المسرح العربي

ARAB THEATRE



دعوة مسرح عربي جديد ومتجدد

المسرح المغربي الآن " وجوه .. وأحوال "

الهيئة العربية للمسرح

الهيئة العربية للمسرح | العدد 17 | يناير 2015

www.atitheatre.ae



صاحب السمو الشيخ الدكتور

سلطان بن محمد القاسمي

في المسرح.. الحلم أنتم... و الحقيقة كذلك.



رئيس التحرير

إسماعيل عبدالله

العدد ١٧ يصدر في موعده و بموازاة الدورة السابعة من مهرجان المسرح العربي ، هذه الدورة التي تحفل بابداعات كبيرة انتجها المسرحيون على امتداد الوطن العربي ، بها ندخل عام عملنا الثامن ، محملين بالأمل الذي يحكمنا ، كما عبر عن ذلك المسرحي الفذ «سعد الله ونوس».

إنه الأمل المبني على معطيات الفكر الاستراتيجي الذي افرزته عقول المسرحيين العرب الذين شاركونا التفكير و التدبير.

الأمل الذي أنارت شارقة سلطان طريقه بمشروع تنمية و تطوير المسرح المدرسي في الوطن العربي ، هذا المشروع الذي يوشك أن يتم عام كاملاً من التخطيط و الدراسة و الخطط التي ستكون بين أيدي المجموع المسرحي و التربوي من المحيط إلى الخليج ، في أجل قريب لن يتجاوز ختام العام من الاشتغال الذي جمع المؤسسات التربوية الرسمية و الجهات المعنية ، إلى جانب الخبرات العربية ، ليكون المسرح المدرسي في الوطن العربي على موعد مع بدء تنفيذ الخطتين العاجلة في العامين ٢٠١٥ و ٢٠١٦ ، و طويلة الأمد التي تمتد حتى ٢٠٢٥.

ندخل عامنا الثامن من بوابة السابعة من دورات المهرجان

و الرابعة من جائزة صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي

و السابعة من مسابقة تأليف النص المسرحي بشقيها ، النص الموجه للأطفال و النص الموجه للكبار.

ندخله محملين بما يزيد على المائة من الإصدارات ، و تدشين خزانة ذاكرة المسرح العربي.

و بشبكة للعرائسيين العرب

و ملتقيين لفناني العرائس و الدمى و خيال الظل و صندوق العجب

بتعاونية لمواقع الإعلام الإلكتروني المسرحي العربي

و بتأسيس شبكة لمراسلي الموقع الإلكتروني.

و بشبكة للعلوم النظرية في المسرح العربي.

و بشبكة للسينوغرافيين العرب

و بالعديد من المشاريع الحيوية قيد الانطلاق.

و ما كان للهيئة أن تعتز بكل هذا ، إلا باعتزاز أسبق ، هو أنتم أيها المسرحيون الذين صنعتم كل هذا و جعلتموه ممكناً ، إنه الحلم المسرحي من أجل بقاء المسرح ، و قد عبر صاحب السمو الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي عن ذلك بجملته التي ختم بها رسالة اليوم العالمي للمسرح عام ٢٠٠٧ (نحن كبشر زائلون و يبقى المسرح ما بقيت الحياة).

الرئيس الأعلى
للهيئة العربية للمسرح
صاحب السمو الشيخ الدكتور
سلطان بن محمد القاسمي
عضو المجلس الأعلى حاكم الشارقة

رئيس التحرير
إسماعيل عبدالله

هيئة التحرير
د. يوسف عايدابي
غنام غنام

الإخراج الفني
ماجد حبيب

المسرح العربي
فصلية تعنى بشؤون المسرح وقضاياه

الهيئة العربية للمسرح
Arab Theatre Institute

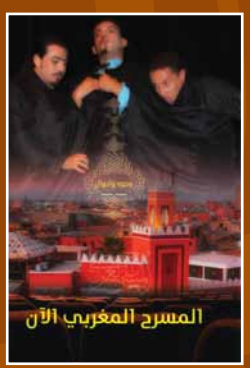
المسرح العربي العدد 17 يناير 2015



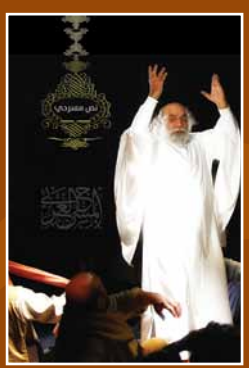








92 72 52 6







174 140 106



36



123

الأسعـــــار
سعر النسخة الواحـدة ١٠ دراهم إماراتيـة أو ما يعادلها

الاشتراكات
للأفـــراد : ٦٠ درهم للمؤسســـات: ١٢٠ درهم

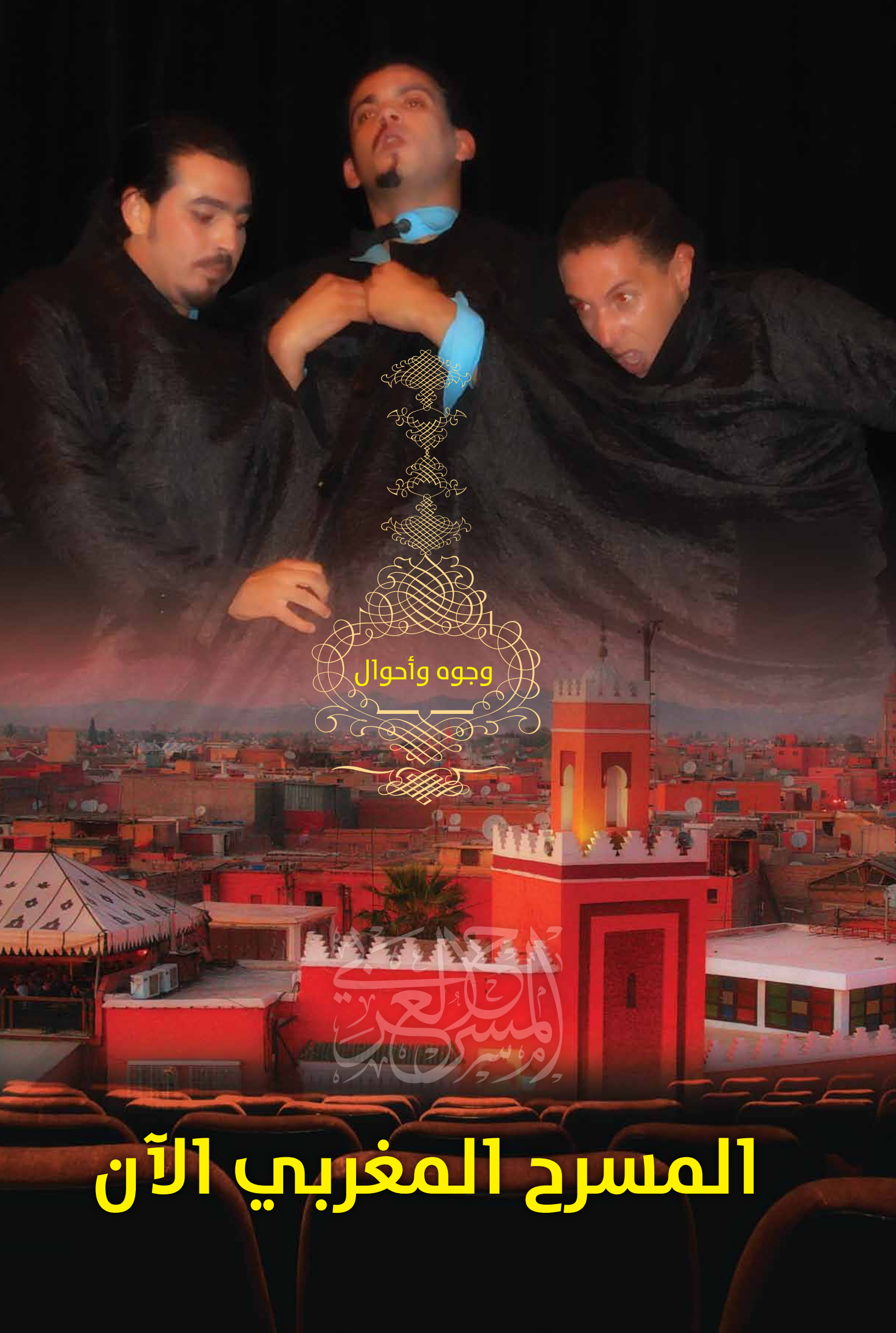
Tel. : +971 6 52 40 800 , Fax : +971 6 52 40 770 , P.O.Box : 71 222 Sharjah - U. A. E.
www.atitheatre.ae /e-mail : gsata@eim.ae/gsati2007@gmail.com

المـــــواد المنشـــورة تعـــبر عـــن آراء كتّابهـــا
ولا تعـــبر عـــن رأي المجلـــة بالضـــرورة

twitter https://twitter.com/arabtheaterinst
facebook https://www.facebook.com/pages/الهيئة-العربية-للمسرح-ATI-page

المحتويات

المسرح المغربي بين الفرجة والنسق السياسي 7
المسرح المغربي المعاصر 21
المسرح في المغرب بين مأزق الفضاء وأصالة المعاصر 31
مسرح الطيب الصديقي بين الشرق والغرب 44
الكوميديا وفرجة المفارقات في مسرح الهواة بالمغرب 53
تقاربة تداولية لمسرحية النداء 62
الهوية المفتوحة على العمق الإنساني 67
الدراماتورجيا بين النص والعرض المسرحي 73
الدراماتورجيا ومابعد الدراماتورجيا 78
دور المركز الدولي لدراسات الفرجة بالمغرب في خلق تناسق فرجوي بين الشرق والغرب 93
المســـرح والفلسفة 107
الأبعاد الجوهرية للقضية الفلسطينية في سرحية (شكسبير - باكثير -المدني - حنبعل) 113
ضوء المركز وعتمة الأطراف 119
عبدالرحمن المناعي ربان المسرح القطري 141
تاريخ الفضاءات المسرحية وتقنياتها 157
أنواع وأشكال الفضاءات المسرحية المعاصرة 162
التجريب في مسرح الشباب - تجارب من المسرح العراقي 170
يقظة موتى (مسرحية من فصل واحد) 175



وجوه وأحوال

المسرح المغربي الآن



"المسرح المغربي
بين الفرجة والنسق السياسي "

سالم اكويندي
المـغرب

أولاً:

إن ما نطلق عليه نعت المسـرح المغربي، ليس إلا تلك الممارسة التي تمـت بالفعل على أرض الواقع، انطلاقاً مـن العـادات والتقاليـد الاجتماعيـة، التـي تراكمت بفعل التواجد الاجتماعي للناس. الشيء الذي يجعل هـذه الممارسـة تنتمـي الى المـوروث الثقـافي الشـعبي بإحالاته وتراتبيته في طقوس المقدس، وما تراكمه على مسـتوى الوجدان الشـعبي، باعتباره نوعـاً من الوعي الحسـي للناس لواقعهم والتفاعل معه في مضمرات هذا الوعي، الذي تشكل بفعل الممارسة الاجتماعية للناس في حياتهـم، خصوصـاً أننا نعلـم بانبنائية هـذا الوعي من جـراء نشوء وتكـون المجتمع المغربي تبعـاً لطبيعة ساكنتـه، التـي تمثل نوعـاً مـن الفسيفسـاء في تكونها بفعـل النـزوح والهجرة، وتحـولات أنمـاط الحكم التي كان عليها المغرب منذ وجـود ساكنته الأولى الأمازيغ. وضمـن هذا التشكل تبرز أنواع مـن التعبيرات الفنية، سواء كتعبير فن القول أو تعبيرات ذات طابع فني راق، عن طبيعة هـذا التشكل والتكـون، بحيث تندمج هذه التعبـيرات في أنواعها وتعـدد ما نسميـه النسق الثقافي العـام للبـلاد، والذي تكون هـو أيضاً من وعـي الناس بواقعهم الاجتماعـي كثقافة وطنيـة في مجتمع مفتوح تحـدده شـروط هـذه الثقافـة، وإلا لمـا كان حديثنا عن التحول والنزوح بهذا المعنى وفي هذا المقام.

إننـا نعتـبر هـذه الممارسـة الفنيـة ممارسـة مسرحية بالدرجـة الأولى، مادامـت الممارسـة المسرحية في حد ذاتهـا ممارسـة فرجويـة تحقـق الالتقـاء الحميمـي بين الناسـ، سواء كمؤدين أو كمؤدى لهم داخل المجتمع، لأن مـا يؤدى هـو الذي يحقـق طبيعة اللقـاء واللحمة الاجتماعيـة بـين الناسـ، ويعمـل مـن خـلال آليات الفرجة بما هـي آلية سيكولوجية علـى تحقيق الاندماج الاجتماعي والتواصل. الشيء الذي تؤكده الدراسات الأنثروبولوجيـة [1] في هـذا المجـال، حيـث قامـت التجارب المسرحيـة لكبار المخرجين مثـل بيتر بروك، وأريان منوشكين، وجـيرزي غروتوفسكي على نتائج هـذه الدراسات، مثلما قام بـه إيوجينيو باربـا وإدوارد هـال وديابورا، انطلاقـاً من المسعـى الأول عند أنطوان أرتـو في إنجاز فرجة مسرحية مـن هذه العادات، إذ كان ينظـر الى ذلـك فيما شاهـده لدى شعـوب جزيرة بالي بأندونيسيا. وقـد تم تأكيد هذا المسعى في البحوث التي قـام بها كلود ليفي ستراوس في هـذا الميدان، و المسعى نفسه نجـده في دراسـات عبدالله حمـودي في الأطلس الكبير بالمغرب[2].

إن اعتبـار الممارسة المسرحية المغربيـة ممارسة ضاربة في القـدم، إن لم نقـل إن لهـا تاريـخ وجـود الإنسـان بهـذه المنطقة، مثلما هـي عليه الحال باقـي المجتمعات البشريـة، يأتـي مـن كـون هـذه الممارسـة مـا زال لها حضورهـا القوي فيمـا تختزنه الثقافـة الشعبية، وتمدنا به علـى مستويـات تمظهرات هـذه الثقافـة في سلوكنا اليومـي المعيشـي، ومنهـا أصبـح المسرحيـون المغاربة يستمدون موضوعاتهم وطرق اشتغالهم في بناء الفرجة

المسرحية. ونذكر منها على الخصوص فرجة اعبيدات الرمى، والبساط والمداح والرواي والحلقة[٣]، والتي يمثل انعقاد لقاءاتها ومواسمها فرصاً اجتماعية للإعلان عن حضور الذات الجمعية للناس، والانتماء لهوية الجماعة حسب مواقع تواجدها على خارطة المغرب، إضافة إلى انخراط مكونات الساكنة فيها بالحضور والمشاركة، ولا تفصل بينها فواصل السلالة والعرق أو المعتقد الديني، ما دامت فرجات جماعية ترتكز على العمل وأنماط الإنتاج السائدة وفق الوسائل المتاحة لها، حسب متطلبات الحياة نفسها آنذاك، وحسب التحولات الاقتصادية والسياسية التي تكون عليها الحقب التي مرت بها البلاد، والتي تبقى موسومة بشرط التواجد الاجتماعي للناس، علماً بأن هذا النمط من الحياة ومنتوجاته الثقافية يدخل في إرساء مدماكه القرار السياسي للسلطة الحاكمة[٤].

إن أسئلة النشأة والتأسيس في المسرح المغربي تبقى أسئلة ذات طابع ثقافي فكري عام، يؤرخ بها لمراحل تنامي الوعي بالذات ورد الفعل إزاء الآخر، الذي استطاع أن يطور تجربته في المجال نفسه، وفي إطار سياق شروط تحولاته الاجتماعية والاقتصادية نتيجة الارتقاء بوعيه الحسي، والذي أصبح وعياً بالواقع الاجتماعي المترجم في تعبيراته الفنية وانطلاقاً من عاداته وتقاليده، والتي هي شبيهة إلى حد كبير بالعادات والتقاليد التي تكونت عندنا في نشأة تكون مجتمعاتنا بتشكيلاتها الاجتماعية وبتعالقها بمواقع السلطة فيها، وهو ما يمكن أن نلمس بعض التباساته في واقعنا من جراء التدخل الممارس بعنف مع الشعوب، والذي يأخذ في كثير من الفترات طابعاً صراعياً، ناهيك عن صراعاته الاجتماعية الداخلية، بحيث ننسى في خضم هذا تاريخنا الاجتماعي والثقافي ولا نفتح حدوداً بين هذا التاريخ وتواريخ الشعوب الأخرى، التي نتقاطع معها وما يبقى ماثلاً أمامنا هو حدود هذا التقاطع بين التواريخ لصنع بدايات جديدة لتاريخنا الثقافي، ونغفل أننا في كل موسم أو مناسبة دينية أو وطنية نعمل على إحياء تاريخنا المنسي هذا باعتباره تركة موصولة الفعل وغير مستأنفة، وهي ما تم التأشير عليها حالياً بالعودة إلى الفرجة[٥]، انطلاقاً من موروثنا الثقافي وما يحمله من حس الوجدان الشعبي، باعتبار هذا الوجدان تراثاً وخزاناً للوعي الوطني ولهويتنا، وكل عودة إليه هي عودة لإثبات الذات، ليس كرد فعل بل كواقع كان موجوداً وحاضراً بقوة، بل ولا يزال مستمراً، ويعيد ترتيب حضوره في هذه المناسبات والمواسم والطقوس الاحتفالية التي تعطيه تماهيه في تقاطع تاريخه بتواريخ الآخر، الذي نريد تمثل ثقافته وفنه بقوة حضوره العسكري، والتكنولوجي وكأننا لم نكن هنا ولم تكن لثقافتنا وفننا قائمة[٦].



من هذه المنطلقات نستحضر وقائع الممارسة المسرحية المغربية في مختلف الحقب، باعتبارها ممارسة ثقافية فنية ذات وظائف اجتماعية وثقافية وتربوية، ومؤطرة للوجود الاجتماعي والثقافي، كما أن الأطر المعرفية الممارسة لهذا الفن تعتبر أطراً عضوية ضمن النسيج الاجتماعي المتكون انبنائياً في سلوك الساكنة بشكل متواتر ومتواصل على مرّ العصور، والتحولات التي شهدتها هذه الممارسة بما هي ممارسة للحياة نفسها، مما يقوي لحمة التواشج الاجتماعي والثقافي بين أعضائها وبين الساكنة، رغم تعدد وتنوع واختلاف مشاربهم السلاليّة والثقافيّة، كما أن نمط الإنتاج المؤطر كخلفية اقتصادية لهذه الممارسة تمتلك وسائل إنتاجه الطبقة الحاكمة المعبر عنها بالمخزن،

حيث تندمج في هـذه التسمية طبقـة ملاكي الأراضي والأعيان والفقهـاء والصناع التقليديـين إلى الحد الذي يـكاد ينمحـي فيـه التمايز الطبقـي، ولعل هـذا راجع لطبيعة الممارسـة الثقافية والفنية ذات الطابع الطقوسي الديني والطائفي (الطوائف والزوايا) والفقهاء والصناع التقليديون، وهذه الأخيرة تعتبر في نظرنا آليات لإعادة إنتاج النسق نفسه في النظام الثقافي الناشئ، وهنا يحضر الأيديولوجي بقوة ضمـن الجمالي الفني وتحويله لطابع الفرجة من التكون والتلقـي إلى طابع الولاء، بحيث لا تحضر الفرجـة إلا في حضرة الوالي الـذي يأخذ رمزيته في الضريـح أو الموسـم. ولنا أن نستحضـر هنا فرجات هرمة بوجلود (السبع بولبطاين) بمناسبة عيد الأضحى، وإمعشـارن الفرجـة التـي يندمـج في إنتاجهـا وأدائهـا العنصـر العربـي والأمازيغـي واليهـودي، كمكونات أساسيـة للثقافـة والفرجـة المسرحية المغربيـة، ونشير هنـا الى الفرجـة العيساويـة والحمدوشيّـة والكناوية، والتـي كلها امتـدادات لفرجة اعبيـدات الرمى، التي اتخـذت مـن أحواش الفـن الأمازيغي بامتيـاز مرتكزاً لهـا. وكل هذه الفرجـات لا تخلو من حلقـات الذكر والتوسل دلالة على حضـور البعد الديني الإصلاحي فيها، وهو ما يعرف في الغناء الشعبي ذي الطابع الأدائي بالساكـن، وعندما نذكـر الكناوي هنا فإننـا لا نستثني الثقافـة الزنجيـة، والتـي يسجـل حضورهـا في المغرب حضـور الوثنية واستحضـار الآلهـة وأشباحها، والتي تأخذ تعبيرات مجازية في الشرفـاء والأولياء، رغم أنها تقدم كفـن ناسوتي يهم الناس في حياتهم وكيفية إعادة النظام الثقافي العـام، والصورة الممثلة لهذا الطابع نجدها حاضرة وبشكل مادي في آلات الإيقاع. ووسائل إنتاج هـذه الفرجات ذات طابع مسرحي، بخاصة في طقوس حفـلات هرمة بوجلود: جلد الأضحية المقدمة في عيد الأضحـى تعبيراً عن تحقيق الرؤيا الإبراهيمية كأضحية بديـلاً عـن سيدنـا اسماعيـل، يصبـح بديـلاً لتطهير دنسـ الإنسان علـى الأرض، والذي يتخـذ هذا الجلد لباسـاً له اعتقاداً بتحقيق التطهـير، أو ما يسميه أرسطو بالكثارسيس من أجل إعادة التوازن للنظام الاجتماعي والثقـافي، وهـذه دلالـة أخرى لمفهـوم الموسـم بالمعنى الديني، والذي لا يقوم كطقس إلا على ما هو فرجوي، باعتبار هـذا الأخير هو ما يعطي قـوة ملموسة لتحقيق الصفـاء والتسامـح. وضمـن هـذه الفرجـات تنـدرج مسرحيـة سلطـان الطلبة كنمـوذج للإقـرار السياسي لهذه الفرجات، والسماح بها من أجل إعادة إنتاج نظام النسق الثقافي المبني على تحالف المخزن.

ملاحظـة أخـرى نشـير إليها هنـا وهـي: أن رسوخ هـذه الممارسات في مناسبات دينية هـو ما يعطي معنى الفرجـة المسرحية المغربية، كما أننـا نسجل أن طقسية المـكان لها دلالتهـا كذلـك، فساحات الأضرحـة أمام أبـواب المساجـد تماثل، وإلى حـد كبير، مـا يمنحنا إياه ظـلام المسـرح وسكينته، ومواقيـت الفرجـة فيه بعد صلاة العشاء.

إن رسوخ هـذه الممارسات المسرحيـة، وانبثاقها من تربـة فكرية تنتمـي لتشكل وتكـون الثقافـة المغربية، بتعددهـا وتنوعهـا واختلافها حسب طبيعـة مكونات الساكنـة المغربيـة، وفي مختلـف عهودهـا التاريخيـة وانصهارهـا بتكوينـات الـدول في المغـرب باعتبارهـا مكونـات السلطـة المركزيـة، كل ذلـك جعـل هـذه الممارسـات المسرحيـة، لا تخرج عن كونهـا ممارسات مسرحية تتـم تحت نبض هذه السلطـة، وتحت أعينها. الشـيء الذي يجعل هـذه الممارسـات مندمجة بشكل أو بآخر كممارسات رسمية، أي أنها وبمشاركة السلطة المركزيـة فيها ممارسـات الثقافة السائـدة وبطبيعة الحال سيتم التخلي عـن التدخل المباشر في انتظامها وقيامها، بعدما ترسخت كآليات مـن آليات إعادة الإنتاج النظام الثقافي العام للبلاد، باعتبارها نسقاً سياسياً. وهكذا نجد الوجدان الشعبي يلعب دوراً أساسياً في إعادة إنتاج هاته الفرجات، بينما تصبح آليـات إنتاج النظام في حد ذاته متجهة وجهـة اقتصاديـة وسياسية خاصـة لاستتباب نظام الحكم، بينما تلعب التقاليد والعادات والممارسات الطقوسيـة دورهـا في المجـال الثقـافي الرمـزي ومنهـا الفرجـة، والتي لا تحضر في إطار الممارسة الرسمية، إلا كتقاليـد للنظام، وهي مناسبـات تجديده مثلاً الطقوس الفرجويـة في البيعـة والمناسبـات الدينيـة والوطنيـة، لأن ممارسـات هـذه الطقوس وبهذا الشـكل تصبح من مضمرات المؤسسة السياسيـة القائمة، وأبطالها وكأنها مضمرات أسطورية[٧].

ومـن هنا تنطبع الممارسة الثقافة العامة بالبلاد بتتبعها للسياسـي أكثر من تبعيتها للثقافـة العامة للبلاد، علماً



أن الممارسة الثقافية كانت هي الأساس الذي قام عليه النظام السياسي، ولنا أن نعطي مثالاً بفرجة سلطان الطلبة وصلاة الاستسقاء وحفلات البيعة، ومن هنا نستنتج أن الممارسة المسرحية المغربية متأصلة في النظام الثقافي العام للبلاد، كما أن لها مرجعيات في تثبيت وترسيخ النسق السياسي العام، وما يدل على ذلك نظام الزوايا في المغرب، وكيفية إحياء حفلاتها الطقسية بين الشيوخ والمريدين، وهي الطقوس ذاتها التي تجمع الحكام بالمحكومين، وما يوضح ذلك على مستوى الفرجة المسرحية طقسية اعبيدات الرمى، كمنطلق فني شعبي لاندماج وتزاوج ثقافات الساكنة الأول: القبائل العربية النازحة من الشرق، إضافة لليهود المقيمين قبل وفود القبائل العربية، ومجيء الإسلام. كما وتجلى في أنواع فنية شعبية أخرى مشابهة تماماً لفرجة اعبيدات الرمى، ونعني بذلك امعشارن والهيولة. غير أن طبيعة فرجات اعبيدات الرمى وارتباطها أولاً بالطبقة الاجتماعية السائدة (الرمى، علية القوم وأعيانهم) باعتبارهم مالكين لوسائل الإنتاج في مجتمع زراعي، يجعلهم يمثلون هذه الصفة بتحالفهم ومساندة رجال المخزن لهم، سيجعل في الفرجة الولاية لهم تنتقل بشكل آلي للأضرحة والأولياء، كرمز لبركة الولي، والتي هي بركة مستوحاة من مؤسس الدولة المغربية، وهذا راجع بالأساس للممارسة الفرجوية القائمة على المزج بين الديني والدنيوي، وهنا نستحضر معنى الأكليروس في القرون الوسطى بأوروبا ومسرح صكوك الغفران بالكنيسة، كما أن هذا المزج بين الديني والدنيوي نجده في ممارسات فرجوية أخرى لها صلة عميقة بالممارسات الفرجوية لعبيدات الرمى، والمتجلية مع الظواهر العيساوية والحمدوشية والكناوية، وذلك بسبب انتقال ولاية الأعيان والأسياد للفقهاء والصناع التقليديين في علاقتهم بالمخزن عن طريق نظام الطوائف/ المزوار[٨] وأمناء الحناطي، في مجتمع يعرف في تحولاته بالانتقال من نمط الإنتاج الزراعي إلى نمط إنتاج صناعي تقليدي غير متطور. وهذه التحولات ذات الطابع الاجتماعي والاقتصادي، والتي لها معنى على المستوى السياسي، تؤدي بالضرورة لانتقال نموذج الفرجة المسرحية، بما هي فرجة تابعة للسياسي كما رأينا، وبالتالي جعل النظام الثقافي العام تابعاً للسياسي، وكل تعثر أو انفلات في الممارسات المسرحية المغربية يبقى رهيناً بطبيعة هذه العلاقة، وغالباً ما تكون التعثرات والانفلاتات نابعة من مطلب استقلال الثقافي عن السياسي، فيما يقوم به القائمون على الفرجة كممارسة مؤسسة ثقافياً. ومن هنا نفهم كذلك لماذا تظل الممارسة الثقافية بلا دعامة، والمسرحية الفنية بخاصة مرتبطة بالمجال العام ومستتبعاته[٩].

كما أن القطاعات المسؤولة رسمياً عنها (وزارات) لا تقوم إلا بتنظيم شؤونها، وهذا ما يتجلى في تأخر القوانين والتشريعات المنظمة لها، ما دامت هذه الممارسات الثقافية مستحوذاً عليها ولا يتم الاعتراف بها إلا في مقتضيات وحاجات السلطة المركزية، في فترات عظمتها أو تراجعها، لأن القطاع العامل في العام بالمعنى الحديث لا يملك قرار استقلاله، لقصور في وعيه السياسي والثقافي، ولعمليات الاستحواذ عليه في منطق الثقافة السائدة والمهيمنة، أمام ثقافة مسودة، لا تمتلك آليات إنتاجها إلا مما هو عام، ومنخرط في النظام الثقافي العام. كما أن هذا الارتباط بين ما هو ديني، كمجال مراقب، وما هو دنيوي يعيش على هامش من الحرية، عطل التوجه لمأسسة الفرجة وانتظامها فيما تفرضه تلقائية الوجدان الشعبي.

إن الممارسة الحديثة للمسرح المغربي، والتي يعتبرها المؤرخون للمسرح المغربي بدايات له، والمحددة في عشرينيات القرن الماضي، وتحديداً سنة ١٩٢٣، ليست إلا امتداداً طبيعياً للممارسات المسرحية المغربية، التي رأينا ترسخها وتتبعنا صيرورتها، حسب ما فرضته ظروف التواجد الاجتماعي للناس، وفي انخراطها التام مع تشكل وتكون المجتمع المغربي، في انبنائية نسق نظامه الثقافي العام. إذ نجد هذا واضحاً في تعاطي مكونات هذا المجتمع بخاصة أطره المعرفية، التي كانت تتحمل المسؤولية لانتظام هذه الفرجة، حيث يحضر في صناعة هذه الفرجة وتلقيها الفقيه والصانع التقليدي ومقدم الطائفة ومريدها. ومن خلال هؤلاء يكون حضور المؤسسات التي ينتمون إليها مثلاً جامعة القرويين بفاس، وجامعة ابن يوسف بمراكش، وأمناء الحناطي بمختلف أنواعها مثلاً الذباغة والدرازة.. إضافة إلى القيمين على الزوايا والأضرحة من شيوخ الطرق الصوفية، ورجال المخزن للسلطة المركزية، سواء كممثلين لهذه السلطة، أو حسب انتمائهم لمركزية وموقع الفقهاء، أو منتمين للزوايا والطوائف؛ بحيث يلعب هذا الاندماج القوي في دواليب السلطة/ المخزن والانتماء الاجتماعي لأصولهم الطبقية دوراً قوياً في استمرار هذه الممارسة المسرحية، وبالتالي التعبير عن امتدادها وسريان فعلها في انبناء النسق الثقافي والنظام العام، كما يزيدها قوة ورسوخاً الحضور والتواجد الاستعماري بالبلاد، ومن خلال فعلها الثقافي هذا تعمل الأطر على ربط الممارسة المسرحية بالسياق الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، الذي تكون عليه البلاد كقوة للمقاومة، خصوصاً أن وشائج الصلة تتدعم بينها وبين المقاومة في المشرق، للتواجد الاستعماري نفسه الذي أصبحت عليه بلدانها في بدايات القرن التاسع عشر والقرن العشرين.

إن السمة الاجتماعية والثقافية والسياسية هي عنوان هذه المرحلة في الممارسة المسرحية، كما أن سمة الامتداد التي أشرنا إليها يجعلها ممارسة ثقافية ذات حدين: حد المقاومة الداخلية، والذي لعبته هذه الممارسة في رفع مظالم الناس ومطالبهم أمام ممثلي السلطة والأعيان بانخراطهم فيها، وحدّ تحويلها كممارسة ثقافية لمقاومة خارجية ضد التواجد الاستعماري الأجنبي، مع ملاحظة تنامي الوعي للدور الجديد لهذه الممارسة في التقائها، وتواصلها مع ما يتم في المشرق العربي. وهذا في نظرنا هو السبب الذي يجعل الاهتمام والإنصات والاحتفاء بالفرجة والفرق المسرحية الوافدة على المغرب من المشرق، كما أن دور الفقهاء في هذه الحركة الثقافية يكون بارزاً وواضحاً لأنها دعوة جهادية تعتمد التوعية ضد الوجود الاستعماري وضرورة مقاومته؛ ومن جهة ثانية نشر الثقافة العربية وقيمها انطلاقاً من بعدها الديني وسط الناس ومن ثمة مقاومة المستعمر.

كما أن الموقع الجغرافي للمغرب يجعله جديراً بهذه المهمة، فضلاً عن كون المغرب من البلدان العربية التي تأخر استعمارها نظراً لوجود نزعة المقاومة لدى ساكنتها، والتي لا يمكنها بفعل هذه الممارسة الثقافية المتجذرة فيه منذ تكونه وتشكله تاريخياً، وكما أسلفنا من هذا البعد الثقافي، الذي كان يعد مؤسساً للاجتماعي والسياسي فيه حيث نجد سمة التأخر في استعماره، كانت سمة كذلك حاضرة في تأخر دخول الإسلام له، غير أن تشبع المغاربة بقيم الإسلام وقيم الثقافة العربية يجعل منه حصناً منيعاً، ومنطلقاً لإعادة انتشار هذه القيم، وهو ما نلاحظه في فتح الأندلس والاندماج فيه والامتداد في أفريقيا.

وما نريد التأكيد عليه في هذا المقام هو الانبثاق العضوي للممارسة المسرحية وانتظام فرجاتها وتلقيها كآلية في الوعي الاجتماعي لدى المغاربة منذ نشأة

وتكـون المجتمـع، وانخـراط الفعـل السياسـي فيها، لإعلان دولـة بمختلف أنماط الحكم فيهـا. الشيء الذي لا يدعو للغرابـة في احتضان الممارسة المسرحية العربية الوافدة عليه من المشرق العربـي والانفتاح بالتالي على الممارسة المسرحية الغربية التي استقدمها المستعمر.

إن دلالة وحضـور أسماء بعض الفقهـاء في الممارسة المسرحيـة الحديثـة في المغـرب أمثـال محمـد القري، والمهدي المنيعـي، وعبدالواحد الشاوي ليؤكد ما ذهبنا إليـه في تحليلنا هـذا، خصوصـاً أن بروز هـذه الأسماء في هـذه الممارسـة، جـاء في لحظة التقاء بـين امتدادات هذه الممارسة المسرحيـة وفي شكلها التقليدي المحلي، وانسجامها مع طبيعة انبثاقها كوعي فني ثقافي سياسي، تعبـيراً عـن طبيعـة تشـكل وتكـون المجتمـع المغربي حينئـذ، حيـث كانت هـذه الممارسـة ووفـق طبيعتها المشار إليهـا بالتقليدية تعبيراً آخر عـن الوعي بالذات، والإفصاح عن هذا الوعي بعفوية وتلقائية للانخراط في شرط وجودها الاجتماعي.

ومن الطبيعي أن تكون هذه الممارسة المسرحية، والتي وسمناها بالعفوية والتلقائية ممهداً لما سيلي في تطور هذا الوجود والتفاعل معـه بكل ما تحمله من جديد في إطار هذه الممارسة، وهو ما جاءت الأسماء المذكورة للتعبير عنه، والتعبير في الوقت نفسه عن أن الممارسة المسرحية المغربية كانت موجودة كما سبق وأوضحنا ذلك، علماً بأن الخلفيـة الفكرية التي تحرك في إطارها هؤلاء الفقهاء كانت خلفية سياسية نظراً لانتمائهم للحزب الشيوعي الفرنسـي، وهو الشـيء الذي يحـذوه فقهـاء وعلماء آخرون بالانخـراط في الممارسة المسرحية، والدفاع عن شرعيتها لأنهـم كذلك ينزعون في ذلك منزعاً سياسياً. الشيء الذي يجعل الممارسة المسرحية المغربية تنخرط في العمـل السياسـي، ونتيجـة لهذه العلاقـة في وجود وانبثـاق الممارسة المسرحية المغربية مـن طبيعة التكون الاجتماعي وتشكله علـى أرض الواقع، بمختلف ألوان طبيعتـه السياسيـة، وحسب الـدول التـي أنتجها هذا الواقع، بحيث لم يكن السياسي بداية الأمر هو المتحكم في وجـود هـذه الممارسة، بـل كانت هي المحـدد له مما يجعل البعد الثقـافي حاضراً وسابقاً للوجود السياسي، عكس ما أصبحت عليه الممارسة حالياً، إذ يمكننا القول إن وجـود المغـرب الثقـافي والفني والمسرحـي كان هو الوجـود الأول، عكس مـا نجده لدى شعـوب أخرى، بخاصة في المجتمع اليوناني والذي يعتبر جينالوجياً أبو ومنطلق الممارسة المسرحية لدى الغرب. إن هذا الوضع في تكـون وانبثـاق الممارسـة المسرحيـة المغربيـة، وفي عودة استئنافهـا كامتداد للممارسـة المسرحية المغربية الحديثة، ومن الأطر المعرفية نفسها والمؤسسات الثقافية والفنيـة في نسـق النظـام الثقـافي العـام، هو مـا يعطيها الريادة والسبق في الثقافـة المغربية الحديثة، حيث سبق لنـا في دراسـات أخرى أن نعتنـا هذا السبـق والحضور القـوي للممارسة المسرحية المغربية بأنها هي رأس رمح الثقافة الوطنية، وهذا ما نجده وبوضوح قوي طيلة عقود القرن الماضي وابتداء من عشرينياته.

إن النمـوذج الغربي في المسرح الفرنسي، كما تعرفنا عليـه في التجربة المسرحية المغربية، لم يجد سنده لدينا إلا فيمـا عرفـه سياق هـذه الممارسـة المترسخة، حيث كان هدفه التحديث وعصرنة المجتمع المغربي، انطلاقاً مما هـو موجود عند المغاربة، إذ يشـير أندريه فوازان إلى أن المغاربـة يمتلكـون حسـاً مسرحيـاً من خـلال مرونة أجسادهم وقدرتهم علـى التقمص ولعب مجموعة من الأدوار. الشـيء الذي جعله يركز في تداريبه المسرحية المقامة لهـم على تنظيـم الفضاء وكيفيـة ملئه، وهكذا نجـده يعتمـد الجانـب التقنـي أكـثر، فضلاً عـن كون مجموعة من المسرحيين المغاربة كانوا قد مهدوا الطريق بالممارسـة المسرحية المعهودة لـدى المغاربة على إشاعة فكر تحرري وتنويري، انطلاقاً من مواقعهم الاجتماعية كفقهـاء، وعندما انخرطـوا في هذه الممارسـة مشبعين بالفكـر الاشتراكـي، نظـراً لانخراطهـم في الحـزب الشيوعي الفرنسي أمثال محمد القري والمهدي المنيعي وعبـد الواحـد الشـاوي، وقـد ساعدهم علـى خوض التجربة بنجاح كون الفقهاء كانوا من قبل مساهمين في هذه الممارسة المسرحية، كما سبقت الإشارة الى ذلك، كما أن الفرق المسرحية الوافدة على المغرب من المشرق جـاءت داعمة لتجربـة هؤلاء الفقهـاء ولكونها جاءت محملة بمثل هـذه الأفكار وممارستها في المسرح، انطلاقاً مـن بدايات مـارون النقاش التـي استلهمها من الغرب وأبـو خليل القبـاني ويوسف وهبي وزكـي طليمات. وهـي وإن كانـت تعبر عن هذا الحـس الغربي، فإنها لم تخـرج عن كونهـا نموذجـاً مسرحياً يعبر عـن التجربة

الميدانيـة الأولى للأستـاذ لطفـي السيـد وتلميـذه طه حسـين فيما بعد. ولم تكـن الروح المشبعـة بها إلا من بنـات هـذه الأفكار، ومـن تبعات ذلك نجـد مبادرة رد الفعـل واردة فيها ضـد النموذج الغربي، رغـم أنها لم تخرج من صيغتـه الفنية وأشكالهـا التعبيرية في الأداء نتيجـة للاحتكاك والتمريـن الذي خضعـت له، وإلى الحد الذي جعل الكثيرين من المنظرين للمسرح العربي يعتـبرون هذا الفن فناً دخيـلاً على ثقافتنا، في حين نجد أننـا في توجهـات مسرحيينا من وجهة نظـر أخرى قد توجهوا، ومـن داخل التجربة نفسهـا اهتموا بالرجوع الى الحكايـات: ألـف ليلة وليلـة والسامـر والحكواتي وحفـلات الـزار، وهنـا يكـون ليعقـوب صنـوع وأبو خليـل القباني الريادة في مزج هذه المسرحية بما أمكنهم الاستفـادة منه في الغرب على المستـوى التقني، وأنهم لم يعملـوا علـى تعريب المسرح العربـي كما ذهب إلى ذلك بعض مسرحيينا، وإنمـا قاموا بما أفصح عنه الطيب الصديقـي في توجيـه جـان فيـلار، عندمـا طلـب منه الرجـوع إلى بلاده فيما تختزنـه ثقافته. كما أن حضور المسـرح الغربي لا يعني بالضـرورة أنه مسرح النموذج الأوحـد كما يظهر لـدى البعض، بل إنـه مسارح على حـد تعبـير برنـار دورت. وهنـا نتساءل كيـف لمسرح بالجمـع أن يعبر عن هموم وتطلعـات طبقات اجتماعية غربيـة، أن يجعلنـا نختصـر تجربتنا الضاربـة العمق في ممارستنا في خندق هذا النموذج، الذي يريدونه مسرحاً بالمفرد.

إن صيغة المسرح بالمغرب لم تكن نمطاً من أنماط آليات الاستدماج الاجتماعي ضمن مفهـوم الثقافة السائدة، وهـذا لا يتأتـى إلا في مركزيـة السلطـة وتمركزها مثلما تعرفنـا عليـه. في تجربـة الممارسـة المسرحيـة المغربية، والتـي تبقى مرتبطة بفـترات محددة تشهـد على هذا التمركـز، وهـو ما قام بـه أرسطـو بعد مائـة سنة على الممارسة المسرحيـة اليونانية للتقعيـد لمفهوم الاندماج الاجتماعـي فيمـا عرفه مجتمعـه من تحـول سياسي، وكأنـه سـنّ نموذجـاً لتراجيديـة، التي هي بمثابـة نظام للإكـراه الاجتماعي، وبالشكل الذي يوضحه أوغستو بوال. في حـين نجد تماهي الممارسـة المسرحية المغربية، ومنها العربية مع نبض الوجـدان الشعبي، وهو الشيء الذي استقطب السلطة المركزية/ المخزن وما شابهه على الاقتراب من هذا النبض، وجعله نبضاً مستدمجاً. وهنا نفهـم معنى دور الفقهاء في الانخراط في هذه الممارسة، لأن الرهـان كان علـى هـذه الفرجـات، وتأثيرها على الوجدان الشعبـي في تأطير المجتمع، واستدماجه ونقد النمـوذج الوطني، المعبر عنه في مجموعة من الأدبيات السياسيـة بالمواطـن الصالـح. والشـيء نفسه نلاحظه على التوجهات الحديثة في تأطـير الممارسة المسرحية، واحتوائهـا تحـت أجـراء سياسـة الثقافـة الشعبيـة،



ومستخرجاتها مثل التربية الشعبية، والتي عملت الشبيبة والرياضة كقطاع حكومي على الاهتمام بها في ميدان سياستها المتبعة في بدايات الاستقلال السياسي للمغرب. وبهذه التوجهات يعيد المسرح دوره كآلية من آليات الاندماج والتنشئة الاجتماعيتين، وهنا يظهر بوضوح الدور التربوي للمسرح باعتماد مفهوم المسرح بمعناه الواسع، أي ذلك المفهوم الذي يعني أن المسرح هو جوهر عصره، لأنه يستمد منه ليس مفهومه فقط ولكن بشكل انبنائه وتكونه باعتباره فناً عضوياً ينبثق من الممارسة الاجتماعية ذاتها. الشيء الذي يجعل منه غاية ووسيلة في الآن نفسه، أي أنه ممارسة للتعبير عن الذات والإفصاح عن مكنوناتها، لأن الإنسان ومن خلال انشغاله بممارسة العمل يمارس حياته في شموليتها، وهذا ما تم توضيحه في الممارسة المسرحية المغربية، والتي جاءت متواشجة مع هذا الاهتمام الذاتي، وجعل هذه الممارسة ممارسة للحياة ذاتها. الشيء الذي عبرنا عنه بالوجدان الشعبي، ووجدنا تجلياته في الغناء الشعبي، بل إنه داخل في إطار هذه الحياة التي كان عليها الإنسان مند بدء الخليقة حيث كان انبثاق الفن المسرحي من الرقص كأداء حركي تعبيراً عن أحاسيس الوجود، أما الفعل الدرامي فلم يكن إلا أداء كلامياً ينطوي عليه الغناء والإنشاد، وهذا ما ينعت في التجربة اليونانية بالشعر العامي (الأيامبو)، وفي التجربة المغربية بـ (البروال) كمقطع شعري عامي في متن العيطة غير المركبة، كما أنه يتجلى في التجربة العربية عموماً بـ (الموال)، وقد أعطى هذا الاعتبار في الأداء الكلامي للدراما حق نعته من قبل روم لاندرو بالمداح أو الكوال، ويتجلى بأكثر وضوح في قصائد الملحون أو المألوف في التجربة المغاربية.

إن ارتباط التجربة المسرحية المغربية ومنها العربية بالنسق الثقافي العام، لم يكن ارتباطاً استدماجياً بقدر ما كان ارتباطاً عضوياً وهذا ما حاولنا تلمسه في هذه الدراسة، والتي لم يكن هدفها إبراز الارتباط السياسي كنسق ونظام ثقافي عام بالمسرح، بل إبراز انبثاق التجربة السياسية من الممارسة المسرحية وليس العكس.

ثانياً:

إن منطلق هذا البحث، يسعى إلى التعريف بالمسرح المغربي باعتباره ممارسة اجتماعية يتم التعبير عنها فنياً ضمن التعبيرات الفنية الأخرى في تعدد وتنوع ألسنتها وأشكالها بتنوع وتعدد التشكيلة الاجتماعية التي انصهرت تاريخياً وفق شروط وجودها التاريخي هذا للإعلان عن امتلاكها لوعيها الفني والجمالي وكيفية تشكله من جراء هذه الممارسة حيث لا يكون الفاصل بين ممارسة العمل فيها والتعبير عنها بهكذا وعي إلا نوعاً من اللعب. واللعب هنا مأخوذ بمعناه السيكولوجي حيث يكون تارة لعباً إسقاطياً وتارة لعباً شخصياً، بخاصة إذا علمنا أن شروط ممارسة العمل بما هي ممارسة للحياة والوجود لا يمكنها أن تتم إلا بمعاناة إثبات الذات وحضورها في الوجود، الشيء الذي يجعل هذه الممارسة فيها الكثير من التماهي. مما يحيل طبيعة هذه الممارسة إلى ممارسة طقوسية تعبدية تكريسية للآخر من أجل استحضاره، وهذا الآخر لانعني به إلا ما جعله الباحث الأنتروبولوجي حسن رشيق سلطاناً للآخرين[١٠] أي ذلك اللا موجود إلا في معتقد الغيب أو هو رجم منه ولعب الإسقاط هو فن لعب دور الشبيه الذي لا يمكن الاعتقاد به إلا بمنطوق السحر، والسحر هنا فيه إيحاء من الفن إن لم نقل أن الفن قد تشكل منه وبذلك هو الفن نفسه واللعب الإسقاطي الذي يستحضر ليس إلا "ميكانيزما" ذهنياً للتمثل حيث يكون الشبيه حاضراً بالتقليد و المحاكاة في إيقاع حركي يمثله الرقص أو الرسم كتجسيد لتشخيص الممثل، أو صوت يعطي دلالة للفرح والفزع معاً وفي تكرار هذه العملية تأتي الممارسة الطقوسية والتي تكون ممارسة وليدة الخوف والشفقة والاندهاش وبعدها الارتياح، وكل هذه الأفعال لا يمكن القيام بها إلا في إطار الانهمام بالحياة والاستمرار فيها وكأنها عمليات احترازية تشعر باللذة، لذة الانتصار مما يغري بالمعاودة والتكرار وهو ما نجده في ممارسة الطقوس والشعائر وكأنها تمارين للامتلاك مادامت ممارسة تعبر عن التفوق، الشيء الذي جعل تحولها من كونها لعباً إلى الانهمام بها و كأنها نشاط جدي يغري بالاستمرار فيها إلى الحد الذي كون منها طقساً يعاد تكراره برغبة وسعي قصدي وفي هذا الإطار نجد بعض الباحثين

الأنتروبولوجيين والسوسيولوجيين يعتبرون هذه الممارسات الشعائرية أساساً لامتلاك وترسيخ آليات ذهنية للتفكير والتعاطي مع الحياة[11] بل إنهم يذهبون إلى نعتها بدراما الشعائر والطقوس[12] بحيث أصبحت بفعل التكرار والممارسة تفسر نمط النسق السياسي الذي تكون عليها مجتمعاتها وفي هذا الصدد نجد أن هؤلاء الباحثين الأنتروبولوجيين ينحتون مقابل ذلك مفهوم دراما الشعائر والطقوس، وقد وضع تيرنر[13] أولاً مفهوم الدراما الاجتماعية وهذا المفهوم طوره تيرنر اعتماداً على أعمال أفان جينييب[14]... والذي كان مهتماً بتطوير نموذج لتحليل أنظمة الطقوس التي تنظم تحول الأفراد أو مجتمعات بأكملها من موقف اجتماعي إلى موقف آخر، حيث ركز على الاحتفالات التي ينتقل فيها الأفراد من دور إلى آخر، وتعبير طقوس العبور أصبح ... هو التعبير المتعلق بهذه العملية... والآليات المكتسبة لتحقيق هذا العبور وتحققه هي التي تعنينا من ممارسة هذه الطقوس خلال هذه الاحتفالات، بحيث تصبح هذه الآليات الذهنية هي المخطط الأساسي في تشكيل النسق السياسي وإعادة إنتاجه، وهذا ما يتمثل في نموذج النسق السياسي في المغرب، الشيء الذي يفرض علينا تحديد معنى النسق بشكل عام، ثم ماذا نعنيه بالنسق السياسي وبالضبط النسق السياسي المغربي المعاصر؟ وكيف تأسس هذا النسق؟ و كيفية إعادة إنتاجه بترافق مع ما تشتغل عليه آليات الفرجات الشعبية وكيفية انتظامها؟ بل نتساءل في هذا التحديد ومن خلال هذه العلاقة بين النسق السياسي المغربي المعاصر والفرجة إن نقل الفرجات المغربية التي ما زالت تنظم وباحتفاء كبير من قبل جميع مكونات الشعب المغربي وفي مختلف تعبيراته الفنية والثقافية والتي تتوحد في تعددها وتنوعها اللساني والثقافي والمجالي سواء كان مجالاً عاماً أو مجالاً خاصاً. هل هذا الانتظام والحرص عليه يأتيان محض الصدفة أم أنه وليد العادة وبحكم التقاليد التي تعرض هذه العادة أم أن في انتظام قيام هذه الفرجات نوعاً من التواطؤ الاجتماعي بما يعني ذلك توافقاً ضمنياً يدعم ويعضد وحدة الساكنة.

إن تنوع وتعدد هذه الفرجات الشعبية المعهودة في المغرب، لا يوحدها إلا توقيت انتظامها والذي هو توقيت يحدد في الغالب بمواقيت خاصة بقيام الاحتفاء بمناسبات دينية، وهذه المواقيت الدينية نجدها محددة بعد أيام من عيد الأضحى، أو احتفاء بالسنة الهجرية الجديدة، وكأنه احتفاء بالمقدس بل هو كذلك، لكن الاحتفاء لا يعبر عن هذا المقدس بل يخترقه بالمدنس، وأنه يتلبس به من أجل العودة إليه وبشكل أكثر غرابة وعجائبية مما يحيلنا إلى ارتباط الاحتفال والكرنفال بالغروتيسك كما ذهب إلى ذلك باختين في دراسة لكل هذه الظواهر الشعبية في الاحتفال والكرنفال، لكن لماذا هذا الاحتفال الاختراقي ثم العودة إلى المقدس بعد انتهاء مراسمه وشعائره، وهذا ما تؤكده لنا الفرجات الخاصة مهرجان سلطان الطلبة، وحفل الولاء أثناء عيد العرش والذي حول تاريخ انتظامه من عيد الفطر إلى تاريخ ولاية العرش وتنصيب الملك الجديد ![15]

إن توحيد هذه الفرجات الشعبية لا يقوم فقط على توقيت الانتظام، بل يأتي كذلك هذا التوحيد في جوهره ما تحضر فيه دلالاته ومضامينه التي تريد تحقيق غاية واحدة هي: إعادة تأكيد معنى النظام الثقافي العام بالبلاد، وهذا النظام الثقافي العام هو معنى من معاني النسق السياسي أو أن هذا النسق يقوم عليه بل هو خطاطة لإعادة إنتاجه، وهو ما تسعفنا على التعرف عليه طبيعة هذه الفرجات رغم اختلاف مواقع انتظامها وقيامها وشكل الاحتفاء بها، حيث تؤدي بنا هذه الملاحظة إلى نتيجة واحدة تتجلى في كون الاختلاف في هذه الفرجات، هو اختلاف شكلي وليس اختلافاً جوهرياً كما توحي بذلك بعض تسميات هذه الفرجات واختلاف الألسن التي تتكلمها واختلاف مواقعها.

يبقى علينا بعد هذا التوضيح التساؤل عن معنى النسق؟ وبالضبط النسق السياسي وبالتحديد أكثر النسق السياسي المغربي المعاصر والذي عبرنا عنه بمعنى النظام الثقافي العام.

يشير نيكلاس لومان[16] إلى أن علم الاجتماع يفتقر معايير مماثلة في وضوحها ما يعني أن سؤال الهوية لنسق ما، يجب طرحه والإجابة عليه من داخل النسق نفسه وليس عبر مراقب خارجي يجب أن يستخلص النسق قراره بذاته، في إذا كان قد تغير أثناء المسار التاريخي من خلال تغير البنى إلى درجة أنه لم يعد هو نفسه. إن هذا

التساؤل الذي يطرحه لومان عن معنى هوية النسق، حيث لا تمكن الإجابة عنه إلا من داخل هذا النسق يجعلنا نوجه اهتمامنا للتعرف على النسق السياسي المغربي المعاصر من داخل نفسه، وفي هذا الصدد يكون علينا اللجوء إلى الباحث المغربي في العلوم الاجتماعية الدكتور محمد ضريف، والذي يحيلنا على أن معرفة هذا النسق لا يمكن أن تتم إلا وفق قراءة سوسيولوجية، والتي تربط بين أنماط الثقافة السائدة في المجتمع المغربي وبين مستويات عقول النسق السياسي القائم[١٧] مستبعداً بهذه القراءة المقترحة القراءة القانونية الدستورية[١٨]، إذاً المنحى السوسيولوجي الذي حاولنا من خلاله تأطير هذه العلاقة بين الفرجة والنسق السياسي في المسرح المغربي له ما يبرره بخاصة في مجال المسرح، و يعمد بعض الباحثين العاملين بالمسرح لاستخدام الأنشطة المترتبة عن الحياة الاجتماعية كمادة خام لإنتاج دراما جماعية والعكس نجده عند الباحثين الاجتماعيين عندما يستخدمون التفكيك المستمد من المسرح لدعم أنشطة الدراما الاجتماعية، وهي بدورها تعيد الطاقة إلى المسرح[١٩]

إن هذه العلاقة المتبادلة بين المشتغلين بالمسرح والمشتغلين بالبحوث الاجتماعية، تكشف إلى أي حد يتم استفاذة كليهما من جهودهما المبذولة من أجل تقديم قراءة واضحة عن كيفية تشكيل النسق السياسي الاجتماعي من صلب الفرجات وآليات إنتاجها، وإعادة إنتاجها لبناء هذا النسق وبالتالي كيف يلعب هذا النسق على استمرار إنتاج هذه الفرجات، مادامت هذه الأخيرة تعبيراً عن الحياة الاجتماعية في المجتمع وبالتحديد البارز المجتمع المغربي لأننا عند العودة لاستكمال تعريف النسق السياسي المغربي المعاصر، وبالاستناد لما أشار إليه الدكتور محمد ضريف، نجده يؤكد أن النسق السياسي المغربي يتسم بالكثافة التاريخية...[٢٠] وهذه الكثافة هي ما يستدل عليه بإيراده خطاب العرش بتاريخ ٣ مارس ١٩٦٣ عندما يقول الملك الراحل الحسن الثاني: " لقد أعددنا بدقة مشروع الدستور الذي استلهمت مبادئه وأهدافه وأسسه من الدين، الذي نعتنقه، والتقاليد المقدسة التي نتشبث بها والواقع الذي نعيشه وكذلك متطلبات عصرنا"[٢١].

إن هذه الفقرة من خطاب العرش تعطي الباحث د. محمد ضريف إمكانية استنتاج ما يحدد النسق السياسي المغربي المعاصر، والذي ينبني في نظره على ثلاثة اعتبارات هي:

اعتبار الدين.

اعتبار التقاليد المغربية.

اعتبار متطلبات العصر[٢٢]

وما يهمنا في صلب هذه الاعتبارات الثلاثة هو الاعتبار الديني من جهة والاعتبار الخاص بالتقاليد المغربية، لأن هذه التقاليد في نظرنا تمارس باعتبارها



كذلك عادات مكتسبة من الدين أو ما يعرف بالدين الشعبي، وفي الثقافة المغربية الشعبية الكثير من هذه النماذج، والتي تمتزج في بعض الحالات بالميثولوجيا، بل إن هذه الميثولوجيات المختلفة تجد سندها في الدين، أو ما يعطيها شرعيتها في المخيال الشعبي، والذي كثيراً ما يكون بدء انطلاقها ومنبعها هو هذا الاعتقاد. وهنا نشير إلى أسطورة حمو نمير والتي تحيل في الكثير من رموزها ودلالاتها للرؤيا الإبراهيمية مع الذبيح، واعتبار علاقة الأم بالابن فيها ليس اعتباراً أوديبياً كما تذهب إلى ذلك مجموعة من التفسيرات بل إن اعتبارها في الجانب القرباني المتوج بإساحة الدم، وهو الاعتبار نفسه الذي نجده في قضية هابيل وقابيل المؤدية للقتل

كتعبير عن رفض القربان النباتي المقدم للإله.

أو هكـذا يبـدو لممارسيهـا، خصوصاً أنهـا ترتكز في ممارستهـا كفعل اجتماعي، و مفهوم الفعل هنا يؤخذ بما يعتـبره ماكس فيبر [٢٣] أساسـاً للنسق السياسي، حيث تذهـب النظرية الوظيفيـة إلى هذا البعـد في استمرارية النسـق [٢٤]، علماً بـأن التوجه نفسه هـو ما جعل جون والتربوري يعتبر النسق السياسي المغربي المعاصر نسقاً تقليديـاً أو مـا يوضحه أكثر د. محمـد ضريف بالنمط الباترومنيـالي الجديـد بناء على المعطيـات التي يوردها ماكس فيبر في تصنيفه الثلاثي لأنماط النسق السياسي.

أما الاعتبار الديني، فإنه يلعب دور المحرك الأساسي في آلياتـه لإعـادة إنتـاج هـذه التقاليد والعـادات بفعل التكـرار، وهو فعل فارض نفسـه في تحديد هذه الآليات لاستضمار طبيعـة النسق وترسيخه، وهو الشيء الذي نجد الفرجة تقوم بـه، خصوصاً أن الروح الدينية تكون حاضـرة بقـوة في هـذا وكأن المقدس هو الـذي يحرك المدنـس [٢٥]، والإشارة في هذا الهامش إلى فرجة سلطان الطلبة، وهنا نجـد أن ممارسة الفرجة كما تتم في المجتمع المغربي ومنـذ القدم تنزع هذا النـزوع الشعبي الساخر والمتهكم لتعود في نهايتها إلى المقدس أي إلى الدين، وإن شئنا إلى الإيمان، وهـذا كذلك ما يفسر لنا دواعي تحول القيمـين على هذه الفرجات الشعبيـة العاملين فيها إلى رحـاب الأضرحة والسوط الدينيـة كسدنة وخدام لها [٢٦] بعدمـا كانوا خداماً للفرجة وحدها، وهذه المراوحة بين الديني والتقاليد المؤسسة على الاختراق إلى حدود الإتيـان بالأفعـال الأثمـة مجـرد عمليـة مـن عمليات التنفيس والتطهير بالمعنى الأرسطي.

إن طبيعة النسق السياسي المغربي المعاصر وبالتوصيف الذي قدمناه اعتماداً على الدراسة التي قام بها الدكتور محمد ضريف، تجعلنا نقترح ما يماثل مستوياته وحقوله في الفرجـة الشعبيـة وكمـا مارسهـا الناس، بـل إنهم مازالـوا يمارسونهـا بشـكل تلقائي وفي بعض الأحيان بإيحـاء مـن جهـات رسميـة، باستثناء توقـف بعضها والـذي كان توقيفـاً سياسيـاً، إذ نخصص بها فرجة سلطـان الطلبـة والتي تم مؤخـراً تدوينهـا كنص صادر عـن مركز طـارق [٢٧]، وتبعـاً لهذا التوصيـف المحال في مرجعيتـه للدكتور محمد ضريـف [٢٨]، حيث يعتبر أن الحقل الديني كمستوى من مستويات النسق السياسي المغربي المعاصر، والذي يحـدده بإمارة المؤمنين وهو ما يمثل الدستور التاريخي وما يوازيه في نظرناعلى مستوى الفرجة، فرجة سلطان الطلبة.

أمـا اعتبـار التقاليـد المغربيـة والـذي يـوازي حقل التحكيم فيحكمه الدستـور العرفي وتمثله على مستوى الفرجـة فرجـة اعبيـدات الرمـى، وحفـلات الـولاء والبيعة وهي هنا وبالتحديد الرسمي مراسيم.

ومـا يخصـ متطلبـات العصـر والذي يـوازي حقل الدولة الحديثة الذي يحكمه الدستور المكتوب، فنجده علـى مستـوى الفرجة يمثله شـكل العرض المسرحي المعاصر والذي يؤخذ نوعيات أسلوبية في الأداء الفني، بحيـث يمكن أن يدخـل ضمنه بهذا الاعتبـار مسرح ما بعد الدراما أو ما بعـد الحداثة، وهذا النوع من الممارسة المسرحيـة يعتمـد بالدرجـة الأولى علـى الأداء وفـن العرض بعيداً عن معنـى التمثيل أو ما يؤدي إليه معنى الدرامـا بمفهومها الكلامي، والـذي كان يعني المحاكاة لمـا هو كائـن وموجود، بل هـو مجرد احتفـال بالجسد وعرضـ الحالات والمواقف التي تعبر عـن الواقع، وهنا يدخـل الأداء الفني الذي هـو في أساسه فرجة بما تعنيه معنـى Performance والتـي يترجمهـا الدكتور عـز الدين بونيت [٢٩] بالمقابل العربـي المحدد في الفرجة كمـا أن بعض الترجمات العربية تجعل فن الأداء مقابلاً لمـا تعنيـه لفظـة Performance الإنجليزية [٣٠]، وكل هذه الإحـالات تؤدي بنا إلى ما يعنيه غي دي بور بمجتمـع الفرجـة، حيث يكون هذا المجتمـع مبنياً على ثقافـة الاستهلاك وتسليع الثقافـة، انطلاقاً مما ينتج عنه البؤس الثقافي الذي تعيد صياغته هذه الفرجة، لكن في اعتبارنـا لمعنى الفرجة في مجتمعنـا فإنها ليست إلا آلية مـن آليـات تكرر الفعـل الفرجوي الكائـن في دواخلنا وكأنـه حافـز لإعـادة إنتـاج هـذه الآليـات وترسيخها لترسيـخ النسق السياسـي، لهذا نجد اهتمـام الباحثين في مجـال السوسيولوجيا والأنتروبولوجية يعبرون عنه بمعنـى الفعل المستعاد [٣١]، وهو فعل مستعاد من الماضي باعتبـار هـذا الماضي هو مثـوى تاريخنا الـذي نعبره في مجالهـم النفسـي باللا وعي الجمعـي وبالتحديد الذي ينحتـه في مفهـوم اللاوعـي الجمعـي كارل غوستاف يوقع [٣٢] ومن لعدة إيريك فروم وبالضبط فيما يدل عليه معنى اللغة المسيئة [٣٣].

إذاً معنى الفرجة الذي نوظفه هنا ينحو هذا المقصد ويعتمدها لفهم العلاقة القائمة بين النسق السياسي المغربي المعاصر والفرجة التي يقدمها المسرح المغربي، وإلى أي حد على الممارسة المسرحية أن تعيد ترسيخه سواء في مواقع العرض المسرحي (٣٤) وكما نعرفه في التقنيات الحديثة التي ينبني عليها هذا العرض أو بالشكل الذي كان يشتغل عليه المسرح التقليدي والذي تظهر فيه هذه الفرص بشكل أكثر وضوحاً من العرض المسرحي في الممارسة المعاصرة انطلاقاً من هذا الطرح سنعمد إلى تقديم معنى الفرجة والتي كثيراً ما روجناها في هذه العلاقة حيث نستعمل أولاً على التحديد اللغوي ثم الاصطلاحي و بشكل مقارن لمقاربة هذين التحديدين بما تعنيه دلالة الفرجة في الاستعمالات الغربية وبالضبط في اللغتين الإنجليزية والفرنسية، إذ ستكون مرجعيتنا في ذلك التوظيف المسرحي لمفهوم الفرجة وبالشكل الذي قدمته لنا بعض الدراسات في هذا الموضوع، وكذلك الاستعمال الذي قام به باحثون مغاربة في هذا المجال.[٣٥]

(دعز الدين بونيت وخالد أمين)

يقول الدكتور عز الدين بونيت : ... إن استعمالنا كلمة الفرجة في الثقافة العربية المعاصرة مرادفاً للغتين الإنجليزية performa والفرنسية spectacle ويضيف أن هذا الاستعمال يترجم بعض الدلالات التي تحملها هاتان الكلمتان في النسق الثقافي الذي تنتميان إليه... أي أن هذا الاستعمال جاء إلينا في بوابة المثاقفة" [٣٦]

وبعد التحديد اللغوي لكلمة فرجة والذي عمل على استقصائه من القرآن الكريم ومن خلال القواميس العربية، حيث وقف ما يقارب المعنى المقصود من كلمة الفرجة والذي يعطي التنفيس والارتياح وإزالة الكرب، يعود ليؤكد خلاصة لبحثه المعجمي في تحديد دلالة الفرجة في الثقافة العربية المعاصرة أن الفرجة " لا تأتينا إلا بالمقارنة مع رد يفتيها في الثقافة الغربية " الشيء الذي جعله يخلص إلى أن معنى الفرجة لا يمكنه أن يتحقق وبالدلالة نفسها التي تعنيها بخاصة في القاموس الاستدراكي إلا من خلال توافر ثلاثة شروط هي:

- الإطار الاجتماعي / الثقافي حيث لا تكون فرجة إلا الأشياء والأفعال التي تدرك باعتبارها كذلك في وضع ثقافي واجتماعي معين.

