مجلة كلية التربية الاساسية
كلية التربية الاساسية – الجامعة المستنصرية
Journal of the College of Basic Education Vol.30 (NO. 125) 2024, pp. 776-786

التابو في الأداء المسرحي العراقي

أ.م.د ليلى محمد علي
كلية المنصور الجامعة
lialamohamad@yahoo.com
009647814142429

مستخلص البحث:
يمثل (التابو Taboo) مساحة استهداف ثرة في المسرح من النص إلى العرض والبحث يتصدى للمحذور والمحظور في الأداء المسرحي، الذي في طريقه للانضمام تحت مسمى (التابو Taboo) الفكري أو الاجتماعي أو الاثني، وما يسببه من خلخلة في النظام المجتمعي، والذي ينعكس بدوره على المؤدي في العرض المسرحي، فالتحولات والتغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية، تنتج إشكالاً سلوكية متطرفة أو متحزبة كالأفكار الداعشية أو الميليشية. إن البحث يحاول استقراء محاذير تابوية متعددة ويدرس متغيراتها التي تؤثر سلباً أو إيجاباً على الأداء المسرحي، مثل (التابو السلطوي، السياسي الجنسوي) وأخر.

الكلمات المفتاحية:- مؤدي عراقي ، تابو متورم ، متلقي عراقي.

المبحث المنهجي

أولاً: مشكلة البحث

يتعرض الأداء المسرحي والمؤدي على وجه الخصوص إلى استهدافات تتناقض وجوهر الأداء الذي ينشد التحرر الواعي، فالمتغيرات السياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمعات المأزومة بسبب الحروب أو الكوارث، تنتج أفكاراً راديكالية تربك البناء الاجتماعي وتبعده عن النظم القيمية والثقافية التي كان عليها قبل الأزمة، فالأفكار الداعشية المتطرفة والتوجهات المتعنصرة، تبث جرعات سمية ورجعية لتتحول بالتقادم إلى تابو ضد الأداء يهدف إلى الانغلاق والتقوقع.

إن تحميل التابو بمفهومه الأساس محاذير قمعية، سياسية أو دينية أو شعبوية، يعمل على تعطيل القوانين وانتهاك الحريات، مما يزعزع مفهوم الدولة والمواطنة ويعزز الفوضى والتشرذم.

إن التابو الأساس يضم مجموعة محددات وضعية اجتماعية عرفية، ترسم الخطوط العريضة للسلوك المجتمعي، وترفض الخروج عليه أو خرقه، مما يجعله –التابو- منظماً أو رادعاً للسلوك الشاذ أو المنتهك لحقوق الآخر، إلا أن المحذورات المستحدثة للتابو تستهدف المؤدي بشكل خاص والمسرح عامة، ومن هنا تبرز مشكلة البحث، حيث صاغت الباحثة عنوانه الموسوم: ((التابو في الأداء المسرحي العراقي)).

ثانياً: أهمية البحث والحاجة إليه

تتمثل أهمية البحث والحاجة إليه بما يأتي:

أ. رصد المحذورات التابوية الحديثة وانعكاسها على الأداء والمشهد المسرحي برمته.

ب.يفيد البحث الدارسين في مجال الأداء وكافة المشتغلين في الحقل المسرحي.

ثالثاً: أهداف البحث

يرمي البحث إلى التعرف على السلبيات أو الإيجابيات التي يتركها التابوعلى المؤدي والعملية الأدائية في المسرح العراقي.

رابعاً: حدود البحث

أ. الحدود الموضوعية: وتتمثل بدراسة المعوقات التابوية على الأداء.

ب.الحدود المكانية: تنحصر الحدود المكانية في العروض العراقية على المسارح الرئيسة.

ت.الحدود الزمانية: 2008 – 2018.

خامساً: تعريف المصطلحات

التابو Taboo: ويعرف التابو بأنه مجموعة أعراف اجتماعية أو محظورات كلامية أو فعلية؛ بسبب الخوف من العقاب من قبل القوى المارقة(Martin, 2010, p.401).

وفي تعريف آخر، إن التابو: «مصطلح انثروبولوجي يراد به الأشخاص، أو الأشياء التي يكون الاتصال بها ممنوعاً أو عرضة للعقاب الشديد من جانب المجتمع أو من جانب الآلهة» (إبراهيم مدكور، 1983، ص36).

وفي تعريف ثالث بأن التابو: «كلمة تدل بمعناها العام على قواعد وتعاليم سلبية، أو على المنع والحظر والتحريم، بالنسبة للأشياء أو الملابس، والأشخاص والألفاظ، والأفعال، وترتبط أكثر ما ترتبط فيما هو سحري أو مقدس، كما يتسع نطاقها فيشمل القذر أو المدنس» (كميل الحاج، 2000، ص534). أما تعريف الاداء فهو سلوك الانسان في حالة الانهماك في فعل معين ،اما الاداء الفني او الانجاز (performanc) فيشتمل على قدر من الكفاءة والسيطرة على الادوات والوسائل والاساليب، وهو سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، ويتطلب الاستعداد، والتهيوء، والتدريب للوصول إلى الكفاءة في الانجاز (ويلسون، 2000، ص8).

