن العنف يشير إلى ابتعادها عن قيمتها وتحققها كحالة سياسية او اقتصادية او اجتماعية، مما يؤدي بالفلسفة إلى إيجاد المبررات اللازمة ليتحول العنف بموجبها إلى هوية لهذه السلطة إذ ترى (حنة ارندت) في كتابها (في العنف) العديد من المشتركات الفلسفية في توجيه الفلسفة للعنف أهمها : [٢]

١- شكل العنف في السلطة ذاته سواء في العلاقات الخارجية أو الشؤون الداخلية.

٢- العنف هو الشرط الاول لديمومة السلطة وبقائها.

٣- عندما تقوم فلسفة سلطة معينة على العنف في جوهرها، فأن مفهوم كالثورة يغدو بلا قيمة لأنها ستكون عبارة عن عنف خفيف مقابل عنف مُنظم وعقائدي لدى السلطة.

٤- حين تتفتت السلطة ، تصبح الثورة بلا قيمة وغير ضرورية.

٥- استعمال التعذيب الفردي للمواطنين بحد ذاتهم، بشكل متواصل من اجل ادامة جوهرها كأيديولوجيا.

٦- يكون استعمال العنف الخارجي ناجحا لدى السلطة التي حققت عنفها الداخلي على افرادها والتحكم في توجهاتهم.

٧- العنف بطبيعته ادواتي، وهو ككل وسيلة ، يظل على الدوام بحاجة إلى توجيه وتبرير.

ويندرج موضوع تفسير الفلسفة للعنف وفق مبدأ أخلاقي معقد إذ ترى الفلسفة أن مبدأ الاخلاق في العنف موضوعي إذ أن " الاحكام الأخلاقية على الرغم من كونها لا صادقة ولا كاذبة، يمكن مع ذلك التفكير فيها والاختلاف حول الأمور الأخلاقية بناء على أسباب عقلية. والنظريات الأخلاقية يمكن أن تكون واجبية ، وعقابية، أو قائمة على الفضيلة ... إن الاخلاق تقوم على أساس الطبع عند الفرد الأخلاقي وليس على تحليل الصواب والخطأ في أفعال معينة" . هذه الرؤية تؤكد بأن الفلسفة تنظر إلى العنف بأنه نسبي[٣] وغير مطلق، فمعيار الحكم الفلسفي هي الاحكام الاخلاقية التي ترى في العنف مجرد طبع.

إذ يرى (فردريك نيتشه) العلاقة التي تربط العنف بالسلطة بالفلسفة بأنها العلاقة (اللا أخلاقية المنظمة) إذ تتشكل في داخل الدور عبر "شكل الشرطة، والقانون الجنائي، والطائفة، والتجارة، والعائلة، وفي الخارج تظهر كإرادة للقوة، والحرب، والغزو، والانتقام. كيف تستطيع الجماعة القيام بأشياء لن يقرر الفرد القيام بها ابدا؟ بتقسيمها للمسؤوليات، للأمر والتنفيذ، بإشاعة الفضيلة، والواجب وحب الوطن والملك، بالحفاظ على الأنفة، والصرامة، والقوة، والحقد، والانتقام أي على كل السمات النموذجية التي تنفر منها كينونة القطيع" . على الرغم من أن فلسفة نيتشه قائمة على مبدأ القوة التّي تستدعي العنف أحيانا، لكنه فلسفيا على العكس من ذلك إذ يرى بأن السلطة وبنيتها عبارة عن مصدر للعنف المحوري والمُنظم والذي يأتي دائما بدافع أيديولوجي ذاتي . كما أن رؤية نيتشه تتركز على كون الفلسفة هي مصدر التشريع المعرفي والفكري سواء للدولة او مخرجاتها كالقانون والسياسية وغيرها وبالتالي هذا التشريع من وجهة نظره تشريع لا أخلاقي بمعنى أن الفلسفة لم تكن أخلاقية من ناحية تعزيزها لمفاهيم ضيقة وخاصة كالفضيلة والواجب والوطن وبالتالي تقاطعت الفلسفة مع جوهرها في وصف العنف او التبرير له ؛ لأنها لم تتماشى مع كينونة القطيع وانما التحقت بالسلطة والفرد.

وعلى الرغم من التنوع في رؤية وقراء العنف في الفلسفة منذ تكوينها إلى الآن، تعددت بموجب ذلك اشكال تفسير وتأويل العنف بحسب المنهج الذي ينتمي إليه الفيلسوف إلا أن فلاسفة كـ (نيتشه، وليفناس، وحنة ارندت، وبودريار وبورديو ... وغيرهم) تعاملوا مع مفهوم العنف كموضوع فلسفي لكشف الطبيعة الشريرة في جوهر الإنسان في حين عمل الفيلسوف (بيونغ شول_ هان) على تحول العنف إلى منهج معرفي يستدل من خلال على اصل المعرفة البشرية ودوافع وجودها وتجسدها في الفلسفة إذ يرى (بيونغ شول _هان) بأن (أركيولوجيا العنف) تتجسد بالآتي :[٥]

١- الرغبة بتملك شيء محدد لدى الإنسان هي الدافع المحوري لبدأ الصراع، حيث تتصادم رغبة مع أخرى نتيجة التركيز على امتلاك شي محدد.

٢- المحاكاة بالضرورة تؤدي إلى الصراع، وأن أي تقليد محاك يوحي بالعنف.
٣- يحدث العنف قبل كل شيء في صراعات حول أشياء لا تدين قيمتها بتقليد الرغبة، بل هي تمتلك أهمية في جوهرها، وفي الغالب تلبي الاحتياجات الأساسية لدى الإنسان.
٤- يحمل القتل قيمة جوهرية كونه مبدأ رأسمالي يتحكم في الاقتصاد القديم للعنف، فكلما تضاعفت اعمال العنف التي ارتكبها الشخص. تضاعف مقدار السلطة التي يحوزها.
٥- يفضي العنف الممارس على الآخر إلى زيادة قدرة الفاعل على البقاء.
٦- العنف هو الخبرة الدينية الأولى والوسيط بين الإنسان والالهة. وكل حالة موت هي شكل من اشكال العنف.
٧- ممارسة العنف تضاعف من شعور الفرد بالسلطة، المزيد من العنف يعني المزيد من السلطة
٨- تأخذ العقوبة كشكل من اشكال القانون دور الوسيط بين السلطة والفرد تهدف إلى منع العنف او الحد منه.

وفي كتاب (مجتمع الاحتراق النفسي) يرى (بيونغ – شول هان) بأن هناك فرق جوهري بين اركيولوجيا الاعتداء واركيولوجيا العنف بالرغم من أن الاعتداء شكلا من اشكال العنف إلا أنه "عنف الإيجابية لا يفترض ولا يتطلب العداء. وهو يتكشف على وجه التحديد داخل مجتمع يتمتع بالسلاسة والدعة، وبالتالي فأنه يؤكد ذاته بوصفه غير مرئي أكثر من العنف ... إنه يسكن المساحة الخالية من السلبية داخل النفس. حيث لا يحدث استقطاب بين الداخل والخارج، أو المألوف والاجنبي" [٣] [٦].

وبما أن الفلسفة لا تقف على الظواهر في حدودها التأريخية فقد تعاملت مع العنف بوصفه مفهوما جدليا يتطور وفق سيرورة التأريخ وتحولاته ، ولأن تأريخ مفهوم العنف البشري منذ تكوينه الذي اقتصر على حالات الفداء الديني او الدفاع عن النفس او الحروب والسيطرة الاستعمارية لاحقا ، انتبهت الفلسفة إلى تطور ظاهرة معقدة في تأريخ هذا العنف إلا وهي (الإبادة) إذ حاولت الفلسفة التعامل معها وتفسيرها وفق منطلقات وأدوات الجهاز الفكري والاصطلاحي الفلسفي إذ ترى الفلسفة بأن الإبادة كأعلى مستوى من مستويات العنف البشري ضد نوعه تنقسم إلى طورين [٣] [٧] :

الطور الأول : تدمير النموذج القومي للمجموعة المُضطهدة.

الطور الثاني : فرض النموذج القومي للمُضطهد.

هذه الرؤية تحدد الإبادة كسلوك مفرط في العنف من الناحية القومية، إلا أنها لا تقتصر على هذا البعد كونها استجابة أخذت العديد من الاشكال سواء الدينية او السياسية او الاستعمارية او غيرها إذ يرى جان بودريار بأن مفهوم الإبادة مقترن بالمحو أي محو الذاكرة أو النسيان لأنها تحمل من الهول ما لا تستطيع الذاكرة البشرية على تذكره او إعادة تفاصيله إذ "يدخل نسيان الإبادة في عداد الإبادة ذاتها ، لأنه إبادة للذاكرة والتاريخ والاجتماع ... وهذا النوع من النسيان جوهري تماما كحدث الإبادة نفسه الذي هو على أي حال مفقود بالنسبة إلينا وعصي على ادراك في حقيقته ، ولأن هذا النسيان بالغ الخطورة فالمطلوب إلغاؤه بذاكرة اصطناعية ، الذاكرات الاصطناعية هي التي تعمل اليوم ، في كل مكان ، على محو ذاكرة البشر ،وعلى محو البشر من

ذاكرتهم الخاصة " . كما ويؤكد (بودريار) على[٨] دور وسائل الاعلام المعاصرة[٣] في برمجة شكل العنف والتحكم في إطاره كمدعاة للإبادة وفق مستجدات الفلسفة الحديثة إذ " أي مجزرة يمكن أن تغفر لهم لو كان لها معنى، لو أمكن تفسيرها بوصفها عنفا تأريخيا – هي ذي القاعدة الأخلاقية للعنف الجيد. أي عنف يمكن أن يغفر لهم لو لم تعلن عنه وسائل الاعلام الجماهيري ... سوى أن كل هذا وهمي. ليس هناك استخدام جيد لوسائل الاعلام، فوسائل الاعلام تؤلف جزءا من الحدث .إنها تؤلف جزءا من الرعب" [٩] . هذا المفهوم ينقل المستوى المعرفي للعنف من كونه فعلا جوهريا لدى الإنسان، إلى حالة مرتبطة بمتعلقات اجتماعية ومظاهر سياسية تؤثر في صناعة هذا المفهوم.