- المشاركة لا تتحقق الفرجة إلا من خلال مشاركة المتفرج فيها، أي من خلال استعداده للتفرج وإدراكه لما يراه فرجة سواء تعلق الأمر بالفرجة بمعنى تبديد الهم و الغم أو بالفرجة بمعنى المتعة والاستمتاع. وهي بذلك محصلة فعلين ورغبتين لا بد من تعانقها الرغبة في التفرج التي تحرك مستهلك الفرجة.

- الفعلية: لا تكون الفرجة إلا نتيجة فعل قد يتخذ شكل الحاجة إليها الهم والغم (اللذان) يدفعان إلى البحث عن الفرجة أو الرغبة فيها أو السعي نحوها أو القيام بما يؤدي إليها" [٣٧]

إن ما تمثله حفلات البيعة في المجال المغربي السياسي التقليدي وبالشكل الذي تقدم به حتى اليوم، هو نوع من الفرجة التي تقام وفق طقوس تنتمي في جوهرها للمقدس، مما يعطي تكرارها ومنذ أن سنت كولاء سياسي، أي منذ عهد دولة الأدارسة مروراً بالمرابطين والموحدين والمرنيين والسعديين حتى الدولة العلوية يجعل آليات التنظيم والاحتفاء بها يتشرب لدى المغاربة ليصبح من الإواليات المكتسبة في تصريف الطاعة والخضوع لما يمثله النسق السياسي المغربي والذي مازال يعتمدها كاستمرار واستضمار لهذا النسق وإعادة إنتاجه، ولهذا تعتبر البيعة جزاء بارزاً في الحقل السياسي التقليدي المغربي، ومصدراً رئيسياً لمشروعية الحاكمين والسلاطين المتعاقبين على المغرب، وإن كانت في أغلب الأحيان يغلب عليها الطابع الشكلي المفرغ من محتوى تعاقدي لكنه إجراء أخذ طابعاً تأسيسياً للنظام السياسي المغربي كما يقرر ذلك الباحث عبد الإله سطي [٣٨]

حيث يستنتج من طبيعة هذه الفرجة التي يقدمها نظام البيعة في المغرب علاقتها بالنسق السياسي المعاصر، بخاصة إذا علمنا أن هذا النسق يتضمن الحفاظ على التقاليد والعادات القديمة في إرسائه وإعطاء آليات إحيائه والاحتفاء به في حفلات الولاء مما يشكل طابعه الفرجوي أو حدثه الممسرح والذي لا يتم إلا في توقيت معلوم من كل سنة جديدة، حيث يبرز هنا البعد المقدس فيه والذي إن شئنا تأكيده في قدسية الإشارة إلى مرجعيته التاريخية في الدولة الإسلامية



على عهد الرسول محمد صلى الله عليه وسلم في بيعة الرضوان. إذ تعادل هذه البيعة للرسول مبايعة لله [٣٩] ويمكننا في هذا التأكيد الرجوع إلى الدرس الذي قدمه وزير الأوقاف والشؤون الإسلامية الدكتور أحمد توفيق في شهر رمضان الماضي في إطار الدروس الحسنية أمام جلالة الملك محمد السادس.

إن هذه الإحالات التأكيدية في قدسية حدث البيعة ومرجعياته، تعيد كذلك إلى تأكيد معطى آخر يرتبط بنوعية مثل هذه الفرجات الشعبية و الضاربة في عمقها التاريخي إن لم نقل إن هذه الفرجات تعيدنا إلى مفهوم التكرار في أسطورة الخلق والتي لا تحيل هي الأخرى إلا على أسطورة البدء (بدء الخليقة) على حد تعبير ميرسيا إلياد ، ونقصد بهذه الفرجات الشعبية فرجة هرمة بو الجلود و التي تتخذ تسميات مختلفة في المغرب و ذلك حسب تنوع المناطق و تعدد الألسن فيها و الذي لا يعني بالضرورة تعدد العادات و التقاليد الشعبية المتوارثة و المتجددة بفعل انتظام استمرار إحيائها، حيث نجدها تتنوع من حيث التسمية فقط مثل: بيلماون و إيمعشارن و أبا الشيخ و أوغانيم، و إحياء هذه الفرجات و انتظامها يأتي متساوقاً مع مناسبة دينية هي عيد الأضحى و تكون الأضحية كفعل مقدس يعيد تمثل الرؤية الإبراهيمية في الأضحية البديل أو الفداء لإسماعيل الذبيح كما يأمر الله إبراهيم عليه السلام إذ يعيد الفعل المقدس هذا في الذبيحة، يخترق في الفرجات المقامة و المشار إليها في تنوع تسمياتها ليصبح المدنس فيها و الذي هو جلدها وسيلة و أداة لفعل التطهير، و تجديد العهد مع الحياة بالاحتفاء بهذا المدنس و ارتدائه لتمثل فعل التطهير.

أما في البيعة و حفلاتها المقدمة في قدسيتها فيتم اختراقها بفرجة أخرى تقوم على الولاء و الطاعة للحاكمين و السلاطين فيما تمثله حفلات سلطان الطلبة بشكل أكثر سخرية و انتهاكاً لقدسية الحدث الأصلي مادام الشبيه هنا و الذي هو سلطان الطلبة قائماً أساساً على تمثل الحدث الأصلي و محاورته من أجل فتح لائحة المطالب و هذه الطالب التي لا تقدم إلا للسلطان الفعلي على لسان السلطان الشبيه و المنصب لهذه الغاية في سبعة أيام حيث ينتهي الشبيه و تأتي الحقيقة و هنا نلاحظ تحديد العدد سبعة، أليست هي أيام خلق الكون نفسها و الاستواء على العرش، و في هذا المجاز ما يكفي على مجاز أن الإنسان هو خليفة الله على الأرض و الذي يجد تعبيره في رمزية السلطة في النسق السياسي المغربي و المسرح هنا يلعب دوره في ترسيخ و إعادة إنتاج هذا النسق ، من خلال مجازاته الرمزية و الطقوسية.

الهوامش:

(١) ـ نشير في هذا الصدد للدراسات التي قام بها إيوجينيو باربا حول المسرح والأنثروبولوجيا، وكذلك بعض الدراسات الأنثروبولوجية للمجتمع المغربي لعبدالله حمودي.

(٢) ـ عبدالله حمودي "الضحية وأقنعتها" بالفرنسية.

(٣) ـ انظر روم لاندرو "دراسات في المسرح والسينما"، والدكتور حسن المنيعي "أبحاث في المسرح المغربي"، وعبدالله شقرون "فجر المسرح المغربي".

(٤) ـ انظر عبدالله حمودي "الشيخ والمريد"، ونورالدين الزاهي "الزاوية والحزب".

(٥) ـ نشير هنا إلى أن بناء الفرجة المسرحية بالمغرب كان خاضعاً للنموذج الغربي في التجربة المسرحية الحديثة للمسرح.

(٦) ـ في هذا الإطار نشير إلى أن تجربة الأطر الفرنسية، في نهاية فترة الاستعمار، كانت تنطوي على ترتيب وتنظيم ما هو موجود، وما يملكه المسرحيون المغاربة من تجارب من جراء تمرسهم على أداء فرجاتهم الاجتماعية.

(٧) ـ انظر كتاب الدكتور محمد معزوز "الأسطورة ومضمرات البطل".

(٨) ـ انظر عبدالله حمودي "الشيخ والمريد" وكذلك "الضحية وأقنعتها"، و كتاب الدكتور

محمـد معـزوز "الأسطـورة ومضمـرات البطـل".

(٩) ـ انظر قانون الحريات العامة.

)١٠(-الإشـارة إلى كتـاب د. حسن رشيـق سلطان الآخريـن أو سيدي شمهروش ترجمة مصطفى النحال دار أفريقيا الشرق. الدار البيضاء ٢٠١٠

)١١(-انظـر بيير بورديو حـول التمثلات الذهنية في الجزائر مـن خلال العادات و التقاليـد و كذلك فيكتور تيرنـر في الطقوس و الحياة اليوميـة أو ما يسميه بالدراما الاجتماعيـة، و كذلك جوفمان حول الحيـاة اليومية و الأداء المسرحي

)١٢-(الإحالة السابقة

١٣-مفهـوم الدراما الاجتماعية عند ترونر من خلال كتاب مقدمة نقدية في فن الأداء

١٤- المرجع نفسه

١٥- لقـد تم هـذا التغيير ابتـداء من ولايـة المغفور له الحسن الثاني للعرش

١٦- ص ٢٤ مدخل إلى نظرية النسق

١٧- د. محمـد ضريـف: النسق السياسـي المغربي المعاصر، دار أفريقيا الشرق

١٨- المرجع نفسه

١٩- ص ٣٥ فـن الأداء مقدمة نقدية: مارفن كارلون ترجمة منى سلام.

٢٠- محمد ضريف: مرجع سابق

٢١- المرجع نفسه

٢٢- المرجع نفسه

٢٣- المرجع نفسه

١٤- المرجع نفسه

٢٥- مسرحية سلطان الطلبة منشورات طارق الرباط

- انظر كتاب السبع المثاني

- انظر كتاب الاستقصا في تاريخ الأقصى

٢٦- الإشـارة في هـذا الهامش إلى تحـولات أدوار اعبيـدات الرمى والمعنى الذي يقصد مـن مفهوم الدور في النسـق السياسـي المغربي المعاصـر، والذي يشخص المؤسسـة ويجعل الوظائف في هـذه الأدوار تعتبر بمعنى الخـدام والأعـوان والسخـرة وليس بمـا تعنيـه الوظيفة المحـددة في النسق المبني على المؤسسات كما هي الحال في الأنساق الولاتية الحديثة.

كما نشـير هنا إلى أن مراسم حفل الـولاء و البيعة في المغرب، يلعب فيها هـؤلاء الخدام دوراً أساسياً لأنهم لا يشكلون إلا نوعاً جديداً لما كان يقوم بها اعبيدات الرمى في حفلات الصيد بالغابات مع القياد والأقطاع ويتجسد هذا الـدور فيما يؤديـه العيطة الغرباويـة بخاصة نموذج عيطـة الهيـت أي التحيـاح أو مطاردة الوحيـش بالغابة حتى يتمكـن الصيادون مـن اصطيادهـا، وتعرف هذه العيطة كذلك بالإيقاع الصوتي والحركي الذي تؤدى به وهو ما يعرف بالغناء الكلبي.

- محمد ضريف: مرجع سابق

٢٨- المرجع نفسه

٢٩- من كتاب الفرجة الخاصة بالموقع كتاب جماعي مـن منشورات كليـة الآداب والعلـوم الإنسانية جامعة عبد المالك السعدي سنة ٢٠١١.

٣٠- المرجع نفسه

٣١- المرجع نفسه

٣٢- المرجع نفسه

٣٣- المرجع نفسه

٣٤- المرجع نفسه

- المرجع نفسه

٣٦- المرجع نفسه

٣٧- المرجع نفسه

٣٨ - المقدسـ والإسلامـي دراسـة في التوظيـف السياسي لنظام البيعة في المغرب مجلة إضافات العددان ٢٠ و٢١ خريف وشتاء سنة ٢٠١٢ و٢٠١٣ ص ٨٢.

٣٩- (انظر المرجع السابق ص ٨١)

سالم اكويندي

باحـث مسرحي من المغرب (المركز الدولي للمسرح والفرجة طنجة)،



المسرح المغربي المعاصر

د. نوال بنبراهيم

تتميز الحداثة بأنها تحول جذري على كل المستويات: الاقتصادية والسياسية والاجتماعية والإدارية والتقنية والثقافية والفنية إلخ، وتغزو الفضاءات بشكل مباشر الاستعمار والتوسع الاقتصادي، أو بشكل غير مباشر الإعلام والإنترنت... وعندما تواجدت بالمغرب، فإنها أعطت امتزاجات متنوعة بسبب اختلاف المنظومتين التقليدية والحديثة المتواجدتين به، وبسبب فعلها التفكيكي الذي تمارسه على كل البنيات. ولقد انتشرت عبر أشكال الوجود كافة بأساليب متنوعة منها الانتشار الثقافي والفني – المسرحي محدثة تلاقحات وتفاعلات وامتزاجات هجينة، فكيف يمكن رصد ذلك على مستوى الأعمال المسرحية المغربية؟ للإجابة عن ذلك ستنقسم المداخلة إلى شقين:

يتساءل الشق الأول عن أسباب تهافت بعض عروض المسرح المغربي المعاصرة على الاقتباس، وعن أسباب الانتكاسة التي حصلت للمسرح المغربي بعدما كان قد حقق طفرة ملحوظة بعد استقلاله روضت النص الدرامي ونظمت بنيته ومهدت سبيل التأليف والتجريب في ستينيات وسبعينيات القرن الماضي. ثم عن أسباب العزوف عن النصوص المسرحية المؤلفة بأقلام مغربية، علماً أننا نملك رصيداً كمياً من المؤلفات لا يخلو من إشراقات وازنة بلغت شأواً بعيداً في تأسيس تقاليد الكتابة الدرامية وتطويرها.

ويتناول الشق الثاني بعض الأعمال الاستثنائية المعاصرة التي سجلت منعطفاً فرجوياً جديداً في السنوات الأخيرة بسبب مجموعة من العوامل أبرزها تفاعلها

وجوه وأحوال

مع الفنون المجاورة الأخرى منها فن الأداء، فأسست ديناميـة جديدة أنتجت نصوصاً مسرحية من جهة، وكتابات تركيبية من جهة أخرى، استعانت بوسائط جمالية مكونة من اللغات الحرفية والصوتية والبصرية والسمعية والتشكيلية موضحة ذلك من خلال بعض الأمثلة.

لنختتم المداخلة بالإجابة عن السؤالين التاليين: هل انزاحت هذه العروض التركيبية عن التفاعل مع مسرح الآخر وثقافته؟ أم أن إبداعها انبنى على التمثل والاستيعاب والمراجعة والفحص، وعلى تجريب الكتابة النصية وأساليب التمثيل والإخراج وآليات السينوغرافيا الشيء الذي مكنها من أسباب الإبداع وتطويره؟

ا – الاقتباس والتقليد

أ – الاقتباس

احتل الاقتباس مكانة بارزة في "ريبرتوار" المسرح المغربي المعاصر في السنوات الأخيرة، وصار اختياراً جوهرياً لدى بعض الفرق التي تعزف عن التعامل مع التأليف المسرحي المغربي رغم أنه قدم إشراقات نوعية وازنة، الأمر الذي خلف:

– حداثة أجنبية اصطحبها الاستعمار دخلت بدعوى التحرير من التراث ومن العالم القديم.

– حداثة تبعية لمسرح الآخر بفروعها الثلاثة: الاتباعية، والاستنساخية، والآلية.[1]

الشيء الذي سبب عزلة بعض النصوص المسرحية المقتبسة عن واقع مجتمعها لأنها تستبصر بفن الآخر وثقافته وتتناسى ثقافة مجتمعها، خصوصاً أن معظم النصوص المقتبسة رامت إلى الاهتمام بالشكل دون المضمون وعاشت على هامش مشاكل الحياة بعيدة عن هموم الإنسان المغربي وخالية من القيم الفكرية. فخلفت حداثة الاغتراب لأنها اغتربت عن مجتمعها وصارت منفية داخل وطنها، أو لأنها فصلت بين ما هو مسرحي وما هو سياسي واقتصادي واجتماعي. فتسترت على مظاهر التناقض والاضطراب.

والحال أن يرتبط الإبداع المسرحي بواقعه لإزالة طلاسمه، وكشف أسراره من أجل حفظ اتصاله الوجودي بهذا الواقع، اتصال وظيفي يعتني بالوظائف والبنيات يتصل بالظروف والسياقات الخاصة، فيراعي الإبداع مطالب الجمهور ويكترث بحاجاته ومطالبه لتكون الفائدة متعدية تراعي الالتزامات المعنوية المترتبة على وجوده، وينتقد تاريخ مجتمعه الخاص وثقافته ومختلف المؤسسات السياسية والقانونية والاجتماعية بهدف تحقيق مقاصد وقيم تصنع تاريخية مستقبلية، وبمعنى آخر أن يخدم الإبداع الراهن والمستقبل.

وبناء على ذلك نتساءل: ما هي وظيفة هذه الإبداعات المسرحية؟ وما دورها؟ وما فائدتها؟ إن كانت لا تفكر في خلخلة الحياة العامة وتروم إلى تدبير شؤون الجمهور وإلى تقويم الفعل السياسي والاقتصادي والاجتماعي.

• طه عبد الرحمان، روح الحداثة المدخل إلى تأسيس الحداثة الإسلامية، ط. الأولى، المركز الثقافي العربي، الدارالبيضاء، ٢٠٠٦، ص. ٢٥.

ب – التقليد

سارت بعض المسرحيات في ركاب المسرح الغربي الحديث من حيث الشكل والمضامين والأساليب ففرخت:

– حداثة مقلدة تؤول بالإبداع إلى "الامتساخ" لأنه يفكك هويتنا ويفتت خصوصيتنا ولقد أصبح التقليد لدى بعض الممارسين المسرحيين طبعاً ولا يرون فيه تقليداً بل يعتقدون أنه يفتح لهم باب الحداثة، الشيء الذي يضر بقدرتهم الإبداعية.

– حداثة هجينة خلفت اختلاطات فريدة، فأضحت بعض المسرحيات كوكتيلاً من الصيغ المقلدة لا ترتكز على أسلوب مسرحي يقوم على قاعدة صلبة ولا تكشف عن أبعاد النص المسرحي ومواقفه، كما تفتقر إلى المستوى الفني الذي يستطيع بواسطته الفنان خدمة الوعي الجمعي، فخلفت ابتذالاً دخل في امتزاجات غريبة على مستوى المضمون والصورة واللغة والشكل.

ج – الأنا الممسوح والآخر الممسوخ

مما سبق يمكن القول إن هذه الكتابات المقتبسة والمقلِدة المعاصرة جعلتنا أمام:

١ – عملية تحديث استعماري من قبل الآخر وثقافته وباختيار منا.

٢ – مسرح يقوم على الاستهلاك المغلق والسلبي دون توظيف نهضوي لأنه يعيد إنتاج الآخر دون أن يفكر في الإنتاج والتصدير.

٣ – الشعور بتفوق الغرب الذي مازال مستمراً، وهاجس العلاقة به حاضر في بنية عقل بعض الممارسين المسرحيين المغاربة

٤ – الآخر الذي أصبح مكوناً لهوية هذا المسرح وشرطاً لوجوده، والنتيجة أفرزت مسرحاً انعزل عن مجتمعه لأنه يستبصر بفن الآخر وثقافته ويتناسى ثقافة مجتمعه، فاغترب عن مجتمعه وصار منفياً داخل وطنه.

ولا مراء أن هذا المسرح المقتبس أو المقلد هو مسرح وهم لا لأنه تسكنه الروح الغربية فيقدم صورة كاذبة عن حقيقة المسرح المغربي فحسب، بل لأنه في كثير من الأحيان يعطي صورة مغلوطة عن مسرح الآخر لأنه يعيد إنتاجه بشكل ضعيف، متشظي الحمولة ذي وجود ممسوخ.

وإن كان ذلك يدل على وجود أنا ممسوح في هوية الآخر الممسوخ، فإنه من غير شك يفيد تبعية مستعبدة ولامنتجة لمسرح الآخر، الشيء الذي خلف غموضاً في العلاقات التي يقيمها مع المتفرج الذي يجد نفسه أمام عالمين مختلفين: عالم متخيل فوق الخشبة لا يمت له بصلة، وعالمه الواقعي الحقيقي؛ وإن عالجت هذه المسرحيات مشاكل واقعية، فإنها لا تمثل واقعه أو ثقافته أوتاريخه.

لن يكون في مقدور هذا الاقتباس إلا أن يتضمن هوية النص المقتبس الحقيقية رغم محاولته إعطاء العمل المعروض المقتبَس هوية عربية إذ لا نجد أنفسنا إلا أمام وهم الهوية، أو أننا على أقل تقدير أمام علاقة غير متجانسة داخل العمل المسرحي المغربي ذاته، فالنص غربي والاقتباس مغربي مما يعطي عملاً غير متجانس ينتمي إلى سياقين وثقافيين مختلفين، وأحياناً سياقين تارخيين متباعدين بخاصة عندما يتعلق الأمر باقتباس نص كلاسيكي يبتعد عن واقع المتفرج المغربي الآني دون إخضاعه لتأويل جديد أو بعثه في إطار جديد يستجيب واللحظة الراهنة.

وقد يعترض بعض الممارسين على هذا الرأي بدعوى أنهم يقدمون الآخر في ذاته على أساس أنه نظام من الصور الخيالية لا يجسد الصورة الحقيقية، وردنا هو أن الآخر ليس ذاتاً تجريدية، وإنما هو ذات حقيقية قبل أن تصنع الخيال تقتحم واقعنا وثقافتنا باستمرار وباختيار منا.

إذاً فلا عجب أن تكون هذه الأعمال سجينة المسرح الغربي، تجتر مسرحاً مقتبساً لا يقوم على الاختلاف، أو بناء الرؤى، أو تعرض صورة واضحة عن الواقع المغربي؛ ولا عجب أن تكون خشباتنا المسرحية واجهة لبضاعة الآخر على حساب مسرحنا ودوره ومكانته في تاريخ المسرح العالمي.

إن إزاحة هذا المسرح الوهم وإحلال مسرح محلي لن يتم إلا بإدراك إمكانات الذات، وإمكانات الآخر، وبالتمايز الذي يوجد بيننا وبين الآخر، والتوجه إلى فهم حضارتنا وفرجتنا الشعبية واحتوائها لنبتكر أعمالاً تقوم على أساس الاتصال والانفصال: الاتصال بمسرح الآخر وبتراثنا من أجل الانفصال عنهما للتجديد من داخلهما، وإعادة بناء مسرحنا بمواد من فرجتنا ومسرح الآخر وإغنائه بمواد جديدة، الشيء الذي سيجعل من هذا المسرح صيرورة بحيث يغني اللاحق السابق ويشيد استمرارية تربط الماضي بالحاضر ويستشرف آفاق المستقبل عبر التنبؤ بمشكلاته فيعمل على تكييف هذا الحاضر بدوره مع ما سيأتي. وهكذا نعيد ترتيب الزمن الماضي في الزمن الحاضر ونعيد ترتيب هذا الأخير في الزمن المستقبلي الذي سيأتي.

و نحن نعلم أن الممارس المغربي اتخذ من الاقتباس وسيلة ظرفية لتعلم تقنيات الكتابة، و خطوة أولى للمرور إلى التأليف الذي اتسم بعد الاستقلال بخفوت الحدة السياسية في النصوص المسرحية رغم حفاظها على النزعة القومية، وانصرف إلى معالجة مواضيع اجتماعية رصدت التغييرات التي عرفها المغرب في قالب شعبي بلمسات مضحكة أو تراجيدية، أو قالب تراثي استلهم

التراث الأدبي العربي وأصول الفرجة العربية.

و مما لا شك فيه أن المؤلفين المسرحيين المغاربة أبدعوا مسرحيات متقنة احتذاء بالنموذج الأوروبي سواء الكلاسيكي أو الواقعي أو الملحمي أو العبث، وكان هذا التقليد طريقاً للوصول إلى ابتكار نصوص مسرحية متميزة، و دافعاً إلى البحث عن تأصيل المسرح في سبعينيات القرن العشرين بكثير من الحماس الفني والفكري، الذي أفرز كتابات مسرحية أثرت على مسار المسرح المغربي نصاً وعرضاً، التي أجمعت على ضرورة تجاوز المسرح الأرسطي والتخلي عن كل أشكال المسرح الغربي الجاهزة للتحرر من التبعية للآخر وكل ألوان الهيمنة الاستعمارية. لهذا دعت إلى العودة إلى الجذور الدرامية في الفرجة الشعبية و التراث العربي وخلق كتابة تعبر عن الهوية المغربية

ونذكر على سبيل المثال اجتهادات الطيب الصديقي من الناحية الفنية والتقنية والجمالية التي استلهمت الفرجة المغربية والحكايا والأغاني الشعبية والتراث العربي كمقامات الهمداني والحريري والزمخشري ورسالة الغفران للمعري وبخلاء الجاحظ بهدف ابتكار كتابة مسرحية مغربية أصيلة. ونذكر الاحتفالية والمسرح الثالث ومسرح النقد والشهادة ومسرح المرحلة حيث استندت كتاباتهم على أسس الفرجة الشعبية والتراث الفني العربي، كما ركزت على التنظير وأعطت تصوراً نظرياً للكتابة.

وإلى جانب هذه التجارب نجد كتابات مسرحية في الثمانينيات تميزت بأصالتها ومواكبتها لعصرها، ككتابة نبيل الحلو ومحمد تيمد وعبد الحق الزروالي ومحمد الكغاط التي حاولت تجسيد عناصر الزيف والتناقض، وعبرت عن وقائع سياسية واجتماعية وثقافية في الواقع اليومي وتناولت مواضيع الاغتراب والابتذال والسكوت والاستسلام باحثة عن الذات الضائعة أو المغيبة في واقع مليء بالتناقضات والصدامات. والحقيقة أننا لا نستطيع إنكار أن بعض المؤلفين في هذه الفترة قدموا تأليفاً مغايراً و ابتكروا مسرحيات منفردة في مسار المسرح المغربي. وتابعت الكتابة مسيرتها من خلال أعمال مسرحية لكل من سالم كويندي محمد قاوتي ويوسف فاضل ومحمد البلهيسي ومحمد بهجاجي وبشير القمري والزبير بن بوشتى التي انزاحت عن تقليد الآخر، وأنتجت إبداعاً واعياً بالعلاقات السائدة والأسس الجمالية.

غير أنه بعد هذه المرحلة نجد عودة الشباب في التسعينيات وبداية الألفية الثالثة إلى الاقتباس من جديد والاستناد على نصوص مستوردة وجاهزة حافظوا على بنائها الخارجي، وأفرغوها في الغالب من عمقها السياسي والخيالي والأيديولوجي، فأتت اقتباساتهم مهلهلة.

إن ما قلناه يدفعنا إلى التساؤل؟ لم هذا التهافت على الاقتباس؟ و بم نبرر هذه الانتكاسة التي حصلت له بعدما كان قد حقق طفرة ملحوظة بعد الاستقلال روضت النص الدرامي ونظمت بنيته ومهدت سبيل التأليف و التجريب الذي قطع بدوره شوطاً هاماً في حقل الإبداع الدرامي المغربي. لهذا، فإننا نستغرب عدم اعتماد أغلب الفرق على نصوص مسرحية مؤلفة بأقلام مغربية، علماً أننا نملك رصيداً كمياً من المؤلفات لا يخلو من إشراقات وازنة بلغت شأواً بعيداً في تأسيس تقاليد الكتابة الدرامية وتطويرها.

و لِمَ يغيب العمق في هذه النصوص المسرحية المقتبسة ؟ هل يعود إلى خفوت الأيديولوجيات في هذه الفترة التي تعتبر قوى سياسية واجتماعية ودينية وقانونية تسري علناً وسراً في شروط الإنتاج وتنعكس آثارها على أشكال الإبداع ؟ أم لغياب جرأة الشباب على عرض الأفكار التي يؤمن بها في مجال السياسة والتشريع والأخلاق والجمال والدين...

ربما غاب رهان ترسيخ مسرح مغربي لدى هؤلاء الشبان من حيث الكتابة الدرامية و العرض المسرحي. وربما أنهم لا يستطيعون التعبير عن فردية معينة أو الانطلاق من تجارب ذاتية يحللونها و يناقشونها، و أن يعتمدوا على مرجعيات فكرية وثقافية وحضارية عربية بدلاً من التهافت على "التأورب" واستنساخ المسرح الأوروبي و اعتباره النموذج الصالح لكل مكان و زمان.

وأن يعبروا عن مضامين جديدة تؤسس ذخيرة من النقاشات التي تتكئ على ميول سياسية تبين منطلقاتها وأهدافها التي تحتوي تأملات سياسية ترمي إلى تنبيه المتلقي إلى أوضاعه الاجتماعية، أو إغناء وعيه الثوري، أو تحتوي مسافة أخلاقية تطرح الأسئلة والأجوبة، المشاكل والحلول مراعية سياقها التاريخي ومستهدفة

الإصلاح الأخلاقي.

٢ - العروض المسرحية التي اعتمدت التأليف المسرحي أو التركيب

أ - التأليف المسرحي

غير أن هذا لا ينفي وجود عروض مسرحية اعتمدت على كتابات مسرحية معاصرة استثنائية في العقد الأول من الألفية الثالثة التي تتمسك بغمار الاكتشاف والتجديد، حيث سطرت اجتهاداً على مستوى إبداعها بسبب مجموعة من العوامل أبرزها هو تفاعل المسرحيين مع الفنون المجاورة الأخرى مثل فن الأداء art de performance فسجلت منعطفاً فرجوياً.

ولقد شكلت فترة الستينيات وبداية السبعينيات منعطفاً فرجوياً في المسرح المغربي على مستوى التأليف وصناعة الفرجة من خلال الانفتاح على الفرجة التقليدية وتكييف تقنياتها مع الفن المسرحي. ونعيش حالياً منعطفاً فرجوياً آخر في السنوات الأخيرة مع بعض الأعمال نذكر منها على سبيل المثال العروض المسرحية التي اعتمدت على :

التشريح

ومن الممكن أن نجري هذا الحكم على سبيل المثال لا الحصر على عرض "اتشاش" لفرقة "ومضات للمسرح" للمؤلف الدكتور رشيد أوطرحوت والمخرج عمر سحنون الذي قدم مسرحاً مغايراً خرج عن دائرة التبعية للمسرح الغربي ورام إلى بناء صيغة مسرحية تعبر عن تاريخنا في علاقته بالشروط السياسية والاجتماعية وتتجاوز الإدراك البسيط للنص المسرحي، حيث يبدو أن المخرج ابتكر رؤيته الخاصة للأشياء التي امتزجت مع متخيل النص وتداخلت، فاستعصى التفريق بين متخيل المؤلف رشيد أوطرحوت ومتخيل المخرج عمر سحنون

ويلقي العمل الضوء على فترة من تاريخ المعتقلات السرية في المغرب: سنوات الرصاص حيث انتهكت حقوق الإنسان بالاعتداء على الأجساد والأرواح بالتعذيب والقتل والدفن الجماعي. وتتموضع أحداث المسرحية حول محقق شاب يحمل قيم المواطنة والمسؤولية مكلف بإفراغ القبو من آثار الماضي الأسود: القتل والدم والتعذيب... قبل أن تأتي لجنة تحقيق أجنبية.

لكن الشاف حمان الذي كان يقوم بدور الجلاد والذي ألف التعذيب وقتل المعتقلين يجد صعوبة بالغة في الانتقال إلى الوضع الجديد والتأقلم مع التحولات المفاجئة. تسكن ذاكرته الأصوات والأنين وصور الردم والدفن وكسر الأسنان والعظام وتقطيع الأيادي. ولقد كانت جريمة هؤلاء التعبير عن الرأي بصوت مرتفع ضد الظلم والقهر.

واعتمد المخرج أسلوباً تشريحياً يحلل دواخل الشخصيات مرتكزاً على تقنية التضاد والتقابل بين الواقع والوهم، وعلى كفاءة الممثلين التعبيرية التي نجحت في تبليغ ذلك وأن تعرض حالات نفسية متناقضة. ولا مراء أن العرض عالج حقائق تاريخية وحملها معنى معاصراً ليناقش الحاضر ويسأل الأسئلة التي ينبغي أن يسألها المجتمع معتمداً على التلميح تارة والتصريح تارة أخرى. ويبدو أنه لا يصور مشكلاً فردياً، وإنما مشكلة جماعية توجه خطاباً جمعياً إلى عقل الجمهور يهدف إلى إدانة سياسة القهر سواء في الماضي أو الحاضر.

الأسلبة

ويدخل في هذا النوع عمل "باب البحر" لفرقة بصمات بأكادير للمؤلف والمخرج إبراهيم أرويبعة الذي اختار نهج الأسلبة ليبتعد عن المحاكاة الواقعية المباشرة، وتحققت هذه الأسلبة في كل مكونات العرض المسرحي: النص والإخراج والتشخيص والديكور والإضاءة والملابس...

وعليه نجد النص مقسماً إلى عدد من اللوحات والمشاهد التي يمكن تنظيمها وإعادة تنظيمها دون أن يختل المعنى، لأن الأحداث تبدو كالحلم لا تخضع إلى قانون السببية والمنطق بحيث يمكن أن يختار المخرج أية لوحة لينطلق منها سواء لوحة سلطة الأب القمعية، أو لوحة الخيانة الزوجية، أو الإهانة للأم وابنها، أو وصمة العار، أو الخياط والطفل، أو الأم والبحث عن ابنها الضائع في سنوات الرصاص، أو المخرج والعاشق والمعشوقة

مما جعل العرض يبتعد عن الحبكة التقليدية ويروم إلى تفتيت الحدث يمتزج فيه الواقعي بالغرائبي، فابتعد بذلك عن المحاكاة التصويرية للواقع لأنه عرض جزءاً

مـن الواقع ليحيل علـى الكل واستعـان بعلامات تحيل علـى الواقـع، الشيء الـذي خلـق تباعداً بـين المتلقي والأحـداث المعروضـة تتطلب جهـداً ذهنيـاً لتأويلها؛ واعتمد شخصيات بمثابة أنمـاط بشرية: الشاب ، الفتاة، الطبيب تنقسم وتزدوج وتتعدد لتصبح مجرد دلالات وحالات نفسية معذبة.

ولهـذا نعت المؤلـف النص بـ " المختـبري" لأنه يعي كل الوعـي أن الكتابـة المسرحيـة هي مختـبر للبحث والتجريب والمساءلة ونقد اليقينيات والقوالب الجاهزة. وبنـاء على ذلك ابتعد التمثيـل عن الواقعية واتكأ على المبالغة في الحركات بطريقة آلية أواعتمد أسلوب الدمية الميكانيكية للمبالغة في تجسيد الواقع لينقل حقائق مؤلمة عـن الإنسان وعذابه اليومي، وعن الصراع بين الأقوياء والضعفاء، ويبدي الوجـه الخفي للواقع. لذلك تتحرك الشخصيات بشـكل غرائبي تبرز خصائصها من خلال الحركات المبالغة والمشوهة فتبدي الجوهر المقصود بإلقاء حماسـي ومنفعل تـارة، وغنائي وشاعري تـارة ثانية، ثـم سريعاً متقطعاً تارة ثالثـة مستخدماً لحظات الصمت والوقفات بعناية فائقة.

ويتركـب الديكـور التجريـدي مـن أشـكال هندسيـة تشيكيليـة تحيل على العمق المرضي للبطل الذي يعاني مـن مرض نفسـي. وهـو ديكور متحـرك أمـن مناطق التمثيـل، ومقتصد أمن أقصى درجة من السرعة لتغيير المشاهد، كمـا نأى عن تصوير التفاصيل. الشيء نفسه قامـت به الإضـاءة التي اعتمدت الظـلال لتعكس جو الكوابيـس والخوف المرضي، وتجسـد الأماكن المغلقة، وتمزج بين الواقعي والغرائبي.

مسرح الاستعارة

ولاشك أن من يشاهد العرض المسرحي باللغة الأمازيغية "ثورات إمضران" (حفار القبور) لفرقة تيفاوين وهو من تأليف عبـد العزيز إبراهيمي وإخـراج محمد بن سعيد وأحمد اجويني يشهـد بوجود ملامح المسرح الرمزي، حيث اعتمد تركيبات فنية خولت للعرض إنتاج بلاغة ركحية بواسطة الصورة والحركات الآلية والتموضعات الفضائية الافتراضية والموسيقا والأغنية والإضاءة.

وبتعبـير آخـر تجسدت ملامـح المسرح الرمـزي في هذا العرض مـن خلال التمثيـل المؤسلـب، الاستغناء عن الحبكـة التقليدية وتجزيء الحـدث إلى مشاهـد متتالية تجسـد معـاني الضيـاع والتمـزق والهجـرة... تلاقي الأضداد: تصويـر الحياة والموت، الحاضـر والمستقبل، اليقظـة والحلم. الخلفيـة التي تحاشت عرض تفاصيل جزئيـة واستعملـت "برتيكابلات" لكـي لا تسقط في محـاكاة الدرامـا الطبيعيـة، فتكونت المشاهـد من عدد مـن اللوحات المتحركـة التي وضعت علـى الخشبة في وضعيـات متنوعة لتعرض المشاهـد المتنوعة. المزج بين المأساة والملهاة لإعطاء صورة متكاملة عن الحياة بجانبها المضحك والمأساوي.

الكوميدي التراجيدي

يتمثـل هـذا الأسلـوب في عرض " تاماتـارت" لفوزية بن دادا وللمخرج كريم الفحـل الشرقاوي لفرقة مسرح نون بالخميسـات، وعرض "أسـرار طروبادور" لشركة تـروب دور بمدينة سلا من تأليف خالـد ديدان وإخراج عبد الله ديـدان، حيث عالج حياة الغجر الذين يعيشون حيـاة متنقلـة وغـير مستقـرة. ومـع أنهم يعتـبرون فئة منبـوذة من قبل المجتمع، فإنهم يمتلكون ثقافة اجتماعية مختلفـة عـن الثقافـة الرسميـة، وحيـاة خاصـة مليئة بالحب والصراع والخيانة والكـره والقتل... يسترزقون من فرجـات عديدة: الرقص والبهلـوان والسيرك... ولقـد مـزج العرض بين العناصـر المأساويـة والملهاوية، وصور مفارقات حياة الغجر وتناقضاتها بأسلوب ساخر ومضحك. ورغـم أن المسرحية كوميديـة الطابع، فإنها تثير الحزن والمـرارة، كما تثير الشفقة لدى المتفرج على مصير شخصيات المسرحية.

المسرح التراثي

علـى أن بعض العروض المسرحية حاولـت الانفتاح على التراث والتاريخ وشساعة صناعة الفرجة الشعبية، الشـيء الذي خـول لها ربـط الماضي بالحاضـر وتحويل الأول إلى تركيبات فنية لا تنظر إلى أحداثه وشخصياته بمفهـوم تاريخـي أو أسطوري فحسب، وإنمـا تحاول نقل الحساسية الجمالية والفنية المغربية إلى المتفرج.

نجـد ذلـك في العرض المسرحـي الأمازيغـي "تاسريت ن وزورو" لفرقـة تفسويـن بالحسيمـة على يـد المؤلف سعيد أبرنوص عندما خلخل الكتابة الدرامية التقليدية فأصبحت مفتوحـة تغوص في الأمكنة والأزمنة الماضية

والحاضرة ترهن الأحداث التاريخية والأساطير القديمة ومسرحتها بشكل يتأقلم مع الحاضر. وعلى يد المخرج فاروق أزنابط الذي قام بتوليف الفضاءات والأساطير والقطع الغنائية ثم التركيبات التعبيرية الفنية، كما اعتمد على تقنية السرد المتقطع لتغريب الأحداث، وتقنية المسرح داخل المسرح للانتقال من الأسطوري إلى التاريخي إلى الواقعي بأسلوب فني درامي مرن أضفى تميزاً إيجابياً على أحداث النص المسرحي وأبعد المتفرج عن الإيهام، كما تعهد بصناعة مخيلة حافظت على الذاكرة ومتحت من التراكم التراثي والتاريخي وعكست الهوية المغربية الملتصقة بجذورها.

ونجد هذا الأسلوب التراثي أيضاً في عرض "التبوريدة" لفرقة إبداع دراما من مراكش للمؤلف عبد اللطيف فردوس والمخرج عبد العزيز بوزاوي، وتدور الحكاية حول فتاة شابة اسمها شامة تعلمت ركوب الخيل وممارسة التبوريدة، فتطلعت إلى حمل علم القبيلة بدلاً من العلام الذي يتواطأ مع أحد أعيان القبيلة. ومن أجل تحقيق هدفها طرحت فكرة سباق في التبوريدة بينها وبين العلام ليكون الفائز منهما هو الأحق بحمل علم القبيلة. ولقد نال العرض إقبالاً ملموساً لمزجه عالم الحكاية الشعبية بالواقع الحاضر، ولارتباطه بالتراث الموسيقي وبالمادة الفكاهية المراكشية بأسلوب تميز بالتحرر والطرافة.

٣ - التركيب المسرحي

وهناك بعض الأعمال اختارت التركيب المسرحي نهجاً في كتاباتها وعروضها المسرحية نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر تمارين في التسامح لعبد اللطيف اللعبي وإخراج حسن العلوي المراني و العمل نفسه من إخراج محمود الشاهدي و"راس الحانوت" و"حياة وحلم وشعب في تيه دائم" و"نعال الريح" لبوسلهام الضعيف و"قصة حب في اثنتي عشرة أغنية وثلاث وجبات وقبلة واحدة" لفوزي بن سعيدي و"هو" لجواد السني من المغرب و"كرا" (لاشيء) لرشيد أبدار... التي لا يمكن تصنيفها في اتجاه مسرحي معين كلاسيكي أو رومانسي أو واقعي أو رمزي أو سوريالي أو ملحمي أو عبث... تمتح من مصادر متعددة تعرضها في المسرحية الواحدة دون تنسيقها أو عرضها في وحدة فنية متكاملة.

وتتميز هذه المسرحيات بخاصية أساسية هي عدم تركيزها على النص الدرامي من حيث هو وسيط يوجه الحدث المسرحي، بل يحضر كمادة تتفاعل مع فنون الإنجاز فوق الخشبة. لذلك قدمت دراماتورجيا بصرية موسومة بجمالية مكثفة وأخرج المخرجون عروضاً بصرية تعرض صوراً لا نجد لها أجوبة جاهزة تعتمد على لغة الحوار البصري ولغة تداعي الأنساق البصرية في الفضاء، تتجاوز القواعد المتعارف عليها لأنها تعتمد على الفنون المجاورة وتركز على الأداء.

واستثمرت المسرحيات الحكي بشكله المتقطع والمتشرذم وجعلته يذوب في حكايا غامضة حيث نجد حكاية داخل حكاية أخرى، أوحكاية تقابل أخرى وتناقضها لتترك المتفرج تائهاً بين أجزاء الحكايا المفككة حيث يتداخل الواقع والحلم وتجلياته، كما تقدم أحداثاً جزئية ومفككة؛ لهذا لانجد بداية ووسطاً ونهاية بالمفهوم المتعارف عليه سابقاً. كما يصعب الحديث عن شخصية بعينها داخل المسرحية، فكل شخصية لها رؤيتها الخاصة تدور في نطاقها تسرد حياتها ومعاناتها وتعبر عن حالة فردية، وإن كانت في بنيتها العميقة تحيل على شريحة كبيرة من الناس.

مارس مؤلفو هذه المسرحيات حرية في القفز من فضاء إلى آخر ومن زمان إلى آخر، فكل القفزات الفضائية والزمانية صارت ممكنة، وهو الأمر الذي سهل التلاقي والاستمرارية متأثرين بالسينما ومونتاجها ومعتمدين على كولاجات تجمع الماضي بالحاضر، الخيالي والواقعي، لأنها لا تبحث عن تركيب جمالي شامل، بل تراهن على التجزيء واجتهاد المتفرج في تلقي الإرساليات لأنها لاتقدم عملاً مسرحياً متكاملاً.

وتفتح المسرحيات الأفق لوسيط جمالي مركب من اللغة الحرفية والصوتية والبصرية والسمعية والتشكيلية، وترصد الحركة والصمت، وتنتفي فيها المركزية والحدود الفاصلة للفنون: الموسيقا والرقص والتشكيل والكلمة حيث تصبح الحرية فعلاً يمارس وشرطاً أولياً في الإبداع والمعرفة. ولكي نقرب القارئ مما قلناه سابق نورد مثالاً.

مسرحية تمارين في التسامح

تمزج المسرحية بين النص المسرحي "تمارين في التسامح" للمؤلف عبد اللطيف اللعبي ومجموعة من أشعاره



أعدها الدراماتورج والمخرج محمود الشاهدي (٢) للخشبة فقدم مسرحية خاصة لم تعتمد على النص الأصلي كأساس، بل على كتابة ركحية جديدة تموضعت بين نص تمارين في التسامح وأشعار عبد اللطيف اللعبي وبين الكتابة الدراماتورجية التي أصبح عليها النص فوق الخشبة حيث مارس المخرج نوعاً من الحرية.

وبالتالي كان يعرض الأحداث ويعيد حبكها بوسائل الإنجاز الركحي: الأداء والرقص والغناء والديكور والإضاءة، واقترح المخرج عدة وجهات نظر متقاطعة عن طريق استعمال تقنية التقابل والتضاد، وكولاج مقاطع سردية ومقتطفات شعرية قد تختلط خيوطها وتتشابك لتشكل حكاية صغيرة مفككة لكنها كثيفة في الآن ذاته بدلالات ومعانٍ خفية، و قد تتناقض المقاطع السردية لتمنع المتلقي من تتبع تطور الحكاية بسبب الانتقالات المفاجئة من خيط سردي إلى آخر وعرض احتمالات متناقضة.



(٢) تمارين في التسامح، نص عبد اللطيف اللعبي، درماتورجيا وإخراج محمود الشاهدي، ترجمة طارق الربح، سينوغرافيا سارة الرغاي تصميم الملابس والإضاءة طارق الربح، موسيقا أورليان جوييت وياسر الترجماني، تشخيص عادل أبا تراب هاجر الشركي أمين ناسور سارة الرغاي زهير آيت بنجدي.

ولعل هذا ما يفسر عدم ارتكازها على البناء التقليدي وعدم تنقيبها عن الشمولية، بل تعرض مواقف وحالات وتراهن على التجزيء، فطرحت مواضيع متعددة: وضعية المرأة، الفوارق الطبقية، الجنس، العنف والتمرد... من هذا المنطلق لم تعتمد حكاية متطورة بشكل هرمي، ولم ترتكز على السرد الخطي، بل تقدم أحداثا مجزأة، وتركت للمتفرج حرية بناء حكايته الخاصة سواء كان متفرجاً عاديا أو ألف مشاهدة المسرح، كما يفسر تدفق الأحداث الجزئية التي تبدأ دون أن تنتهي، ولا تبدو متناسقة أو تخضع لقانون السبب والنتيجة لأنها تكسر التتالي والتجانس المنطقي بين عناصرها، مستخدمة مستويات زمنية متداخلة عن طريق سرد الماضي والمستقبل. موظفة مشاهد سريعة، الشيء الذي صعب معه العثور على وحدة منسجمة، و إن وجدت، فهي متعثرة لأن المسرحية تقوم على التنافر و التشظي متحدية قواعد المسرح التقليدي.

وعليه لم تعد وظيفة العلامة داخل المسرحية المحاكاة الفوتوغرافية، وإنما هي أحياناً واقعية، وأحياناً أخرى غامضة حيث يرتبط دالها بمدلولات جديدة غير مألوفة لدى الجمهور، أو يدخل مدلولها في علاقة تفاعلية مع مدلولات أخرى نظراً لتضافر عناصر الإنجاز الركحي.

ولم تعد العلامة المعروضة درامية لأنها لم تعرض النص الأصلي في صيغته الدرامية، بل توجد في بعدها المادي تبدو ديناميتها في مزجها بين الوسائط المستعملة الرقص والغناء والموسيقا والتشكيل.

ومما يثير الانتباه أن الممثل استغل الارتجال الفوري من خلال التوجه المباشر إلى الجمهور ليبني بعض اللوحات أمامه وبواسطته انطلاقاً من أسئلة يطرحها المتفرج عليه فيكون الممثل مجبراً للإجابة عنها، فيتغير توجه الحديث وتوجه المسرحية، وتذوب الشخصية لصالح الممثل الذي يحرك الحوار والإيقاع والصمت ويبحث عن إسماع فكره وإبداء وجهة نظره كإنسان وممثل ومفكر وفنان.

ويبدو أن الدراماتورج والمخرج محمود الشاهدي يرغب في القطع مع قواعد المسرح السابقة ومع طرق التلقي السابقة لهذا صدم المتفرج عن طريق الاستغناء عن الإطار الدرامي، ومنطق الربط الذي اعتاد عليه المتفرج في العروض السابقة ، وغياب المحاكاة، واستعمال عناصر تشكيلية وكوريغرافية وموسيقية وغنائية بشكل متداخل ، واستخدام الممثل دور الوسيط بين الشخصية والمتفرج، وكثافة الصور المعروضة فوق الخشبة التي تخلخل قواعد الإدراك الدرامي، فتحول دون تلقي المتفرج الكرنلوجي، فيضطر إلى التخلي عن قواعد إدراكه العادية، وإعادة النظر في أفق نظره وإعادة التفكير فيه.

ويمكن أن تكون هذه الصدمة حسية تقطع إدراك المتفرج العادي لأنه أمام سنن مكثف يتطلب تاويلاً وتفكيراً أيقونياً، وبمعنى آخر يتطلب منه البحث في المسافات البصرية والإنجازية داخل العرض مسائلاً صيغ إدراكه ليفهم المعروض حسب قدرته اللسانية والافتراضية، فيتأمل نظره الخاص ويدخل في علاقة تباعد مع العرض.

استنتاج

نعلم أن المسرح المغربي المعاصر حقق تراكماً كمياً

ونوعياً، وأن الممارسين واعون بتحولات العالم السريعة وتحدوهم رغبة اقتفاء آثار غيرهم لهذا يسارع البعض إلى نقل مستجدات الإبداع المسرحي الغربي بصيغه ومضامينه وشكله وبعض تقنياته. والأمر يتطلب تمحيص مظاهر الإبداع الغربي وأسبابه الموضوعية وأن يكون الممارس المسرحي فاعلاً في مضامينه ليندمج اندماجاً واعياً يحفظ قدرته على إبداع الأفكار والأساليب وإعادة إنتاج أسباب هذا الإبداع في محيطه، والبحث عن سبل الانفتاح بعيداً عن التبعية للغير. وأن تطبيق الحداثة ينبغي أن ينبثق من إبداع مستمد من مجال المجتمع التداولي ويخرج إلى المجال الشامل. ومن المؤكد أن جوهر الحداثة لا يملك مفاتيحه إلا من اتخذ الابداع نهجاً في كل شيء.

ومن الضروري أن تبتعد العروض عن النزعة الاستهلاكية لأنها تعامل- في واقع الأمر- المتفرج على أساس أنه وسيلة وليس غاية، كما تبتعد عن سوء فهم معنى الحرية الصحيح لأنها لا تعني بتاتاً التسيب الذي يجعل المتفرج يتحلل من كل القواعد. وأن تبتعد عن الإيهام حيث يفقد المتفرج أناه، بل يعرض مسرحيات ملتزمة تطرح قضية أو تدافع عنها، وتخاطب الجمهور بلغته ومشاكله، حيث تحضر الحرية في تركيبة الفعل الذي يملك هدفاً وهو الأمر الذي تروم الشخصية تبليغه بالأساس لأنها مقتنعة به وبحقها وتطالب به. وهكذا سيتعلم المتفرج أيضاً المطالبة بحقوقه في عرض قضايا حالية وآنية تمسه وبمسرحيات تتفاعل في اتجاه واحد الالتزام، تكشف عن الألغاز المفروضة على حرية الإنسان، وتستوعب الظروف الواقعية، وعلاقة الإنسان مع الجماعة ومع محيطه ومع الظروف التاريخية.

وبهذه الطريقة سيجد المسرح الصدى الضائع منه ويستطيع توحيد الجمهور المتنوع حيث يتوجه إلى عقله للتفكير في أوضاعه ويحثه على اتخاذ موقف إيجابي ليشارك في صنع عصره وتاريخه لأنه يعرض قضايا تعنيه يعيشها يومياً، يقدم عرضاً ملتزماً بمفهومه الكبير والشامل. غير أن هذا يتطلب فناناً مسرحياً يتحمل مسؤوليته تجاه الإبداع مستنداً على مبادئ الحرية والالتزام والجرأة وأن يختار أن يكون جزءاً من التاريخ لا خارجه.



المسرح في المغرب بيـــن مـ

الفضاء والمسرح :

"يمكنني أن أتخذ أي فضاء فارغ، وأدعوه خشبة. إذا عبر شخص ما هذا الفضاء الفارغ، في حين ينظر إليه شخص آخر، فهذا كاف لأن تُقدح شرارة الفعل المسرحي. ومع ذلك، فعندما نتحدث عن المسرح، فإننا نفكر في شيء آخر"

بيتر بروك

عبد الجبار خمران

مسرحي مغربي مقيم بباريس

فيما التفكير إذاً ؟

صاحب كتاب "الفضاء الفارغ / l'espace vide" يملأ الفراغ موضحاً أن ما نفكر فيه عندما نتحدث عن المسرح هو : "الستارة الحمراء، كشافات الضوء، الشِّعر، الضحك، العتمة... كل ذلك يختلط في صور مبهمة تعبر عنها كلمة واحدة". (١)

إذا كان أحد أهم المخرجين الغربيين المعاصرين ينطلق هنا، من المرجعية التي آل إليها التصور الغربي لكلمة "مسرح" وينتقد هذا التصور الذي يختزل المسرح في غير جوهره. فما المعنى المتداول في مجتمعنا المغربي لهذه الكلمة ؟

يجيب المسرحي المغربي عبد الواحد عوزري بأنه "إذا كانت كلمة مسرح تعني المكان الذي يقدم فيه عمل درامي، وتعني في الوقت نفسه هذا العمل نفسه... فإننا نلاحظ أن المجتمع المغربي لم يحتفظ إلا بالبعد الأول للكلمة. فالمسرح في المغرب هو البناية أولاً (...) فالبناية أساس الحياة المسرحية، حتى ولو دون نشاط مسرحي" (٢)

ويُرجع ذلك إلى نتيجة فهم المجتمع المغربي في مطلع الحقبة الأولى لممارسة الفن المسرحي في المغرب. ذلك أن العملية المسرحية برمّتها كانت تختزل في لفظ "تمثيل". وكأن (عمل الممثل هو كل المسرح) ليغيب عن وعي المتلقي بقية صناع الفرجة المسرحية.

وفي حين يتعذر داخل هذا التصور تمثل المسرح بمفهومه الشامل، فإننا نجده شاخصَ الوجود في التداول الجمعي للمغاربة كمسمى لبناية، ولو من خلال احتضانها أنشطة وتجمعات بعيدة عن النشاط المسرحي، كالاجتماعات السياسية أو النقابية أوالمحاضرات أو تجمعات الحملات الانتخابية.. إلخ فتلفظ جملة "لدينا اجتماع نقابي في المسرح !" مثلاً، لا تثير أدنى مفارقة في أذهاننا على اعتبار أن "الفضاء المسرحي" كبناية يمكنه استقبال تجمعات من هذا النوع.

البناية التي نطلق عليها اسم مسرح لم ترتبط وظيفتها في وجداننا الثقافي بسببية أو غائية نابعة من صلب حاجة مجتمعية عميقة وأصيلة. وهذا ما يفسر ربما، إلى جانبي الاستهتار واللامبالاة بما آلت إليه تلك الفضاءات من أوضاع مزرية، كون جل القاعات التي شيدت على اعتبارها فضاءات مسرحية في المغرب لتقديم العروض، صُممت كقاعات للحفلات وليس كمسارح تخضع لمواصفات فنية وتقنية دقيقة. كما أنها لا تُوفر على مستوى بنياتها التحتية ما يلزم من تجهيزات

ـأزق الفضاء وأصالة الفرجة

ومعدات تقنية وإلكترونية وغيرها لضمان الحد الأدنى لتقديم عروض مسرحية في شروط معقولة. "فقد تم تشييد أغلب القاعات دون أي احترام للمعايير التقنية التي ينبغي أن تتوفر في بناية مسرحية. فأغلب هذه القاعات، مثلاً، لها "خشبات" مسرح من الإسمنت، ولا تتوفر على سقف علوي لتثبيت المعلقات، ولا على مساحة لإخفاء الديكورات في جنباتها، ولا حتى على بنية حديدية لتعليق كشافات الإنارة، بل هناك قاعات لا تتوفر على أبواب واسعة لإدخال الديكورات." [٤]

أما على مستوى الإدارة الفنية وتدبير البرمجة فلا تتوفر جل القاعات والمركبات الثقافية أيضاً، على برامج سنوية لأنشطتها المسرحية والفنية تقدمها للجمهور مع افتتاح الموسم الثقافي. فكيف يمكن أن ننتظر من هذه الفضاءات في ظل هذه الإكراهات وهذا التدبير المعطوب أن تلعب دور المحرك للنشاط المسرحي أو أن تساهم في خلق حركة مسرحية فاعلة بالشكل المرجو. إن الوضعية التي تعيشها هذه الفضاءات لا تمت بصلة لما يجب أن تكون عليه بناية المسرح المدنية. مما يجعلنا نتساءل بسخرية مريرة في ظل وضعية كهذه : هل هذا ما كان يقصده مارون النقاش (دون أن يشعر) وهو يتحدث عن نقل فضاء الفرجة الغربية إلى "مدينتنا" العربية على أنه "ذهب إفرنجي مسبوك عربياً" ؟

فكما هو معلوم فقد اقتبس المجتمع العربي من محيطه إلى خليجه الشكل الغربي للمسرح . ذلك القالب الفني الذي نقله إلينا التاجر اللبناني الشاب مارون النقاش عام ١٨٤٧م بعد رجوعه من زيارته إلى إيطاليا التي اطلع في "تيّاتراتها" على العروض الفنية الأوبرالية. "فأخذ أول ما أخذ عن الغرب فضاء العرض المسرحي. وعندما اختار بيته ليعرض مسرحية "البخيل" نظمه على الشكل الذي رأى عليه المسارح في جولته الاوروبية، بل ووضع المرايا في مدخل الدار دون أن يتساءل عن وظيفتها" [٣] أي أن الفرجة من منظوره "النقلي" لم تكن لتتحقق إلا بفصل فضاء حديقة بيته إلى قسمين: فضاء للمشاهِدين (بكسر الهاء) وفضاء للمشاهَدين (بفتح الهاء). بل بلغ به استنساخ نموذج الفضاء المسرحي الغربي، هو ومن ساهم في تقديم العرض معه – كما يصف الرحّالة الإنجليزي ديفيد أركيوهارت الذي حضر عرض مسرحية النقاش الثانية "أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد" – حد وضع حفرة للملقن، التي توهموا أنها من لوازم المسرح الضرورية، فألصقوها حيث لا حاجة لها"[٥]

كل ذلك إن دل على شيء فإنما يدل على أن مارون النقاش حاول جاهداً – كما عبر في خطبته قبل عرض مسرحية البخيل – أن يبرز لمن حضروا تلك "اللحظة التاريخية" في مسار الفرجة المسرحية العربية "مرسحاً أدبياً وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً" ومن بين الأسئلة الكثيرة التي يمكن أن تستقصي هذا الطرح، سؤال الفضاء كحيز للفرجة : هل تسنى لمارون النقاش أن "يسبك فرجوياً" الفضاء المسرحي "الإفرنجي" عربياً، بحيث يتكرس في وجدان الجماهير العربية كشكل تعبيري وفضاء فرجوي أصيل ؟ وما يهمنا أكثر، هل استطاع المسرحيون العرب بعامة والمغاربة بخاصة أن يتجاوزوا مأزق استنبات النموذج الغربي

للفضاء المسرحي؟ وماذا عن فضاءات فرجاتنا الشعبية وارتباطاتها بوجدان الجمهور المغربي ؟

الفضاء وفنون الفرجة الموازية :

يذهب يوسف إدريس في كتابه "نحو مسرح عربي" إلى أن المسرح ليس هو المكان أو الاجتماع الذي (تتفرج) فيه على شيء. إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة "فرجة" أو رؤية ومشاهدة ". وتقول المعاجم العربية فيما تقوله عن معنى كلمة "فرجة" : الخلوص من الشدّة والهمّ / مشاهدةُ ما يُتَسلَّى به / والفرجة أيضاً : ما يُتفرج بالنظر إليه من الغرائب. والنشاط المسرحي نفسه كتعبير فني قائم بذاته، لم يطلق عليه مسمى "فرجة / spectacle" إلا إبان القرن ١٦ الميلادي مترجمة في اللغات الأوروبية عن الكلمة الإيطالية "Spettacolo " . فمشيل كورفان يشير في قاموسه المسرحي إلى أن " كلمة "Spectaculum" لم تكن تطلق في روما القديمة – قبل القرن المذكور– على المسرح، بل على ألعاب ومصارعات فن السيرك. وقد تطور استعمالها إلى أن باتت تطلق على الفن المسرحي. فمعجم اللغة الفرنسية "ليتري / Littré " يشرح كلمة " مسرح / Théâtre " بالبناية، وكلمة " فرجة / Spectacle " بما نشاهده داخل هذه البناية. فالممثلون يذهبون إلى المسرح ومعهم من يعملون فيه. والجمهور الذي يدفع ثمن التذكرة يذهب إلى الفرجة ". [٦](وفي هذا الطرح ما يضيف تفسيراً آخر – ربما– لتشرب المجال التداولي المغربي للمعنى الفرنسي لكلمة مسرح التي يطلقها على البناية).

لقد اتسع مفهوم "الفرجة" ليشمل العديد من الأشكال التعبيرية والأنشطة الفنية بما فيها المسرح، ومنها الأوبرا والرقص والعروض الموسيقية وفن السيرك وفنون الشارع والفرجات الشعبية...إلخ أي باختصار إن الفرجوي بات يشمل كل ما يدرَك على اعتباره ينتمي جوهرياً لما يعرض أمام أنظار متفرجين. ومفهوم الفرجة له قابلية وقدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبل السلطة، التاريخ، الأصالة، التناص، الذاكرة، المقدس، الوجدان... يمكن اعتبار الفرجة ،إذاً، كنبع لانبعاث الثقافة ووسيط يعكس الثقافة" [٧]

وإذا كانت الحضارات الإنسانية قد انتجت أشكالاً فرجوية فنية في مختلف الأمكنة والأحقاب.. فإن الإبداعية المغربية كان لها حظ وافر للإدلاء بدلوها الجمالي والفني في هذا المضمار، سواء من خلال التجمعات الاحتفالية المرتبطة بالأعراس والمآتم والمناسبات الاجتماعية والطقوسية ومواسم الحصاد ومجالس التسلية... وغيرها. أو من خلال ظواهر وأشكال فرجوية شعبية انقرض بعضها، كالفنانين المتجولين "إميديازن" وفنون البساط وسلطان الطلبة وسيدي الكتفي... إلخ. وتكرس بعضها الآخر، كفن الحلقة وعبيدات الرمى والرقص الشعبي مثلاً.

كل هذه الأشكال لفنون الفرجة الشعبية هي بمثابة فرجات فنية موازية للقالب المسرحي الغربي شأنها شأن فنون النو والكابوكي اليابانية والكتاكالي الهندي والرقص الباليني... إلخ. ولقد استلهم المسرحيون الغربيون أمثال (بريخت، آرطو، جروتوفسكي، بيتر بروك، آريان منوشكين، إيوجينيو باربا...) في صناعتهم الفرجوية العديد من مقومات تلك الأشكال الفرجوية الشرقية الموازية في أفق تناسج ثقافي لم تمله ضرورة البحث التجريبي فقط بل كان أيضاً بمثابة محاولة من كتاب الدراما ومخرجيها الغربيين، لتحسس منفذ للخروج من مطبّ الانحباس الجمالي الذي وقع فيه المسرح الغربي في النصف الثاني من القرن العشرين. بل التوظيف نفسه لجأ إليه بعض

المسرحيين العـرب بخصوص استدعاء أشكال الفرجة التقليديـة، وعلى رأس قائمتهم الطيب الصديقي الذي دشّـن البدايـات الأولى للمعـادل التطبيقـي لدعوات التأصيـل في المسـرح العربي بمسرحية "ديـوان سيدي عبـد الرحمن المجـذوب" في مطلع عـام ١٩٦٧م وهي مـن أكـثر مسرحياتـه شعبيـة. ولأول مـرة في التاريخ القصـير للمسرح المغربي – يقـول د. خالد أمين – نقل الصديقـي الحلقة باعتبارهـا فضاءً جغرافيـاً وثقافياً إلى البناية المسرحية باعتبارها فضاء للآخر الغربي المزروعة في المغـرب من حيـث إنها مؤسسـة استعمارية ترفيهية موازيـة" [٨] ولم يكـن دائماً خـروج المخرجين العرب والفرق المسرحية عن بنية العلبة الإيطالية بدافع تجريبي محضـ. بل قد تلعب إكراهـات صعوبة توفر فضاءات مسرحية للعرض دوراً في الخروج إلى الناس.

يُعد فضـاء "الحْلقـة" من فضـاءات فرجاتنـا الفنية المتجـذرة في الوجـدان الثقـافي واللاوعـي الجمعـي المغربـي. والحَلَقة كل شـيء استـدار. أي أن الجمهور علامـة أساسيـة في جسـد الفرجـة، بل إنـه لا يتحقق بدونه. فالمسمى يحيل على هذا الحضور المتحلق حول فضاء الفرجة الـذي يتوسطه صانعها (الحلايقي)، كما يحيـل أيضاً علـى الفرجة نفسهـا. والشـكل الدائري داخـل ثقافتنا العربيـة الإسلامية يرخـي بضلاله على المخيـال الجمعـي فنسمـي مثـلاً، المنـازل في لهجتنـا الدارجـة "الدْيُورْ- جمـع دارْ" والتجمعـات السكنية في البادية "الدْوَاوْرْ- جمـع دُوّار" ... والبناء الدائري يشـكل مورفولوجيـة جسد المدينـة المغربيـة والعربية عامة، فالأسوار تحيط بالمدن العتيقة على شكل حلقات تتخللها أبـواب تربط داخلها بخارجهـا كما أن الدائرة محل هندسي للدور والمحـلات المتصلة بعضها ببعض والمبنية علـى بعد ثابت من المسجد الذي يحتل المركز. وتتكثف رمزية الدائـرة في تعالقها مع المقدس في دوران الدراويش والطواف حول الكعبة.