اما الاداء المسرحي فهو "فن ابتكار الاوهام مع العناصر الحية المرئية زمانيا (جوردن، 2004، ص21). وفي مصدر آخر يعرف الاداء "بأنه عمل الممثل على الخشبة ويشمل الحركة والالقاء والتعبير بالوجه والجسد والتأثير الذي يخلقه حضور المؤدي على الخشية واستثمار الفضاء"(الياس، 2006، ص14).

التعريف الإجرائي:

التابو هو حزمة محذورات وممنوعات مطاطة ومتغيرة تتشكل على وفق المرحلة السياسية أو الاجتماعية أو الفكرية تهدف إلى تقييد حرية المؤدي، وقد توجه صوب حركة المؤدي أو حواره أو زيه أو هيئته العامة، مما يلحق الضرر بالأداء المسرحي.

المبحث النظري

تبلور التابو عبر أزمنة سحيقة في حياة الإنسان البدائي، إنسان ما قبل الحضارة pre-culture، نتيجة الخوف من المظاهر الكونية المحيطة به، حينما وقف عاجزاً حيال قوانين الطبيعة المتغيرة، فقادته الحاجة إلى التوافق مع الكون إلى اختراع طوطمه الأول (التابو) ليخلق به تصالحاً مع الطبيعة يدرء به الأخطار التي تهدده. إن الطوطم الأول والذي يعد نواة للتابو Taboo كان يختزل أهوال الكون وأخطاره وتقلباته، وهكذا أصبح يدل على الآخر الطبيعة، تلك الطبيعة التي يدرك البدائي بأنها أقوى منه، مما قاده خوفه إلى تقديس طوطمه الأول بوساطة الطقوس (rixuais) المناسبية، محاكياً رهبة الأهوال التي يمر بها مستنهضاً طاقاته الحركية والصوتية مسبغاً على طوطمه القداسة والتبجيل، إن حركة الإنسان البدائية – كما اعتقد هو- تمكنه من السيطرة على قوانين الطبيعة، أنها القوة التي تستنزل المطر عندما يستعصي، والحركة تستشرف الانتصار على العدو، فلم تكن لعباً أو لهواً بل كانت ديناً/ عبادة.

ومع تطور الفكر البدائي على وفق متطلبات إدراكية وسلوكية بدء بصياغة الأساطير Mrxhods الكونية التي تسعى إلى تفسير الظواهر والأحداث واختلاق نماذج أولية مثالية صالحة للاحتذاء بها، وذلك عن طريق نمذجيتها، فأصبغ عليها الصفات البشرية، فهي تأكل وتشرب وتتزاوج لينتج أساطيراً سماوية، مناخية، أرضية. إن بنية التفكير لإنسان ما بين النهرين عملت على مشابهة العالم الإلهي بالعالم البشري «فصار مجتمع الآلهة السماوي في تصور العراقيين القدماء، نسخة ثانية للمجتمع البشري في الأرض» (طه باقر، 1986، ص33)، ووزع الآلهة في الأرض والسماء والجبال وتحت الأرض كذلك، فهي ترصد الأعمال البشرية، وتكافئ وتعاقب من لا يطيعها، وهكذا «شكلت قواعد التابو أول شرعة قانونية» (فرويد، 1996، ص57)، ومع الاستقرار الذي شهدته المجتمعات بعد الانتقال من مرحلة الصيد إلى مرحلة الزراعة، صارت الاسطورة (Method) وما يرافقها من طقس ينضوي بين ثناياها المسموح والمحظور والمرفوض والممنوع والخطر، من أجل بناء النظام في المجتمع. إن الأسطورة بوصفها دين الإنسان القديم استطاعت أن تسهم بخلق الشعور الجمعي بضرورة الانتماء إلى الجماعة لتشكيل قوى قادرة على مجابهة أخطار الطبيعة
(منير الحافظ، 2009، ص38). ومع ذلك الطقس وما يصاحبه صار التابو أكثر إمتاعاً وأسهل وصولاً إلى الغايات المرجوة منه. كانت الاحتفالات بطقوس الإله (تموز) في العراق القديم من الطقوس المهمة، فطقس (الزواج المقدس) بين الإله (انانا) و(تموز)، يؤدى من قبل الملك والكاهنة ويصاحب بالأناشيد المغناة، والآلات من أجل أن يتحقق الخصب والنماء للسنة التي يقام بها (عبد الواحد، فاضل، (و) عامر سليمان، 1979، ص53). إن تلك الأساطير والملاحم التي ظهرت لاحقاً وما يرافقها من طقس تشارك به المجموعة/ العامة، ويتقدمهم الملك/ الشامان/ رئيس العشيرة لترسم تابواً ضاغطاً يختزن كافة المحرمات والمسموحات لأنه دين المجتمع الذي يؤدى به ذلك الطقس وأساطيره.