لقد قامت الفلسفة المعاصرة على رصد العديد من مظاهر العنف عبر إعادة قراءة لعديد من الحالات التي اصبح فيها العنف مادة موضوعية تستهلكها الثقافة المرئية كالعنف ضد السود ومظاهر التعنيف النسوي والاسري وحالات الهجرة، فالاستخدام المفرط للعنف، يحمل العديد من والوظائف بحيث تصبح مظاهر كالدفاع والاحتماء بحيث ينتقل الجسد فلسفيا من حالة التهديد والاعتداء إلى حالة القبول، فالعنف هنا عبارة عن مادة موضوعية، يكون الإنسان وسيطا فيها بين الإنتاج والاستهلاك الإعلامي . هذه الرؤية تقوم على تحويل الجسد من قيمة مُضافة إلى الوجود إلى قيمة محذوفة مرتهنة بأبعاد لا تتوقف على الموت وإنما تنتقل إلى تركيب هذا الموت، وفق مظاهر الاستهلاك وتداعيات الحياة المعاصرة، إذ يرى (دافيد لوبورتون) بأن أهم مظاهر العنف في الفلسفة المعاصرة، فالسجن "ينغلق مثل طقس طويل من المهانة والاذلال يسلط على سجين ... وتصبح هويته السابقة منسية تماما ... فالنظام مقدم على أي اعتبار آخر" . هذه الرؤية تؤدي بالعنف[١] إلى صناعة نسق أخلاقي مختلف في رؤية العنف، فسبب وجود السجين داخل السجن تأتى بسبب عنف قد مارسه او خطأ ارتكبه. فمعنى العقوبة يأتي عبر تجريده من هويته الاجتماعية، فالتجريد من الهوية تأخذ اعلى مستويات العنف لأنها سلب لكينونة الوجود. على الرغم من أن فلسفة (لوبورتون) على الوجود الفردي إلا أن النماذج التي يقدمها بوصفها انعكاسا للشكل البشري العام. فالعنف لديه مطلق تتم ممارسته على كائن عاجز عن نفسه ومنصاع لجلاده، فالعنف هو النموذج العتيق للسلطة على مجتمع أو شخص، فهو الشكل الأكثر مباشرة لسيطرة الإنسان على الإنسان، فهو شحن للضحية بالألم عبر همجية ممنهجة يكون حدها الأول هو الجنون أو الموت، من اجل تمزيق دقيق للهوية من خلال مزيج من العنف الجسماني والمعنوي، بحيث يصبح تشويه الذات امرا لا رجعة فيه [٢] [٤] .

وعندما يتشكل العنف بوصفه وسيلة ، يكون أما واضعٌ للحق أو حافظٌ له، فالعنف وسيلة إشكالية للحق في الفلسفة؛ لهذا عملت الفلسفة على التفريق بين "عنف شرعي وعنف غير شرعي ليس بينا كل البيان؛ ذاك أنه يتعين التخلي بحزم شديد عن سوء الفهم الذي يرتكبه أصحاب الحق الطبيعي حينما يظنون أن الأمر يتعلق بالتمييز بين العنف الذي لأجل غايات عادلة، وذلك الذي لأجل غايات غير عادلة ... فالأحرى أن الحق الوضعي يقتضي من كل عنف أن يمده بدليل عن أصله التأريخي" . هذه الرؤية تؤدي بالعنف[٣] فسلفيا

إلى تحويله من فعل يناقض الوجود الإنساني إلى فعل يساهم في ديمومة الإنسان من خلال مظاهر الحق وما يستدعيه من بعد أخلاقي.

المبحث الثاني

اركيولوجيا العنف في خطاب المسرح العالمي المعاصر

تشكلت بنية الفن المسرحي مُنذ نشأته على استدعاء مفهوم العنف في كافة مفاصله، وذلك لتحقيق الركيزة التي يقوم عليها المسرح إلا وهي الدراما، فالدراما تستدعي العنف لما يحمل من طاقة نفسية واجتماعية، ولأن الدراما لا تتعامل مع النماذج السياقية في المجتمع بل تستدعي النماذج الاستثنائية التي تكون بنيتها قائمة على التحول والانقلاب، الذي يتحقق بموجب العنف او مظاهره. إذ يعتبر ارسطو مفهوم العنف في الدراما وتحديدا في جزئها التراجيدي الأداة المركزية في اثارة عاطفتي الخوف والشفقة لدى الجمهور وذلك من اجل تحقيق التطهير العاطفي والنفسي، كما ويضيف ارسطو لـ (التحول/ التعرف) جزءا ثالثا إلا وهو (الباثوس) "وهو مشهد المعاناة المستشفقة أي الباعثة على الشفقة. ويمكن تعريفه بأنه فعل مؤلم، أو مُهلك، كالموت، والمقاساة الجسدية، والجراح، وما شابه ذلك من مشاهد تقع في مجال الرؤية البصرية" [٤] . هذه القاعدة التي وضعها ارسطو هي التي كانت الركيزة الأساس في تشكيل مفهوم الدراما الذي ربط فيه ارسطو مظاهر العنف كمحركات لتكوين الشكل العام للفن المسرحي. فالشكل العام للفن المسرحي يقوم على معالجة صراع الخير والشر ، فالخير هنا هو العدالة التي تحتاج القوة والحكمة لفرضها أما الشر فهو ما يناقض الطبيعة البشرية، فالشخصيات في المسرح تلجأ للعنف سواء في الخير لتحقيق العدالة أو للشر في تلبية الرغبات الفردية. كما وليس شرطا في الدراما أن ينتصر الخير على الشر، فهذا أيضا يناقض جوهر الطبيعة، فالدراما تقوم على عرض المبادئ الإنسانية وما تقاسيه من شرور وقسوة [٤] . فالبعد الموضوعي الذي قامت عليه الدرامي ارتكز على الصراع بوصفه جوهر الدراما، الصراع الذي يستعدي العنف الجسدي أو المعنوي كوسيلة لإثبات الذات عبر التخلص من الآخر سواء ماديا أو معنويا ، فقد عالج التأريخ المسرحي كافة أنواع العنف بدأً من الحرب وتداعياتها الآنية واللاحقة، بالإضافة إلى مواضيع الفرسان والمقهورين وغيرها التي تتناول مفهوم العنف بشكل مباشر بالإضافة إلى المستويات العائلية والفردية في العنف مما يجعل الفن الدرامي اعمق الفنون في تسليطه الضوء على مفهوم العنف، على العكس من الفنون الأخرى التي تتعامل مع العنف كحالة خاصة، في حين تراه الدراما جوهر وجودها لهذا اعتمدت الدراما على الصراع بشقيها سواء الكوميدي أو التراجيدي، فالكوميدي الذي يستعمل السخرية والهزأ يتعامل مع العنف وفق طوره النفسي والاجتماعي، في حين يذهب التراجيدي إلى استعمال القوة والقسوة في تعامله مع العنف وفق مبررات دينية وفلسفية.

وجود مفهوم الصراع كتقنية بناء محورية في الدراما ، يؤكد على أن العنف هنا ليس ظاهرة أو حالة اجتماعية او نفسية، وإنما وجود جوهري بالنسبة للدراما. إذ لا وجود للدراما دون وجود الصراع الذي يستدعي العنف بالضرورة ، كما وينقسم الصراع إلى عدة اقسام تشتمل على : [٦]

١-الصراع العمودي : إذ يقتصر هذا الصراع على المواجهة بين إرادة الإنسان واللاهوت أو الميتافيزيقيا .
٢-الصراع الافقي : يقوم هذا الصراع على المواجهة بين الفرد وقوانين المجموعة التي تحيطه .
٣-الصراع الديناميكي : يقوم هذا الصراع بين طبيعة الإنسان الفطرية و مظاهر كالقدر والتأريخ ٤-الصراع الداخلي : إذ يقوم هذا الصراع بين الإنسان وذاته وما تحمل من تناقضات.

هذه التقسيمات التي يقوم عليها الصراع تمنح مفهوم العنف واشكاله مبررات فكرية، بعيدا عن المضامين والمواضيع التي تقوم عليها الدراما، إذ يمنح الصراع شكلا لهذه المضامين والمواضيع، فالصراع في الحياة يحمل نوع من العشوائية والترهل على العكس من وجوده في الدراما الذي يكون محدد ومقترن بزمن ودوافع مُنظمة تستند إلى حكاية ومبررات موضوعية " لأن الصراع الدرامي يجب أن يكون صراعا بين ارادات إنسانية، تحاول فيه إرادة إنسان ما أو مجموعة من البشر كسر إرادة إنسان آخر أو مجموعة أخرى من البشر. وما نراه على خشبة المسرح طوال الوقت في عرض مسرحي جيد هو تيار مستمر بين أخذ ورد، بين مد وجزر لصراع بين ارادتين متباينتين. وحينما يكون الصراع على هذا المستوى يصبح العنصر الإنساني أساسيا لأننا كمتفرجين لا بد أن نتعاطف مع جانب ضد الآخر" [٤] . وعلى وفق هذه الرؤية الّتي تقوم عليها فسلفة الصراع الدرامي والتي تشترط (كسر إرادة إنسان)، فكسر الإرادة هو استدعاء لمظاهر العنف لتتحقق الدراما، وحدوث التعاطف دلالة مباشرة على اشتراط حدوث العنف. وفق هذا يرى الباحث بأن العنف في الدراما يبدأ من تقنيتها كدراما، وبالتالي فأن كل نماذج الخطاب المسرحي هي نماذج تستدعي العنف في بنيتها التكوينية كاشتراط تقني .

