Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 2

The Eroticism in the performance of contemporary theatre actresses (the play "Wall" as a model)

Musaab Ibrahim Mohammed [1,*], Alaa Abdulkadhim[2]

1 College of Fine Arts, University of Mosul, Mosul, Iraq.

2 Ministry of Higher Education and Scientific Research, Department of Research and Development , Iraq.

* Corresponding author: e-mail: dr.musab_ibrahim@uomosul.edu.iq

Received: 01 May 2026 | Accepted: 18 June 2026 | Published: 30 June 2026

Abstract:

Erotic violence against women is considered a relatively alien phenomenon within Arab societies, despite its long-standing presence across various human communities. Although its treatment in literary and artistic discourse is relatively recent, this phenomenon has gradually expanded and become more visible, despite clear social, religious, and cultural rejection. It has increasingly taken a dangerous turn, necessitating in-depth study to identify its causes and to reveal its negative impacts on both the individual and society. From this perspective, theatre emerges as an effective artistic medium capable of raising awareness and influencing audiences by embodying sensitive social issues and presenting them to the public. Since violence and sexuality are behavioral aspects that require performative expression, their artistic representation depends on the act of performance itself as a direct expressive tool. Given that women are the primary social targets of this phenomenon, its theatrical embodiment relies on the actress as the objective counterpart for representing such behaviors. Accordingly, this study is directed toward examining the mechanisms of embodying erotic violence behaviors in the performance of the theatrical actress.

Based on the above, the research is structured into four chapters. The first chapter (Methodological Framework) includes the research problem, its significance, objectives, boundaries, and definitions of key terms. The second chapter (Theoretical Framework) consists of two sections: the first addresses the concept of erotic violence and its mechanisms of practice across various fields, while the second focuses on its manifestations in the performance of Western theatre actors, with particular emphasis on performative behaviors in general and on the theatrical actress in particular, leading to the extraction of theoretical indicators.

The third chapter (Research Procedures) outlines the research population and sample, represented by the theatrical performance "Wall," adopting the descriptive-analytical method and using the derived indicators as a tool for analysis. The fourth chapter presents the research findings and conclusions, and the study concludes with a list of references.

Keywords: Violence, eroticism, performance.

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

العنف الايروتيكي ضد المرأة وتمثلاته في اداء الممثلة المسرحية المعاصرة (مسرحية جدار انموذجاً)

مصعب إبراهيم محمد[1]، علاء عبد الكاظم نعمة[2]

الملخص:

يعد العنف الايروتيكي ضد المرأة من الظواهر الدخيلة على المجتمعات العربية، رغم قدم الظاهرة في مختلف المجتمعات رغم ان موضوعها حديث على الساحة الادبية والفنية، حيث اخذت هذه الظاهرة بالتوسع والتكشف رغم الرفض الاجتماعي والعرف والدين، إذ غدت الظاهرة تأخذ منعطفاً خطراً مما يتطلب مواجهتها والبحث في اسبابها والكشف عن سلبياتها على الفرد والمجتمع، من هنا لابد ان يكون للمسرح دور رئيس في المساهمة التوعية امام مخاطر هذه الظاهرة، وبما ان العنف والجنس هو جانب سلوكي فإنه يتطلب الفعل الادائي، وبما ان الشخصية المستهدفة اجتماعياً هي المرأة فإن المقابل الموضوعي لتجسيد الظاهرة هي الممثلة وبذلك ذهب البحث باتجاه آليات تجسيد سلوكيات العنف الايروتيكي في اداء الممثلة المسرحية.

وبناءً على ما تقدم فقد اشتمل البحث أربعة فصول، تضمن الفصل الأول (الاطار المنهجي) مشكلة البحث، واهمية البحث والحاجة إليه، وهدف البحث، وحدوده، ثم التعريف بأهم المصطلحات الواردة فيه، واشتمل الفصل الثاني (الإطار النظري) مبحثين، الاول: العنف الايروتيكي متناولاً آليات الممارسة في مختلف المجالات، أما المبحث الثاني: العنف الايروتيكي في أداء الممثل المسرحي الغربي، فقد تضمن سلوكيات الممارسة في اداء التمثيلي بشكل عام، والممثلة المسرحية على وجه الخصوص، ليتم استخراج المؤشرات التي اسفر عنها الإطار النظري، كما تضمن الفصل الثالث(اجراءات البحث) مجتمع البحث وعينة البحث (عرض مسرحية جدار) التي اعتمدت المنهج الوصفي، والمؤشرات كأداة في التحليل. وفي الفصل الرابع ظهرت نتائج البحث، ثم الاستنتاجات، وأختتم البحث بقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: العنف، الايروتك، الأداء.

الفصل الأول : الإطار المنهجي

مشكلة البحث:

أن الانفتاح الجديد الناجم عن العولمة قد خلق مشهداً تفاعلياً أساسياً في البنية الثقافية والاجتماعية، مما أدى إلى تغيير كبير في البنى الأكثر ارتباطاً بالثقافة والمجتمع، وبما ان المسرح فن يتطابق مع معطيات الحياة ويلامسها، فضلاً عن انه يتناول التفصيلات الحياتية المعلنة والمسكوت عنها بوصه معالجاً لتلك الارهاصات التي يفرزها التحول الاجتماعي، مما أثر على ظهور تجارب حول القيم والمعايير والمفاهيم الاجتماعية ليكون شكلاً من أشكال الإعلان عن الممارسات والظواهر الدجديدة والدخيلة. فكما تناول القضايا السياسية والمشكلات النفسية والموضوعات الفلسفية كذلك فقد تناول ظاهرة العنف ضد المرأة بمختلف اشكالها، لاسيما الجنسية التي تفتقر إلى وجود مؤكد دون اماطة اللثام عن جنسيتها.

حل الأدب الإيروتيكي كأسلوب أدبي يصف الواقع من خلال بنيته ومعناه وإمكاناته الإبداعية، وفساد العالم والجوانب السلبية منه، عبر امتهان جسد المرأة بوصفها ضحية لممارسات سادية غير معلنة، تسعى للإعلان عن نفسها من خلال الادب الغربي الحديث والفن، وإطلاق وجودها كجزء طبيعي من الحاضر، ونتيجة لذلك جاء الفن الإيروتيكي كمسعى فني خارج دائرة الافصاح معتمداً الصورة والرمز، اذ يمتلك الأداء الإيروتيكي ارتباطاته الجنسية وتصويره للجسد الذي يخترق الإدراك منفلتً من سكونه.

[1] أستاذ مساعد، كلية الفنون الجميلة - جامعة الموصل - العراق
[2] وزارة التعليم العالي والبحث العلمي – دائرة البحث والتطوير- العراق

من هنا يبرز الدور الذي تلعبه المنظومة الجسدية والتمثيل الايحائي في بناء المعنى الكامن واثارة التأمل، بخاصة عندما يستخدم العنف كوسيلة ابداعية ونقدية يكون خلالها حضور الجسد الانثوي فضاءً حافلاً يهدف الى فضح الممارسات المسكوت عنها، موظفاً لغة الجسد والصوت والايماءات كآليات عنف ذات دلالات عميقة تتجاوز الالفاظ في تصوير تجليات العنف الايروتيكي ضد المرأة، وبناءً على ذلك يمكن صياغة مشكلة البحث عبر التساؤل الآتي: (كيف تمثل العنف الايروتيكي ضد المرأة في اداء الممثلة المسرحية المعاصرة) ؟

اهمية البحث والحاجة اليه:-

تكمن اهمية البحث في الولوج في احد التابوهات المسكوت عنها في المجتمعات العربية، والتي تسلط الضوء على تمثلات العنف الايروتيكي في اداء الممثلة المعاصرة، بوصفه منظومة فنية وجمالية تبث ايحاءاتها ودلالاتها بأسلوب ملغز ومرمز، اما الحاجة الى البحث فإنها تكمن في ان البحث يعد دراسة اكاديمية تفيد الدارسين في مجال المسرح بشكل عام، والاداء التمثيلي على وجه الخصوص، كما يفيد طلبة كليات ومعاهد الفنون الجميلة/ اقسام الفنون المسرحية.

هدف البحث:-

يهدف البحث الى تعرف ظاهرة العنف الايروتيكي ضد المرأة وتمثلاته في اداء الممثلة المسرحية المعاصرة (مسرحية جدار انموذجاً) .

حدود البحث:-

الحد الزماني:- العراق/ بغداد/ مسرح الرشيد

الحد المكاني:-٢٠٢٤

الحد الموضوعي:- الايروتيك في اداء الممثلة المسرحية المعاصرة (مسرحية جدار انموذجاً).