إن الأساطير الرئيسة/ الإلهية تتحدث عن نشأة الكون - تحولت إلى تابو ديني – قد أفرزت أساطير فرعية وملاحم إنسانية تحكي عن إنصاف الآلهة والأسلاف ومآثرهم والتي أنتجتها الحاجة إلى معايير أخلاقية ضابطة للفرد والجماعة (كملحمة كلكلامش The Epic of Kilgames)، فالملاحم تشير إلى حيوية التفكر الإنساني من خلال محاولة الإجابة على الأسئلة الكثيرة التي شغلت الإنسان وعن علاقته بالآخر (الإنسان/ الطبيعة) للوصول إلى أجوبة ترسم معايير منضبطة ومحفزة للإنسان ولمجتمعه. إن دورية الاحتفال بالطقس الأسطوري استوجب عمراناً ينسجم ويتكافئ مع أهمية المقدس (التابو)، فشرعت المجتمعات بعد استقرارها بناء أماكن فارهة للعبادة وقادرة على استيعاب الأعداد الغفيرة المشاركة في الاحتفالات الدورية، ففي العراق القديم بنيت المعابد والزقورات في كل مدينة، وتسامت حجماً أو ارتفاعاً مع فكرة المقدس/ التابو. لقد استثمرت السلطة الدين منذ زمن بعيد لتحقيق غاياتها، وقد مهد لذلك النصف الإلهي للملك وانصياع الكهنة في الحضارات القديمة، فتحولت المجتمعات الأمومية إلى مجتمعات أبوية «فتنبؤات الذكورة المكانة السياسية، وصارت النموذج الحقيقي أو المثالي» (منير الحافظ، 2009، ص39)، وقد احتوت الملاحم التي تتحدث عن بطولات الأسلاف الكثير من المفردات التابوية المانعة، فالمعايير الأخلاقية والمحددات الدينية، إنما جاءت ضد الرغبات والميول المحظورة (فيرنان جان بيير (و) بيار فيدال، 2009، ص9). تحول التابو من مفهومه الأول؛ بسبب الخوف والدهشة حتى صار عقيدة/ ديناً ثم أصبح تابواً سلطوياً ملكياً بتخويل من الإله نفسه، وربما كانت تلك الأعياد الفوضوية والتي تقام دورياً في العديد من الحضارات القديمة، مثل الاحتفالات الديونيرسية والاحتفال برأس السنة البابلية وعيد (الشعانين) في عموم أوروبا، قد

تكون تعبيراً لا واعياً لتحطيم التابوات الدينية والسلطوية والاجتماعية، فالحضارات سيالة كما يرى (ول ديورانت)، وحيث «أن الثقافات جميعاً نتاج للأدمغة البشرية، ولذلك لابد من وجود خصائص مشتركة بينها جميعاً» (ليتش، أدموند (و) كلود ليفي شتراوس، 2010، ص38).

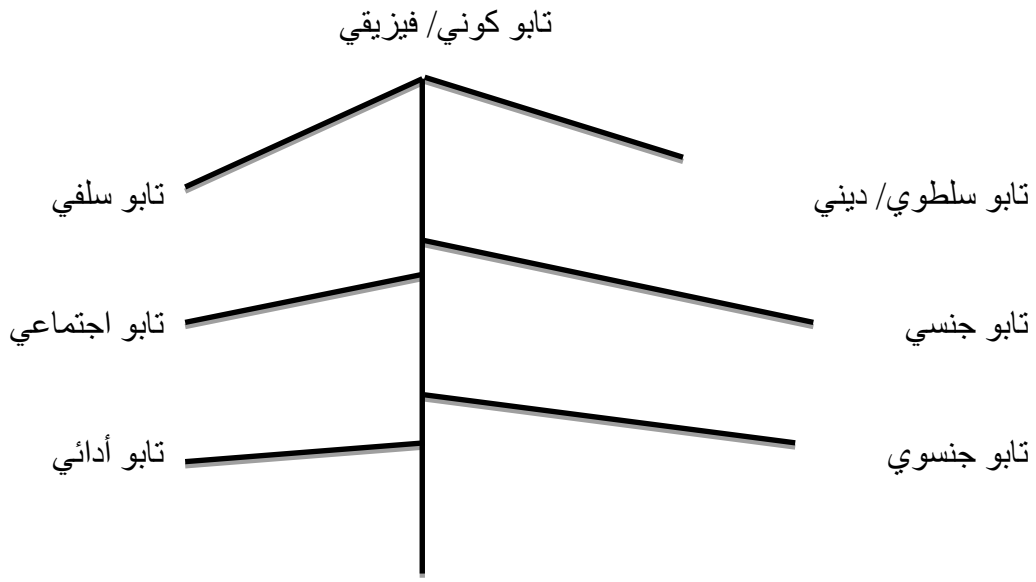
إن مسرحية (أوديب odeebos) لسوفوكلس، تعد أقدم المسرحيات التي عرضت، وهي تضم في جنباتها الكثير من المحظورات التابوية، فالتابو الأول وهو الأساس، يمثل تصارع الرغبات السلطوية بين (أوديب) والسلطة الإلهية، بعد تمكنه من اجتياز العقبات والوصول إلى العرش، «تلك شهوة الالوهة الضاربة في عمق كل نفس إنسانية والتي يجسدها أوديب أفضل تجسيد» (فيرنان جان بيير (و) بيار فيدال، 2009، ص11). أما التابو الثاني، فهو التابو الموروث من السلف والذي تمثل في الذنب الموروث عن الأجداد، ذلك الذنب الذي اقترفه الأب والذي أصبح بالتقادم لعنة تتبدى على شكل وباء أصاب شعب (طيبة) كله. أما التابو الثالث فهو التابو الجنسي حيث يعد الالتزام به امتثالاً وطاعة لسلطة الدين/ الإله. إن نص (أوديب/ سوفوكلس) هو أول نص مسرحي يتطرق إلى المحاظير التابوية، الجنسية، وقبل ظهور الأديان السماوية والذي سيكون له الأثر الكبير في فرض القوانين الفنية/ المسرحية، فالنص يعلن «محظورات ومقدسات وممنوعات، ومحددات ضابطة ورادعة أخضعت الذات الإنسانية إلى سلطة تمظهر بها التابو الكامن بمستويات متداخلة تمثلت بالدين، أو السلطة أو الجنس» (نورس عادل هادي، 2013، ص21). إن المسرح – كما هو معروف- قد انغلق من بيئة دينية طقسية، حيث كان يقدم العرض المسرحي على رقعة مقدسة (المذبح) وهو المكان الذي تقف فيه (الجوقة) وبمصاحبة أناشيد وحركات وموسيقى تتصل مرجعيتها الاثنية إلى دين الفرد الإغريقي، إلا أن هذا الطقس الديني المسرحي كان قد استبعد المرأة تماماً في عروضه، بالرغم من أن المسرحيات تشتمل على شخصيات نسائية، ورجالية ومن الطريف أن الرجال والفتية كانوا يؤدون أدوار النساء حتى في مسرحيات (شكسبير)[1]. إن التابو المسرحي قد استمد مرجعيته من التابو الديني/ الاجتماعي الإغريقي، مما تسبب في إقصاء العنصر لنسوي لأكثر من ألفي سنة، بمعنى أن التابو بعد أن توسع دينياً وسلطوياً أضاف سمة أخرى إلى سماته وهو التابو الجنسوي (Gander).