والـرواة هـم مـن أكـثر رواد الحْلقـة جلبـاً للناس. والوصف الـذي يقدمه الكاتب الألمـاني إلياس كانيتي علـى إثر الرحلـة التي قام بهـا إلى مراكش عام ١٩٥٣ يظهـر لنا مدى إقبـال الجمهور المغربي علـى فن الحلقة ومـدى التركيـز والانبهـار اللذيـن يتجليـان في هـذا الجمهور. "حولهم حلقـات من المستمعين الأكثر عدداً والأشـدّ وفـاء. حكاياتهم تـدوم وقتاً طويـلاً. يقرفص المستمعـون على الأرض مكوّنين حلقَة أولى ولا يقفون بعـد ذلـك أبـداً. آخـرون، يكوّنـون حلقة ثانيـة وهم واقفـون، وبالكاد يتحركـون، منبهرين ومشدودين إلى كلمـات الراوي وحركاته" [٩] هذا مع تسجيل ملاحظة أن "كانيتـي" يتحدث بصيغة الجمـع.. أي أن عروضاً فرجوية لـرواة عديدين في ساحة جامـع الفنا تقدم كل يوم. دون الحديـث عن الفرجـات الشعبية الأخرى.. أي أننا بصدد مهرجان فرجوي كل يوم في هذه الساحة علـى امتداد أيـام السنة. وقـد استحقـت ساحة جامع الفنـا مـن خلال مـا تجسده مـن كيان حضـاري وثقافي وفنـي وأيضاً من أجل دق ناقوس خطر اندثار الأشكال الفرجويـة التـي تحتضنها.. أن تعـد في الثامن عشر من شهـر مايـو ٢٠٠١ من طـرف منظمـة اليونسكـو تراثاً شفاهياً غير مادي للإنسانية.

لكن هيهات، ونحن نـرى واحدة من أهم الساحات العالميـة لتلك الفرجـات الشعبية (جامـع الفنا)، كيف تَـأكل فضاءاتهـا الفرجويـة طـاولات الاستهـلاك. وتتـوارى عنهـا أصـوات مراكش، مـن رواة ومغنين وصناع فرجة شعبيين.. لتنهش أسماعنا أصوات الباعة و"سديهات" بدعة العربات المتجولة وغيرها مما يشوش حاضـر المـكان وذاكرته. صانعـو فرجة هـذه الساحة وعلى رأس قائمتهم فنانـو الحكاية ورواتها الذين بلغوا مـن الغياب عتيّـاً باتوا يعـدون على رؤوس الأصابع.

ولا يستطيعون في ظل الضجيج والنفور (كما أخبرني عبد الرحيم الأزلية، أحد الرواة) أن يخرجوا مشهرين حكاياتهم في الساحة التي احتضنت ولسنوات عديدة فرجتهم وفرجات أسلافهم. كما أنه لا يلوح في الأفق جيل جديد يخلفهم.

لهذا علينا (أن نعلق الجرس في عنق القط) لأجل التنبيه إلى ضرورة صيانة تراثنا الشعبي اللامادي المهدد بالاضمحلال. عن طريق إحياء ثرات ساحة جامع الفنا المهددة بالاندثار من خلال ضخ دماء جديدة في شرايين الساحة وفنونها الفرجوية عبر نشر وعي بالقيمة الحضارية والثقافية والفنية والسياحية التي تجسدها. بمساهمة ومشاركة الجهات الوصية من المديرية الجهوية لوزارة الثقافة إلى الجماعة المحلية مروراً بالمجتمع المدني والفاعلين الثقافيين والمسرحيين والمهتمين والعاملين لأجل الحفاظ على ساحة جامع الفنا وتراثها الشفهي اللامادي. وذلك من خلال – على سبيل الذكر لا الحصر – :

– العمل الجاد على كل ما من شأنه انعاش ثقافة الجمهور الفرجوية المخزنة في لاوعيه الجمعي واستثمار مقوماتها الجمالية المكونة للعروض في الساحات العامة والأسواق والشوارع والفضاءات المفتوحة...

– إقامة ورشات تدريبية للشباب في فن الحكاية وتنظيم لقاءات فنية في الساحات العامة مع رواد الفرجات الشعبية وإشراكهم في فعاليات المهرجانات المسرحية والفنية. مع توفير أماكن للعرض في الساحات العامة.

– تشجيع مسرح الشارع ومختلف فنونه كأفق تحدي وكشكل فني متحرر من عقدة الفضاء.

– استثمار الفضاءات المفتوحة والمباني التاريخية والمتاحف وخلافه لإشراك الفضاء في صناعة الفرجة المسرحية.

– ورشات كتابة دراماتورجية للفضاءات العامة بمشاركة مؤسسات متخصصة كالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي. بغية فتح أفق أوسع للحث على تثبيت المكونات الجمالية للفرجات التقليدية في جسد العرض المسرحي.

– الاشتغال من خلال شراكات فنية وثقافية مع مؤسسات عربية ودولية تهتم بفنون الشارع والساحات العامة .

– تنظيم "مهرجان سنوي ثابت ودائم للحكاية وفن الحلقة" مثلاً، في ساحة جامع الفنا. مهرجان يحتفي برواة الحكاية وبصناع فرجات هذا الفضاء.

– إحداث معهد أو مركز متخصصة في مجال فنون الشارع والحكاية والدمى وكل الفرجات الموازية. فتونس مثلاً تتوفر على "المركز الوطني لفن العرائس" والذي تهدف إدارته بسعي حثيث وبكل حرص وعزم (إلى إعادة ربط الصلة مع التقاليد التونسية في مجال الدمى والعرائس لكي يستقطب الجماهير العريضة من الصغار والكبار).

– وبطبيعة الحال يجب العمل على تأهيل وتجهيز كل قاعات الفضاء المسرحي بما يلزم من معدات وتقنيات ضرورية لتحقيق الحد الأدنى لشروط العرض المسرحي. واستشارة أهل الاختصاص من مهندسين معماريين وسينوغرافيين ومسرحيين وزيارة القاعات المسرحية عند العزم على بناية قاعات العرض المسرحية.

في الختام سأجعل هذه الورقة تتخذ شكل حلَقة لأجعل منتهاها كافتتاحها : مقولة أخرى لبيتر بروك – ذلك أنه ممن خبروا مأزق فضاء المسرح الغربي نفسه إذا لم ينفتح على الأشكال الفرجوية للشعوب الأخرى ويتخذها أنداداً من دون المسرح : "نقول إن السينما تقتل المسرح، لكننا في هذه الجملة، نقصد المسرح كما

كان زمن ولادة السينما : مسرح المقاعد المحجوزة، صالة تجمع الجمهور أثناء الاستراحة، مقاعد وثيرة، صف أنوار مقدمة الخشبة، تغيير الديكور، استراحة، موسيقا، وكأن المسرح لم يكن شيئاً آخر يزيد عن ذلك"(١٠)



هوامش :

(١) Peter Brook، L'espace Vide ، Editions du Seuil ، ١٩٧٧ P ٧.

(٢) عبد الواحد عوزري "المسرح في المغرب بنيات واتجاهات" ترجمة عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر، ط الأولى، ١٩٩٨ ص٤٥

(٣) د.محمد الكغاط "المسرح وفضاءاته"، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط الأولى ١٩٩٦ ص ٥٧

(٤) عبد الواحد عوزري "المسرح في المغرب بنيات واتجاهات" ترجمة عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر، ط الأولى، ١٩٩٨ ص ١٩٠ .

(٥) مقال "مارون النقاش الرائد الأول للمسرح اللبناني والعربي" د. هشام زين الدين موقع مجلة الفوانيس المسرحية الإلكترونية

(٦) Michel Crvin،Dictionnaire encyclopédque du theatre،Larousse-Bordas، ١٩٩٨ P١٥٥٠

(٧) خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل (مساحات الصمت)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط الثانية ص ١٣٠ .

(٨) نفسه، ص ١١٩ .

(٩) إلياس كانيتي، أصوات مراكش، ترجمة حسونة المصباحي، دار توبقال، ط الأولى ١٩٨٨، ص٥٥

(١٠) Peter Brook، L'espace Vide ، Editions du Seuil ، ١٩٧٧ P ٧



جماليات العرض المسرحي

الأمازيغي

وسلطة التلقي

فؤاد ازروال
المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية

وجوه وأحوال

توطئة

من المتفق عليه أن العرض المسرحي متعدد المكونات والأبعاد، وأن بنيته تقوم على "خطاب ثلاثي الواجهات: واجهة معرفية وواجهة أيديولوجية ثم واجهة جمالية، ومن أجل إيصال هذه البنية كاملة لا ينبغي الفصل بين هذه الواجهات"[1]، لأن متعة المتفرج تتأسس على تحديد العلاقات التي تتقاطع فيها، وعلى تأمل اللحظات التي يتداخل فيها السيميائي (العلامات والسنن...) بالأيديولوجي (الثقافة والمجتمع...) وبالجمالي (التذوق والفرجة...) ومتابعتها من خلال عمليات متعددة من الاشتغالات والإواليات الذهنية المعقدة والمتباينة.

وفيما يخص العناصر الجمالية للعرض المسرحي، فتتشكل - عموماً - في ما يظهره اللعب الركحي من أنساق التواصل مع المشاهد، وفي ما يقترحه من آليات ووسائل لإشعاره بالمتعة واللذة ولإثارة حواسه وفكره، وفي ما يمثله من استجابة لحاجياته النفسية والثقافية والفكرية. ومن ثمة، فإن الملامح الجمالية داخل العرض المسرحي لا تتحدد فيما يعرض فوق الخشبة فحسب، بل - وكذلك - في ما يستثار داخل نفس المتفرج وعقله من مشاعر وأفكار عبر عمليات التأويل والقراءة والاستجابة مع ما يشاهده.

وبذلك، فهذه السمة "الجمالية" تقوم على عنصرين أساسيين هما الفكر والشكل. ويتجسد الفكر في أنه يصنع جماليته من خلال ارتباطه بحاجيات المتلقي "وتوجهاته الأيديولوجية حيث تنصهر تلك التوجهات في قوالب تعبيرية من قبل منشئ العرض والتي تنسجم مع توجهاته والمتلقي بروح العرض، كونه أي صانع الجمال في العرض يوفر للمتلقي حاجياته التي يفتقدها"[2] إذ يحاول أن يحاوره في انشغالاته الثقافية

١ - مصطفى، رمضاني. «سيميولوجيا المسرح». مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

2- حيدر، جبر الأسدي، «رؤية في جمالية العرض المسرحي»، الموقع الإلكتروني

والفكرية والأيديولوجية يبسطها ويحللها ويقترح الحلول وطرق التعامل معها. أما الشكل، فيتكشف من الناحية الجمالية في الأسلوب الذي تبناه المخرج للتعبير عن المعنى وبنائه اعتماداً على الوحدات التكوينية المختلفة التي تقوم على خبرات أعيد تشكيلها من جديد على أساس علاقات بمرجعيات فلسفية وقيم فكرية محددة، وتظهر من خلال تنظيم عناصر العرض وإنشائها لحظة حضور المتلقي٣، ومن خلال تجريب تقنيات وقوالب فنية مبتكرة تتغيا ربط الاتصال بالمتفرج وجذب انتباهه والتأثير عليه.

إذا فكل الخيارات الجمالية والفنية تخضع لسلطة المتلقي الذي يكون دائماً حاضراً في ذهن المخرج خلال كل مراحل الإعداد، لأنه (أي المتلقي) هو الغاية والمحور الذي تقترح من أجله كل الخيارات والمبادرات٤، والذي يوجد دوماً في صميم عملية الخلق نفسها٥ كما يقال.

فمن هو المتلقي/ المتفرج الذي يخاطبه العرض المسرحي الأمازيغي؟

وكيف يفرض هذا المتلقي سلطته ويساهم في الاختيارات الجمالية والفنية؟

وما هي هذه العناصر الجمالية التي يقترحها العرض المسرحي الأمازيغي لإرضاء متفرجه؟

وما طبيعة هذه العناصر وأصولها؟

المسرح الأمازيغي ومتلقيه

من الملاحظ في تجربة المسرح الأمازيغي أنها "برزت تاريخياً نتيجة تنامي الخطاب الحداثي الأمازيغي، بل إنها تكاد تقتسم العديد من الخلفيات الفكرية والأيديولوجية المرتبطة بهذا الخطاب، وإن جاءت متأخرة عنه"٦، وذلك ما يبرز في الدعوة التي وجهت منذ البداية إلى المؤسسين والرواد المسرحيين "بأن ينكبوا على تكوين الخلايا واللجان ومجموعات البحث لإيجاد الحلول، ولن يتأتى لها ذلك إلا إذا

٦ - مسعود، بوحسين (2010)، «المسرح الأمازيغي وسؤال الهوية، من مكتسبات التأسيس إلى أفق الفاعلية الفنية»، كتاب : المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة: أشغال اليوم الدراسي حول المسرح الأمازيغي، 16 أبريل 2008 ، كتاب جماعي، منشورات المعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، مطبعة المعرف الجديدة، الرباط، الطبعة 1، ص 10 .



www.alnoor.se: ، يوم 14 شتنبر(سبتمبر) 2011

3 - عبد الكريم، عبود عودة، «وجهات نظر جمالية في تحليل التشكيل الحركي على المسرح» الموقع الإلكتروني : www.kenanaonline.com يوم 16 شتنبر(سبتمبر)2011

4- Ubersfeld,Anne (1996), Lire le theatre 2, L école du spectateur, Edition Berlin, Paris, p274

5 - يونس، لوليدي، «المسرح بين أدبية النص وفنية العرض»، مجلة البيان، الكويت، مارس 1998 ، عدد 322، ص 7

والنقاد اللغويين. إذ لا يمكن للمسرح الأمازيغي أن ينشأ إلا في إطار مشروع ثقافي أمازيغي متكامل"[٧].

وهذا الوضع السوسيوثقافي الذي انطلقت فيه الممارسة المسرحية الأمازيغية ونشطت داخله لمدة من الزمن تكشف لنا عن طبيعة المتلقي الأول من حيث ثقافته واهتماماته ومطالبه، وتبين أنه ذلك المتلقي المتتبع الذي يمتلك رصيداً من الثقافة والمعرفة اللتين شكلتا لديه نوعاً من الذوق الفني المتميز الذي لا يقبل بالمبتذل الساذج ولا يرضى بالمتعالي المعقد، وإنما يقف في منطقة وسطى بينهما، منطقة تسمح له بالتواصل والتجاوب. والمطالبة من صانع العرض المسرحي أن يكيف استعداداته أو مبادراته في تجريب المواضيع ووسائل معالجتها لمتطلباته وحاجياته الآنية.

ولذلك ارتكز العرض المسرحي الأمازيغي في هذا المضمار على أسلوبين متداخلين، هما الكوميدي والميلودرامي مع توظيف قوي للخطاب الأمازيغي الهوياتي المترجم في شجن رومانسي تتجلى ملامحه في استعمال المنولوجات والمقاطع الحوارية الطويلة والحكي الملحمي[٨]، وفي بناء الموضوعات على قضايا الأرض والتشبث بالأمازيغية ونبذ الإقصاء والتهميش والهجرة السرية والرشوة[٩]، وسير الشخصيات والأحداث التاريخية التي تضمن مادة خامة للحكي والسرد. وكل هذا يضمن للمتلقي متعة خاصة تثير لديه لذة الاستمتاع بالحكاية، تلك اللذة الطفولية التي تلح على الاستماع للمرة العشرين للقصة نفسها دون ملل. وهي لذة غير بسيطة وعادية في المسرح، بل هي مركبة لأنها تشخص وتجسد وتقدم حية"[١٠].

ومن أجل الزيادة في إثارة اللذة لدى المتلقي عمد بعض المخرجين إلى الابتكار في توظيف قطع الديكور بطرق خلاقة واستعمال الإنارة والصورة الركحية والإيقاع بأساليب مختلفة، وفي استثمار المأثور الشفوي والمفردات التراثية المشرقة، مما يجعل المتلقي المتتبع يستشعر بوجود "ميولاً خلاقة وروحاً إبداعية ميالة إلى مقاربة العديد من المقولات الجمالية كالسامي والتراجيدي والشاعري"[١١].

إلا أن سلطة الملتقي على المخرج في التجربة المسرحية الأمازيغية جعلته في بعض الأحيان، لا سيما في السنوات الأولى من هذه التجربة يلتزم في عروضه بتناول "المواضيع التي لا تخرج على المألوف وتستجيب للذوق الأخلاقي والديني والاجتماعي والنفسي بشكل مباشر وبسيط، وعلتها في ذلك أنها تروم إلغاء الغموض والالتباس، وتراعي المسافة الاجتماعية المألوفة التي تحكم الإنتاج بالمتلقي، وأنها تحبذ الطريقة المبسطة ليفهم المتفرج واقعه المعيش"١٢ .

وأيضاً، ساهمت هذه السلطة داخل الحساسية الجمالية الأمازيغية في خلق نمط من التفكير غير المنظم والتصور المضطرب، إذ أسقطت عدداً من العروض في "ركاكة بصرية" تنم عن وجود رغبة "في عرض العديد من الأفكار والمواقف دفعة واحدة، دون التمكن من تصريفها دراماياً وفق مواقف مدروسة سلفاً [..... ولم تستطع] ترجمة سمو العمق الشاعري للعمل إلى أناقة في التصور والإنجاز لعباً ومادة ولوناً وضوءاً "١٣. ويمكن أن نتحدث هنا عن حساسية "المسرح الشعبي" التي ركزت على المتلقي العادي، المتلقي البسيط الذي لا تتعدى اللذة الجمالية عنده الضحك على الطرائف والقفشات والنوادر البسيطة، فاختارت فضاء

7 6 عبد الله، شريق(1994)، إشكالات وتجليات ثقافية بالريف، كتاب مشترك، مطبعة أمبريال، سلا، الطبعة 1، ص 149.

8 - مسعود، بوحسين، مرجع سابق، ص 22- 23.

9 - جميل، حمداوي (2009)، المسرح الأمازيغي، مطبعة جسور،وجدة، الطبعة الأولى، ص 69.

وقام الدكتور جميل حمداوي باستقصاء ووصف وافيين للمواضيع والتيارات المسرحية الأمازيغية، لا سيما بالريف، في مؤلفه هذا. (ص 74 – 86)

10- Ubersfeld, Anne, idem, p 274- 275

11- مسعود بوحسين، مرجع سابق، ص 24

12- نوال، بنبراهيم (2010)، المسرح الأمازيغي، في الجذور والممارسة، كتاب مشترك، مرجع سابق، 51.

13- مسعود، بوحسين، مرجع سابق، ص 24

البادية ومفردات التراث والتاريخ مجالاً تستقي منه مواضيعها التي تميل نحو البساطة والمباشرة والانتصار لقيم محددة في إطار خطاب أخلاقي مكشوف. وكانت تراهن في ذلك على الجمهور الواسع من مختلف الطبقات الاجتماعية المهمشة والفقيرة، إلا أنها خسرت هذا الرهان لعدة أسباب ، أهمها :

الجمهور الأمازيغي الواسع "لم يترسخ لديه تقليد ارتياد المسرح، لأنه يعتبره ثانوياً، ولأن جل المدن المغربية لا تشهد عروضاً مسرحية أمازيغية شهرياً، ومن هنا كانت نسبة حضوره جد ضعيفة، لاسيما وأن بعض المتفرجين لا يشاهدون العروض إلا صدفة، أو أثناء الملتقيات، أو بتوجيه الأصدقاء، أو عن طريق دعوة يتلقاها من إحدى الفرق المسرحية"١٤.

أغلب العروض تقدم بالمدن، وفي مراكز أو دور ثقافة بعيدة عن الهوامش، ولا تذهب إلى القرى والأطراف الحضرية إلا لماماً، فكان أغلب المرتادين لها من المهتمين بالشأن الثقافي الأمازيغي والمنخرطين في (مشروع النهوض بالثقافة الأمازيغية) أو من الطلبة. كما أن أغلبها لا يكشف عن وجوده إلا في المهرجانات والملتقيات حيث يكون الجمهور من النخبة.

وعطفاً على ما سبق، فصيغة الشباك المسرحي لم تكن مفيدة في المسرح الأمازيغي، لذلك اعترى الفتور بسرعة اشتغال الفرق المسرحية التي تندرج ضمن هذا النمط من المسرح الشعبي، ووجدت نفسها في مأزق ضيق لأجل تأكيد وجودها واستمرارها معاً. ووجدت نفسها أيضاً تقدم منجزاً ركحياً مضطرباً على المستوى الجمالي، يتناقض مع انتظارات المتلقي الذي يرتاد الصالة ومع آفاقه واستعداداته.

14 - نوال، بنبراهيم، مرجع سابق، ص 55



المسرح الأمازيغي والتجريب والمتلقي المتخصص

إن العروض المسرحية الأمازيغية ـ كما سبقت الإشارة إليها ـ ستحقق وجودها العريض في الملتقيات والمهرجانات، سواء الخاصة بالمسرح الأمازيغي أو الخاصة بالمسرح المغربي عموماً، بل وأكثر من هذا سيتوجه أغلب المسرحيين الأمازيغيين إلى البحث عن التتويجات وتحصيل الجوائز في هذه المناسبات، وسيدخلون غمار المنافسة مع فعاليات ومتمرسين ذوي



تراكم محترم ومعروف في العمل المسرحي المغربي. وبذلك كان عليهم أن يعملوا جاهدين على تجريب قوالب فنية جديدة في إبداعاتهم واختبار معالجات ومقاربات مغايرة، وأن يتواجهوا مع متلقين متخصصين يشكلون في الغالب لجان التحكيم أو مناقشة العروض وأن يدخلوا في محاورة نظرائهم في المجال.

وبالرغم من أن للمهرجانات الخاصة بالمسرح الأمازيغي وضعية جديدة في الثقافة الأمازيغية، باعتبارها جاءت من أجل النهوض بهذا الفن والدفع به نحو التجديد والتطور ومن أجل أن يتوفر له الجمهور الذي ينشده الفاعل المسرحي الأمازيغي، إلا أنه في الغالب يجمع نمطاً واحداً من المتفرجين المتجانسين ثقافياً ويتشكلون من زملاء الفن والمتتبعين المهتمين، أي أن هذه المهرجانات لا تجلب إلا متلقياً متخصصاً.

وهذا المتلقي المتخصص هو ذلك الناقد أو الفنان المسرحي الذي يمتلك ثقافة واسعة تجعله يتذوق التجارب المختلفة ويفهمها ويتشوق إلى المستجدات والإبداعات الطلائعية، ويناضل من أجل فرض مستوى أعلى من الفنية والخلق، ومستعد لأن يتقبل كل الإبداعات، باعتبار المسرح فن الإبداع كما تقول أوبرسفيلد، وباعتبار الخلق فوق الركح هو المهيمن: خلق العلامات غير المنتظرة وخلق اللعب الذي لا يستند إلى نظير[١٥]. وأمام هذا المتلقي المتخصص ارتقى العرض المسرحي الأمازيغي وتقدم بسرعة من أجل إقناعه وإرضائه، فأصبح المشرفون على إنتاج الفرجة "يعتنون بأجزاء الديكور والإضاءة من أجل إظهار الممثل أو نقل المعلومات الزمنية إلى المتفرج أو إحداث التأكيد أو خلق تناوب بين عمليتي الإضاءة والإظلام"[١٦]، وناقشوا "مشاكل الواقع المختلفة بعمق، حيث وقفت عند اضطراباته وعرت مسكوته، بهدف دفع المتفرج إلى طرح أسئلة كـ: لماذا وكيف، ثم ما العمل، والخروج باستنتاجات تخص محيطه الاجتماعي والسياسي والاقتصادي"[١٧]. وفي كل ذلك كانت تتغير الاختيارات الجمالية وتتبدل وترتقي.

ففي منطقة "الريف" تنطلق حركة التجريب المسرحي ابتداء من سنوات العقد الأول من الألفية الثالثة، وننطلق فعلياً مع المخرج شعيب المسعودي الذي أسس تياراً ذا ملامح مميزة بمدينة الحسيمة[١٨]. ومن الأعمال التي حاولت الاستجابة لهذه الحساسية

15- Ubersfeld, Anne ; idem, p 278
16 ـ نوال،بنبراهيم ، ص 53
17 ـ المرجع نفسه، ص 51
18 ـ جميل، حمداوي، مرجع سابق، ص 68

التجريبية مسرحيات كل من محمد بنعيسى ومحمد بنسعيد ومحمد كاكة بالحسيمة وسعيد المرسي وعبد الواحد الزوكي بالناظور[19]. وفي منطقة الجنوب بأكادير انتعشت هذه الحساسية أيضاً في الآونة الأخيرة تحت تأثير بعض المخرجين الذين أجروا دورات تكوينية للعديد من الشباب بالمنطقة وتحت تأثيرهم، ومنهم محمد خوميس الذي هو خريج مدرسة جاك لوكوك المعتمدة على المقاربة الجسدية للتمثيل والإخراج[20]، وأيضاً بفضل تنظيم العديد من المهرجانات المسرحية الوطنية والدولية التي تستقدم النقاد والمتخصصين على اختلاف مشاربهم لتنشيط فعالياتها والمشاركة فيها.

ويرى الأستاذ مسعود بوحسين أن صفة "التجريب" التي تطلق على هذه الحساسية التي تجمع هذه الأعمال صفة غير دقيقة، بالرغم من أنها "تقوم على الاستبداع القائم على التخلي عن الحواجز العقلية الصارمة من عقلية الإبداع، من أجل منح فرصة أكبر للفنتازيا الإبداعية والأفكار الخلاقة، على أساس انتقاء الصالح منها فيما بعد"[21] وحاولت في إطار هذه الصيرورة الاستجابة لانتظارات متلقيها إلى :

محاولة توظيف الموروث الشعبي الأمازيغي توظيفاً جمالياً معتمدة في ذلك على الإمكانيات الفنية الهائلة لهذا الموروث المتمثلة في القصص والحكايات والغناء والرقص.

توظيف بعض التقنيات الفنية التي تقترحها المدارس المسرحية العالمية والوطنية لصناعة جمالية فرجوية متعددة ومغايرة .

اختيار بعض المواضيع ومعالجتها بطرق تجلب التقدير والإعجاب وتثير الشعور المرهف، وأحياناً الدهشة والاستغراب.

إلا أن هذه العروض المسرحية الأمازيغية، وهي تسعى إلى إثارة انتباه المتلقي المتخصص وإلى استمالته، سقطت في بعض النواقص التي يمكن إيجازها فيما يلي :

سقوطها في الارتباك وعدم الانسجام نظراً للنقص الاحترافي لدى أغلب المساهمين في الإنجاز تأليفاً وأداء وإخراجاً، ونظراً للنقص في الإمكانيات المادية المتاحة في التحقيق والإنجاز بدءاً من التمويل وانتهاء بالقاعات الملائمة للعروض،

عدم التمييز لدى الكثير من الفرق بين "الهدف والوسيلة، إذ منها ما يستعمل بعض التمارين في حد ذاتها كعنصر من عناصر العرض في تركيبته النهائية بغض النظر عن دلالته الفكرية أو السردية أو الجمالية"[22]

في كثير من الأحيان تركز العروض اهتمامها على المواضيع والمعاني، وتضحي بالجانبين الفني والجمالي وبدينامية العرض وتنسيقيته[23]، إذ تجعل كل "جماليتها وفنيتها" مركزة في المعنى وفي شكل تناوله.

ومهما يكن الأمر فإن هذه الثغرات لا تنقص كثيراً من المجهودات الجريئة والجادة التي يقوم بها المسرحيون الأمازيغيون من أجل التأسيس لحركة فنية وفرجوية خاصة ومميزة داخل المسرح الوطني ككل، ومن أجل خلق تراكم متفرد سينتج عنه في المستقبل التطور والتقدم اللذان ستقوم عليهما جماليات العرض المسرحي الأمازيغي.

خاتمة : الممكن في المتلقي والمسرح الأمازيغي

ولا يمكننا إلا أن نلاحظ مع الباحثة نوال بنبراهيم أن "الجمهور المغربي الناطق باللغة الأمازيغية يتفاعل بشكل كبير مع هذا المسرح، لأنه يخاطبه بلغة يتكلمها ويفهمها، لذلك يتلقى الجمهور العادي العروض المسرحية بنوع من التعاطف والحماس بغض النظر

19 - المرجع نفسه، ص 68 و69
20 - مسعود، بوحسين ، مرجع سابق، ص 25
21 - المرجع نفسه، ص 26
22 - المرجع نفسه، ص 27
23 - نوال، بنبراهيم، مرجع سابق، ص 53

عـن قيمتهـا الفنيـة والمعرفيـة، في حـين يتعامـل معها الجمهـور المثقف الذي يمتلك التكويـن العلمي والثقافي بالتمحيص والنقد ومناقشة القضايا المطروحة من أجل تقويمها والتنبيـه إلى جوانـب النقص فيهـا"[٢٤]، ولذا ـ ولا شـك ـ ستتطور كل الأشـكال المسرحية الأمازيغية وستتوسـع مستقبـلاً، خصوصـاً إذا تم توفـير الظروف المادية والمعنوية لها على اختلاف أنماطها وأنواعها.

والثقافـة الأمازيغيـة في هـذه المرحلـة الحاسمـة من تاريخهـا في حاجـة ماسـة إلى كل أنـواع المسرح حتى تمس جميع الشرائح الممكنة من المتلقين والجمهور، ولا يجـب الاستهانة بـأي منها لأن كل واحـدة منها تلعب دورهـا الخاص وفي إطارها الخاص في تطوير تجربة هذا المسرح وإثرائه وتنويعه.



24 - المرجع نفسه، ص 55

المراجع

ـ جميـل، حمـداوي (٢٠٠٩)، المسـرح الأمازيغـي، مطبعة جسور، وجدة، الطبعة الأولى.

– عبد الله، شريـق(١٩٩٤)، إشكالات وتجليات ثقافية بالريف، كتـاب مشترك، مطبعة أمبريال، سلا، الطبعة الأولى.

– مؤلـف جماعـي، كتـاب المسـرح الأمازيغـي، في الجـذور والممارسـة: أشغـال اليـوم الدراسـي حـول المسرح الأمازيغـي، ١٦ أبريل ٢٠٠٨، كتاب جماعي، منشـورات المعهـد الملكي للثقافـة الأمازيغيـة، مطبعة المعرف الجديدة، الرباط، ٢٠١٠،الطبعة الأولى.

Ubersfeld،Anne- (١٩٩٦)، Lire le théâtre ٢، L école du spectateur، Edition Berlin، Paris

ـ مصطفـى، رمضاني، "سيميولوجيا المسرح"، مجلة كلية الآداب والعلـوم الإنسانية، جامعة محمد الأول، وجدة ، ١٩٩١.

يونـس، لوليـدي، "المسـرح بـين أدبيـة النص وفنية العرض"، مجلـة البيان، الكويت، مارس ١٩٩٨، عدد ٣٢٢.

– حيـدر، جـبر الأسـدي، "رؤية في جماليـة العرض المسرحي"، الموقع الإلكتروني :www.alnoor.se

– عبـد الكـريم، عبود عـودة، "وجهات نظـر جمالية في تحليـل التشكيـل الحركـي علـى المسـرح" الموقـع الإلكتروني : www.kenanaonline.com

صورة لمشهد مسرحي أمازيغي

المسرح العربي

صاحب المقالة :

أستاذ باحث بالمعهد الملكي للثقافة الأمازيغية، له عدة مساهمات في مجال دراسة الأدب والفنون الأمازيغية بالمغرب، نشر العديد من المقالات والبحوث العلمية حول الظواهر الثقافية الأمازيغية بالمجلات والكتب الجماعية وطنياً ودولياً. ويعد من الرواد الذين أسسوا تجربة المسرح الأمازيغي تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، ومن الفاعلين الأساسين بالمغرب في ترسيخ هذه التجربة وتطويرها وإدماجها ضمن المنظومة المسرحية الوطنية. وأشرف على إخراج أو إصدار العديد من المؤلفات النقدية والإبداعية المهتمة بهذه التجربة.



فؤاد ازروال



مسرح الطيب الصديقي:
بين الشرق والغرب

د.هشام بن الهاشمي

يعتبر الطيب الصديقي أول مسرحي مغربي تمرد على التقاليد الفنية الغربية وعلى بنايتها الإسمنتية المغلقة. فقد استفاد من التدريبات المسرحية في مركز معمورة التابع لمصلحة الشبيبة والرياضة الذي عمّق غربة المسرح المغربي، حين قدّم أعمالاً مسرحية لا رابطة تربطها بالسياق الثقافي الخاص، من خلال "نتاجات لا تترجم حضور الإنسان المغربي ولا تتعرض لمناقشات سياسية. ورغم ما تنطوي عليه عروضها من توفيق في الأداء والإخراج، فإن أغلبية المتفرجين لا تتفاعل مع المواضيع المقترحة عليها، لانضغاطها في جانب ترفيهي لا أقل ولا أكثر"[1].



الطيب الصديقي

وبغية تعميق ثقافته المسرحية شد الصديقي الرحال إلى فرنسا حيث تتلمذ على يد "جينيو" و"جان فيلار". وبعد عودته أنشأ فرقته الأولى: "المسرح العمالي" بطلب من نقابة الاتحاد المغربي للشغل، لمعانقة هموم الطبقة المقصوصة الجناح التي تعاني التهميش على جميع الصعد، إلا أنه حذا حذو أستاذه جان فيلار، فنهل من الذاكرة المسرحية الغربية، فكانت المواضيع بعيدة عن قضايا العمال وانشغالاتهم.

لقد خاطب الصديقي الطبقة العمالية بخطاب لا تمتلك أدوات فهمه، لأن "أغلبية العمال المغاربة كانوا أميين، قليلي التقبل للأشكال الفنية، ينقصهم التعليم كما تنقصهم الثقافة"[2]. وقد شكل ذلك إيذاناً بفشله في مهمته، سيما وأن المسرح العمالي قد نزع إلى "أن يكون قبل كل شيء اجتماعياً ومسلياً في آن واحد"[3]. وهو الأمر الذي يجعلنا نتساءل حول نوايا الصديقي في توجيه منحى المسرح العمالي صوب الترفيه والتسلية، بدل التحريض والتسييس؟. وربما كانت النتيجة ستكون أكثر فاعلية لو انفتح الصديقي على المسرح الملحمي البريشتي.

وإذا كان الصديقي قد أبان عن فهمه العميق للتقاليد المسرحية الغربية، وعن قدرته الفائقة على التواصل مع أفكاره وخطاباته، فإنه أدرك في الآن نفسه بعده عن الوجدان المغربي العربي. وهو الأمر الذي أفضى إلى تأسيس انعطافة حاسمة في مساره المسرحي، ممثلة في التوجه إلى التراث لاستنطاقه. فكان مشروعه التأصيلي في مغرب ما بعد استعماري. وهكذا، انتقل الصديقي إلى مرحلة التجريب والعشق الصوفي للتراث، إضافة إلى اهتمامه بالعنصر التاريخي في المسرح. وهو الاهتمام الذي لم يكن وليد صدفة، بل نتاج ظروف موضوعية وتطور حتمي في سيرورة الخطاب المسرحي من جهة، واطلاعه على التجارب الغربية الرائدة في

هذا الإطار، كما هو الحال بالنسبة "لبرتولد بريشت، و"إرفين بيسكاتور"، و"جان فيلار" من جهة ثانية.

ولعل أهم ما يميز الصديقي في هذا المسار التأصيلي هو: جرأته في التمرد على التقليد الفني الغربي، من خلال تقديم عروض مسرحية في ساحات عمومية، وفي حدائق كبرى بمراكش، والصويرة، والرباط، والدار البيضاء بغية وصل الممارسة المسرحية بالحياة اليومية، حتى يصير الفن المسرحي شيئاً مألوفاً عند الناس. ومن هنا فكرة تسمية فرقته بـ"مسرح الناس".

هذا، واستطاع الصديقي بعث مشروع المسرح المحكي، من خلال اعتماده السرد كآلية بديلة للبناء الدرامي التقليدي، إضافة إلى استلهام فضاء الفرجة المفتوحة. وقد دشن الصديقي هذا التطور من خلال مسرحيته: "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب". فأسس خطاباً جمالياً كان له الأثر العميق على تطور عملية التنظير المسرحي فيما بعد. لكن إلى أي حد ساهم الصديقي في تقويض الصورة النمطية التي تشكلت في المخيلة الغربية حول الإنسان الشرقي والظواهر الشعبية التي يزخر بها سياقه الثقافي؟

لقد اخترق الصديقي آفاق التراث وفق قناعة فنية أساسها: مسرح عربي الصيغة وعالمي الأبعاد، رغم أن ينابيعه المعرفية والجمالية تنحدر من أصل عربي. فقد قدم "مجموعة من الأعمال المسرحية التي تستلهم الأشكال التراثية الشعبية في نوع من المصالحة الفنية مع بعض الاتجاهات المسرحية الغربية ذات التوجه الشعبي"(٤). فقد أبرز قدرته الإبداعية الكفيلة بتطويع الأشكال الشعبية لخدمة العرض المسرحي. لكنه توقف عند حدود المدلول السطحي للاحتفال الذي يجسده الغناء، والتراتيل، والرقص، والأزياء، والألعاب البهلوانية... فهو ينظر إلى التراث الفني من منظور الاستشراق الجديد، حين يبحث عن الغريب، والعجيب، والمثير، والمدهش في التراث، أي عن كل ما يمكنه أن يبهر الغرب، ويرضي فضوله(٥).

ولأن الغرب ذو نزوع إمبريالي، ويهدف إلى بسط هيمنته الفنية، فقد تبنى الصديقي نهجاً مقاوماً من خلال إيجاد شكل فني بديل، غير أنه حصر اهتمامه في إبهار الغرب عبر التركيز على مظاهر غرابة العرض المسرحي. لذا فرغبته "لا تختلف عما نجده في كثير من الكتابات ذات الطابع الفولكلوري السياحي، لأنها تريد أن تبهر الغرب بما يملكه الشرق من مظاهرات ذات الطابع الغرائبي كالشعودة والدجل والظواهر الشعبية التي يرى فيها الغرب مظاهرات بدائية فقط"(٦).

تتسم الأعمال المسرحية للطيب الصديقي بالطابع السياحي، وكأنه "يتجول بالسياح ويبهرهم بما يملكه هذا الشرق السحري العجيب من مظاهر خارقة تعود به إلى روحانيته الأولى"(٧). إننا أقرب إلى عوالم ألف ليلة وليلة وأجوائها السحرية والمخملية. وهو ما يدعّم التمركز الغربي ويبرر تصوراته حول الشرق. وهي الصورة التي تعتريها تشوهات، إذ يظل الشرق في مسرحيات الصديقي مجرد فضاء للمتعة والتسلية. يقول مصطفى رمضاني مؤكداً هذا المعطى: "والطيب الصديقي لا يختلف في موقفه الفني عن موقف الإنسان الغربي من تراثنا، لذلك يحضر الغرب باستمرار في أعماله المسرحية، يحضر كنص غائب ظاهرياً، ولكنه يحضر كنص حاضر على مستويات عديدة: منها التركيز على الجوانب الشكلية قصد إمتاعه وإثارتك مادام الإنسان العربي يعرفها ويمارسها لأنها حاضرة في ذاكرته الشعبية وفي سلوكاته اليومية. ومنها كذلك التركيز على عامل الفانتازيا لتحقيق العجائبية والغرائبية عبر مشاهد الحلقة والرقص والرواة والمظاهر الشعبية الأخرى المألوفة في أعماله"(٨).

ويستحضر الصديقي في عروضه المسرحية الجمهور الغربي مادامت غايته هي إرضاء الغرب وإبهاره. ولذلك فالتأصيل يقف عند حدود الإطار الجمالي ولا يتعداه إلى التأثير الفكري والمعرفي. فمسرحيات الصديقي من خلال مؤثثاتها الركحية العديدة من قبيل: الملابس التقليدية الفضفاضة، والأناشيد الصوفية، والملحون والموشحات، والرقص الشعبي... تذكرنا بالفضاء الشرقي وملامحه الخاصة، مما يخلق انطباعاً روحانياً قريباً من الاحتفالات الشعبية العامة. ففي مسرحيته "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، آثر فضاء عاماً حدده في "ساحة جامع

الفنا". وتتسم هذه الساحة بتميزها الخاص، نظراً لاحتضانها منذ القدم لنشاط تمثيلي تراثي في مدينة عريقة من مدن المغرب هي: مدينة مراكش. ويضعنا التقديم في جو الحلقة من خلال الراوي ١ والراوي ٢. ويكتمل هذا الجو بتدخل الجماعة المنشدة: "من يعتصم بك يا خير الورى شرفاً"[٩]. وبعد التنويه بساحة جامع الفنا وما زخرت به من فرجات شتى، يقرر الراوي تخصيص الحلقة لموضوع "سيدي عبد الرحمان المجذوب".



ولا يغفل الصديقي في هذه المسرحية المشاركة الفعلية للجمهور كما هو الحال في الحلقة، من خلال ترديد الصلاة على النبي تارة، والغناء تارة أخرى. وهو بذلك لا يقيم القطيعة بين عوالم الخاص والعام عبر فصل الممثلين عن الجمهور، بل يستدرج الجمهور للمشاركة في صناعة الفرجة، عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي. وهذا يعني أن جمهور الفرجة المسرحية قد تحول إلى صانعها.

كما استند في تشييد عوالم مسرحيته على الحكي، بوصفه تقنية سائدة في الحلقة بوصفها شكلاً فرجوياً عريقاً منبثقاً من رحم الثقافة المحلية. واكتملت الحلقة التراثية لهذا التوظيف، حين توقف الحكي بصيغة مفاجئة لمطالبة المتفرجين بالمال قبل مواصلة حكايات أخرى ذات صلة بالموضوع. إنه توظيف آخر لآليات اشتغال الحلقة:

"الراوي ١: اهذا. اهذا عملوا يديكم.. اللي فرقها تلقاه.

الراوي ٢: قاه قاه واللي اعطى شي يلقاه.

الراوي ١: واللى بخل علينا الزمان ينساه.

الراوي ٢: والمومن ربي حبه وبغاه.

الراوي ١: أهيا راه مول الدار بغى كراه.

الراوي ٢: ووليدي الصغير ما كره عشاه.

الراوي١: اللى دار يديه مولانا يحن عليه"[١٠].

فقد تعامل الصديقي في "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، مع أدق خصائص الحلقة كشكل فرجوي، ووظف آليات اشتغالها مسرحياً، رغبة منه في انخراط المسرح في المحيط الثقافي الخاص، وذلك من خلال:

- التخلي عن كل معطيات المسرح الإيطالي موظفاً خشبة دائرية لإحداث التحام رائع بالجمهور واستعادة لحظات حميمة وَلّتْ. ويتفاعل في هذا الاختيار الفني مع التجارب المسرحية الغربية الطلائعية التي آثرت الفضاء الرحب بدل البناية المغلقة. فإذا كان النزوع الاحتفالي ينبثق من الحلقة بوصفها شكلاً فرجوياً، فإن له أيضاً جذوراً غربية. فقد سبق أن شدد "جان جاك روسو" مثلاً على العودة إلى الاحتفال ورفض الانغلاق داخل البناية قائلاً: "عليكم أن تتجمعوا تحت السماء وفي الهواء الطلق لممارسة شعوركم اللطيف بسعادتكم(...) قوموا بنصب منصة مكللة بالورود وسط ساحة من الساحات بإمكانهم إقامة حفل، بل افعلوا أحسن من ذلك، أقحموا المتفرجين في الفرجة، واجعلوا منهم ممثلين، واحرصوا على أن يجد كل واحد منهم نفسه في الآخرين، ويتجاوب معهم حتى يتحد الجميع اتحاداً كلياً"[١١]. فتوغل الصديقي في مكونات التراث وخباياه لم يخل من تأثيرات غربية، جعلت مسرحه مسرحاً منفتحاً بامتياز.

إذا كانت بنية المسرحية دائرية ومتوضعة في ساحة جامع الفنا، فإن الممثلين فوق الركح سيشكلون الشكل الدائري للحلقة.

تبادل الأدوار بين الممثلين والجمهور، ليغدو الفاصل بينهما سميكاً ولا يمكن ملاحظته. ويعزى هذا الفعل إلى النزوع الاحتفالي الذي يدرج الجمهور في فعل الفرجة بدل التلقي السلبي في الركح الكلاسيكي. ولعل هذا ما يجلي بوضوح استيعاب الصديقي لنصيحة جان فيلار بضرورة أن ينسى كل ما شاهده في فرنسا، وأن يتذكر فقط التقنية، عندما يعود إلى المغرب[١٢].

استهلال كل لوحة بحوار مكثف ومشوق يدعو المشاهدين إلى متابعة ما يعرض عليهم. وهذه طريقة شائعة عند رجال الحلقة، إذ يقدمون الخطوط العريضة للحدث، ثم يشرعون في تفصيله.

استغلال الصديقي لطريقة رجل الحلقة في رواياته للحكايات وطرق إلقائها، وهو ما يفسر حضور سلطة الحكاية من خلال اعتماد تقنية الراوي الشعبي الذي يعترف له الصديقي بالأستاذية قائلاً: "منك تعلمنا جوهر مهنتنا، من خلال عصا واحدة لا غير تحولها حسب إرادة الحكي تصبح العصا شجرة مخضرة تتحول إلى مظلة أو إلى حصان راكب... وفجأة هو ذا

السيف الذي يجرح أو هو ذا القلم الذي يدون... المجد لـك أيها الراوي القديم الـذي يبتعد بتؤدة كل مساء عن حياته"[١٣].

إن عـودة الصديقـي إلى الحلقة بوصفها شـكلاً فرجوياً منغرسـاً في الوجـدان الجمعي المغربـي العربي وذاكرة شعبيـة صاغـت الهويـة السوسيوثقافية الخاصـة رؤية فكريـة طامحـة إلى الانفـلات والتحـرر مـن شرنقـة الاستلاب الغربي بفرض الاستقلالية الفنية والاعتراف بممارسات مهمشة ومنسيـة وإظهار الهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها.

لقـد شـكل تعامـل الصديقـي مـع الحلقـة، وتوظيف مختلـف آليـات اشتغالها، ونقلهـا إلى البناية المسرحية بدايـة التناسـج الفني الخلاق في مسـرح مغربي لم يعد تقليداً للمسرح الغربي ولا شكلاً ما قبل مسرحياً، وإنما متموقع في مفترق الطرق يمزج بين الأنا والآخر والشرق والغـرب والتقليد والحداثـة والثقافة الشعبيـة والثقافة العالمـة. فإعادة الاعتبار للتقاليـد الفرجوية لا يشير إلى الإعـلاء مـن شـأن الخصوصيـة الذاتيـة، والإغراق في المحلية، والتشبث بوهم الهوية الفنية الخالصة، إذ جمع الطيب الصديقي بين المحلي والوافد من الغرب مؤسساً بذلـك فضاء التناسـج الثقـافي. فقد توصـل إلى إيجاد صيغـة دراميـة تعكس الهويـة المغربية عـبر تشكلاتها الفرجويـة وأبعادهـا الحضارية دون أن تقطـع صلتها مع المسرح الغربي.

فإذا كان المسرح الغربي قد عمل على تثوير ذاته وتجديد أدوات وتقنيـات اشتغاله اعتمـاداً على تجارب شرقية، فـإن المسرح المغربـي يعمل على تحقيـق الهدف نفسه، من خـلال تعامله مـع الـتراث وتجسيد أبعـاده الثقافية والفنية دون إلغاء الرافد الغربي. فالاستفادة من الغرب والانفتاح عليه. يقول الصديقي: "ضرورية لكن يجب التعامل بحذر حتى لا نسقط في متاهة إعادة واستهلاك صيغ مسرحية لا تمت إلى واقعنا بصلة... كما أنه يجب الابتعـاد عن الصيـغ الغربية التـي تلائـم الغربيين وأن ننفتـح عليهـا في الوقت نفسـه وقدر الإمـكان حتى لا نكون منغلقين ومتقوقعين"[١٤].

وإذا كان الصديقـي قـد وظف الحلقـة باعتبارها شكلاً تعبيرياً شعبياً ليضفي طابع الاحتفالية على مسرحيته، فإنـه مـن هذا المنحـى أعـاد المسـرح إلى شكلـه القديم حـين كان الجمهور يشارك مشاركـة جماعية في العمل المسرحـي ليتحقـق الاتصـال الحميـم بـين الممثلـين والجمهـور، حتى يصبح المسـرح طقسـاً احتفالياً على غـرار "جروتوفسكـي Grotowski" الـذي أفضـى التقـارب الفيزيقـي بين ممثليه وجمهـوره إلى خلق نوع مـن الانصهـار والالتحام، ليتحـول العمـل المسرحي عنده إلى طقس يحل محل الطقوس الشعبية والدينية القديمـة، يقول جروتوفسكـي: «الطقس هو ضرب من ضـروب العرض المسرحي، وهو فعل قائـم بذاته، وأنا لا أسعـى إلى اكتسـاب شـيء جديـد، بل إننـي أميط اللثـام عن حقيقة طواها النسيـان، حقيقة قديمة، ترجع إلى العهـد الذي لم تكن قد ماتت فيـه الفوارق بعد بين الفنون»[١٥].

وإذا كان الغنـاء في الحلقـة يقـوم به رجل الحلقـة، فإنه في "ديوان سيـدي عبد الرحمان المجـذوب" تكفل به مجموعـة من الناس. ويهدف الصديقي من خلال هذا الإجـراء إلى تخفيف العبء على رجـل الحلقة وخلق حيوية العرض المسرحي. فقد حَوَتْ مسرحيته مشاهد ولوحـات مفعمة بـروح غنائيـة. وهو في هـذا الجانب متأثر بالتراث اليوناني. يقول الدكتور محمد الكغاط: "ولعل أوضح جانب استفاد منه الصديقي في مسرحية المجذوب هو الجوقة اليونانية ليـس بمفهومها التقعيدي الـذي عرفته بعد أسخيلوس، ولكـن بمفهومها الشعبي عندمـا كان المسرح يتأرجح بـين الدين والفن أي عندما كان سليقـة عنـد كل الشعـوب، وليـس عنـد اليونان بخاصـة، وعندما كانت الجوقة لا تزال قريبة من الحلقة المغربية"[١٦].

لقـد تم نقل الحلقـة إذاً بوصفها موروثـاً شفوياً إلى عالم الأدبيـة من جهـة، والممارسة الدرامية مـن جهة ثانية، بعد مرحلة التبني السلبي للنموذج المسرحي الغربي، إنـه الوضع الجديد للحلقة في تحـد مباشر للهيمنة الفنية الغربيـة، إذ انفتحـت علـى الوافـد الغربـي وأخـذت تتفاعـل معه، فأغنتـه واغتنت به وغذتـه وتغذت منه، فلـم تعد شـكلاً فرجويـاً ولا تقليداً للتقليـد المسرحي الغربي.

فـإذا كان الإقصاء الاستعماري أفضى إلى تحنيط الحلقة بوصفها فلكلوراً، ومؤشراً دالاً على مغرب عتيق وجب

تجـاوزه، فإن الصديقي عمل علـى إضفاء طابع الحركية عليها بنقلها إلى البناية المسرحية، وأفق المعالجة الدرامية المنتجة. فقد استطاع إزالة الغبـار عن الحلقة، فأدخالها مختـبر العمـل المسرحـي الوافد مـن الغـرب، محققاً بذلـك تناسجـاً مسرحياً في مغرب ما بعـد استعماري. لذلـك أضحـى المسـرح المغربـي مـا بعـد استعماري مسـرح تناسـج فنـي، ووصلاً بـين الشـرق والغرب، والماضي والحاضر. يقـول الدكتور حسن المنيعي: "في أواخـر الستينيـات، تحول الطيب الصديقـي إلى داعية إلى مسـرح عربي/مغربـي مغاير يستفيـد من معطيات المسـرح الغربـي، ولكنه يؤسـس صيغتـه المستقلة عن طريق اللجـوء إلى التراث سـواء كان تاريخياً أو شكلاً مسرحيـاً، وفي غمرة هذا التوجه تولـدت نزعة شكلية في الجسـد المسرحـي المغربـي على حسـاب المضمون الذي فتـح المجال أمام توظيفات فنيـة للأشكال ما قبل مسرحيـة (الحلقـة، البسـاط، إلـخ) والفنـون الشعبية (الملحون/التأهيل)"[١٧].

عمومـاً، لم ترق مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" إلى مستـوى التحليل النقدي الجاد، بسبب انشغـال الصديقي الكبـير بالعناصـر الجمالية للعرض المسرحـي. فـ"لم يوفـق في خلق انسجام بـين الشكل والمضمـون. فهو يقدم شكلاً تجريبيـاً ثورياً، وفي المقابل يقـدم مضمونـاً يفتقـر إلى النسـق الفكـري والرؤيـة الواضحة. لذلك تبدو أعمالـه فقيرة في مضامينها غنية في أشكالهـا، لأنها تبهـر العين وتثير الفضـول"[١٨]. إذ تحضر المشاهد الفلكلورية ذات الطابع المسرحي والمتقنة مـن الناحيـة الجماليـة، مـع غيـاب الطـرح الفكري. فالمسرحيـة لا تتبنى موقفاً ثورياً واضحـاً يقارب الواقع بصيغة نقدية.

وفي ظل غيـاب القراءة النقدية للتراث، طغت العناصر الجماليـة المستوحـاة مـن الـتراث بغيـة إبهـار المتفرج بالأغـاني، والتراتيـل، والشطحـات الصوفيـة المميزة لشخصيـة المجذوب. فالصديقـي مشدود إلى "عناصر الفرجـة داخل الفضـاء السينوغـرافي باعتباره صاحب عرضـ ومخرجاً قبل أن يكون مؤلفاً وكاتباً. لذا انصب اهتمامـه على جغرافية الفضاء وما يقترن به من تقنيات ومفـردات سينوغرافية وكوريغرافيـة حتى يحقق فعل الإبهار"[١٩].

وفي مشروعـه الموسـوم بـ: "مسـرح الناس" عمـل الصديقـي علـى إيجـاد صيـغ تعبيرية عصريـة وذات ارتبـاط بالثقافة المغربية. واستنـد فيه على فن البساط، كمـا هو الشـأن في: "الفيل والسراويـل"، و"لو كانت فولـة"، و"جنـان الشيبـة"، و"مقامات بديـع الزمان الهمذاني". وتشـكل هذه المسرحيـات رحلة إبداعية متميـزة في عـالم فن البسـاط الذي يعتـبره الصديقي: "حكايات بارعـة وحكم نافعـة"[٢٠]. ويتضمن "أدقّ المبـاني وأرقّ المعـاني"[٢١]، لما يستحضـره من أحداث تاريخية وحكايات غريبة تُقدّم بصيغة ساخرة.

ويمثـل "مسرح الناس" رغبـة الصديقي الملحة في إعادة كتابـة مسـرح مغربـي، ينفلت مـن الاستـلاب الفني الغربي، ويطمـح إلى تأسيس مسرح متجذر في الذاكرة الجمعيـة، ويتفاعل في الآن نفسه مـع التقاليد المسرحية العالميـة. وهـو ما عبر عنـه الصديقي سـرداً في التمهيد المسرحي:

طالبين التّسليم طالبين التّسليم للّي سبقونا
طالبين التّسليم والتكريم العظيم للّي علمونا
مقامـات همـدان
والمجـــذوب الحكيم
صفات لهم الآذان
مـن حسـن التّنـغيم
صوفـوكل وشكسبير
كـوكـول ومليـير
مشهـور على شـهير
فتحـو طريـق السّير
فطريقـهم سايـرين
مـن ماهم راشفـين
الخـوت السّاهـرين
علـى مسـرح النّـاس
الخـوت السّاهـرين
علـى مسـرح البسـاط[٢٢]

وانطلاقا من هذا التمهيـد يبدو "كأن الطيب الصديقي يحاول (...) أن يخبر المشاهد بأننا نتوفر على مسرحنا الخاص بنا، وأن ما سنراه برهـان على ذلك. (...) وفي هـذا يلتقـي الصديقي مع كثـير من المسرحيـين الذين وضعوا مثـل هذه المقدمات سـواء في النص أو في بداية العرض من أجل شرح اتجاههم المسرحي الجديد"[٢٣].

إن حديث الصديقي انطلاقاً من الاستهلال المسرحي عن النماذج العليا للمسرح العالمي، ممثلة في: المسرح الأوروبي، والمسرح الارتجالي، والمسرح اليوناني يعني أنه "مقتنع اقتناعاً تاماً بأن المسرح ليس صيغة، ولا شكلاً واحداً، بل إنه مجموعة من الصيغ والأشكال تتعدد بتعدد الأمم والشعوب وتتنوع بتنوع الأمم والخلائق"[٢٤]. ومن ثم فلا سبيل لادعاء النموذج، وإضفاء طابع العالمية وسمة الكونية على نموذج مسرحي دون غيره. وفي ذلك تحطيم للتصور المركزي حول الفكرة المسرحية. فبحكم التنوع الثقافي والاختلاف الفني، صار لزاماً أن يكون للمغاربة مسرح خاص بهم. وهو مسرح البساط:

«طامو

حان الأوان لإحياء مسرحنا العتيق مسرح البساط !

المسيّح

البساط فيه نوادر غريبة ونكت عجيبة.

الفتاة

حكايات بارعة وحكم نافعة.

باق

وزد الشّعر الرائق والنثر الفائق.

المسيّح

بسط الكلام مع الحباب مطلوب وإحياء مسرح البساط مرغوب.

الفتاة

مسرح البساط ينتقد العيوب الشائعة في جميع العصور.

(...)

طامو

مسرح البساط أنقى والممثل أتقى والخير أبقى»[٢٥]

إن موضوع "جنان الشيبة"، و"مقامات بديع الزمان الهمذاني"، و"لو كانت فولة"، و"الفيل والسراويل" هو المسرح المغربي، المؤدى بطريقة البساط المغربي. وهو ما ينبئ بإمكانية إنجاز مسرح مغربي بعُدة جمالية وذخيرة فنية، مستمدة من التوظيف القوي للتراث الفرجوي الشعبي، دون إقامة تعارض مع الإبداع المسرحي العالمي.

وهكذا، يستحضر الصديقي شخصيات ذات حضور فاعل في الذاكرة الثقافية المغربية، مثل شخصيتي: "المسيح" و"باق شيش". ولا يعني غوص الصديقي في الماضي اجترار أمجاد السلف والحنين إلى عهدهم الأفل، وإنما يعني السعي الحثيث إلى ربط الماضي بالحاضر وبالمستقبل. فلم ينسه هوسه بالتراث التلميح بقضايا هامة من قبيل: معاناة المهاجرين العرب في فرنسا، وما يلاقونه من ازدراء بسبب العنصرية المقيتة:

«إبراهيم

ما هو الشيء الذي يدخل صلباً ويخرج هشّاً ؟

أحمد

العربي بعد ثلاثين سنة من العمل في فرنسا»[٢٦].

كما تتضح حقيقة الغرب الانتهازية انطلاقاً من حوار "المسيح" و"باق شيش":

«المسيح

إذا غرق مركب نفطي عربي قرب الشّواطئ الفرنسية فهاذه حادثة...

باق شيش

أما إذا كان العرب يحسنون السّباحة فهاذه هي المصيبة ! »[٢٧]

وفي السياق نفسه، لا ينسى الصديقي بروح ساخرة انتقاد تخلف الدول العربية، وعجزها عن مسايرة الركب الغربي المتقدم:

«الفتاة

من هو في رأيكم الشّعب الذي سيهيمن على الأرض في القرون المقبلة؟

باق شيش

العرب يا مدام !

الفتاة

وما هو رأيك يا كريستان؟

طامو

نعم يا مدام أنا متّفقة مع فُوفُو، أعتقد أنهم العرب

الفتاة

لماذا يا كريستان؟ لماذا؟ لماذا العرب؟

طامو

لأنهم سيبقون وحدهم على الأرض، كل الشّعوب الأخرى

ستنتقل إلى القمر ! »[٢٨].

كما عرض الصديقي عبر "باق شيش" و"المسيح"، مختلف التصورات الغربية حول الإنسان العربي.



وهي تصورات من شأنها أن تؤسس صراع الحضارات بدل تلاقيها. فهو "محتقر"، و"وحش"، و"مفترس"، و"متعصب"، و"وسخ". ورغم ذلك فقد ساهم المثقفون المنحدرون من "ثقافة الهامش" مساهمة فاعلة في إرساء دعائم الثقافة الغربية من قبيل: ناجي حنين من تونس، وجمال الدبوز وحميدو من المغرب، وصامويل بكيت من أيرلندا، وآداموف من روسيا، وجورج شحاذة من لبنان...إلخ[٢٩]. وهو ما يؤكد أن الحضارات لا تُؤسس إلا بفضل التفاعل الثقافي والعلاقات التي قوامها التلاقح والاستفادة المتبادلة.



وإذا كان بعض الباحثين راحوا يبحثون عن أسباب غياب الظاهرة المسرحية في التراث العربي، فإن الصديقي يرفض مختلف هذه التصورات. لذا راح يبحث في الأشكال الأصيلة بوصفها منطلقاً هاماً لحركة مسرحية نشطة. كما هو الحال في "فن البساط" و"المقامات". وتعد هذه الأخيرة نصوصاً "شبه مسرحية"، وجب أن تمتد إليها يد المبدع ليس بهدف إحيائها، وإنما بهدف منحها نَفَساً جديداً يكسبها عمقاً، وأصالة، ومعاصرة في الآن ذاته. فقد جاء على لسان شخصية فضيلة:

"يمكن القول إن هذه المقامات لو حُوّرت كانت تصبح مسرحيات من أحسن المسرحيات العربية! المقامات جديرة

بالدخيرة المسرحية"[٣٠].

لقد شكل الإقرار بالاختلاف الثقافي والتعدد الفني - نكاية على التصور المركزي الغربي الذي يعتبر الغرب محور العالم ومركز الثقافة والفن- نقطة الصديقي المحورية في محاولته تأسيس مشروع مسرحي مغربي. وراهن في تحقيق هذا المشروع على نقل التقاليد الفرجوية المغربية إلى البناية المسرحية، وجعلها مطابقة لأسئلة الواقع الراهن، ومنصهرة مع التجارب المسرحية العالمية، دون أن تفقد خصوصيتها وتفردها.

إن التقدير والاحترام الذي يمنحه الصديقي للتراث- الذي داوم على قراءته حتى أدمعت عيناه- مجرد جزء من أشكال تعيين الهوية، مادام إعادة إبراز الماضي على مسرح الحاضر ما بعد استعماري، إنما يُدرج إلى جانب إحياء التراث ثقافات أخرى مغايرة وافدة من العالم الأخر. وتَحول هذه الاستراتيجية دون الانغلاق في هوية فنية قارة وأصيلة. فالاختلاف الثقافي لا يفيد التباين والصراع، بل الاندماج والتفاعل والتشابك "فلا ينبغي التسرّع في قراءة تمثيل الاختلاف على أنّه انعكاس لخصائص إثنية أو ثقافية متعيّنة مسبقاً ومدوَّنة في لوح التراث المحفوظ"[٣١].

وإذا كانت الاستراتيجية الاستعمارية هدفت إلى تغريب السياق الثقافي الفني، بفرض النموذج الغربي شكلاً ومضموناً، فإن الصديقي يقاوم هذا الاغتراب بالعودة إلى المحلي المنبثق من الثقافة العربية المغربية. ولأن المقاومة ليست فعلاً معارضاً ذا قصد سياسي ولا هي نفياً أو إقصاء لثقافة الآخر، الغرب، فقد شيد الصديقي مشروعه المسرحي من خلال النهل من ينابيع التراث والاستفادة من الوافد الغربي. وهو ما أفضى إلى إنتاج خطاب مقاوم لا يلغي الثنائيات الديالكتيكية من قبيل: الشرق والغرب، والشمال والجنوب، والأنا والآخر، بل يتطلع إلى ديالكتيك دون تعال أو فوقية تنم عن مركزية مهما كانت سمتها عربية أو غربية، عبر المزج المثمر بينهما. لنكون بذلك "أمام هجنة (...) تقاوم أيّ اختزال، وأمام سيرورة مزدوجة من المقاومة تشتمل على المقاومة تشتمل على مقاومة الآخر بوصفها تنكّراً، ومقاومة الذات لرغبتها الخاصة الرامية إلى الاستقطاب والنقاء، هذه المقاومة التي يخلقها أثر الآخر الذي لا تستطيع الذات محوه من ذاتها. وبذا لا نكون أمام علاقة بين «ذات» ولا «ذات» مفصولين واحدهما عن الآخر فصلاً سحرياً"[٣٢].

ولا يتحقق الانفلات من الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية الموشومة في الفكر والوعي الغربيين، باعتناق مضاد عبر ابتداع هوية تقنية وصافية وأصلية، لأن المقاومة الثقافية بوصفها مشروعاً فكرياً متكاملاً- تتعالى على التناقضات والتقسيمات، لتعانق الماضي والحاضر، والأنا والآخر. ولذلك سعى الصديقي انطلاقاً من تعامله مع أدق خصائص الحلقة والبساط، إلى "استحضار الماضي بوصفه سبباً اجتماعياً أو سابقة جمالية، بل يجدد الماضي، ويعيد تصويره كقضاء «بينيّ» عارض (...) وبذا يغدو «الماضي- الحاضر» جزءاً من ضرورة العيش لا من الحنين"[٣٣].

الهوامش:

١- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، ط٢، ٢٠٠١، ص: ١٢٠.

٢- المرجع نفسه، ص١٢٤.

٣- المرجع نفسه، ص١٢٢.

٤- مصطفى رمضاني، غربة التأصيل والحداثة في مسرح الطيب الصديقي، في كتاب جماعي: البحث الأدبي في المغرب: التأصيل والتحديث، جامعة المولى إسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، ١٩٩٤، ص: ٩٣.

٥- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، تانسيفت، مراكش، ١٩٩٣، ص: ١٨١- ١٨٢.

٦- مصطفى رمضاني، غربة التأصيل والحداثة في مسرح الطيب الصديقي، مرجع سابق، ص: ٩٨.

٧- المرجع نفسه، ص: ١٠٠.

٨- المرجع نفسه، ص: ١٠٢.

٩- الطيب الصديقي، ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب، دار الستوكي للنشر، الرباط، ١٩٧٩، ص: ٦.

١٠- المرجع نفسه، ص: ٣٠.

١١- جاك روسو ضمن: د. حسن المنيعي، المسرح والارتجال، دار قرطبة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٢، ص٥٣.

١٢- جان فيلار أورده: محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب: من البداية إلى الثمانينيات، بنية التأليف المسرحي بالمغرب: من البداية إلى الثمانينيات، دار الثقافة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٨٦، ص٢٩٠.

١٣- الطيب الصديقي ضمن: د.حسن المنيعي، المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة، دار الأمان للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٢، ص: ٢٠.