تحديد المصطلحات:-

العنف اصطلاحاً: يعرفه صليبا بأنه " الهوى الشديد الذي تتقهقر امامه الارادة، وتزداد صورته حتى تجعله مسيطراً على جميع جوانب النفس، والعنيف من الرجال هو الذي لا يعامل غيره بالرفق، ولاتعرف الرحمة سبيلاً الى قلبه. وجملة القول ان العنف هو استخدام القوة استخداماً غير مشروع، او غير مطابق للقانون."(صليبا، جميل، ١٩٦، ١١٢-١١٣).

العنف اجرائياً: يعرف الباحثان العنف اجرائياً بأنه سلوك غير سوي يعتمد الهيمنة والتسلط من قبل الرجل مستخدماً القوة البدنية المتفوقة ضد المرأة بهدف السيطرة عليها وتعنيفها بمختلف الانواع سواء كان عنفاً بدنياً او رمزياً او اقتصادياً او ايروتيكياً.

الايروتك اصطلاحاً: يعرف بانه " الجانب الجمالي للغريزة الجنسية والمشاعر المرتبطة بترقب الانخراط في ممارسة النشاط الجنسي ، وتعبر عن الاحاسيس المختلفة التي تسيطر على الذكر والانثى بصورة مبنية على الترقب واللهفة."(Ayrosian, Irfan, and Thanatusia,2020,68). كما عرفه بوسنر بانه "وصف عروض وصور تدور بشكل ما حول نشاط جنسي ، أو على الاقل يعتبرها المشاهدين كذلك."(Posner, 1954,351)

الايروتك اجرائياً: يعرف الباحثان الايروتيك بأنه مجموعة من السلوكيات الأدائية (الجسدية، الصوتية، والانفعالية)، التي تستخدمها الممثلة بشكل مقصود ومصمم فنياً، بهدف خلق حالة من التوتر الجمالي والإيحاء بالرغبة أو الحميمية أو الانجذاب، وتوجيه انتباه المتلقي نحو الجسد كمركز دلالي للرغبة والصراع، وذلك من خلال آليات فنية تعتمد على التلميح والتدليل بدلاً من التصريح والوضوح.

الاداء اصطلاحاً: عرفت (ماري ألياس) و (حنان قصاب حسن) " الأداء هو عمل الممثل على الخشبة , ويشمل الحركة والإلقاء والتعبير بالوجه وبالجسد , والتأثير الذي يخلقه حضور الممثل." (الياس، ماري، وحنان قصاب حسن، ٢٠٠٦م،١٤). ويعرف أيضاً بأنه "عملية توظيف الممثل لكل أجهزة جسده , التي تجسد العواطف والانفعالات لكي تظهر من خلال صوته وحركته وايماءاته وانفعالاته الشخصية." (الخطيب، ابراهيم وآخرون، ١٩٨١م، ٣٦).

الاداء اجرائياً: يعرف الباحثان الاداء بأنه فعل ادائي سلوكي حركي او صوتي تعبر خلاله شخصية الممثلة عن حالة الضياع والخضوع او الاحتجاج ضد الهيمنة السلطوية للرجل الذي يعمد الى امتهان جسدها عبر ممارسات شاذة غير سوية.

الفصل الثاني (الاطار النظري)

المبحث الاول : العنف الايروتيكي (الابعاد الاجتماعية والتاريخية والفنية)

يعد موضوع الإيروتيكا من المفاهيم التي ناقشتها الاعمال المسرحية عبر الحقب الزمنية وبمساحات مختلفة بحسب البيئة الاجتماعية وما يسمح به العرف، وقد شغل مساحات لا تُكشف عادةً في حياتنا اليومية في بلداننا العربية، هذا يعني أننا نتجه نحو عوالم ذات خصوصية عالية، لأننا نعيش وفق منظومة أخلاقية وقيمية مغايرة للعرف الأوروبي، مع أن موضوع الإيروتيك كان شائعا في بلداننا العربية قديما، وخاصة في الشعر، فقد شغف به الرجال والنساء، وكرسوا له طاقتهم لجني ثماره في مجالات مختلفة، وتحديدا في الأخلاق والسياسة، حيث سعوا إلى تطهير الجسد وسماته الجنسية، وثم تمثيله للعالم من خلال الاستعارة والمقارنة.

ان الفن الإيروتيكي شكل فني يتناول بشكلٍ أساسي الشغف الجنسي والجسد والمشاعر الشخصية، وهو جزء من الثقافة الإنسانية تطور عبر الزمن، حيث تُعبر أشكال فنية مُختلفة عن مواضيع جنسية، منها الرسم والنحت والأدب والمسرح، في الثقافات القديمة، كاليونان وروما، كان التآكل عنصرًا أساسيًا في الفلسفة والفن، إذ كان يُعتبر جوهريًا في حياة البشر خلال تلك العصور، جسد الفن الجمال الجمالي للرابطة بين الاله والبشر، بما في ذلك تصوير الرغبة الجنسية وجسد الإنسان، ففي الفن اليوناني حظي الجسد بتقدير كبير، وصورت العديد من الأعمال الفنية، سواء لوحات أو تماثيل، الحب والجمال، مثل تصوير أفروديت، إلهة الحب والجمال وارتبط هذا المفهوم بالنزعة الجنسية كمكون متأصل في المشاعر الإنسانية، كما اعتبر الرومان النشاط الجنسي أمرًا شائعًا، ووثقت مشاهد حميمة في العديد من الفنون الرومانية مما يدل على موافقة المجتمع على السلوك الجنسي، خلال العصور الوسطى، كان الفن المسيحي أكثر أشكال الفن شيوعًا، وكانت القيم الدينية هي الشكل الأساسي للتنظيم الفني. ورغم هذه القيود، ظهرت خلال هذه الفترة أعمال فنية حاولت تناول الجنسانية من خلال الرمزية، ففي حقبة سيطرة الكنيسة كان الفن يصور القداسة والعفة، مما دفع الفنانين إلى الامتناع عن تصوير المشاهد الايروتيكية الصريحة، ومع ذلك ظهرت بعض الاعمال التي حملت إشارات ايروتيكية خفية، مثل اللوحات التي صورت الحب الروحي بين القديسين أو العلاقة بين العذراء والمسيح كوسيلة تمثيل رمزي ، مع بداية عصر النهضة، كرّس الفنانون أنفسهم لاستكشاف الجسد البشري بطريقة أكثر طبيعية وعلمية، خلال هذه الفترة بدأ تصوير الايروتيك يتعزز بشكل ملموس، وأظهر زيادة في فهم الجسد ورغباته، اذ أنتج فنانون مثل ليوناردو دافنشي ومايكل أنجلو أعمالًا تناولت الجاذبية الجسدية للإنسان و كان يُنظر إلى الجسد على أنه كائن جميل يمتلك القدرة على التعبير عن كل من المكونات العاطفية وايروتيكية ، وتعد لوحات مثل (ولادة فينوس) (لساندرو بوتيتشيلي) مثالاً بارزاً على تمثيل الايروتيكية في تلك الفترة، مع أن العمل لا يُصوّر صورة جنسية مباشرةً، إلا أنه يُشكّل استعارة قوية للجمال والرغبة. (Shapiro, 2012, 43-46 See: H,) كما ميز علماء تاريخ الفن الذين ناقشوا الفن الجنسي بين الفن الجنسي الرفيع والإباحية المتدنية، اذ أوضح الفيلسوف (كينيث كلارك) "اظن ان الفن يتواجد في مملكة التفكير... وفي اللحظة التي يصبح فيها الفن حافزاً لفعل يفقد طبيعته الاصلية."(مجموعة مؤلفين، ٢٠٢١م، ٢٠). يُبرر هذا التفسير للفصل بين تاريخ الفن والثقافة فيما يتعلق بالفن ذي الطابع الايروتوكي والإباحية ويلاحظ هنا قلق (داتون) بشأن التمييز بين الإثارة الجنسية والإباحية يقال إن الفن معقد بطبيعته، بينما الإباحية بسيطة وتفتقر إلى التعقيد في بنيتها ووظيفتها ومعرفتها، يبدو ان مفهوم الإباحية هدفه بسيطًا وهو الإثارة الجنسية لدى