بعد وصول الدين المسيحي إلى أوروبا، ففي البدء منع المسرح من قبل الكنيسة ثم عادت لتبنيه ثانية، وبالرغم من اختلاف الموضوعات عن المسرح الإغريقي أو الروماني، إلا أن الكنيسة تمسكت بالتابوات ذاتها، بل إنها عملت على تعميم تلك التابوات إلى البلدان التي تدين بالمسيحية، حيث «لعب التحول العقائدي في تلك الحقبة دوراً رئيساً، وأسهم بنقل ذهنية الفرد من فضاء الانفتاح والتفكير في عوالم الكون، إلى الانحسار داخل بؤرة منغلقة على الفكر الكنسي» (نورس عادل هادي، 2013، ص31)، فالكنيسة شرعنت التابو جهاراً، بل إنها أصبحت المتحكمة بتعميم التابوات وتفعيلها عقائدياً وسلوكياً في المسرح الكنسي. أما في مسرحنا العربي والعراقي على وجه الخصوص، فقد تورم التابو (Balloonzied taboo) بمجموعة متطلبات سياسية واقتصادية وثقافية في القرن الماضي، فانبرى المسرح – والفنون الأخرى – إلى توجيه ضربات قصدية إلى التابو الضخم، الذي يشكل عقبة كبيرة أمام أحلام المجتمع، فالإنسان «لم يبق منطوياً بتكوينه على جملة غرائزه، بل على مجموعة من الحاجات التي تراكمت في كيانه» (محمد الدوري، 2004، ص51). إنها إفرازات مجتمعية تسببها ظروف سياسية وثقافية وليست موروثات بايولوجية (Biological) ذلك ما يجعل من التابو اسفنجة قابلة للتمدد والانتفاخ.

أما التابو الأدائي (Performing taboo) في العرض المسرحي، فهو يستمد فاعليته من مجموع التابوات الموروثة بأنواعها المتعددة، وحيث إن الإنسان نتاج مجتمعه فهو يعمد إلى إضافة مفردات تابوية جديدة تسببها المتغيرات الكارثية كالحروب والآفات والأحداث الجسيمة، فالتابو الأدائي هو تابو اجتماعي اتفاقي لا واعي بامتياز، وهو يفرض محدداته على الشخص المشتغل بالأداء المسرحي، وحيث إن الجسد المؤدي يمثل العلامة الأهم والأكبر أداتياً على المسرح؛ لأن «الحديث العادي يتألف من 35% من الكلام و65% من الحركات» (نديم معلا، 2004، ص46)، فالجسد المؤدي يشغل الزمن والمساحة الأكبر في العرض، ما يجعله عرضة لاستهداف التابوي الاجتماعي، فالأداء ممارسة للحرية من خلال ذات أخرى افتراضية (شخصية) لتظهير المشاعر والأحاسيس العميقة والحركات الجسدية، لأن «ممارسة الحركة عملية تحررية» (بيسك ليتز، 1996، ص8).

إن المؤدي أياً كان جنسه بحاجة إلى مساحة واسعة من الحرية الأداتية، فالأداء الحركي يبحث عن أنساق مغايرة تهدف إلى التحرر من الأشكال الحركية اليومية أو التقليدية المكررة، من أجل الوصول إلى المتعة الفكرية والبصرية – إضافة إلى العناصر السيوغرافية المساندة، والتشاركية مع المتلقي، ذاك أن المسرح فن الممارسة الاجتماعية (ان اوبرسفيلد، 1982، ص18).