١٤- الطيب الصديقي، ضمن: د. حسن المنيعي، أفق تحديث الفرجة المغربية، في كتاب جماعي: الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، الفرجة بين المسرح والأنثروبولوجيا، مطبعة ألطوبريس، طنجة، ٢٠٠٢، ص:١٣.

١٥- بيتر بروك - تيري إيجلتون - سو إلين كيسين وآخرون، التفسير والتفكيك والأيديولوجيا... تقديم: نهاد صليحة، الهيأة المصرية العربية للكتاب، ٢٠٠٠، ص:٧.

١٦- محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب: من البداية إلى الثمانينيات، مرجع سابق، ص: ٣٢٢.

١٧- حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، مرجع سابق، ص:٩.

١٨- مصطفى رمضاني، غربة التأصيل والحداثة في مسرح الطيب الصديقي، مرجع سابق، ص: ٩٤.

١٩- المرجع نفسه، ص: ٩٧.

٢٠- الطيب الصديقي، جنان الشيبة، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط ١، ١٩٩٨، ص: ١٠.

٢١- المرجع نفسه، ص: ١٠.

٢٢- وظف الصديقي هذا التمهيد الذي يعد بمثابة لازمة مسرحية في: "الفيل والسراويل" البوكيلي للطباعة للنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧، ص: ٢٠. و"جنان الشيبة"، مصدر سابق، ص: ٩ وص: ٨٤. و"مقامات بديع الزمان الهمداني" البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٨، ص: ١. و"ولو كانت فولة" البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٧، ص: ٩.

٢٣- محمد الكغاط، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص: ١٥٣.

٢٤- محمد بلهيسي، البساط ظاهرة فنية يعلن فيها الصديقي عن ميلاد فرجة من نوع خاص، مجلة شؤون ثقافية، العدد٢٢، السنة الثانية، مايو ١٩٩٧، ص: ٢٦.

٢٥- الطيب الصديقي، جنان الشيبة، مصدر سابق، ص: ١٠.

٢٦- الطيب الصديقي، ولو كانت فولة، مصدر سابق، ص: ٩٩.

٢٧- المرجع نفسه، ص: ١٠٠.

٢٨- المرجع نفسه، ص: ١٠٢-١٠٣.

٢٩- المرجع نفسه، ص: ١٠٥-١٠٧.

٣٠- الطيب الصديقي، مقامات بديع الزمان الهمذاني، مصدر سابق، ص: ٢٢.

٣١- هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المركز الثقافي العربي، ط١، ٢٠٠٦، ص: ٤٠.

٣٢- المرجع نفسه، ص: ١٦.

٣٣- المرجع نفسه، ص: ٤٩.



معالم وإضاءات

معالم وإضاءات



الكوميديا وفرجة المفارقات في مسرح الهواة بالمغرب



د سعيد الناجي

مسرحية «منام قط» لمحمد تيمد

تعتبر تجربة محمد تيمد من أغنى تجارب مدرسة مسرح الهواة التي تبلورت خلال النصف الثاني من القرن العشرين في المسرح المغربي. وتكمن أهميتها في مضمونها وفي الموقع الرمزي والاعتباري الذي احتله المرحوم محمد تيمد، حيث كان مبدعاً شاملاً طرق الكتابة المسرحية فبرع فيها، ومارس التمثيل والإخراج وفنون الخشبة. ولهذا، يحتل تيمد موقع الأب الروحي لمسرح الهواة، كما تتميز تجربته بالغنى والتوسع، وتعدد الامتدادات والتكعيبات. ومن ثمة، فإن مقاربتها تتطلب قدراً من الشمولية التي ربما لن توفيها حقها بقدر ما ستنزلق نحو الخطابات العمومية التي لا تنفع في تقييمها وقياس مدى زخمها الكمي والكيفي. ولهذا، نقترح مقاربة لها من خلال مسرحية «منام قط» التي كتبها الراحل محمد تيمد أواخر سنوات الستين من القرن العشرين والتي عبرت عن قطيعة مع أشكال الكتابة التقليدية في مسرح الهواة نفسه ربما لن يدرك مداها إلا لاحقاً على زمن كتابتها بكثير.

١. الضحك يوم ٢٨ غشت (أغسطس) ١٩٦٧

كتبت مسرحية «منام قط» خلال سنة ١٩٦٧، وتم توقيعها بيوم ٢٨ غشت(أغسطس). وحين نقرأها تستبد بنا الغرابة بخصوص التوجه الذي تختاره وهو التوجه الكوميدي ذو النبرة العبثية الحادة في سياق ثقافي وسياسي لم يكن مؤهلاً لذلك. فالكتابة الدرامية في المسرح المغربي ومسرح الهواة تحديداً خلال ستينيات القرن العشرين لم تكن تراهن كثيراً على الكوميديا مقابل ما كان يسمى بـ«المسرح التجاري» بسبب الوعي السياسي الحاد الذي هيمن على تصور الهواة أنفسهم للمسرح. إضافة إلى هذا، كانت الهزيمة في حرب يونيو ١٩٦٧ طرية بعد وتثير المخيلة المغربية والعربية نظراً لارتباطها بأحداث جسيمة عرفتها المنطقة العربية آنذاك، وجاءت المسرحية بعد شهرين من الهزيمة فقط.

ولا يتوقف حبل الغرابة بعد قراءة المسرحية، لأننا نتبين أنه لا وجود لقط في المسرحية. ومن هنا تتناسل مجموع الأسئلة حول حدود الرهانات الجمالية والفكرية التي راهن عليها محمد تيمد في مسرحيته، وكذا حول طبيعة النقلة التي حققتها المسرحية في ذلك الزمن على صعيد المسرح المغربي بشكل عام.

لقد تميزت الكتابة الدرامية في مسرح الهواة خلال سنوات الستين بنوع من طغيان الخطاب الأيديولوجي الذي كان يحكم آنذاك مجموع التداولات الأدبية والفنية. ومن ثمة، هيمنت على الخطاب المسرحي نبرة السياسة، وتوجه النص المسرحي لمقاربة القضايا الكبرى التي كانت تنسجم مع ما كان يعرفه العالم من قضايا التحرر وتصفية الاستعمار وتحرير بلدان العالم الثالث، كما كانت تتفاعل مع ما كان يعرفه المغرب آنذاك من صراع سياسي حاد حول السلطة وتدبير

أمورها في أعقاب الاستقلال وما ولده من صراعات بين فئات ذات امتـدادات سوسيوثقافية مختلفة تصارعت حول السلطـة. لقد ارتبـط المسرح المغربي منـذ نشأته بحركـة التحرر الوطني، وانخـرط في مسلسل النضال مـن أجـل استقـلال البلاد، ممـا منحه وظيفـة سياسية جلية تحققت علـى كل صعد صناعة الفرجة من النص إلى العرض، ومـما أهله من جهة أخرى إلى الحفاظ على تفعيـل الخطـاب السياسـي الوطنـي بُعيـد الاستقلال والانخراط من وجهـة نظر فنية في الصراع الاجتماعي والسياسي بالمغرب.

ومن جهة أخـرى، كان لهزيمـة ١٩٦٧ كامل الأثر على تثمين البعد الأيديولوجـي في الأدب العربي برمته من الشعـر إلى الرواية إلى المسرح، حيـث كانت الأجناس الأدبيـة واجهة ردت صـدى الهزيمة وعـبرت عن توق حقيقي نحو استعادة الكرامة. ومن هنا، ازدادت حدة الخطاب السياسي في المسرح العربي، وضمنه المغربي. أمام هذا المشهد المأساوي حقاً على الصعيد الاجتماعي والسياسـي، وذي الحمولة الأيديويوجيـة الثقيلة على الصعيد التخييلي والمسرحي، تقدم لنا مسرحية "منام قـط" مشهداً نقيضـاً يحفل بالضحك والهـزل، ويدفع الكوميديـا نحـو سوداويـة عبثيـة ليسـت منقطعة عن إحساسـات المرحلـة في حـد ذاتها، ولكنهـا تبتعد عن الخطـاب الأيديولوجـي المباشر ابتعادها عـن المضمون السياسي ذي الإحالـة المباشرة على الأحداث الكبرى خـلال تلـك المرحلـة. لقـد اختار محمـد تيمـد نوعاً مـن تغريب الأحـداث المسرحية، وحـاول أن يقدم لنا قصة تمتلـك من الدلالة ما يكفي، بفضـل ما تقدمه من مفارقات وعبثيـة لا بما تحيل عليه مـن أحداث ووقائع. وربما لأن أقصـى ابتعاد عن المباشرة كان سيوقع الكاتب في نـوع من الغربة الإبداعيـة المشروطة بحيثياتها، وربما لأن تسييج التخييل المسرحي في الواقع المغربي آنذاك لم يكن له أن ينفلت من سلطة التأويل السياسي الفج، ربما لكل ذلك اختار محمد تيمد تغريب الحكاية المسرحية ونقلها إلى روما، حيث تتعلق القصة بقيصر روما حين تم تنصيبه على العرش وما وقع له داخل البلاط.

ولم تكـن تعـادل عبثيـة القيصـر الرومـاني إلا عبثيـة الأنظمـة السياسية العربية خلال ١٩٦٧، ولكن المعادلة لا تـورط الخطاب المسرحي في الشعارية التي تميزت بها كتابات عديدة آنذاك.

٢. القط والقيصر

ولكـن الغرابة لا تنفك تنساب من تفاصيل المسرحية؛ فهـي تتعلـق بتنصيـب الملك الرومـاني علـى العرش وإدارته الفاسدة للمملكـة بمعية حاشية فاسدة، وبدعم مـن أمه الفاسـدة التي لا تتورع عن الزنـى مع صديقه. وضمـن كل هـذا، لا أثر لــ«منام قـط» ولا وجود لقط ينام أصلاً. فهل كان محمـد تيمد يراهن على أسلوب الحداثـة المسرحية الـذي كان يتخذ مـن العنوان مجالاً لمناوشـة القارئ من خلال قطـع كل الصلات بينه وبين مضمـون المسرحيـة كمـا فعـل يونسكـو في مسرحية «المغنيـة الصلعـاء» مثـلاً ؟ وإذا كان هـذا هـو الرهـان فلماذا اختـار المؤلف هذا العنوان العبثي، وبأية صيغة؟ وهـل نستطيع أن نستند علـى مصادر أخرى تضيء لنا العلاقة بين العنوان والمسرحية؟

تبدأ المسرحيـة بتنصيب الملك الرومـاني الذي يدخل "وهـو شيخ أحـدب قصير القامة، نحيـف الجسم، ذو لحيـة يتكـئ على عصـا، يصعـد الدرجـات. وقبل أن يجلـس ينفجر ضاحـكاً، ثم يسكت وكأنـه بلع حجراً وتأخـذه الفُوَاقَـة"[1] بهـذه الصـورة الكاريكاتورية تبدأ المسرحيـة، وبصـورة القيصـر الجديـد، الشيـخ رغـم ذلك، وقد أخذته الفواقة[2] تنطلق أحداث تتوالى غايتها الأساسية إثارة الضحك ورسم صورة هزلية لعرش روما وللحاشية المحيطة به.

يجد القيصر الجديـد أمامه ملفات عالقة، منها ما يتعلق بالتنصيب وزيارة الوفود، ومنها ما يتعلق بوزرائه الذين كان قد بعثهم أبـوه، القيصر الراحل، في مهمة لأفريقيا ليسـت أقل أهميـة من جلب دواء لمرضه قيـل له إنه لا يوجـد إلا في حشرة بأفريقيا؛ ومنها ما يتعلق بالحاجب،

1 تيمد محمد، منام قط، مسرحية، مكناس منشورات سندي 1997، ص.09.
2 الفُوَاقَة هي التأتأة

الشخصية القوية التي لا يستطيع الملك بجلالة قدره أن يقف قبالتها، حيث تنمو المسرحية على إيقاع الخوف الشديد الذي يستبد بالملك حين يلتقي بالحاجب. وهكذا، تتطور أحداث المسرحية من خلال تناول محطات تولي الملك الأبله للسلطة حيث يستقبل وفود العزاء، ثم يستقبل الجندي مبعوث الوزراء بأفريقيا والذي يرفض إبلاغ رسالته إلا للقيصر الذي وافته المنية. ولما يستحيل إقناع الجندي بالتصريح بالرسالة، يبيع الملك مجوهرات التاج، كما يبيع أثاث القصر ويجمع الهبات لكي يجهز الجيش ليبعثه إلى أفريقيا لاسترداد الوزراء. وقبل ذلك، تكون الأحداث قد توالت لتكشف عن علاقات رهيبة داخل القصر مثل العلاقة الجنسية الفاضحة بين أم القيصر والشاب، صديقه، والتي تسفر عن مولود ينسب إلى الملك بعد زواجه من ابنة الحاجب، بما يضمر ذلك من أوديبية محضة:

«الملك: وانت آش كتديري؟

الأم: أنا كنعّس خاك

الملك: خاي!

الأم: ايّه ... لا، زعمة ولدك الصغير، ولدك ما بغاش ينعس»٣

ومباشرة بعد هذا، يبحث الملك عن الحراس فلا يجد أحداً، فيتلهى بأكل فلفل حار تأخذه على إثره نوبة فواقة تهلكه، لتتكرر القصة من جديد حيث يتم تنصيب الولد، الملك الجديد بعد أن ينادي الحاجب:

«الحاجب: (ينادي) مات الملك، عاش الملك.»٤

٣. مفارقات الكوميديا

تتأسس مسرحية «منام قط» على المفارقة باعتبارها تقنية لتوليد الهزل وإثارة الضحك، ولتسييج التخييل بمحددات غريبة عن مضمونه وآفاقه. إن القصة حين تبدأ، والحكاية حين تنطلق بدخول الملك تورث لدى القارئ/المتفرج الإحساس بالكذب والهزل؛ ولما تتطور تنمو بناء على ذلك الإحساس باعتباره نتيجة طبيعية لتغريب الحدث والفضاء المسرحي. وإذا كانت المفارقة الأولى تظهر بانتظار» قط ينام» هو أصلاً لا يوجد على امتداد المسرحية، فإن أنواع المفارقات تتعدد لترمي بفعل القراءة/التفرج إلى أفق انتظار يقضي بتربص تحولات الحكاية ومقاطعها الهزلية معجماً ومواقف وحركات وعلاقات، لا بانتظار مآلها ونهايتها كما هو الحال في المسرح الكلاسيكي. إن المسرحية تراهن على إنتاج الضحك الشامخ بعيداً عن إعطاء الأهمية لحدث أو لنهايته. ولهذا، فهي تنتهي بالمشهد الأول نفسه الذي يعني تكرار الحدث، وأن موت الملك مثل تنصيب آخر جديد بالمواصفات نفسها ، فلا شيء يتغير. ولهذا، تراهن المسرحية على المواقف الساخرة أكثر من رهانها على تطور الأحداث بالطريقة الكلاسيكية. ومن ثمة، إذا كانت التراجيديا مسرحية تعطي الاعتبار لتطور القصة ونهايتها بشكل أساسي، فإن الكوميديا تترك مآل الأحداث لصالح مفارقة المواقف والمشاهد.

٣-١ المفارقة الأولى: الرومان المغاربة

تبدأ المسرحية بأول إرشاد مسرحي كالتالي: «قاعة عرش على الطراز الروماني...»٥ حيث يتم تأطير الفضاء الذي سيحتضن الحدث، وهو الفضاء الروماني، ويدقق الإرشاد المسرحي في طبيعة الأثاث الروماني لقاعة العرش وملحقاته مثل شعار الدولة والحراس وغير ذلك. ولكن أول حوار يضرب بعمق في الانتماء إلى المحلية لغة وتلفظاً، حيث لما يدخل الملك الروماني لينادي أمه:

«الملك: عيّطوا لي ليمّا ... بغيت يمّا... أيمّا أيمّا...»

إنها مفارقة عجيبة تجعل من الإحالة على الفضاء الروماني إحالة ناقصة تصطدم اللحظة ذاتها بإحالة نقيض تمنح هوية مغربية للشخصية المسرحية فاعلة التلفظ، مما يخلق نوعاً من الغرابة التي تنتهي عند إنتاج الهزلي باعتباره سيرورة تصادم مواقف متعارضة إلى حد العبث. وبعبارة أخرى، تتم قرصنة الإحالة على الفضاء الروماني بتحويل اتجاه التلقي إلى الفضاء المغربي العميق. ولعل هذا ما يقف وراء استعمال لغة للحوار المسرحي ضاربة جذورها في العامية المغربية

3 المرجع نفسه، ص.91.
4 المرجع نفسه، ص.95.
5 المرجع نفسه، ص.09.

العميقة، بل لغـة تستثمر خصوصية اللهجة الشمالية، لهجة سـكان الجبال، إمعاناً في إنتاج المفارقة بين الفضاء المسرحـي والشخصيـات المسرحية ولغتهـا وانتمائها. وعلـى امتداد المسرحية يتم تفعيـل المفارقة بين الفضاء وبـين الحوار المسرحي كما يـرد في النموذج التالي حين تذهب الأم عند الملك الذي كان يناديها كما مر بنا:

«المـرأة: مالـك أولـدي؟ مالـك ألغـزال ديـالي؟ فيك الفواقـة؟! (تقطـع خيطـاً مـن عباءتهـا وتضعـه على جبينه).

الشيـخ ٢: مولاتـي زوجـة القيصر المرحـوم وأم قيصر المستقبـل، باسم الشعب كنطلب منـك تنساحبي من قاعة العرش لأن الآلهة أعطت أمر باش فالتتويج د لملوك ديالنا ما تكون حتى شي امرأة حاضرة.

الملك: (يسعل كثيراً ويضع يده على فمه، ثم يخرج من فمه تفاحة)

المـرأة: اسمع أسيـدي، أننا اليوم غـدي نحضر فالحفلة اللي غدي يلبس فيها ولدي التاج ديال ابّاه.»[1]

وهكذا، يتم إنتاج الهزل المحض بناء على خلق التعارض بـين المرئي والمسموع، بـين الفعل والقـول، حيث يتم تغريب العناصر المرئيـة في المسرحية، بخاصة ما يتعلق بالسينوغرافيـا والملابس، فيما يتـم الحفاظ على الهوية الأصليـة للحـوار المسرحي، بـل يمنح له طابعـاً محلياً صرفاً، وذلك بشكل يخلق تعارضاً بين الروماني المرئي والمغربي المسموع، وبين الفضاء الروماني المشاهَد وبين الحـوار المغربـي المسموع. ويبـدو هذا التناقض المولد للهـزل في بعض المواقف التي تضـم شخصيات، إضافة إلى انتمائهـا الرومـاني، تتميـز ببعض الصفـات تزيد من غربتهـا وسخريتها، مثل الشيـوخ المحيطين بالملك والكاهن. ويعتـبر حوار هذا الأخـير نموذجياً في تحقيق مفارقـة الرومان/المغاربة كما يبـدو في هذا المقطع الذي تتـم فيه محاكمة الجندي رسول الوزراء من أفريقيا لأنه رفض إبلاغ الرسالة للقيصر الجديد ما دام لا يعرفه:

«الكاهـن: العناصـر الروحيـة فـأي تهمـة تطغى على العناصر المادية اللـي كتصبغ لوحة الروح إما بالأكحل أو بالأحمـر، ولكن هذيك الصباغـة ما كاتبقاش بزاف وكتـزول، وكنعرفـوا باللـي فالألـوان ما كايـن غير إما أبيضـ أو مصبوغ. هذا الجندي كان مسكين مع الوزراء فأفريقيا، والوزراء عندنا كلهم ضباط فالجيش وكنعرفوا باللي الحياة العسكرية كتقوم على أساس الطاعة المطلقة دائمـاً شي فـوق شي حتى لعند جلالـة القيصر، وهذا الجنـدي عنده مسائل عنـد الضابط الوزيـر باش يبلغها للقيصر وما يقدرش يقولها لشي واحد من غير القيصر.

الشيخ١: وشنو اللي كيمنعو؟

الكاهن: الروح العسكرية كتمنعو. أنا أتلقى كلام آلهة الموت. فيهـا اللي كنكون مكلف به باشـ نقول لهذاك اللي معني به، واللي لا، مثلا آلهة الموت أخبرتني بلي صاحب جلالة القيصر غادي يموت

الملك: غادي نموت؟

الكاهـن: ماشي أنت، بّاك، وأمرتني الآلهة باش نقولها لـه وفالليل مـا خلاونيش ندخل نقولها لـه ... وهكذا روحـي الدينيـة منعتنـي باش نوصـل واحـد الرسالة لواحد ماكاتهموش.»[2]

وهكذا، تتأسـس المفارقة داخل المسرحية بين معطيات تحيـل على هيبـة القصر الروماني، وأخـرى تحيل على بساطة اللغة اليومية المغربية، وهي في عمقها مفارقة بين ملفوظ الشخصيات (الصوتي أساساً) وبين مواصفاتها المرئية، الشيء الذي يجعلها مفارقة تتحقق بامتياز عند الممثلين، ويمتد أثرها للشخصيـات المسرحية. وليست هـذه المفارقة وحدها التي تصيب الشخصيات، بقدر ما نجـد مفارقات أخرى تقـف وراء إنتـاج «الكوميك» أو الهزل في المسرحية.

٣-٢ المفارقة الثانية، القيصر والقط

مـر بنا أن لا قط موجـوداً في المسرحية التي تحمل منامه عنوانـاً لها، ورغم ذلك، سنحاول أن نكشف لاحقاً عن العلاقة المفترضة بينهما. والمقصود بالمفارقة بين القيصر والقط هـي تلك الإيحـاءات المختلفة التـي يوحي بها

1 المرجع نفسه، ص.11.

2 المرجع نفسه، ص ص..43-42.

«القيصر» باعتبار العظمة والهيبة، و«القط» باعتباره نموذج الضآلة والمسكنة. وإذا كانت هذه المفارقة التي تصرخ بها المسرحية من خلال صورة القيصر وطبيعة علاقاته كانت مقصودة عند المؤلف، فربما أنها لم تكن خفية عند اختيار عنوان «منام قط».

وهكذا، ومنذ البدء، يعلن الملك عن طبيعته البلهاء التي لا توفر له أدنى نضج ذهني أو عاطفي، وفي أول دخول له لا ينادي على آخر غير أمه:

«الملك: عيطوا لي ليمّا . . . »

إنه قيصر لا يزال رهين سلطة الأم بامتياز، ولم يحقق استقلاله الشخصي. وتبرز المفارقة بشكل أساسي على صعيدين، الأول يتعلق بالملك في حد ذاته من خلال مستواه الفكري والمعرفي الذي ينقل حواره صورة عنهما لنا؛ والثاني يتعلق بالشخصيات الأخرى التي يُفترض أن يحكمها القيصر فتنقلب العلاقة لتنقلب معها المواقف الدرامية من الجد إلى الهزل، ومن المعقول إلى العبث.

الملك: بغيت ليمونة حلوة

الشيخ١: قل بغيت لتشينة[3]

الملك: بغيت ليمونة حلوة بحال هذي وتكون حلوة. . .»[4]

وتتعدد تدخلات الملك من هذا الصنف التي تبرز صبيانيته وتعلقه بأهداب أمه. بل إنه ملك لا يعرف أنه ملك كما يرد في حواره مع صديقه الشاب:

الشاب: أنت الملك

الملك: ما بغيتش نبقى ملك، خليك أنت ملك الله بخليك خليك ملك

الشاب: لا، ما يمكنش

الملك: علاش؟

الشاب: أنا بّا ما كانش ملك

الملك: وأنا؟

الشاب: أنت كان ابّاك ملك

الملك: لياه اللي كان بّاه ملك كيولي حتى هو ملك؟!

الشاب: ايّه

الملك: وابّاه

الشاب: حتى هو»[5]

إن الملك لا يعطي أهمية لملكه، ولا يعير اهتماماً لزنى أمه مع الشاب، ولا يفرق بين المزاح والقتل، ولا يريد مواجهة أحد؛ إنه قيصر «قط» ضئيل. ويبدو الجانب «القططي» في شخصية القيصر أكثر جلاء في علاقته مع الشخصيات الأخرى، بخاصة الحاجب الذي لا يظهر أنه يعير له أدنى اعتبار أو احترام. ولهذا تتأسس العلاقة بينهما منذ البداية متوترة يميزها خوف القيصر من الحاجب. فإذا كان هذا الأخير خلال تنصيب الملك قد خاطبه قائلاً: «من اليوم راك أنت القيصر المعظم ملك روما خلفاً للأب ديالكم الأمجد اللي غادي ندفنوه قبل ما تغيب الشمس هذه العشية»[6] فإن ذلك لا يعدو مجاملة أمام الملأ، لأنه في داخل نفسه لم يكن يعتبره قيصراً معظماً. ومن ثمة، نمت العلاقة بينهما على أساس طاعة الحاجب للقيصر أمام الآخرين، وانقلاب الطاعة نهراً وزجراً حين ينفرد به، كما يبدو في مشهد استقبال الملك للوفود حيث لما خرج آخرها الذي قدم له فتيات جميلات هدية:

الحاجب: فاين مشى هذا؟! ايه آجي ما تهدرش معهم حتى يمشيوا للحمام وحتى يبدلو حوايجهم (يجره من يده نحو العرش)

الملك: أبعَّد مني امولاي بعد مني

الحاجب: اجلس هنا راك طلَعْتْ لي فرَاسي. . . اسمع . . إلى كنت كتْورت المُلك أنا راني خلدت فهذا الخدمة وعمّرني ما شفت شي ملك بحالك. غير غادي تدير عقلك وإلا راه ما يعجبك حال. فاهم؟ يالله، اجلس

الملك: (يبكي) أيّا. . أبّا. . . قُل له يبعد مني

الحاجب: اسكت، قطع الزَّي[7]

3 لتشينة، برتقالة بالعامية المغربية
4 المرجع نفسه، ص.18.
5 المرجع نفسه، ص.32.
6 المرجع نفسه، ص.24.
7قطع الزاي: اسكت ولا تصدر نفساً بالعامية

الملك: اللا، اللا، بعّد مني أسيدي

الحاجب: ياودي اسكت»١

يبـدو أن الحاجـب يكشـف بامتياز عـن ضآلـة القيصر وعجـزه عـن تسيـير دفة الحكـم، ناهيـك عـن الطابع الطفولي والصبيـاني الذي يميزه مقابل السحنة الصارمة التـي يتخذهـا الحاجـب. وتظهـر صرامـة الحاجب في تدخلاته علـى امتداد المسرحية، الشـيء الذي يجعل الملك دائماً يرتعد من لقائه، ويرغب في التخلص منه:

«الملك: (يقترب منه) خـي ... إوا سير في حالك سير عند يمّاك

الحاجب: ما عنديش

الملك: سير عند ابّاك

الحاجب: ماعنديش

الملك: سير عند عمك

الحاجب: انت هو عمي

الملك: سير عند خالتك

الحاجب: ما عنديش

الملك: سير عند لالاّك

الحاجب: ما عنديش

الشاب: ماعنده مسكين فاين يمشي

الملك: سير فحالك أمولاي اخرج عليا

الشاب: سير عند امراتك

الحاجب ما مزوجش

الملـك: سير ينعل جدك، ينعل بـوك، ينعل عمك. ألاّ عمك لا، ما ينعلش عمك ألمسخوط.»٢

يقـف الحاجب في الطرف النقيض للملك، فهو لا يملك أحداً إلا الملك باعتباره عماً له، أما الملك فله الأم والأب والصديق، وبعد ذلك الزوجة، ولكنه لا يملك الشجاعة لأنـه إذا تجرأ علـى الحاجـب بحضور الشـاب، فإنه لا ينبس بكلمة أمامه حين يكون معه على انفراد:

«الحاجب: دوي شكون اللي غادي تقول له يقتلني؟

الملك: نوريه لك ... اصبر (يضرب عدة مرات)

الحاجب: (يضحك)

الملك: دابا يجي (يضرب)

الحاجب: (يقترب منه)

الملك: حتى واحد، غير كنضحك معاك

الحاجب: حتى واحد، غير كتضحك معايا»٣

وتصل العلاقة المتوترة بـين الحاجب والملك إلى الذروة حـين يفكـر الملـك، بإيعاز مـن أمـه، في الـزواج بابنة الحاجب، ممـا يضطر هذا الأخـير إلى التدخل، بخاصة حـين يدخـل فيجد الملـك يداعبها دون أن يعـرف أنها ابنته:

الملك: ها هو جا

الفتاة: شكون؟

الحاجب: أنا

الملك: هو

الفتاة: (تلتفت) ابّا

الملك: ابّاك؟

الحاجـب: ايّـه بنتي هذي... (إلى الملـك) قل لي آش كتعمل عندك بنتي؟

الملـك: مـا عرفت .. نجلسـ .. هنا (يتجـه إلى العرش ويجلس)

الحاجب: آش تتعملي هنا؟ قولي لي

الفتاة: والو أبّا

الحاجب: والو أبّا؟ (يتجه نحو الملك)

الملك: ماشي أنا

الحاجـب: يحسب ليك غادي تستغل ضعفي حيث أنا خدام معك وأنت صاحب جلالة القيصر وغادي تاخذ مني أعز مخلوق عندي.»٤

إن القيصـر «القـط» الضئيـل لا ينتبه حتـى لأمه حين تزني مع صديقه، بل يدفعها إلى ذلك دفعاً:

الأم: (من الخارج) طلع تنعس هنا

الملـك: لا، راه صاحبـي غـدي يجـي يبـات عندي، وخصـو ينعسـ ففراش مزيـان، خليه ينعسـ معك.. فالبيت.»٥

لا يبـدو من خلال هذا الحوار أننا في قصر بقدر ما يحيل على أن الشخصيات توجد في بيت عادي لا يوفر الكافي

1 المرجع نفسه، ص.30.
2 المرجع نفسه، ص ص..48-47.
3 المرجع نفسه، ص.65.
4 المرجع نفسه، 75.
5 المرجع نفسه، ص.93.

من «الأفرشة». وهذه هي المفارقة الأخرى التي يؤسس عليها النص هزله، وهي مفارقة القصر/ اللاقصر، والقيصر/اللاقيصر.

٣-٣ المفارقة الثالثة، القصر/الشارع

لا نقصد بمفارقة القيصر/ اللاقيصر تلك السابقة التي تحدثنا عنها أعلاه، لأن هذه تعني تصرفات القيصر بشكل يناقض مطلقاً تصرفات الملوك، وما يستتبع ذلك من آثار تتجلى في الحوار والحركات والشخصيات الأخرى. ولا تنفصل هذه عن مفارقة القصر/ اللاقصر حيث يكون الأول المعروف بفخامته واتساعه وابتعاده عن العامة فضاء لسريان علاقات وشخوص وتشابكات من المفروض أنها تقع خارجه. إننا هنا أمام مفارقة كبيرة تضع القصر فضاء يحتضن الشارع بمفهومه الشعبي البسيط.

ويمكن القول إن مفارقة القصر/الشارع تترتب على تقنية الكوميديا التي تقضي بتحطيم المألوف وتكسير العادي وخلق وضع «مابيني» يثير الهزل والضحك مثل تكسير صورة الملك أو الأب وكل المؤسسات التي تلعب دوراً أساسياً في الحياة. إن الكوميديا هي ذلك النوع الذي يستدعي المؤسسات والأشخاص من الحياة اليومية، ولا يهتم بماَلها ومستقبلها مثل التراجيديا، ولكنه يهتم بصورتها فقط، ويعمل على تحيينها وتقديمها وفق معطيات جديدة، فيصبح الملك طفلاً، والأم عاشقة، والحزين ضاحكاً، والمدرس تلميذاً... إنه قلب لوضع الحياة العادي من أجل محاولة فهم نظامه، وفهم ناموس الحياة الذي ظل ولا يزال غامضاً نائي الامتلاك.

من هنا، يبدو أن مسرحية «منام قط» تستثمر طاقة الكوميديا الهائلة على خلط المواقف، وتكسير الجاهز، وذلك من خلال إحداث التعارض بين فضاء القصر وما يحيل عليه من نبالة، وبين الفضاء الشعبي وما يحيل عليه من بساطة. ولكن هذه المفارقة تندمج في المفارقة السابقة التي تتأسس بين المرئي والمسموع، أي بين الفضاء الروماني المرئي والحوار المغربي المسموع، مما يمكن اعتباره مفارقة مركبة، يتوقف تفعيلها على مفارقة أصلية. إن القصر الروماني الرهيب يمسي مجالاً لسريان علاقات شعبية تبرز أولاً على صعيد الحوار، بل ومنذ الحوار الأول: «عيطوا لي ليمّا...»، وتستمر بعده الحوارات تحيل على فضاء شعبي بامتياز، ويبدو هذا بشكل جلي في حفل تنصيب الملك، حين اضطر إلى إلقاء خطبة العرش مرتكباً الكثير من العي والزلل اللغوي، ومعبراً في الآن نفسه عن رغبته في الذهاب إلى المرحاض:

«الشاب: هذه ملكية. هذه الخطبة ديال التنصيب ديالك على العرش ديال روما.

الملك: بغيت نمشي للميضة[6]

الشاب: اصبر شويّة

الملك: أولي بدأ يهبط

الشاب: اقرا اقرا التالي ديال الخطبة.

الملك: (وكأنه يمتنع عن التغوط) أنا.. ملك.. ملك.. روما.. روما اللي كنحبوها جميع.. أويلي كيزيد يهبط»[7]

يتوقف هذا المشهد على مفارقة الجمع بين موقفين يوجدان على طرفي نقيض، موقف تنصيب الملك على العرش بما يفترضه من هيبة ووقار، وموقف الذهاب إلى المرحاض. وإذ يقع المزج بينهما، فذلك للكشف عن الطابع الهزلي للملك، وتحقيق «الكوميك» الذي ينمو مع تطور المشهد ووصوله إلى الذروة حين يخاطب الشاب الملك:

«الشاب: (إلى الملك) مازال لك شوية وتمشي للميضة

الملك: طلقت كل شي دابا. صافي.»[8]

وعلى امتداد المسرحية، يمتلك الحوار المسرحي، إضافة إلى وظيفته التقليدية المتمثلة في التعبير عن مواقف الشخصيات، وظيفة أخرى تتمثل في تكسير هيبة الفضاء المسرحي من خلال الارتباط بالمكونات الشعبية معجماً وأسلوباً:

«الحاجب: (يدفع الملك على العرش) اجلس على قاعك

الملك: (يبكي) أيّمَا.. أيّمَا... أبعّد مني أسيدي...»[9]

وفي موقف آخر:

«الملك: (يضحك بأعلى صوته، يشرق له ريقه، يسعل وكأن البول يضغط عليه) نبول، أولي غادي نبول، بغيت نبول.»[10]

6 الميضة هي الاسم العامي والقديم للمرحاض.
7 المرجع نفسه، ص.24.
8 المرجع نفسه، ص.25.
9 المرجع نفسه، ص.27.
10 المرجع نفسه، ص.45.

والملاحظ أن محمد تيمد لا يقتصر على استثمار البعد الشعبي في الحوار المسرحي فقط، بل يمدده إلى الإرشادات المسرحية، كما يبدو في الإرشاد المتعلق بالحوار السابق، حيث يستعمل كلمات عامية مثل: «يشرق له ريقه». ولعل هذا يعود إلى رغبة المؤلف في التعبير بدقة عن الموقف المسرحي، وفي تحديد طبيعة الإخراج المسرحي للمشاهد انطلاقاً من النص.

وإذا كان انشغال محمد تيمد بالعرض المسرحي يبدو منذ كتابة النص، حيث نلمس في هذا الأخير تخيل المؤلف المسرحي للمشاهد المسرحية وحركات الممثلين بل وطريقة إلقاء الحوار، مما يفسر دقة الكتابة الدراماتورجية عند هذا الكاتب، فإنه لم يكن يضحي بالبعد الشعري والأدبي للنص المسرحي، حيث يحافظ له على رونق الكتابة المسرحية ويبتعد عن الاهتمام المبالغ فيه بالإرشادات المسرحية كما يسود عند عدد من المؤلفين والكتاب. إن البعد الفرجوي للنص المسرحي لا يتوقف عند تكثيف الإرشادات المسرحية بشكل يحرم المخرج من هامش للحرية ولو ضئيل، ولكنه يبدو أكثر في طريقة بناء الشخصيات ونظام العلاقات بينها، ثم يتجلى في بناء الحوار المسرحي بشكل يجعله قابلاً للتداول الشفوي بسهولة، يحقق الغايات المرجوة منه. وكمثال على هذا البعد الجميل في التوليف بين النص والعرض نورد نموذجاً من المسرحية يعبر فيه الملك عن حقيقة علاقته بالحاجب. فإذا كان هذا الأخير يمارس سلطة على الأول، ويخيفه ويرعبه، فإن المؤلف عمد إلى إبراز ذلك ليس من خلال الحوار فقط أو من خلال المشاهد التي تجمع الملك بالحاجب وحدهما، ولكنه صنع مشهداً هزلياً يوغل في التعبير الكوميدي على الخوف الذي يجتاح الملك من الحاجب:

الأم: مالك؟

الملك: كنخاف منه

الأم: شكون؟

الملك: هذاك اللي كيكون هنا واقف

الأم: هذاك اللي كان كيقريك

الملك: ايّه.. فلتات لي أيمَّا

الأم: شنو هي؟

الملك: البولة»١

1 المرجع نفسه، ص..73-72.

إننا أمام كتابة للفرجة، تقع بين كتابة النص وكتابة العرض، وتمنح خاصيات كل منهما للآخر، وهي تلك خصوصية الكتابة الدرامية عند محمد تيمد باعتبارها كتابة للشعر مسرحياً، أي أنها كتابة شعرية وفق مواد التعبير المسرحي، تستثمرها كلها، بدءاً من مكونات العرض المسرحي إلى لغة الحوار التي تغتني بالتراث الشعبي اللغوي البسيط لصناعة فرجة متميزة. ومن هنا، تتماهى قراءة النص المسرحي عند تيمد بمشاهدة العرض، لتفضي إلى فرجة كاملة تبدو طلائعها منذ النص المسرحي.

٤. القط يحلم...

إذا غضضنا الطرف عن العلاقة التي أولنا وجودها بين القط وبين الملك من حيث الضآلة والضعف، فإنه لا يوجد قط في مسرحية «منام قط». فمنذ البداية إلى النهاية لا يرد ذكر للقط، اللهم إلا في نهاية المسرحية، وفي إرشاد مسرحي شارد لا يمكن تبريره بأي حال من الأحوال ضمن البناء الدرامي، ويرد بعد وفاة الملك كالتالي:

«الملك: ... (يغلب عليه الفواق بحيث لا يستطيع معه الكلام، وأخيراً يسقط ميتاً)

(ينهض القط فزعاً ثم ينام من جديد)»٢

إن شرود هذا الإرشاد، وانفصاله عن تطورات الأحداث، بل غربته عنها، يطرح إشكالية حقيقية أمام أية مقاربة للمسرحية، بخاصة أنه الإرشاد الوحيد الذي ينفصل عن المسرحية ولكنه يتصل بعنوانها مما يمنح له مشروعية الحضور والدلالة. وفي هذا الصدد، لا نستبعد أن المؤلف قد أرجأ إعادة الاشتغال على مخطوط المسرحية وترك مسألة تثقيفها وملء ثقوبها إلى وقت لاحق لم يمهله الموت فسحته كي يقوم بإعدادها نهائياً كي تصبح قابلة للنشر. فالمسرحية نشرت بعد وفاة المؤلف، وليس مستبعداً أن عدداً من التصحيحات لم تجد طريقها إلى النص لأنها بقيت في ذهن المؤلف الذي لو قدر له أن ينشرها لأجرى التغييرات اللازمة عليها. ويبدو هذا أكثر ما يبدو في بعض الحوارات التي تبدو شاردة أو غير مندمجة في البناء العام للمسرحية.

2 المرجع نفسه، ص.94.

ومن هنا، فوجود القط كان يحتاج إلى تدخل للمؤلف أصبح مستحيلاً عند نشر المسرحية على كل حال، أو إلى استثمار معطيات خارجية تستمد من سيرة المؤلف أو من تصريحاته للكشف عن سر القط النائم هذا.

من هنا، رجعنا إلى الفنان التشكيلي عبد الملك العلوي، الصديق الحميم للمرحوم محمد تيمد، بل أخوه في الرضاعة، لنحاول أن نستمد منه ما يمكن أن يفسر وجود القط في المسرحية. وقد صرح لنا أن المرحوم كان يحدثه دوماً عن كتابة مسرحية كوميدية تنطلق من فكرة بسيطة وعبثية، تولد العالم التخييلي برمته وهي «قط ينام تحت الطاولة ويحلم بأنه صار ملكاً». هذه هي الفكرة في نظر عبد الملك العلوي التي سبقت كتابة مسرحية «منام قط» وأطرت عالمها التخييلي. ولعل هذا ما يفسر ذلك الإرشاد المسرحي الذي أشرنا إليه، والذي يجعل من الحبكة تقوم على فكرة مولدة «للكوميك»، وهي أن القيصر ليس إلا قطاً يحلم بنفسه ملكاً. ولإبراز هذا التفصيل الصغير الباني للمسرحية برمتها، يسمح المؤلف للقط بالنهوض ثم بالانغماس في الحلم من جديد؛ وربما لهذا السبب اعتبر المؤلف مسرحيته «كحلم الطفولة المبكرة»[3]. إنها مفارقة أخرى بين الواقع والحلم، بين الحقيقة والمتخيل، فهل يكون محمد تيمد لم ير في الواقع السياسي العربي خلال ستينيات القرن العشرين إلا صورة رغم ما لها من هيبة ووقار لا تعدو أن تكون في حقيقتها ضئيلة ضآلة قط يحلم بأنه تحول إلى قيصر؟ ثم ألم تكن هزيمة ١٩٦٧ إلا تعبيراً مراً عن أنظمة تمتلك من الهيبة ما تملك، ولكنها ضعيفة وواهنة وهن ذلك القط الكسول الذي يحلم؟... وهل يكون تيمد راهن على هذا البعد السياسي أم أن الأمر لم يكن يتعدى كتابة درامية كوميدية مفارقة؟

٥. تركيب

مهما يكن من أمر هذه الاحتمالات، فلا يمكننا إلا أن نسجل أهمية مسرحية «منام قط» لا من حيث موقعها في مسار تجربة محمد تيمد، ولا من حيث موقعها في مسار تجربة المسرح المغربي، ومسرح الهواة تحديداً. إنها مسرحية تكشف عن التقليعات الجمالية التي عمل على إحداثها مسرح الهواة على صعيد الكتابة الدرامية وتجديد طرائقها في وقت لم يكن الرهان إلا على الأيديولوجيا لتأطير الكتابة الأدبية بشكل عام.

ومن هنا، تحتل المسرحية مكانة مهمة في الدلالة على تجربة مسرح الهواة برمتها، وعلى طبيعة التحولات التي عرفتها الكتابة المسرحية المغربية خلال أواخر القرن الماضي.

لقد كشف تيمد عن قدرة كبيرة على تنويع الكتابة الدرامية، وإغنائها بمصادر متعددة جعلت منها كتابة درامية فرجوية تستثمر كل الإمكانيات لتحقيق الفرجة الشاملة سواء لحظة قراءة النص أو خلال مشاهدة العرض. كما أبان على قدرة كبيرة في صناعة الضحك والهزل مما كان يندر في الكتابة الدرامية في مسرح الهواة آنذاك.

إن فلسفة الضحك عند محمد تيمد لا تنفصل عن رؤيته للمسرح ولرؤيته الفلسفية له، باعتبار أن المسرح معادل للحياة، يعبر عن قدرة كبيرة على حرية الإنسان. لقد كان المرحوم يعتبر الضحك أسلوباً «لتسخين مصارين المتفرج» كما كان يحلو له أن يقول. فالضحك إذاً هو عمق المسرح، وعمق الكتابة الدرامية كيفما كان الموضوع وكيفما كان الأسلوب. ويبدو من خلال هذا أن صناعة الضحك مكون يبني النص المسرحي سواء كلاً أو بعضاً، وذلك من أجل تحقيق ميثاق للفرجة بين صانعها ومتلقيها.

وفي النهاية، تكشف مسرحية «منام قط» ومسرحيات أخرى كثيرة للمرحوم ولغيره، نضج الكتابة الدرامية بالمغرب، ووجود نصوص مسرحية تساير تطور اتجاهات المسرح العالمية. ولربما حان الوقت إلى أن ننظر إلى المسرح المغربي ليس في تطوره الخاص أو في سياق تطور المسرح العربي، ولكن في سيرورة تطور المسرح العالمي ونقلاته الفكرية والفنية. ربما نستطيع من خلال هذه الرؤية الشاملة لعلاقة المسرح المغربي بالمسرح العالمي أن نلغي أي إجحاف ممكن، ونعتبر مسرحنا مسرحاً يساهم في ما يراكمه المسرح العالمي، وليس مسرحاً تابعاً له فقط. وبناء على ذلك، يبدو من الضروري أن نعود إلى مسرح الهواة في المغرب لنجدد رؤيتنا له، ولنجدد تناولنا لإنجازاته وطفراته التي جعلت منه مدرسة مسرحية بكل مقاييس الكلمة.

3 المرجع نفسه، ص.96.



مقاربة تداولية لمسرحية "النداء.."

د. إبراهيم الهنائي

معالم وإضاءات

عن المقاربة التداولية:

في البداية أريد أن أحدد الأرضية النظرية التي من خلالها ستتم هذه المقاربة لمسرحية النداء للناقد والكاتب المسرحي محمد زهير. الأرضية النظرية المعتمدة هي المقاربة التداولية.

ويقصد بالمقاربة التداولية تلك النظرية النقدية التي تدرس الظواهر الأدبية والثقافية والفنية والجمالية في ضوء التداوليات اللسانية. ويعني هذا أن المقاربة التداولية تدرس النص أو الخطاب الأدبي في علاقته بالسياق التواصلي، وذلك من خلال مقاربة الأفعال الكلامية، وظروف السياق التواصلي واستكشاف العلامات المنطقية الحجاجية.. وبتعبير آخر، تركز المقاربة التداولية على عنصر المقصدية والوظيفة في النصوص والخطابات. فهي تتجاوز الجملة لدراسة الخطاب والنص. وعلى هذا الأساس يمكن اعتبار النص الأدبي مجموعة أفعال كلامية مترابطة. فالنص الأدبي من هذا المنطلق ـ والذي يهمنا هنا هو النص المسرحي ـ ليس مجرد خطاب لتبادل الأخبار والأقوال والأحاديث، بل يهدف عبر مجموعة من الأقوال والأفعال الإنجازية إلى تحقيق قصد حجاجي، أي إلى تغيير وضع المتلقي، وتغيير نظام معتقداته، أو تغيير موقفه السلوكي من خلال ثنائية افعل ولاتفعل. فعندما يتحدث المتكلم فإنه إما يخبر أو يصرح أو يندد أو يهاجم أو يعقد صفقة.. فحكم القاضي يعني الفعل، وعقد البيع يعني التمليك، وعندما يقول عمرو بن كلثوم في أبيات معلقته المشهورة:

ألا لا يجهلن أحد علينا فنجهل فوق جهل الجاهلينا

أو يقول:

إذا بلغ الفطامَ لنا صبـي تخر له الجبابر ساجدينـــــا

وعندما تصرخ البسوس مولولة أمام ناقتها المرمية بسهم: "وا ذلاه".. نكون أمام أفعال كلامية إنجازية بمثابة إعلان الحرب. الفعل الإنجازي نفسه يتلفظ به رودروك بطل مسرحية "السيد" لكورنييه. فعندما يقرر رودريك الانتقام لأبيه من والد شيمين الذي أهانه، كان كافياً أن يتلفظ بالوعد. وهكذا عندما نمر إلى المشهد التالي، نجد أن والد شيمين قد قتل. الانتقام فعل كلامي ومجرد التلفظ به أدى إلى إنجازه، لأن شروط إنجازه متوفرة: رودريك الذي أخذ وعداً على نفسه

سيد، ووعد السيد دين عليه، فلكلامه قوة إنجازية نافذة.

من هنا تتناول مدرسة أوكسفورد الأفعال عبر ثلاثة مستويات:

ـ المستوى التلفظي، يعنى بالنطق، بالجملة المفيدة وفق قواعد اللغة.

ـ المستوى الإنجازي، ويتشكل عبر الحدث الذي يقصده المتكلم كالأمر أو النصيحة..

ـ المستوى التأثيري، وهو التأثير الذي يكون للفعل اللغوي في المتلقي.

هذه الأفعال الكلامية التي تتم مقاربتها على المستويات الثلاثة، تتطلب شروط الاستخدام أو شروط التلفظ..

هذه الشروط يمكن طرحها عبر مجموعة من المؤطرات:

العنوان كفعل كلامي:

أول فعل كلامي: النداء (عنوان المسرحية). والنداء طرف من المعادلة. إما أن تكون ثمة استجابة له، فيكتمل النداء كفعل كلامي، وإما لن تحصل الإجابة عندها يبقى الفعل الكلامي مبتوراً.. العنوان يضع الشطر الأول من المعادلة التداولية ويترك الشطر الثاني مفتوحاً كما تحيل على ذلك النقطتان أمام كلمة "النداء" في العنوان.

المسار الأول: كنا معاً.. في مكان غريب:

وتبدأ مسرحية النداء عبر عدة مسارات بحثاً عن طرف المعادلة لنجد أنفسنا في فضاء غريب مقفر:

كنا معاً.. في مكان غريب..

من يندرج تحت لفظة "كنا".. أهو القارئ أم المخاطب المقصود بالنداء؟

حوارات المرأة نداء لكن شروط نجاحه غير متوفرة: فالمكان غريب "مقبرة".. إذ لا حياة لمن تنادي في مقبرة. المرأة ليس لها موعد مع الموت.. هذا الموت الذي يستدعيه النص عبر مجموعة من الإشارات:

-المقبرة - الضوء الباهت- الحارس القناص - الكتل التي توحي بشواهد القبور -الأشباح في العتمة - الموسيقا النائحة - نداءات الاستغاثة - الثوب الأبيض.

لا شيء واضح المعالم: كل شيء "كأنه" كما يشير النص. نحن في توجه مسرحية لا تنحو توجها واقعياً.

المرأة تحاول التخلص من كتلة البياض. كل تحركاتها ونداءاتها نداء للحياة.. نداء لموعد آخر:

"المرأة:

"ليس موعدي مع هذا البياض الذي يقبر جسدي.. ليس موعدي مع المقبرة. موعدي كان وسيبقى مع الحياة"

الحارس/القناص:

.. كل مواعيدك أوهام وهذيانات وليس لك مثوى غير هذا المكان في قلب هذا البياض العاشق لجسدك.. الكاتم لصوتك" (ص9-8 من المسرحية).

مهمة الحارس هي الحيلولة دون وصول النداء لمقصده. مهمته إفشال المعادلة التداولية، التي بموجبها يتم النداء في المكان اللائق، وباتجاه الشخص المخاطب المقصود. لكن المرأة ترفض أن يبقى النداء فعلاً كلامياً معلقاً. لهذا عندما يتحدث الشاب عن جدوى السؤال تجيبه المرأة:

"اسأل عن المكان، عن الزمان، عن الغربة، عن القنص والقناص، عن الليل والنهار، عن الثلج، عن الماء، عن النار، عن السفر، عن الأسوار، عن الموت، عن الحياة.. اسأل فكل الأسئلة في ذاتك.. فقط تعلم كيف تطلق سراح أسئلتك، لتطلق سراح ذاتك" (ص-12 13).

والسؤال فعل كلامي يجعل المخاطب في وضعية المجيب وبالتالي المشارك. السؤال فعل كلامي أقوى من النداء. وبالتالي فكل رفض للجواب يعني فشل المعادلة التخاطبية وبالتالي يؤدي إلى الصراع.

لهذا يقتحم رقعة التخاطب شخص آخر: المقنع.. وبحكم القناع يتشكل خطاب المقنع كخطاب سلطوي لا يكشف عن هويته.. شخصية المقنع هي بالتالي ما يقوله. وما يقوله هو موت الخطاب:

"المقنع:

ألا تدفع بهذه الكتلة ـ مشيراً إلى المرأة ـ إلى القبر؟ ألا تدفع بهذا الصوت إلى الصمت؟" (ص 13).

الصمت الذي يأمر به المقنع يعني قتل التخاطب وبالتالي موت الحدث الذي يتخذ من التخاطب وطرح الأسئلة مقصده الأساس.

لكن صوت المرأة يملك قوة تأثيرية تجعل القناص يتزحزح في مواقفه:

"القناص:



.. وماذا تريدين من قناص أن يرى ويسمع غير صوت الرصاص؟ كأن الموت يدعوني له فأستجيب كسياف راسخ" (ص19).

قوة نداء المرأة تدفع القناص للتحول من آلة جهنمية – وبالتالي آلة لا تسمع ولا ترى- إلى مخاطب فعلي يدخل رقعة التخاطب:

"القناص:

إني أراك امرأة جميلة، وأصغي إلى نداء بعيد جميل في صوتك" (ص19).



وهنا يقترف الجريمة بأن يصبح مخاطباً فعلياً يلج رقعة الخطاب حيث الكلام فعل حقيقي وليس ترديد خطاب ينتجه قناع.. هنا الكلام عقد مبرم.. مجموعة أفعال كلامية بموجبها تتغير وضعية المشاركين حسب سلطة الخطاب وشروط إنجازه. لهذا ستتم تصفيته من طرف المقنع ويتم تعويضه بالشاب، لأن آلة القتل البكماء لا تتوقف.

وهكذا فشل النداء الأول.

المسار الثاني: في مكان آخر.. لم يكن اللقاء

لم يتحقق حتى الآن، التقاطع الفعلي المتوخى من النداء، لأن الشاب يفتقد قوة الفعل الكلامي الذي بموجبه سينصت إلى ما في ذاته.. لم يطرح الأسئلة المستفزة على نفسه كما نصحته المرأة. لهذا يخندقه المقنع في خانة الممنوع من التخاطب الفعلي، حيث يتحول كالقناص إلى مجرد مردد لخطاب الآخر، لخطاب آخر.. في وضعية الفاقد لصوته، وبالتالي لذاته، المتعلق وجودها بالرجوع إلى إنسانيته.

وتبدأ التعليمات من طرف المقنع للشاب:

"أنت السيد الآن في هذا المكان، والكلمة مني إليك. فلتتعلم كيف تنطق بها، ولتتعلم هذه المعاندة ــ مشيراً إلى المرأة ــ كيف تعيدها لنصير جميعاً أصدقاء" (ص29).

الكلمة التي يطالب بها المقنع ليست من الخطاب الفعلي في شيء، فهي كلمة أحادية الجانب على الآخر أن يرددها ليس إلا. كلمة لا تقبل النقاش وبالتالي فهي الخطاب السلطوي الذي لا يدخل في دينامية التخاطب.

هذه هي شروط التلفظ الجديدة التي يفرضها المقنع. نحن أمام تخاطب عبثي يكتفي باستنساخ الكلمة الأولى الآمرة.. صداقة غريبة بموجبها يصبح الجميع نسخاً طبق الأصل للمتحكم الوحيد في الخطاب.

لكن موقف الشاب يفصح عن فشل خطاب المقنع:

"الشاب:

"أحقاً أنا السيد في هذا المكان؟ وعلى من تجري كلمتي؟" (ص30-29).

فشروط التلفظ الفعلي ناقصة : كيف يكون سيداً من فرضت عليه كلمة الآخر؟ كلمة عليه أن يكررها ليس إلا؟ فمن شروط نجاح التلفظ سلطة المرسل، بينما الشاب هنا مجرد منفذ لخطاب مقنع، خطاب المقنع.

هنا يأتي خطاب المرأة من جديد على صيغة فعل كلامي قوي: فعل آمر. أمر بالتحرك، والتحرك خروج من فضاء تخاطب ملغوم إلى فضاء آخر:

"المرأة:

فلتبدأ السير إذاً.

الشاب:

إلى أين؟

المرأة:

إلى أي مكان غير الذي أنت فيه

الشاب :

إن صوتك يحدث في نفسي وقعاً كالنداء البعيد. (ص31)

المرأة:

تكلم لأسمعك تتكلم.. لتسمع نفسك كلام ذاتك.. تكلم إنني أسمعك، بل أشاركك. أزل الكمامة عن روحك وتكلم.. ." (ص34).

لكن هذا التقارب الذي بدأ يحصل بفضل المعادلة التلفظية الفعلية يضر بمصلحة المقنع، الذي يرى التخاطب كلمة واحدة تردد. كلمة هو مرسلها الوحيد، بينما الآخرون يرددون وينفذون.

"المقنع:

"أنسيت مهمتك؟ ليس في ذاكرة حارس الظلام غير السواد.

الشاب: ــ بانكسار ــ

إنني المطرود الباحث عن صوته في صوت أسمعه بكل حواسي" (ص37).

نداء المرأة يدفع بالشاب للتذكر.. تذكر موعد ضربه معها قرب شجرة ليست بيكيتية الملامح، شجرة خضراء مورقة:

"المرأة:

لم يحدث شيء بعد. كان وعداً وما زال، وعداً بحياة لم نحيها" (ص39).

نداء المرأة نداء الحياة، والطريق للحياة يبدأ بتذكر الموعد الأول. لكن المكان ليس المكان الصالح. المقبرة موعد مع الموت لا مع الحياة. والموت نهاية التخاطب والتواصل. لهذا عندما يخرج المقنع يتخلص الشاب من بندقيته ومن بذلة الحارس، يتخلص من شخصية ليست شخصيته ليصبح جاهزاً للتخاطب الفعلي:

"الشاب:

لا أحس بظل الراحة إلا عندما أتخلص من هذه الأثقال" (ص41).

الشاب:

"اسمعي أيتها الأذن التي فقدتها فلم أجد من يصغي إلي.. اسمعي إلى شذرات من حياتي" (ص42).

ويبدأ الشاب في الحديث الذكرى.. ليسرد حدث الموعد الذي توهم أن المرأة أخلفته. الموعد في الحديقة. وهنا تصدمه المرأة بحقيقة أخرى حيث نفهم أن المقنع هو من زج بها في المقبرة ليكون لقاؤها والشاب في اللامكان واللازمان. لكن الشاب يرفض أن يصدق:

"المرأة:

ألم تصح بعد؟ أم أنك تصر على تجاهل الحقيقة؟" (ص46).

تخرج المرأة بينما الشاب يحاول إيقافها لمتابعة التخاطب:

"الشاب:

إلى أين تذهبين؟

المرأة:

لم نتواعد على اللقاء في الظلام، بل في النور.. لم نتواعد على اللقاء في المقبرة، بل في الحديقة.. لم أتواعد مع قناص بل مع عاشق.. فارحل إلى حيث تواعدنا وكن ذاتك. كن ذاك الذي أحببته وستلقاني هناك" (ص47).

شروط اللقاء غير متوفرة لهذا تخرج المرأة من رقعة تخاطب مغلوط، لتشكيل شروطاً تلفظية فعلية وفق شروط الإنجاح المتطلبة.

ونرحل إلى التقاطع الثالث..

المسار الثالث: كنا سنلتقي.. والموعد شجرة..

الفعل الكلامي "النداء" يفترض بعداً تأثيرياً فعلياً: كنا سنلتقي.. ويحدد شروطاً لفضاء اللقاء: "والموعد شجرة".

من هنا ينطلق المسار الثالث قصد تقاطع آخر. نرى الشاب في حديقة وبيده وردة حمراء ككناية عن حب متأجج:

"الشاب:

لماذا لم تقبل؟ لقد كان وعدها ممتلئاً صدقاً. لم أحس أبداً أنها تخادع أو تراوغ" (ص50).

يطول الانتظار ليرى الشاب أمامه حراس الحديقة يقودون امرأة مغطاة الوجه وهي تصرخ. ثم بعدها يمرون من جديد برجل مغطى الوجه أيضاً. وعندما يتساءل عن الذي يحدث يجيبه الحراس أن المرأة هي من كان ينتظرها بالحديقة:

"الحارس الثاني:

لست أول ضحايا تلك المخادعة، فالكثيرون قبلك أعطتهم وعوداً وعقدت معهم مواعيد وأخلفت الوعود ونكثت المواعيد" (ص62).

هل فعل المرأة الكلامي "الوعد" فعل يفتقد بعده الإنجازي حيث ينقصه الصدق؟ هل التخاطب الذي حصل بين المرأة والشاب بشأن الموعد مجرد كلام يفتقد البعد الإنجازي كدعامة أساسية؟

وهنا يأخذ الحارسان الشاب إلى تقاطع غير منتظر، حيث يقرران زفافه إلى امرأة في الغابة، بينما يأتي صوت المرأة في إنشادية تؤكد أنها لم تخلف الموعد:

"المرأة:

..الماء لا يجف في رحم الأرض

كذلك موعدي، وأحرف كلماته التي أخبئها في رحمي..

فأحفظ للحرف ماءه

وللموعد علاماته" (ص68).

المسار الرابع: لو كنا التقينا.. لكان النشيد وليس صداه..

اللقاء الذي زج بالشاب إليه يفترض شروط إنجازه. فالمكان ليس مكان الموعد المضروب والمرأة ليست المرأة.

نحن في مقبرة وفي مضايقة عجوز شمطاء للشاب:

"الشمطاء:

لماذا تخاطبني بهذا الجفاء؟ أهكذا يتخاطب العشاق؟ ألم نتفق على اللقاء هنا؟

الشاب:

معك أنت؟ وفي هذا المكان؟ مستحيل.. (ص70).

الشمطاء:

ولكنك بهذا تخرق العقد الذي بيننا (ص72).

الشاب ـ يدفعها عنه ـ:

اسمعي أيتها المرأة الغريبة، الطالعة من جحيم غريب، إنني كنت على موعد مع امرأة هي الحضن والدفء... سأعود إلى حيث تواعدنا لألقاها.. لابد أن أعود لألقاها هناك" (ص75).



وهنا تضطر الشمطاء لتذكير الشاب بالشروط التداولية الجديدة:

"الشمطاء:

ألا تريد أن تدرك أنك في زمان آخر ومكان آخر؟ ألا تريد أن تدرك أنك خارج الزمان والمكان اللذين تحلم بهما؟ ألا تريد أن تدخل إلى عالمي باختيارك؟" (ص76).

فبتغيير الشروط التداولية يأخذ الموعد/اللقاء بعدهما الإنجازي الفعلي. لكن هذه الحدود ليست فعلية ما دامت خارج الزمان والمكان. فلا تخاطب خارج الزمان والمكان:

"الشاب:

عن أي عالم تتحدثين؟.. أنت شبح وعالمك شبح.. لا أفهم شيئاً، لا أفهم.. سأنام فقط للتخلص منكما وأحلم" (ص76- 77).

المسار الخامس: كي نلتقي.. من نفسك لنفسك هذا النداء..

ستتم نقلة على مستوى الفضاء. نحن في غرفة نوم الشاب الذي يستيقظ ليدرك أن ما عاشه كان كابوساً مرعباً:

"الشاب:

أنا موجود في الحياة.. وما ضغط على نفسي، على أنفاسي، على روحي، كان كابوساً مرعباً.. أما الحقيقة فهي أن لي موعداً مع امرأة جميلة، وأن الموعد لم يحن وقته بعد... أين الحد الفاصل بين كابوس النوم وكابوس الواقع؟" (ص82-81).

فالكابوس خلط للأوراق التخاطبية.. بموجب الكابوس تغيرت الفضاءات وشخوص التخاطب، حيث أخذت الشخوص مواقع شخوص أخرى.

هنا يأتيه نداء المرأة للقاء جديد، فيستضيفها لمنزله لكي لا تطمس حدود الواقع والكابوس. وهنا تغضب المرأة:

"الشاب:

هلا جئت إلى هنا في بيتي؟

صوت المرأة:

أنا لست عاهرة... يظهر أنك لست الشخص الذي أرغب في اللقاء معه" (ص84).

فالنداء كان للقاء في حديقة تحت شجرة خضراء وليس في مقبرة أو بيت.. من هنا يصبح تغيير الفضاء والزمان من جديد ضرورة. فبعد أزيز الطائرات والصخب والبكاء وأصوات الانفجارات، يتم صلح الشاب مع نفسه وتعود المرأة لتمد يدها إليه وتقول له: "انهض".

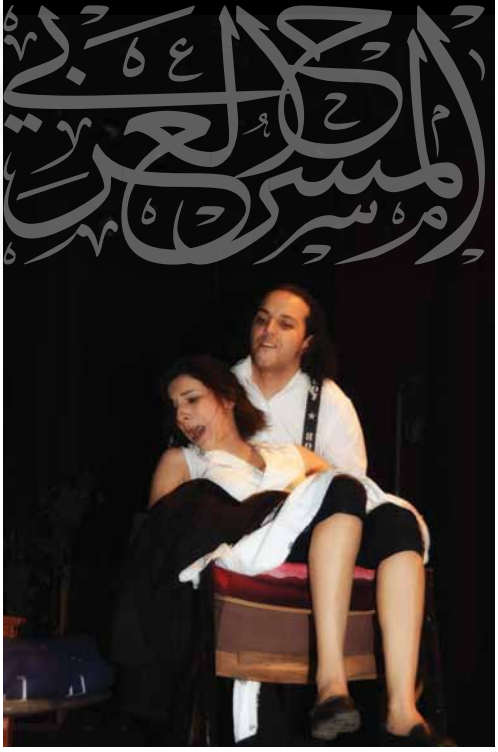
لم يبق النداء كلاماً مجرداً. لقد أصبح فعلاً كلامياً له بعده الإنجازي في الواقع. المرأة تمد يدها للشاب فعلياً.. وهكذا تكتمل معادلة النداء التي بدأت بالعنوان.. النقطتان بعد العنوان صارت الآن مليئة بفعل ملموس: مد اليد للمطالبة بالنهوض من النوم لمعانقة الواقع. شروط الإنجاز الآن متوفرة: شجرة مورقة بينما الأمواج هادئة ممزوجة بإنشاد المرأة العذب..

من يتوجه بالفعل الكلامي؟ هل هو في وضعية تخول له إرسال هذا الفعل؟ إلى من يوجه الفعل الكلامي؟ بالتالي هل ظروف نجاح الفعل الكلامي، عبر البعد التأثيري، متوفرة؟

توفر هذه الشروط هو الكفيل بنجاح الفعل الكلامي، الذي لا يعتمد منطق الخطأ والصواب بقدر ما يعتمد لإنجازيته منطق النجاح أو الفشل.

من هنا تأخذ المقاربة التداولية للنص المسرحي مشروعيتها، لأن النص المسرحي لا يتحقق فعلياً إلا ضمن شروط تلفظه. فالكلمة التي ينطقها الممثل فعل لأنها تفعل فعلها الراهن في الشخصيات بتغيير في مواقفها..