الجمهور مفهومًا جذابًا إلا أننا لو نظرنا للأعمال الإباحية الفرنسية والإنجليزية المبكرة تُظهر عدم دقة هذا التصور. فقد استخدمت العديد من أفلام الإباحية في تلك الفترة العنف الجنسي لانتقاد الشخصيات الدينية والسياسية وكان الهدف من ذلك أن يكون بمثابة وسيلة فعّالة لمواجهة جميع أشكال القمع المجتمعي، بالإضافة إلى تثقيف الناس في الشؤون السياسية والدينية والاجتماعية، وبالطبع الجنسية ولم يكن من قبيل الصدفة أن انتشرت هذه الكتب في فرنسا خلال القرن الثامن عشر باعتبارها (كتبًا ذات طابع فلسفي)، إذ اعتُبرت ضارة بالمجتمع تماما مثل الكتب المحرمة، وتزامن ازدهار الايروتيكية عام ١٧٤٠ تقريباً مع ذروة حركة التنوير فهنالك روايات إباحية حملت في ذلك الوقت الافكار الايروتيكية وبعضها كتبها فلاسفة مشهورون تحمسوا لاستخدام هذا النوع الشهير لبث أفكارهم بين الجماهير مثل رواية (الحلي الفاضحة Les Bijoux Indiscrets) (للفرنسي دنيس ديدرو) وكذلك رواية (الماركيز دو ساد) (لا فلسفة في المخدع La philosophie dans le Boudoir) ومن الأمثلة كذلك رواية الفيلسوفة تريز Therese Philosophe)، والتي كتبها الفيلسوف الفرنسي (جين بابتيست دي بوير Jean-Baptiste de (Boyer عام ١٧٤٨، حيث استعان بالعديد من الأوضاع الجنسية لشرح ما هو بالأساس ميتافيزيقيا كمادية ميكانيكية و في حجرات النوم المجهولة، يمثل الاجساد لتتصادم مثل الذرات عند فلاسفة العلوم الطبيعية ويصور الكاتب الأجساد كآلات تديرها الحركات القاسية الملازمة للموضوع، وتسيرها الشهوة التي لا يمكن التحكم فيها ترتيب أعضائنا، ونزوع أنسجتنا، وحركة سوائلنا بشكل معين، كلها تتحكم في نوع المشاعر التي تتحكم فينا وتوجه تفكيرنا وإرادتنا من أكبر الأفعال التي نؤديها حتى أصغرها أو مثلما تلاحظ البطلة نفسها إن الرجال والنساء يمارسون الحب كالآلات الحب بالنسبة لهم ليس إلا وخزاً في البشرة، واندفاعاً للسوائل، وتدفقاً للجسيمات عبر الأنسجة.(ينظر: مجموعة مؤلفين، ٢٠٢١م، ٢٢-٢٣).

بدأ الادب والفن أيضًا في عصر الحداثة وما بعدها ، بتناول هذه المواضيع بطرق جديدة تُعرض مفاهيم جنسية ورغبات فكرية أكثر تعقيدًا، اذ شهد القرن العشرون تحولًا كبيرًا في فهم الإيروتيكية، فمع ظهور الحركات الحداثية وما بعد الحداثية، بدأ الفنانون في تحدي المعايير التقليدية المتعلقة بالإباحية والايروتك، اما الفن السريالي بقيادة (سلفادور دالي) استكشف الكثير من رمزية الرغبات المكبوتة والمشاهد الجنسية، حيث كان الفن الايروتيكي يظهر قوى لا واعية ودوافع جنسية خفية واليوم يستمر فن الإيروتك في التطور كجزء لا يتجزأ من الحركات الفنية المعاصرة في الفن تتجاوز الايروتيكية الآن مجرد التصورات وتصبح وسيلة لفحص الهوية الجنسانية، السلطة، والحرية الجنسية واصبح يقدم مشاهد إيروتيكية معقدة وغالبًا ما يتعامل مع قضايا مثل الجنس غير التقليدي، العلاقة بين الجنس والسلطة، ومفهوم الذات في عالم متعدد الهويات، ومع ظهور الميديا الاجتماعية والتطور التكنولوجي، أصبح الفن الايروتيكي يتداخل بشكل أكبر مع ثقافة المشاهير وتكنولوجيا الصورة فأصبح التصوير الجنسي في الفن ليس فقط جزءًا من الأداء الفني، بل جزءًا من سعي الجمهور لفهم وتحليل الهوية الجنسية في السياقات الثقافية الجديدة. :see) (Butler, 1990, 55-58 ويرى الباحثان ان تلك الممارسات التي تجسد جوانب العنف الايروتيكي تقدم شكلاً من اشكال العنف نحو الجسد الانثوي، والتي تعتمد توظيف رموزه بطريقة تثير استجابة ايروتيكية، وفي ذات الوقت تهيمن على خصوصية الجسد ودلالاته لتخلق تصورات تؤطر علاقة الجسد بالسلطة، وبهذا فإن فن الإيروتك جزءًا لا يتجزأ من التعبير الثقافي البشري عبر العصور، ومن التصوير الفني في العصور القديمة إلى التصوير المعاصر في الفن، اذ كان الايروتك دائمًا انعكاسًا للرغبات الإنسانية والجوانب النفسية المعقدة التي تشكل العلاقات البشرية، ومع استمرار تطور هذه الفنون، يظل فن الإيروتك موضوعًا غنيًا يعكس التغيرات الاجتماعية، الثقافية، والسياسية في كل عصر.

المبحث الثاني : العنف الايروتيكي في أداء الممثل المسرحي الغربي

تعد ظاهرة العنف الجسدي على المرأة بأبعادها المادية والنفسية من القضايا التي اتخذت مساحة لا يمكن تجاوزها في العصر الحديث، والتي تصدى لها المسرح الاوربي بشكل مفصل، من خلال الاستخدام الرمزي او المباشر لمعالجة الظاهرة، والتعبير عن رفض المرأة، والتوق الى تحريرها من السلطة الابوية المهيمنة، ورفض مفهوم التشيء والسلعية على جسدها، وبهذا الصدد تعد الممثلة مركزاً محوريًا في تجسيد هذه الصراعات من خلال أفعال جسدية وعاطفية مترابطة، وتتجاوز الإيروتيكا في المسرح حدود

الإحساس الجسدي لتصبح تعبيرًا عن صراع داخلي أو محاولة لفهم الجندر والسلطة والمجتمع من هنا، لا يصبح أداء الممثلة مجرد تقليد درامي، بل مكانًا يهدف الى معالجة تلك الظاهرة من خلال التزام جسدي وعاطفي معقد ومتعدد الأبعاد هذا الأداء يتجاوز مجرد حركة أو تعبير وجه، بل يجب أن يتضمن فهما للتغيرات النفسية للشخصية، وكيفية تفاعلها مع الشخصيات الأخرى في إطار الإثارة الجنسية قد تعمد الممثلة الى تقديم افعال تظهر هذه الصراعات الجنسية والعاطفية في سياق ثقافي واجتماعي ليتحول جسد الممثلة الى علامة مركزية تعبر من خلالها عن صراع اللذة والالم، وفي هذا السياق لا يقتصر دور الممثلة على مجرد تقديم مشهد جنسي بغرض المتعة أو الإثارة، بل يجب عليها بالفعل تصوير الصراعات النفسية الداخلية للشخصية والتي يتداخل عبرها الاداء بين الرغبة والتدمير، كاشفاً عن مزيج من النشوة والالم الجسدي وإثارة الاضطراب النفسي المرتبط بالعلاقات الحميمة يتطلب هذا الإجراء وعيًا جسديًا مُتقدّمًا وقدرة على إدراك الزمان والمكان على خشبة المسرح ويعد الاداء للممثلة هنا تصويرا مباشرًا للحالة الداخلية لشخصيتها، مما أدى إلى إدراج الجنسانية في التحليل العاطفي والنفسي للأداء.(ينظر: مجموعة مؤلفين، ٢٠٢١م، ٢٢-٢٣).