إن المؤدي في تدريباته المسرحية يرزخ تحت رغبة (اناه) التي تسعى إلى مزيد من الحرية في الأداء، إلا أن ضغط (التابو) الاجتماعي يعود به إلى الانكفاء نحو اليومي والمتكرر والمألوف من الأشكال الحركية، اتقاءً لمؤيدي التابو، أولئك الذين يخشى نقدهم أو لمزهم، فقد يرفض المؤدي/ الرجل ارتداء أزياء نسائية، وربما يستنكر القيام بحركات إيقاعية راقصة، فهو لا يؤمن بهذه المحذورات في قرارة نفسه الميالة إلى البحث عن التحرر والتجديد في الأداء، لكنه يتجنب الملامة، والاستخفاف من أولئك المنتقدين التابويين. أما المؤدية، فإن استهدافها مؤكد في مجتمعنا حيث يوجه لها الكثير من المحذورات التابوية في الهيئة أو الكلام الحوار والحركة وحتى نوعية الأدوار التي تؤديها، فالمجتمعات الذكورية والتيارات الدينية المتطرفة والتحزب الطائفي والعنف السياسي المتطرف بيئة ملائمة لتوسيع المحذورات التابوية المستجدة التي تفرضها المتغيرات، تلك الظواهر التي تطرأ على الحياة العامة في العلاقات والتعاملات الاجتماعية والاقتصادية تضفي إلى أحداث تغيير باتجاه الوراء (إبراهيم العسل، 1997، ص75). لقد كانت الدعوات في العراق الماضي تدعو إلى سفور المرأة الثقافي، في حين أحكم التطرف الديني تكميم المرأة المؤدية كخطوة أولية من خطوات المنع غير المعلن، إذ إن تلك المحذورات المتطرفة تهدف إلى تعويق الأداء، الذي يسبب الإحساس بعدم الحرية في الأداء إلى الترويض والتدجين المتطرف.



ما أسفر عنه الإطار النظري:

1. يعد التابو الأول اختراعاً إنسانياً: يهدف إلى التوافق الكوني لإنسان ما قبل الحضارة.
2. قاد التابو إلى إنتاج الطقوس المناسبة المصاحبة بالحركة والإيقاع والأصوات يهدف الوصول إلى الإحساس بالاطمئنان مع الجماعة.
3. اصطبغ التابو بالمقدس ليحول إلى عقيدة/ دين.
4. مثل التابو التشريع القانوني الإنساني الأول.
5. تحول التابو من مفهومه الأساسي الكوني إلى مفهوم الإلزام والإجبار عندما أصبح بيد السلطة (الشامان/ رئيس القبيلة/ الملك/ الكنيسة) تابو سلطوي.
6. انقلاب المجتمعات الأمومية إلى مجتمعات ذكورية، بعد استقرارها أنتج مفردات تابوية تستهدف المرأة (تابو جنسوي).
7. التابو منتج اجتماعي اتفاقي لا واعي مأزوم.
8. التابو الأدائي يرمي إلى تعويق الأداء المسرحي وتكميم الحركة الثقافية والمسرحية.

المبحث الإجرائي

أولاً:مسرحية البوابة رقم (7)

تأليف: عواطف نعيم/ إخراج: سنان العزاوي/ إنتاج الفرقة الوطنية للتمثيل/ مكان العرض: سرح الرفدين (2018) تقع أحداث المسرحية أمام البوابة رقم (7)، حيث ينتظر مجموعة أشخاص من جنسيات عربية مختلفة وفرنسية بانتظار العبور إلى بلد الخلاص، ونتعرف على حكاياتهم وأسباب تهجيريهم عن طريق الأحداث الدرامية والمشاهد السردية خلال زمن العرض.

يتقدم (التابو الديني) بشكل واضح وصريح بعد مشهد الاستهلال حين يقوم الشاب (المصري) بفرش السجادة للصلاة؛ مما يسبب الفزع والرعب للشخصيات الأخرى ويحاولون التفتيش في أغراضه لاعتقادهم بأنه سوف يفجر نفسه ثم يحاولون تفتيش حقيبته مما يتسبب في تعريته من ملابسه أيضاً.

إن شخصيات المسرحية تعاني أزمة كبيرة تجعلها عديمة الثقة بمن حولها، مما يخلق جواً من الشك وفقدان الأمان طوال زمن العرض. ففي هذا المشهد يعلن (التابو الديني) عن الريبة وإتهام الآخر بحيث يتحول مفهوم (التابو) إلى (فوبيا phoebea) للشخصية المتدينة، مما يتسبب في اضطهاد الأخر والعبث بخصوصيته وطقسه الديني الخاص. وفي مشهد آخر يدور بين الشاب (التونسي) والشاب (المصري)، فكلاهما قد تعرضا للاعتقال في أثناء المظاهرات والتحقيق والسجن والتعذيب، على الرغم من عدم ثبوت التهمة ضدهما، إلا أن الاستباحة والإهانة التي مورست ضدهما جعلتهما يتحولان إلى أقصى اليمين وأقصى الشمال، بعد إن كان معتدلان. فالمشهد بينهما يدور حول إتهام أحدهما الآخر بالعلمانية والإخوان وفقدان الثقة. إن (التابو السلطوي/ السياسي) الذي ضغط على هذين الشابين قد أحدث ضرراً مباشراً مما أنتج تطرفاً عن طريق إتهام أحدهما للآخر بالراديكالية والإخوانية والعلمانية. وفي مشهد ثالث عمد (المخرج) إلى ممازجة بين (التابو الجنسوي) و(التابو السلطوي) في سرد حالتين دراميتين في ذات الوقت، فشخصية المرأة (السورية) التي استباحها (التابو الجنسوي/ الداعشي) وشخصية الشاب (التونسي) الذي استبيحت أفكاره وأحلامه الوطنية في أثناء التحقيق والتعذيب، فقد لجاء (المخرج) إلى مشابهة الحركة الجسدية للمرأة والشاب، فالمرأة اغتصب جسدها تحت مسمى (جهاد النكاح) لأكثر من مئة رجل، وأصبحت تلعن نفسها لأنها (أنثى) والشاب أيضاً اغتصبت أحلامه وآماله بالتغيير في المظاهرات. إن الحركة الجسدية للمرأة والشاب تمكنت من مشابهة الاغتصاب الجسدي بالاغتصاب الفكري بتكثيف واقتصاد واع، فالعقل قابل للاستباحة، كما الجسد في التابو السلطوي/ السياسي والتابو الجنسوي سيان، والذي قاد إلى الهجرة عند البوابة (7).