الهـــــــوية المـــــفتوحة على العـــمق الإنســـــاني



محمـــد زهيـــر

حالة "الحسن الوزان" في مسرحية "تغريبة ليون الأفريقي"

"تغريبة ليون الأفريقي" عنوان يرشح بوفرة من الدلالات والإحالات، فالتغريبة انتقال من تجربة مألوفة إلى تجربة غير مألوفة، انتقال من معلوم إلى مجهول، من معروف إلى غامض أو غائم، من ثقافة إلى أخرى ليس للمغترب أو المتغرب بها اعتياد.. ومن ثمة الارتجاج العنيف الناجم عن تداعيات التغريبة، بخاصة إذا كانت جراء انتزاع أو انتزاح قسريين.. وهذا ما يشير إليه ضمناً، دال التغريبة، إذ تطوح بالذات المغتربة وبمعتادها وترتيبها إلى عالم ثقافة أخرى، غريبة عنها. تبدو للمغترب مختلطة غير نسقية، بالقياس إلى ما ألفه ودرج عليه.. لذلك يكون عليه بذل ما في إمكانه للتواصل والتآلف مع الثقافة الطارئ عليها، أو الطارئة عليه.. ونجاحه في ذلك بقدر استمداده واستيعابه وجهده في إغناء تجربته، بما استمد واستوعب من رصيد تلك الثقافة وإمداداتها.

وحالة الحسن الوزان (1483-1550) مثال دال على هذا الانتقال بين الثقافات والاستمداد منها، ومدها، والمزج بينها، والتركيب بين عناصرها، بما يغني التجربة الثقافية ويوسع آفاق الشخصية في علاقاتها بالذات والآخر والحياة..

يؤشر على هذا التمازج تعدد تسميات الوزان، فهو "الحسن الوزان، الحسن الوزان الفاسي، ليون الأفريقي، أو جان ليون الأفريقي، يوحنا الأسد الغرناطي" أسماء لمسمى واحد، تترافد وتتنافذ في ذاته عناصر ومكونات ثقافية ودينية مختلفة المشارب والمنازع: أندلسية، مغربية، إسلامية، يهودية، مسيحية.. فالوزان مغربي الأصل، أندلسي الميلاد. نشأ طفلاً في ثقافة الأندلس، واستكمل منشأه في المغرب.. وخاض غمار الحياة ترحالاً في بلدان مختلفة، وتعرفاً على تنوعات ثقافية وفيرة.. فكان اغتناء شخصيته هو حصيل ذلك.. ولد لأب مسلم وأم من أصل يهودي، وكان ميلاده في غرناطة.. ونتيجة اشتداد الحصار عليها، نزح مع أهله قبيل سقوطها إلى فاس، وهو حَدَثٌ لم يَيْفَعْ بعد. وفي فاس تعلم بجامع القرويين على أعلام علمائها حينذاك.. وتعرف على مناطق وبيئات مغربية عديدة، في اصطحابه لأبيه، الذي كان محصلاً لضرائب دولة الوطاسيين ـ وهي من المهام التي ستناط به هو أيضاً بعد ـ وستتنامى خبراته برحلات وأسفار إلى الكثير من البلدان والأقطار في أنحاء العالم، مرافقاً أحد أقاربه، قبل تكليفه بمهام رسمية، داخل المغرب وخارجه، من قِبل السلطان محمد بن محمد الوطاسي الملقب بالبرتغالي، الذي ألحقه بخدمته، وكلفه باتصالات مع السعديين ـ وكانوا في بدء دولتهم يقتسمون المغرب مع الوطاسيين ـ وقام أيضاً باتصالات مع أطراف داخلية مناوئة.. وبسفارات إلى بلدان أفريقية لمهام دينية وسياسية.. وفي كتابه "وصف أفريقيا" ما يدل على معرفته الجغرافية والاجتماعية والسياسية والثقافية، بالبلدان الأفريقية التي وصفها.. وهي بعض من

مستخلص رحلاته وأسفاره في أفريقيا وفي غيرها، ومن رصيد اطلاعه وتجاربه الوفيرة، التي كان من منعطفاتها الحادة أسره من قراصنة إيطاليين سنة 1520، في البحر الأبيض المتوسط، وتقديمه في روما إلى البابا "ليون العاشر" الذي رأى ما يتميز به من نباهة واطلاع واسع وقدرة على التواصل.. فعمّده مسيحياً وسماه باسمه، وأناط به تعليم العربية لرجال الكنيسة ولغيرهم ـ وكانت أوروبا تتهيأ للخروج من دياجير القرون الوسطى إلى عصر النهضة الحديثة ـ فدرّس وحاور، وألّف في الجغرافيا والدين واللغة، والترجمة لفلاسفة وأطباء عرب.. مساهماً بذلك في مد قنوات التواصل بين الثقافات، ومضيفاً إلى معرفته باللغات العربية والعبرية والإسبانية، معرفة باللاتينية والإيطالية. والمعرفة باللغات مدخل أساس إلى ثقافاتها..

حياة زاخرة، إذاً، بالتجارب والاختراقات والحصائل.. من النزوح الفاجع، بكل أثقاله وإرغاماته، من الأندلس إلى فاس الوطاسيين.. من مآسي المكائد والتعصب والحروب المدمرة ومحاكم التفتيش والاقتلاع والإبعاد.. إلى المغرب في فترة مضطربة عصيبة، فترة ضعف وانقسام سياسيين، وانفلات وفتن، واحتلال برتغالي إسباني لعدد من الثغور البحرية، عقب سقوط غرناطة سنة 1492.

شخصية إشكالية مركبة، بما تقلبت فيه من تجارب منذ حداثتها، وبما اخترقها واخترقته من قيم ثقافية، وما تحصل لها من خبرات بأحوال البلدان والمجتمعات والحياة.. وذلك ما جعل منها شخصية ذات رمزية وأبعاد درامية كثيفة..

تحولات الحسن الوزان وإحالاته في المتخيل المسرحي:

رمزية هذه الشخصية المركبة، بأبعادها الدينية والثقافية والإنسانية هي المدار المركزي في مسرحية "تغريبة ليون الأفريقي" التي كتبها الأستاذ أنور المرتجي، وأخرجها المبدع بوسلهام الضعيف (لفرقة "مسرح الشامات" من مدينة مكناس 1911). فلم يكن الهم في هذا العمل الدرامي المائز، عرض أطوار وملابسات من حياة الوزان. فالعمل الإبداعي ليس وثيقة تاريخية أو عرضاً للتعريف بأطوار حياة.. العمل الإبداعي حين يتجه إلى التاريخ، فلرصد حالات ومواقف وأحداث ذات دلالة عميقة، لها علاقة بالحاضر الذي ينتج المبدع في شرطه، فيستدعي من التاريخ لحظات دالة في الحاضر، ويعيد بناءها جمالياً من رؤية انشغال راهنه، ومن مداخل يغلفها التاريخ أو لا ينتبه إليها أو لا ينشغل بها أصلاً.

لذلك كان رهان هذا العمل الدرامي، هو القيم الرمزية المستخلصة من تاريخ الشخصية وأطوار وتقلبات حياتها، وقد صيغت حالتها تخييلاً درامياً، يستجيب لرهانات الإبداع ومقاصد تدليلاته..

نعني بهذا أن المسرحية استدعت حالة من الماضي، ذات كثافة رمزية، للإحالة الفنية من خلالها، على إشكالات في الحاضر.. وحالة الحسن الوزان، هي فعلاً حالة مبثرة لقضايا ومشكلات إنسانية مصيرية، كانت وما زالت مثار جدال وسجال، وصراع ونضال، من أجل تثبيت دعائم كيان إنساني، قائم على أسس الحوار والتعايش ونبذ التعصب والتمركز الإقصائي، سعياً إلى تقبل الاختلاف واعتبار حالاته البناءة قيم ثراء وتكامل، وبحثاً في كل الأرصدة الثقافية والحضارية عما يؤالف بين الناس ويمد حياتهم بمقومات إمراع شجرة الحياة..

وفي مسرحية "تغريبة ليون الأفريقي" تعاد صياغة التجربة الخصبة والمثيرة لحياة الحسن الوزان، في سياق درامي، يتداخل فيه الحاضر بالماضي، وتتداخل، تبعاً لذلك، الشخصيات والأحداث والدلالات في بؤرة تقاطعية مستحضرة القضايا والمشكلات الإنسانية المذكورة، من أجل دعمها وتحفيز النقاش الثقافي فيها، من موقع العمل المسرحي المنخرط في الحوار الثقافي الحي، لقضايا ومشكلات زمانه. وهو حوار ينفذ إلى العمق إذ يتأسس على الحقوق الواجبة للإنسان من حيث هو إنسان، متجاوزاً حدود ما يصطلح عليه بالتسامح، حين يتضمن التسامح معنى التساهل والغفران، لأن هذا المعنى ربما استضمر شيئاً من التعالي من جهة المتسامح ـ بخاصة في حال اقتداره أو استقوائه ـ تجاه المتسامَح معه، فكأنما يترخص معه بتسامحه، ويقبله تساهلاً منه.. مما يمس بكيفية أو بأخرى القيمة الإنسانية المجردة، ومبدأ حرية الاختيار وحرية الاختلاف البناء، وفق ما تقتضيه إنسانية الإنسان، في ممارسة حقوقه الطبيعية، وحقوقه العليا، بعيداً عن أي ترخص أو تعال أو استقواء. إذ الأمر يتعلق بحقوق وليس بتنازلات أو رخص يجود بها أو يمنحها هذا الطرف لذاك إن كل وضع من أوضاع الحسن الوزان في المسرحية، رمز. وكل انتقال وتحول من انتقالاته وتحولاته، رمز كذلك.. كأنه في تقلبات حياته ومختلف أوضاعه، يذرع الأزمنة والأمكنة، ويمر

بالتجارب الحدية للوصول إلى أقصاها، مستشرفاً أفق التقاء تنتفي فيه الحدود والفواصل بين كل البشر.. فتركيبة شخصيته ترتقي به إلى حالة كثيفة الترميز، بما يتقاطع فيها من قيم وثقافات وتجارب.. حالة اختراقية نائية عن انغلاق الهوية وتصلبها، ومتحركة في مدى هوية مفتوحة، قابلة للتواصل والحوار، مقبلة عليهما. هوية بأبعاد إنسانية وعمق روحي، تسع القلب الإنساني الكبير، النابض بالمواجد والتطلعات المشتركة..

فذاكرة الوزان مسكونة بأندلس التثاقف والتنوع والاختلاف، ومسكونة أيضاً، بأندلس التعصب والاحتراب ومحاكم التفتيش والنزوح القسري.. واقع ونقيضه، كانا من عوامل مقاومة الوزان لأي شكل من أشكال التعنت والتشدد وضيق الأفق.. لذلك نراه في المسرحية منافراً التعصب والتزمّت والانغلاق، منابذاً الجمود والتحجر والاجترار، دالاً على منزعه المتفتح بطريقة تفكيره ومسلكه. ومن ذلك استثماره ثقافته في معالجة حالات مرضية بالموسيقا (وللإشارة، فالوزان كان كاتباً بمارستان في فاس)، والحالات المعنية هنا، مصابة بداء التصلب الثقافي، من جراء ما حشيت به ذواتها من مستهلكات عقيمة، تحجر على العقل وتكبل الطاقة المبدعة في الإنسان، ولا سبيل إلى شفائها غير إنارة أرواحها وتحريك حوافز نفوسها بأنوار وذبذبات الموسيقا ورهافتها.. وقد كان أول مشاهد المسرحية رفضاً قاطعاً، معبراً عنه بكلمة "لا". كلمة مختصرة قاطعة، ينطقها الممثلون الواحد تلو الآخر في حدة متولدة عن ضغط، ففي إعلانهم قطع أو تطلع إلى قطع مع أي شكل من أشكال التحجر والوصاية والتحجير.. ووجهة خطابهم الرغبة في القطع مع اختلالات تعتري الحاضر وتعيق حركة تطوره.. فإذا كانت الأحداث التي تأسس عليها متخيل المسرحية، ترتبط بالماضي، فإن في العرض مؤشرات غزيرة على أن مقاصده تتجه إلى الحاضر وتحيل عليه، فحمل الممثلين في لحظة من المشاهد الأولى، لحقائب السفر مؤشر على أن وجهتهم المقصودة هي الحاضر، وإنما العبور من الماضي تعلة أو ذريعة لقصدهم وجهة الحاضر.. كذلك تركيز المسرحية على القيمة الدينية، ليس فقط لتأثيرها على تحولات حياة الوزان وتطورات شخصيته وأحواله، بل وبالأساس، لتداعيات مفاهيم ونزعات وسلوكات وأفعال راهنة محرفة لهذه القيمة عن مقاصدها الجوهرية، وما يجره ذلك من كوارث وفجائع مدمرة..

لذلك ظل الحوار ملازماً لتحركات الوزان، فهو يناقش ويناظر ويسأل ويجيب.. ساعياً إلى أن يعرف ويُعَرِّف وينسج العلاقات، ولا يكف عن البحث عما يوطئ العقبات لذاته ولغيره..

يلتقي الوزان في متخيل المسرحية بمدون حياته وآثاره الفقيه والمثقف المتنور محمد المهدي الحجوي، خريج القرويين والمدرسة العصرية، والمتفتح على المدنية الغربية الحديثة منذ حداثته، إذ أتيح له أن يزور الكثير من المناطق المغربية والبلدان الأوروبية، وكان من مثقفي النهضة المغربية الحديثة في مرحلة احتلال المغرب.. فهناك إذاً، نقط التقاء بينه وبين الوزان، لعلها كانت من جواذب تأليفه عنه.. ومن ثمة نجده في متخيل المسرحية سارداً للحظات مفصلية من حياة الوزان وعصره ومشاغله، ومحاوراً له في شؤون تتعلق بتجربته الكثيفة وخلاصاتها.. وإذا كان هذا الحوار مع الحجوي بمثابة حوار الذات للذات، فإن الحوار مع البابا مضى في منحى آخر، فقد حاور البابا الوزانَ في تشريعات اختلافية بين الديانتين الإسلامية والمسيحية، كشرب الخمر، وأكل لحم الخنزير، وتعدد الزوجات، والتصوير التشخيصي.. والحوار كان المسلك الحضاري المفضي إلى تبيان أن الاختلافات التفريعية لا تمس جوهر المشترك الأعمق بين الناس، مهما اختلفت ثقافتهم ومعتقداتهم وشروط حياتهم.. فالاختلاف لا يفسد للود قضية، وجوهر الود أن تقبل الآخر كما هو وعلى ما هو، وتحاوره للوصول إلى توافق ومبادئ حقوقية تلزم شرط التعايش الإنساني المتفاعل في حياة هي ملك للجميع.

يتزوج حسن الوزان في روما بمسيحية، فيجد أنها من أصول أندلسية.. في إشارة إلى لقائه بتاريخه العميق، حتى خارج حدود الأندلس. تاريخه الإنساني الممتد في الزمان والمكان، خارج حسابات السياسة وتقلباتها ومقالبها.. تاريخه الذي يحمله رصيداً في ذاته، ويتواصل معه من خلال علاقاته التي ينسجها في تغريبته، فتؤول التغريبة تآلفاً والاختلاف تثاقفاً وإغناء للشخصية وتجارب الحياة. فالثقافات لا تترافد ويمد بعضها بعضاً إلا لأنها متعددة مختلفة، ولو تجانست في إطار جاهز ـ وهل يمكن ذلك ! ـ لتقلصت في دائرة العقم والضحالة.

وفي خدمة البابا يلتقي الوزان أيضاً بشخصية يهودية من

طليطلة لعلها شخصية من سلالة ابن ميمون الفيلسوف اليهودي الأندلسي. وهذه الشخصية على معرفة بالفكر التنويري لابن رشد.. في إشارة كذلك، إلى لقاء الوزان بتاريخه العميق، المتآلفة فسيفساؤه في وحدة اختلافها.. وقد أمدته الشخصية اليهودية بمخطوط لابن رشد، وأوصته بالحرص عليه وإيصاله إلى جامع القرويين، حين عودته إلى فاس، لمد الوصل وتحفيز فكر التنوير وأصول الحوار والاجتهاد.. وفي احتفاظ الشخصية اليهودية الأندلسية، في بيئة مسيحية، بمخطوط ابن رشد ووصيتها بالحرص عليه وإيصاله إلى القرويين، إشارة إلى ضرورة الحوار بين مختلف الديانات ومختلف الثقافات، هدفاً إلى تواصل إنساني بعيد عن التشدد والتعصب فكراً ومعتقداً وسلوكاً..

وقد كان من الممكن تخييلاً كذلك، أن يلتقي الوزان أيضاً بأمين معلوف، الذي اكتشف فيه قيمة تفاعلية خصبة، لمسافر بين الثقافات والحضارات.. كما نقف عليه في رواية معلوف "ليون الأفريقي".. وكان من الممكن أيضاً، أن يلتقي في أسفاره العظمى ـ بتوصيف ريمون موني ـ بأحمد فارس الشدياق وبعمر الخيام، وبورخيس، وابن عربي، وغيرهم من منافذي اللغات والثقافات والحضارات الإنسانية، ومكتشفي الأعماق والأماكن الحقيقية التي لا تظهر على الخرائط كما يقول "هرمان ملفيل".. ولكنه لخص اللقاء الروحي بهم جميعاً، بتساميه الصوفي في آخر المسرحية، حيث ارتقاؤه العرفاني في فضاء طليق دون قيود أو حدود، وكأن وجيب قلبه لحظتها ينبض بالبوح النوراني لابن عربي:

لَقَد صارَ قَلبي قابلاً كُلَّ صورَةٍ
فَمَرعىً لِغِـــزلانٍ وَدَيرٌ لِرُهبانِ
وَبَيتٌ لِأَوثانٍ وَكَعبَةُ طائِـــفٍ
وَأَلواحُ تَوراةٍ وَمُصـــحَفُ قُرآنِ
أَدينُ بِدَينِ الحُبِّ أَنّى تَوَجَّهَـــت
رَكائِبُهُ فَالحُبُّ ديني وَإيمـــانـي

جدلية العتمة والضوء أو الانغلاق والانفراج..

ولقد جرت أغلب أحداث المسرحية في فضاء مفتوح، هو القرين الرمزي لانفتاح الشخصية المحورية، شخصية الحسن الوزان.. فهندسة الخشبة تشكلت سينوغرافيا من عناصر بسيطة، ولكنها منسجمة مع المقاصد المركزية للنص، مواشجة لدلالاته الأساسية وداعمة لها.. فالأزر البيضاء المثبتة في القسم الخلفي من الخشبة، تجعل فضاء الحركة يبدو كالسفينة الشراعية في إبحار غير محدود.. وتتيح للرؤية انفراجاً نفسياً، وانفتاحاً على ممكنات تخييلية غير محدودة أيضاً.. فالأبيض لون عبوري كشخصية الوزان، لون ضوئي عرفاني، مترع بالسر والحكمة، في هدوئه وسطوعه معاً، لون كل الألوان، وليس لون أي لون بالحصر والتحديد. لذلك فالأزر البيضاء المنصوبة كالستائر، تقوم كالبرزخ بين عالمين يشف كل منهما عن الآخر: عالم المجريات المباشرة للأحداث والحوارات والتقلبات في المساحة الأمامية للخشبة. فهو العالم المباشر الذي نتعرف فيه على الشخصيات وهوياتها ونزعاتها والعلاقات بينها، وتطورات أحوالها ومواقفها.. وما يفضي إليه كل ذلك من تحولات في شخصية الوزان وهو يتجه لحظة فلحظة وتجربة فتجربة إلى أفق التطلع نحو وهج اللقاء الوجداني الأعظم، في العالم الرؤيوي المستشف خيالاً والمحدوس استشعاراً، وهو العالم المرموز إليه فعلاً شاخصاً، بالرقصة الصوفية الدائرية، المرتقية بالشخصية المحورية في نهاية المسرحية، إلى عالم التدفق والانطلاق الروحيين، حيث تذوب كل الحواجز والفروقات، ويواصل الهواء المشع بحرارة الروح، الهواء المشع بوفز الوجدان.. وتلك دعوة ممكنة لالتقاء داخلي في جوهر المشترك العميق بين الناس. دعوة إلى التآلف والوئام في ظل شجرة المحبة الوارفة، التي لا تضن بوروفها إلا على ساكني العتمات..

لقد كان اعتماد الإخراج، في البناء التفصيلي للعرض، على عناصر بسيطة، لكنها دالة في صياغة المشهد الدرامي الكثيف الدلالات، كمشهد تخلص الممثلين من المدونات العقيمة، ومشهد سعي الوزان لرأب الصدع بين الأفارقة، ومشهد التعميد المشخص بطقوسيته المسيحية، والمشهد الرامز إلى انفكاك الوزان من عقال الأسر المادي والمعنوي في الرقصة الصوفية.. وهذه أمثلة فقط..

وبطبيعة الحال فإن كنائية المشهد لا تتحقق إلا باختيار

علاماته السيميائية الدالة.. ومن أمثلتها كنائية الملابس، فمنها ما ينتسب إلى الماضي، ومنها ما ينتسب إلى الحاضر للتكنية على هذا من خلال ذاك، وللإشارة إلى الأول عبر الثاني. وبإمكاننا ملاحظة أن كل العناصر المكونة لمشاهد المسرحية، من ملابس وإضاءة، وموسيقا، وأدوات ومؤثثات لفضاء الخشبة، هي عناصر بانية لكناية كبرى تحيل على جدلية مركزية، هي جدلية العتمة والضوء، أو الانغلاق والانفراج.. وهي جدلية رمزية، مرموزها القضايا المنوه بها سابقاً، والتي تقع في الصميم من المصير الإنساني، كحرية الاختيار، والتواصل بين الثقافات، والتساكن والتآلف والحوار المتزن بين الناس وفق مراعاة حقوق الإنسان من حيث هو إنسان، وما إلى ذلك مما تستوجبه شروط إقامة الحياة الإنسانية على أسس قيمها العليا حيث الإنسان غاية الغايات..

فالإضاءة، مثلاً، تحيل على الجدلية المذكورة، بتوزعها إلى لحظتين متراوحتين: لحظة غبشية أو طقسية تستعمل فيها إضاءة خافتة، من عناصرها الشموع ـ ذات الإيحاءات المتعددة ـ الحافة بالخط الأمامي للخشبة.. ولحظة فصيحة الضوء، حين يتعلق المشهد بتشخيص أو رواية أحداث ليست ذات طبيعة طقسية، أو لا توغل إلى استرجاع ذاتي متوتر بفعل ضغوط على الذات المتوترة..

وتنمي الجدلية المذكورة، نوعية الكتب الموظفة ترميزاتها في المسرحية، فهي تؤشر أيضاً، على بنيتين ثقافيتين متعارضتين: بنية انغلاق أو عتمة، في مقابل بنية انفراج أو إضاءة.. والبؤرة المركزية المولدة للبنيتين، هي التجربة الحيوية الخصبة لحياة الوزان في تقابلاتها وتعارضاتها، ومستخلص الرؤية الدرامية المستبصرة منها..

وإذا كان العرض المسرحي فضاء تعدد العلامات وتضافرها، فضاء العلامات المرئية والمسموعة، وربما المشمومة.. فإن الإخراج هنا، اجتهد في إضافة إشارات مرئية أخرى إلى ضفيرة العلامات، هي إشارات الصم البكم. وهو اجتهاد ذو قصدين: قصد تعميمي، بأن يصل الخطاب إلى الكل. وهذا من الاعتبارات الراقية لقيمة الإنسان وحقوقه المستوجبة له، دون تمييز.. وقصد تعريضي، يعني أولئك المتصامين عن قضايا إسعاد الناس في حياتهم.. لعلهم يدركون، بل لعلهم يستبصرون..

وبعد هذا وذاك، يبقى الاعتماد الأساس في أداء العرض، على كفاية الممثل وقدراته على التمثيل والتشخيص.. فالعمل هنا ليس على الصوت أو الجسم ولكن على الطاقات، كما يقول "إيوجينيو باربا". فالمسرحية ذات أبعاد إشكالية. وهذا النوع من المسرح يتوقف أولاً على التمثل الداخلي لإشكاله. على الإحساس بالإشكال وإدراكه، ليمكن للأداء أن يعبِّرَ عنه ويرشح به ويدل عليه.. وهي حالة ساكنت المؤلف، فالمخرج، ففريق المسرحية، كما يتأكد للحاضر في العرض. أقول الحاضر ولا أقول المشاهد، لأن مثل هذا العرض يتطلب حضوراً داخلياً، وليس مجرد مشاهدة.. ومن الدال أن تؤدي دور الحسن الوزان فيه شخصية مرت بما يشابه تجربة الوزان من بعض النواحي، فهي تتقاطع معها في منعطفات مفصلية، فتؤدي على هذا المستوى، حالتها الخاصة من خلال حالة الوزان. وهذا من أهم نقاط القوة والإدهاش في هذا العرض الممتع الداعي إلى التفكير، بحيث لا ينتهي أثر الحضور فيه في حيز المسرح، بل يمتد إلى مضطرب الحياة وإشكالاتها المتأصلة من صميم وضع الإنسان فيها، وتطلعاته الدائمة إلى ما يكفل شروط تحقيق إنسانيته في مختلف حالاته وعلاقاته..



محمد زهير

ـ أكاديمي، باحث، ناقد وقاص من المغرب

ـ كتب العديد من النصوص القصصية، والعديد من الدراسات والمقالات النقدية في الشعر والسرد والمسرح..

ـ نشر نصوصه القصصية ودراساته ومقالاته النقدية داخل المغرب وخارجه..

ـ عضو العديد من لجان التحكيم في مهرجانات مسرحية..

ـ شارك في العديد من اللقاءات والندوات في مجال تخصصه واهتماماته..

ـ من إبداعاته القصصية مجموعته " أصوات لم أسمعها" الفائزة بجائزة المغرب للكتاب، صنف السرديات لسنة 2011.

ومن إبداعاته المسرحية مسرحية "النداء" المنشورة سنة 2013.



قـــراءات ومفاهيم

المسرح العربي



الدراماتورجيا بين النص والعرض المسرحي

د. أنس العـــاقل
ممثل،ومخرج.
أستاذ باحث في الفنون البصرية.
المغرب

إن الجذر اللاتيني لكلمة دراماتورجيا Dramaturgie يحيلنا على الفعل Drama وعلى الحركة والاشتغال Urgein، هكذا تحيل كلمة دراماتورجيا على الاشتغال بواسطة الفعل[1]. وفي هذا الاتجاه، يتم تعريف الدراماتورجيا باعتبارها "فن بناء النصوص الدرامية". [2] ولا يوجد أي مرادف للمفهوم في اللغة العربية، وإنما يتم استخدام كلمات تغطي بعض جوانبه الدلالية: إعداد، قراءة، كتابة...تضاف إلى كلمة دراماتورجيا.

1. مفهوم الدراماتورجيا:

يرى ميشيل كورفان أن كلمة دراماتورجيا ذات مجال دلالي واسع، فهي تدل على وظائف متعددة ظهرت تباعاً مع تطور الفن المسرحي، وتحيل على "مجموعة من النظم، القواعد، والأعراف التي تتحكم في عملية بناء النصوص الدرامية، كما تمتد لتشمل مجال الإخراج المسرحي". [3] ولحل هذا الإشكال يعرف ميشيل كورفان Michel corvin مفهوم الدراماتورجيا في سياق تطوره التاريخي، حيث يعتبر أن أرسطو أول من مارس الدراماتورجيا على مستوى المسرح الغربي، وذلك عن طريق تأليفه كتاب "فن الشعر". ويتطرق كتاب أرسطو لمجموعة من النظم والقواعد التي تحقق الجودة للنص الدرامي، حيث يعتبر أن النص الدرامي الجيد هو الذي يحقق محاكاة تامة وكاملة، وبالتالي فإن الدراماتورجيا الأرسطية هي مجموعة من الخصوصيات البنائية التي تحقق الجودة للنص الدرامي.

لقد ظل هذا المفهوم سائداً حتى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فلقد كانت الدراماتورجيا تعني في القرن السابع عشر فن تأليف المسرحيات، حيث كان يمثل النص المسرحي مركز الثقل داخل العملية المسرحية، كما كان يطلق على مؤلف النص

المسرحي إسم دراماتورج، ولم يكن التأليف حينها يعني كتابة النص المسرحي فقط، بل كان يفترض من الكاتب معرفة وثيقة بأعراف الكتابة والعرض المسرحيين. فلقد كانت الدراماتورجيا في العصر الكلاسيكي تمارس من لدن الكتاب المسرحيين كنوع من السلطة الرمزية على العرض المسرحي، هكذا، كانت الكتابة تفترض شكل عرض محدد، ويظهر ذلك بشكل واضح في مقدمات المسرحيات الكلاسيكية التي كتبها المؤلفون، حيث كانت تشمل ملاحظات تتعلق بشكل الكتابة وبشروط تحقيق العرض المسرحي، كما كانت تؤكد على الالتزام بالقواعد المسرحية السائدة آنذاك.

2. الدراماتورجيا الكلاسيكية:

إن الشكل السائد للدراماتورجيا في أوائل القرن السابع عشر في فرنسا والذي كرسه الكتاب المسرحيون الفرنسيون جعل النصوص المسرحية الكلاسيكية تتشابه في تركيبها وشكل بنائها، مما خول لجاك شيرير Jacques Scherer استخلاص قواعد بنائها وتضمينها كتابه الدراماتورجيا الكلاسيكية في فرنسا La dramaturgie classique en France ، والذي يقدم من خلاله نموذجاً عاماً للكتابة المسرحية الكلاسيكية الفرنسية، وينبني أساساً على تبني مبدأ الوحدات الثلاث (وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الحدث)، كما يعتمد نمط الصراع الدرامي الخطي، فيبدأ النص الدرامي بالعرض L'exposition، ويتم خلاله تقديم الشخصيات المسرحية، وشرح طبيعة الصراع الدرامي، ثم يتطور الحدث المسرحي بعدة انقلابات Des péripéties ضمن حبكة محددة وموحدة تدور حول الصراع الدرامي الأساسي، والذي يصل إلى ذروته بتعارض رغبات الشخصيات تعارضاً يؤزم الوضعية الدرامية، عندها تصل الأمور إلى العقدة Le nœud.

بعد ذلك يحدث الانقلاب الأساسي، وهو تغيير مفاجئ يطرأ على الحدث ويتأتى من صلب وقائعه، وتكون بدايته مع وقوع الحدث المفاجئ Le coup de théâtre.

لقد اعتمدت الدراماتورجيا الكلاسيكية حبكة متوثبة - I trigue à Rebondissement، ويعني ذلك أنه كلما اتجهت العقدة نحو الحل كلما تعقدت من جديد، كما هو الحال في مسرحية Le cid للفرنسي بيير كورني P. Corneille. نتيجة لذلك، صارت هناك إمكانية لوجود عدة انقلابات، يكون أحدها أساسياً ومرتبطا بالذروة Le paroxysme، ويكون عادة في منتصف المسرحية، ثم يليه تطور مفاجئ يسرع من وتيرة الأحداث ضمن حركة هابطة لنصل بعد ذلك إلى حل للعقدة.

أما على مستوى العرض، فلقد ركزت الدراماتورجيا الكلاسيكية على قواعد من قبيل مشابهة الحقيقة La vraisemblance، كما أشارت في بعض الأحيان إلى بعض قواعد حسن اللياقة La bienséance، والتي تفرض على العرض المسرحي أن يتوافق مع الأعراف السلوكية العامة للجمهور.

3. دراماتورجيا العرض المسرحي:

لقد اتسع الطيف الدلالي لمفهوم الدراماتورجيا مع ظهور وظيفة الإخراج المسرحي و انتقال مركز الثقل من النص إلى العرض، ومن مؤلف النص إلى معد العرض المسرحي، فلم يعد مقتصراً على النصوص الدرامية فقط، بل أصبح مرتبطاً بالعملية المسرحية برمتها. فلقد بدأت الدراماتورجيا تهتم بجميع مراحل الصناعة الدرامية بدءاً بالتخييل وانتهاءً بقياس جمالية الأثر الذي يحدثه العمل الفني على متلقيه، الشيء الذي جعل من عملية تحديد المفهوم مهمة معقدة، كما جعل مجموعة من العوائق تعترض المناهج التي تستعين بها الدراماتورجيا لمقاربة العملية المسرحية. وتمثل التجربة الألمانية في المسرح أول انفتاح في معنى الكلمة ليشمل مدلولات جديدة تتخطى عملية الكتابة المسرحية، حيث أصبح المفهوم يحتوي مجمل العملية المسرحية، بما في ذلك عمل الممثل وشكل العرض المسرحي "ستكون

دراماتورجيتنا عبارة عن نقد لكل المسرحيات التي سنعرضها(...)، سنتابع خطوة بخطوة كل التحولات التي ستطرأ على النص الدرامي حتى يصير عرضاً مسرحياً". [4]

لقد أضاف لسينغ Lessing للدراماتورجيا وظيفة جديدة، حيث أصبحت مقاربة لمختلف تحولات النص المسرحي وإخراجاته الركحية المتعددة، فاتسع مجال أشغالها ليشمل كلاً من النص الدرامي والعرض المسرحيين. لكن هذا المعنى الجديد لم ينتشر في بقية بلدان أوروبا ولم يتحقق على الصعيد العملي، لذلك وجب انتظار المسرحي الألماني برتولد بريشت B. Brecht وأسلوب عمله في التحليل الدراماتورجي والعمل مع الممثل، لكي يبدأ هذا المفهوم الجديد في الانتشار. ولقد استفاد بريشت من عمله وخبرته كدراماتورج لدى ماكس راينهارت M. Reindhart، فطبق العمل الدراماتورجي على الكتابة المسرحية وأسلوب التعامل مع الممثل، بل وحتى على أسلوب التعامل مع الجمهور. هكذا، أصبحت الدراماتورجيا تتجاوز شكل الكتابة والإخراج الدراميين لتحيل على الشكل المسرحي وقدرته على التأثير في المتفرج. فلقد أصبحت الدراماتورجيا مع بريشت تغطي مجال المسرح ككل، ابتداءً من كتابة النص الدرامي، فتحضير العرض المسرحي، ودراسة تاريخ المسرح، بل وحتى النقد والتحليل... كما أضاف لها وظيفة جديدة فجعلها عبارة عن تصور جمالي يبتدع طرقاً جديدة في الكتابة وأداء الممثل وشكل الإخراج، ليدخل العرض المسرحي في علاقة جدلية مع متلقيه، وذلك بهدف التأثير عليه ودفعه إلى التساؤل والشك والقيام بالفعل والسعي إلى تغيير واقعه الاجتماعي. تسمح الدراماتورجيا-حسب بريشت- بانتشال الحكاية من النص المسرحي، وتختبر طرقاً جديدة لتشخيصها على الركح، إنها تتموضع في المسافة الفاصلة ما بين الأيديولوجيا والإستتيقا. [5]

4. الدراماتورجيا في العصر الحديث:

لقد صارت الدراماتورجيا في العصر الحديث عملية متكاملة يشارك فيها المخرج مع معد النص ومترجمه والممثل والسينوغراف، بل وحتى الناقد في بعض الأحيان، فعمل الممثل على إعداد دوره يمثل نوعاً من القراءة الدراماتورجية للدور، كما أن وظيفة الدراماتورج أصبحت تقتضي منه التمكن من الأدوات النصية والركحية، فعلى عاتقه تقع مهمة تفسير النص الدرامي عبر اختيار تأويل خاص، يوجه من خلاله العرض المسرحي نحو المعنى المفترض. هكذا، أصبحت الدراماتورجيا تعني "مجموع الاختيارات الجمالية والأيديولوجية التي يشترك فيها فريق العمل ويعملون على بلورتها فوق الركح، بدءاً من المخرج وانتهاءً بالممثل". [6]

لقد تجاوزت الدراماتورجيا في مفهومها الحديث مستوى دراسة وتفسير النص المسرحي، بل امتدت لتشمل مجال العرض وما يتلقاه الجمهور، الشيء الذي ساهم في توسيع أفق منهجية البحث المسرحي، فانفتح التحليل الدراماتورجي على العلوم الإنسانية مثل السيميولوجيا والسوسيولوجيا، وأصبح يبحث بطريقة براغماتية عما يتلقاه الجمهور من العرض المسرحي وعلى ماذا يحيل ذلك داخل واقعه الأيديولوجي والجمالي، وذلك في إطار مقاربة شمولية تجمع ما بين التصور السيميولوجي (الجمالي) لأنساق العرض المسرحي وظروف إنتاجها وتلقيها من وجهة نظر سوسيولوجية. [7]

لقد خلق ارتباط الدراماتورجيا بحقل الدراسات المسرحية مجالاً جديداً لاستخدام الكلمة، فصار بالإمكان الحديث عن دراماتورجيا نص معين بمعنى شكل كتابته، أو دراماتورجيا عرض معين بمعنى بنيته الداخلية في ارتباطها بسائر العناصر المكونة للعرض، ودراماتورجيا العلبة الإيطالية بمعنى نوعية الكتابة الخاصة بهذا المكان المسرحي وشكل التلقي الذي يفرضه. كما أصبح بالإمكان الحديث عن دراماتورجيا إيهامية وأخرى تغريبية بمعنى شكل التأثير

على المتفرج، ودراماتورجيا إليزابيتية أو رومانسية بمعنى شكل الكتابة في ارتباطها بالعرض في عصر معين[8].

هكذا، يمكن تعريف الدراماتورجيا في مجال المسرح وفق تصورين اثنين:

أ- دراسة تقنيات بناء النصوص المسرحية وشعريتها على مستوى الكتابة.

ب- دراسة النصوص المسرحية في علاقتها بإخراجاتها المتعددة وتلقياتها المختلفة.

5. التحليل الدراماتورجي وإشكالية المنهج:

يطرح مجال اشتغال الدراماتورجي وشساعته إشكالية منهجية: ما هو المسار الذي يجب أن يسلكه التحليل الدراماتورجي؟. هل يجب أن ينطلق من النص محاولاً تأويله ثم تفسير تحولاته المختلفة قبل أن يصبح عرضاً مسرحياً، وبعد ذلك القيام بتحليل لتلقياته المختلفة؟. أم على العكس من ذلك تماماً، يجب على التحليل أن يعكس المسار، فينطلق من تلقيات العمل المسرحي محاولاً استقراء الإخراج والنص المسرحيين على ضوء خبرة المتلقي الجمالية؟. أم يجب أن يتموضع بينهما على مستوى العرض المسرحي؟. بمعنى، هل يجب أن ننتقل من الأدب إلى الركح فنقارب النص الدرامي قبل أن يصبح عرضاً مسرحياً، أم يجب علينا قراءة النص في سياقه الركحي من أجل تحديد خصوصيته؟. يقول ميرهولد V. Meyerhold في هذا الصدد: لقد قرأت في موضع ما بأن الركح يصنع الأدب، هذا تصور خاطئ. إن الركح يستمد من الأدب قوته، فكلما تعلق الأمر بتحطيم الأشكال الدرامية المتقادمة يكون الأدب دائماً في الطليعة"[9]. فالكتاب المسرحيون هم من قادوا الثورات المسرحية ثم سار المخرجون على منوالهم بعد ذلك، فلولا طبيعية مكسيم غورغي وواقعية أنطون تشيكوف لما ابتدع ستانسلافسكي C. Stanislavski منهجه في الأداء والإخراج المسرحيين. ولولا تعبيرية ميترلنك Maeterlinck وستريندبرغ Strindberg لما ابتدع ميرهولد نفسه اتجاهه الإخراجي القائم على التمسرح. لكن هذا التصور بقي قائماً إلى أوائل القرن العشرين حينما كان النص الدرامي مركز العملية المسرحية، أما بعد ذلك فإن المخرجين المسرحيين هم من قادوا مختلف الثورات المسرحية ضد الأشكال الدرامية السائدة، فأصبحت النصوص الدرامية تستمد خصوصيتها من التطورات التي تحدث على مستوى الركح.

فلقد جدد برتولد بريشت في أساليب الكتابة الدرامية انطلاقاً من تجربته كدراماتورج ومساعد مخرج لدى رينهارت، ثم كمساعد مخرج فيما بعد، كما أن جوردون جريج E. G. Greig جعل النص مجرد مفردة من مفردات العرض المسرحي انطلاقاً من تصوره كسينوغراف ومخرج مسرحي، فدعا إلى " مسرح مركب من مجموع العناصر التي تكونه: الحركة التي هي جوهر اللعب، الكلمات التي تشكل جسد النص المسرحي، الخطوط والألوان التي تجسد الوجود نفسه بالنسبة للديكور، والإيقاع الذي يمثل جوهر الرقص". [10] أما أنتونان آرتو A. Artaud فدعا إلى اختفاء النص في "المسرح الخالص"، وعودة المسرح إلى صفائه الأصلي معلناً نهاية ديكتاتورية المؤلف، فهو يرفض سلطة الأدب على العرض المسرحي كما يرفض أن يكون العرض مجرد إيضاح حسي لنص مكتوب. ومع تجربة مسرح الشمس أصبح العرض المسرحي يحدد شكل الكتابة الدرامية، إذ تبدأ عملية الخلق المسرحي من خلال الارتجال ويساهم طاقم الممثلين في التأليف، فيما يقتصر دور المخرج على التوجيه والملاحظة الخارجية في مرحلة أولى، ثم يبرز دوره في المرحلة الثانية، فيخضع المادة المتراكمة لعملية الاختيار ثم المونتاج، فالإخراج.

لقد استطاعت التجارب السالفة الذكر أن تلغي الأدب من العملية المسرحية لكنها لم تستطع إلغاء

حضور النص المسرحي، فقد يصبح مجرد مفردة من مفردات العرض المسرحي وقد يفقد استقلاليته

لصالح العرض، لكنه مع ذلك يظل أول موجه للمعنى. إن كل تجربة مسرحية تنطلق من نص ولو كان مجرد فكرة، لذلك فكل التجارب السالفة الذكر لا تلغي النص المسرحي من العملية المسرحية، ولكنها تجعله يفقد استقلاليته ومركزيته، إنها ترفض دكتاتورية المؤلف كمالك حصري للمعنى.

يعتبر جون بيير سارازاك J. P. Sarazac أن التمسرح معطى من معطيات الخلق المسرحي ولا علاقة لها بعملية الإنجاز[11]، بمعنى أنها معطى نصي وليس إخراجياً. وتؤكد

آن أوبرسفيلد هذا الأمر حينما تعتبر الإخراج المسرحي هو كتابة فوق كتابة[12]، فالكتابة الثانية بهذا الشكل تظل تمارس وظيفتها في حدود الكتابة الأولى، ويصبح النص القنطرة التي يتم من خلالها تشييد المعاني وبناؤها.

إن هذا الطرح الذي يفترض بأن النص المسرحي هو الذي يمتلك المعنى يواجه اعتراضاً ورفضاً في إطار النظرية النقدية المعاصرة، والتي لا ترى المعنى ملكاً لنظام سيميوطيقي خاص بالكتابة، وإنما تعتبرها مرتبطة بالإخراج المسرحي تبعاً لأنظمته السيميوطيقية المختلفة، وإلا فكيف يمكن تفسير تغيرات المعنى انطلاقاً من إخراجات مختلفة للنص المسرحي نفسه . "إن عملية التمثيل والإخراج بصفة خاصة لا تعني تحويل العمل الأدبي إلى واقع ملموس، أي تحقق فوري للعمل، وإنما هي عملية تشكيل جديدة تماماً، تتم بشكل متقطع، ويحتاج التحليل الدرامي إلى التعرف على ذلك التشكيل الجديد، أي النص

الجديد، والذي لا يعد ببساطة على أنه مسرحة النص المشكل كلياً، لكنه نظام سيميوطيقي مختلف تماماً ويتطلب تحليلاً سيميوطيقياً مختلفاً تماماً ". [13] ولذلك، يجب بعث تنوع وتكاثر المعاني في قلب الممارسة النقدية، وذلك من خلال رفض فكرة أن المعنى هو الحقيقة الساطعة التي ترمز داخل النص، ونتيجة لذلك ينظر إليها على أنها سلعة يحتكر ملكيتها النص المسرحي. [14]

الهوامش (Endnotes)

1 Manfred Pfister. The Theory and Analysis of Drama. Trans. John Halliday. European Studies in English

Literature Ser. Cambridge University Press. 1988. P.11.

2 Jacques Scherer. La dramaturgie classique en France. Ed Librairie A.G.Nize. Paris. 1977. P.6.

3 Michel Corvin. Dictionnaire encyclopédique de théâtre. Ed Bordas. Paris. 1991. P.265.

4 Lessing cité par Michel Corvin. In Dictionnaire encyclopédique de théâtre. P 266.

5 Brechet cité par Michel Corvin. In Ibid. P 266.

6 Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre. Ed Sociales. Paris. 1987. P.134.

7 Patrice Pavis. Dictionnaire du théâtre. P.136.

8 ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1995، ص.208.

9 Vsévold Meyerhold. Le théàtre théàtral. Ed Gallimard. 1963. Paris. P.30.

10 ماتيي فيزنياك، نوسطالجيا، ترجمة عبد المجيد الهواس، منشورات مرايا، 2006، ص.57.

11 Jean Pierre Sarazac. Critique du théatre de l'utopie au désenchainement. Ed Circé. Paris. 2000. P.64.

12 Anne Ubersfeld. Lire le théâtre II. Ed belin. Paris. 199. P.18.

13 ديفيد برتش، لغة الدراما–النظرية النقدية والتطبيق، ترجمة ربيع فتاح، منشورات المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2005، ص23.

14 المرجع نفسه، ص.14.



الدراماتورجيا وما بعد الدراماتورجيا

بقلم باتريس بافيس[1]

ترجمة وتعليق: خالد أمين، وسعيد كريمي

نشهد في الآن نفسه، نجاح وتشظي الدراماتورجيا، ليس فقط الدراماتورجيا بمفهوم الكتابة الدرامية، بل أيضاً التحليل الدراماتورجي: أي قراءة وتحضير المنجز من طرف المستشار الأدبي، أو الفني للمخرج، المسمى في بعض الأحيان (دراماتورج) أو Dramaturg. إن تحليقاً سريعاً في وضعية، ومناهج الدراماتورجيا الحالية، وكذا في تحولاتها الحديثة في عدد كبير من الدراماتورجيات الخاصة، يجعلنا نقف على مشهد غني ومتنوع، بقدر ما هو ملتبس ومتوتر.

I - التحليل الدراماتورجي الكلاسيكي،

استئناف وتعمق:

1- شبكة التحليل:

منذ المرحلة البريشتية، وما بعد البريشتية على الخصوص، وإجمالاً منذ الخمسينيات بأوروبا، بلور التحليل الدراماتورجي منهجية متطورة جداً في قراءة وتأويل النصوص المسرحية، مستفيداً من إواليات الاشتغال الناجعة، والفعالة، للعلوم الإنسانية. فالقيام بتحليل نص مسرحي ما، يقتضي تهيؤ اختيارات إخراج مسرحي مستقبلي، سواء تم إنجازه، أو لم يتم. وهذا يعني، أنه كان من اللازم الاستفادة من علوم التاريخ، وعلم الاجتماع، والتحليل النفسي، واللسانيات، أو من السميولوجيا. ولكن أيضاً، في بعض الأحيان، فرض شبكة قراءة على المخرج المسرحي، قد تبدو مقيدة جداً بالنسبة إليه. من هنا، تظهر أزمة الدراماتورجيا، رغم أنها بدأت "تتمأسس" في مناح متعددة، بـ

2 - سوء الفهم حول الدراماتورجيا

لمى سوء الفهم أساساً في الغاية من التحليل، وكذا في دور الدراماتورج. فسوء الفهم، الذي يمكن أن يوصف حتى بالخطيئة الأصلية، والأساسية، والثابتة، يمكن أن يختزل في السؤال الآتي: هل الدراماتورجيا هي شعرية/ إنشائية[2] العمل الدرامي والفرجوي؟ أم أنها تقنية دقيقة وبراغماتية لتحليل نص، وإخراجه عملياً على الركح؟ يبقى سوء الفهم هذا منتجاً في نهاية المطاف، ما دام أنه يدفع في اتجاه أن تصير الشعرية العامة، والتحليل الملموس متكاملين.

1 باتريس پافيس Patris Pavis:
أستاذ الدراسات المسرحية بجامعة باريس ما بين سنتي 1976و2007، ومن أهم الأصوات النقدية التي أثرت في مجال البحث المسرحي المعاصر. يشتغل حالياً أستاذاً بكلية الفنون بجامعة كينت Kent بمدينة كانتربري الإنجليزية. عمل أستاذاً زائراً في قسم الدراسات المسرحية بالجامعة الوطنية الكورية للفنون في سيئول ما بين عامي 2011 و 2012. من أهم منشوراته قاموس المسرح الذي تمت ترجمته إلى نحو 30 لغة، وكتب أخرى عديدة حول تحليل الفرجات، والمسرحيين الفرنسيين المعاصرين، والمسرح الحديث. من بين آخر إصداراته كتاب La Mise en scène contemporaine، عن مطبعة Armand Colin (2007)، وقد ترجم إلى الإنجليزية من طرف جويل أندرسون Joel Anderson (مطبعة روتليدج، 2012). وباقي مجالات بحثه الحالية تشمل: نظرية الأداء؛ نظريات الإخراج؛ المسرح الما-بين-ثقافي والمسرح المُعولم؛ الكتابة الدرامية المعاصرة؛ الكتابة الإبداعية وفن العرض؛ نظرية الفرجة والمسرح المعاصر.

2 غالبا ما يلتبس مفهوم الإنشائية Poétique/Poetics لدى الكثير منا بالشعرية. ويعود «ظهور مفهوم الإنشائية ومصطلحاتها إلى أرسطو في كتابه «فن الشعر»... والإنشائية نظرية من نظريات الأدب، تقتطع من الحقل الأدبي موضوع دراسة مخصوصاً هو ، حسب عبارة أرسطو، الفن الأدبي بوصفه إبداعاً قولياً، أو الخطاب الأدبي في منظور البنيويين الإنشائيين... وقد بسط «تودوروف» القول في هذا المفهوم، مبينا أن الإنشائية، خلافاً لتأويل الآثار الخاصة، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل تهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تتحكم في ولادة كل أثر.» (محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، تونس: دار محمد علي للنشر، 2010، ص. 43).

بالفعل، هل بإمكاننا إقامة شعرية، أو دراماتورجية عمل، بنحو تجريدي، دون أن نكون متجذرين في التاريخ؟ وفي المقابل، اقتراح تحليل نص دون استناده بشكل قبلي على نظرية للتأليف؟

3 - مسار الدراماتورجيا:

جب التحليق في تاريخ المسرح لتقييم وظيفة الدراماتورجيا، ومنهج التحليل الدراماتورجي، ودراسة أنماط تمثل كل حقبة للمسرح، ولطرائق تحليله. سننتقل على هذا الأساس، من الشعرية الكلاسيكية الإغريقية، إلى الكلاسيكية الجديدة الأوروبية خلال القرنين السادس عشر، والسابع عشر، ثم إلى الدراماتورجيا النصية، والعرضية، لديدرو Diderot، أو ليسينغLessing ، وبعد ذلك إلى الدراماتورجيا السياسية لبريشتBrecht ، أو بيسكاتور Piscator، لنصل إلى الدراماتورجيا المتشظية في وقتنا الحاضر. ويبقى علينا معرفة ما إذا كانت الأشكال ما بعد الحداثية، وما بعد الدرامية، لا تزال في الآن نفسه دراماتورجية، و"قابلة للدراماتورجية Dramaturgisable "، أي قابلة للتحليل بأدوات دراماتورجية.

4- أدوار الدراماتورجيا:

هل مازال من المفروض علينا التوافق حول الأدوار التي يضطلع بها النشاط الدراماتورجي، ما دام أن هذه الأدوار تختلف كثيراً من بلد إلى آخر، أو من مؤسسة إلى أخرى، حد أنه صار من حقنا أن نتساءل عما إذا كانت تنتمي للنشاط نفسه؟ يقوم دور الدراماتورج في ألمانيا وفرنسا، على التأويل التاريخي والسياسي للنص المسرحي، إلى جانب المخرج. وفي المملكة المتحدة، يساهم غالباً في تطوير الكتابة الدرامية، أو يشارك في الإعداد الجماعي للمسرح التوليفي (Devised theatre). وفي بلجيكا، وهولندا، غالباً ما يناط به الرقص، أو الأشكال التعبيرية المرتبطة بالفن التشكيلي، إلخ. وهذا الاختلاف في التسمية، يدل كذلك على البون الشاسع الموجود في الممارسة. وفي الوقت الذي يكون فيه الدراماتورج مرتبطاً بالممارسة غالباً، بتعاون مع المخرج، يكون المستشار الأدبي أو الفني هو موضح النصوص، أو الخبير في الفن المعاصر. في حين أن المنشط)المدبر"Facilator" بالإنجليزية) يساعد الهواة، أو المشاركين على تنظيم أنفسهم.

وبدل ذكر المهام المنوطة بالدراماتورج، وهو ما سيقود بسرعة إلى لائحة معيارية من الأنشطة، ولو بمظهر التعدد اللامتناهي، سيكون من الأولى مساءلة وظيفة الدراماتورج عبر التاريخ، والاهتمام بالإخراج المسرحي، بدل المخرج المسرحي، وبوظيفة التفرج (المنظور، الفكر، المشاركة، إلخ) بدل المتفرج.

بغية ضبط عبارة "التحليل الدراماتورجي"، من الضروري تسجيل الاختلاف الموجود مع القراءة "البسيطة" للنصوص المسرحية، قراءة فردية، تتم دون بلوغ غاية القيام بإخراج لها مستقبلاً. ويجب أن نحدد أن عبارة "التحليل الدراماتورجي"، تتصل في الآن نفسه بقراءة النص، وبالطريقة التي يتلقى بها المتفرج، أو بالأحرى المحلل، الذي يصف، ويؤول في كلمات في غالب الأحيان، العرض المسرحي، معيداً تشكيل مبادئ التأليف.

II- شبكة القراءة، والتحليل الدراماتورجي:

1- نسبية القراءة الدراماتورجية:

واء سمينا المساعد مستشاراً أدبياً، أو دراماتورجاً للإنتاج (أو"الخشبة")، فإنه يجد نفسه دائماً في وقت معين في مواجهة قراءة، وتفسير النصوص. والسؤال المطروح هو نفسه معرفة ما إذا كانت لهذه القراءة تطلعات جامعية (وكونية)، أم أنها مهيأة للإخراج المسرحي المرتقب ليس إلا؟ وبحسب التحليل الكلاسيكي، فإن المساعد سيسعى إلى درماتورجيا تأملية وتحليلية. يتعلق الأمر هنا بـ "قراءة جامعية لنص درامي"1، خلافا لقراءة برغماتية مرتبطة بوضعية سياسية محددة. إنها "تأويل برغماتي لنص بصفته نصاً معداً للعب بغية إخراجه على الخشبة من طرف مخرج مسرحي، وسينوغراف، وممثلين محددين".2 فالتحليل الدراماتورجي إذاً، يتلاءم مع مقتضيات مشروع عملية الإخراج، ويرفض كل حقيقة عامة.

كيفما كانت المجهودات الموضوعية، فإنه سيكون من



السذاجة ادعاء الحقيقة الموضوعية والثابتة للنص، ذلك أن النظرية نفسها تدخل هي الأخرى في إطار مرحلة تاريخية، نسبية، وعابرة. وهو ما يتماشى مع شبكتنا التحليلية المخصصة لتأويل النصوص الدرامية الفرنسية لسنوات التسعينيات3 من القرن العشرين. وكل هذه الأدوات المفاهيمية المنصوص عليها هنا، ليست في الآن نفسه ضرورية لتحليل الأعمال المعاصرة. إن الصعوبة، وفن التأويل، مطالبان باللجوء إلى الأدوات الأكثر نجاعة في الوقت الراهن.

تنتمي هذه الشبكة القرائية بالتأكيد إلى مقاربة دراماتورجية تم فيها بشكل منهجي تجميع أهم ثوابت الدراماتورجية النصية. وهي ليست "منطوية" على توقع إخراجي، أو لعبي. يتعلق الأمر على الأرجح بـ"تحليل دراماتورجي على الورق" بعيداً عن تجربة الخشبة. سنقف عند وضع حد للإشارة إلى أن بعض عناصر هذه الشبكة تتضمن مجموعة من الأسئلة التي يطرحها بالضرورة كل تهيؤ دراماتورجي.

2- التأويل والدراماتورجيا

تتوزع لائحة الأسئلة إلى خمس مستويات من الصعب التمييز بينها بسهولة. تبرز على المستوى السطحي النصية المتعلقة بمادية اللغة. وتتجسد هذه النصية في وضعية تلفظ تخرج النص للتداول. وتمكن المستويات الأربعة المستترة من النص بصعوبة من التحديد العميق، والخفي لأبعاد الحبكة السطحية، والحركات العميقة، وكذا البنيات الأيديولوجية، واللاواعية.

يروم التحليل الدراماتورجي تأويل حركة، أو حكاية، أو لحظة من الحبكة، أو صياغة للنص. لن يأخذ هذا التأويل "على الورق" معناه حقيقة إلا إذا تمت ترجمته إلى حركات فوق الخشبة. يختار الدرماتورج هذه الجزئية، أو تلك دائماً، دون أن تكون له القدرة أو الإرادة في تبرير فرضية قراءته، وأيضاً، حسب شروط اللعب المرتبطة بعملية الإخراج. وكل عنصر في النص، أو العرض، يمكن استغلاله في مختلف مستويات التحليل، من قبيل جزئية في الحبكة في المشهد الأول، أو بسط الحكاية في المشهد الثاني، أو القدرة العاملية في عالم الأفعال في الثالث، أو الكشف عن المسكوت عنه، أو عن النص التحتي في الرابع. وتقع على عاتق الدراماتورج والمخرج مهمة إيجاد الوسائل التعبيرية والسينوغرافية الكفيلة بترجمة تحليلاتهم.

3- ما الفائدة من الدراماتورجيا؟

تكمن الفائدة من الدراماتورجيا في إيجاد أحسن الحلول السينوغرافية (أو أقلها سوءاً؟) في اللحظة الراهنة، ليس في المطلق، ولكن بحسب وضعية ومنطق الإخراج المسرحي المرتقب، أو الذي هو في طور الإنجاز، في الآن نفسه بحسب الفنانين، أو الآفاق الانتظارية للجمهور. لنؤطر أنفسنا باستحضار الخطاطة التي ستساعد الدراماتورج على تهيئة مجال اللعب:

أ- التجزيء التدريجي للخشبة

يتعلق الأمر بالنسبة للممثل باللعب الموضح لحيثيات الحبكة، والحركات فوق الخشبة، وتغيرات الإيقاع. ولا يتوقف التجزيء على النص فقط، بل على اختيارات العرض أكثر، (وهذا ما من شأنه أن يجنبنا، ويوفر علينا التحليل النفساني للنص المسرحي من خلال الشخوص، وحوافزها المفترضة).

ب- إن البحث عن نقط الارتكاز الخاصة بالممثل، وبكل عناصر العرض، يشكل وضع علامات ترقيم دراماتورجية لقراءة الحبكة، أو ببساطة، لتلاحق أحداث الفعل المسرحي.

ج- يرتبط البناء، وبدائل النص التحتي، بتحديد مواطن الالتباس في النص (IV A ص4). يتعلق الأمر بالتوزيع الجزئي لدور الممثل الذي يساهم المخرج في تحديده، والذي هو في نهاية المطاف خاص بالممثل، كما أنه نتيجة ملموسة بقدر كبير للتهييء الدراماتورجي.

د- إن بناء توزيع أدوار الحركات الجسدية والأدائية، هو الهدف الحتمي لكل تحليل دراماتورجي، ولكل ممارسة مسرحية. هذه الحركات الفيزيقية، "سلسة من المواقف أو الحركات الذاتية القائمة على سريرة خاصة"،[4] تنخرط، وتجسد كل التحليل الدراماتورجي، إنها الأثر الحي والمتحرك، باعتبارها توقيعاً جسدياً للممثل.

هـ- الممثل، هذا "الدراماتورج المتحرك": يدمج فيه برنار دورDort كل ما يساهم في إعداد الإخراج المسرحي، بما في ذلك القراءة الفردية، وأداء، وإعداد الدراماتورج، وإعداد الممثل حركياً وصوتياً. وهو ما يترتب عنه حلم البيداغوجيين بحصيلة جمعية لهذه المقاربات الموجودة في الدراماتورجيا. وهو ما عبر عنه مثلاً المخرج والبيداغوجي فيليب أدريان Philippe Adrien بقوله: "أتمنى وحدة

أكثر، تفكيراً مشتركاً بين مختلف المتدخلين، درماتورجيا منسقة للجسد، والصوت، والأداء، وكذا إجراء يمكن من خلاله لمختلف المقاربات أن تتكامل ، وتتلاحم أيضاً من خلال تلاقيها".[5]

4- ودراماتورجيا الفرجة (المعاد بنائها من طرف المتفرج):

وهي السفح المتناسق للتحليل الدراماتورجي للنص الذي يتم إنجازه استعداداً للعرض. ويتولى المتفرج القيام بذلك عقب تلقيه العرض. لكن كيف يمكن تحديد دراماتورجيا العرض هذه، والتي لا تدرك إلا أوج العرض، حيث يجب على المتفرج اكتشافها، وتصورها، ورسمها في الآن نفسه انطلاقاً من العرض. إن المتفرج ليس متأكداً أبداً من فك رموزها، كما أن مساهمته في إعادة بناء الموضوع المجرد، والافتراضي للدراماتورجيا، ليس ملموساً.

إن الدراماتورجيا المنتمية للكلاسيكية هي هيكل الإخراج، وبنيته الخفية، فإذا "كان الممثلون دراماتورجيون متحركون"،6 فإن الإخراج دراماتوجيا متحركة، حيث يسعى الإخراج المسرحي المنتمي (للصنف الكلاسيكي) إلى ابتلاع الجهاز الدراماتورجي، وهو الهيكل الذي يسنده باطنياً. كما أن البنيات الدراماتورجية تذوب داخل الإخراج المسرحي.

III- الدراماتورجيات الجديدة

يصبح التحليل الدراماتورجي ضرورياً بمجرد الاستيعاب الجيد لقوة ونجاعة العرض المسرحي، في علاقته بشكل خاص بالقراءة البسيطة. ونجاعة العرض هذه ليست اكتشافاً جديداً، فقد كانت بديهية منذ زمن بعيد مع مؤلفين- رجالات مسرح، من أمثال شكسبير، أو موليير، لكنها لم تحض بالصياغة النظرية قبل النصف الثاني من القرن الثامن عشر مع ديدرو، وليسينغ. وترسخت نجاعة التحليل الدراماتورجي هذه في نهاية القرن التاسع عشر مع التأسيس للإخراج المسرحي، وإعادة قراءة الكلاسيكيات، وامتدت لتترسخ في بلدان متعددة خارج ألمانيا بعد الحرب العالمية الثانية، لتصل إلى الأوج في الستينيات، تحت تأثير المنهج البريشتي. ومع انبلاج الأفكار النسبية، ما بعد الحداثية، وما بعد الدرامية في السبعينيات، عرفت الدراماتوجيا تراجعاً، أو تحولاً، حيث بدأت تبتعد أكثر فأكثر عن أصولها النقدية والسياسية، وعن ولائها البريشتي. غير أنها لم تغب نهائياً، حيث اتخذت أساليب متعددة في تجديد ذاتها، ولا تلبث أن تتلاشى، وتستتر، حتى تنبعث من جديد بشكل أفضل. وسنقف عند بعض الأمثلة من الدراماتورجيا الجديدة.

1- إن "المسرح التوليفي" ليس مسرحاً للإبداع الجماعي، بقدر ما هو مسرح للتعاون، حيث لا يحظى فيه الدراماتورج (نظرياً) بمرتبة اعتبارية أكثر من زملائه، ذلك أن كل وظائف الإبداع في العرض مفتوحة أمام الجميع، بخاصة التدخل الاستراتيجي للدراماتورج. وخلافاً للمسرح النصي، أو الفرجوي، المبني على فكرة مركزية، صار لزاماً على الدراماتورجيين باستمرار التكيف مع إبداعات المتعاونين الآخرين. وتخضع كل وسيلة جديدة للاختبار الفوري، قبل أن يتم تكييفها، ثم تبنيها فيما بعد. وليست هناك طريقة في العمل يمكنها البرهنة بشكل جلي بأن الدراماتورجيا جزء من السيرورة الإبداعية.

2- إن "الدراماتورجيا البيداغوجية" هي مدخل إلى القراءة واللعب بالنسبة للأطفال، واليافعين، والهواة. وهي تشكل جسراً بين عالم التربية، والإبداع المسرحي. وتلجأ المقاربة الدراماتورجية نفسها إلى تقديم نماذج قبلية في الإبداع. وعلى هامش عرض مسرحي، أو تكوين أساسي، يتوفر الدراماتورج على الوسائل القمينة بإفهام غير المتخصصين كيفية بناء مسرحية، أو عرض مسرحي، وإماطة اللثام عن العوالم غير المعروفة في الإبداع، واقتراح قراءات وتمارين، وتموضعات في الفضاء المسرحي. ورغم ذلك، هناك خطر يتمثل في تحول هذا النوع من التربية الفنية الضرورية إلى عروض عابرة، أو حملة تسويقية، أو أن تصبح ورشات الكتابة صناعة كتابية كما يشير إلى ذلك تورنر Turner وبيرند Behrendt. أي باختصار، تحول الدراماتورجيا إلى آلية من آليات علم التدبير. ويعد انتشار المواقع الإخبارية المتعلقة بالعروض المسرحية الجارية، والمقابلات الصحفية، وتعريف الممثلين بأنفسهم بكل تأكيد أساسية، بالنسبة للمستهلك لتحديد اختياراته، لكنها قد تتحول غالباً إلى معيرة تصير معها حتى للإبداعات الفنية صعوبة في إثبات وجودها. وفي المقابل، فإن الدراماتورجيا التربوية النقدية والمبدعة يمكن أن تكون وسيلة ناجعة لاستقطاب، أو استئناس جمهور مفتقد للتوجيه في الغالب الأعم.