وتعامل الفن المسرحي مع العنف بوصفه قاعدة أخلاقية تفصل بين الخير والشر، فالنماذج التي يطرحها الفن المسرحي تتفاوت مستويات العنف فيها، فالتاريخ المسرحي لا يقتصر على شكل محدد للعنف، وإنما يتناول العنف على كافة المستويات سواء كونه غريزيا او مكتسبا وايضا سواء كان ظاهرة أو حالة عامة. فقد تعامل المسرح الحديث مع كافة أوجه العنف، فقد تعامل الطليعيون معه عبر عرض "على منصة المسرح عالما ميكانيكيا متوحش القسوة إلى درجة تجعله محروما من كل عقل أو منطق ... بينما كانوا جميعا يحاولون تصوير موقف إنسان هذا العصر باعتباره (مأساة) هزيمة في دفاعه غير البطولي عن تميزه الشخصي وعن حريته، وعن ضميره الخاص ومسؤوليته، إذ بهم جميعا ودون استثناء تقريبا – يصلون إلى نتيجة واحدة، وهي أن هذا العالم، لم يعد جديرا بشرف المأساة" . هذه الرؤية هي التي تحدّد شكل العنف وتجذره في الخطاب المسرحي سواء الحديث أو المعاصر. فخطاب العرض المسرحي سواء النص أو العرض يرتهن في عرضه للعنف بالعديد من المظاهر أهمها الفترة التاريخية، فكل فترة تأريخية تستدعي شكلا محددا للعنف. فنوع العنف الذي تتبلور شعبيته في فترة تأريخية معينة، لا يحمل ذات الشعبية في فترة أخرى، وكذلك الحالة السياسية، فكل سلطة سياسية تستدعي شكلا معينا من العنف يحدده النظام القائم ويستدعيه الفن المسرحي بوصفه بُعدا موضوعيا، هذا بالإضافة إلى تحولات الدين والأخلاق التي ترتهن بظروفها وحالاتها الاجتماعية والزمنية في تعاملها مع العنف . هذا ما يتعلق في استدعاء مفهوم العنف كمادة موضوعية، قد عمّ المسرح

التقليدي أما المسرح الحديث والمعاصر يبدأ العنف فيه من شخصية الكاتب قبل انتقاله إلى العرض، فالكاتب الحديث او المعاصر لا يلجأ إلى تطهير المتلقي وانما إلى تعليمه و مساعدته في خلق الموقف سواء السياسي او الاجتماعي او حتى الذاتي، فنهج الكتاب إلى استعمال الهجوم بدلا من المواساة، فـ (أبسن) هاجم جمهوره مما أدى إلى منعه من العرض، أما (برناردشو) هاجم جمهوره بطريقة اكثر لياقة وهدوء، وكذلك (اثول فوغارد) الذي هاجم جمهوره محاولا الإطاحة بحكومة الفصل العنصري في جنوب افريقيا، وذهب كتاب اخرون إلى التعمد في الإساءة والارباك والنفور كـ (هاينر موللر) و(فرناندو اربال) . فهذه التقنيات التي اعتمدها الكتاب المعاصرون تستدعي مفهوم العنف مباشرة كون الكاتب لا ينفصل عن المجتمع الذي يعيش فيه، وبالتالي مفاهيم كالهجوم والإساءة بوصفها مفاهيم عنيفة ترتبط مباشرة بسلوك الكاتب الذي هو سلوك المجتمع.

وتقرن (راشيل راجالو) الفن المسرحي في قراءتها لـ (ميشيل فوكو مسرحيا) بمبدأ الاهتمام بالذات وما يستدعي هذا الاهتمام من لجوء إلى العنف ليس بوصفه حدثا او حالة وانما بوصفه اركيولوجيا تتمظهر مشهديا إذ تقوم رؤيتها على الآتي :

١- الذات هي مركز العمل المسرحي وما تستدعي من مؤثرات خارجية تنعكس على بيئتها، فالاهتمام بالذات هو أسلوب حياة أخلاقي.

٢- انطواء الفن المسرحي على نزعة فردانية، فالفردانية هي التي تساهم في التحول والتحسين الجماعي.

٣- الاخلاق والسياسة وجهان لعملة واحدة، فالسياسية هي مصدر التشريع الأخلاقي.

٤- السلطة الآن بلا مركزية، فهي منتشرة تمارس على سلوك المواطنين وتصرفاتهم، إذ تتحرك وتنتقل في كل لحظة من نقطة إلى أخرى، مما تؤدي إلى تغيير في السلوك العام وبالتالي تغير اتجاه المقاومة.

٥- تنتشر السلطة في كافة مفاصل الحياة (العمل، الرعاية الصحية، التعليم، العلاقات الاسرية، الصداقات، الجنس، الاستهلاك، القانون...) إذ تسعى إلى التذويت والتفرد لتحقيق مفهوم الاخضاع الذي يمنحها الاستمرارية.

٦- يكون الفن عبارة عن ممارسة انعكاسية وارادية لا يضع بها الإنسان قواعد أخلاقية لنفسه، ويسعى من خلالها إلى تحويل ذاته وتعديل كيانه الفردي، ليتحرر من السلطة تدريجيا.

٧- إن خالق العمل الفني يقع في تذبذبات بين النشاط والسلبية، والوعي والعمى، والتقنية والخلل الوظيفي.

٨- تقوم القوة الأخلاقية للمسرح على العلاقة التي تنشأ من خلال ما يفعله العمل المسرحي بنا وما نفعله به .

٩- يعزز الفن المسرحي اشكال الانتباه عبر عدم التجانس، وذلك لتحرير الانتباهات الصغيرة، مما يؤسس إلى وجود آخر لا غنى عنه. وبهذه الطريقة يساعد المسرح الفرد على المقاومة والمكافحة، على العكس من الأجهزة الإعلامية تهيكل الانتباه وتكيفه وتوجهه .

ولم يتعامل المسرح المعاصر مع العنف بوصفه منظومة جمالية او درامية تهدف إلى تحرير او تعليم المتلقي فقط، وانما العمل على ادخال المتلقي في منظومة فلسفية وفكرية تتعلق بجوهر وجوده الأخلاقي

والثقافي التي يعكسها المسرح عبر الأداء المقترن بتاريخ المؤدي كإنسان قبل تحوله إلى مؤدي ووفق هذا المسار يضع (ريتشارد شيكنر) العديد من الأسس التي تتم وفقها هذه المعادلة :[٢]

١- النشاط الفني متشابه منذ نشأته القبيلة الطقوسية وصولا إلى الفترات الصناعية والتكنولوجية المعاصرة.

٢- الخرق والازمة والفعل التصحيحي وإعادة الاندماج او الانشقاق ما هي سوى نماذج مسرحية لأنها تشترط التجمع والأداء والتفرق.

٣- تتميز الدراما بشكل العنف المتطرف الذي يتم تقديمه داخل المسرح، إذ يكون بمثابة مستوى احتفالي وممارسة طقسية.

٤- يمنح الاطار المسرحي المتفرج حق الاستمتاع بعمق المشاعر دون الشعور بأنهم مجبرين على التدخل بالأفعال التي تثير مشاعرهم.

٥- من الأفضل للمتفرج ألا يمنع الجرائم التي تحدث على المسرح، فهذا النوع من الجرائم ليست اقل حقيقية من الواقع، ولكنها حقيقية بشكل مختلف عما يحدث في الحياة اليومية.

٦- على الرغم من أن المسرح يستدعي اللعب، وبان المؤدي مُتيقن بأن ما يقدمه هو لعبة، إلا أن هذا النوع من اللعب ليس ضعيفا او زائفا بل يؤدي إلى التغيير لكل من المؤدي والمتفرج في ذات اللحظة.

٧- لا يتم الاقتراب من العنف الواقعي عبر تنفيذ مشاهد عنيفة على خشبة المسرح، فالأجدر التعامل مع البشر على خشبة المسرح بوصفهم رموز متخيلة.

٨- العروض التي تستدعي الدموية المفرطة لن تكون أداة تطهيرية، فالعنف الذي يتكرر او يتحقق يحفز إلى مزيد من العنف، كما أنه يميت قدرة الناس على التدخل خارج المسرح عندما يرون العنف يحدث.

٩- أداء التحولات المفصلية هي الفاصل بين الدراما الاجتماعية والدراما الجمالية، فالدراما الاجتماعية تستدعي كافة مظاهر العنف كالعداء والمحاكمات والحروب، وكذلك الجمالية التي تقترن بالطقوس وما تقوم عليه من مظاهر عنيفة تستدعي التطهير والنشوة .