وتترجم الاداءات بالاعتماد على المعطيات الذهنية للمخرج والممثل ليؤسس فعل الجسد الانثوي لعلاقة تشاركية مع المتفرج بوصفه متلصصاً على الحدث، عبر عملية كسر الجدار وتوجيه اصبع الاتهام الى الصالة، وهذا يعتمد بشكل اكبر على المرجعية المعرفية لعلاقات الممثلة مع العالم الخارجي، " فالعلاقات السياقية هي علاقات حاضرة في سلسلة حقيقية فعالة اما العلاقات الايحائية فهي علاقات غيابية تربط مجموعة من العناصر اعتماداً على الذاكرة" (سوسير، فرناندو، ١٩٩٨م، ١٤٣). اذ ان الاداء فوق الخشبة يتجاوز المستوى الوظيفي له ليدخل الى المستوى الايحائي، لتتجاوز الممثلة العلامات المستهلكة ويخلق علامات جديدة تغادر المعتاد والسائد على ان هذا التأسيس الجديد يتم وفق رؤية منطقية ذات منطلقات جمالية فلسفية تحاول استحداث مساحة جديدة في انتاج المعنى "فكل ما يقدم الى المتفرج في اطار المسرح هو علامة.... وعملية الدلالة موجهة وتخضع للتحكم، وحتى لو تسرب شيء بشكل اعتباطي الى الاطار فأنه يقرأ بوصفه دالا" (ستون، ايلين، ١٩٩٦م، ١٤١) في السياق ذاته قدم (جوليان بيك) وزوجته (جوديث مالينا) عروضاً أتسمت بالايروتيكية ، واقترب المتفرج منها في مشاهدته لما يجري لاستيعاب ذاته، متعدياً الإدراك والتوجه صوب اللاوعي، إذ طرحا شكلاً من أشكال المشاركة الجماهيرية تتصف بالمغالاة، وأصبحت عروضهم ليست محاكاة للفعل، وإنما ذات الفعل، سعى كل من (بيك وماليا) إلى إيجاد طريقة للتواصل بين البشر، وتجاوز الطرق التي تعول على الخطاب، وإيجاد أسلوب وكيفية للتعبير عن الغرائز والافكار بواسطة علامات، وذلك عن طريق الكينونة الداخلية للفرد. (ينظر: اينز، كرستوفر، ١٩٩٦م، ٣٤٥-٣٤٦). وذهبت فرقة (المسرح الحي) الى أن المفردات ما زالت تجسد نتاجاً للعقل يتعارض ويشوش المشاهد، ونعني بالتشويش الهزة التي لا يمكن لها المرور إلا عبر التقاء الأجساد وتفجر الطاقة الحيوية وهذا الانفجار في الطاقة دفعت الفرقة الى اعتماد التعبيرات الجسدية الايروتيكية الرافضة للسلطة بوصفها مبدأً للاحتجاج، عبر المرئيات المسرحية لتغدو وسائط نقل اللغة كالإيماءة، والحركات التعبيرية والراقصة التي تئ بجسد الممثلة في امكنة ضيقة لتقييد الفعل الحركي، والتي تذهب باتجاه الفعل القسري والمتمثل بسادية مُستفَزة تجعل من الجسد أداة لتحقيق الهدف وهو ايقاظ المتلقي من وعيه للدخول الى اللاوعي ومن ثم تغيبه.(ينظر: سرحان: سمير، ٢٠٠٦م، ١٤٤). كما كان للجمهور دوراً مهماً في عروضهم المسرحية، إذ اشرك الجمهور في الحدث ومشاركته وهو " يدعوه إلى التحرر من ملابسهم وإخراج طاقتهم النفسية المختزنة في شكل حركات وتعبيرات تصل في نهاية العرض إلى الالتصاق الجسدي والممارسات الجنسية مما عرضه في الفترة الاخيرة إلى تعدي الجمهور على زوجته"(سخسوخ، احمد، ٢٠٠٥م، ٧٧)، وفي السياق ذاته جاءت مسرحية (الجنة الان) الذي دام عرضها خمس ساعات تقريباً وكانت شكلاً من اشكال الاستعراض دون حبكة وعبرت عن فوضويتها عبر تأكيد العنف الطقسي لافعال تضفي طابع الحلمية من " خلال تقديم درجات من العُري الذي يُدعى المشاهد للمشاركة فيه... ويتكون حدث المسرحية من سلسلة من العبارات الشعائرية العائدة لمراحل ثورية معروفة مسبقاً... فخلال المسرحية يعمل الممثلون على السخرية من المشاهدين وتخويفهم بشكل اعتباطي ليجعلوا الغضب يخلص هذا المشاهد من انفعالاته وتوتره، أما نهاية المسرحية فتأتي على شكل طقسي جنسي عبر تكوين ما أصبح يعرف الان بـ (كومة الحب) المكونة من الاجساد"(ستيان، ج.ل.، ١٩٩٥م، ٣٨٦)، كذلك تُشكل (بينا باوش) منطلقاً لأغلب مصممات الرقصات في المسرح الراقص

(فوبرتال)، فهي تذهب نحو العمق الانساني وما يحمله من أزمات ، وقد جسدت تلك الازمات على خشبة المسرح عبر تصميمها لرقصات تحاكي تلك الدوافع والغرائز، إذ رأت في " الرقص وسيلة يمكن نسترد من خلالها طاقة حيوية وإحساساً بالاكتمال والوحدة والانتماء... من خلال الحركة الجسدية المنظمة في شكل دال عن مفاهيم وأفكار تتجاوز قدرة التعبير عنها بوسائل فكرية عقلانية."(كاي، نك، ١٩٩٩م، ١٢١). أي أن الرقص عند (باوش) يُمثل حركات فيزيائية وتعبيرية دالة تذهب باتجاه الفن الايروتيكي فهي تعتمد على اللاوعي لتحقيق رغباتها، وقد ارتبطت عروضها بالقضايا الاساسية المتعلقة بالوجود وهي " قضايا يفكر فيها كل إنسان من وقت لآخر ولا يغفلها إلا إذا كان وجوده مجرد وجود بهيمي، فهي موضوعات تتناول الحب والخوف، والاشتياق والوحدة، والإحباط والرعب، واستغلال الإنسان لأخيه الإنسان (خاصة استغلال الرجل للمرأة في عالم صنع ليتوافق مع أفكار الرجل"(شميت، يوخن وآخرون، ١٩٩٥م، ١٩-٢٠).

إن مثل هذه المواضيع من الصعوبة التعبير عنها بشكل واعي وعقلاني بسبب الثيمات الثلاثة للمجتمع وخاصة في المجتمعات المُغلقة وهذه الموضوعات تمثلت في (الجنس، الدين، السياسة) لذلك يكون اللاوعي هو المنفذ الوحيد لها ليقدم الجسد الانثوي حالة من الذهول والتفكك اللاواعي الذي يؤكد حالة الانفصال عن الواقع الذي يصيب الضحية، واشتغلت (باوش) في موضوعاتها عن لغة للتواصل بين البشر، عن طريق الرقص وما يحمله من لغة شمولية وتعبيرية وايضا تفوقه على اللغة المنطوقة بحسب مفهوم (باوش) بوصف ما يقدمه الجسد يمثل خريطة شاملة لكل لغات العالم، فقدمت رقصات رفضت عن طريقها كل اشكال القوالب التقليدية لحركة الجسد، واتجهت صوب مزج امكانات الجسد بالفن الايروتيكي، واسمت عروضها (بالمقطوعات المسرحية) والغت تسمية المخرج واطلقت عليه مصمم الرقصات فضلا عن ذلك سعت لتقديم " تعبير حقيقي للحياة وعن الكائن الإنساني، فالرقص بالنسبة لها استثمار للكائن وليس مجرد براعة في الأداء، والراقص ليس مجرد مؤد، إنما إنسان يستنزف حميمته في الرقص، ويذهب بعيداً في التعبير إلى حد التلاشي."(ابو دومة، محمود، ٢٠٠٩م، ١٢١) ما يؤكد انها لم تكتفِ بإبراز دور الجسد والحركة في التعبير أو تستخدمها بوصفهم ترجمة موازية للحوار، إنما تتعامل مع الجسد على انه طاقة تعبيرية لا تعرف حدوداً، التواصل اولاً والقدرة على التشكيل والتكوين في فضاء العرض، مما حدا بها في السعي الى تأصيل حالة روحية عميقة للممثلة في مسرحها لتحقق نوعاً من العري الروحي التام، والاحساس الصوفي العميق الذي يوحد بين الإنسان والمعاني العميقة في الحياة وهو ما كان يسميه (كروتوفسكي) الفعل الكامل، وأطلق عليه (أرتو) النشوة الكونية، أو الارتعاشات الروحية مثلما اسماها (مايرهولد)، فإذا تمَكّن المؤدي البلوغ إلى تلك الحالة فسيعمل على ايقاظ أعماق المتفرج ويسبب له إحساس بالصدمة تحرر روحه من الفزع الذي يتحكم فيه بالتالي يريه دوافعه وغرائزه عبر العنف الايروتيكي او القسوة الايروتيكية. (ابو دومة، محمود، ٢٠٠٩م، ١٢٢).

ومن هنا ينطلق جسد الممثلة (باوش) في تفسيره للحالات الانسانية والغرائز المكبوتة فقد جعلت راقصيها يؤدون سلوكيات ايروتيكية عنيفة فوق الخشبة، ففي عرض (طقس الربيع) الذي يُعد من أبرز أعمال فرقة (الفوبرتال المسرحية) تحت قيادتها ومن أكثرها عرضاً للجمهور، إذ مزج هذا العرض بين فن البانتومايم بوصفه تقنية أدائية لها اساسيات وقواعد صارمة وبين والحركة الراقصة المنفتحة والمُتحررة، ويجسد هذا العرض الخوف من العزلة والآلام النفسية الناتجة عن تشتت العلاقات البشرية وخاصةً هيمنة الرجل على جسد المرآة، فيقدم العرض صورة لمجموعة من " تنويعات مثالية على تيمة العلاقات الشخصية المتبادلة وتتضمن موضوعات الرقص الألم الوجودي والشوق وعدم جدوى البحث عن الحميمية الحقيقية في العلاقات، تنقسم خشبة المسرح إلى أربعة أجزاء عن طريق صور أبواب تمتد بينها حواجز من الشاش، في الجزء الثاني يوجد سرير معسكر الذي سيصبح أرض المعركة بين الجنسين ومن ثم تغريب الرفقاء،... وفي نهاية العرض تقدم امرأة كضحية أو قربان للربيع الذي يرفض العودة."(شميت، يوخن وآخرون، ١٩٩٥م، ٤٣).