3- دراماتوجيا الممثل: أبدع هذا التعبير إيوجينيو باربا - E genio Barba، وحوله يتلاءم مع نمط الاشتغال الذي يختار

فيه الممثل، أو الممثلة غالباً، وسائلهما الصوتية، والحركية، والنصية، واللباسية إلخ، بغية تجميعها شيئاً فشيئاً خلال الارتجالات الفردية، خلال شهور عديدة.[7]

إن دراماتورجيا الممثل هي أساساً وسيلة عادية في عمل الممثل، تلزمه باقتراح وسائل تم الاشتغال عليها بشكل قبلي، قابلة فيما بعد، عن طواعية، التخلي عنها لفائدة اختيارات دراماتورجية، وتطبيقات على العرض المسرحي. ومع ذلك، سيكون من الأفضل تخصيص تسمية "دراماتورجيا الممثل" للعروض المبنية على الارتجالات الصوتية، أو الإيقاعية، قبل أن يتم "حشوها" بالنصوص أو السرود، وأن يتم إخراجها في الأخير من طرف مخرج لا يشعر أبداً بأي تعاقد سردي، أو بأية ضرورة سردية مختصرة في حكاية.

4- الدراماتورجيا ما بعد السردية: ينتمي إليها النموذجان الإبداعيان لكل من باربا، و بكيت - Bec ett بكل المقاييس، وهي صنافة أخرى من كل السرود، تشمل النصوص، والعروض الخاصة (أو المتحررة؟) من كل حكاية، ومن كل السرود البعيدة عن الدراماتورجيا الكلاسيكية. لا يتعلق الأمر فقط بتلك المرتبطة بالشكل الدرامي، بل كذلك المرتبطة بالملحمية البريشتية، أو ما بعد البريشتية. هذا النوع من ما بعد السردي، من الأكيد أنه كيس لكل شيء "fourre tout"، أكثر اتساعاً من مثل نوعية ما بعد الدرامي، لكنه مدروس بشكل كبير من الزاوية النظرية، ويحيل على علم السرد ما بعد الكلاسيكي، دون أن يتموقع "كرونولوجياً" بالضرورة "بعد" علم السرد، ولكن على الأرجح في استمراريته، ومنازعته . "إن ما بعد الكلاسيكية المتعلقة بعلم السرد تجمع بين مختلف الجهود لتجاوز علم السرد البنيوي "الكلاسيكي"، الذي أخذنا عليه منحاه العلمي، التجسيمي، وعدم إيلائه اهتماماً للسياق، والتباسه في مواجهة مسألة الجنس".[8]

نحن إذاً في مرحلة ما بعد السرد الدراماتوجي. وبالموازاة مع ذلك، نسجل من داخل الكتابة الدرامية المعاصرة منذ 1990 عودة إلى السرد، والحكي، ومتعة سرد القصص.[9] ومع ذلك، فإن الدراماتورجيا، سواء كانت كلاسيكية، أو ما بعد كلاسيكية، لا تمتح تقريباً أبداً من النظريات ما بعد الكلاسيكية لعلم السرد، تاركة مع الأسف هذا العلم السائر في طريق التجديد في الظل.

مثلاً، Joseph Danan لا يستند جوزيف دانون أبداً 10 ،"في كتابه المتميز، المعنون بـ: "ما هي الدراماتورجيا؟ على علم السرد، سواء Qu'est-ce que la dramaturgie? . كان كلاسيكياً، أو معاصراً

ومن أجل تفسير تحولات المسرح ما بعد الدرامي، أو تلك المرتبطة بالفرجة، فإنه يكتفي بالاحالة على انعدام الحركة (ص 46) ، كما هو الشأن عند بيكيت، أو ضعف المحاكاة (ص47)، أوغياب العلاقة السببية بين مختلف الحوادث داخل واقعة من الوقائع. لا يتعلق الأمر على أية حال مباشرة في تفكير في السردية، وفي كل الأحوال، ليس من زاوية تقنية لعلم السرد.

5- الدراماتورجيا البصرية: هذا المفهوم الذي قام بنحته أرنتزين[11] Arntzen في بداية التسعينيات، هو الشائع اليوم للإشارة إلى عرض بدون نص، والمبني على سلسلة من الصور المتلاحقة. يمكن أن يتعلق الأمر هنا بـ: "مسرح الصور" Théâtre d'images عند روبير ويلسون Robert wilson في بداياته، أو في الرقص-المسرح، أو المسرح الموسيقي، أو المسرح الحركي، أو فن الفرجة، أو كل حركة فرجوية.

أ- إن معيار الدراماتورجيا البصرية لا يتمثل في غياب النص على الخشبة، بل هو شكل سينوغرافي يكون فيه المظهر البصري مهيمناً إلى الحد الذي يفرض فيه نفسه باعتباره مكوناً للخصوصية الرئيسية للتجربة الجمالية. إن للتجربة البصرية قوانينها الخاصة، وهي لا تخضع للقوانين المتعلقة بالحكاية أو السرد، بل تبدو مناقضة لها بفعل المفارقة الموجودة بينهما. ويمكن النظر إلى الدراماتورجيا، والإخراج المسرحي البصري باعتبارهما كتلة بصرية، موضوعة على الخشبة دون تعليق، سواء كانت هذه الكتلة مستقلة، أو كانت مفروضة من منظور نص مسموع بشكل من الأشكال.

على هذا الأساس، تتحدث كريستين ستالبيرت - Chri tine stalpeart عن جون لوويرس Juan Lauwers، وعن "درماتورجيا بصرية متطورة جداً تكون فيها الصور مستقلة، تبني أدواتها بموازاة مع مقاربته المادية للغة والنص، وتمنح المتفرج "قراءات" لتراجيديات شكسبير، مخالفة لنبرة السرد." [12] (438).

ب- تقوم الدراماتورجيا البصرية باستخدام مهيمن للرؤية



والمرئي، حيث كانت الهيمنة من قبل للنص، والسماع. وقد احتفظت من الدراماتورجيا الكلاسيكية بفكرة أن مبدأ التركيب يبقى صالحاً لتحليل مشهد عرض بصري صرف، وأن هذا العرض البصري يتوفر على قوانينه، وقواعده التركيبية الخاصة، وانعكاسه على الجمهور، وتنظيمه للمحسوس. ويشتغل الدراماتورج البصري مثل الفنان التشكيلي، انطلاقاً من الحركات، والصور، وكذا من الأصوات المرتبطة بالفضاء، والصور، وتلاحق الزمن.

عندما يتم الاحتفاظ بالنص مسموعاً، يتم الاشتغال عليه بطريقة مختلفة، حيث يلعب في فضاء معين. وبحسب الصور، فإنه يتم التعاطي معه باعتباره مادة صوتية، إيقاعية، موسيقية، وليس فقط باعتباره معنى للاستهلاك. والشيء الذي تغير هو الوضع البصري، ذلك أن البصري لم يعد يواكب الاستماع إلى النص، كما لم يعد يقتصر على إشهاره، أو تفسيره، أو توضيحه. يتعلق الأمر تقريباً، في بعض الأحيان، بجعله ملتبساً، أو معقداً. فالفضاء، والبصري، يحضران باعتبارهما مادة دالة، ودعامة من العلاقات الفضائية المجردة، والشكلية، وجهازاً، وليس فقط مدلولاً في خدمة النص، أو المعنى.

لا تتجلى مهمة الدراماتورج فقط في التعرف على هذه البنيات الشكلية فحسب، بل في إضفاء دلالة ثقافية، وأيديولوجية. ومن ثمة، محاولة ربطها بالتاريخ. ويجب أن تأخذ بعين الاعتبار تغيرالتقويم من طرف الجمهور.

ج- لقد تغير موقف المتفرج ما بعد الحديث، أو ما بعد الدرامي تغيراً جذرياً، ذلك أن المتفرج لم يعد يشترط فهم كل شيء، أو تحويل العرض البصري إلى دلالة.

إن من يتساءل في الوقت الراهن هو الكوريغراف، أو المخرج المسرحي بمعية الدراماتورج "عما سيفهمون؟" لكن الجمهور سيفكر بشكل مختلف: "نفهم كل هذا بسهولة كبيرة". شكراً لله، ما دام وجود الدراماتورج البصري مرتبط بتعقيد الأشياء، وغالباً أيضاً لإضفاء نوع من الزينة عليها.

تبحث هذه الدراماتورجيا البصرية عن نظريتها. فهي تنقب عن دراماتورج، وعن نمط للتحليل الدراماتورجي، قادرين على فهم هذا النمط البصري، وتنظيم الصورة، بخاصة السيمياء البصرية، التي قدم لنا ميك بال Mieke Bal أسسها، ومنهجية اشتغالها في الفن التشكيلي.

د- مكن مفهوم البصرية مايك بليكر Maaike Bleeker من بلورة نظرية للدراماتوجيا البصرية، حيث مكنته " مختلف تمظهرات التجربة البصرية" من اكتساب أداة ثمينة لفهم هذا "التفكير البصري". يتعلق الأمر بالجمع بين من يَرَى، وَمَا يُرَى. والحال، أن هذا الأمر يتلاءم جيداً مع مهمة الدراماتورج الذي يواجه بشكل طبيعي عالماً يجب عليه إدراكه، والعمل على جعل المتفرج المستقبلي يدركه أيضاً. إن هدف بليكر هو تبيان كيف يمكن "للبصرية" أن ترتكز على الترابط الوثيق المفروض بين مَنْ يَرَى، وَمَا يُرَى. علاوة على أن من يرى هو بالضرورة "جسد". انطلاقاً من هذا الأساس النظري، تأمل الدراماتورجيا البصرية إعداد نسق شبيه في دقته بالدراماتورجيا النصية الكلاسيكية. وتتمحور منهجيتها من جهة، حول سيميائية بصرية، وما بعد علم- سردية، ومن جهة أخرى، حول فينومينولوجيا الجسد، والنظرة المجسدة، والتفخيم الحسي-الحركي.

وهذا بالضبط هو برنامج "علم السرد الطبيعي"، [14] لمونيكا فلوديرنيك Monica fludernik، أي "أسلوب جديد في الحكي، وتجربة فيزيقية جديدة في التأويل. ذلك أن علم السرد المرئي يمكن الدراماتورج من اكتساب أدوات ثمينة ودقيقة لوصف الدراماتورجيا البصرية.

تقودنا الدراماتورجيا البصرية في خط مستقيم نحو دراماتورجيا الرقص، والتي تطورت كثيراً منذ بينا بوش Pina Bausch، حتى أنها شكلت حيزاً كاملاً من الفرجات المعاصرة: أي مسرح الحركة والإيماء، أو المسرح الجسدي "Physical theatre".

-6 تشكل دراماتورجيا الرقص التحدي الأكثر جدية بالنسبة للدراماتورجيا المسرحية الكلاسيكية، ولقراءتها، وتجسيدها للنصوص. بدأ الإحساس بالحاجة إلى درماتورج الرقص منذ بدايات تانز تياتر Tanz theatre، مع دير غرون تيش Der grune Tisch لـ كورت جوس Joos Kurt سنة 1932. وكان الهدف منه هو منهجة، وتوضيح الخطاب السياسي للعمل الإبداعي، بخاصة تقييم الكوريغرافيا، وتوصيف الحركات حسب قوانينها الخاصة، بحسب منهجية الدراماتورجيا البصرية. يبقى أن نميز بين الأسئلة، ووجهات النظر حول المسرح والرقص.

أ- ماهي المهمة الرئيسية للدراماتورج في الرقص؟ تتأسس رؤيته على الخصوص على ما هو خارج لغوي، و على الحركة، وليس على الحركات الدرامية والشخصيات. ويشتغل الدراماتورج على قراءة الحركة، وعلى جعلها ترى، وتحكي قصة، مع العلم أن المقروء، والمرئي، والمحكي، ليسوا مضمومنين، ولا أساسيين. وعندما تبرزهم الدراماتورجيا، فإنهم يخلقون لدى الجمهور المفترض شعوراً بالأمان. عندما تصير الحركة مقروءة من لدن المتفرج، يصبح الكوريغراف أكثر نجاعة وجدارة. وعندما يتمفصل المرئي بشكل واضح، يصير المتفرج أكثر وعياً بوضعه الجسدي في الفضاء، وبجسده في مواجهة الأفكار المجسدة، ذلك أن الفكرة على الخشبة لا تتخذ لها معنى إلا إذا تمثلت أجساداً متحركة، وأصواتاً مغناة، وإلقاء جسدياً متموقعاً. أخيراً، عندما يصبح المحكي في المتناول باعتباره مادة "لحكي" الكوريغرافيا، فإنه يتحول إلى قوة غير متوقعة، قابلة للنقل. في الحالات الثلاث – المقروء، المرئي، المحكي- يترجم الدراماتورج بعض الأفكار والفرضيات إلى أشكال محسوسة، يختبرها المخرج، أو الكوريغراف خلال التدريبات.

ب- لا يتوقف عمل الدراماتورج عند هذا الحد، ذلك أنه يجب على المتفرجين ترجمة العمل الفني حسب تأويلهم، ومن خلال عالمهم الخاص. وتبقى هذه الترجمة، وهذا التحويل للحركات، والقرارات، هو الهدف من كل نشاط دراماتورجي. يستكشف دراماتورج الخشبة، والذي يعمل إلى جانب المخرج، المواد التي اشتغل عليها الكوريغراف بغية استيعاب بنياتها الواعية واللاواعية. هكذا يتصرف الدراماتورج أندريه ليبيكي André Lepecki إلى جانب ميغ ستويار Meg Stuart: "تسألني- كما يصرح ليبيكي- حول ما أشاهد، يمر أمامي على الخشبة، فأتدخل بما أسميه انفجارات مجازية"، حيث أرى علاقات، وارتباطات إلخ. بعد ذلك، وفي السيرورة نفسها، نشتغل جميعاً على ترجمة كل هذا إلى شيء متناسق". (ص4) إن الجمهور،



هذا "الشبح غير المرئي" يحظى دائماً بالاعتبار، "لأننا نسائل أنفسنا دائماً عما إذا كان الأمر واضحاً، وكيف يمكننا تأويل كل هذا ؟" (ص6).

وحسب ليبيكي Lepecki، فإن دراماتورج الرقص لا يقتصر على المشاهدة، أو التقييم الثقافي، بطريقة عقلانية، بل إنه يقحم كل جسده في العملية، ويدخل في مواجهة جسدية مع مواد البناء المسرحي: "ذلك أن دراماتورجيا الرقص تعيد تشكيل بنيتنا الجسدية بكاملها، وليس العيون فحسب (...) فأنا ألج الاستوديو باعتباري دراماتورجاً، محاولاً الابتعاد بأقصى سرعة عن العين الخارجية. ألج للبحث عن جسد (جديد) كما هو الحال بالنسبة إلى الراقصين، والكوريغرافيين. (ص.7). فالدراماتورج لا يكتفي فقط بتركيز سمعه، وبصره حول السيرورة الابداعية، بل يتحول هو نفسه إلى راقص، حتى نتمكن من مشاهدة، وتثمين الرقص بشكل أفضل.

خارج إعادة التشكيل الصوفية للدراماتورجيا نوعاً ما، كما وصفها ليبيكي في موضوع الدراماتورج، يبقى أن علينا مع ذلك، تحديد الشاكلة التي يتم بها تنظيم الكوريغرافيا، والتحليل. فالكوريغرافيا تشتغل انطلاقاً من الحركات، وليس بناء على الحركات "المحاكاتية" للممثلين الذين يجسدون بعض الشخصيات. وترتكز الدراماتورجيا على الإنتاج، وعلى المضاعفة من التأليف الإيقاعي، والتوترات، وتغيير الوضعيات، والمواقف. ولا تبحث هذه الدراماتورجيا عن مدلولات، بل إنها تؤسس لمبادئ شكلية، أي "لمنطق الإحساس"، (دولوز Deleuze)، وبنية التأليف.

7- أنماط أخرى من الدراماتورجيا: تضاف الموسيقا إلى الرقص، والمسرح الموسيقي، وكل الفنون غير التعبيرية، وغير المحاكاتية، والفن التشكيلي التجريدي، والإنجازات، والتجمعات البشرية، وكل الأنشطة الأدائية، والفرجوية المتخيلة. ويكفي لإضافتها إلى اللائحة المفتوحة للدراماتورجيا أن تكون هذه الفنون مصممة بطريقة دلالية، غير تصويرية، وغير سردية. ويبقى المبدأ هو نفسه، ذلك أنه لاستيعاب وظائف هذه الدراماتورجيات الجديدة، ليس من الضروري المرور عبر الحكاية، أو القصة، أو السرد، بل يكفي فقط استيعاب، وتجريب البنية الشكلية للعمل الفني، ولتنظيمه، ولمنطق الدلالة والإحساس.

جدد بروز هذه الأعمال الفنية غير النصية، وغير الأدبية المقاربة الدراماتورجية التقليدية، كما أنها وسعت بشكل كبير وعاء التجارب المسرحية الأدائية، وحتى الأدبية. صارت هذه الدراماتورجيات الحديثة سهلة البلوغ، لكننا نميل إلى تأويلها عن طريق تصنيفات مجردة، باعتبارها بنيات شكلية، منفصلة عن كل مرجعية، بخاصة المرجعية الاجتماعية. ولا تطرح التحليلات الشكلية مشاكل عصيبة، ذلك أنها لا تفترض سوى وصف دقيق مجرد، منفصل عن كل ما هو اجتماعي، على الأقل، ما دمنا لم نجد وسيلة للوصول للجمهور مع الواقع الاجتماعي الحالي. إننا نتموضع في منعطف مسرحي، وثقافي، ومجتمعي، بل كذلك في مواجهة النظرية المبتذلة. فهل علينا التخلي عن الأنساق النظرية، كما هو الحال عند ما بعد الحداثيين، وما بعد الدراميين، وكما يدعوننا إلى ذلك، أو العكس. أي في مقابل ذلك، ينبغي مضاعفة جهودنا النظرية، ليس في مناقشة مهام الدراماتورج إلى ما لا نهاية، ولكن بحثاً عن الآليات المنهجية والنظرية التي من شأنها مساعدتنا على تعميق التفكير في هذه الوضعية الجديدة.

IV. مستقبل الدراماتورجيا وتحدياتها

إذا كانت طرق الدراماتورجيا التقليدية (المرتبطة بالإنتاج) معروفة، واختبرت بكفاية، فالأمر لا ينطبق على الدراماتورجيا الجديدة (تلك التي ترتكز بالأساس على تلقي الجمهور)، فالتأمل النظري يمتح من الممارسة التطبيقية، لذلك بات ضرورياً التفكير في طرائق الاشتغال الأكثر تأقلماً مع التجارب الجديدة. ما هي الورشات التي يجب علينا فتحها –نحن الجامعيين والدراماتورجيين المهتمين بالنظرية؟ هل بإمكاننا اقتحامها دونما التحول بعض الشيء إلى فنانين؟

نظرية الذات المبدعة والمتلقية، المؤلف و"السلطة" (وكل ما يسمح لنا بتسمية مؤلف) تربك طمأنينتنا دائماً. نلاحظ ببساطة أن الذات المتلقية أصبحت هي الأخرى في وضعية معقدة جداً، وأن كل الظواهر المسرحية والأدائية تمت إعادة النظر فيها انطلاقاً من وجهة نظر التلقي. ومع ذلك، ماذا تعني مشاهدة حدث مشهدي؟ ماذا نرى تحديداً؟ وكيف نصبح متورطين فيما نرى بخاصة؟

يدعونا مايك بليكر Maaike Bleeker[15] لتجاوز الرؤية الفورية وغير النقدية، ويدفعنا للتساؤل حول ما نرى من

إعداد مسبق من حيث الشكل والمعنى. في الواقع، تعيق تلك الرؤية الفورية والساذجة فهمنا، ليس فقط لكيفية تمثل الإخراج المسرحي –تلك المائدة العيدية التي أعدت لنا–؛ ولكن أيضاً كيف ندرك الطريقة التي نتورط بها فيما نحن بصدد مشاهدته." (ص 3). والحال، إن هذا التورط يتطلب من المشاهد جهداً للملاحظة، وإعادة بناء وتأويل العرض: هل من الممكن اعتبار حجة المسرح من حيث هو وسيلة لعرض شيء ما لمتفرج ملاحظ تعتيم في حد ذاته على الخاصية العلائقية لفعل المشاهدة داخل منظومة المسرح؟ إن وضع إخراج ما لحدث مسرحي يدعو إلى استيعاب كل ما نراه من أداء مقدم لنا؛ وهي حالة لا يفعل الجمهور فيها أي شيء عدا المشاهدة. إن دلالة تورطنا كملاحظين فيما نحن بصدد مشاهدته قد تبدو مثل المنتج البسيط لما "يقدمون لنا دون الأخذ بعين الاعتبار التزامنا الخاص بالطريقة التي نشاهد بها ما نشاهده." (ص. 3)

إن التزامنا ليس اعترافاً بالاستراتيجية المقصودة للإخراج المسرحي، أو الدراماتورجيا فقط، ولكنه أيضا مرتبط بسؤال معرفة كيف نتجاوب وفقاً لانتظاراتنا، ولاوعينا، مع ما نرغب في مشاهدته. وبالنظر إلى الدراماتورجيا والإخراج، نستطيع القول إنهما يتشكلان مما يقدم الفنانون من جهة، وما يصنعه الجمهور بالعرض الفرجوي من خلال طريقته للتفاعل معه. وهنا تحديداً يجب التدقيق في شيئين، أو بالأحرى اختلافين: الاختلاف الأول بين ما ينوي الفنانون فعله، وماتم إنجازه بالفعل؛ والاختلاف الثاني بين ما نحن بصدد مشاهدته من حيث هو منتوج نهائي، وما كنا نتوق لمشاهدته.

بقدرما نبتعد عن الدراماتورجيا المكتوبة من طرف المؤلف (وفقاً للقواعد الكلاسيكية)، أو الدراماتورجيا المعدة والمنجزة من لدن الدراماتورج (في الحقبة الحديثة من ليسين إلى برشت) بقدر ما نصبح مضطرين لإنجاز دراماتورجيا خاصة بنا (ما بعد حداثية، أو ما بعد درامية)، وذلك بناء على نتيجة غالباً ما تكون غير مقروءة، وبالتالي، نصبح إزاء دراماتورجيا المتفرج. وكلما كانت دراماتورجيا الإنتاج غير مقروءة، مثل دراماتورجيا الممثل لدى إيوجينيو باربا، نصبح ملزمين بإعادة كتابتها بأنفسنا. وهكذا نضطر للتصرف كمتفرجين دراماتورجيين.

الدعوة الظاهراتية:

إن ما نستوعبه نحن المشاهدين من الإخراج والطبقات المتعاقبة للدراماتورجيا التطبيقية، حسب دعوة ظاهراتية ما Appellstruktur ، بالنسبة لكل من باهلر وياكوبسون،[16] مجرد صور فينومينولوجية مختلفة لما نتمكن من استخلاصه من تراكم الطبقات/ الآثار/ وإعادة الكتابة الدراماتورجية.

ويمكن توصيف هذا الاستخلاص الفينومينولوجي بطرق مختلفة:

(1)- ينصح كل من تورنر Turner وبيرند Behrendt بإيجاد "بنية بارزة" من خلال استخراج "الافتراض المسرحي من النص."

(2)- يقترح بيتر بروك على المخرج إيجاد شكل أو جدول قبلي ناتج عن المؤسسات والأسئلة الخارجية التي يطرحها المخرج بخاصة (بالإضافة إلى الدراماتورج). وهذا الحل أفضل من فكرة الاحتمال المسرحي، وهو مفهوم أقل إقناعاً بالنظر إلى طبيعة المسرحة théâtralité وممكنات النص.

(3) – يرى Martin Seel عمل الإخراج من حيث هو (erscheinen lassen) إبراز لأجل الظهور. وينبغي لهذا الظهور، مهما كان، أن يعرض علناً ما يلي: "لا يمكن اختزال عمليات الإخراج فقط من حيث هي ظواهر للظهور، إنها تبرز شيئاً ما في حالة ظهور وتحدده بكيفية يصبح فيها حساساً لمدة زمنية ما في فضاء عمومي."[17]

(4)- يضطلع مفهوم التجسيد أو أداء الوظيفة نفسها: بنوع من التمظهر المجسد، وشبح يصبح إنساناً، وفيما يخصنا نحن، بنية صلبة ومرتبة بشكل كاف، تلك المتعلقة بترسانة الدراماتورجيا. ونشعر في المسرح أكثر منه في عالمنا الحقيقي بالجسد، والإيماءة، والحركة بناء على التعاطف الحركي kinesthetic empathy[18].

3- التعاطف الحركي:

وفقا لآخر اكتشافات علم النفس الإدراكي، نحن لا نعين، ولا نتماهى مع حركة ما إلا إذا كنا قادرين على إعادتها "داخلياً"، ليس عن طريق تخيلها فكرياً، ولكن عن طريق تطبيقها دون التحرك ظاهرياً، وذلك وفقاً لنظرية "مرآة الخلايا العصبية" الغامضة. وبما أننا نستطيع ليس فقط تصور الحركة، بل أيضا تجسيدها، فإن الدراماتورج في الرقص

يحاول تصور ردود الفعل الفيزيقية، وجماليات التعاطف لدى الجمهور المفترض. وهو في ذلك غير مضطر لشرح هذا الشيء أو ذاك فكرياً، أو بث رسالة ما، بل عليه ببساطة أن يسعى لإثارة الإحساس بتوتر الجسد، وتغير الإيقاع، وتفصل الانسداد blocking، والترتيب arrangement، وتموضع المؤدين فوق الخشبة. ليس هذا التأثير الحركي بعيداً عما يدعوه إيوجينيو باربا بـ "أداء في طور الإنجاز"، أي كل العناصر التي "تعمل مباشرة على إثارة انتباه الجمهور، واستيعابه، و طبيعة انفعالاته [19] .. "

لا تمتد جمالية التعاطف لتشمل فقط الدراماتورج، بل أيضاً الجمهور بمجرد قبوله التحليق رفقة العرض. وتلامس أيضاً الناقد أثناء كتابته عن العرض، مستثمراً طاقته ونبضه. إنها تمثل أيضاً طريقة لـ "إعادة تأكيد الإمكانات الأدائية للكتابة ذاتها[20]. وإذا ما احتفظنا استعارة الإخراج الحركي نفسها، أو الطاقة المخزنة، فإننا نستطيع أن نتخيل أن الدراماتورج يسعى بكل ما أوتي من قوة إلى الاندماج ضمن ما تسميه إيريكا فيشر ليشته بـ "الحلقة المرتدة لتبادل الأثر[21]"[3] la boucle autopoetique. لذلك لا ينبغي نبذ الأفق الإدراكي/ التعرفي Cognitivism أحياناً بدعوى أنه لا سياسي[22]. تساعدنا التعرفيات هنا (علوم التعرف) على فهم التفكير، والإدراك، والإحساس في علاقتها بالسيرورات الذهنية23.

4- من السرديات الكلاسيكية إلى السرديات الطبيعية:

تشكل السرديات الكلاسيكية، أو بالأحرى، ما بعد الكلاسيكية الطبيعية ابتداء من 1950 إلى 1970 حسب Fludernik، الحلقة الضعيفة ضمن سلسلة النظريات المفيدة للدراماتورجيا. ويمكننا إدراج التفسير الوحيد المحتمل في هذا السياق، وهو كون السرديات لا تهتم بالمسرح الذي يعرض، ولا يروي، مثل ما تفعل الرواية، أو السرد إجمالاً. فقد اعتمدت السرديات في المرحلة السيميائية الأولى لتحليل المسرحيات الكلاسيكية؛ غير أنه بعد ذلك، تم تعويضها بسيميولوجيا التمثيل. والحال، إننا سنرتكب خطأ قاتلاً إذا لم نعد مجدداً للسرديات. وذلك راجع، ليس فقط، لكون الأشكال المسرحية ما بعد الحداثية، وما بعد الدرامية تلجأ باستمرار لكل أنواع السرد، ولكن تحديداً لكون السرديات الجديدة تقتحم نصوصاً غير سردية ما بعد حداثية يصعب مقاربتها بمعزل عن إعادة النظر بشكل جذري في الأدوات الإجرائية لتحليل الحكاية، والشخصية، والحدث المسرحي، والتمثيل برمته.

ينطبق الشيء نفسه على النصوص المستعصية على القراءة مثل نصوص بيكيت الموغلة في الاقتضاب [24]، أو حتى عروضها، حيث نتخلى بسرعة عن أمل سرد قصة ما، أو اعتماد الأدوات الدراماتورجية الكلاسيكية. والواقع أنه بمجرد ما نستدعي التجربة الفردية، ومعها "التزامنا بكيفية مشاهدة ما نحن بصدد مشاهدته،[25]" وبمجرد أن نتبع نصيحة فلودرنك Fludernik، والعودة إلى السرود الطبيعية والعفوية، وبالتالي إلى الطريقة العفوية لحكاية المرويات بشكل طبيعي، حينها قد نأمل في استنطاق النص البيكيتي الذي يبدو وكأنه مجرد، وغير خاضع لمنطق التاريخ. وحسب فلودرنك دائماً، فإن "السرود الطبيعية، بما فيها تلك المحكيات العفوية، هي أشد ارتباطاً بالحسابات الإدراكية للتجربة الإنسانية ضمن عملية السرد، أي أنها استراتيجية قرائية تجنس النصوص انطلاقاً من مقوماتها السردية.[26]"

هكذا تصبح السرديات الجديدة حليفة مهمة للدراماتورج المكلف –من ضمن مهام أخرى– بحكاية شيء ما لجمهوره الحائر. بالإضافة إلى هذه المساعدة الخيرية، يضيف فلودرنك مفهوم "التجربة" حيث : يجب على القارئ والمتفرج التدخل بشكل فيزيقي، سواء من خلال خيالهم، وتجربتهم، ومعرفتهم للعالم. كل هذا يؤدي بنا إلى دراماتورجيا حسية (ليست فقط دراماتورجيا بصرية، أو موسيقية صوتية). إننا إذاً، مدعوون لاستعادة مفهوم العاطفة، والأثر، والأثر المنتج؛ إننا مدعوون للعودة إلى مجال التعرفيات للحسم في العلاقة بين الإدراك/التعرف والتصور[27] داخل المسرح.

3 حسب فيشر ليشته، يكمن جوهر مفهوم الفرجوية/ الأدائية في الوجود الجسدي بين المؤدين والجمهور باعتباره شرطاً مسبقاً لإنجاز فرجة ما. وحينما تشدد فيشر ليشته على البعد الاجتماعي للقاء المسرحي، فذلك لكونها تريد إبراز دور المتفرج في تحقيق الفرجة من حيث هي حدث استثنائي بيني؛ فالتفاعل المتساوي بين الفاعلين يصبح علامة كل الأحداث الفرجوية: «تنجز الفرجة داخل ومن خلال الحضور الجسدي لكل من الممثلين والجمهور، ذلك أن كل فرجة تستدعي مجموعتين من الناس: «الفاعلين» و«المتفرجين»، يوجدون في زمن محدد ومكان معين لأجل تقاسم موقف ما... تنبعث الفرجة من لقائهم وتفاعلهم». وهكذا، تصبح الحلقة المرتدة لتبادل الأثر لا مفر منها نتيجة حضور الجمهور، ومهما كان رد فعل الجمهور، فإنه لا محالة يؤثر على المؤدين. من هنا، فالقوة المتضمنة في مشاركة جمهور الفرجة قد وجدت أحسن تفسير لها في نظرية فيشر ليشته تحت عنوان autopoetishe feedback-schleife «الحلقة المرتدة لتبادل الأثر». فالتجربة الجمالية لعرض ما، حسب فيشر ليشته، لا تعتمد فقط على العمل الفني من حيث هو أداء لفاعلين فوق الخشبة؛ «بل، أيضاً، ردود فعل المشاركين الموجودين في الطرف المقابل للمؤدين».
Fischer-Lichte, The Transformative Power of Performance, p. 36.

5- يتيح مفهوم الترسانة الدراماتورجية

[28]ملاحظة كيفية تنقل الطاقة داخل المتن وفوق الخشبة، وبأي اتجاه تتموقع وتفرز معاني.

6- دراماتورجيا ما بعد الدراما؟

إذا تواجد القارئ أو المتفرج في المرتبة نفسها التي كان يشغلها الدراماتورج السلطوي وحده، يحق لنا أن نتساءل هل ما زالت الدراماتورجيا تضطلع بمهمة التحكم في النصوص والعروض المعاصرة؟ حينما تتخلى الدراماتورجيا المعاصرة عن الحكاية، والفعل، والشخصية، والشكل الدرامي، ما هي الآليات المتبقية لديها يا ترى؟ لقد تبين لنا أن الأشكال الجديدة تستوعب الأدوات الجديدة للسرديات الحديثة، وهي بذلك قادرة على وصف العمل التجريدي. لذلك يؤجل جزء من الأسئلة الجمالية والسياسية التي طرحت على الدراماتورجيا الكلاسيكية، تلك المرتبطة بمشاكل الإنتاج. هل بات من الضروري تقديم مفهوم ما بعد الدراماتورجيا؟ هل أدت أزمة الدرامي وانبعاث ما بعد الدرامي إلى تأزيم نظرية الدراماتورجيا؟ هل ستتمكن نظرية ما بعد الدراما من فهم طرائق اشتغال المتون الموسومة بـ "ما بعد درامية"؟ يمكن أن نشكك في ذلك، سيما أن تلك الأعمال تتطور في الغالب عبر تحدي الأنماط الدرامية الكلاسيكية. وفي الحقيقة، فإن ما بعد الدراما، ترفض التفسير السيميائي والعبر ثقافي، والتاريخي؛ إنها تستشكل كل نظرة موضوعية، وكل مرجعية نقدية في العالم.

سيكون من الخطأ استسلام الدراماتورجيا، وتخليها عن التأثير في المسرح والعالم. هل توجد إذاً دراماتورجيا منقذة، طريقة قادرة على الاحتفاظ ببعض مبادئ الدراماتورجيا القديمة، وتكييفها مع الوضع الراهن لفنون الفرجة؟ هل يمكن اعتبار الأدائية[4] performativity ترياقاً ومعجزة؟

4 مفيد جداً في هذا المقام التذكير بأن أوستين استثنى الخطاب المسرحي في نقاشه، لأن هذا الخطاب لا يعبر حقيقة عن نوايا المؤدي أثناء فعل التلفظ، وهو يتقمص دوراً ما... ومع ذلك، يستوعب مفهوم «الأدائي»Performative مفاهيم أخرى، من قبيل تنفيذ، وتحقيق فعل ما. وهذا الفهم بدوره استيعاب للخلاصات التركيبية التي وصلت إليها الفيلسوفة الأمريكية جوديث باتلر Judith Butler، والتي تقول في هذا السياق: «تفعل أفعال الكلام الإنجازية performative utterances ما تقوله في لحظة النطق بها. فهي لا تعد أفعالاً عُرفية فحسب، بل تعد أفعالاً «شعائرية» أيضاً كما عبر عن ذلك أوستين. إنها تفعل فعلها بمقتضى الصورة الشعائرية التي تكتسيها. كما أن تَكرارها في الزمان يجعلها تحتفظ لنفسها بفسحة عمل لا تقتصر على لحظة النطق بها في حد ذاتها. صحيح أن فعل الكلام الإنجازي يفعل فعله في لحظة النطق به، لكن أيضاً، بما أن لحظة النطق هذه تندرج ضمن شعيرة، فإنها لا تكون لهذا السبب لحظةً غفلاً معزولة أو متفردة. حين تكون اللحظة مدرجة في طقس، أو جزءاً من شعيرة، تكون عبارة عن تاريخية مكثفة condensed histori-city. إنها تتخطى نفسها في اتجاهيْ الماضي والمستقبل؛ وأثر استدعاء السابق والآتي هو الذي يشكل لحظة النطق، وينفلت منها في الآن ذاته».

Judith Butler (1997) Excitable Speech: A Politics of the Perfor-mative. New York: Routledge, p. 3.

7- الدراماتورجيا الأدائية:

يتم الاستغاثة بالأدائية في كل مكان لأجل تبيان كيفية بناء الحقائق الاجتماعية وطريقة أداء عمل ما في العالم.

أ- ما يدعوه بيتر ستامير Peter Stamer بالدراماتورجيا التواقة لعدم إخضاع العرض أو العمل الفني لتصميم مسبق. كما تقترح الأدائية تحليلاً دراماتورجياً من خلال العمل الإبداعي للدراماتورج، والذي لا يقل أهمية عن إبداعية المخرج. من هنا يصعب أحياناً التمييز بين وظيفة كل من الدراماتورج، والمخرج (أو الكوريغراف).

ب- ليست الفكرة جديدة، تلك التي تعنى بالعمل على التطبيق النصي لاستخراج الأفكار حول النص، قصد التحليل والإخراج. باعتماده هذه الخطة وظف أنطوان فيتس Antoine Vitéz ارتجال الممثلين انطلاقاً من نص ما في طور الإخراج بهدف تحسيسهم بـ "علاقة الأجساد مع بعضها فوق الخشبة"،[29] وكذلك لإيجاد طرائق مختلفة لتأويل تلك العلاقة. ويمكن تطبيق مبدأ فيتس نفسه لاكتشاف دراماتورجيا المسرحية. في السياق ذاته، يذكر تورنير Turner و بيهرنت Behrnelt، حالة لوك بيسوفا Luck Pecevat الذي يعبر عن دراماتورجيا المسرحية من خلال اختبار حلول مختلفة: "يهتم بيسوفا باكتشاف دراماتورجيا المسرحية وفق سيرورة العمل، ولم يكن بحاجة إلى تطوير، أو تعيين إطار مفاهيمي محدد سلفاً للمشروع."[30].

ج- إن الملاحظات العشر حول الدراماتورجيا لـ Peter Stamer تروج بطريقة مقنعة لفكرة الدراماتورجيا الأدائية.[31] يتعلق الأمر هنا بخلق الدراماتورجيا عوض تطبيقها أو فرضها من الخارج، "ذلك أن الدراماتورجيا لا تهيكل معنى مسبقاً يجب تطبيقه على العمل، ولكنها بالأحرى تخلق معنى لم يتم الكشف عنه حتى الآن." (257)

تستعيد الدراماتورجيا الأدائية، سواء كانت مرئية أو حركية أو موسيقية، فكرة التدخل الإبداعي الذي يتشكل بالتدريج مثل المسرح التوليفي le devised theatre، وليس كبرنامج للإنجاز. فقد تحررت من النظرية الوصفية والتوجيهية؛ كما أنها تقدم نفسها باعتبارها نشاطاً فنياً: "لأن عمل الدراماتورجيا هو في الواقع تطبيق للنظرية، عكس النظرية التحليلية المتمثلة في كتابة النقاد، أو تحليل

الفرجات." (ص. 257) "لا تدير الدراماتورجيا الأدائية المعنى الذي يجب تطبيقه من خارج السيرورة الفنية، فهي مبتكرة بتحقيق الشكل من الداخل." (ص. 258)

د- تشمل المرحلة التالية (والتي قد نحتفظ بها فيما بعد) ابتكار تمارين دراماتورجية قابلة لإفراز المعنى. ونعلم بأن بعضاً من ارتجالات الممثلين، كدراسات المعنى لدى ستانيسلافسكي، أو فاسيليو Vassilieu قادرة على إنتاج المعنى، واختبار إمكانيات معينة. لم نعد نرضى بالأفكار والطروحات الدراماتورجية، لأننا ننتج بنية مرئية، حساسة، وقابلة للاختبار: "إنه التحليق بفكرة على الورق، ووضعها في الزمان والفضاء، ومنحها جسداً." (ص. 259)

استنتاجات:

1) نحو دراماتورجيا أدائية:

لقد أثبتت الطرق الجديدة للتحليل الدراماتورجي أنها في مستوى التحولات الكبرى التي عرفتها الكتابات، والتجارب المشهدية، والأدائية. تمنحنا تأملات بيتر ستامر Peter Stamer تركيباً فريداً للإمكانات المتاحة من طرف الدراماتورجيا الأدائية، ذلك المفهوم المرادف للمبتكر، والعملي، والتجريبي.

2) ينبغي الأخذ بالثورة الكوبرنيكية للدراماتورجيا والإخراج. بالعودة إلى محور المركزية التي طبعت النظرية الأدبية في عقد الستينيات، والمسرح في السبعينيات، حيث تماثل هذه الثورة إعلان موت المؤلف، سواء بالنسبة لفوكو، أو دريدا، أو بارت... وإذا ما اختفى المؤلف سيتبعه الدراماتورج لا محالة. ولكن يبدو أن إعادة انبعاثه من جديد، وتحوله أكثر إثارة. وتظهر في الواقع أنواع أخرى من الدراماتورجيا المتاحة، وذلك بحسب المناهج الإبداعية للمؤلفين، والمخرجين، والجمهور. قد يفقد الدراماتورج سلطته العلمية، ولكنه يربح متعة إنتاج المعنى حقيقة، وباعتباره فناناً كباقي الفنانين، فإن دراماتورج الإنتاج لم يعد موثقاً مكتئباً. وحتى المتفرج، من حيث هو دراماتورج التلقي، لم يعد في مأمن، بما أنه ملزم بإنتاج المعنى.

3) يتعلق الأمر إذاً باستعادة، وانقلاب، ومحو للمركزية. ورغم قوة مصدريها الرئيسيين المتمثلين في تجربتي كل من برشت وليسينغ، لم تعد الدراماتورجيا تشكل معرفة صلبة، وجسداً من الخبرات، أو حتى طريقة منهجية. تبني وتفكك الدراماتورجيا الجديدة دون هوادة؛ إنها مشرعة على رحابة الجرأة الفنية التي تجد مبرراتها فقط في إنتاجية التلقي، وانفتاح دراماتورجيا المتلقي.

4) في نهاية الأمر، وحين نتأمل في المنعطفات الكبرى للدراماتورجيا عبر التاريخ ، نلاحظ بروز الوظيفة الدراماتورجية، وربما أيضاً عودتها إلى الأصول:

تعتبر الدراماتورجيا الكلاسيكية، بالمعنى الإغريقي الأصلي للكلمة، نصية بشكل قطعي. ولم تكن فكرة خلخلة قوانين بنائها الداخلي متاحة، ولا حتى إمكانية مواجهتها مع منجزها المشهدي.

بدأ المؤلفون الأوروبيون إلى حدود القرن السابع عشر على الأقل في خرق القواعد التي بدت لهم غير ملائمة لزمنهم.

تخرج الدراماتورجيا الكلاسيكية الجديدة من حصن النصية، وتأخذ بعين الاعتبار الحقيقة المشهدية لفهم النصوص وعرضها (Diderot، Lessing، Goethe).

ابتداء من النصف الثاني من القرن التاسع عشر، أصبح الإخراج يوكل للمخرج سلطة ابتكار قراءة شديدة الالتصاق بإعادة القراءة الدراماتورجية. والأفق المثالي المتضمن هنا، هو مصادفة التحليل الدراماتورجي للإخراج المنجز.

لا تهتم دراماتورجيا بريشت النقدية والسياسية بالإخراج إلا إذا عبر هذا الأخير عن قراءة دراماتورجية نقدية بشكل مثالي بالنسبة للبريشتيين، تتلاءم فيها الدراماتورجيا مع الإخراج.

إبان سنوات الستينيات من القرن العشرين، ومع أزمة الإخراج داخل نسق مغلق، ونهاية الكتابة الدرامية، أو الملحمية، بدأت مرحلة ما بعد الدراما، والتي لم تعد منسجمة مع التحليل الدراماتورجي التفسيري، أو حتى الصدامي، واللا دراماتورجي: هكذا تعلن الدراماتورجيا تخليها عن الإنشائية la poétique، والدراماتورجيا المعيارية.

لقد أفاد هذا التخلي المتفرج، والذي لم يتبق له سوى إعادة ترتيب الفوضى الدرامية والمشهدية. ويطور هذا المتفرج من حيث هو دراماتورج آخر نظاماً ضمن سلسلة طويلة، يساعده على التفكير، وترتيب مدركاته المتشظية. وبذلك يجعل من نفسه دراماتورجاً، ليس فقط بمعنى المستشار الفني، ولكن أيضاً، بالمعنى الكلاسيكي للمؤلف والمخرج.

بالنظر إلى الدراماتورجيا البصرية، والفيزيقية، وابتداء من السبعينيات، أصبح يتحدد هذا المتفرج انطلاقاً من البنيات الشكلية والمجردة، وفي أحيان أخرى استناداً إلى بنيات مفاهيمية، وحساسة. وتتحول تلك البنيات بسرعة إلى معايير جديدة للكتابة، أو البناء؛ وهذا ما يؤدي بنا إلى دراماتورجيا شكلانية إلى حد كبير (انظر الشكلانية).

تصبح هذه الدراماتورجيا البصرية إذاً جنساً جديداً، بقواعد ومعايير تستوعب الدراماتورجيا النصية الكلاسيكية للماضي. ولعل الفرق البسيط هو كون الدراماتورجيا البصرية الجديدة تكتفي بذاتها، ولا تهتم بالإحالة على العالم الخارجي أو النصوص، سواء على مستوى التطبيق، أو النظرية. وبهذا فقد أضحت معيارية، والشكل الأمثل للأدائية، كما نلمس ذلك في الحركة والصوت والإضاءة لدى روبرت، ويلسن. ولا شيء يوحي بأنه مرجعي، لا الأجساد، ولا أشكال السينوغرافيا، ولا العالم الخيالي.

لقد ألغت الدراماتورجيا الجديدة، سواء كانت بصرية، أو جسدية، أو موسيقية، أو إيقاعية، الدراماتورجيا الكلاسيكية والتي غالباً ما تختزل في نص ومعنى مسبق تقريباً، غير خاضع للمناقشة من لدن التحليل الدراماتورجي. ومع ذلك، تبدو وكأنها تعود إلى نقطة البدء: نظام مغلق على ذاته، مكتف، يحيل على ذاته؛ ولكنه غير قادر على الانفتاح على العالم الخارجي، وعالم المفسرين، والعلاقة بين النظام والعالم. فهل سنتمكن من فتحها على العالم، حتى يتسنى لنا رؤيتها بشكل أفضل، والحكم عليها انطلاقاً من وجهة نظرنا نحن؟

يبقى علينا نحن، معشر القراء والمتفرجين، أن نختار العودة إلى دراماتورجيا غير مستعصية على مستوى التحليل، والتحليل الدراماتورجي بخاصة. فهل يجب علينا أن نأمل، أو بالأحرى، نترقب ظهور ليسينغ جديد بيننا كي نخرج من جبة الدراماتورجيا الوظيفية، المتقنة بكل تأكيد، ولكنها أيضاً المنغلقة على ذاتها؟ ما هو السبيل لمساعدة النصوص على الخروج من دوامتها كي تخلق تناسجاً بين عالم التمثيل، وعالمنا نحن؟ هل بإمكاننا استعادة تلك اللحظة الإنسانية حيث بدأ المسرح يدرك قدراته فاخترع الدراماتورجيا؟



الهوامش

1- Gad Kaynar، "Pragmatic dramaturgy، Texts as contexts as contexts"، Theatre Research International، vol.31، n3; p، 246. Cité par Cathy Turner and Synne k. Behrndt. Dramaturgy and performance، London، Palgrave، p، 35.

2- Ibid.

3- Patrice Pavis، Le theatre contemporain. Paris. Armand Collin، 2012. Edition augmentée، 2011. p13.

4- Euginio Barba. « Une amulette ». Texte inédit، p 1.

5-Philippe Adrien. Paris. Actes sud paiers، pp.19- 20.

6-Bernard Dord. « Dramaturgie »، Theatre/Public، n 67، 1986. p. 10.

7-Patrice Pavis (ed.)، Degrés، 1999. (Dramaturgie de l'actrice)

8- Luc Herman and Bart Vervaeck، «Postclassical Dramaturgy" Routledge Encyclopedia of Narrative Theory. Edited by David Herman، Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan، London، 2008، p.450.

9-Patrice Pavis. « L'écriture à Avignon (2010). Vers un retour de la narration »?، Arielle Meyer Macleod، Michèle Pralong (edits)، Raconter des histoires. Quelle narration au théâtre aujourd'hui ? Genève، Métis Presses، 2012، pp.113-133.

10- Joseph Danan. Qu'est ce que la dramaturgie ? Actes sud، 2011.

11- Knut Ove Arntzen. « A visual Kind of dramaturgy »، Theatreschft، n5-6،pp.274-276.

12- Christel stalpaert. COMPl2TER "Performace research paris".

13- Dans، Visuality in the theatre. The locus of looking. London، Palgrave، 2008.

14- Towards a " Natural" Narratology. London، Routedge، 1996.

15- Maaike Bleeker. Visuality in the Theatre. The Locus of Looking. London، Palgrave، 2008.

16- Roman Jakobson. Linguistics and Poetics، 1960. Jakobson se réfère aux travaux de Karl Bühler : « Die Axiomatik der Sprachwissenschaft »، Kant-Studien، n° 38، 1933.

17- Martin Seel. "Inszenieren als erscheinen lassen"، Aesthetik der Inszenierung. Frankfurt، Suhrkamp p.57.

18- Voir Dee Reynolds، Matthew Reason (Eds.). Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices. Intellect، Bristol، 2012.

19- "The nature of dramaturgy، describing actions at Work". New Theatre Quarterly، 1. 1.، p.75)، 1985، p. 75.

20- Peggy Phelan. Unmarked، the Politics of Performance. London، Routledge، p.148.

21- Erika Fischer-Lichte. « Autopoiesis und Emergenz »، Asthetik der Inszenierung. Suhrkamp، 2004، pp.284-294.

22- Voir Christel Stalpaert، Performance research، p. 124.

23- George Lakoff and Mark Johnson. Philosophy in the Flesh. The embodied Mind and its Challenge to Western Thought. New York، Basic Books، 1999، pp. 45-59.

24- Samuel Beckett، 'Lessness'، in Texts for Nothing and Other Shorter Prose، 1950-1976، ed. by Mark Nixon (London، Faber & Faber، 2010)، pp. 127-32.

25- Maaike Bleeker، op. cit.، p. 3.

26- Jan Alber، http،//findarticles.com/p/articles/mi_m2342/is_1_36/ai_89985876

27- Lakoff and Johnson، op.cit. ، voir en particulier، pp 37-38، 574-575.

28- Des Dispositifs pulsionnels، Paris; U.G.F.، 1973.

29- Antoine Vitez. Ecrits sur le théâtre. Paris، P.O.L.، Vol. 1، pp.238-239.

30-Turner et Behrndt، op.cit.، p.158.

31- Peter Stamer. « Ten notes on dramaturgy »، Denkfiguren. Nicole Haitzinger ، Karin Fenböck (eds.)


وثائق



دور 'المركز الدولي لدراسات الفرجة' بالمغرب في خلق تناسج ثقافي فرجوي بين الشرق والغرب

د. جواد رضواني

يعتبر المركز الدولي لدراسات الفرجة،[1] الذي مركزه مدينة طنجة البوغازية، ومؤسسه البروفيسور خالد أمين ومجموعة من الفاعلين الأكاديميين الأكفاء الذين يسهرون على تسيير شؤونه الإدارية والعلمية، أحد أبرز مراكز الدراسات والأبحاث التي تساهم في نشر المعرفة والإشعاع الثقافي بالمغرب وعلى مستوى العالم العربي والغربي معاً. إنه النموذج الفعلي لمركز ثقافي ومعرفي فاعل وفعال يحاول أن يجد لنفسه مكاناً بين مجموعة ضخمة من مراكز البحث داخل المغرب وخارجه. ونظراً لغزارة إنتاجاته الفكرية من دراسات وأبحاث وترجمات لباحثين ومهتمين من شتى بلدان العالم، وتكريمه المتواصل لفنانين مغاربة وأوروبيين من أمثال محمد لعميري، حسن المنيعي، محمد قاوتي، إريكا فيشر ليشته، وغيرهم، وتنظيمه ندوات سنوية – الندوة العاشرة العام (2014) – يحضرها نخبة من الأكاديميين من رواد فنون الفرجة والمسرح على المستوى العالمي، وتقدم خلالها مجموعات فنية وأكاديمية وفرق مسرحية محلية ودولية نسيجاً متنوعاً من العروض التي تعتبر من أرقى وأحدث ما تم إبداعه عالمياً في مجال فنون العرض الفرجوي، يسجل هذا المركز حضوراً مميزاً يجعله يتبوأ مكانة عظمى كأحد أبرز وأكثر المراكز البحثية حركية وتفاعلاً مع المجتمع. فهو إذ يحاول أن يرقى بالفن الفرجوي المغربي عن طريق حفظ ذاكرته وجمع شتاتها الأكاديمي، والتعريف به لدى المغاربة والغربيين على حد سواء، يسعى إلى تطويره عن طريق استجلاب تجارب مسرحية جديدة ونشر الفن الفرجوي/المسرحي المغربي وثقافته لدى الآخرين في الوقت نفسه.[2] وهذا ما يجعل منه نقطة وصل وتناسج ثقافي بين المغرب/شمال أفريقيا وباقي بلدان العالم من أوروبا، وأمريكا، حتى آسيا، واستراليا، وتاريخه الإبداعي يشهد له بهذا الدور التاريخي البارز الذي سجله بكفاءة وتقدير منذ تأسيسه.[3]

1 جاء في كتيب عن المركز هذا التعريف الدقيق لدوره ومكانته: «المركز الدولي لدراسات الفرجة فضاء علمي أكاديمي، استطاع في ظرف قياسي أن يحقق تراكماً فكرياً وازناً منفتحاً على آفاق معرفية جديدة تتفاعل بحيوية مع مختلف الانشغالات المعرفية الراهنة لعالمنا المعاصر. كما تشيد جسوراً قوية للحوار الجاد بين مختلف الثقافات، ناهيك عن كونه أسس لتقاليد علمية جديدة في المشهد الثقافي والعلمي الأكاديمي المغربي،؛ تقاليد تقوم على العمل المنظم والهادف والمبني على استراتيجية محكمة وواضحة المعالم. سواء على مستوى المشاريع الفكرية أو على مستوى المنشورات. وذلك برؤية تشاركية حيوية وفعالة وجادة تنعكس بشكل إيجابي على حضور المركز في الفضاء العلمي والثقافي المغربي والمتوسطي والدولي.»

2 انظر كتاب د. حسن المنيعي المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس 1994.

3 يعتمد المركز الدولي لدراسات الفرجة نهجاً ثقافياً حيوياً، فهو يؤسس قاعدة بحث علمي رصين ومتعدد الاختصاص في كل ميادين دراسات الفرجة. إنه فضاء غني بمختلف أنواع البحث الذي يسعى إلى إظهار التنوع الثقافي وفنون الفرجة كوسائل مساعدة من أجل تحقيق أهداف الألفية لأجل تنمية مستدامة وشاملة. وأهدافه التي سطرها منذ البداية تتمثل فيما يلي: -01 تأسيس فضاء للبحث المتعدد الاختصاص في دراسات الفرجة، والإبداع المسرحي، والفنون الجميلة. -02 تنمية وتطوير التعاون القائم بين الاختصاصات المسرحية وفنون الفرجة والجهات المعنية بالبحث العلمي في مجال الفرجة والشأن الثقافي والفني وطنياً وعربياً ودولياً، واستقطاب الباحثين والفاعلين في مجال تخصصات أخرى للمساهمة في تثمين أهداف المركز عبر البحث العلمي والنتاج الفني. -03 تكوين لجان متخصصة في مجال البحث والإبداع المسرحي

المركز الدولي لدراسات الفرجة والمنعطف الفرجوي الثاني بالمغرب.

تحدي الانغلاق والنزوع نحو خلق دينامية ثقافية/ فرجوية منفتحة وحديثة.

إذا كان المسرح المغربي قد شهد طفرات مسرحية عبر التاريخ، خصوصاً خلال منتصف القرن العشرين، فإنه مند بداية القرن الواحد والعشرين أصبح يشهد منعطفاً فرجوياً جديداً. لقد ميز الوجود الاستعماري بالمغرب المجال المسرحي بكونه قد اتخذ منعرجاً طويلاً مند البدايات الأولى لزمن الحماية الفرنسية المفروضة والاستبداد الإسباني في الشمال. إذ فرض الاستعمار على المجال الفني اتخاذ شكل جديد أكثر حداثة. فتم خلاله إدخال تقنيات وعناصر شكلية وجمالية جديدة على هذا المجال. فتحولت الفرجة المغربية من فضاء ممارسة حر وطليق وغير منظم، تتحكم فيه الأهواء والرغبات، إلى مجال مقنن، منظم، ويساير الرغبة والميول الإنسانية نحو ممارسة نوع من أنواع الفنون التعبيرية والاستمتاع بجمالية المسرح كأحد الفنون الجميلة والرائعة التي تمتاز بقدرتها الخلابة على الإبداع وعكس الحياة العامة للناس بشتى أنواعها، وأصنافها، وأشكالها، بشكل جد راق ومحاكاة قريبة من الواقع.

إلا أنه مع نهاية الاستعمار ومغادرته البلاد، ترك هذا الأخير إرثاً لا يمكن أبداً التنكر له تاريخياً ولتأثيراته الحداثية التي أفرزت نوعاً جديداً من المسرحة بالمغرب. وعليه، فنظراً للوضع اللا مستقر الذي وجد المسرحيون المغاربة أنفسهم فيه بعد رحيل النظام الكولونيالي، كان عليهم أن يتبعوا أحد الحلول الممكنة وإعادة تشكيل مسرح مغربي غير خاضع للهيمنة ورغبات وأشكال المسرحة الغربية القسرية. فظهر حينها تباين في الآراء والمواقف، إذ رأت فئة من المسرحيين الذين تجري فيهم دماء مقاومة ذات درجة عالية، أن العودة إلى الماضي الأمازيغي، العربي، الإسلامي للأمة لا مفر منه، وبأنه هو الحل الوحيد والأوحد لإعادة بناء وتشكيل ما يمكن تسميته بالمسرحة الحرة والأصيلة.[4] أما الفئة الثانية، وهي جزء عريض كذلك من الجمهور، فقد استنتج من خلال تجربته أنه لولا النموذج والخبرة والتجربة الغربية التي تم استجلابها مع المستعمر واستنباتها بالمغرب لما تشكل أصلاً ما يمكن تسميته بالمسرح المغربي في مفهومه الحديث. لذلك، انحازت هذه الفئة نحو اختيار التبعية للغرب وسعت جاهدة لتقليده والاستفادة منه، بينما سارت الأخرى في طريق التأصيل من أجل النهوض بهذا الفن.[5]



لكن، بقيت هذه الطروحات والمقاربات عبارة عن آراء ومواقف فقط أكثر مما أنها تحولت إلى تطبيق عملي. ففي الميدان المسرحي، الذي اشتغل عليه الصنفان من المسرحيين، من يمكن تسميتهم بالتأصيليين والحداثيين، لم يكن بإمكان أي أحد منهم التنكر أو التخلص من الموروث الثقافي الذي ورثه الوطن عبر التراكمات التاريخية التي تعتبر التجربة الاستعمارية مجرد جزء صغير منها. وبذلك، ظهر نوع من الفرجة التي تعود بالموضوع إلى الوراء، أي إلى التاريخ الأمازيغي، العربي، والإسلامي، إلا أنه تم إعادة إنتاجها في إطار شكل مسرحي تقدمي وحداثي. فأعطانا هذا النوع من التعاطي الفني والإبداعي شكلاً جديداً وهجينا من الفرجة. أما الحداثيين الذين تطلعوا بلهف نحو إيجاد نوع من المسرحة الحداثية الشكل والمضمون فرغم أنهم تطاولوا على النموذج الغربي وحاولوا أن

وفنون الفرجة لإنجاز بحوث ودراسات ميدانية. -04 السهر على التوثيق للأنشطة المسرحية ونشر المعلومات والمستجدات المرتبطة بالميدان المسرحي والفنون المرتبطة به، والحوار وتبادل الآراء مع كل الذين يهتمون بالمسرح خارج رحاب الجامعة دون التقيد بمقتضيات التخصص أو التوجه الأكاديمي الصرف. -05 نشر دراسات ومطبوعات وكتب حول فن المسرح والفنون المجاورة بمختلف اللغات ومن مختلف الزوايا ضمن سلسلة منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ونشر أبحاث أعضاء المركز المكتوبة بالعربية أو بلغات أخرى وترويجها على المستوى الوطني والدولي. -06 تنظيم مهرجانات، ندوات، وتظاهرات فنية وثقافية وإقامة تدريبات متنوعة في مجال المسرح بمختلف اختصاصاته. -07 تبادل الزيارات والوفود المشاركة في التظاهرات التي ينظمها المركز وسائر المنظمات والجهات المعنية بالشأن المسرحي وطنياً، عربياً، ودولياً. -08 احتضان وتنظيم «المنتدى الدولي: طنجة المشهدية» بتعاون مع شركاء آخرين من داخل المغرب وخارجه تحت الإشراف المباشر لرئيس المركز الناطق الرسمي باسم «المنتدى الدولي: طنجة المشهدية.»

4 يقول حسن المنيعي في إحدى دراساته: «لم يكن للعرب تقليد مسرحي كما هو الشأن في الغرب مع أن تراثهم القديم يفيض بأشكال فرجوية تنعكس في طقوسهم الدينية والدنيوية، وفي فنون القول، والمناظرة، والسمر، والفروسية، والتشخيص التلقائي، وكذا في حكايات العوام ونوادرهم. لهذا، فبدل تحويل مكونات هذا التراث إلى صيغ مسرحية وتطويرها في ارتباط وثيق بواقعهم الإجتماعي وامتداده التاريخي، انتظروا طويلاً: أي إلى حدود منتصف القرن التاسع عشر لدخول عالم المسرح بصيغته الإيطالية عبر بوابة الغرب، وتحديداً عبر «موليير» الكاتب الفرنسي ومسرحيته الشهيرة «البخيل.»» انظر كتاب مسرح مابعد الدراما: أربع مقاربات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة دراسات الفرجة 15. ص: 15.

5 مقال للأستاذ خالد أمين، ترجمة جواد رضواني، تحت عنوان: «المنعطف الفرجوي لمغرب مرحلة مابعد الاستعمار: تحديات الحداثة ودور التناسج الثقافي» سيصدر قريباً ضمن منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

يستمدوا منه أبرز وأتقن، وفي بعض الأحيان حتى أتفه، أشكاله ومعانيه، فإنهم لم يستطيعوا التخلص من التراث الثقافي الشعبي للأمة. فتم إنتاج مسرحيات حديثة ذات موضوع وشكل هجين مثل إدخال الحلقة أو البساط إلى المسرح الإيطالي الشكل.

وهكذا ظهر خلال فترة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي نوع من المسرح المغربي ذي الصبغة المحلية القحة. لقد تعاطى مع مجموعة من المواضيع والأشكال الفرجوية الأصلية والأصيلة وفي الوقت نفسه سمح باعتماد أحدث التقنيات والأساليب وحتى الأيديولوجيات المسرحية الغربية. ويمكننا أن نلاحظ أن الواقع والتاريخ فرضا هذا النوع من التعاطي وتم تجاوز كل الأفكار والطروحات الماهيوية السابقة. فكان نتاج هذه التجربة بروز مدرسة مسرحية مغربية محلية حرة، تتخذ وتستمد شكلها وموضوعها من جميع الثقافات وتحاول فقط أن تجد لها مكاناً لدى الجمهور المغربي الذي يحكم على الفن عموماً، والمسرح خصوصاً، انطلاقاً من ثقافته هو وكيف يرى الأشياء ويميزها من منظاره الثقافي الخاص الذي يحدده هو كشخص، وهوية، وشعب، وأمة، ووطن، وتاريخ، وجغرافيا.

هذا فيما يخص التجربة المسرحية المغربية خلال القرن العشرين حتى حدود الثمانينيات من القرن الماضي. إلا أنه خلال التسعينيات بدأ يتشكل نوع من الوعي الآخر والجديد لدى المسرحيين المغاربة والجمهور كذلك. فنظراً لكون العالم صار يتخذ منحىً جديداً تتحكم فيه التقنيات والوسائط، وصارت الثقافات العالمية المتعددة تتعدى الحدود السياسية للدول وتتخطاها، شهدت العديد من البلدان، إن لم نقل كلها، نظراً لكون القليل فقط من لم يتأثر بالموجة الكاسحة لمظاهر العولمة، تغيراً جذرياً وتناسجاً ثقافياً واسعاً لم يسبق له مثيل عبر التاريخ، ويشمل جميع المجالات بما فيها المسرح كفن وثقافة. وفي المغرب، تم استقطاب مجموعة من التجارب المسرحية الدولية وتم تبنيها وإعادة إنتاجها وتقليدها بشكل ينم عن استفادة جذرية من التوسع الثقافي والتناسج الذي يشهده العالم في يومنا هذا. إلا أن أحد أبرز المراكز البحثية التي تهتم بالميدان الفرجوي/المسرحي وتشجع على تلاقح الثقافات المسرحية الدولية كيفما كان نوعها هو المركز الدولي لدراسات الفرجة بمدينة طنجة الذي نجد على رأسه البروفيسور الخبير في دراسات الفرجة، تحليل الخطاب، والدراسات الما- بعد كولونيالية، الأستاذ خالد أمين.

لقد ساعد هذا المركز على الأقل منذ انطلاقه مع بداية القرن الحالي، على العمل بجدية من أجل توسيع مجال المعارف المسرحية بالمغرب والوطن العربي والإسلامي واطلاع الجماهير سواء منها المشرقية أو الغربية[6] على الثقافات المسرحية الفرجوية والاحتفالية واللعبوية لكلا الحضارتين، في سعي نموذجي لخلق تناسج ثقافي عظيم، تتشابك فيه الثقافات المسرحية وتعطي نموذجاً إنسانياً راقياً يتحدى كل المفاهيم الماهيوية والحدود الثقافية-الإثنية المفبركة.



فمن خلال ندوات دولية ذائعة الصيت، من مثل "الفرجة والتنوع الثقافي: مقاربات متعددة الاختصاصات (2008)،" "تناسج الثقافات المسرحية بين ضفتي المتوسط (2009)،" "الذاكرة الثقافية والإبداعية المعاصرة: الفرجة الخاصة بالموقع في سياقات عربية إسلامية (2010)،" "المسرح والوسائط (2011)،" "تحولات الفرجة/فرجة التحولات (2012)،" و "الفرجة والمجال العام (2013)"، والتي تحضرها ثلة من أبرز وأشهر النقاد والكتاب والباحثين المسرحيين العالميين المتخصصين في مجال المسرح وكذلك مجموعات وفرق مسرحية ومختبرات فرجوية عالمية يصنع المركز الحدث المسرحي الأكاديمي السنوي بالمغرب. فهو عبارة عن ملتقى أكاديمي بالدرجة الأولى يؤسس كل سنة، من خلال دورة جديدة تحمل أحد أجود وأبرز المجالات

6 أصدر البروفيسور خالد أمين مؤخراً كتاباً بشراكة مع أحد أبرز المتخصصين الغربيين في الدراسات المسرحية والثقافية و أعمدة البحث في أوروبا وأمريكا، وهو الأستاذ مارفن كارلسون، تحت عنوان: مسارح المغرب والجزائر وتونس: التقاليد الفرجوية في المغرب الكبير.