وهذه الرؤية التي افترضها (شيكنر) للعنف في الخطاب المسرحي، ربما تتقارب مع رؤيته الطقوسية وتعامله مع المسرح المعاصر بوصفه شكلا من اشكال الأداء الطقسي الذي يتجاور في رؤيته للعنف بوصفه ظاهرة غريزية على العكس من رؤية (روميو كاستلوسي) Romeo Castellucci الذي يندمج بالعنف بوصفه حالة من حالات الحياة المعاصرة، إذ عمل كاستلوسي على الحفر في الروح البشرية كاشفا من خلال هذا الحفر عن ازدواجية الإنسان وما يترتب على هذه الازدواجية من مظاهر عنيفة يعكسها عبر صور صادمة إذ سعى من خلال ذلك إلى التخلي عن تمثيل العالم، من اجل إعادة إحيائه، فمسرحه يعود إلى استدعاء المسرح ما قبل التراجيديا الذي لم يكن فيه الإنسان منفصلا عن الحيوان إذ "يجمع كاستلوسي في ابداعاته وعروضه الغنائية بين الأصوات الطبيعية والتكنولوجية الحديثة . وتمزج مؤلفاته الموسيقية رقة كبيرة، وعنفا جسديا بليغا مع بعض الذبذبات إلى الحد الأقصى الذي تتحمله الاذن البشرية، مع أن هناك حاجة للهدوء باعتباره عنصرا أساسيا في فنه. وقد تم تسخير هذه الدينامية المزدوجة لخدمة البعد الدرامي الأساسي

والميثولوجي في طريقة اشتغاله" . هذه الرؤية في التعامل مع العنف بعيدا عن حالتها التقنية كاستخدام عنصر الموسيقى في عرض مستويات العنف إلا أنها في صلب الحالة الفكرية للخطاب المسرح، فمعالجات العنف لم تعد مقتصرة على الطروحات الادائية الجسدية او اللفظية للممثل وانما انتقلت إلى مستويات تقنية وبصرية في خطاب المسرح المعاصر.

اخذ العنف مسارا مختلفا مع (فرقة أرشيفيوزيتا) التي تبنت مفهوم العنف كمشروع فكري وتحريضي وذلك من خلال تقديم نماذج تشترط العنف سواء بنيتها الفكرية او البصرية إذ تعاملت (فرقة أرشيفيوزيتا) مع العنف في الخطاب المسرحي على وفق الآتي :

١- تقديم اوربا بعد الحرب العالمية الثانية وإعادة قراءة المجازر التي حدث في الحرب العالمية الثانية واثرها على المجتمع المعاصر.

٢- تقديم العروض في الهواء الطلق للوصول إلى جوهر الجريمة التي احدثتها الحرب كون الأخيرة قد حدثت في الهواء الطلق.

٣- العمل وفق نوع (الكوميديا المروعة) لأنها تتيح مساحة للتعامل بحرية مع مفاهيم كالحرب والمقاومة والتمرد وطبيعة العدالة لأن الكوميديا المروعة تقدم مساحة لعرض التناقض بين العدالة والقانون.

٤- تركيب الخيالي من التمثيل على الواقعي عبر المكان بصفة حاملا لدلالات العنف.

٥- ينطلق العنف المعاصر من مبدأ (التدمير المنهجي للكوكب) والذي يقوم على اجتماع السلطة والاقتصاد والسياسة معا.

٦- الفضاء الخارجي ليس مجرد رؤية اخراجية ، بل هو مادة فنية وغاية.

التماهي مع مفهوم العنف في المسرح المعاصر لم يقتصر على نوع معين من أنواع المسرح سواء من الناحية الشكلية أي مسرح (علبة ، أو مفتوح ، او شارع ...) وكذلك من الناحية الموضوعية كالمسارح السياسية او الوثائقية او الدرامية التقليدية ... فتنامي معالجات مفهوم العنف في العرض المسرحي المعاصر اتى بموجب تناميه في الحياة العامة ومرفقاتها سواء الفردية او الاجتماعية إذ "تتمثل الفكرة الضمنية في أن عنف التجربة المسرحية ، قد يكون قادرا ولو للحظات قصيرة على تمزيق ستار نزعة الإنسانية أو التخدير الذي تفرضه الحياة المعاصرة. ونعلم جيدا أن اختزال ممارسات متباينة إلى هذه الصياغة العامة يبدو تبسيطا مفرطا ، لكن ما يهمنا هو الطرح الضمني، أو لنقل الشحنة الطوباوية التي تحرك في السر هذه الاعمال التي غالبا ما تتسم بالاستفزاز ، فمثل هذا الفن يفترض ضمنا وجود قدرة لدى كل فرد على استعادة الواقع، وإعادة اختباره بشكل مباشر من خلال احساسات قوية ، ولو خلال زمن العرض فحسب" . يأتي مفهوم العنف في الخطاب المسرحي المعاصر كعنصر مساعد في كشف الذات الإنسانية المعاصرة المليئة بالزيف والخداع، فالمسرح يأتي كحالة من حالات نقد الذات وتجريدها عبر العنف كأداة مساعدة.

ومن ناحية أخرى ذهب (اوغستو بوال) إلى التعامل مع مفهوم العنف بطريقة أخرى عبر نموذجه (مسرح المقهورين) الذي استدعى فيه المُعنفين الذين تعرضوا للاضطهاد بحكم الحالة الاجتماعية والسياسية

والاقتصادية للمجتمع، فاستدعاء المُعنفين او المقهورين بحسب تسميته يأتي لتحويل العنف من الناحية الموضوعية والبصرية المرتبطة بالمسرح إلى خطاب جماهيري، إذ قامت القاعدة الفكرية لمسرحه على معادلة "تأثير الظلم والاستغلال والعنف الذي يمارسه القاهرون على أنسنة الإنسان. التي تتأكد حقيقتها بنداءات المقهورين للحرية والعدالة، ونضالهم المستمر من اجل استعادة إنسانيتهم الضائعة ... فالقهر والاضطهاد يحدثان خلالا في توازن القوى الاجتماعية نتيجة للممارسات السياسية غير السوية التي تفجر الصراع داخل المجتمع " . هذه الرؤية تعطي العنف[٨] مسارا مختلفا في تعامله مع ألفن المسرحي الذي يجب أن يكون ثوريا وتحريضيا، فالعنف حتمي بحكم الحالة السياسية والاجتماعية والمسرح ضرورة لكشف هذا العنف والتعبير عنه عبر استعمال الجمهور الذي هو مادة الخطاب المسرحي. تطورت مفهوم العنف لدى مجموعة (تشانل يوث) والتي يرمز لها (YCG) والتي اعتمدت على منهج (اوغستو بوال) في تطوير مفهومها للقهر الاجتماعي، إذ بدأت هذه المجموعة مزاولة عملها منذ عام ٢٠٠٣ وإلى الآن تحت فرقة (المسرح الخفي) أو(مسرح الكمين) إذ عملت على استخدام تقنية التخفي وعدم كشف هوياتهم في معالجة العنف الاسري و مرض نقص المناعة (الايدز) وأسباب انتشاره في المجتمع، بالإضافة إلى التميز العنصري الرمزي في المجتمع المعاصر، إذ يقوم أعضاء الفرقة في تقديم عروضهم بشكل مفاجئ سواء في الأسواق او المحطات او غيرها من المرافق العامة ، إذ يستعملون الارتجال في مناقشة المارة والاشتباك الدرامي معهم، فالنص يتم بناءه من خلال التحولات التي تجري خلال لحظة العرض، والأداء مرتبط طرديا مع المكان والفكرة المسبقة التي تحدد مسار العرض. كما ويرافق عرض حالة العنف المراد معالجتها بعدا تعليميا فعرضهم الذي قام على معالجة العنف الاجتماعي الممارس على المصابين بمرض نقص المناعة (الايدز)، اعقبه توزيع بعض من شرائح الواقي الذكري وذلك لتوعية وتعليم الحاضرين بأهمية السلامة الجنسية . هذه الرؤية القائمة على إعْطاء المتلقي او المتفرج الحيزْ الأكبر في كشف مستويات العنف في المجتمع تؤدي إلى رؤية مفادها بأن العنف حالة مشتركة بين المسرح والحياة. هذه الرؤية اكدتها (اريان منوشكين) من خلال عملها في (مسرح الشمس) الذي عملت فيه على إعادة انتاج الكلاسيكيات الاغريقية وغيرها إذ عملت على استدعاء العنف في النصوص الكلاسيكية وإعادة قراءة المجتمع المعاصر من خلالها وتحديدا سلسلة عروض (آل أتريوس) والتي عملت فيها على استحضار "امام المتفرجين نتائج الاحداث العنيفة والجرائم التي حدثت خارج ساحة الأداء" . عمل منوشكين عن فصل الجرائم او مواقف العنف عن ساحة الأداء ووضعها بالقرب من المتفرج وذلك من اجل اشراكه بالجريمة وجعله جزءا منها أو امتدادا لها.

لم يشتمل العنف في مسرح (تريزا فالسر) على العنف المباشر والمحْتدم إذ قدمت عنفا باردا يقومْ على الحالات الخاصة للنساء تحديدا، فالمسرح لديها هو وسيط اعلامي قائم على منح المتلقي القدرة على التخيل. فالتراجيديا العميقة لديها لا يتم إلا من خلال عرض الجانب الوحشي للإنسانية إذ تقدم اعمالها "أمورا تتعلق بسياق الحياة اليومية ، وغالبا تكون في غرف مغلقة ، وفي حالات تبدو محمية والتي تدخل فيها دائما لحظات من العنف ... اندلاع مثل هذه الاعمال من العنف تقدم مثل الكوارث الطبيعية ، التي تنفجر داخليا

وخارجيا بين الشخصيات وكذلك تشكيلاتها ... إن الطبيعة لم يعد لها وجود منذ فترة طويلة : انها البرية كما هو الإنسان ، كيف يمكن أن يكون بريا في شيء واحد ؟ أن تكون البرية هكذا في غاباتنا ، لم يعد ذلك قائما ، وليس من المستغرب أن الناس عند (فالسر) يكونون بمثابة وحوش حقيقية " . هذه الرؤية الفكرية التي قام عليها مسرح فالسر في تفسير العنف ارتكزت على معادلة ثابتة بأن العنف فطري مرتبط بانهيار القيم المعاصرة التي تقوم عليها الحضارة ومفرزاتها كالفصل بين الجنسين وتداعيات الهجرة و الحياة اليومية ، إذ يأخذ العنف هنا مسارا نفسيا قائم على معاناة المرأة في المجتمع المعاصر .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات :

١- ساهم الشعور الديني في انتاج نوع من العنف المقدس المرتبط بالطقوس والعبادات، فالديانات الأرضية تعاملت مع العنف بوصفه مظهرا ماديا، في حين تعاملت الديانات السماوية مع العنف بوصفه مظهرا ماديا.