ويرى الباحثان إن مثل تلك السلوكيات تدل على أن مسرح (باوش) اتجه نحو اعتماده على الدوافع والغرائز الداخلية بشكل اساسي في أداء الممثلين لديها، لذلك كان الراقصين يذهبون بأدائهم نحو سلوك ايروتيكي عنيف أحياناً معتمدين على الدوافع الداخلية لديهم، وما مروا في ماضيهم من مواقف حُفرت في ذاكرتهم، واستقرت في اللاوعي، فالرقص هنا يحفز هذا المكبوت ويستخرج

الطاقة الفعلية للجسد/ الراقص. ومن المحاولات الجديدة والمهمة التي شهدها المسرح في العالم التي تجسد العنف الايروتيكي بوصفه مرتكزاً رئيساً للعرض، هي تجربة الممثلة اليوغسلافية (مارينا أبراموفيتش) والتي قدمت عرضاً مسرحياً ، بدأته بالتحرر من جميع ملابسها وحطمت بيدها الكأس الذي كانت تشرب به العسل ومن ثم أخذت يدها بالنزيف المتواصل ثم وقفت في مواجهة الجمهور وظهرها إلى الحائط، وبدأت ترسم بشفرة حلاقة على بطنها نجمة خماسية، وأصبحت تنزف بشدة، وبعد هذا جاءت بسوط وأعطت ظهرها للجمهور راكعة تحت اللوحة التي لم تكتمل وبدأت تجلد نفسها بقسوة وتنزف أكثر وأكثر وبالتالي علقت جسمها على ألواح من الثلج على مظهر صليب الأمر الذي زاد من النزف وكأنها تود القول أن لكل زمن ضحايا أبرياء، لا تظنوا أني أعذب نفسي بإرادتي، أنهم يستخدمونني لقتلي بتغييب عقلي الذي غيب إرادتي الواعية، واستمرت هكذا لمدة قاربت الثلاثين دقيقة من دون حراك حتى ذاب الثلج ،ومن قساوة العذاب لم يتحمل الجمهور، فصعد عددٌ من الجمهور، وهم يحملونها بعيداً عن ألواح الثلج ليضعوا خاتمة لدموية العرض الايروتيكي بعدما استمر لفترة قاربت الساعتين. (ينظر: فشر، ايريكا –ليشتا، ٢٠١٢، ١٧-١٨).

ويرى الباحثان ان اداء الممثلة في عروض المسرح الايروتيكي يمتاز عن الاداء في المسارح الاخرى بسمة خاصة عبر الشعور وطاقة التحمل، فالممثلة تنتقد وتهاجم عبر جسدها ليكون الجسد الانثوي اداة التعبير الابرز، ليتحول ذلك الجسد بمجمله الى فم ناطق يعتمد الآهات والصراخ الصامت، الذي يعبر عن الألم، من خلال وجهه الشاحب، وارتجاف العضلات، وظهور الكدمات، والندوب في لحظة الضغط على الذات والنيل منها، ليكون ذلك الرفض بمثابة لغةفاعلة تعمد الى ايصال رسالة جريئة دون تشفير.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١. تحويل جسد الممثلة الى علامة مركزية تعبر عن صراع اللذة والألم، الرغبة والتدمير، عبر الكشف عن الندوب والكدمات وآثار العنف المادية والتعرق والارتجاف، بوصفها مخلفات عن الممارسات الايروتكية السادية والشاذة.

٢. التعامل مع جسد الممثلة على وفق مبدأ التشيؤ والسلعية بوصفه موضوع بصري يبرز استلاب المرأة وفقدان خصوصية الجسد.

٣. يعمد الاداء الجسدي للممثلة الى التركيز على الاجزاء المثيرة من الجسد تلك التي تحاكي الفعل الايروتيكي عبر صور وممارسات جريئة وخادشة بهدف إبراز الانتهاك وعدم السيطرة على الذات.

٤. اللجوء الى العري أو الملابس الممزقة لكشف الجسد في أقصى حالات هشاشته، وليس للإثارة.

٥. تقديم افعال تحكاي ممارسات سلوكية محرمة وبشعة تتمثل بزنى المحارم.

٦. الارتكاز على الاداء الجماعي للممثلات والذي يحيل الفضاء الى اجواء طقسية من الأنين والالتواءات الجسدية مدعومة بالاضاءة المتذبذبة والموسيقى الغرائبية.

٧. تأكيد عنصر الاستلاب المكاني عبر محاصرة جسد الممثلة في زوايا ضيقة لتجسيد العنف النفسي وتقييد الحركة.

٨. توظيف اكسسوارات التي تعبر عن القهر المادي من خلال استخدام الحبال والأغلال كرموز مادية للتقييد الإيروتيكي وحالة الهيمنة.

٩. استخدام فعل الصراخ الهستيري في حالات التشظي والانفصال عن الواقع والبوح المكبوت، فضلاً عن الصراخ الصامت الذي يعبر عن الألم الإيروتيكي عبر تعابير الوجه المشدودة وفتح الفم دون إصدار صوت، مما يعزز دلالة العجز.

١٠. تعميق فعل المقاومة السلبية تجاه الجلاد، حيث يظهر جسد الممثلة ثقيلاً أو مرتخياً، مع شحوب الوجه وارتجاف العضلات، كاحتجاج صامت ويائس.

الفصل الثالث (إجراءات البحث)

مجتمع البحث: يتحدد مجتمع البحث بعرض مسرحي واحد وبحسب ما جاء في عنوان البحث.

عينة البحث: تم اختيار عرض مسرحية (جدار) اختياراً قصدياً، وتم الاختيار على وفق المسوغات الاتية:

١- اقتراب العينة من هدف البحث.
٢- يمكن تطبيق المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري عليها بمستوى أكثر من غيرها.
٣- تمت مشاهدة العينة بشكل حي.
٤- توفر العينة مسجلة على موقع اليوتيوب مما يسهم بدراستها دراسة متمعنة.

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج التحليلي الوصفي في تحليل العينة.

أداة البحث: اقتدى الباحث بالمؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بوصفها المعيار الذي يحاكم العينة.

تحليل العينة

مسرحية جدار

تأليف / حيدر جمعة اخراج / سنان العزاوي

فكرة العرض :

تدور احداث العرض المسرحي حول ظاهرة العنف ضد المرأة والتي عمد المخرج الى تحديد ذلك العنف بالعنف الجنسي الذي يشكل ظاهرة مسكوت عنها، والتي تمثلت بالجنس السادي والشاذ ليقدم مجموعة من الحالات المنفصلة، والمتنوعة لتمثلات الجانب الايروتيكي العنيف الذي اتخذ من هيمنة الرجل بوصفه عنصراً متميزا بقوته امام ضعف المرأة الجسدي، ليتخذ من ذلك الجسد اداة لتحقيق رغباته الجنسية الشاذة، وهنا عمد المخرج الى ربط تلك الحالات المنفصلة والمختلفة التي ظهرت بشكل اشبه (باسكيتشات) من خلال عزلها خلف جدار شكل نافذة مطلة على كل ما هو ضامر ليكون الجمهور اشبه بشاهد متلصص على تلك الحالات التي يطرحها المؤلف والمخرج بجراءة وموضوعية.

المنظر :

يتركب المنظر الصوري على فضاء شبه خالي مجرد يحط به جدار ابيض اللون لا تفاصيل فيه ولا الوان، معبر عن مكان فقير مجرد عدا فتحات متوازية في الجدار وظفها المخرج لتسلق الشخصيات، وفي اسفل يسار المسرح وضع بيانو تعزف عليه ممثلة وقد ادارت ظهرها الى الجمهور على طول فترة العرض، وظفها المخرج ليرافق الاحداث بمقطوعات موسيقية تعبر عن الخوف والفزع والاجواء الطقسية.