وفي استخدام أخر للتابو، يعترف الشاب (العراقي) بممارسته ومشاركته بالكثير من (القمصان) الملطخة بالدماء بأكوام من الملابس المخضبة بالدم، فهو طوال العرض يشم رائحة الدم بالأشخاص والأدوات من حوله، لذلك هو يبحث عن الماء ليغسل به رائحة القتل التي أصبحت لا تفارقه حتى بابتعاده عن مكان جريمته الآلاف الكيلومترات. إن الشخصية التي مارست الخرق أو الخروج عن التابو الأولي/ الأساسي، تشعر بأنها قد تحولت إلى (نجس) يفوح منها رائحة الذنب التي تشيء بمرتكب المحظور والممنوع، فالشاب نفسه قد تحول إلى (تابو) يبحث عن الطهارة، وذلك ما تؤكده الشخصية عندما تصرخ: ماي ... ماي ... أريد ماي ... ماي دجلة كله ما يغسل ريحة الدم ...

ولعل هذا الاعتراف الصريح يؤطر (التابو الأساسي) ويقدمه بشكل صريح لا يقبل اللبس.

ثانياً: مسرحية (ستربيتيز)

تأليف: مخلد راسم

إخراج: علاء قحطان

إنتاج: فرقة بغداد للتمثيل/ عرضت على المسرح الوطني (2016)

يتصدر التابو اللفظي بدءاً في عنوان المسرحية (A striptease) ليوجه الصدمة الأولى للمتلقي، فكلمة (ستربيتيز) كلمة أعجمية، تشير إلى (التعري) حيث اتخذ (المخرج) منها مدخلاً إلى وقاحة الفعل (التعري) ليصف به التعري الأخلاقي والفكري الذي يسود بين عائلة مشتتة، فكل فرد له أسراره أساسها أحلامه السرية التي يتمنى أن تتحقق، ذلك ما يخلق عدم توافق بين الأولاد وأبيهم والأم التي غادرت المنزل ولم تعد، بل يعمق حالة الاختلاف والتوتر بين العائلة. وانسجاماً مع العنوان (ستربيتيز) يتكشف لنا المنظر عن سينوغرافين تتكون من مجموعة أعمدة تقف شاخصة في وسط المسرح، ويسلط عليها حافظ ضوئية قوية وألوان صارخة تنتمي أيضاً إلى بيئة (التعري)، مما يؤكد

قصدية الاستعارة وتشغيلها وأعمالها لتوطين الفكرة بصرياً، كما يمثل توافقاً للاستعارة مع العنوان الذي شكل (التابو) الأول في العرض. واتساقاً مع العنوان مثل (الذي) خروجاً على المحضور، حيث ظهرت المؤدية مرتدية سروالاً قصيراً (شورت) في خطوة ثانية لصعق المتلقي بهدف إشغال فكره وتساؤله حول العنوان والبيئة/ السينوغرافيا والزي، كما مثل أيضاً خروجاً عن المألوف في الحياة المسرحية والواقعية (الآن). أما (التابو) الديني فقد ظهر جلياً في مشهد الصلاة، حيث يقف (الأب) للإمامة في الصلاة مع أولاده الثلاثة وأبنته، وبعد التكبير يتخذ كل من أولاده قبلته الخاصة، مما يجعل (الأب) يعيد التكبير والبدء بالصلاة توبيخاً لأبنائه، فيتجمعون معه ثم يأخذون بالتفرق كل إلى جهته، فالتكرار لهذا المشهد لأكثر من ثلاث مرات أراد به (المخرج) توكيد فكرة الاختلاف الديني والتشاحن المذهبي بعيداً عن محاكاة الواقع حركياً، إن الإخراج المشهدي قد أوجز بشكل مكثف لاحقتان الطائفي أو التخندق المذهبي بإيجاز حركي فعال وبعيد عن الحوار المباشر. إن الاستخدام التابوي من قبل (المخرج) قد اعتمد الممنوع أو المحظور وتفضيله بصرياً، ذلك ما جعل العرض صادماً للمتلقي، وربما جريئاً حيث أن ما يرى أكثر تأثيراً مما يسمع. في سؤال طرحته (الباحثة على المخرج)*

هل تبينت توافق المتلقي أو عدمه في العرض؟ وقد أجاب: بأنه كان يسمع والممثلون همهمات وكلمات حول ملابس شخصية (الأبنة) مما تسب في إثارة حفيظة المتلقي.