٢- تعامل التفكير الفلسفي مع العنف بوصفه معيارا أخلاقيا مرتبط بطبيعة الإنسان وظروفه الزمانية والمكانية، وما تحدده السلطة من فروض وواجبات تتحدد به مظاهر هذا العنف.

٣- يقوم العنف على الجدل ولا يرتهن لنظرية ثابتة فهو يتطور أو ينخفض بحسب سيرورة التاريخ.

٤- استدعى الخطاب المسرحي مفهوم العنف على مستويين، المستوى التقني وهو المستوى الذي يكون فيه العنف تقنية بناء من خلال مفهوم الصراع الذي يعد العمود الفقري لتكوين الدراما . بالإضافة إلى المستوى الموضوعي والذي يقوم على استدعاء مواضيع تقوم حكايتها على العنف سواء الفردي او الجماعي .

٥- كشف الخطاب المسرحي المعاصر عن كافة مفاصل العنف في الحياة الاجتماعية والسياسية عبر استخدام تقنيات ووسائل لا تقترن بالثوابت الجمالية التقليدية، بل التعامل مع المسرح بوصفه وسيلة لكشف العنف ومعالجته.

الفصل الثالث

الاطار الاجرائي

عينة البحث:

شملتْ عيّنة البحث عرض مسرحية (خلاف) وقد تمَّ انتقاؤها بالطريقة القصدية على وفق المسوغات الآتية :

١. اعتمادها على العنف بوصفه عنصر محوري يتمركز العرض.

٢. تمكّن الباحثان من مشاهدة المسرحية.

منهج البحث:

انتهج الباحثان المنهج الوصفي (التحليلي) في البحث، من حيث وصفه وتحليله العرض المسرحي.

اداة البحث:

اعتمد الباحث على ما أسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات كأداة لتحليل عيّنة البحث

تحليل العينة:

مسرحية خلاف * ٣ ٦

تأليف: مهند هادي

إخراج: مهند هادي

سنة العرض: ٢٠٢٢

تمثيل: هيثم عبد الرزاق وسهى سالم ومرتضى حبيب وأربع شخصيات كومبارس.

المتن الحكائي:

تقوم حكاية عرض مسرحية (خلاف) على شخصية أمل المرأة العراقية التي ولدت في عائلة شيوعية يسارية مناضلة مؤمنة بمفهوم الكفاح المسلح على الطريقة الجيفارية، إذ تعيش أمل مع ابنها كاميليو(تيمناً باسم ابن جيفارا) داخل العراق، فكاميليو الذي يوشك على بلوغ الثلاثين يحاول إقناع أمه على السفر معه إلى تركيا للاحتفال بعيد ميلاده، كما ويخبر أمه اليسارية بأنَّه يحلم بالاصطياف على شاطئ البحر، ممَّا يؤدي بأمل لمرافقته وتحقيق حلمه، وعند وصولهم إلى شاطئ البحر يختفي كاميليو بطريقة غامضة مع بقاء ملابسه وهوياته الثبوتية على الشاطئ ممَّا يؤدي بأمل إلى الاعتقاد بأنَّ كاميليو قد غرق في البحر، وتبقى على هذا الاعتقاد لمدة خمس سنوات في كوابيس وتخيلات داخلية تصف فيها أمل غرق كاميليو، حتَّى اللحظة التي يظهر فيها ضابط التحقيق الذي يفض عزلة أمل وكوابيسها وتخيلاتها، عندما يبدأ بسؤالها عن ابنها فتخبره بأنَّه قد غرق؛ إلّا أنَّ الضابط يبدأ في زراعة الشك في هذه الرؤية التي بنتها أمل حول اختفاء ابنها، حتَّى يؤكد فكرة الشك في زيارته الثانية، ويجزم في زيارته الثالثة بأنَّ ابنها لم يغرق في البحر وإنَّما ابنها قد انتمى إلى تنظيم الدولة الإسلاميَّة مع أربع اشخاص قد اختفوا في ذات الطريقة والأسلوب في تركيا، وبأنَّ ابنها يقف الآن في صف التيارات الجهادية المتطرفة، ممَّا يحمل أمل على الانهيار؛ لعدم قدرتها على تصور ذلك وبأنَّ كلَّ ما حاولت من أجله في صناعة امتداد يساري عبر ابنها تحوَّل إلى يمين متطرف، وعندما يعود ابنها متخفيا لمقابلتها يؤدي بها إلى الخيبة والاستسلام بأنَّ كلَّ الأشياء التي حاولت بنائها قد انهارت ممَّا يدعوها إلى التخلي عن ابنها الذي تلطخت يده بدماء بريئة ضد الأفكار الإنسانيَّة والوطنيَّة ، فصراع أمل هو صراع سياسيّ اجتماعيّ وأخلاقيّ بالدرجة الأولى ينتهي بمأساة أمل التي تخرج خائبة من كلِّ النضال التي سعت إليه وحاولت تتمثَّله في أفكارها الشخصية وعائلتها.

تحليل العرض المسرحي:

قام عرض مسرحية خلاف على ثلاث شخصيات أوّلاً أمل والتي قامت بأداء دورها (سهى سالم)، وثانيا شخصية كاميليو الذي قام بإداء دوره (مرتضى حبيب) وثالثا شخصية ضابط التحقيق الذي قام بأداء دوره (هيثم عبد الرزاق) بالإضافة إلى شخصية الراوي التي قام بأدائها (هيثم عبد الرزاق).

عمل المخرج وكاتب النص مهند هادي على الاهتمام بالجانب الصوري للعرض؛ إذ ركز على أبعاد خشبة المسرح واستعمال تقنية الديكور المُتحرك بالإضافة إلى تقسيم خشبة المسرح إلى مربعات ضوئية وكذلك استعمال شاشة العرض في سقف المسرح مع ميولها إلى عمق المسرح ممَّا يساهم في توفير مجال للرؤية، فقد

أخذ الديكور المتحرك شكل الكواليس أو الغرف المصغرة التي تتحول بين المشاهد وتساهم في تكوين الصورة المحكومة بالإضاءة وحركة الديكور.

قامت رؤية مهند هادي على الحدِّ من حرية الممثل وحركته الجسدية على خشبة المسرح ويجب أن يتحرك ضمن خطة صورية، في حين على العكس من ذلك أعطى كامل الحرية في التحكم بالجانب النفسي للشخصيات وتحولاتها الدلالية خلال العرض.

يبدأ خطاب العنف في العرض من الذاكرة المتمثلة بخلفية الأم السياسية القائمة على العنف والنضال اليساري (المسلح) كأن كل الطرق والأساليب التفاوضية قد انتهت ولا حل غير السلاح والقوة للتغيير ، فهذه الذاكرة التي نشأ عليها كاميليو الغير قابلة للمساومة أو التفاوض . ثم ينتقل العنف إلى مستوى آخر إلا وهو الهجرة بوصفها شكلا من اشكال انتزاع الهوية وتجريد الفرد من مقوماته سواء المكانية أو اللغوية او الفكرية وغيرها . ثم يرتفع منسوب العنف عندما تفقد الأم ابنها مُعتقدة بأنه قد غرق في البحر وهو في طريق الهجرة ، إذ يأخذ العنف شكلا سايكولوجيا يتعلق بالأم كضحية لفقدان ابنها الوحيد الذي لم يستطع بلدها الحفاظ عليه . ثم يصل العنف إلى ذروته عندما تعلم الأم بأن أبنها لم يغرق وإنما قد انظم إلى تيار جهادي سلفي قائم على القتل والعنف في فرض فكرته .

يبدأ العرض بصوت الراوي يبلغنا عن شخصية أمل وحالها وهي تبلغ نهاية الخمسينات من العمر، وقد أخذت من اسمها كلّ شيء ، كما وأنَّها ورثت البيت التي تسكن فيه الآن ، إلّا أنَّ ابنها قد اختفى بظروف غامضة هذا الاختفاء الذي يبلغنا عن الراوي هو الطبقة الأولى للعنف إذ يعلن عن مقاساة سيكولوجية تعاني منها أمل في ظل الترقب والانتظار، إذ أملها بعودته ما زال قويا جدًاً ، وفي ليلة ككل الليالي تجلس أمل أمام التلفاز ويعلن الرئيس حظر التجوال هذا الحظر يدل على وجود حرب ، فحظر التجوال من اشد مستويات العنف الداخلي للحرب والذي يدل على قطع العلاقات الداخلية بين الافراد إذ يشير بأن العنف يشمل الجميع وبالتساوي ، ثم يواصل صوت الراوي ليخبرنا عن بدأ الفعل الدرامي وانتهاء الاستهلال بطبقة صوتية أقرب ما تكون لمفهوم الحكواتي الذي سوف ننتظر منه المزيد عن حكاية أمل وتحولاتها، فالحكواتي هنا، حكواتي في الصوت فقط مع غياب البنية الجسدية، وبالتالي اعتمد على الطبقة الصوتية فقط في تقديم العنف وعرضه.