التحليل :

يفتتح الستار على فضاء، يخيم عليه اجواء كابوسية ومن خلال موسيقى البيانو التي تعبر عن حالة من الترقب، والاضاءة الزرقاء التي تشعل الفضاء، يدخل فضاء العرض شخصيتين على جانبي المسرح وخارج اطار الواجهة تقف كل شخصية امام ميكرفون ويبدأن بحوار مع الجمهور ليجسدا شخصية الراوي، مفصحين عن مضمون الحدث، ومشيرين الى حالة الفساد والشذوذ السادي، وتصوير الشخصيات الانسانية وهي غارقة في الرذيلة، عبر عبارات جريئة ومباشرة متجاوزين حدود الحياء وتقاليد الاداب، ومن خلال استخدام مفردات نابية، وهي مفردات تكاد تظهر في كل وهلة مسرحية، كما يدخل فضاء الحدث شخصية موشحة بالسواد تعيد حوارات الراويين على شكل غناء اوبيرالي.

يبدأ الضجيج وسط اجواء من التلاعب بالإضاءة والغناء والموسيقى، تفتح وتغلق مجموعة من الابواب في الجدار، وتظهر شخصيات تصرخ وتئن وهي تحاول اختراق الباب في الجدار، لكن مع كل محاولة توصد الابواب لتشكل اجواء خانقة تطبق الخناق على الاجساد التي بدت محاصرة في ظل اضاءة قاتمة تؤكد الهيمنة والتسلط على اجساد النساء خلف تلك الابواب والاماكن

الضيقة، كما تدخل فضاء الحدث شخصية رجل يرتدي ملابس نسائية وتظهر عليه سيماء الميوعة والانوثة، يشير الى النساء ويتحكم بهن ليجسد المخرج من خلال هذه الشخصية (السمسار) الذي يهيئ الاجساد للجلد.

تبداء احداث العرض المسرحي بعرض حالات العنف الايروتكي تبعا، اذ تدخل الفضاء ممثلة مستلقية على سدية اشبه بالسدية المعدة للإنجاب، وقد استلقت على ظهرها فاتحة ساقيها، وقد ارتدت لباس الخروج من الحمام (البرنص)، تقترب منها شخصية السمسار واثناء الحوار ينحني بين ساقيها فتقوم هي بفتح الساقين بحركات ذات دلالات ايروتيكية مع التركيز على اجزاء الاثارة من الجسد مع رفع الساق وصفع شخصية السمسار بالقدم، وهي مرتدية (نعل) للايحاء بالجانب السادي الذي يخيم على اجواء الشذوذ والعنف، مع الحديث بحوار يتوافق مع تلك الدلالات الايروتيكية بجرأة تتجاوز التابوهات الاجتماعية، وهنا يعمد الممثل بالانحناء على قدم الممثلة ليقبلها بشكل مباشر وهو مقارعة دلالية لارتباط اللذة بالالم.

يقدم العرض حالة معاصرة خطرة من الشذوذ التي ولجت المجتمعات ليعرض بصرخة مدوية، ظاهرة تبادل الزوجات، ليقدم حدث امرأة متزوجة خلف جدار الشذوذ بعد ان اكتشفت ان زوجها كان يقوم بتخديرها هي وبناتها ويحضر اصدقائه الى المنزل ليمارسوا الجنس مع زوجته وبناته، لتعرض الممثلة ذلك الحدث بفعل ادائي مرمز وبصراحة متناهية في المسميات والحوارات والافعال، لتصور جوانب العنف والهيمنة والكدمات على تفاصيل جسدها واعضاءها التناسلية، يقدم الفعل الادائي الجسدي عبر حركات يظهر خلالها جسد الشخصية مثقلا مرتخيا، وقد عمدت الممثلة اثناء الاداء الى تسلق الجدار بطريقة يائسة ومثقلة كما تفصح الشخصية عن حالة العنف الاجتماعي الذي تعرضت له، اذ بعد ان كشفت زوجها والذي قام بطردها ورميها في الشارع وهي عارية تماما رفضها المجتمع وحتى عندما لجأت الى القضاء حرمت من بناتها لان زوجها اتهمها بممارسة الزنى على فراش الزوجية.

ينتقل العرض لتقديم حالة اخرى من الهيمنة الذكورية المرتبطة بالجانب الايروتكي، اذ تفتح الاضاءة على ممثلة تعاني من السمنة والتي اثرت على حياتها، وادت بها الى العزوف عن التواصل الاجتماعي، لتروي الهيمنة السلطوية التي تعرضت لها عندما دخل رجل في حياتها، وبداء يتلاعب بها بعد ان اعلن حبه لها، وبدأ يتغزل بترهلات جسدها وجاذبية تلك الترهلات، وهنا يتم تجسيد هذه الحالة عبر حوار هستيري تعمد الممثلة خلاله الى القاء الكلمات بشكل سريع مع حركة تلامس عبرها اعضاء جسدها بطريقة ايروتيكية مؤكدة على مناطق الصدر والخصر والارداف، وتلقي حوار جرئ عن جسدها والتلاعب الذي اعتمده الرجل من خلال استهداف الجسد الانثوي للشخصية، ومن ثم سرقة اموالها ورميها الى الشارع، فضلا عن تحول الفعل الى حالة من التمرد على ذات الجسد الذي كان يستغله .

يتحول العرض الى تجسيد حالة مغايرة من حالات الهيمنة، وهنا يقدم الحدث موضوعين منفصلين الاول الشذوذ الجنسي الذي يمارسه الزوج على زوجته عبر ممارسات ايروتيكية شاذة، اما الجانب الاخر يصور حالة الجنس المثلي الذي تقدم عليه الشخصية التي تنتمي الى سلطة الجدار، وتقدم الحالات بأسلوب دلالي يفصح عنه الفعل الادائي الحركي والحوار، يبدأ الحدث بدخول شخصية السمسار وهو يسير بخطاه الانثوية التي تجسد التخنث والميوعة وقد ارتدى فستان اسود وكعب عال، وعلى راسه قرون تدل على وظيفته، ترافقه المراءة التي تجسد الميول المثلية وهي مرتدية السواد حيث تعمد الى اتقاء سدية بعجلات وهي واقفة بطريقة مثيرة يدفعها الممثل شخصية السمسار، تفتح احد ابواب الجدار لتدخل ممثلة ترتدي رداء يحتوي على غطاء راس وهي تسير بخطى مثقلة وبطيئة، يقدمها السمسار الى السيدة المثلية ويبدأ بتمزيق ثيابها لتظهر الشخصية وهي عارية حليقة الراس، ويكشف جسدها عن كدمات وجراح كثيرة، اذ وظف المخرج مشاهد العري من خلال تعرية الشخصيات، او تمزيق الملابس، كما تظهر الفتاة وهي مقيدة من المعصمين بتلك القيود والسلاسل التي تستخدم في ممارسة الشذوذ الجنسي، يوحي الفعل الحركي بأداء يحاكي ملامسات جسدية غير سوية، وتروي خلالها الممثلة العنف والهيمنة على جسدها من قبل الزوج المدمن على مشاهدة وتقليد الافلام الاباحية، الامر الذي سبب لها جراح على المستوى الجسدي والنفسي، اذ تشير الى استخدام الادوات المعدنية والحبال والجلد على جسدها اثناء الممارسة الجنسية، وصولا الى درجة التغوط على جسدها، تقدم هذه الاحداث بطريقة ملتوية كما ان الحوار يتلى والممثلة مقيدة حتى عمدت الشخصية الى حلاقة شعرها وحاجبيها ليشمئز الزوج ويتركها، غير انه وجد في بشاعة مظهرها جانب مثير، تقدم هذه

الاحداث وهي تحاول ان تتحرك بأسلوب ادائي يعبر عن الذهول والخوف محاولة في اثناء الحركة اظهار دلالات لتغطية مناطق الجنس في الجسد، وفي هذه الاثناء تبدأ الممثلة المثلية بملامسة جسد الفتاة دلالة على التحرش بها وهنا يتحرك الجدار لتحمل الممثلة على كتف السمسار ثم يقوم بضربها على جسدها العاري ويدحرجها امامه وسط احتدام وصراع ليضيق الجدار ويحدد المكان الذي يدل على الفضاء الضيق الذي يحاصر الفتاة، كما ان الاضاءة المستخدمة التي تجمع بين الاحمر والازرق وسط اجواء طقسية اشبه بأجواء الجنس الجماعي.