وبعد العرض الأول طلبت (اللجنة) المسؤولة عن مشاهدة العرض تغيير ملابس (المؤدية) إلى (سروال طويل) أو إيقاف العرض، مع العلم أن (اللجنة) كانت قد شاهدت التمرين قبل العرض ولم تعترض على أزياء (المؤدية). فالمحاذير التي تفرض على المؤدي تمثل ممارسة لسلطة الرقيب القامعة، لأن المؤدي (Performer) لا يقوم باستعراض جسده أو صوته، بل إن مهمته أن يعمل على إخفاء أو إلغاء (أنا المؤدي) من أجل أن تتمظهر (أنا الشخصية)، ولو حاول أن يكشف (أناه) لأخفق وضاعت متعة اللعب المسرحي على المتلقي والمؤدي كذلك. إن الخرق التابوي لليومي أو المسرحي الذي عمد إليه (المخرج) قد تم قمعه من قبل الفنان/ المسؤول نفسه، حيث يمثل ذلك تعميقاً وتوكيداً للتابو المجتمعي والسلطوي في مجابهة الرؤية الفنية أو الأداتية وخروجها على التابوات السائدة فكرياً وبصرياً أيضاً.

النتائج ومناقشتها:

1. برز اشتغال التابو الديني في العرضين الاثنين كلبنة أساسية لاستقراء الواقع المعاش، حيث التيارات الدينية المتطرفة تفترض سطوتها على الحياة الاجتماعية، مما جعلها مستهدفة في النص المسرحي والإخراجي، حيث يمارس التابو الديني تدخلاً سافراً في الحياة اليومية والمسرحية. كما في مشهد الصلاة في مسرحية (ستربيتيز) فالاختلاف الطائفي والمذهبي يبدو جلياً في العائلة الواحدة حين يتخذ كل فرد من أفراد العائلة قبلة خاصة به.
2. استوجبت الرؤية الإخراجية (نص العرض) والرؤية الأدائية المزاوجة بين أكثر من نوع من أنواع التابو ففي (البوابة رقم 7) اشتغل التابو (الديني والسياسي) كما في مشهد الشاب (المصري)، كما عمل التابو (الجنسوي والاجتماعي) للعرض ذاته في مشهد الاغتصاب الفكري للشاب (التونسي) والاغتصاب الجسدي للفتاة (السورية).
3. سعى (نص العرض) إلى تفعيل اشتغال التابو في الأداء حركياً وبصرياً، فالحركة كانت أبلغ في إيصال المعلومة كما في مشهد الاغتصاب للعرض (بوابة رقم 7)، حيث كانت الحركة تصف فعل

السبي والاغتصاب الداعشي، مما يفرض محددات على المؤدي الذي يقع بين الممنوع والمسموح الحركي من قبل المجتمع (الآن).

4. اتخذ التابو (الاجتماعي) من المظهر الخارجي هدفاً له، متمثلاً في (الزي) المسرحي، كما في العرض (ستربيتيز) من قبل المتلقي والرقيب المختص أيضاً؛ في حين تغاضى المتلقي والرقيب عن الاستعارة الجنسية لفعل (التعري) الذي يجهر به عنوان العرض والسينوغرافيا كذلك.

5. لم يفرق التابو بين المرأة أو الرجل، بل يستهدف المؤدية والمؤدي كما في مشهد الاغتصاب للعرض (البوابة رقم 7) ومشهد الصلاة في العرض (ستربيتيز).

الاستنتاجات: مما سبق نستنتج الآتي:

1. تسيد التابو السلطوي/ الديني وتقدم على التابوات الأخرى.
2. يستهدف التابو بأنواعه المؤدي والمؤدية.
3. يمارس المتلقي أو الرقيب سلطة التابو على حرية الأداء والمؤدي المسرحي.

التوصيات:

يوصي البحث بمزيد من الدراسات والبحوث عن التابو في العرض المسرحي بكافة جوانبه.

المصادر والمراجع

1. مدكور، إبراهيم، المعجم الفلسفي، (القاهرة، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 1983.
2. اوبرسفيلد، ان، قراءة المسرح، تر: التلمساني، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، 1982.
3. باقر، طه، مقدمة في تاريخ الحضارات القديمة (بغداد): دار الشؤون الثقافية، 1986.
4. جوردن، هايز، التمثيل والاداء المسرحي، تر، محمد سيد، مركز الشارقة للابداع الفكري، (2004).
5. الحافظ، منير، مظاهر الدراما الشعائرية (دمشق): النايا للدراسات والنشر، ط1، 2009.
6. دبور، اودين، فن التمثيل الافاق والأعماق، تر: سامي صلاح، (القاهرة): مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، ج1.
7. الدوري، محمد، وعي السلوك – الكونفورميا وأنظمة الوعي، (دمشق): دار كنعان للطباعة والنشر، 2004.
8. عادل هادي، نورس، اشتغالات التابو في النص المسرحي العراقي، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الفنون الجميلة، جامعة بغداد، 2013.
9. عبد الواحد، فاضل، (و) عامر سليمان، عادات وتقاليد الشعور القديمة (العراق): جامعة الموصل، 1979.
10. العسل، إبراهيم، الأسس النظرية والأساليب التطبيقية في علم الاجتماع، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر (بيروت): 1997.
11. فرويد، سيغموند، قلق في الحضارة، تر: جورج طرابيشي (بيروت): دار الطليعة للطباعة والنشر، ط4، 1996.
12. فيرنان جان بيير (و) بيار فيدال، أوديب وأساطيره، تر: سميرة ريشا، (بيروت): المنظمة العربية للترجمة، 2009.
13. كميل الحاج، الموسوعة الميسرة في الفكر الفلسفي والاجتماعي، (بيروت): مكتبة لبنان، ط1، 2000.