وعندما تبدأ أمل في التعريف عن حالتها ووصف شخصيتها، يبدأ الراوي في تأكيد حالتها وإكمال ما بدأ به بطبقة صوتية إخبارية أقرب ما يكون للتقريرية، ومن ثمَّ يبدأ صوت الراوي في ربط الأحداث بين الابن والأم، وعقب انتهاء حوارهما حول الذهاب إلى إسطنبول ، يعود صوته بلغة مليئة بالنقد ليزرع الشك والريبة بخصوص هذه الرحلة؛ إذ ساهم الصوت في رفع منسوب البنية الدرامية عبر طبقة صوتية منخفضة مليئة بالشك ، فهذا الشك يقوم على عنف منظم كأن المأساة حتمية بحكم المستوى الاجتماعي للمجتمع العراقي القائم عبر تأريخه المعاصر على العنف ، ليخبرنا كحكواتي بأنَّ أمل سوف تذهب ولكنَّها لا تعرف أسرار تلك الرحلة وبالأحداث التي سوف تواجهها، يبلغ بذلك كأنّه سارد عليم يفهم بالأشياء قبل وقوعها ليدل على أن وقوع العنف حتمي ، وطبقة الصوت قد حقَّقت مستوى التشويق المطلوب .

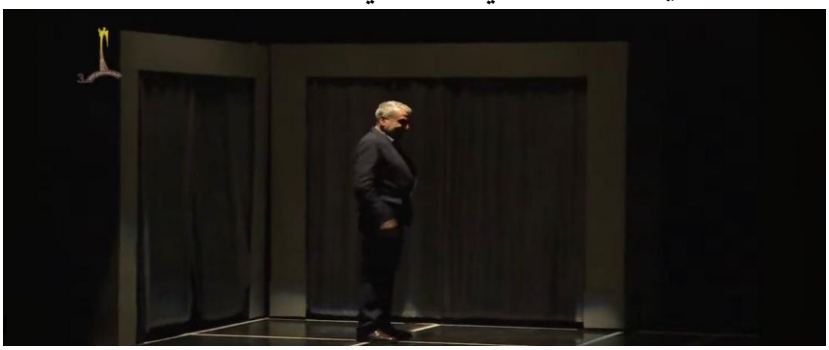
يخبرنا الحكواتي بأنَّ أمل قد عادت إلى العراق وبأنَّها فقدت ابنها كاميليو في هذه الرحلة، وبأنَّها طوال هذه الفترة بقيت وحيدة من هنا يأخذ العنف صورته المبدئية القائمة على معاناة الأم كفرد تجاه العنف وتبدل المصير الشخصي من أم تمتلك أبن إلى أم مفجوعة بفقدانه . حتَّى يظهر الراوي بشخصية ضابط التحقيق الذي يتحدَّث عن تفاصيل البيت بيت أمل الذي ورثته من والدها ، ومن هنا يوحي بأنَّ شخصية المحقق هي ذاتها منذ التحقيق معهم كعائلة يسارية إلى التحقيق معهم كعائلة لديهم شخص يمينيّ متطرف. مع تصاعد الفعل الحدث الدرامي يتصاعد مستوى العنف ، فثبات شخصية المحقق كوجه مباشر لبوليسية السلطة وعنفها الدائم الغير منفصل بعيدا عن تغير شكل الدولة ونظريتها السياسية ، فوجود مفهوم التحقيق دلالة على وجود الجريمة او حدوث العنف بعيدا عن نوع هذه الجريمة سواء معنوية كالانتماء إلى فكرة سياسية مناهضة لسياسة الدولة ، أو مادية كارتكاب فعل مادي مُنافي للطبيعة الاجتماعية .

يبدأ الضابط التحقيق مع أمل حول ابنها وظروف اختفائه ومن ثم ينتقل أدائه بين الحضور الجسدي والصوتي على خشبة المسرح إلى إكمال التفاصيل عبر الحكواتي المتمثل بالصوت فقط، وحتَّى عندما يعود الصوت إلى ضابط التحقيق يعود الصوت هنا بوصفه أداة للعنف ، ومن ثم يباشر المحقق في رواية التفاصيل المتعلقة بالابن يتناسق الأداء الصوتيّ في تحقيق الهدف الذي يقوم على زراعة الشك في طريقة اختفاء كاميليو.

يقدم ضابط التحقيق شعوراً بارداً مندمجاً مع شخصيته ممّا يسهم في رفع الانفعال لدى شخصية أمل التي فقدت ابنها. وفي ظل التوتر والانفعال الحاد الذي يحيط شخصية أمل ، يكون الحكواتي في ظل التوتر يأخذ طبقة صوتية تدل على العقلانية والهدوء مما يساهم في إعطاء العنف مستوى درامي مرتبط بالحكاية وتفاصيل العرض الجمالية . مما يدفع أمل للبدأ في الاستغراق بشرح تفاصيل الرحلة إلى البحر وظروف اختفاء كاميليو، يظهر ضابط التحقيق ويقدم قدحا من الماء إلى أمل الذي يساهم في خفض مستوى انفعالها ، إذ ينقلها من عنف التذكر الذاتي إلى عنف التحقيق الحالي ، بأداء أقرب ما يكون للأداء الاستنكاري إذ هو يفترض بأنه لو كان مكانها إلا أنه لا ينسى كونه الضابط المحقق في هذه القضية. إذ يتحرك وفق الخطة السينوغرافية لصورة العرض الكلية مع حفاظه على الانفعال الداخلي وتفاصيل الشخصية ؛ ليمنح العنف رؤية معرفية ليس بوصفه شكلا من اشكال الاعتداء وانما عبارة عن ذاكرة مليئة بالصراع الذاتي والسياسي .

فظهور كاميليو يعطي العنف حضورا ماديا على خشبة المسرح، إذ يبدد الغموض الذي قام عليه العرض والانتقال إلى مرحلة عرض العنف، إذ يبدأ بحوار تعبيري بين أمل وكاميليو يختمه صوت الحكواتي

بالإشارة إلى عقيدة امل اليساريَّة التي تحركها بحكم النشأة والتحول الاجتماعي؛ إذ يتحول صوت الحكواتي من صوت يخبرنا بأحداث العرض إلى صوت يتحكَّم في إدارة العرض وأبعاده الدرامية، ومن ثمَّ تدخل أمل في مونولوج مطوَّل تتخلله أغنية ويعقبه سرد لعلاقتها مع والدها وكيف بأنَّها نسخة عنه وبأنَّ فكرة كونها يسارية فكرة راسخة عبر طبقتها الصوتية واندماجها مع الشخصية، إلَّا أنَّ ذلك يقطعه مرور الضابط المحقِّق الذي يسير بحركة مستقيمة ثابتة ويديه في جيوب بناطله كأنَّه غير مقتنع بفكرتها؛ لأنَّه يبحث عن لغز تحول ابنها إلى يميني متطرف، إذ تأخذ طريقة اصلاح العنف بالعنف نفسه. فاليسار المسلح كفكرة سياسية واجتماعية يأتي نتيجة لعجز في التعامل مع اصلاح العملية السياسية، في حين يأخذ اليمين المتطرف المتمثل بكاميليو صورة ضياع فردي مع رؤية دينية متمثلة بانتمائه إلى تنظيم ديني مُسلح أيضا يؤمن بفرض رؤيته بالقوة واستخدام العنف المقدس بوصفه جهادا لتغيير شكل المجتمع وادارته بطريقة قائم على استعمال العنف كمنهج للحياة وتكوين شكلها بعيدا عن أي تصور أخلاقي او معرفي .



يتخلى الحكواتي عن دوره الصوتي ليتجلى بحضوره الجسدي وعبر حوار مباشر مع أمل ليخبرنا بكيفية بدأ علاقة أمل بزوجها، واختيارها الخاطئ إذ تركها زوجها وهاجر مع جنين سيكون اسمه (كاميليو) لاحقا إذ يبدو فقد الأب فقداناً محوريّاً بالنسبة لـ(كاميليو) الأب الذي لم يتعرَّف عليه والذي صادف ظهور ضابط التحقيق مع ظهور الأب يؤدي بإشارة إلى أنَّ ضابط التحقيق مشترك في هذه الأبوية، وممَّا يؤكد ذلك معرفته عند دخوله إلى المنزل بتفاصيل المنزل عبر تحدثه عن المكتبة وتفاصيل الجلوس.

ينقسم العنف هنا إلى عدة محاور :

١-هجرة الأب وترك أمل وحيدة مع جنين لم يولد، هذه الصورة تجعل من العنف عبارة عن خسارة نفسي ترافق هذا الجنين قبل ولادته ، وبأن ما سيحدث لاحقا من تكوين شخصيته سيكون منقوصا غير سوي مع السياق الاجتماعي لشكل العائلة في المجتمع .

٢-الفقدان المادي المطلق للأب ، يعطي العنف شكلا ديناميكيا متحركا ، فنشأة كائن دون أي صورة ابويه يجعل من هذه النشأة بلا ثوابت تربوية مما يجعل من الشخصية دائمة الحاجة إلى القوة واستعمال العنف لتعويض الفقدان الشخصي .