يتحول الفعل الادائي للمثلة ليجسد حالة اخرى من الانغماس والفساد الايروتكي عبر حدث (زنى المحارم)، اذ ينبئ الحدث عن علاقة محرمة بين اخ واخته بغياب الاب المهتم بالاموال والعلاقات غير المشروعة، والام المنشغلة بعمليات التجميل وعلاقتها بشاب في سن ولدها يتمخض ضياع الابناء، اذ يعمد الاخ الى استغلال اخته ويقوم باستدراجها ليجعلها تدمن على المخدرات وتشاركه سلوكه غير السوي، تلك العلاقة المحرمة التي تؤدي الى انجاب طفلة تذهب ضحية لسلوك الابوين، يبدأ الحدث بدخول الممثلة وهي تترنح وتتمايل وتسقط بشكل يبين عدم قدرتها على السيطرة على حركتها، غير ان فعلها الحركي يجسد حالة من الانتشاء بسبب المخدرات وهي تظهر سابحة في الهواء وتردد كلمة (طيري ...طيري)، اذ تستشعر حالة الطيران التي يمنحها اياها المخدر، وسط هذا الترنح وعدم السيطرة تعمد الممثلة الى سلوك تتشظى خلاله الحالات والمضامين بين الضحك والبكاء غير المبر، فقد تبكي على احداث مضحكة، وتضحك على احداث مبكية، وكما فعلت عند رواية موت الفتاة التي تهمش جسدها القطط والجرذان مؤكدة حالة الذهول والتفكك الذي يصيبها وتؤدي بها الى الانفصال عن الواقع وغياب الوعي، كما تعمد الفتاة الى التعري من ثيابها وهي تجسد الاحداث التي كانت تقوم بفعلها مع الاخ، لا سيما ممارسة الجنس في الحدائق والساحات واماكن متنوعة الى ان قررا الزواج. تتعمق عملية الانفصال عن الواقع لتبدأ الممثلة فعلا بالطيران، اذ عمد المخرج الى تعليق الممثلة بسلك يرفعها فيجعلها ترقص وهي سابحة في الفضاء لتنهار بعد موت الاخ بسبب جرعة زائدة من المخدر لتجد نفسها خلف جدار من الممارسات الشاذة والعتف الايروتكي بكل اشكاله.

سعى المخرج الى تشكيل حاضنة بصرية وفنية تحوي مجمل الظواهر الايروتيكية التي تقع ضحيتها المرأة والتي تقبع تحت الهيمنة الذكورية التي تمثلت في حضورها المادي والذهني، عبر دخول شخصية الجوكر الذي يعمد الى تكثيف حالات التسلط والعنف شخصية مريرة تعبر عن دلالات متعددة وانماط مختلفة في التسلط الذكوري، حيث كانت الشخصية تقتحم فضاء العرض بحضور مادي مباشر فيما بين المشاهد المعروضة، فضلا عن الحضور الذهني الذي تمثل في روايات الشخصيات، او ظهور الصوت من خلف الجدار، وكذلك حضوره بصورة ماثلة على الجدران باستخدام تقنية (الداتا شو) بهدف تأكيد القسوة الذهنية والعنف الذي يضغط على خيالات الشخصية في اثناء عمليات الاسترجاع والتذكر، كما اسهمت التقنيات المسرحية المصاحبة للفعل الادائي للمثل في تعميق ذلك العنف الايروتكي لاسيما في استخدام اللون الازرق الذي يوحي بالماء والغرق، وشاشات العرض التي ظهرت خلالها الفتيات في حالة غرق تصويرا للنسوة الغارقات في قاع الحضيض والشذوذ الذي فرض عليهن، ينعكس ذلك على مشهد الزوجة التي تعمد الى اغراق بناتها التي وجدت ان قاع البحر ارحم لهن من الحياة مع زوج واب (قواد) يريد ان يستثمر اجسادهن لتحقيق رغبات الشذوذ وكسب الاموال.

عمد المخرج الى تصوير حالات من البشاعة والقبح بطريقة تفضح الزيف والتستر، اذ اعتمد اسلوب المواجهة العلاجية التي تبين نهاية الانجراف، وقد اعتمد التسلسل غير المترابط في عرض الحالات، مع انه كان ينبئ بمكنون الحالات قبل ان تظهر، وهي احدى وسائل المخرج المهمة في خلق الترقب، اذ في اثناء عرض حالة معينة، تظهر من الابواب الحالات الاخرى لتوحي بدلالة حالتها وتعود خلف الباب وكأن الشخصيات تتزاحم للصراخ وافراز معاناتها ومن هذه الشخصيات فتاة حامل وعلى طول العرض يفتح احد الابواب وتخرج منه الفتاة تسير وقد تباعد ساقيها وهي تضرب على بطنها بطريقة هستيرية ومكبوتة، وهي سمة اتسمت بها اغلب الشخصيات اذ تبدأ بهذا النوع من الكبت حتى تصل الى الانفجار لتصرخ وتزمجر بأعلى صوت، تشير شخصية الحامل الى اعتداء الاب الذي كان يتلذذ بجسدها ويمارس معها الجنس بأبشع صوره امام اعين الام التي لا تقوى على مجابهته عنفه، كما تشير الشخصية الى ان فترة حملها قد تجاوزت سنوات عديدة رغم صغر سنها، وهي دلالة على ان الحمل تكرر بشكل متواصل وقد صور المخرج هذه الحالة من

خلال سلوك وحركة الممثلة والاحناء المستمر، فضلا عن شكل كروي اشبه براس الطفل وقد تدلى من بين ساقي الممثلة بحبل يشبه الحبل السري وتستعرض الشخصية الكدمات والندوب التي ارتسمت على تفاصيل جسدها التي شوهت الجسد والروح .

تدخل فضاء الحدث شخصية الجوكر ليجلس وسط الخشبة بطريقة انيقة وزي مبهر، وتخرج من الجهة المقابلة الشخصيات النسوية المعنفة ويدورون حوله ليشكلوا فضاء طقسيا تتداخل خلاله الاصوات وضربات الموسيقى، أذ تروي الشخصيات معاناتهن في وقت واحد، ليتحول الفضاء الى صورة من الضوضاء والصخب غير المفهوم، غير انه يوحي باتين الآم الارواح التي غدت منعزلة ومغربة ومتفككة، لتعيش حالة من الانفصال عن الواقع باتجاه جحيم الواقع الذهني الذي تفرضه الهيمنة على الجسد بوصفه شيء او سلعة وجدت لمتعة الرجل واشباع رغباته، حتى وان كانت شاذة او مؤذية وسادية عنيفة.

يطرح المخرج مضمون معقد وشائك يتمثل في العنف الايروتكي ضد المراءة والذي يكتسي بغطاء ديني عبر شخصية شكل ظهورها منذ بداية العرض صورة للمنظومة الدينية عبر الزي والاكسسوارات والحوار، غير يكشف لنا المشهد الخاص بها انها صورة من صور الشذوذ المتستر بغطاء الدين، لتكشف عن المتاجرة بأجساد النساء لإشباع الرغبات وكسب الاموال من خلال ابرام زيجات مؤقتة، وهنا يعمد المخرج الى جعل المقابل الموضوعي لهذه الشخصية (شخصية الراقصة) التي امتهنت البغاء لإطعام عائلتها لتكون هي من يحاكم الشخصية، كما قدم الفعل الادائي بعمق دلالي من خلال تحويل لباس واكسسوارات الشخصية التي تخفي عهرها بلباس الدين وتحويله الى شخصية الراقصة، وتتم عملية خلع اللباس من قبل الاولى وارتدائه من قبل الثانية اثناء الحوار والحركة ليشير المخرج الى ان الشكل الخارجي الذي يظهر الزيف بشكل منمق يتضمن الانحلال الداخلي المتستر بذلك الزيف.

يختم المخرج عرضه المسرحي بمشهد طقسي صاخب يحاكي الالم والانين الراشح من العنف الايروتيكي خلف جدار رمزي عازل بين الفضيلة والرذيلة يدل على الجدران التي تتستر على تلك الممارسات السادية وهنا يغص الفضاء بالرموز الايقونية المتمثلة بالسلطة الذكورية بمملكة يجلس فيها الملك والملكة على عرش عالي وكبير مبالغ في حجمه دلالة على القوة القاهرة للسلطة، غير ان حضورهما كان على شكل فديو مسجل يعرض على الجدار الخلفي دلالة على الحضور الذهني في عقول الضحايا، وهنا يطل الملك والملكة على صخب الفضاء وعبر فعل الشخصيات الذين يهيمون على غير هدى وبأجساد مثقلة ومترنحة، يعزز تلك الاجواء الموسيقى الصاخبة والتلاعب بالإضاءة المتذبذبة والالوان المتداخلة، وهنا اثناء ضربة موسيقية مدوية تظهر عبر الفتحات في الجدار عشرات الايدي التي تلوح بحركات مستنجدة لتضفي شكلا جماليا على الفضاء رغم قبح المضمون، ليختم العرض بصراخ مكبوت صامت وحركات توحي بغرق الشخصيات من دون منجد او مخلص .

الفصل الرابع

النتائج ومناقشتها :-

١. بثت دلالات الفعل الادائي للممثلات اللاتي ظهرن بأدوار الضحايا رموز وعلامات تعبر عن الاحتدام بين هيمنة الجلاد وميوله الشاذة، مقابل التدمير الجسدي والالم والجروح المادية والنفسية للضحية جراء الممارسات الايروتيكية السادية، والتي ظهرت على شكل صراخ وندوب، وتكشف ذلك في ابشع صوره في مشهد المرأة التي عمد زوجها الى استخدام الادوات المعدنية على جسدها وداخل احشائها.