البحثية في مجال المعرفة الثقافية والمسرحية، لمنظومة معرفية مغربية رصينة تمتاز بالتأهل الدولي للعب دور ثقافي بارز.[7] وبناء عليه، فقد تم خلق جو معرفي ثقافي مسرحي متناسج وحر يمتزج فيه المسرحان الشرقي والغربي معاً بشكل رائع وجميل ويتم خلاله مناقشة مجموعة من الأفكار والمواضيع والعروض المسرحية الدولية الأكثر إثارة لإعجاب الجماهير، والمسؤولين السياسيين والاقتصاديين والخروج بخلاصات عديدة ومتنوعة مضمونها الأبرز وجوب تجاوب الشرق والغرب في ظل العولمة المتنامية من أجل الرقي بالفن والفرجة المسرحية إلى أعلى مستويات التعبير لديها في إطار معالجة المواضيع الأكثر قرباً من الإنسانية وتأثيراً عليها.

في كل دورة من كل سنة تتم مناقشة مجموعة من المواضيع الخاصة بالفنون الفرجوية بشكل مستفيض، يؤطرها ويسيرها مجموعة من الباحثين والمفكرين والنقاد من حول العالم. إذ تسعى الندوة العلمية هذه من خلال عرضها لمواضيع فكرية تتعلق بفنون الفرجة بشتى أنواعها وأشكالها إلى ربط الماضي بالحاضر والمستقبل، وربط الشرق بالغرب، وخلق فضاء مثالي تلتقي فيه وعبره الأزمنة و يتجانس فيه الشرق بالغرب فيصير الكل كتلة واحدة. ولتأطير هذا الجو الأكاديمي والفني الذي يتخذ له من مدينة طنجة التاريخية الجميلة مكاناً خاصاً يعطيه بعداً عالمياً، يستدعي المركز باحثين، وفنانين، ومتخصصين من مختلف بقاع العالم. ونذكر من بين هؤلاء مفكرين تركوا أثرهم في المتلقي سواء منه المغربي أو حتى الغربي بشكل واضح جداً، وهم ثلة من الأشخاص نذكر منهم الأسماء الآتية على سبيل المثال فقط لا الحصر. فعلى مدى سنين شارك المئات منهم في أشغال هذه الندوة، ومن أبرزهم: مارفن كارلسون Marvin Carleson، إريكا فيشر ليشته Erila Fischer-Lichte ، كريستوفر بالمه Christopher Balme، روستم باروتشا Rustom Bharoucha، كريستل فيلر Christel Weiler، ريتشارد غوف Richard Gough، باتريس بافيس Patris Pavis، نيجار حسيب وشمال أمين - Nigar Hasib and Ch mal Amine. ومن بين المفكرين والمسرحيين العرب نذكر: حسن لمنيعي، خالد أمين، حسن يوسفي، محمد أمنصور، محمد قاوتي، عزالدين بونيت، محمد سمير الخطيب، إبراهيم الحسيني، محمد سيف، هناء عبد الفتاح، وعمرو قابيل.



02- المركز الدولي لدراسات الفرجة ومجالات الفرجة التطبيقية

على مستوى المحور الميداني، يتسع برنامج المركز الدولي السنوي المتعلق بندوة طنجة المشهدية وغيرها من المناسبات ليشمل عدة مجالات.[8] إضافة إلى عروض الأبحاث، تتخذ الندوة مساراً آخر بعيداً عن كل ما هو أكاديمي، إذ يصر ويؤكد المركز على الاستفادة من تجارب مسرحية محلية ودولية مستقاة من أبرز الأمثلة الغربية التي موضوعها المسرح والمثاقفة المسرحية، ويُدرج ضمن أجندته التطبيقية استضافة وعرض باقة من العروض الفرجوية الشيقة، وخلق فضاءات تلاقح ثقافي متعددة. ويتمثل ذلك بالملموس في عدد الفرجات المسرحية، العروض الفنية، والمعارض التي تحتضنها فضاءات مختلفة، منها ما هو مغلق كقاعات العروض بأفخم الفنادق، والمسارح، ودور السينما، وما هو مفتوح كمتحف القصبة، ساحة المشوار،

7 تجدر الإشارة هنا إلى أن هذا المقال يركز كثيراً على أحد جوانب انشغالات المركز الدولي لدراسات الفرجة فقط. إلا أن أنشطة المركز، وبرنامجه السنوي خير دليل على ذلك، إذ يشمل العديد من الأنشطة المتنوعة التي تقام على طول السنة وتشمل العديد من الميادين، ويتم التنسيق خلالها مع مجموعة مختلفة من المؤسسات الجامعية، والفنية، والأكاديمية، وحتى الخاصة داخل وخارج المغرب.

8 لقد حرص المركز الدولي لدراسات الفرجة، منذ إنشائه، على تقديم مبادرات علمية وفنية مختلفة من أجل الثقافة المغربية والعربية الإسلامية. ومساهمته في هذا المجال لا تخفى على كل متتبع للعمل الثقافي في بلدنا. ففي الوقت الذي فضلت فيه أغلب المؤسسات الرسمية والمدنية الانسحاب أو الانسياق وراء الثقافة الاستهلاكية من خلال مهرجانات مجوفة وعديمة الأثر، اختار المركز الدولي لدراسات الفرجة المزيد من التورط والمغامرة لأجل البحث عن أنجع السبل للمصالحة مع إنسانية الإنسان. مدفوعاً بإيمان أعضائه بقيم رأوها مؤسسة للوعي الحديث ولخدمة الإنسان وتفانياً في المحبة والجميل على هذه الأرض. وليكون عمل المركز إجرائياً في مبادراته، شفافاً أمام متتبعيه، حرص أعضاؤه على وضع آليات عمل بسيطة ومعلنة: سواء تعلق الأمر بأنشطة فرجة وإشعاع ثقافي مفتوحة على عموم المهتمين ومحبي الثقافة والفن بالمجان، أو اختص بنشاط علمي أو أكاديمي (نشر أشغال ندوة) يؤمه الباحثون والمهتمون ... (مقتطف من كتيب المركز الخاص بندوة تحولات الفرجة/فرجة التحولات).

حدائق المندوبية، حدائق الفندق، ومواقع أخرى بالمدينة القديمة بطنجة. وجميعها تشكل مجالاً مختبرياً خصباً يعاين من خلاله المشاركون والحاضرون تجارب وطنية ودولية للفرجة. إضافة إلى ذلك، يتم تنظيم معارض تشكيلية، تركيبات موسيقية (فوزية خان، فرقة رباعي الكلام العابر، مجموعة الأندلس، فنانة السوبرانو سميرة القادري، مغنية الأوبرا الدانمركية الأصل ... وهذه فقط بعض الأمثلة من لائحة طويلة جداً)، عرض أفلام وثائقية، وزيارات ميدانية لمتحف القصبة البديع الذي يطل على المشهد البحري وتَمَثُّلِه للإبداع والحضارة المغربيين، وغيره من المواقع الأثرية والسياحية بالمدينة.

أما العروض المسرحية التي قدمتها فرق مسرحية دولية ووطنية فهي عديدة ومتنوعة، وهذه بعض الأمثلة عنها: مسرحية حلم ليلة صيف لطلبة المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، مسرحية "سونس" من تقديم الورشة المسرحية الخاصة بالفنانة جرازيلا بوغيانو، مسرحية آت من الجنوب من تقديم لابو بيكيت، تأليف وإخراج يوسف الريحاني، عرض حكايات السيدة وولف في مدينة طنجة: ذكريات امرأة أمريكية شابة عاشت في طنجة ما بين 1944و1946 ، مسرحية يوميات قلعة المنفى من إخراج بوسلهام الضعيف، فرجات مسرحية متنوعة من تقديم مسرح ومختبر لاليش من فيينا تحت عنوان: ورشة ومختبر مفتوح: طرائق الطاقة الصوتية والفعل الصوتي و بلا ظل، عرض من ذا الذي يخاف الفرجة الخاصة بالموقع؟ تحت إشراف الأستاذ بوحسين مسعود، أستاذ بالمعهد العالي للفن المسرحي، عرض الجدار شاشة من تقديم مجموعة من الفنانين الألمان، عرض من تقديم فرقة داها واسا، مسرحية شكون أنت لمحمد الأشعري، عرض تحت عنوان بسيكوز 04:48 من تقديم مسرح أنفاس، وهذه تبقى فقط بعض الأمثلة التي لا تعكس العدد الهائل لنسبة العروض التي يدرجها المركز ضمن برامجه الترفيهية سنوياً وهي كلها مفتوحة أمام العموم.

إلى جانب كل ذلك يحرص المركز على تعريف المشارك المحلي والغربي على آخر إصداراته وينظم من أجل ذلك حفلات توقيع الإصدارات المسرحية الوطنية والعربية والدولية ذات القيمة المعرفية والأكاديمية.[9] وللمركز منشورات عديدة يحرص على نشرها ويعطيها أولوية فائقة نظراً لأهميتها بالنسبة للقارئ، والمهتم، والباحث، والأكاديمي، والهاوي ... وهي تصدر ضمن سلسلة دراسات الفرجة التي هي عبارة عن دراسات وأبحاث ونصوص مسرحية إبداعية لنقاد ومفكرين ومبدعين ومسرحيين مغاربة مهتمين بدراسات الفرجة. ومن بينها منشورات خاصة بأشغال كل ندوة على حدة بجلساتها ومحاضراتها الافتتاحية وبلغاتها الأصلية. فمنذ الدورة الأولى سنة 2004، وحتى الآن، والمركز ينشر أشغال الندوات التي نظمها منذ ندوات أصوات طنجة 2005، كتابة طنجة 2006، طنجة المشهدية 2007، أداء المدينة: إعادة قراءة حضور البيتز في طنجة، الاستشرافات المستقبلية 2008، الفرجة والتنوع الثقافي: مقاربات متعددة الاختصاصات، ونقد الخطاب المابعد-استعماري وتناسج الثقافات المسرحية بين ضفتي المتوسط وما بعدهما 2008.[10] وإلى جانب نشر أشغال الندوات، هناك عملية نشر، كما سبق ذكره، متواصلة لعدد مهم من الكتب ذات الطابع سواء المعرفي (دراسات حول فنون الفرجة) أو الإبداعي (نصوص فرجوية إبداعية) ومنها ما يلي: مسرحية الرينك و نو مانز لاند للمؤلف المسرحي محمد قاوتي، المسرح والدولة للأستاذ عز الدين بو النيت، النار الحمراء، لالة جميلة، و زنقة شكسبير للمؤلف المسرحي الطنجي الزبير بن بوشتى، استبداد الصورة لعبد الرحيم الإدريسي، متاحف المغرب للكاتبة الأمريكية كارول مالت، ويبقى



9 تتقسم منشورات المركز عموماً إلى أربعة أنواع: -01 نشر أشغال كل الندوات بجلساتها ومحاضراتها الافتتاحية ولغاتها الرسمية: إنجليزية، فرنسية، عربية، وإسبانية. -02 الترجمات: يسعى المركز إلى نشر مجموعة واسعة من الإبداعات الفنية أو الفكرية التي تهتم بالمغرب وتفيد القارئ المغربي والعربي والغربي على حد سواء. -03 سلسلة دراسات الفرجة: وهي عبارة عن دراسات ونصوص مسرحية لمبدعين مغاربة مهتمين بدراسات الفرجة. -04 سلسلة المسرح و أشياء أخرى: والتي يسعى المركز من ورائها إلى تعميم الثقافة المسرحية وتعميق التفكير في مختلف العلاقات الكائنة والممكنة بين المسرح والحياة.

10 باقي الندوات هي: «الذاكرة الثقافية والإبداعية المعاصرة: الفرجة الخاصة بالموقع في سياقات عربية إسلامية (2010)،» «المسرح والوسائط (2011)،» «تحولات الفرجة/فرجة التحولات (2012)،» و «الفرجة والمجال العام (2013)»

الإبداع، و المسرح الحديث (إشراقات واتجاهات)، و المسرح والجسد للبروفيسور معلم الأجيال حسن المنيعي، الفن المسرحي وأسطورة الأصل و ما بعد برشت للأستاذ خالد أمين، الفرجة والتنوع الثقافي: مقاربات متعددة الاختصاصات لمجموعة من الباحثين، وغيرها من الكتب والمطبوعات التي لها كلها علاقة وطيدة بفنون الفرجة وتسهم بشكل واضح في تعميق الوعي المحلي .

ومن ناحية أخرى، جرت العادة أن الندوة تحرص على تكريم إحدى الشخصيات المهمة التي أسدت الكثير للمجال الثقافي، الأكاديمي، والمسرحي بالمغرب وخارجه. وقد تم عبر تاريخ انعقاد الندوة وأشغالها تكريم وجوه معروفة جداً من قبيل البروفيسور محمد العميري أحد رواد الجامعة المغربية ومؤسسيها، عبد الرحمن بن زيدان أحد فرسان البحث الجامعي المسرحي، أستاذ الأجيال حسن المنيعي، رائد المسرح المغربي عبد الله شقرون، الأستاذة والبروفيسورة إريكا فيشر ليشته صاحبة مشروع "التناسج الثقافي في العرض الفرجوي" من الجامعة الحرة برلين، الأستاذ والكاتب المسرحي محمد قاوتي بحضور السيد وزير الثقافة، النحاتة المغربية القديرة إكرام القباج، والفنانة المغربية القديرة ووزيرة الثقافة السابقة الأستاذة ثريا جبران.



هكذا، بعيداً عن الجو الأكاديمي للدراسات والأبحاث خلقت ندوات طنجة للفنون المشهدية على طول السنين جواً جميلاً يمتزج فيه ما هو سياحي بما هو أكاديمي وترفيهي. فالندوة صارت حدثاً مميزاً تنتظره وتستعد له ليس فقط تلك المجموعات من الباحثين المتنوعة إثنياً وتخصصاً معرفياً، لعرض أوراق أبحاثهم المميزة، بل تنتظره المدينة المستقبلة ككل (طنجة)، والمشهد الثقافي والأكاديمي المغربي، والعالم العربي والغربي ممثلاً من طرف أسماء وازنة جداً على مستوى جامعات ومراكز بحث دولية بكل من العالم العربي، وأوروبا، وأمريكا. وهكذا ينجح المركز في استقطاب أبرز الأسماء الفاعلة على المستوى الدولي في مجال الفرجة، ويسهر على أن يجعل من الملتقى السنوي مكاناً فرجوياً في حد ذاته. فالمشهد العام بطنجة، الخاص بالندوة، الذي يمتزج فيه الأكاديميون، والباحثون، والطلبة، والصحافة، والمنظمون، والفرق المسرحية، والعروض الفرجوية، والتوقيعات، ووسائل الإعلام، والخرجات الترفيهية، وما لذ وطاب من وجبات المطبخ المغربي، وحفلات الشاي، وحفلات العشاء الفخمة المصحوبة بعروض الموسيقا التراثية، ... تجتمع في مناسبة واحدة لِتُكَوّنَ مجالاً مختبرياً خصباً هو أصلاً فرجة في حد ذاته، زيادة على كونه مهتم بالدرجة الأولى بفن الفرجة.

03- علاقة الباحثين الناشئين بالمركز الدولي لدراسات الفرجة:

من ناحية أخرى، يعتبر المركز الدولي لدراسات الفرجة محجاً للباحثين الشباب[11] الطموحين الذين لهم رغبة حقيقية في تطوير قدراتهم البحثية، وتعميق معارفهم العلمية، وكسب تجربة وخبرة متينة في مجال البحث العلمي، وتنظيم الندوات، وترجمة النصوص من وإلى اللغتين العربية والإنجليزية، دون استثناء. فالمركز يرحب أولاً بالمنخرطين من جميع أنحاء المغرب وخارجه، ويقترح عليهم مجموعة من ورشات العمل التي يحبذون العمل فيها، والمواضيع سواء الشخصية أو الخاصة بالمركز التي يفضلون الاشتغال عليها، ويعطيهم فرصة المشاركة في جميع الندوات والأيام الدراسية والموائد المستديرة الخاصة بالنقاش حول دراسات الفرجة سواء كمنظمين أو مشاركين فعليين، كل ذلك مساهمة منه إلى جانب الجامعة المغربية وباقي المؤسسات الأكاديمية الوطنية من أجل تكوين جيل ذي تأطير متين، ومعرفة واسعة، ووعي دقيق بحساسية المرحلة التاريخية التي يمر بها الوطن، والبحث العلمي،

11 بالنسبة للمركز، الباحث الناشئ، أو الباحث الشاب، هو كل باحث بصدد إعداد بحث أكاديمي من درجة الكتوراه، أو أنه باحث حصل على شهادة الكتوراه منذ مدة لا تتجاوز ثلاث سنوات. وهذا المعيار معتمد دولياً، ويمكن الرجوع إلى موقع أو مراجع الفيديرالية الدولية للبحث المسرحي IFTR (The International Federation for Theatre Research) من أجل الاطلاع على تعريف وشروط الباحث الناشئ.

والحاجة الماسة إلى تكوين، أطر، وخبراء، وأكاديميين، وباحثين أكفاء قادرين على تحمل المسؤولية مستقبلاً ومواصلة بناء الصرح الذي وضع أسسه مجموعة من الأساتذة، والجامعيين، والباحثين، والفنانين، والأدباء الغيورين، الذين ضحوا بالكثير من الجهد، والمال، والوقت، والخبرة من أجل وضع اللبنات الأولى لمدرسة وطنية تنهض بالثقافة المغربية، وتعرف بها وتنشرها حول العالم، وتساهم بشكل أو بآخر في المحافظة عليها والدفع بها إلى الأمام.

وكأحد أعضاء المركز الدولي لفنون الفرجة، الذي التحقت به شخصياً بتشجيع من البروفيسور خالد أمين الذي أجد فيه الأستاذ، والمؤطر، والموجه، والمعلم الأول الذي يشتغل بتفان لا مثيل له وإخلاص لمبادئ البحث الأكاديمي، أجد أن المركز يوفر مجالاً خصباً للباحثين الناشئين الذين يسعون إلى تكوين ذواتهم أكاديمياً ومعرفياً. إنه، في الواقع، المكان الأكثر إثارة بالنسبة لأي باحث شاب وطموح همه الأول شحذ قدراته المعرفية، والأكاديمية. فنظراً لأجندته السنوية المليئة بالأحداث، لا يكاد يهدأ المركز أبداً طوال السنة متنقلاً من حدث أكاديمي إلى آخر، وهذا ما يشد فعلاً أنفاس كل باحث شاب تواق إلى المعرفة ومستعد لأن يضحي بشيء من وقته وطاقته من أجل العمل بجد رفقة مجموعة رائعة من الأعضاء النشيطين والأساتذة الأكفاء الذين هم منشغلون بشكل دائم بقضايا معرفية وأكاديمية غاية في الأهمية سواء بالنسبة لنا كمغاربة أو حتى على المستوى الدولي العام. وعلى سبيل المثال، لقد حاولت ندوة مهرجان طنجة الدولي لفنون الفرجة، منذ تأسيسها، لإيجاد مكان خاص بالباحثين الشباب، حيث اعتادت على أن تخصص لهم منذ السنوات الأولى جلسة ضمن فعاليات الندوة، ووسط برنامجها، حيث يكون بإمكانهم أن يقدموا أوراق بحثهم وعروضهم أمام ثلة من الأكاديميين المغاربة والقادمين من حول العالم ومناقشة موضوعاتها بشكل مستفيض.[12] كل هذا تقديراً من الندوة لدور وأهمية البحث العلمي الذي تقوم به هذه الفئة المهمة، ورغبة منها في المساعدة على تأطير أكبر عدد من الباحثين الشباب الذين سيشكلون أعمدة البحث مستقبلاً داخل الوطن وخارجه. ومؤخراً، سعت الندوة بشكل خاص إلى توسيع مجال مشاركات الباحثين الشباب، وبدل الجلسة الواحدة أعطت للباحثين الشباب إمكانية المشاركة في جلستين ضمن فعالياتها. إلى جانب ذلك، يعفي المركز جميع الباحثين الشباب من رسوم التسجيل ويضع أمامهم رزمة من الامتيازات الخاصة التي تتمثل في الإيواء المجاني أثناء حضور الندوة، الاستفادة من سنة انخراط مجاناً في حالة قبول ورقة البحث، عدم الأداء مقابل كتب ومنشورات المركز، إمكانية نشر الأبحاث ضمن منشورات المركز العديدة والمختلفة، والاستفادة المجانية كذلك من باقي العروض الفنية جميعها ، ورشات العمل، والخرجات الترفيهية.



أما عن أوراق البحث والمشاركين في الندوات، فتتكلف بهم مجموعة علمية يتشكل مكتبها من أكاديميين مرموقين من حول العالم. إذ يتم استقبال وجمع جميع أوراق البحث الواردة على المركز وتصنيفها وإرسالها إلى اللجنة التي تبدي رأيها فيها دون تحيز لأي كان. ويبقى باب المركز مفتوحاً أمام الراغبين في المشاركة ضمن فعالياته دون استثناء أو تحيز لإسم، أو إطار، أو فئة، أو مؤسسة، بل يُسعد المركز كثيراً تلقي طلبات مشاركة جديدة مقترحة من طرف بعض الأسماء الوازنة من داخل المغرب ومن خارجه، وذلك لتوسيع دائرة النقاش، والتعرف على وجهات نظر مختلفة، والسمو بالنقاش الخاص بدراسات الفرجة إلى أعلى المراتب، وتحقيق الهدف العلمي المنشود، ألا وهو خلق جو علمي ومعرفي عام تضمحل فيه الفوارق ويستفيد منه الجميع وطنياً ودولياً.

12 المرجو العودة إلى برنامج الندوات السابقة الخاصة بمهرجان طنجة للفنون المشهدية من أجل الاطلاع على عدد المشاركين من الباحثين الناشئين المغاربة الذين شاركوا في ندوة طنجة الخاصة بفنون الفرجة منذ بدايتها؛ ويمكن الاطلاع هناك كذلك على عناوين الأوراق التي قدموها، والأشخاص من خارج الوطن، بما فيه العالم العربي الإسلامي، الذين شاركوا فيها.

سياسة المركز الدولي لدراسات الفرجة، والتناسج الثقافي بين الغرب والشرق

التبادل المعرفي والتناسج الثقافي

تنبني سياسة المركز الدولي لدراسات الفرجة على مبدأ التشارك المعرفي وحرية التناسج الثقافي.[13] إيماناً منه بضرورة تجاوز بعض المفاهيم العقيمة التي تحد من إمكانيات الكائن البشري المعرفية والفنية، يسعى المركز إلى ربط علاقات إنسانية، وفكرية، ثم فنية بعد ذلك، بين العديد من المجتمعات. إنه يجمع الناس على اختلاف مشاربهم أولاً، ثم يعمق العلاقات الإنسانية والفكرية بينهم، ويحرص بعد ذلك على توفير الفضاء المناسب وأرقى أجواء التصالح والتحاور التي يمكنهم من داخلها أن يتشاركوا ثقافاتهم الخاصة وتجاربهم بكل حرية وحب اطلاع مفتوح. إنه يوفر نوعاً من الزمان والمكان "اليوتوبي" الذي تضمحل فيه الفوارق الإثنية والثقافية والاجتماعية، تسمو فيه الأبعاد الإنسانية، ويهيمن عليه تشارك الخبرات الفكرية والفنية، وتسوده المثاقفة في أسمى تشكلاتها ومعانيها، وذلك على غرار ما يحدث سنوياً على مستوى الفيديرالية الدولية للبحث المسرحي حول العالم.[14]

هذه السياسة، أو هذا التوجه إن صح التعبير، وبعيداً عن التناص السلبي لدلالات كلمة سياسة، يحكمه بالدرجة الأولى وعي بمستوى المسؤولية، واستيعاب واضح للأهداف المنشودة، وإرادة اشتغال حقيقية، وبرنامج عمل طموح. وهذه المعايير الأربعة تحكم اشتغال المركز وتظهر جلية من خلال مشاريعه البارزة، التي يتعدى صداها المغرب والوطن العربي إلى ما وراء أوروبا. وكذلك من خلال السعي الحثيث من أجل مسايرة العصر وتقديم أجود ما يمكن عرضه فيما يخص مجالات الفكر، والفن، والأدب. وعلى الخصوص، تتميز السياسة الخاصة بالمركز، والتي تتعلق بالمجال المسرحي/الفرجوي، في تنظيمه لعدة تظاهرات ثقافية وفنية. ومنها اشتغاله السنوي على تنظيم ندوة دولية يحظرها مفكرون دوليون من أرقى الجامعات ومعاهد البحث العالمية وتتم استضافتهم وتوفير الجو المناسب لهم والسهر على راحتهم وكل ذلك تقديراً للقيمة المعرفية التي يمثلونها عالمياً وللإضافة المعرفية والثقافية التي يمثلها حضورهم بالمغرب كسياح وأكاديميين، وتشاركهم لمعرفتهم مع الأساتذة، والباحثين، والطلبة، والفنانين المغاربة كمنارات للمعرفة والعلم الخاص بمجال الثقافة، والفن، والإبداع.



من جهة أخرى، يجب الوقوف ملياً عند كلمة 'تناسج ثقافي' وتأمل المعاني والمفاهيم وحتى الإمكانات التي تعبر عنها. فلهذه الكلمة دلالات ديمقراطية واسعة وشاملة. إذ يدل مفهوم التناسج على القدرة على استيعاب جميع مظاهر المثاقفة دون الاعتراض على أي منها أو سلب إحدى الثقافات سلطتها، شخصيتها، وهويتها التي ترمز إليها. فالتناسج الثقافي يعني، بمفهوم ما، ذلك التشابك الديمقراطي العظيم حيث يحتفظ كل مكون ثقافي بميزاته الذاتية ويساهم في الوقت نفسه ، إلى جانب ثقافات أخرى، في صنع نسيج ثقافي جديد من خصائصه المميزة 'التعدد' ورفض 'الهيمنة.' ففي مجال الدراسات المسرحية والفنون الفرجوية، رأى مؤسسو مبحث التناسج الثقافي الفرجوي، وهم كل من الأستاذة والبروفيسورة إريكا فيشر ليشته وزميلتها في الجامعة الحرة ببرلين الأستاذة كريستل فيلر،[15] أن التناسج يوحي بمعاني أفضل وأوسع من المثاقفة، وبأن

13 في إحدى شهاداته حول المركز الدولي لدراسات الفرجة، يقول البروفيسور معلم الأجيال، الأستاذ حسن المنيعي: «ماذا يمكن القول عن المركز الدولي لدراسات الفرجة؟ من الصعب تقديم إجابة نهائية، لأن ذلك يفرض علينا تقديم بحث مطول عن أهدافه العلمية وثراء إنجازاته على مدى سبع سنوات. المهم هو أنه منبر ثقافي مغاير لا يجتر ما هو سائد في بعض الممارسات الثقافية ببلدنا، والتي غالباً ما تنغلق في إطار الارتجال واللامردودية. فمنذ تأسيسه، سعى هذا المركز إلى أن يكون «عملاتياً» من خلال ندواته الحيوية والمتجددة التي ما استحضرت ذاكرة مدينة «طنجة» ومراتعها الإبداعية المحلية والعالمية، كما استحضرت على الخصوص قضايا فكرية وفنية هامة حول «الفرجة» وذلك من منظور أكاديمي دولي يعمل على ترسيخ أرضية جديدة لقراءة الفعل المسرحي ومساءلة عوالم تشكلاته واشتغالاته. في هذا الصدد، كانت الندوة السادسة مثلاً -2010- فرصة سانحة لمناقشة «الفرجة الخاصة بالموقع في سياقات عربية إسلامية.»

14 تنظم الفيديرالية الدولية للبحث المسرحي سنوياً ندوة دولية في إحدى العواصم الثقافية حول العالم، ويحضرها نحو 800 مشارك/باحث من أفريقيا، وآسيا، وأوروبا، وأمريكا، و أستراليا. نظمت ندوة هذا العام (2013) بمدينة برشلونة الإسبانية وشارك فيها من المغرب كل من الأستاذ جواد رضواني والبروفيسور خالد أمين.

15 من أجل فكرة واضحة وعامة حول هذا المفهوم وأسباب اختياره كبديل لكلمة المثاقفة انظر الحوار الذي أجرته إريكا فيشر ليشته مع روستم بهاروتشا بالمركز الدولي للبحث الخاص بتناسج الثقافات الفرجوية، وقد ترجمه الأستاذ خالد أمين وتم نشره ضمن مواضيع أحد مطبوعات المركز الدولي لدراسات الفرجة (كتاب تحولات الفرجة/فرجة التحولات).

المصطلح يعكس رغبة عامة لكل الثقافات في التلاقح والتناسج دون فقدان البعد الهوياتي الخاص لكل واحدة. هكذا، أثار هذا الموضوع رغبة الأستاذ خالد أمين رفقة مجموعة من الزملاء والباحثين الأكاديميين المغاربة في استجلاب هذا التصور والعمل بمضمونه في العالم العربي والإسلامي ضماناً منه لإنصاف جميع أنواع الثقافات الفرجوية المحلية ومساعدة على التعريف بها في الوقت نفسه لدى الغرب.

02- رؤية خاصة نحو المستقبل: مشروعان ثقافيان دوليان مرتبطان.

نظراً للتأخر العام الحاصل على مستوى تقدم وتطور الفن الفرجوي بالعالم العربي والإسلامي، على الأقل على المستوى النظري، والرغبة في السمو به نحو الأفضل ونحو أشكال أكثر جمالية وتعبيراً، اختار المركز الدولي لدراسات الفرجة، ممثلاً في رئيسه الأستاذ خالد أمين وبعض زملائه من داخل المغرب و من 'المركز الدولي للبحث في تناسج الثقافات الفرجوية' بألمانيا، أن يرتبط المشروع العلمي للمركز بالمغرب بمشروع البروفيسورة إريكا فيشر ليشته، صاحبة كتاب "القوة التحولية للأداء: جماليات جديدة" والعديد من المؤلفات الأخرى، الخاص بتناسج الثقافات الفرجوية بألمانيا. لقد برز في البداية مشروع التناسج الثقافي لفنون الفرجة بالجامعة الحرة ببرلين، واختار له مؤسسوه مفهوم التناسج بدل المثاقفة نظراً لبعض التأويلات الحساسة التي ارتبطت بمفهوم المثاقفة عموماً. ومن بين الأهداف التي يسعى إليها، وهي تخدم بالدرجة الأولى الفن الفرجوي العربي الإسلامي ككل، هو اعترافه بدور مجموعة من الثقافات المختلفة في المساهمة في تشكل ما يمكن أن نسميه بالعرض الفرجوي/المسرحي لجميع الثقافات والشعوب. فالتناسج، في إطار هذا المشروع الثقافي والبحثي، عملية انتقال ديمقراطية للثقافة الفرجوية في جميع الاتجاهات؛ مما يُمكّن الفنون الفرجوية العربية الإسلامية من إيجاد مكان لها في صناعة الفرجة الدولية، والغربية بالخصوص. هكذا، قرر المركز الدولي لدراسات الفرجة بطنجة، المغرب، أن يتشارك هذا الهم الثقافي وأن يحاول أن يساهم من منطلقه كأحد المراكز البحثية الأفريقية والعربية الإسلامية في نشر الثقافة الفرجوية المحلية والتعريف بها لدى باقي الشعوب والحضارات في إطار مشروع تناسج ثقافي ديمقراطي شامل.

يبقى لمشروع تناسج الثقافات الفرجوية أهداف مستقبلية كثيرة ورؤية فنية وإبستيمولوجية متفائلة. ففي إطار انتشار الوسائط بشتى أنواعها، وتحول العالم من خمس قارات متباعدة جداً يحتاج الناس فيها إلى أيام وأسابيع من أجل التواصل فيما بينهم، إلى قرية صغيرة لا تستغرق رغبة التواصل فيها مع الآخر من شتى بقاع العالم إلا ثواني معدودة، صارت المثاقفة، بشكلها العولمي المرفوض مسبقاً، أمراً محسوماً لا سبيل إلى تقييده أو الحد منه مهما كان. هكذا، كردة فعل نحو هذا الوضع الثقافي المفروض، تم التفكير في سبل أكثر نجاعة لتحويل مفهوم الانتقال الثقافي من مكان إلى آخر قضية ديمقراطية، شفافة، ومقبولة جداً بشكل يحمي الجميع ويضمن الحقوق للكل دون سلب هوية أحد أو هيمنة أية ثقافة على أخرى. فظهر التناسج الثقافي كبديل، وبخاصة في مجال الفنون الفرجوية التي كانت سباقة لحد الآن إلى تبني هذا المفهوم ومحاولة تطبيقه. ويلعب المركز الدولي لدراسات الفرجة بطنجة، دوراً حاسماً في التعريف بهذا المفهوم ونشر مبادئه في كل ما له علاقة بفنون الفرجة كميدان تخصص. فمنذ مدة ليست بالهينة، دأب المركز على تنظيم، كما سبق ذكره، ندوات دولية ذائعة الصيت يحضرها مفكرون وفنانون وأكاديميون من حول العالم ككل من أجل تدارس وعرض أبرز مستجدات مجال التناسج الثقافي الخاص بفنون الفرجة. كما يقوم المركز بموازاة مع تنظيمه مهرجان طنجة السنوي، بإقامة ورشات فنية وعلمية، إصدار أبحاث ومؤلفات باللغة العربية والإنجليزية، إنجاز ترجمات لنصوص نقدية وإبداعات فنية، والتعريف بفنانين وأكاديميين كبار من



03-الدراماتورجيا البديلة (2014): تقرير عام حول أشغال هذه الندوة العلمية النموذج لتناسج ثقافي فرجوي حي

شهدت مدينة طنجة المغربية أيام 31-30 مايو، و01 يونيو، 2014، تظاهرة ثقافية دولية من تنظيم المركز الدولي لدراسات الفرجة الذي مقره مدينة طنجة ورئيسه البروفيسور المتخصص في الدراسات المسرحية الأستاذ خالد أمين. يتعلق الأمر بـ "ندوة طنجة للفنون المشهدية" السنوية في نسختها العاشرة التي جاءت هذه الدورة تحت عنوان "الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الجديدة." لقد شكل هذا الملتقى المسرحي العاشر الحدث لهذه السنة في مجال دراسات المسرح والفرجة عموماً، حيث، في ذكرى تأسيسه العاشرة، نشر المركز الدولي لدراسات الفرجة عشرة كتب كلها في مجال المسرح ودراسات الفرجة.[16] أما من ناحية مواصلة النقاش الأكاديمي البناء حول كل ما يتعلق بالمسرح والدراسات التي تهتم بكل الأشكال الفرجوية، الذي أطلقه المركز منذ عشر سنوات، فقد جمعت ندوة طنجة للفنون المشهدية هذه السنة أساتذة، وباحثين، ومهتمين، وباحثين شباب من حول العالم، حيث حضرت عشرون دولة بممثلين أكاديميين ناقشوا موضوع "الدراماتورجيا البديلة" من زوايا متعددة.



في البداية، أي مع انطلاق أشغال الندوة، ألقت البروفيسورة كريستل فيلر والبروفيسور خالد أمين كلمة الافتتاح وذلك بتقديم كتاب تم نشره حديثاً من طرف "مركز تناسج ثقافات الفرجة" الذي مقره برلين بألمانيا، وتحت إشراف البروفيسورة إريكا فيشر ليشته. عنوان هذا المؤلف الجماعي هو: سياسات تناسج الثقافات الفرجوية: ماوراء ما-بعد الكولونيالية.[17] ومن بين ما جاء في المداخلة الافتتاحية، تأكيد البروفيسورة كريستل فيلر Christel Weiler، وهي عضو مؤسس في "مركز تناسج ثقافات الفرجة،"[18] بأن هذا الكتاب، الذي يضم أسماء جد وازنة على المستوى الدولي في مجال الدراسات الثقافية مثل هومي بهابها، روستم بهاروتشا، وخالد أمين، قد شاركوا بأبحاث قيمة تتناول موضوع التناسج الثقافي الفرجوي. وقد تصدر بحث البروفيسور خالد أمين من المغرب الأبحاث المنشورة في هذا الكتاب بدراسة تحت عنوان: "الحداثة الما-بعد كولونيالية: المسرح وحلقة التناسج بالمغرب،" نظراً لكونها دراسة موسومة تتميز بالعمق النظري وصلابة الطرح الفكري. وقد أضافت الأستاذة فيلر أن البروفيسور خالد أمين ليس بناقل فقط لمفهوم التناسج الثقافي، بينما يُعتبر أحد أبرز مؤسسي

16 يُتوج المركز الدولي لدراسات الفرجة الذكرى العاشرة من مهرجانه الدولي «طنجة للفنون المشهدية» بتوقيع عشرة إصدارات جديدة. إذ تصادف الدورة العاشرة مرور عشر سنوات من العمل الدؤوب من أجل ترسيخ «تناسج الثقافات من خلال الفعل المسرحي»، حيث أصدر المركز الدولي لدراسات الفرجة، خلال ستة أشهر من العمل فقط، عشرة إصدارات، حقق من خلالها إنجازاً غير مسبوق النظير. (عن جريدة المساء)

17 كتاب من إعداد: إريكا فيشر ليشته Lichte Erika-Fisher، تورستن جوست Torsten Jost، و ساسكيا أيريس جاين Saskia Iris Jain. صدر عن مطبعة: روتليدج، السنة: 2014، عدد الصفحات: 308. أسماء المشاركين في هذا الكتاب:(01)- Khalid Amine (2) Homi K. Bhabha (3) Marvin Carl-son (4) Rustom Bharucha (5) Brian Singleton (6) Gastón A. Alzate (7) Shen Lin (8) Margaret Werry (9) Natascha Siou-zouli (10) Helen Gilbert (11) Carol Fisher Sorgenfrei.. الكلمات المفاتيح: المسرح و دراسات الفرجة، نظرية الثقافة، العولمة، نظرية الأداء، تاريخ الأداء، الممارسة و الممارسون، الدراسات الثقافية، الدراسات الما-بعد استعمارية.
ملخص الكتاب:
يقدم هذا الكتاب دراسات معاصرة في مجال المسرح، ودراسات الفرجة، وتاريخ المسرح، وبعض القضايا الكبرى الخاصة بأنواع وأشكال التناسج الثقافي الدولي. ويقدم الكتاب دلائل تزعزع بعض المفاهيم التقليدية وتحث على إعادة النظر في مفهوم «التناسج الثقافي،» وفي طريقة تفاعل وظيفية تناسج العديد من الثقافات الفرجوية فيما بينها، وكيف أنها تعتمد على بعضها بعضاً من أجل التطور والاستمرارية.
في حين أن كلمة «المسرح الما-بين ثقافي،» أو «المثاقفة المسرحية» بلغة أكثر دقة، كمفهوم، تدل على الفترة الما-بعد-استعمارية بكل تناقضاتها وتعقيداتها، يُحاول هذا الكتاب أن يستكشف التطورات العالمية في مجال الفنون الفرجوية التي لا يمكن أن تُفسر على نحو كاف، ويتم فهمها واستيعابها بشكل دقيق، باستخدام نظرية ما-بعد الاستعمار. يرفض هذا الكتاب أي نوع من التقسيم الثقافي الذي يدعم ثقافة على حساب أخرى ويرفض مفاهيم من قبيل «الشرق والغرب» - حيث يتم اعتبار الثقافات الغربية «عالمية/سائدة» والثقافات غير الغربية «محلية/خاصة» -، كما يعيد التفكير في مفاهيم غير دقيقة مثل: «الثقافة الوطنية» و «الملكية الثقافية.». يعتمد هذا العدد على أدلة وبراهين من حول العالم في محاولة كشفه عن مجال اشتغال وتطبيق سياسات العولمة، وفي بحثه عن أشكال أبوية/هيمنة جديدة للتبادل الثقافي ومكامن تمظهر سياسات عدم المساواة المتطورة التي تنشأ عن هذا النوع من التعاطي. وتسترشد الدراسات التي يحضنها الكتاب بمبدأ كون مسلسل عمليات «تناسج ثقافات الفرجة» هي، في الواقع، عمليات سياسية بالدرجة الأولى. وعليه، فالمؤلفون يحاولون رفع الستار عن وكشف عدم قابلية تجزيء المفاهيم الجمالية عن السياسية، بحيث إنه لا يمكن أن يُنظر إلى الجماليات على أنها نقيض السياسة، نظراً لكون علم الجماليات هو نوع من السياسة في حد ذاته. (ترجمة صاحب المقال)

18 يعتبر البروفيسور خالد أمين أول من استعمل كلمة «التناسج» كمرادف لكلمة interweaving في العالم العربي. لقد تمت ترجمة المصطلح من طرف بعض المهتمين في صيغة «تشابك» وغيرها من المصطلحات، لكن كلمة «تناسج» كانت الأقرب معنى والأكثر دقة فتم اعتمادها رسمياً في جميع الدراسات الحديثة المنشورة في الكتب والمجلات.

"مركز تناسج ثقافات الفرجة" بألمانيا، إذ كان من الأوائل الذين دعتهم البروفيسورة إريكا فيشر ليشته، رئيسة هذا المركز، للالتحاق بفريق البحث بألمانيا بعد اطلاعها على إحدى مقالاته في مجال دراسات الفرجة المنشورة في إحدى المجلات العلمية، وقد حضي بشرف اعتماده كعضو مؤسس فعال في مركز تناسج دراسات الفرجة ببرلين منذ ذلك الحين؛ مما يعني أنه، بلغة أدق، ليس بباحث ينقل عن المركز أفكاره ومشاريعه، بقدرما هو أحد مؤسسي هذا الصرح الفكري/البحثي الذي يعتمد في اشتغاله على أبحاث واقتراحات أمثال هذا البروفيسور من حول العالم من أجل إغناء المشهد الثقافي الدولي والاستمرار في دعم الظواهر الإبداعية وتفسيرها علمياً.

أما البروفيسور خالد أمين فقد أكد من ناحيته ، عندما تناول الكلمة، بأن مشروع تناسج دراسات الفرجة هو مجال رحب يتسع للجميع رغم اختلاف آرائهم وتوجهاتهم، وبأن الاختلاف هو أساس أي تقدم منشود في مجال الرقي بدراسات الفرجة إلى مستوى أكثر ديمقراطية وإتاحة فهم واضح للبنية الإبستيمولوجية لهذا المصطلح والانشغال في الوقت نفسه ، وبأن "الاختلاف" في مقاربة مشروع التناسج، الذي هو أصلاً مفهوم يتجاوز عقدة المثاقفة بكل سلبياتها، يعتبر مشروعاً في حد ذاته.[19] فمركز تناسج دراسات الفرجة، هو مؤسسة بحثية علمية تستدعي مفكرين وباحثين مرموقين من مختلف جهات العالم وذلك من أجل تجاوز وتفادي عقدة "مركزة الحوار،" كما أنه يجمع وجهات نظرهم المختلفة حول مفهوم واحد يهم الجميع ويشتغل عليه الكل من منطلقه الثقافي الخاص. فخالد أمين مثلاً، ليس من الضروري أن يتفق مع روستم بهاروتشا، أو غيره، في وجهة نظره حول مفهوم التناسج، لكنهما، كباحثين في المجال، يكملان بعضيهما بعضاً من حيث المبحث العام الذي هو دراسات الفرجة وعملية التناسج الفرجوي التي يشهدها المجال الفني بتطور مطرد حول العالم.

من ناحية أخرى، عند طرحه قضية الدراماتورجيا البديلة، كشكل من أشكال التناسج الثقافي/الفرجوي، أكد خالد أمين ثانية، وبإلحاح شديد، على أن "الدراماتورجيا البديلة،" كمثال حي على تناسج فرجوي قائم ومتحول، لا تعني القطع مع ما كان، وما هو سائد الآن، بل تعني نقله، الأخذ منه، استيعابه في جزء معين، وتجاوزه من ناحية ما، والانفتاح على الحساسيات الجديدة التي تجبرنا على التحول دوماً إلى مشاركين فاعلين، بدلاً من مستهلكين سلبيين يحاولون قدر الإمكان عكس أحدث التطورات والاهتمامات الخاصة بوضعهم الراهن. وقد دعا في الأخير إلى مزيد من التفكير في امتلاك الأدوات الإجرائية والمفاهيم التي قد تسعف الباحثين العرب في مقاربة موضوعات جد حديثة تخصص مجال دراسات الفرجة دون تعسف يمكن أن ينتج عن أي قصور في فهم تاريخ، وشروط، وأهداف بروز بعض الظواهر الفرجوية غير المسبوقة.



بعد انطلاق أشغال الندوة، تطرق العديد من الباحثين، وهم عشرون باحثاً عربياً و ثلاثون باحثاً غربياً،[20] كل من وجهة نظره الخاصة، إلى موضوع "الدراماتورجيا البديلة،" وتناولوا هذا الموضوع بالدرس والتحليل، محاولين، كل من جهته، طرح فكرة معينة حول الدراماتورجيا البديلة في محاولة "لتقعيد إبستيمولوجي/نظري" و "تأطير عملي/تطبيقي" لمفهوم الدراماتورجيا كفكرة، وممارسة، وفن. وقد وفر المركز الدولي لدراسات الفرجة، كما دأب على ذلك خلال جميع الندوات، ترجمة فورية ذات خبرة عالية تنتقل بين العربية، والفرنسية، والإنجليزية بسهولة وذلك من أجل رأب الصدع اللغوي بين المتحدث والمتلقي وضمان إيصال المعلومة فوراً مع عرض إمكانية بناء نقاش جاد، بأية لغة كانت من بين اللغات الثلاث

19 انظر حوار إريكا فيشر ليشته مع روستم بهاروتشا الذي ترجمه الأستاذ خالد أمين في كتاب: «ما-بعد الدراما.» وهو منشور ضمن منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

20 من أجل فكرة أوسع عن الحضور البارز لأكاديميين دوليين من حول العالم وتخصصاتهم، مجال أبحاثهم، ومراكز اشتغالهم، انظر كتاب الدورة العاشرة الخاص ببرنامج ندوة «الدراماتورجيا البديلة: الأشكال الخاصة بطلائع الألفية الثالثة،» ضمن فعاليت مهرجان طنجة للفنون المشهدية (2014)، طنجة/تطوان، المغرب (29، 30، 31 مايو /1، 2، 3 يونيو 2014).

المعتمدة، حول أي موضوع أو مداخلة. فشكلت مداخلات باتريس بافيس، كريستل فيلر، كابرييل براندستيتر، ماريا شيفتسوفا، روستم بهاروتشا، خالد أمين، عبد المجيد شاكير، سعيد كريمي، محمد سيف، لحسن تليلاني، وغيرهم كثير، أبرز محطات الندوة التي استقطبت نقاشاً حاداً استأثر على أشغال الندوة وفترات الاستراحة أثناء تناول الشاي، حيث كانت تلتف جملة من الباحثين حول كل من باتريس بافيس، وغيره من الأكاديميين، من أجل مواصلة النقاش الشيق حول الدراماتورج والدراماتورجيا البديلة. هكذا، نجحت الندوة في تقريب الرؤى وخلق حوار بَناء بين الشرق والغرب في محاولة لمواصلة خلق جو تتناسج فيه أفكار واهتمامات باحثين مهتمين بمجال دراسات الفرجة قادمين من مختلف بقاع العالم.

من ناحية أخرى، وفر المركز الدولي لدراسات الفرجة، خلال الندوة، إمكانية التكوين في ورشة عمل خاصة بـ "الكتابة الأكاديمية والنشر" تحت إشراف المركز الدولي لدراسات الفرجة بطنجة، مركز تناسج دراسات الفرجة، بألمانيا، والفيديرالية الدولية للبحث المسرحي، وذلك باستقدام أكاديميين جد مرموقين من مثل البروفيسورة إلين آشتون من إنجلترا، برايان سنكلتون من أيرلندا، ومارفن كارلسون البروفيسور الإيميريتس بجامعة نيويورك.[21] وعلى مدى ثلاثة أيام تسنى لباحثين مغاربة وأوروبيين أن يحضروا أشغال الندوة وأن ينضموا إلى مجموعة البحث التي تخضع للتكوين في مجال الكتابة الأكاديمية والنشر بتأطير من المركز الدولي لدراسات الفرجة، وقد تسلم جميعهم شهادات تقديرية موقعة من طرف رئيس المركز. والهدف العام من هذا النوع من التكوين هو إعطاء الباحثين الشباب، الذين يحرص المركز دائماً على ضمهم إليه وتطوير وصقل مهاراتهم الأكاديمية والإبداعية، فرصة المشاركة في الحوار الثقافي الدائر بين الشرق والغرب، كباحثين مستقبليين قادرين على حمل مشعل المعرفة وتمثيل وطنهم في الملتقيات الدولية داخل وخارج بلدانهم، وذلك في محاولة واضحة وصريحة من المركز الدولي لدراسات الفرجة للتأسيس لمبدأ ضرورة التفكير في تجديد النخب وفسح المجال أمام طاقات إبداعية وأكاديمية وازنة من أجل الاستمرار في مواصلة المشاريع الثقافية التنموية والنهوض بالمجال الثقافي/الفني بالمغرب بخاصة، وعلى مستوى الوطن العربي بعامة.



أما حفل الافتتاح فقد تميز بتكريم رائد المونودراما العربية الفنان المغربي عبد الحق الزروالي، وتوقيع المؤلف الجماعي الذي نشره المركز الدولي لدراسات الفرجة، متضمناً دراسات حول التجربة المسرحية للمحتفى به، وعنوان المؤلف هو عبد الحق الزروالي: وحيداً في مسارات الضوء. وإلى جانب هذا تم تقديم وتوقيع عدة مؤلفات أخرى مثل مسرحية دموع بالكحول لعصام اليوسفي، كتاب حركية الفرجة في المسرح لحسن المنيعي، كتاب المسرح والخوف - Pe formance and Terror لروستم بهاروتشاRustom Bharucha ، مسرحية بوغابة لمحمد قاوتي، كتاب تجربة المسرح لعبد الواحد عوزري، كتاب الولي الصالح ترتوف لأحمد بروحو، و كتاب رغبة في الثقافة لأحمد مسعية. ومن جانب آخر تم تقديم مجموعة من العروض المسرحية كجانب ترفيهي/تطبيقي لأشغال الندوة العلمية. وعُرضت جل المسرحيات بمتحف القصبة بمدينة طنجة الذي يعد تحفة معمارية تشهد على زمن مغربي بديع شهدته المدينة وسلاطينها العلويون الذين استقروا بها. ومن بين العروض المسرحية التي عرضت خلال المهرجان: مسرحية دموع بالكحول من طرف مسرح أنفاس، مسرحية جسدي، مسرحية رجل الخبز الحافي من طرف فرقة سينيمسرح، مسرحية الساروت من طرف نادي المرأة للمسرح بفاس، مسرحية سكيزوفرينيا من طرف مسرح أفرودايت، مسرحية تخريف ثنائي من طرف فرقة فينوس (الإمارات العربية

21 إلين آشتون هي أستاذة مدرسة لمادة الفرجة الحديثة في جامعة لانكاستر بالمملكة المتحدة. برايان سنغلتون Brian Singleton: هو أستاذ ورئيس شعبة الدراما في ترينيتي كوليج، بدبلن، أيرلندا، وهو رئيس تحرير سابق لمجلة البحث المسرحي الدولي، ورئيس الفيدرالية الدولية للبحث المسرحي. مارفن كارلسون-Marvin Carl son : هو بروفيسور يشتغل كأستاذ إيميريتس زائر بالعديد من الجامعات، يقيم حالياً بمدينة نيويورك.

المتحدة)، مسرحية حادة من طرف داباتياتر، مسرحية في-روس من طرف محترف الفنون، وعرض الجهاد ضد العنف من طرف فوزية خان.

إن ما يميز عمل المركز الدولي لدراسات الفرجة، وندوة "طنجة للفنون المشهدية" بالأساس، هو الرغبة في خلق تناسج معرفي يجمع بين العديد من الثقافات. وهو إذ يسعى إلى ذلك، فإنه يؤسس لمبدأ الانفتاح على الآخر ونقل المعرفة عبر الحدود. فالمشروع العام، سواء للمركز الدولي لدراسات الفرجة، أو المراكز الأخرى التي يعقد معها شراكات مثل مركز تناسج الثقافات الفرجوية ببرلين، والفيديرالية الدولية للبحث المسرحي، هو مشروع مفتوح للجميع وعلى جميع وجهات النظر التي تخص الدراسات المسرحية التي موضوعها أنواع وأشكال ثقافات الفرجة الخاصة بكل مجتمع. والهدف من هذا هو فسح المجال أمام تقدم معرفي دولي يخص دراسات الفرجة كمبحث بالأساس ويوفر لكل ثقافة إمكانية التعريف بنفسها والتأثير والتأثر بغيرها، في إطار تناسج ثقافي/معرفي/فرجوي ديمقراطي لا يعترف بأي نوع من السلطة المعرفية ولا يحتكر أو يُمركز الحوار.



د. جواد رضواني

السيرة: جواد رضواني أستاذ وباحث حاصل على شهادة الدكتوراه، تخصص الدراسات المسرحية، من جامعة محمد بن عبد الله بفاس، المغرب، وله عدة أبحاث، ودراسات، وترجمات منشورة في عدد من المجلات والكتب ومواقع الإنترنت، وهو عضو فعال في المركز الدولي لدراسات الفرجة بطنجة الذي ينضم سنوياً مهرجان طنجة للفنون المشهدية.

المسرح العربي

أسئلة المسرح





المسرح والفلسفة

أحمد بلخيري

لابد أولاً من التمييز بين وجود الفلسفة في المسرح،باعتبار الفلسفة هي الحكمة،والمسرح قد يكون موضوعه الأساس موضوعاً فلسفياً،وبين اهتمام الفلاسفة بالمسرح عموماً ومنه التراجيديا. بالنسبة للشق الأول من هذه المعادلة،يمكن القول إن هناك نصوصاً تراجيدية عديدة تتضمن في ثنايا بنياتها الدرامية رؤى فلسفية تلخص رؤى معينة للإنسان والوجود. في هذا الإطار يمكن ذكر،على سبيل المثال، النصين التراجيديين المشهورين "أوديب ملكاً" لسوفوكليس الإغريقي (-495 406 ق.م.)،و"الذباب" لسارتر(1980-1905). وهنا تجدر الإشارة إلى موقف أرستوفان (445ق.م-386ق.م) من سقراط. يتبين هذا من خلال النص الدرامي "السحب"،ففي هذه المسرحية تم تصوير سقراط باعتباره "فيلسوفاً طبيعياً وسفسطائياً معلماً ومفسداً للشباب بتعاليمه،وتنتهي بإحراق مدرسته،. (وتاريخ هذه المسرحية ذو أهمية لأنه يتضمن أن سقراط الذي يوضع على المسرح يقابل شخصية عامة ومعروفة يضحك الجمهور بسبب المقابلة بين ما يراه على المسرح وما يعرفه عن سقراط في حياته الفعلية،ولما كان الشاعر ربما قد أعد لها قبل ذلك بعامين أو أكثر،فإننا يمكننا أن نرجع مطمئنين شيئاً من الاطمئنان "ازدهار" سقراط أي شهرته بين موطنيه،إلى نحو عام 430ق.م،وهو على كل حال عام بلوغه سن الأربعين)"[1].أما بالنسبة للشق الثاني من المعادلة،فهناك أمثلة عديدة تدل على اهتمام الفلاسفة بالتراجيديا قديماً،أي في العصر الإغريقي،وحديثاً وبالمسرح عموماً . يأتي على رأس هؤلاء أرسطو وهيجل ونيتشه وسارتر.

ومن أجل إبراز العلاقة بين التراجيديا والفلسفة واهتمام الفلاسفة بها،ألف والتر كاوفمان كتاباً مهماً هو "التراجيديا والفلسفة"1مكرر.يتكون هذا الكتاب من عشرة فصول هي:

١- أفلاطون باعتباره خصماً.
٢- أرسطو:القاضي العارف.
٣-نحو فن جديد للشعر.
٤- لغز أوديب.
٥- هوميروس وميلاد التراجيديا.
٦- أسخيلوس وميلاد التراجيديا.
٧-سوفوكليس:شاعر اليأس البطولي.
٨- يوريبيديس ونيتشه وسارتر.
٩- شكسبير والفلاسفة.
١٠- التراجيديا اليوم.

أسئلة المسرح



هذا إضافة إلى مقدمة بقلم المترجم كامل يوسف حسن وتصدير ومقدمة وتمهيد للمؤلف والتر كوفمان. انتهى التصدير بالتوقيع التالي: و.ك برنستون1979- .بلغ عدد صفحات الكتاب أربعمائة وأربع عشرة صفحة (414 صفحة) من القطع الكبير. يتضح من خلال العناوين السابقة الذكر أن الكتاب كله مخصص للمسرح. وفيه نعثر على آراء وتحاليل أنجزهاعدد من الفلاسفة تتعلق بالمسرح وبالخصوص التراجيديا.

يتبين من خلال عناوين الكتاب أن هناك تتبعاً للتراجيديا منذ ميلادها عند الإغريق إلى القرن العشرين. كما يتبين من خلالها أيضاً ذكر أسماء عدد من الفلاسفة،فضلاً عن هذه الكلمة نفسها،الذين اهتموا بهذا النوع الفني المسمى التراجيديا،بدءاً بأفلاطون (347-427 ق م) وانتهاء بسارتر. وبالنظر إلى عمق وغزارة المعلومات والأفكار وطول المدة التاريخية التي يغطيها هذا الكتاب،فإنه يصعب تقديم كل الأطروحات التي يتضمنها،لذلك سيتم التركيز على بعضها. سيتم التركيز على مبحثين في الكتاب هما المبحث الخاص بلغز أوديب،و والمبحث الخاص بشكسبير والفلاسفة.

لغز أوديب

في مستهل هذا المبحث أشار والتر كاوفمان إلى عدد أبيات مسرحية "أوديب ملكاً" لسوفوكليس،وهو نحو ألف وخمسمائة بيت؛كما أشار إلى أن "إنشادها"،حسب قوله،يستغرق نحو ساعة. هذا علاوة على إشارته إلى كون الفعل أو الحدث مألوفاً. أما عدد شخصياتها فهو أربع شخصيات رئيسية وأربع شخصيات ثانوية، فضلاً عن الجوقة. بعد هذا الوصف ذكر بالأهمية التي حظي بها هذا النص الدرامي "منذ أرسطو إلى فرويد ووقتنا الراهن"[2]. و قد أجمع الشراح ومفسرو الأدب "على أنها تراجيديا عظيمة كأعظم ما كتبت التراجيديا"[3]. فهي عند أرسطو تتميز بعقدتها ونسيجها المحكم وبنيتها الجيدة،كما أنها تتميز بكونها تتضمن التحول والتعرف خلافاً لمسرحيتي أسخيلوس "أجاممنون" و"بروميثيوس". والتعرف الموجود فيها هو من أجمل الأنواع[4]لأنه مصحوب بالتحول؛كما أنه من أفضلها لأنه يستنتج من الوقائع نفسها. وإجمالاً فإن أرسطو يشيد بهذا النص الدرامي. وبعد إشارة إلى "الهمارثيا"[5]،وضع كاوفمان السؤال التالي: لماذا انحدر أوديب إلى الشقاء؟مبيناً أن أرسطو لم يرد على هذا السؤال. لكن ظهر لاحقاً مفسرون قدموا عنه جوابين مختلفين. فقد ذهب مؤيدو "السقطة التراجيديا" إلى أن السبب في ذلك يعود إلى عصبية مزاج أوديب؛بينما تحدث أنصار الخطأ في الحكم عن عدم تعرف أوديب على أبيه وأمه. وفي الحالتين معاً فإن الهامارثيا تقع خارج التراجيديا.

بعد هذا تحدث كوفمان عن قراءة فرويد (1856-1939) لهذه التراجيديا. وعند هذا الأخير أن أوديب "يمثل بشكل ما الرجال كافة"[6]،لذلك تهزهم هذه التراجيديا ويستجيبون لها. بناء على هذه القراءة تجاوز فرويد أرسطو كما تجاوز اعتبار تلك التراجيديا "تراجيديا قدر". طرح فرويد تصوره هذا أولاً في الصفحات الأولى لـ"في رسالة فيلهلم فليس W.Fliess في أكتوبر سنة 1898،ثم في كتاب "تفسير الأحلام" بعد مضي نحو عامين. يشير المؤلف إلى تأثير هذه التراجيديا في الرجال واستجابتهم لها،لأن أوديب- حسب فرويد- يمثل هؤلاء. لكن لماذا تؤثر هذه التراجيديا في النساء وتستجبن لها أيضاً ؟. هنا تم تقديم افتراضين لفرويد هما:

"1- تتمنى الأمهات أحياناً لو أن أبناءهن كانوا عشاقهن بدلاً من أزواجهن"[7]. هذا الافتراض الأول أعقبته العبارة التالية وهي:"ولكن حتى لو افترضنا ذلك صحيحاً،فكيف نستطيع أن نعلل تأثير المسرحية في الشابات اللائي لا أطفال لهن؟". وهنا تم تقديم الافتراض الثاني وهو:"

2- تحس الفتيات نحو آبائهن بالمشاعر ذاتها التي يحسها الفتية حيال أمهاتهم،ونحو أمهاتهن بالمشاعر ذاتها التي يستشعرها الفتية حيال آبائهم،وحينما يقرأن أو يشاهدن هذه المسرحية لا يجدن صعوبة في القيام بالتعديلات الضرورية في الأدوار. وهكذا فإن الرجال والنساء يشعرون على السواء بالشعور ذاته"[8].

أكد كاوفمان بأن "فرويد حالفه الصواب،فيما يتعلق

بالنقطة الرئيسية التي يطرحها"[9]. والسبب في ذلك هو أن تأثرنا بأوديب ناتج عن كونه يمثل الإنسان وتراجيديته تمثل الوضع الإنساني. لكن مع ذلك فإن أهمية تفسير فرويد تكمن في مجال علم النفس، ولكنه لايكاد يمس المسرحية. ولذلك خلص كاوفمان إلى أن فرويد "قام بتفسير جاذبية الأسطورة. غير أنه فيما يتجاوز ذلك لم يقترب من القيام بقراءة لتراجيديا سوفوكليس".[10]

إذا كان فرويد لم يقم بقراءة لتراجيديا سوفوكليس- حسب كاوفمان- وإنما قام بتفسير لجاذبية الأسطورة التي كانت معروفة لدى الإغريقيين قبل سوفوكليس، فإن أرسطو (322-384 ق م) حدد معالم البنية التراجيدية من قراءته وتحليله لهذه التراجيديا بالذات. وعلى هذا الأساس، تستعمل مصطلحات أرسطية تتعلق بالتراجيديا منها: التحول-التعرف-الهامارثيا- البطل التراجيدي إلخ. أكثر من هذا يوجد مصطلح "المسرح الأرسطي"[11] نسبة إلى هذا الفيلسوف. لقد تمكن هذا الأخير بعقله التحليلي من استنباط معالم تلك البنية من صلب النص التراجيدي المذكور.

وتحت عنوان فرعي دال هو "أوديب في مواجهة أفلاطون"، وليس "أفلاطون في مواجهة أوديب"، تحدث عن منظور أفلاطون للتراجيديا. مصدر المواجهة هنا هو أوديب في تراجيديا "أوديب ملكاً" لسوفوكليس. هذا علماً بأن سوفوكليس (495 ق.م-406 ق.م) توفي وكان عمر أفلاطون (427 ق.م-347 ق.م) قد تجاوز العشرين سنة بقليل. واجه أوديب أفلاطون لأن هذا الأخير طرد كل شعراء التراجيديا من جمهوريته، ومنهم سوفوكليس. وهنا قدم كاوفمان انتقادات لأفلاطون ورأيه في شعراء التراجيديا. انتقادات "تساعد في إظهار أهمية سوفوكليس الفلسفية عن طريق الإشارة إلى أن الصواب قد حالفه فيما يتعلق بأمور ذات أهمية بالغة أخطأ فيها أفلاطون"[12]. هذه الأمور تتعلق بالتطهير والفضائل والسعادة، "ذلك أن سوفوكليس يشيد بالبطل الذي يمضي إلى النهايات المتطرفة المضادة، لكن الجمهور يحتمل بصورة أكبر أن يستنتج أن عليه أن يخفف من غلوائه"[13].

شكسبير والفلاسفة

في المبحث المعنون بـ"شكسبير والفلاسفة"، ذكر والتر كاوفمان أن أفلاطون وأرسطو ونيتشه ركزوا على التراجيديا الإغريقية، لكن لم يغفل نيتشه شكسبير. أما الفلاسفة هيوم وهيجل وشوبنهور فقد انصب اهتمامهم على التراجيديا الإغريقية وشكسبير بشكل متعادل.

بعد الإشارة إلى اعتراضات أفلاطون، حاول كاوفمان قراءة شكسبير (1564-1616) انطلاقاً من العناصر الستة المكونة للتراجيديا حسب أرسطو الذي رتبها حسب أهميتها. وهي: الخرافة، فالأخلاق، فالمقولة، فال فكر فالنشيد ثم المنظر المسرحي[14]". وعنده أن أهمية شكسبير لا تكمن "في ترتيبه للأحداث أو معالجته للعقدة، وإنما بالأحرى- إذا تمسكنا بمقولات أرسطو- في تصويره للأخلاق وفي مقولته، أو كما ينبغي أن تؤثر القول، في شعره، فعقدة "هاملت" على سبيل المثال هي أبعد ما تكون عن أن تعد مثالاً للتنظيم المحكم، لكن شخصية البطل برهنت على جاذبية لا تقل عن جاذبية أية شخصية في الأدب العالمي، وفي إطار اللغة الإنجليزية فإن بعض مسرحيات شكسبير الأخرى هي وحدها التي تنافسها في شعرها"[15].