٣-ادعاء اشتراك ضابط التحقيق في ابوة كاميليو دلالة مباشرة على اغتصابه المُسبق لأمل ، هذا النوع من العنف المادي الذي تمارسه السلطة المتمثلة بضابط التحقيق ، إشارة إلى لجوء السلطة المباشر إلى العنف الجسدي وعدم الاكتفاء بالإيذاء النفسي.

في المشهد الذي يعقب حوار كاميليو مع أمل يأتي مشهد ضابط التحقيق الذي يعتذر لدخوله بهذه الطريقة غير اللائقة وقد كانت كلّ منافذ البيت مغلقة إلَّا أنَّ الضابط المحقِّق يعرف طريق الدخول جيداً وعندما بدأ الحوار يخبرانا ضابط التحقيق وأمل بأنَّهما كان أصغر من ذلك عند أوّل دخول له عليها، إلَّا أنَّ هذا الدخول هو الأشد؛ بمعنى أن العنف الأول دلالة على فتوة عنف السلطة أما الآن فعنف السلطة قائم على خبرتها في كشف المجتمع وتحليله. إذ يبدأ في شرح تفاصيل اختفاء ابنها وبأنَّه بوضوح ينتمي إلى تنظيم الدولة الإسلاميَّة، فهذا النوع من التنظيمات القائمة على العنف المطلق كمنهج ، وانتماء كاميليو له إشارة مباشرة على أن تراكم العنف الشخصي أدى به إلى انتهاج العنف المباشر كنافذة للتعبير والتفريغ الذاتي ومحاولة للانتقام من المجتمع بوصفه مساهما في تكوين وبناء هذا العنف الشخصي إلا أن عنف السلطة يبقى ثابتا في مساره .

وعقب حوار مطوَّل حول هوية كاميليو يتصادم ضابط التحقيق مع أمل وعندما يخبرها بأنَّ هوية الإرهابي في الدولة الإسلامية هو ابنها كاميليو يخبرها بثلاث طرق مختلفة تمثلت بثلاث أداءات تنوَّعت في درجة الصوت والحركة وطريقة النبر ثم ينتقل ليتحدث عن الضابط كحكواتي ممَّا يساهم في تعزيز الفعل الدرامي. وعقب كشف الحقيقة ينتقل الحكواتي من ضابط التحقيق ليكشف تفاصيل كاميليو ومعرفة شكل العلاقة بينه وبين أمل في اللحظة الحالية.

وفي الختام يندمج الحكواتي مع ضابط التحقيق عبرة صورة موحدة تدل على أن الحكواتي الذي يسرد العنف ويراقب تطوره المعنوي هو ذاته ضابط التحقيق الذي يمارس العنف ويتحكم بشكله وصورته ، و هذا العنف كله موجه ضد امرأة عراقية ذنبها الوحيد بأنها ولدت لعائلة يسارية، بمعنى بأن هذه المرأة لم تختر انتمائها ، وانما اتى بحكم النشأة ، فنجدها مُضطرة للدفاع عن هذه الهوية التي تجعلها منها مجرد أداة لاستقبال شتى أنواع العنف من الجسدي إلى المعنوي ، وينتقل هذا العنف إلى فضاء أوسع عندما ينتقل إلى ابنها بوصفه وريثها البايولوجي والذي تتعارض وراثته مع افكارها ، فيصبح مصدرا للشر والعنف وينتقل هذا الوريث من استقبال العنف إلى فعله عبر اختياره لطريق أيديولوجي آخر .

الفصل الرابع

النتائج والاستنتاجات والتوصيات

<u>النتائج</u>:

١-شكلت الذاكرة السياسية المصدر المباشر لتوجيه العنف، وتحديد المسار الدرامي والبصري للعرض المسرحي .

٢-ساهم مفهوم الهجرة في انتزاع الهوية الفردية والاجتماعية للشخصيات، مما أدى إلى نقل العنف من المسار المعنوي إلى المسار المادي .

٣-تناوب مستويات العنف بين الفردي الذي يشمل الشخصيات، وبين المستوى الجماعي الذي يحيط بالشخصيات والمتمثل بالسلطة البوليسية التي تدير لعبة العنف في المجتمع .

٤-عدم توحيد مسار العنف الجانب سواء فكريا او موضوعيا، إذ تم استدعاء العديد من اشكال العنف في مسار واحد مثل (عنف اليسار المسلح، عنف اليمين المتطرف، عن المؤسسة البوليسية) .

٥-الارتكاز على الأداء الصوتي واللغوي في وصف العنف وتقديمه، وانخفاض معالجات المستوى البصري سواء لجسد المؤدي او بصريات العرض بشكل عام في معالجة مفهوم العنف.

٦-اخذ العنف مستوى مُضاعف حال وقوعه على المرأة بحكم البنية الاجتماعية والأخلاقية للمجتمع العراقي.

الهوامش

[١] – علي أسعد وطفة، من الرمز والعنف الى ممارسة العنف الرمزي، في: مجلة شؤون اجتماعية، العدد (١٠٤) الشارقة: جمعية الاجتماعيين، ٢٠٠٩، ص٦٢.

[٢] – سورة الاسراء، الآية (٧٠).

[٣] – محمد جواد رضا، ظاهرة العنف في المجتمعات المعاصرة تفسير سوسيو – سايكولوجي، في: مجلة عالم الفكر، العدد (٣)، ١٩٧٤، ص١٦٨.

[٤] – انتوان آرتو، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أسعد أحمد، (القاهرة: دار النهضة العربية، ١٩٧٣) ص١٦٢.

[٥]– فريدريتش نيتشة، في جنيالوجيا الأخلاق، ترجمة فتحي المسكيني، (تونس: دار سيناترا، ٢٠١٠) ص ١٨.

[٦] – نقلًا عن : محمد فتوح الجمل، الفلسفة المعاصرة، (بيروت: دار القارئ،٢٠٠٧) ص٢٦.

[٧] – أحمد العايد وآخرون، المعجم العربي الأساسي ، (بيروت: لاروس، د.ت) ص ٨٧٢.

[٨] – جميل صليبا، المعجم الفلسفي، ج٢، (قم: مطبعة سليمان زاده، ٢٠٠٥) ص١١٢.

[٩] – المرجع نفسه ص١١٢.

[١٠] – محمد جواد رضا، مرجع سابق، ص١٤٧.

[١] ينظر : مروان العلان ، من الكهف إلى التجريد (محاولة في قراءة الفن الإنساني القديم وعلاقته بالفنون الحديثة)ط٢ (عمان: منشورات وزارة الثقافة ، ٢٠٢٣) ، ص٩

[١] [١] شاكر عبد الحميد ، الخيال (من الكهف إلى الواقع الافتراضي) ، ط١ (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، ٢٠٠٩) ص ٢٦

[١] سيغموند فرويد ، الطوطم والتابو ، تر: بو علي ياسين ، ط١(اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، ١٩٨٣) ص ١٢٧-١٢٨

[١] ينظر : ويليام وودز ، تاريخ الشيطان ، تر: ممدوح عدوان ، ط١(دمشق :دار الجندي للنشر والتوزيع ، ١٩٩٦) ص ٥٥-٥٦

[١] ينظر : كارين آرمسترونغ ، حقول الدم (الدين وتأريخ العنف) ، تر: أسامة غاوجي ،ط١(بيروت : الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ٢٠١٦) ص٥٩-٦١

[1] جان بول ويليم ، الأديان في علم الاجتماع ، تر: بسمة علي بدران ، ط١(بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠١) ١٧٦-١٧٧

[1] ينظر: فيورباخ ، أصل الدين ،تر: أحمد عبدالحليم عطية ، ط١(بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ،١٩٩١) ص ١٠٨-١٠٩

[1]- وليام ت. كافانو ، أسطورة العنف الديني (الأيديولوجيا العلمانية وجذور الصراع الحديث) ، تر: أسامة غاوجي ، ط١، (بيروت: الشبكة العربية للأبحاث والنشر ، ٢٠١٧) ص٢٦-٢٧

[1] - هيوم ، محاورات في الدين الطبيعي ، تر: فيصل عباس، ط١(بيروت: دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع ، ١٩٨٠) ص١٩٠-١٩١

[2] - ينظر : كيلي جيمس كلارك ، الدين وأصل الكون والحياة ، تر: إسلام سعد ، ط١، (بيروت: مركز نهوض للدراسات والبحوث، ٢٠٢١) ص ٧٤-٧٥

[2] - ينظر : تركي علي الربيعو ، العنف والمقدس والجنس في الميثولوجيا الإسلامية ، ط٢، (بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٥) ص٤٩

[2] - فردريك هيجل ، محاضرات فلسفة الدين (العبادة وديانات الطبيعة) ، تر: مجاهد عمبد المنعم مجاهد ، ط، ١(القاهرة: مكتبة دار الكلمة ، ٢٠٠٣) ص ٣٧-٣٨

[2] - ينظر : ميشال مسلان، علم الأديان (مساهمة في التاسيس) ، تر:عز الدين عناية ، ط١(أبو ظبي : دار كلمة ، ٢٠٠٩) ص ٣١٤-٣١٥

[2] - يوسف زيدان ، اللاهوت العربي وأصول العنف الديني ، ط٢(القاهرة: دار الشروق ، ٢٠١٠) ص ٢١٣-٢١٤

[2] - سابينو أكوافيفا و إنزو باتشي ، علم الاجتماع الديني (الإشكالات والسياقات) ، تر : عز الدين عناية ، ط١ (أبو ظبي : دار كلمة ، ٢٠١١) ص ١٤٠-١٤١

[2] - محمد الهلالي وعزيز لزرق ، العنف ، ط١ (الدار البيضاء : دار توبقال للنشر ، ٢٠٠٩) ص ٦

[2] - رشيد الحاج صالح ، الإنسان في عصر ما بعد الحداثة ، ط١(الشارقة : دائرة الثقافة والاعلام ، ٢٠١٣) ص ١٤

[2] - فتحي التريكي ، الفلاسفة والحروب ، تر: زهير المدنيني ، ط١ (الجزائر : ابن النديم للنشر والتوزيع ، ٢٠١٥) ص ١٣٦

[2] - ينظر : ايمانويل ليفناس ، من الفينومينولوجيا إلى الأتيقا ، تر: إدريس كثير وعزالدين الخطابي ، ط١ (المغرب: منشورات اختلاف ، ٢٠٠٣) ص ٤٣-٤٤

[3] - ينظر : لفيناس ، من الموجود إلى الغير ، تر: علي بو ملحم ، ط١(بيروت : مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، ٢٠٠٨) ص ٥٥-٥٦

[3] - سلافوي جيجيك ، العنف تأملات في وجوهه الستة ، تر: فاضل جكتر ، ط١ (بيروت : المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات ، ٢٠١٧) ص٨

[3]- ينظر : حنة ارندت، في العنف ، تر: إبراهيم العريس ، ط٢ (بيروت : دار الساقي ، ٢٠١٥) ص٤٠-٤٥.