٢. كشفت اجساد الممثلات عن دلالات التشيؤ والسلعية، اذ ظهرت كمادة تابعة تحت السلطة الذكورية الشاذة، عبر ممارسة العنف على اجسادهن، او المتاجرة بهن وكما ظهر في مشهد الزوج الذي يعمد الى تخدير الزوجة والبنات للمتجرة بأجسادهن، واشباع رغباته وميوله الشاذة.

٣. اظهر الفعل الادائي للممثلات تقديم افعال وحركات واشارات جريئة وخادشة عبر التركيز على الاجزاء المثيرة في اجسادهن (كالصدر، والارداف، والسيقان) وكما ظهر في المشهد الاول الذي تستلقي خلاله المراءة على ظهرها، وتفتح ساقيها، وتعلقها على اكتاف الرجل المخنث، وكذلك في افعال وحركات المرأة البدنية التي ما انكفئت ان تلامس صدرها، ومؤخرتها، واعضاءها التناسلية، ومشهد المرأة المثلية التي تلامس المرأة الضحية.

٤. لم يوظف المخرج العري الكامل لأي من الحالات المقدمة، غير انه اوحى به في مشهد الضحية حليقة الراس، التي يعمد الرجل المخنث الى تعريتها، غير ان ذلك جاء بطريقة رمزية، اذ ارتدت الممثلة ملابس بلون لحمي مطاطي يوحي بالتعري الكامل، اما عن العري الجزئي والملابس الممزقة فقد كان سمة لمجمل الشخصيات.

٥. عمد المخرج الى رسم سلوكيات ادائية لجراحات نفسية وذهنية غائرة في العمق، عبر تقديم الانتهاكات المحرمة المتمثلة بالممارسة الجنسية بين الاخ والاخت، والاب والابنة، مازجا تلك الانتهاكات بالعنف الذكوري، وفساد التربية، وانحلال العوائل، والمخدرات، وقد تمثل ذلك في مشهد (طيري) للأخت التي وقعت ضحية اخيها، ومشهد الشابة الحامل التي حملت مرات عديدة من الاب، ليدل المخرج على ذلك عبر راس الطفل الذي ظل معلقاً بالحبل السري المرتبط بالرحم.

٦. صاغ المخرج اجواء طقسية وجمالية تجسد القبح المضموني للحدث، عبر توظيف التشكيلات الحركية لمجاميع الممثلات وهن يطفن في الفضاء بحركات مترنحة ويائسة تعبر عن الرفض والاحتجاج ضد السلطة الذكورية المهيمنة، كما ظهر في مشهد فتح الابواب وغلقها، ومشهد الملك الجوكر، ومشهد الايادي، دعمت تلك المشاهد بالإضاءة الحمراء والزرقاء المتذبذبة، وموسيقى الترقب والخوف.

٧. لجأ المخرج الى تضيق الخناق على اجساد الممثلات الضحايا، عبر تحديد مكاني تمثل بالأبواب في الجدار لتقييد افعالهن، وتحديد مقاومتهن في زوايا واماكن ضيقة، لتعميق هيمنة الجلاد وتوسيع مجال قوته.

٨. لم يرسخ العرض توظيف الاكسسوارات الايروتيكية الا في مشهد حليقة الراس، والتي دخلت فضاء الحدث وهي مقيدة بسلسلة من المعصمين اشبه بالسلاسل التي تستخدم في الممارسات الجنسية الشاذة، غير ان تلك الاكسسوارات ظهرت بصورة غير مادية في روايات الممثلات الضحايا وبطريقة رمزية تعبر عن القيود الايروتيكية وافعال التسلط والعنف.

٩. اظهر الفعل الادائي للممثلات في جميع المشاهد حالات التفكك الداخلي، والتشظي اثناء الضغط على الشخصيات، والذي ادى بهن الى البوح، لتعبر عنه الممثلات بطريقة هستيرية تمثلت بالصراخ المدوي والرفض، او الصراخ الصامت الذي يعزز دلالة العجز.

١٠. كشف اداء الممثلات الضحايا عن الخضوع للعنف الايروتيكي والاستسلام عبر العزلة وعدم الاكتراث، اذ يظهر الجسد مثقلا مع حركات يائسة وشحوب الوجه، وقد ظهر في اعمق صوره في مشهد (طيري) الفتاة التي لا تقاوم الجلوس فتسقط في كل مرة يتم ايقافها، فضلا عن حوارها عن طفلتها التي ماتت وهي تضحك رغم مأساوية الحدث.

الاستنتاجات:-

١. اتسم اداء الممثل في المسرح العراقي بتقديم اشكال العنف الايروتكي بطريقة مشفر ومرمزة نظراً للتابوهات الاجتماعية التي تحكم المنطقة.

٢. اظهر اداء الممثلة المسرحية العراقية في الآونة الاخيرة جرأة في تقديم فعل ادائي يحاكي الجانب الايروتكي بسبب اتساع مساحة الظاهرة والانفتاح المباشر على فنون الغرب عبر وسائل التواصل الاجتماعي.

٣. يرتبط العنف الايروتكي في المسرح العراقي بشكل خاص والمسرح العربي والعالمي بشكل عام بمواضيع اوسع كالهيمنة والسلطة والقمع والتهميش .

٤. يشكل الفعل الادائي الايروتيكي للممثلة وسيط علاجي توعوي يسلط الضوء على حالات الشذوذ والتسلط الذكوري ولا يهدف الى خلق مجال من الاثارة او الاباحة.

٥. يسعى الفعل الادائي للممثلة عبر تجسيد العنف الايروتيكي الى استفزاز الجمهور الذي يعد جزء من النسيج الاجتماعي بهدف اثارة وعيه تجاه هذا النوع من القضايا المسكوت عنها، وجرهم الى اعادة تقييم التجربة الاجتماعية، والبحث في اسباب تداعياتها وسبل معالجتها .

٦. يشكل تناول المسرح لتلك الموضوعات خطوات ستراتيجية تتداخل مع اهداف التنمية المستدامة مثل رفض العنف والتسلط والعدل والمساواة .

References:

Abu Douma, Mahmoud. *Transformations of the Theatrical Scene*. (Cairo: Maktabat Al-Usra, 2009).

Ainz, Christopher. *Avant-Garde Theatre*. Translated by Samah Fikri. (Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications – Supreme Council of Antiquities Press, 1996).

Al-Khatib, Ibrahim, et al. *The Art of Acting*. (Mosul: Dar Al-Kutub for Printing and Publishing, 1981).

Authors Group. *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Translated by Rafida Jamal. (Tripolis: Dar Al-Hikma, 2021).

Ayrosian, Irfan, and Thanatusia,(Morocco: Irfan Publishing House,2020).

Elias, Marie, & Hassan, Hanan Qassab. *Theatrical Dictionary*, 2nd ed, (Lebanon: Librairie du Liban, 2006).

Fischer-Lichte, Erika. *The Aesthetics of Performance: A Theory of the Theatre*. Translated by Marwa Mahdi. (Cairo: National Center for Translation, 2012).

H, Shapiro, The Erotic in Literature and Performance, (UK: Palgrave Macmillan, 2012).

J Butler: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity,(UK: Routledge,1990).

Kaye, Nick. *Postmodernism and Performance Arts*. Translated by Nihad Saleha, 2nd ed. (Cairo: General Egyptian Book Organization, 1999).

Posner: Sex and Reason,(Cambridge: Harvard University Press,1994).

Sakhsoukh, Ahmed. *Trends in Contemporary European Theatre*. (Cairo: General Egyptian Book Organization, 2005).

Saliba, Jamil. *The Philosophical Dictionary: In Arabic, French, English, and Latin Terms*, Vol. 2. (Qom: Dhawi al-Qurba, 1966).

Sarhan, Samir. *New Experiences in Theatrical Art*. (Giza: Hala Publishing and Distribution, 2006).

Saussure, Ferdinand. *Course in General Linguistics*. Translated by Yoel Youssef. (Mosul: Dar Al-Kutub for Printing, 1988).

Schmidt, Jochen, et al. *Dance Theatre*. Translated by Vivian Faiz Mina, et al., 2nd ed. (Cairo: Cairo International Festival for Experimental Theatre Publications – Supreme Council of Antiquities Press, 1995).

Styan, J. L. *Modern Drama: Between Theory and Practice*. Translated by Mahmoud Jamoul. (Damascus: Ministry of Culture Publications, 1995).

Sunton, Ellen. *Theatre and Signs*. Translated by Sobhi Al-Sayyid. (Cairo: International Student Festival for Experimental Theatre, 1996).