14. ليتز، بيسك، الممثل وجسده، تر: الحسين علي عيسى.
15. ليتش، أدموند (و) كلود ليفي شتراوس، البنيوية في مشروعها الانثروبولوجي، تر: ثائر ديب (دمشق): دار الفرقد للطباعة والنشر، ط2، 2010.
16. معلا، نديم، لغة العرض المسرحي، (بغداد): دار المدى، ط1، 2004.
17. ويلسون، جيلين، سيكولوجية فنون الاداء، تر، شاكر عبد الحميد (الكويت): المجلس الاعلى للثقافة والاداب والفنون، (2000).
18. الياس، ماري (و) حنان قصاب، المعجم المسرحي– مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت): مكتبة لبنان، (ط4)، (2006).
19. Martin H. Manser, Dictionary of foreign words and phrases, viva Beaks private limited, Ed2, 2010.

Sources and references

1. Mathkour, Ibrahim, The Philosophical Dictionary, Cairo, General Authority for Princely Printing Affairs, 1983. Obersfeld, “Reading Theater,” by Al-Tilmisani, Cairo International Festival for Experimental Theater, .1982
2. Baqir, Taha, Introduction to the History of Ancient Civilizations (Baghdad): House of Cultural Affairs, 1986. Jordan Hayes, acting and theatrical performance, attended by Mohammed Sayed, Sharjah Center for Intellectual Creativity(٢٠٠٤).
3. Al-Hafiz Ta, 2009, Director, Manifestations of Ritual Drama (Damascus), Al-Daya Studies and Publishing. 6. Dabour, Olin, The Art of Acting: Horizons and Depths, Trans. Sami Salah (Cairo): Language Center And translation - Academy of Arts, Part 1.
4. Al-Asal, Ibrahim, Theoretical Foundations and Applied Methods in Sociology, University Foundation for Studies and Publishing (Beirut): 1997.
5. Freud, Sigmund, Anxiety in Civilization, see: George Tarabishi (Beirut): Dar Al-Tali’ah for Printing and Publishing, 4th edition, .1996
6. Al-Douri, Muhammad, Behavioral Awareness - Conformia and Consciousness Systems (Damascus): Kanaan Printing House Walshner, .2004
7. Adel Hadi, Courses, Taboo Works in the Iraqi Theatrical Text, Master’s thesis submitted to the College of Fine Arts, University of Baghdad, .2013.
8. Abdul Wahid, Fadel (and) Amer Suleiman, Ancient Customs and Traditions of Feeling (Iraq): University of Mosul, 1979
9. Verdun Jean-Pierre (and) Pierre Vidal, Oedipus and His Myths, by Samira Richa, (Beirut): Arab Organization for Translation, .2009
10. Kamil Al-Hajj, The Easy Encyclopedia of Philosophical and Social Thought, (Beirut): Lebanon Library, .2000

11. Litz, Basic, the actor and his body, Tara Al-Hussein Ali Issa.
12. Leach Edmond (and) Claude Lévi-Strauss, Bedouinism in its Anthropological Project, Tar Thar Deep (Damascus): Dar Al-Farqad for Printing and Publishing, 2nd edition, .2010
13. Maala Qadim, The Language of Theatrical Performance, (Baghdad) Dar Al-Mada, 1st edition, 2004
14. Wilson, Jilin, Psychology of Performing Arts, Trans., Shaker Abdul Hamid (Kuwait): Supreme Council For Culture, Literature and Arts, (2000)
15. Elias, Mary (and) Tahadan Kassab, Theatrical Dictionary - Concepts and Terminology of Theater and Performing Arts (Beirut): Library of Lebanon, (ed.), (2006).

([1]) ظهرت أول ممثلة في المسرح الأوروبي في مسرحيات (الديلارلة) في الربع الأخير من القرن (16)، واستمرت مزفتها لمدة (25) سنة: ينظر: دبور، اودين، فن التمثيل الافاق والأعماق، تر: سامي صلاح، (القاهرة): مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون، ج1، ص263.
[*] مقابلة أجرتها الباحثة مع (المخرج) في المسرح الوطني بتاريخ 12/ 3/ 2019.

Taboo In Iraqi theater performance

Dr. Liala M. Ali

Abstract:
The taboo represents an immensely targeted area in theater from text to display and research to address the forbidden in theatrical performance, which is on its way to join the name of a taboo- intellectual, social or ethnic taboo .And it is resulting in the disruption of the community‘s system, and so it is reflected in turn on the performer in Theatrical presentation as political, economic and social transformations and changes, produce extreme behavioral problems or partisan ideals such as da'is or militia. The research attempts to extrapolate multiple taboos and study their variants that have a negative or positive effect on theatrical performance, such as authoritarian taboos, political, sexual and others.

Keywords : Iraqi performer و ,Balloonezim taboo , Iraqi spectator.