[3] - جوليان باجيني، الفلسفة (موضوعات مفتاحية) ، تر: اديب يوسف شيش، ط١(دمشق: دار التكوين للطباعة والترجمة والنشر ، ٢٠١٠) ص ١٣٥-١٣٦.

[3] - فريدريك نيتشه ، إرادة القوة (محاولة لقلب كل القيم) ، تر: محمد الناجي ، ط١ (الدار البيضاء : افريقيا الشرق ، ٢٠١١) ، ٢٦٠-٢٦١

[٣] – ينظر : بيونغ – شول هان ، طوبولوجيا العنف ، تر: بدر الدين مصطفى ، ط١(الرياض : دار معنى للنشر والتوزيع ، ٢٠٢١) ، ص ١٩-٢٦

[٣] – بيونغ – شول هان ، مجتمع الاحتراق النفسي ، تر: بدر الدين مصطفى ، ط١ (الرياض : دار معنى للنشر والتوزيع ، ٢٠٢١) ص١٦

[٣] – ينظر : جون دوكر ، أصول العنف (الدين ، والتأريخ ، والابادة)، تر: علي مزهر ،(بيروت ، جامعة الكوفة (دراسات فكرية) ، ٢٠١٨) ص١٦

[٣] – جان بودريار، المصطنع والاصطناع ،تر: جوزيف عبدالله ، ط١(بيروت : المنظمة العربية للترجمة ،٢٠٠٨) ص ١٠٧

[٣] – جان بودريار ، روح الإرهاب ، تر: بدر الدين عرودكي ، ط١ (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠١٠) ص ٢٩

[٤] – ينظر : إلزا دورلين ، فلسفة العنف ، تر: جلال بدلة ، ط١(بيروت : دار الساقي ، ٢٠٢١) ص ١٥-١٦

[٤] – دافيد لوبورتون ، ندوب (الوجود في الجلد) ، تر: أبو بكر العيادي ، ط١(الجبيل: صفحة سبعة للنشر والتوزيع ، ٢٠٢٤) ص ١٨٢

[٤] – ينظر : دافيد لوبروطون، تجربة الألم (بين التحطم والانبعاث) ، تر: فريد الزاهي ، ط١ (الدار البيضاء: دار توبقال للنشر ، ٢٠١٧) ص ١٠٩

[٤] – فتحي انقزو ، تأويليات العنف ، ط١ (بيروت : مؤمنون بلا حدود للنشر والتوزيع ، ٢٠١٦) ص ٢٦٠

[٤] – ارسطو ، فن الشعر ، تر: إبراهيم حمادة ، ط١(القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٨٣) ص ١٢٣

[٤] – ينظر : عبد القادر القط ، من فنون الادب (المسرحية) ، ط١ (بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٧٨) ص ٢٩

[٤] – محمد عزيزة ، الإسلام والمسرح ، تر: رفيق الصبان ، ط٢(الدار البيضاء : منشورات عيون ، ١٩٨٨) ص ١٩-٢٠

[٤] – عبد العزيز حمودة ، البناء الدرامي ، ط١(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩٨) ص ١١٠

[٤] – سامي خشبة ، قضايا المسرح المعاصر ، ط١(بغداد : منشورات وزارة الاعلام – الموسوعة الصغيرة، ١٩٧٧) ص ١١-١٢

[٤] – ينظر: نهاد صليحة ، أضواء على المسرح الإنجليزي ،ط١(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥) ص ٨٧

[٥] – ينظر ، مايو سايمون ، الجمهور والكاتب المسرحي (كيف تستخلص اقصى مستوى تلقي من العرض المسرحي) ، تر: الشيماء علي الدين ، ط١ (القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٢٥) ص ١٣٧

[٥] – ينظر : راشيل راجالو ، المسرح والحياة (الاخلاق والمشاهد المعاصرة) ، تر: محمد سيف ، ط١(القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٢٤) ص ٢٤٢-٢٤٩

[٥] – ينظر : ريتشارد شيكنر ، نظرية الأداء ، تر: احمد عبد الفتاح ، ط١ (القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٢٤) ص١٤٨-١٥١

[٥] – سعيد كريمي ، روافد المسرح التجريبي (تشكل قسمات مسارح ما بعد الدراما) ، ط١(القاهرة: منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٢٥) ص ٩٨

[٥] – فرقة أرشيفيوزيتا : فرقة مسرحية إيطالية أسسها وادارها الثنائي الإيطالي (جيانلوكا جيدوتي وإنريكا سانجيوفاني) قاموا بتأسيسها عام ٢٠٠٣ على مبنى لمقبرة للجيش النازي ، قدموا عروض تستعرض التاريخ الدموي لأوربا المعاصرة، حيث قاموا بإعادة انتاج التراجيديات الاغريقية والرومانية بصورة تتناسب مع احداث العنف والدموية المعاصرة، وكذلك قاموا بتقديم العديد

من العروض منها (الجبل المسحور) بثلاثة أجزاء وهي رواية للكاتب الألماني توماس مان وغيرها من العروض التي تعالج مفهوم العنف بشكل مباشر وما تزال مستمرة إلى هذه اللحظة الراهنة . ينظر : نتالي كوتيه وآخرون ، مسارح الطبيعة ، تر: محمد سيف وعمر فرتات ، ط١(القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠٢٥) ص ٨٧

[٥] – المصدر السابق نفسه ، ص ٨٩– ٩٥

[٥] – آن فرونسواز بينامو ، الدراماتورجيا الركحية ، تر: يوسف أمفزع، ط١(القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٢٥) ص٣٥

[٥]– اوغستو بوال : (١٩٣١–٢٠٠٩) ولد في ريو دي جانيرو(البرازيل) درس المسرح في الولايات المتحدة الامريكية ، وعاد إلى البرازيل عمل في مسرح ارينا في سان باولو ، قدم عروضه في الردهات والسجون والشواطئ مستعملا العلاج النفسي والتنمية البشرية والسياسة والتربية والتعليم ...فرؤيته تقوم على أن المسرح والحياة لا ينفصلان ابدا . ينظر : احمد السبياع ، نشأ بعد ثورات خلقت علائق غير تقليدية بالجمهور مسرح المقهورين لأوغستو بوال ..من البرازيل إلى العالم ، مجلة نزوى ع(١١٢) ، ١٧ أكتوبر ٢٠٢٢، ص ١١٩

[٥] – يحيى البشتاوي ، المسرح والقضايا المعاصرة ، ط١(عمان : الاكاديميون للنشر والتوزيع ، ٢٠١١) ص ٢٨١

[٥]– ينظر : كريستوفر ب. بالم، دراسات كامبردج في المسرح ، تر: محمد صفوت حسن ، ط١(القاهرة : دار الفجر للنشر والتوزيع ، ٢٠١٤) ص ٢٥٠–٢٥١

[٦] – بيتر بروك وآخرون ، التفسير والتفكيك والأيديولوجية (ودراسات أخرى) ، تر: نهاد صليحة ، ط١(القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٠) ص ٢٥٣

[٦] – تريزا فالسر : كاتبة دراما المانية ولدت عام ١٩٦٧ درست التمثيل في المعهد العالي للموسيقى والمسرح في مدينة برن / سويسرا ، ومن عامي ١٩٩٩–٢٠٠١ مُنحت جائزة معهد جوته لأفضل الاعمال المسرحية ، كتبت العديد من الاعمال المسرحية منها (قليل من الشك) و (زوجان متبقيان) و (بنات كنج كونج) و(الرساح الموسمية في ابريل) و (المهاجرات البغايا) ... ينظر : كرستينة كونتسل، راديكالية النسوة (كاتبات الدراما في المسرح الألماني المعاصر) ، تر:علي فطوم ، ط١(القاهرة : منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، ٢٠١٠) ص٥٣

[٦] – المصدر السابق نفسه ، ص ٦٣

[*]– مسرحية من تأليف وإخراج مهند هادي، قدمت على مسرح الرشيد ١٧–٢–٢٠٢٢، وشاركت في على ثلاثة جوائز قيمة في مهرجان ظفار المسرحي الدولي الذي أقيم في سلطنة عمان، بحصوله على جائزة افضل نص مسرحي مهند هادي، وجائزة أفضل ممثلة للدكتورة الفنانة سهى سالم، وجائزة أفضل ديكور لـ محمد النقاش.