ثم شرع في تقديم آراء وخلاصة تحاليل فلاسفة للتراجيديا عموماً والتراجيديا الشكسبيرية خصوصاً. يناقش هيجل (1770-1831) في محاضراته عن علم الجمال "أولاً التراجيديات القديمة، طارحاً النقاط التي ناقشها. ثم يقارن بين التراجيديا الحديثة، بخاصة الشكسبيرية، وتراجيديا الإغريق"[16]. من آراء هيجل في هذا السياق التي أوردها والتر كاوفمان في كتابه الرأيان التاليان: "إن الشخصيات التراجيدية للفرنسيين والإيطاليين، الذين بعد أن استمدوا وحيهم من تقليد القدماء، قد يعتبرون بشكل أو بآخر مجرد تجسيدات لرغبات معينة كالحب أو المجد أو الشهرة أو السيطرة أو الطغيان... إلخ. وهم بالتأكيد يتحدثون عن دوافع أعمالهم ودرجة وطبيعة مشاعرهم بعرض وافر لفن الخطابة والتمثيل الحماسي. غير أن هذه الطريقة في الإفصاح تذكر المرء بإخفاقات سينكا أكثر مما تذكره بروائع دراما الإغريق"[17]. هذا هو الرأي الأول، أما الثاني

فهو: "إن أعظم المبدعين في تقديم الأفراد والشخصيات هم الإنجليز.ويتفوق من بينهم شكسبير على كل المبدعين الآخرين،فيوشك ألا يلحق به أحد.ذلك أنه حين تستولي عاطفة شكلية فحسب،كشهوة الحكم على سبيل المثال في "ماكبث" أو الغيرة في "عطيل" على مشاعر أحد أبطاله التراجيديين كافة،فإن هذه التجريدات رغم ذلك لا تستهلك مدى الشخصية بكامله.وحتى في ظل هذا الحكم فإن أفراده يظلون كائنات بشرية كاملة"[18]..

وقد اعتمد كاوفمان على مقال هيوم الموسوم بـ"عن التراجيديا" الصادر سنة1757 للتعريف بآراء هذا الأخير.وهو مقال مكون من "ست عشرة صفحة"[19]. حكم كاوفمان على موضوع هذا المقال قائلاً:"من الواضح أن لدى هيوم نظرية في التراجيديا بأكثر معاني كلمة "نظرية" تشدداً وتطلباً للمقتضيات،لكنها لا تعالج إلا نقطة واحدة فحسب.هي نظرية فلسفية؟ من الواضح أنها نظرية سيكولوجية ،لكنها سيكولوجية تعهدها في الغالب فلاسفة بأكثر مما تعهدها محللون نفسيون محترفون.والسبب الرئيسي في تقديمها بالتفصيل هو أنها تبدو إلى حد كبير صائبة،ومقال "عن التراجيديا" ينتمي إلى صميم أية دراسة مسهبة لـ"التراجيديا والفلسفة" لا لأن هيوم كان فيلسوفاً كبيراً فحسب،وإنما لأن "بحثه" يقدم كذلك مساهمة حقيقية في فهمنا للتراجيديا"[20].ويبدو أن السبب الذي دفع كاوفمان إلى اعتبار مقال"عن التراجيديا" لهيوم "نظرية سيكولوجية"، هو أن هذا الأخير ركز على الجانب النفسي في تحليله للتراجيديا.

وذهب شوبنهور إلى "أن المعنى الحق للتراجيديا هو الإدراك الأكثر عمقاً لكون ما يدفع البطل ثمنه لا يتمثل في خطاياه الخاصة وإنما في خطيئة أصلية،أي ذنب الوجود ذاته"[21].وقد "شدد على شمولية المعاناة أكثر من أي فيلسوف سبقه"[22].هذا علماً بأنه ربط بين البوذية[23] والتراجيديا من جهة المعاناة.لكنهما "تقدمان استجابتين مختلفتين تمام الاختلاف للمعاناة"[24]. أما نيتشه فتحدث في كتابه "ميلاد التراجيديا" عن "الارتياح الميتافيزيقي" الذي تحدثه التراجيديا.لكن كاوفمان لاحظ أن نيتشه ندم في وقت لاحق على استخدامه هذا الاصطلاح[25] .ولم تفت كاوفمان الإشارة إلى كتاب ماكس شيلر (1928-1874) "في ظاهرة التراجيدي".

كانت تلك بعض الآراء والأفكار المتعلقة بالتراجيديا لبعض الفلاسفة التي تضمنها كتاب والتر كاوفمان. هذا الأخير لا يقتصر في كتابه على تقديم آراء الفلاسفة المعنيين حول التراجيديا؛ولكنه،إضافة إلى ذلك، يقدم كذلك انتقادات ويصدر أحكاماً عنها أحياناً.وفي هذا الصدد قال كاوفمان:"غير أنني لن أحذو حذوهم إلا في طريقة واحدة،ذلك أنني أعارض العديد من آرائهم،وأتصدى لمناهجهم،ولا أشاركهم فرضيتهم القائلة إنهم أكثر حكمة من سوفوكليس،على سبيل المثال،ومع أنني لن أدعوه بـ"الفيلسوف" فإنني أكن احتراماً يفوق توقير أفلاطون وأرسطو لهذه الحكمة"[26].

وفي إطار انشغال الفكر الفلسفي أو بعض المفكرين والفلاسفة بالمسرح في القرن العشرين كذلك،تجدر الإشارة،على سبيل المثال،إلى البحث المركز الذي قام به جاك دريدا في كتابه "الكتابة والاختلاف"[27] لمسرح القسوة لأنطونان أرطو.

****

وإذا كانت السيرة الذهنية "أوراق"[28] قد كشفت عن كون الثقافة السينمائية تشكل جزءاً من ثقافة المفكر المغربي عبد الله العروي ،فإن كتابه "الأيديولوجية العربية المعاصرة"[29] كشف عن ثقافته المسرحية. في هذا الكتاب ذهب عبد الله العروي إلى أن العرب لم يبدعوا مسرحاً تراجيدياً/مأساوياً لأنهم لا يمتلكون وعياً تراجيدياً/مأساوياً رغم تاريخهم التراجيدي/ المأساوي.لقد تم إغراق و"طمس المأساوي"[30] من قبل الفقهاء والكتاب والصوفية."الفقيه يغرقه في النفسية الفردية (المنفعة) أو في الاقتصاد"[31]،والأديب يغرقه "في البديع أو في الجمالية"[32]،و الصوفي "الذي هو أكثر وعياً وأكثر تمزقاً،يغرقه مع ذلك في العدد والرمز:وتصبح الواقعة التاريخية- هذا الدم المحرق

والمسفوح ظلماً- مجرد دعامة للمأساة الكونية"[33].

ولأنه يحرص في كتاباته على التدقيق في معاني الكلمات والمصطلحات،فإنه ميز بين معنى صفة التراجيدي/المأساوي التي وصف بها تاريخ الإسلام والتراجيديا أي المأساة.ذلك أنه استعمل العبارة التالية:"بالمعنى الشائع للكلمة"[34] حينما كان يتحدث عن مأساوية تاريخ الإسلام.وهي عبارة تفيد التمييز بين معنى الصفة التي وصف بها التاريخ المذكور هنا ومعنى الاسم أي التراجيديا/المأساة بمدلولها الدرامي الفني. وإذا كان من الممكن عند الغرب "طرح مسألة المطلق للبحث"[35] فإن الكاتب المسرحي العربي لم يقدم على طرح تلك المسألة للبحث حسب عبد الله العروي.

وإذا كان هذا الأخيرقد دون تأملاته وملاحظاته حول المسرح العربي في كتابه السابق الذكر،بما في ذلك ملاحظاته وانتقاداته لمسرح أحمد شوقي وتوفيق الحكيم والكتاب الشبان حين كتابة هذا الكتاب،ومنهم نعمان عاشور،فإن الباحث في مجال الفلسفة بنسالم حميش جرب الكتابة المسرحية الدرامية.ذلك أنه كتب نصاً درامياً هو: "الهجاء فوق الخشبة"، الذي تضمنه كتابه الموسوم بـ"كتاب الجرح والحكمة"[36]. وليس صدفة أن يندرج هذا النص الدرامي ضمن كتاب يشتمل عنوانه على كلمة الحكمة؛والحكمة هي الفلسفة.هذا فضلاً عن الباحث السوسيولوجي عبد الكبير الخطيبي (1938-2009) من خلال النص الدرامي "النبي المقنع".هذا دون نسيان فضل عبد الرحمن بدوي (1917-2002) في ترجمته لـ"فن الشعر" لأرسطو،وترجمته لتراجيديات سوفوكليس وتراجيديات أسخيلوس؛ودون نسيان الشراح العرب القدماء ومنهم ابن رشد (1126-1198م).

هناك كذلك علاقة بين المسرح والعلوم الإنسانية ومنها الأنثروبولوجيا وعلم النفس.في إطار هذا العلم الأخير استعمل مورينو Jacob Lévy Morino (1892-1974)) الدراما في العلاج النفسي فابتكر الدراما النفسية. وعليه،"فإن المسرح يقدم خدمة مهمة لعلم النفس،وقبل ذلك للإنسان،إذ يساعده على التغلب على مختلف المشاكل النفسية وتحريره منها. لذلك حرص على اقتراح نموذج لتحليل الذات الإنسانية،التي تنمو منذ الولادة حسب تطورات الدور.وابتكر نموذجاً علاجياً لا يعتمد على اللغة ولكن على الفعل في إطار تفاعل داخل جماعة تراعى فيه العفوية. والدور والفعل مصطلحان مسرحيان. من هنا كان الارتباط بين المسرح وعلم النفس،كما يوضح ذلك تركيب المصطلح نفسه:الدراما النفسية"[37].

هكذا نخلص إلى أن الثقافة المسرحية كانت جزءاً من تكوين فلاسفة ومفكرين، كما قد تنطوي نصوص مسرحية على رؤى فلسفية.ففي المسرح يتأمل المرء الكون كما قال أرسطو في هذه الفقرة المأخوذة من كتاب له كان مفقوداً،يقول:"وكما أننا نسافر إلى "أوليمبيا" (لمشاهدة) التمثيل نفسه،حتى ولو لم نحصل منه على مكسب آخر (إذ إن المشاهدة في ذاتها أكبر قيمة من المال الكثير)،وكما أننا لا نتفرج على الاحتفالات المسرحية في الأعياد الديونيزية لكي نأخذ شيئاً من الممثلين- فنحن في الواقع ننفق عليها من مالنا-،وكما أننا نقدر الكثير من المشاهد التمثيلية الأخرى تقديراً يفوق ثروة وفيرة من المال،فسوف يقدر المرء تأمل الكون تقديراً يفوق (في قيمته) كل تلك الأشياء التي تعد في نظر الرأي العام (أشياء) نافعة"[38]. وقد تكون الثقافة الفلسفية جزءاً من تكوين الباحث المسرحي. يتجلى هذا- مثلاً-عند الباحث المسرحي عبد الواحد بن ياسر،إذ يبرز كتابه "حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته"[39] ذلك التكوين الجامع بين الثقافة المسرحية والثقافة الفلسفية،وذلك بسبب العلاقة الرابطة بين المسرح والفلسفة.





الهوامش

-1عزت قرني،مقالة:أثينا والفلسفة،عالم الفكر،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب،الكويت،المجلد 38،أكتوبر- دبسمبر 2009،ص/68.ترجم أحمد عثمان مسرحية "السحب" لأرستوفان ضمن سلسلة من المسرح العالمي،وزارة الإعلام الكويت،عدد 215،أغسطس 1997،مراجعة وتقديم تاريخي لعبد اللطيف أحمد علي.

1مكرر- والتر كوفمان،التراجيديا والفلسفة،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط/1993،1، ترجمة كامل يوسف حسن.من كتب والتر كاوفمان "قدر الإنسان".

2-3، المرجع نفسه،ص/127.

-4أرسطو، فن الشعر،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط/2، 1973،ترجمة عبد الرحمن بدوي.ترجم عبد الرحمن بدوي كذلك "تراجيدات سوفقليس (سوفوكليس) وتراجيديات أسخولوس (أسخيلوس) (جزءان 1و2)،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت،لبنان،ط/1، 1996.

-5انظر "معجم المصطلحات المسرحية"،ط/2،إعداد أحمد بلخيري.

-6التراجيديا والفلسفة،ص/129.

-9-8-7ن المرجع نفسه،ص/131.

-10 المرجع نفسه،ص/132.

-11انظر خصائص هذا المسرح في كتاب "المصطلح المسرحي عند العرب" لأحمد بلخيري،ص/136.

-12 التراجيديا والفلسفة،ص/155.

-13 المرجع نفسه،ص/156.

-14أرسطو،فن الشعر،دار الثقافة،بيروت،لبنان،ط/2، 1973،ترجمة عبد الرحمن بدوي.عند أرسطو "الخرافة هي مبدأ المأساة وروحها". "أما المنظر المسرحي فعلى الرغم من قدرته على إغراء الجمهور،فهو أبعد الأشياءعن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر.

-15التراجيديا والفلسفة،ص/293.

16 – المرجع نفسه،ص/299.

-17 المرجع نفسه،ص/300.

-18 المرجع نفسه، ص/300/301.

19 – المرجع نفسه ،ص/.307.

-20 المرجع نفسه،ص/308.

-21 المرجع نفسه،ص/309.

-22 المرجع نفسه،ص/309.

-23ورد عن الحقائق الأربع للبوذية في موقع موسوعة ويكيبيديا مايلي:-1الحقيقة الأولى هي المعاناة -2الحقيقة الثانية عن أصل المعاناة:إن الإنسان وراء الشهوات ،والرغبة في تلبيتها هي أصل المعاناة...-3الحقيقة الثالثة عن إيقاف المعاناة:وتقول إن الجهل والتعلق بالأشياء المادية يمكن التغلب عليها.يتحقق ذلك عن طريق كبح الشهوات...-4الحقيقة الرابعة عن الطريق الذي يؤدي إلى إيقاف المعاناة:ويتألف من ثمان مراحل ويسمى بالترب الثماني النبيل،تمتد على طول هذا الطريق ثمان فضائل:-1الفهم السوي -2التفكير السوي -3القول السوي -4الفعل السوي -5الارتزاق السوي -6الجهد السوي -7الانتباه السوي -8وأخيراً التركيز السوي.

-24التراجيديا والفلسفة،ص/309.

-25 المرجع نفسه،ص/314.

-26 المرجع نفسه،ص/15.

-27جاك دريدا،الكتابة والاختلاف،ترجمة كاظم جهاد.

-28عبد الله العروي،أوراق،المركز الثقافي العربي،ط/1، 1989 .

-29 عبد الله العروي،الأيديولوجية العربية المعاصرة،دار الحقيقة،بيروت،لبنان،ط/1،دون ذكر السنة. ترجمة محمد عيتاني.

-30- 34-33-32-31، المرجع نفسه،ص/.181.

-35 المرجع نفسه،ص/182.

-36بنسالم حميش،الهجاء فوق الخشبة (في: كتاب الجرح والحكمة)،دار الطليعة،بيروت،لبنان،ط/2 ،1988.

-37 من تقديم أحمد بلخيري للمقال المترجم تحت عنوان"الدراما النفسية" الموجود في كتابه: "دراسات في المسرح"،مطبعة فضالة،المحمدية،المغرب،ط/2003،1، ص/159.المقال في الأصل موجود في:

Maurice-David Matisson،Le Psychodrame،Ed .Universitaires،Paris،1973

-38 أرسطو،دعوة إلى الفلسفة كتاب مفقود لأرسطو قدمه للعربية مع تعليقات وشروح د.عبد الغفار مكاوي،دار التنوير،بيروت،لبنان،د ذ س ط،ص/49.

-39عبد الواحد بن ياسر،حياة التراجيديا في فلسفة الجنس التراجيدي وشعريته،ط/1، 2006.



الأبعاد الجوهرية للقـــــضية الفلسطينية في :

مسرحية شكسبير (تاجر البندقية)
ومسرحية باكثير (شايلوك الجديد)
ومسرحية المدني (حنبعل)

(دراسة مقارنة)

هايل علي المذابي

مقدمة

تستند هذه الدراسة المقارنة بين مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير، ومسرحية (شايلوك الجديد) لعلي أحمد باكثير، ومسرحية (حنبعل) لتوفيق أحمد المدني، على أساس موضوعي هو " القضية الفلسطينية " وتتناول الأبعاد الجوهرية لها في هذه المسرحيات .

والدراسة المقارنة بين (تاجر البندقية) و(شايلوك الجديد) ذات علاقة مؤثر ومتأثر، وناقل ومنقول عنه، ودال ومدلول، وهي حين نضم مسرحية (حنبعل) إلى المسرحيتين على أساس تساوي (حنبعل) مع (تاجر البندقية) و(شايلوك الجديد) في استخدامها للقناع أو للاستعارة التاريخية بعيداً عن علاقة التأثر والتأثير فنبين نقاط الالتقاء بينها وهو البعد الجوهري لـ " القضية الفلسطينية " كمدلولٍ لدال هو لؤم اليهود وغدرهم وخيانتهم وأطماعهم المرتبطة برغبة الانتقام، وكذلك الجماعة الوظيفية للشخصية اليهودية.

وتهدف الدراسة إلى البعد الإنساني والجوهري للقضية الفلسطينية ويتجسد هذا من خلال إبراز التقارب بين الغايات القصوى التي رمت إليها المسرحيات كقضايا قومية والتي تتباين من حيث وسائل التعبير واللغة بيد أنها تتآلف من حيث الغاية على أساس أن الأدب المقارن هو في الأصل تاريخ للعلاقات المتبادلة بين الآد وللصلات والمشابهات المتجاوزة للحدود اللغ والجغرافية والمعرفية .

مهاد



إن الأبعاد الجوهرية للقضية الفلسطينية في مسرحية تا البندقية لا تتضح ولا تتكشف إلا من خلال ما توض مسرحية شايلوك الجديد مثلما تتجلى في الإشارة ل اليهود وغدرهم وخيانتهم في مسرحية حنبعل، والأ عموماً حين يستخدم الأقنعة التاريخية يستخدمها لخا قضية يتبنى إيضاحها والتحذير من مغبات التهاون م وتعاظم خطرها، وافتراض الحلول لها، فيكون الق منفذاً للبوح عما يعجز الواقع عن استساغته أو الا له من خلال الأشكال الأدبية الأخرى .



حين نتساءل لماذا يتوارى الكاتب خلف قناع تاريخي ؟ سنجد بلا ريب أنه يفعل هذا من أجل التعبير عن حادثة أو لطرح وجهة نظر، وعليه فمن حقه أن ينسب إلى هذه الشخصيات التاريخية التي كانت رميماً (من الأقوال والأفعال ما لم يسجله التاريخ وما لا يتعارض مع وقائعه المعروفة لكي يبرز معالم تلك الشخصية كما يدركها هو وكما يريد أن ينقلها إلى المشاهد بتفسير جديد ورؤية متفردة، يلتفت إلى بعض الوقائع دون بعض من ناحية، ويضيف وقائع مبتكرة من ناحية ثانية تؤكد هذا التفسير

وتلك الرؤية)[1] ، ذلك أن الغاية من استحضار التاريخ هو توافقه مع رؤيته الفكرية للنص وتلاؤمه مع مقتضى الحال، أما تتبع الأحداث وتمحيص جزئيات التاريخ فمن اختصاص المؤرخين لا المبدعين .

واستعارة الهياكل أو استخدام الأقنعة يسوغ للكاتب النفاذ – من خلال التعدد في الأبعاد ما بين الماضي والحاضر والعام والخاص والرمز والمرموز له – إلى رؤية معاصرة، عن طريق الإيحاء بالتماثل بين هذه الظروف، وكل ظروف تشبهها في أية بيئة أخرى، فالآخرون ما هم إلا نحن ولكن في صورٍ مختلفة، وعليه ففهم الحاضر لن يتم إلا من خلال الماضي وتقويم ما يقع اليوم قياساً على ما وقع بالأمس، ونستطيع أن نؤكد هذا بهذه المسرحيات الثلاث التي نتناولها في هذه الدراسة، إذ إن القضية الإنسانية واحدة في الماضي كـ (تاجر البندقية) وفي الحاضر بشكل خاص وامتداد متكيف مع الرؤية المعاصرة في (شايلوك الجديد) وعام وإنساني في (حنبعل)، ونجد أن الاستحضار للتاريخ وشخوصه لم يكن لذاته، فالتاريخ في هذه المسرحيات (ليس تاريخاً وكفى بل هو الحاضر من خلال الماضي، وهو الماضي مفسراً بمنطق الحاضر، ومن ثمة تكتسب الأحداث والشخصيات في مثل هذا اللون الدرامي معاني رمزية لا يعجز المتلقي عن ربطها بالواقع ومعطياته)[2] .

إن تناول مثل هذه الموضوعات التاريخية واستعارتها كأقنعة وكمنافذ للبوح، حتى ولو كانت بعيدة الصلة عن تاريخ العرب والمسلمين، له تفسير وتعليل آخر[3] وهو أن هذه الموضوعات والقوالب قد تناولتها أقلام عديدة في ثقافات ولغات مختلفة، فأضحت معروفة عالمياً، وعليه فإن تناولها بتصورات جديدة تعيد صياغة العالم فيها، وتحملها أبعاداً تتوافق وثقافة الكاتب وأمته ، ما من شأنه تسهيل استيعابها لدى المتلقي وفهمها واستساغتها إلى حد كبير، فتبدو مألوفة كخبز الذرة، فيكون تأثر المتلقي بهذه الصياغة الجديدة مقترناً بألفة القالب، فتترسخ في الذهن فكرتها بما فيها من قضايا تبناها الكاتب مرتبطة بمعتقدات أمته تحمل هويتها الثقافية، و دون أن يكون الكاتب تقريرياً فيها، بل يظهر فناناً أنيق الأحرف جيد السبك ذكي المقصد، مستساغ الفكرة ومقبولها، وأيضاً صاحب رسالة عظيمة .



وتؤكد هذه المسرحيات أن الماضي أشبه بقاعدة انطلاق لمعالجة مشكلة من مشكلات العصر الراهنة، فالذي حدث في الماضي له علاقة وتأثير في الحاضر والمستقبل على أساس أن الماضي هو الأب الشرعي – إن جاز التعبير – للحاضر، وإنسان اليوم بفكرهِ وخبراتهِ، هو ثمرة أفكار وتجارب الإنسان منذ الخليقة .

ونبدأ المقارنة بين هذه المسرحيات ومحاولة اكتشاف نقاط الالتقاء فيها المتعلقة بالأبعاد الجوهرية للقضية الفلسطينية بالتعرض للمناسبات التاريخية لكتابتها . .

مناسبة مسرحية تاجر البندقية :

تمت كتابة هذه المسرحية ما بين عامي 1596 و 1598. أي في عهد الملكة إليزابيث ، آخر ملوك إنجلترا من آل تيودور. وفي هذا العصر كان إجلاء اليهود من أوروبا في أوجه، لما أحدثوه من مشاكل شعبوية داخل أوروبا. وفي ظل هذا الوضع تم أمر جميع اليهود بالبقاء في ملاجئ محددة ضمن الدولة البريطانية، وأن يضع جميعهم قبعاتٍ حمراء على رؤوسهم في حال خروجهم إلى العلن، لكي يُعرفوا بأنهم يهود. بلغ الاضطهاد أن يتم حجزهم في هذه الملاجئ، بينما يُجبر اليهود على دفع أُجرة النصارى ، سجّانيهم، مقابل ما يقومون به من حراستهم.

وقد كانت البندقية مدينةً استثماريةً تجاريةً بامتياز. لذا اهتمت بالاستثمار الأجنبي في أراضيها، سواءً من اليهود أم غيرهم، ما جعل السلطة هناك، تُقر مبدأ الربا المحرم في النصرانية، لكي تُنعش اقتصادها أكثر فأكثر. ما جعلها موطناً للعديد من المستثمرين اليهود.

وفي هذه الأثناء حدثت الحادثة التي قلبت الرأي العام في إنجلترا وأوروبا، باتجاه كراهيةٍ أكثر ضد اليهود. كانت هذه الحادثة هي محاكمة "رودريجو لوبيز"، وهو طبيب الملكة إليزابيث، وهو يهودي الأصل، أعلن نصرانيته. تم اتهامه بالخيانة العظمى، وتدبير مكيدةٍ تُفضي إلى دس السم في طعام الملكة إليزابيث. وكانت النتيجة بكل تأكيد، الإعدام.

حدثت هذه الحادثة عام 1594، ما جعلها قضية رأي عام في ذلك الوقت. وألهمت قصة لوبيز العديد من الكتاب أمثال كريستوفر مارلو، والذي ألّف كتابه "يهودي مالطا"، ووليام شكسبير في مسرحيته "تاجر

البندقية" أو "يهودي البندقية" .
وكانت صورة اليهودي في المسرحيتين سوداء مُظلمة.

مناسبة مسرحية شايلوك الجديد :

يقول باكثير في كتابه فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية أنه قبل أن يكتب مسرحية شايلوك الجديد سنة 1945 كان يتابع باهتمام ما يكتب عن فلسطين في الصحف والكتب العالمية وما يقال عنها في إذاعات وتصريحات زعماء الغرب إلى أن حدث ذات يوم أن وقعت عيناه على خبر يفيد أن الزعيم الصهيوني جابوتنسكي خطب مرة في مجلس العموم البريطاني فضرب المنضدة بيده وهو يقول أعطونا رطل اللحم لن ننزل أبداً عن رطل اللحم مشيراً بذلك إلى الوطن القومي لليهود الذي تضمنه وعد بلفور، ووجد باكثير في هذه العبارة ضالته المنشودة، وقال لنفسه في ذلك الحين هذه الكلمة حجة على الصهيونية لا لها، وسأتخذها كفكرة أساسية لمسرحيتي، وبالفعل وجد في مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) الهيكل الذي يمكن أن يكسوه لحماً عربياً، فإذا به ينطق بالنبوءة ويصرخ بالحقيقة قبل وقوعها.[4]

وقد نشرت مسرحية شايلوك الجديد عام 1945 وهي مسرحيتان في كتاب واحد الأولى بعنوان المشكلة والثانية بعنوان الحل وكانت هذه المسرحية نتيجة طبيعية لاهتمامه العميق بمأساة العرب والمسلمين التي أخذت بمجامع قلبه وأسرت لبه لسنوات طوال وقد ترجم باكثير مسرحيته السياسية المهمة شايلوك الجديد إلى اللغة الإنجليزية .

– وهكذا نجد الحس السياسي لباكثير يقوده إلى التنبؤ بنكبة فلسطين قبل حدوثها بثلاث سنوات وتمثل هذا في مسرحيته (شايلوك الجديد) التي كتبها سنة 1944م تنبأ فيها بأن الحل الوحيد أمام العرب هو فرض الحصار الاقتصادي على هذه الدولة الدخيلة حتى تختنق وتموت.

ويعلل باكثير عدم تحقق هذا الجزء من نبوءته بقوله: (.. لأن الحصار الاقتصادي الذي فرضه العرب لم يكن محكماً كما ينبغي، إذ توجد فيه فجوات من حدود بعض الدول العربية التي يأتمر حكامها بأوامر الاستعمار والصهيونية).

مناسبة مسرحية حنبعل :

نشأ المسرح الجزائري في العشرينيات من القرن الماضي في ظلال الحركة الوطنية ، رافقته خصيصة المقاومة، وطبعت مسيرته، وتشرب من ينابيعها، وامتزج بتطلعاتها المقاومة للاستعمار، وتناغمت هذه النشأة مع حضور بارز للقضية الفلسطينية، احتلتها منذ البدايات التكوينية له، فكان منذ البداية مسرحاً مناهضاً لكل أشكال الاستعباد و الاستغلال ، وتأثر المسرح الجزائري كثيراً بتجربة المقاومة و الثورة على الاستعمار ، فكان مسرحاً تحررياً مناصراً لقضايا التحرر في العالم ، فلم يقتصر على ما يبتغيه هو من تحرر، بل استغل كل سانحة للإشارة إلى القضية الفلسطينية، من قريب أو من بعيد، فجاءت الكثير من الأعمال المسرحية لتؤكد هذا، وكانت على رأسها مسرحية "حنبعل " للكاتب (أحمد توفيق المدني) . وقد كتبت هذه المسرحية وقدمت على الركح سنة 1949م عقب حدوث نكبة فلسطين 1948م .

إن استحضار هذه المناسبات للمسرحيات يقودنا إلى فكرة جوهرية مشتركة وهي " القضية الفلسطينية " كمدلول يدل عليه دال مشترك في المسرحيات وهو أطماع اليهود التي ليس لها حدود والمرتبطة برغبة الانتقام التي تسكنهم ثم الأمر الآخر وهو الشخصية اليهودية والجماعة الوظيفية وسنتناولهما كلاً على حدة



أولاً / الشخصية اليهودية والأطماع المرتبطة برغبة الانتقام :

كان شكسبير دقيقاً في استقراء شخصية اليهودي في مستهل العصور الحديثة وكيفية تمكن شايلوك من اقتناص الفرصة لتفريغ أحقاده وينفس عن كراهيته القديمة وضغينته الحبيسة عاكساً عبر شخصية ـ شايلوك ـ المشاعر العامة في مجتمعه وعصره إزاء شخصية اليهودي كانز الأموال والمرابي الجشع والذي يمثل نموذجاً لليهودي الثري الذي هو في أعلى الهرم الاجتماعي يستغل حاجة البرجوازيين والبرجوازيين الصغار إلى المال وهذه هي الصورة العامة للمرابي اليهودي في المجتمعات اليهودية فيقرضهم مقابل فوائد ورهونات و صكوك وضمانات تصل إلى حد اقتطاع جزء من لحم أجسادهم إذا لم يستطيعوا الوفاء بالدين ويوضح شكسبير للقراء أن حقد اليهودي وتعطشه للدم والثأر والانتقام أكبر بكثير

من تعلقه بالمال.

وشخصية اليهودي في العصور الوسطى كانت تمثل للأوربيين إزعاجاً شديداً بسبب صفاته المقيتة وشخصية اليهودي في القصص والحكايات والخرافات الشعبية شيء يجلب العار، وقد حيكت حول شخصية اليهودي مختلف الأساطير التي أجمعت على إبراز صفات البخل والغدر وتعطشه لسفك الدماء وإلحاق الأذى بالآخرين والتخريب والدمار . وظهر ذلك بوضوح في أسطورة اليهودي الشبح الذي يتصيد مع كلابه الفلاحين والبسطاء بين فترة وأخرى في غابات أوروبا ، فقد جعله الفرنسيون يقطن في غابة فونتين بلو و في الغابة السوداء بجرمانيا وفي غابة وندسور الإنجليزية وهو شبح يظهر بين الحين والآخر ليسبب الموت للحيوانات والوباء والأمراض للناس الذين أطلقوا عليه أسماء متعددة مثل (يوتاديوس) أو ما يعني قاتل الإله باللاتينية . . وتوجت شخصية اليهودي هذه في الأسطورة الإيطالية النمساوية عما يسمى بألفية الصقيع وهي أسطورة تحكي لنا عن كيفية ضمور صناعة النبيذ في المناطق الجنوبية من جبال الألب بسبب الرياح الباردة التي سببها ظهوره و استمرت لمدة ألف عام وهي أسطورة ترمز إلى أن ظهور اليهودي في أي مكان مثله مثل البرد القارس لمدة ألف عام يقتل كل حي ولا يترك خلفه إلا الخراب والدمار، وهي أساطير تعكس في رمزيتها إلى جانب عشرات غيرها الكيان المغلق لليهودي ودوره التخريبي في ممارسة الربا، بحيث جُعل منه في الذاكرة الشعبية لأمم القارة الأوروبية شبح متوحش وموت بارد وهي صورة يسهل توظيفها السياسي مع كل تأويل بسيط لأحداث هي بحد ذاتها عادية وطبيعية .



أما فكرة باكثير في مسرحية شايلوك الجديد فهي أنه لا يمكن أن تقوم لليهود دولة في فلسطين العربية دون أن يسيل الدم من الشرق العربي كله وذلك مثل رطل اللحم الذي اشترطه المرابي شايلوك في مسرحية شكسبير تاجر البندقية على أنطونيو شرط أن لا يسيل دمه ويموت وكما أن القوانين الإنسانية تمنع شايلوك من تحقيق هذا الشرط رغم موافقة أنطونيو عليه وتوقيعه صك العقد فإنه أيضاً يستحيل تنفيذ وعد بلفور في مسرحية باكثير لسببين أولهما أنه يخالف القوانين الإنسانية بإقراره إبادة شعب بأكمله لحساب أقلية إرهابية وثانيهما أنه وعد أعطاه من لا يملك لمن لا يستحق والخلاف بين شكسبير وباكثير في عمليهما أن أنطونيو يملك أن يكتب الصك على نفسه. والموضوع بهذا الشكل استعاره باكثير من شكسبير واعتمد فيه على أوجه التشابه بين القضيتين بوجه عام وفي بعض التفصيلات وتنتهي مسرحية باكثير ببطلان دعاوى الصهيونية كما بطلت دعاوى المرابي شايلوك في مسرحية شكسبير وهنا يتضح البعد الجوهري للقضية الفلسطينية .[5]

على أنه يجدر بنا أن نذكر أن باكثير أعطى لقضية فلسطين اهتماماً بالغاً لاعتباره إياها قضية العرب والمسلمين في كل مكان. وكان الناقد سيد قطب أول من تنبه لأهمية الرؤية السياسية في مسرح باكثير وكتب مقالاً في مجلة (الرسالة) في 21 يناير 1946م عدد 655 يقول فيه: (مسرحية – شايلوك الجديد – عمل أدبي يجيء في إبانه ليلقي على قضية فلسطين ضوءاً منيراً كشافاً وليصورها على حقيقتها التاريخية والواقعية وليرسم الحل الناجح لها، وهو الحل الذي اهتدت إليه الجامعة العربية بعد شهر من ظهور المسرحية وحسب المؤلف – وهو فرد – أن يلتقي في تفكيره مع أبرز رجال الجامعة العربية في حل قضية فلسطين).

وانتقالاً إلى مسرحية حنبعل والتي كانت من طلائع الأعمال المسرحية الجزائرية وجاءت للتعبير عن الشعور الوطني المندد بموقف اليهود الداعم للاستعمار الفرنسي للجزائر، والشعور القومي تجاه نكبة فلسطين سنة 1948م وفيه اشترك المدني مع باكثير ومن قبله شكسبير في مسرحيتيهما أي (التنديد بموقف اليهود والتعبير عن لؤمهم وغدرهم وأطماعهم)، ونسوق كمثال على تلك الأطماع ورغبة الانتقام ،التي لم ولن ولا تتغير بتغير زمان أو مكان ،هذا المقطع من المسرحية تأكيداً على هذه الفكرة الجوهرية المشتركة حيث ينبه البطل (حنبعل) الملك (أنطيخوس) ملك سوريا إلى خطر اليهود و دسائسهم فينصحه قائلاً:

(حنبعل : لكن لا تنسوا يا مولاي أن خطراً هائلاً يترقبكم من جهة الجنوب . فاليهود هناك يتربصون بكم الدوائر ، و إنهم لأصحاب مطامع ليس لها حد ، ثم إنهم لا ينسون تأديبك لمملكة يهوذا ، و بطشك بجندها . فإذا ما بلغتهم أنباء هذه الهزيمة ، بادروا إلى الانتقاض ، و لم

يتورعوا عن مهاجمة المملكة من خلف ، فأرسلوا بفرقة القائد عصام التي تحرس بلاد الشام ، لتضرب أوتادها بأرض يهوذا ، و اعلموا أنه لا راحة لبلاد الشام و بلاد العرب معاً ، إلا متى وقع التخلص من مملكة يهوذا ، التي تقف حجر عثرة في الطريق ، و تفصل البلاد شطرين .)[6]

ثانياً / الشخصية اليهودية والجماعة الوظيفية :

باسترجاع المشاهد السابقة في المسرحيات الثلاث واستحضار مناسباتها التاريخية، نجد أن الأدوار ذاتها للشخصية اليهودية تتكرر إما مختزلة أو مفصلة وكذلك الوظيفة المنوطة بها مع فوارق زمنية وتحولات ثقافية راعت متغيرات العصر ومزاجه، ويتبدى لنا من كل ذلك أن اليهود مثلوا ما تمليه عليهم صفتهم الوظيفية كأفراد في جماعة وظيفية اختزلت إنسانيتهم في الأدوار والوظائف التي يؤدونها فأضحوا كائنات ذات بُعدٍ واحد .

ولدى شكسبير كانوا يمثلون دور الأفراد في الجماعة الوظيفية الذين يبحثون عن كيان " دولة " لأجل احتوائهم واحتواء ما يقومون به من أدوار في سبيل توسع هذه الدولة، فكانت الوظائف المنوطة بهم وظائف اقتصادية لكنها توضح نوعية الاقتصاد الذي قد تقوم عليه مثل هذه الدولة " الاقتصاد الربوي " وهي وظيفة صارت تمثلها جماعة وظيفية في إطار كيان ودولة في مسرحية باكثير " شايلوك الجديد" ونجدها أيضا ذاتها في سياقات " حنبعل " للمدني .

وقد استند الدكتور عبد الوهاب المسيري في وضعه مصطلح الجماعات الوظيفية[7] إلى مصطلحات قريبة من علم الاجتماع، كوصف لمجموعات بشرية تستجلبها المجتمعات الإنسانية، من خارجها في معظم الأحيان، أو تجندها من بين الأقليات الإثنية أو الدينية الموجودة فيها، للقيام بوظائف في الأغلب هامشية ومنحطة ودموية وارتزاقية، يحتكرونها ويتفردون بخبراتها جيلاً بعد جيل وتستحيل رؤيتهم لأنفسهم إلا من خلالها، كوظيفة يكتمل بها وجودهم وتتحقق بها ذواتهم بعيداً من أن يكون لإنسانيتهم أدنى حظ في ذلك .[8] V

ونجد أن الوعي بهذه الجماعة الوظيفية كان حاضراً في المسرحيات الثلاث لدى شكسبير في تاجر البندقية ولدى باكثير في شايلوك الجديد ولدى المدني في حنبعل ، وانطلاقاً من شخصية شايلوك نجد أنها رمزت إلى النظام القائم على الاقتصاد الربوي لدى التجار اليهود في عصر شكسبير ولدى المنظومة الصهيونية في شايلوك الجديد وحنبعل في العصر الحديث .

كما يمثل شايلوك نفسه في تاجر البندقية لحظة دفاعه عن حقوقه في المحكمة دور المحامي الذي يؤديه كوهين في مسرحية شايلوك الجديد في سبيل انتزاع الحقوق لفائدة التوسع الصهيوني وهذا دور في الجماعة الوظيفية، ونسوق هذا المونولوج من مسرحية تاجر البندقية لنرى تأدية شايلوك الذي اختزلت فيه أدوار كثيرة للشخصية اليهودية في الجماعة الوظيفية :

أليس لليهودي عينان وأذنان؟

أليست له حواس ومشاعر وعواطف كبقية البشر؟

إذا ضربتنا ألا نبكي؟

إذا أضحكتنا ألا نضحك؟

إذا قمت بتسميمنا ألا نموت؟

وإذا أسأت إلينا.. أليس من حقنا أن ننتقم؟...[9]



ثم مروراً بزيكناخ رمز الجماعة المسلحة الدموية لتصفية المعترضين على المشروع الصهيوني والمقاومين لمخططاته، إلى راشيل التي تلعب دور المرأة الجسد في لعبة الصراع – والحديث هنا عن مسرحية شايلوك الجديد لباكثير – وهو ذاته جاء ضمنياً في سياقات حنبعل للمدني .

وإجمالاً نجد أن القضية التي تبناها شكسبير في تاجر البندقية لم تكن سطحية، فما عرف عنه غير هذا تماماً وإلا لما طالب اليهود جراء مسرحيته هذه بقانون عقاب معاداة السامية، إنه يقودنا بها إلى ما هو أعظم وأخطر إذ إن الصراع بين اليهودية والمسيحية ظل ثابتاً عبر سنين طويلة وحتى اللحظة، فكانت القضية حاضرة في ذهن شكسبير وهو يكتب مسرحيته لحظة بلحظة، مثلما أوجبت القضية الفلسطينية وعززت من صراع العرب مع اليهود .

لقد كان مفهوم الجماعة الوظيفية لدى شكسبير مختزلاً بالكثير من أدوارهِ في شخصية شايلوك الجديد مثلما توزعت هذه الأدوار في شايلوك الجديد لباكثير واختزلتها حنبعل في سطورها .

إن سائر المفاهيم التواصلية من وجهة نظر الجماعة الوظيفية تأخذ معناها من طبيعة المهمة المنوطة بالجماعة

ذاتها حتى أن مفهوم "المكافأة" الذي يعتبر مفهوماً تحفيزياً في أيِّ عمل إنساني من أجل المواصلة والتقدم، يصبح في تقاليد المجموعة الوظيفية مفهوماً موسعاً يبتدئ بـ"المال الحرام" الذي يسيل له لعاب الضعفاء، مروراً بـ"الجسد" الذي يتم تسليعه و"حوسلته" على حدِّ تعبير الدكتور المسيري (أي: تحويله إلى وسيلة) من خلال علاقة تعاقدية نفعية محايدة خالية من أي بعد عاطفي وإنساني، فلا مجال للغيرة أو الحب الحقيقي أو أي بعد أخلاقي؛ إذ لا مجال للصِّدق أو الإخلاص، فيتم التعامل مع المنتمي لهذه الجماعة الوظيفية "بوصفه مادة نافعة يتم التعامل معها بمقدار نفعها"[10]

إنَّه لا مجال للعواطف في عمل الشخصيات المنتمية لـ"الجماعة الوظيفية"؛ لأنَّ الأخلاق والعواطف قيم إنسانية ترفَع من معدلات انتماء الشخصية للمجتمع الإنساني وتزيد من تماسكه وانسجامه، في حين لا يطلب من عضو الجماعة الوظيفية إلا الالتزام الصارم بالوظيفية المحددة لها خالية من أية قيمة، وهذا الفصل بين الفعل والقيمة صلب الفلسفة العلمانية الصهيونية[11].

"ويتجاوز مفهوم الجماعة الوظيفية الجوانب الاقتصادية والاجتماعية المباشرة ليصل إلى الجوانب المعرفية وإلى رؤية الإنسان للكون"[12].

الخاتمة

ظلت القضية الفلسطينية حاضرة في ذهن ذلك الجيل الذي عاش عصور الاستعمار وعاناها والتي مر بها الوطن العربي، وعلى الرغم من أن ذلك الجيل الذي عاش الاستعمار كان في أمس الحاجة إلى من يناصر قضيته التي يناضل من أجلها وهي (التحرر من الاستعمار) إلا أنه كان يعي مطلقاً بالخطر الصهيوني المحدق بفلسطين وبالعرب فلم يتوانَ للحظة طيلة نضاله عن استحضار القضية الفلسطينية مستغلاً كل سانحة للإشارة إليها، كما كان وعيه كاملاً بموقف اليهود تجاه الاستعمار الذي طال الوطن العربي وعاناه، وباسترجاع للمشاهد السابقة في هذه الدراسة نخلص منها بهذه التوصيات ، أولها سؤال هام يهمنا طرحه وهو : مقارنةً بما قدمه السابقون في عصر الاحتلال الذي عاناه العالم العربي تجاه القضية الفلسطينية في كل المجالات وعلى مختلف الصعد وعلى رأسها المسرح .. ماذا قدم جيل اليوم تجاه هذه القضية من خلال هذا الفن ؟

ونخلص من هذا باعتبار أن الإجابة معروفة إلى أهم توصية توصي بها هذه الدراسة وهي أن حاجة الوطن العربي القصوى إن كان هناك حاجة قصوى لربيع فهي حاجة لربيع فلسطيني عربي بامتياز للتحرر من ويلات اليهود وأطماعهم المرتبطة برغبات عميقة للانتقام ليس من العرب فقط ولكن من العالم أجمع ..

هامش :

عبد القادر القط، من فنون الأدب (المسرحية)، دار النهضة العربية، ص 51 .

محمد فتوح أحمد، في المسرح المصري المعاصر، مكتبة الشباب القاهرة 1985 ، ص 157 .

عبر عن هذا باكثير في كلمة ألقاها في مهرجان الأدباء العرب السابع المنعقد في بغداد – أبريل عام 1969م بعنوان (دور الأديب العربي في مواجهة الصهيونية والاستعمار) .

علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، القاهرة، مكتبة مصر، ط3، 1985م، ص44.

عقدت الأستاذة أناهيد حريري مقارنة أدبية مطولة بين مسرحيتي شايلوك الجديد لباكثير، وتاجر البندقية لشكسبير انظر: أناهيد حريري، عن مسرح علي أحمد باكثير، الرياض مكتبة الرشد -1429 2008، ص 73- 144.

المدني، توفيق أحمد – مسرحية حنبعل

يراجع: المسيري: الجماعات الوظيفية اليهودية: نموذج تفسيري جديد، القاهرة، دار الشروق، 2002م.

المسيري: دفاع عن الإنسان، دراسات نظرية وتطبيقية في النماذج المركبة، دار الشروق، ط2، 2006، ص11.

شكسبير ، مسرحية تاجر البندقية، ص 60

المسيري: دفاع عن الإنسان، ص22.

للمزيد يراجع: ملكين يعقوب: اليهودية العلمانيَّة، ترجمة وتعليق أحمد كامل راوي، مراجعة عبدالوهاب وهب الله، مركز الدراسات الشرقية، القاهرة، 2003م.

المسيري: دفاع عن الإنسان، ص14.



ضـــــوء المركز وعتمة الأطراف

(الممثل في بؤرة الضوء على خشبة المسرح)

د. هاني حجاج

في بداية مسرحية (الهمجي)، تمثيل وإخراج محمد صبحي، عندما ينتهي مشهد الصراع بين الإنسان الأول وأخيه، تسقط حزم الضوء الملونة بالأخضر والأحمر على جسد الشهيد المصلوب (هابيل- المسيح- كل إنسان). هذا التركيز البصري يكافئ اتساق علامات النص السابقة (الموضوع- الأداء- الديكور الذي يتوارى في الظل الآن) وحتى إذا جمد المشهد في بقعة الضوء، تظل عضويته الإنسانية حية عاملة مع بقية أعضاء العمل المسرحي وتؤثر بشكل متزامن أي في الوقت نفسه في أي من المواقف المتتالية التالية، كاستجابة لإشارة تسبقها أو تكون سبباً لإشارة تتلوها في السياق ذاته . مثالاً على ذلك، الحزم الضوئية التي وظفتها المخرجة أكسانا شجونوفا في عرضها المسرحي (هذا الكأس من الماء لكم) وقدمه طلاب معهد المسرح في جامعة روسيا، هذه الحزم الضوئية تسقط على الشباب قصداً لتعبر عن حالات السرور والإخفاق، الإحباط والنشاط؛ بشكل وافق بين سردية الحكاية والرؤية المسرحية لتمكين المشاهد من تلقي (كل) حالة الانسجام بين الممثل والنص المكتوب.

هذه السينوغرافية السلسة تجلت في رقصة الترانتيلا لنورا في مسرحية (بيت الدمية) كمعادل بصري لقلقها وتوقها للفرار عندما فشلت ليندا في إقناع جروتشتاد بسحب رسالته التي تهددها بكشف سر تزويرها أحد العقود لزوجها هلمر بإمضاء والدها المتوفي. المُشاهد يرى أقدام نورا بوضوح بينما ترقص بحركات عنيفة. لا، إنها لا ترقص بل تتحرك في المكان بسرعة لكن بؤرة الضوء جعلتها ترقص بين الأشباح، وطقطقة النار في المدفأة تعزف مع دقات الدف في يدها، وشعرها المتحرر المفرود على كتفيها فوق الشال زاهي الألوان يلف جسدها. هذه المشهدية المسرحية تعبر عن سردية الحكاية: (تأتي نورا بدف من أحد الصناديق وتتناول شالاً زاهي الألوان. تلتف به. يجلس رانك إلى البيانو ويبدأ العزف، تعاود نورا الرقص في عنف أشد بينما يتخذ هيلمر مجلسه على مقربة من المدفأة موجهاً إليها إرشاداته طوال الرقص، ولكن يبدو أنها لا تسمع ما يقول. ويتحرر شعرها مستقراً فوق كتفيها غير أنها لا تلتفت إليه.)- (هنريك إبسن، بيت الدمية، ترجمة كامل يوسف، مكتبة الفنون الدرامية 3، مكتبة مصر، ص106)- وفي هذا الضوء يتحدد النهج التمثيلي



لبطلة المسرحية، في مقاربة بريختية في الأداء، خصوصاً عندما تعرض موقفها المتناقض على هيئة الرقصة الحائرة في بؤرة النور، فالشعاع واحد ومركّز لكن الهدف ليس كذلك وإن بدا!

اختيار نقطة تركيز الضوء مسألة يجب أخذها بمنتهى الحذر والتأني، بعد تدوير وإعادة صياغة مفردات السرد السابق واللاحق في صمت وفي الخفاء، وعندما يتم طرح سؤال في ذهن المشاهد، يجب أن يستحضر الإجابة على الفور، فعلى المُخرج أن يمتلك حرفة التشكيك في نفسه، وأن تكون العفوية مجرد أمر جديد عليه. عندما أوشكت الكاتبة البريطانية هيلاري مانتنل على إعادة صياغة روايتها (وولف هول) لعرضها على خشبة المسرح -وهي أول أديبة تفوز بالبوكر مرتين- راحت هيلاري تكتب من منظور المشهد، وكانت تتأهب بالأيام للخوض داخل ملاحظاتها وجميع مصادرها قبل تركيز الضوء على نقاط بعينها عند عرضها على خشبة المسرح، التزمت بالكتابة كما لو كانت سائرة على خشبة المسرح، كل مشاعرها تدب فيها الحياة، ويتحول الأمر كما لو أنك تصغي بأذنيك لصوت ترانيم.



الأمر أصعب، لكنه أكثر قدرة على تمكين المخرج من تحرير العمل المسرحي، عندما يتعلق بالمونودراما (مسرح اللا كلام) كما عند بيكيت. "وهنا يصبح لزاماً على الممثل - في بؤرة الضوء - ألا تكون حركته ذات نظام إشاري آلي لا تنبعث من تفكير وإحساس الشخصية، وإلا أصبحت كإشارات نظام المرور، عندما تشير إلى معان لا حياة فيها، إذ يسمح عسكري المرور بحركاته الآلية، أن يحدد إشارة مرور المشاة أو العربات السيارة عبر أدواته الجسمية، دونما إحساس للدوافع التي تدفعه لتعيين حركة إشارية دون أخرى لتنظيم المرور، للتكرار اليومي لحركاته المنظمة للمرور. وهنا يصبح على الممثل أن يحدد عبر بنائه العضوي حركات التعبير لكل جزء من جسمه، على أن تخرج محملة بتفكير وإحساس الشخصية المنوط به تمثيلها، فيما يخصها من حركة تعبيرية بملامح الوجه، أو حركة إيمائية إشارية توكيدية، أو بإيماءات تندرج تحت لوازم الشخصية، دون أن تكون وسيلة اتصالية بالآخر." (الممثل والدور المسرحي- دراسات ومراجع المسرح- العدد -45 أكاديمية الفنون- القاهرة) ومع أن هذه الأساليب أدخلت لتصبح شيئاً طبيعياً نوعاً ما في الممارسات المسرحية السائدة، فقد تم تطوير كثير منها في البداية كجزء من حقيبة أدوات استخدمها المجددون، وكما بينت إليزابيث عزرا، فقد تم تطوير منهج لحشو المناظر وتركيز أجزاء منها، وهو منهج سبق ما تلاه من تطورات، ويشمل: الحشو الذاتي (صور تشاهد في الكوابيس أو الهلاوس)- حشو توضيحي (كما هي الحال في الصورة المقربة لشيء أو شخص ما لتعزيز أهميتها)- حشو سردي في غير محله (مشاهد من زمن أو مكان آخر)- اللقطات المتزامنة التي تسمح للقطات مختلفة بالوجود جنباً إلى جنب داخل الإطار نفسه.

عندما لعب أحد الفنانين قديماً دور الإمبراطور جونز في المسرحية التي تحمل الاسم ذاته، كان لابد من اللجوء إلى بؤرة الضوء عدة مرات، فالإمكانيات الجسمانية للممثل غير متناسبة مع حجم الصراع بالرغم من قوة أدائه كنسق فيزيقي في الصورة الدرامية، فكان لابد للضوء أن يلعب دوراً في تكثيف الصراع في المشهد الواقعي. من ذلك ما يرتبط بهلاوسه البصرية التي تظهر عندما يتمكن منه ضعف نفسه ورعب وجدانه، ويصبح غير قادر على مواجهة عقله الباطن بعد كل الجرائم الفظيعة التي مارسها في الآخرين وكذلك علاقة جونز بمن معه من أشخاص آخرين في الفضاء الدرامي. ويشرح الدكتور رضا غالب تمهيد النص السردي لتركيز بؤرة الضوء في هذه المسرحية: يُسمع أصوات لترانيم غير مفهومة، هي تعاويذ لتهدئة روح ما أو غضب إله ما. ينفصل جونز عن الراقصين ويختبئ خلف الصليب ويتابع الراقصين من مكانه في خوف، ذلك الخوف الذي يدفعه أن يندمج في أداء الترانيم، مع

تمايل جسمه من منطقة الخصر إلى الأمام والخلف في الرقصة مشاركاً. يتحرك الساحر في رقصته إلى منطقة الشجرة بينما مجموعة الطيور تتحرك إلى خلف جونز في منطقة الصليب، ويشير الساحر بعصاه السحرية إلى فتحة الشجرة فيخرج تباعاً وعلى إيقاع الرقصة كل أشباح جونز السابقين لتشارك في الرقصة القربانية ويتجه الجميع إلى شاطئ النهر يمدون أذرعهم في ضراعة نحو النهر وكأنهم ينادون إلهاً قابعاً فيه، ويمتد الضباب الأزرق ليعم النهر تماماً ويحجب رؤية سطح مياه النهر. تتوقف الرقصة على صراخ يائس لجونز وينسحب الراقصون على الجوانب، أشباح جونز إلى الجانب الأيمن من المنصة، مجموعة الطيور إلى الجانب الأيسر، ويبقى في الوسط الساحر وجونز، وعلى دقات التوم توم المتصارعة مع أصوات أجراس كنائسية تتم رقصة جديدة في جمل حركية مخالفة للرقصة الأولى، تصوِّر الصراع بين البدائية المتمثلة في الساحر ومجموعة الطيور والعبيد من الزنوج في جهة، والتحضر في مجموعة جيف والحارس وقبطان السفينة والقسيس والطفلين في الجهة المقابلة. يشارك جونز في هذه الرقصة حيث يحاول كل طرف جذبه إليه. ولما كان النصر ليس في صالح أحد الطرفين، تنضم المجموعتان معاً على نغمات موسيقا تغلف دقات التوم توم وصوت الأجراس، ورغم عنف هذه الصوتيات إلا أنها تكشف أن هناك أملاً في إتمام طقس التضحية لتنتهي الرقصة بموسيقاها ومؤثراتها، وبالساحر والقسيس يشيران إلى جونز أن يتحرك نحو النهر.

يحتاج الظهور في بؤرة الضوء من الممثل رشاقة استعراضية وتعبيرية خاصة، فحتى لو بدا للجمهور أن الضوء يسقط عفواً، لا يجب على الممثل أن ينسى أنه كل شيء في هذه اللحظة وألا يعتمد على الديكور أو المؤثرات في الأساس، مثل هذه الطبقة المركبة من الأنشطة تمنع أية محاولة هنا لعمل أي شيء أكثر من تقديم إحساس أوّلي بالنص إلى درجة تسمح للمشاهد بالاستكشاف بشكل كامل، مثال ذلك؛ مسرحية (إغواء القديس أنطونيوس) لفرانك ديل، التي أراد لها أن تكون حالة من التأمل في الأخلاقيات والسر الإلهي استقاها من مسرحية بالاسم نفسه كتبها جوستاف فلوبير عام 1874 تصور ناسكاً في القرن الثالث يتعرض لغواية الشيطان نفسه بعرض الخطايا السبع القاتلة. صمم المخرج بيتر سيلرز رقصة بين امرأتين تحكي قصة القديس أنطونيوس، تظهر الظلال على الجوانب وتظلم الموجودات في حواف المشهد المسرحي، وتعبّر الرقصة عن ملاحظات النص السردي حيال الموت والحياة والرب مع عدة زيارات لشخصيات من مسرحية فلوبير هي الشيميرا وهيلاريون وأمونايا.



وتسقط بؤرة الضوء على بعض الألاعيب السحرية المأخوذة من بيرجمان، وفي القسم الأخير عندما تعلن فيليس أنها ستتخلى عن المسرح، في حين تنظم أونا رحيلاً متعجلاً استجابة لطلب التمثيل من ملك السويد، وتسقط عواميد الضوء على ساحر المسرح الذي يفضح مقابلات متناقضة مع الأخلاقيات المنسوجة باللعب خلال العرض رغبة في التشوّف والنشوة والتشوّق والانهيار المتكرر إلى شبق مستمر؛ هذا في مقابل المشهد الذي ترتكز عليه بقعة الضوء في القسم الأول من العرض عند خلط الدنس بالمقدس، والهام بالتافه إشارة إلى بداية تكامل المبادئ في نظر القديس، فتطوف النجوم حول رأسه بعد لقائه بامرأة تحت فعل المخدرات، في تجربة شبه صوفية، وتتداخل مقاطع من أغنية (انسجام الكواكب أعطاني ألماً حقيقياً في الأمثال القديمة) ويسقط ضوء "البروجكتور" عارضاً صوراً لامرأة عارية، بينما هو يحرك شفتيه مؤدياً صوته وصوتها، ثم يدخل دافو عارياً هو الآخر ويضع شارباً مستعاراً ويشترك معه في مغازلة الأفلاك ونشيد الصلوات والدموع وعذاب الجسد والتأمل في الأسئلة المطلقة والعظيمة حتى تدخل دائرة الضوء امرأة تضع لحية، هي أمونايا من قصة القديس أنطونيوس، وهو يواصل هلوسته: في كل مكان، كل مكان هنا،



لا حدود، المطلق. المطلق. لا تصل أبداً إلى القمة. لن تهبط أبداً إلى القاع. لأنه ليس هناك قاع. أليس هناك قاع؟ لنر ما إذا كان هناك قاع. هل تريد أن تلقي بالعملة في الهواء لتعرف أي الوجهين تريد؟ يستمر عرض الفيديو للمرأة العارية وهو يهيم في أفكاره عن شيء وراء الموت، شيء وراء الرب. قبل أن يتبنى صوتاً نسوياً ليقول: "لعله المظهر هو الحقيقة المطلقة الوحيدة!" ثم يجيب على نفسه بنفسه بطريقة مخنثة: "نعم، المظهر هو الحقيقة الوحيدة، ويا له من مظهر!" ويتواصل المشهد تحت دائرة الضوء مازجاً التأمل الميتافيزيقي بالأحاديث الجانبية في حين تعرض الشاشة في المنتصف صوراً لأشخاص عراة على سبيل التجريد. كما تستدعي الرمزية لوحة سلفادور دالي الشهيرة (إغواء القديس أنطونيوس 1946) حيث يرفع القديس أنطونيوس صليباً أمام حصان أبيض يتقدمه ووراءه أربعة أفيال تحمل صوراً جسدية، واحدة منها لجذع نسوي عار من الرقبة إلى العورة في إطار باب الكاتدرائية من عصر النهضة، كمبرر لعرض مشاهد الشهوة والإفراط، وآخر مراكز الضوء يتمثل في شروق الشمس عليهم، والكل يستعد للرحيل. يُشرق ضوء ساطع في المنتصف وتزداد العتمة في الأطراف فلا تظهر سوى حقيقة نهائية بمنتهى البساطة التي يمكن أن يقوم بها كائن أنيق وجميل كهذا.





التعرف على ركائز منهج إيوجينيو باربا لتطوير حرفية الممثل

د.محمد أبو الخير

العالم يتغير من حولنا. وفن المسرح فن يعكس رؤى المجتمع، ويعبر عنه بكل متغيراته المعنوية والمادية. إنها العلاقة الجدلية التى تدفع إلى التطور، وإلى محاولة سبر أغوار المستقبل.

إن التيارات والاتجاهات المسرحية فى عالمنا المعاصر، بخاصة فى فن التمثيل كثيرة ومتنوعة، ومن الضرورى التعرف عليها والاستفادة منها لتطوير قدرات حرفية الممثل. ومن هنا يخرج الفنان من عزلته ومن سكونه، وينفتح ويتفاعل مع الآخر من أجل التجدد، والتطور، وإبداع عمل فنى جديد.

وتستكشف هذه الدراسة – مركزة على حرفية فن الممثل – واحداً من أهم الأشكال الفنية فى عالم المسرح المعاصر "مسرح أودين Odin Theatre"[1] بقيادة إيوجينيو باربا "Eugine Barba"، وذلك لسببين هامين:-

الأول: إن إيوجينيو باربا واحد من رواد الإخراج فى المسرح الأوروبي، حيث أسس مسرح أودين عام 1964، وتعرف على عديد من الأشكال الفنية فى المسرح الهندي، وعلى مسرح أوبرا بكين، ومسرح أمريكا اللاتينية، وعمل مع جروتوفسكي Grotowski كمساعد مخرج، يقول باربا عن هذه التجربة " إن الناس العاملين بالمسرح يحبون دائماً أن يتفاخروا بالجديد الذي قدموه ويرفضوا أن يعترفوا بانتمائه لما سبق أو للتقاليد التي تولد فنهم من خلالها. ولكن هذا الشعور غريب جداً عني فلو كان هناك رجل واحد أعتبره أستاذي، فإن هذا الرجل سوف يكون جروتوفسكي فهو الذي قدمني لهذه المهنة. وأنا أكن

احتراماً شديداً لما يفعله. فأفكاره الأساسية وأسلوب عمله، ووعيه المهني يمثل لي تحدياً مستمراً"[2]، هذا بالإضافة إلى أنه من أعمدة المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجي - The International School of Th atre Anthropology (ISTA) " والتي تنفرد بأبحاثها على " طبيعة التمثيل " سواء في فترة إعداد الممثل، أو تقديم الشخصية أثناء العرض المسرحي وفي علاقته بالجمهور أو بعد ذلك. إن دور أنثروبولوجيا المسرح هو محاولة اكتشاف حقائق عملية عن حرفية فن الممثل بوجه عام، وعمل مقارنات وتحليلات بين فنون أداء فن الممثل بين البلدان المختلفة وبأسلوب عملي يعتمد على ورش العمل، إنها تقوم على تحليل الأداء، وجمع المعلومات التي تفيد العاملين في مجال المسرح".[3] بمعنى آخر " فأنثروبولوجيا المسرح موجهة إلى الناحية العملية ، بدلاً من أن توجه للمنتج النهائي فمرحلة البحث – سواء كانت ورش عمل وتدريبات أو محاضرات وتوضيحات – تركز على عملية الأداء ، بدلاً من أن تركز على مضمون مسرحيات معينة أو رقصات معينة . ولهذا السبب نجد أن أغلب الدراسات التي تمت في (إستا) تستعمل مقتطفات مقتطعة من الأداء ، بدلاً من أن تستعمل أعمالاً كاملة".[4] إن باربا يظل في مقدمة التجريب والمجموعات المسرحية الباحثة عن الجديد من منظور نظري وعملي في آن واحد.

ثانياً : لأن الباحث لم يتعرف على منهج هذا المسرح من خلال البحث النظري فقط، وإنما من خلال اللقاء الحي والمتفاعل بجدليات السؤال والجواب والمشاهدة والمقارنة مع المخرج في ورشة تدريبية مدعمة بمشاهد فيديو لعروضه المسرحية، في الجامعة الأمريكية بالقاهرة في الفترة من19 إلى 21 فبراير 2001، وأيضاً من خلال لقاء مفتوح حول المشوار الفني وتوجهات مسرح أودين في ندوة من ندوات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، بالمجلس الأعلى للثقافة يوم 9 سبتمبر 2001، بالإضافة إلى المشاركة في ورشة تدريبية أخرى لطلاب المعهد العالي للفنون المسرحية مع الممثلة "جوليا فارلي Julia Varly" ـ وهي واحدة من العناصر الأساسية لمسرح أودين ـ بمسرح المعهد لمدة ثلاثة أيام في الفترة من 4 إلى 6 سبتمبر 2001.

إن منهج الدراسة لهذا البحث يعتمد على المنهج الوصفي التحليلي، حيث الوصف و التحليل لطبيعة التدريبات، ومراحلها المختلفة بشكل تفصيلي موضحاً أهدافها و غايتها، وأيضاً تحليل هذه التدريبات في علاقتها بأدوات حرفية الممثل: الجسم و الصوت والبواعث الداخلية، من خلال التدريبات العملية والتجارب المسرحية، وذلك بهدف اكتشاف الركائز الجوهرية لحرفية فن الممثل لمنهج إيوجينيو باربا. وتضمنت أدوات البحث المراجع والكتب والدوريات وشبكة الإنترنت، وكذلك أسلوب الملاحظة، والملاحظة بالمشاركة، بخاصة في الورشتين العمليتين ـ لحرفية فن الممثل ـ الأولى بالجامعة الأمريكية، والثانية بالمعهد العالي للفنون المسرحية.

وتتمثل الركائز الأساسية لمنهج إيوجينيو باربا في حرفية فن الممثل في أربع محاور جوهرية:

المحور الأول: مفهوم باربا للمسرح

المحور الثاني: التدريب الجسدي

المحور الثالث : التدريب الصوتي

المحور الرابع : اكتشاف الشخصية

المحور الأول: مفهوم باربا للمسرح

قبل الحديث عن ركائز منهج إيوجينيو باربا لفن الممثل من المفيد التعرف على مفهوم باربا عن المسرح، لكي ندرك منطلقاته، ونفهم توجهاته في هذا المجال. ويتلخص مفهوم باربا عن المسرح فيما يسمى " المسرح الثالث The Third Theatre" وهو مفهوم ينطلق من الاستبعاد Elimination للمسرح الرسمي والمسرح الطليعي، بمعنى أنه يرفض المسرح الرسمي بما يحمله من قيم ثقافية تقليدية، كما يرفض أيضاً المسرح الطليعي وما يصنعه من أشكال مغايرة للمعتقدات الفنية السائدة. إن المسرح الثالث طريق خاص يهتم أعضاؤه بالمعنى، إنهم يعملون على استكشاف وزرع لغة للعرض المسرحي تعطي معنى مستقلاً له،

بدلاً من التسليم بالاعتبارات التجارية أو بالاتجاهات السائدة في حركة الطليعة. " إن المسرح الثالث يعيش على الحواف، وغالباً خارج حدود المراكز والعواصم الثقافية. وهو مسرح ابتدعه أناس يعرفون أنفسهم على أنهم ممثلين ومخرجين، وعاملين بالمسرح. على الرغم من أنهم لم يمروا أبداً بعملية التعليم التقليدي للمسرح، وبالتالي فلا ينظر إليهم على أنهم محترفون. ولكنهم ليسوا هواة. فيومهم بالكامل مملوء بالتجارب المسرحية، وأحياناً بما يسمونه التدريب أو لإعداد عرض، يجب عليهم أن يناضلوا من أجل أن يجدوا له جمهوراً يشاهده" [5] من خلال ذلك وبهذا المفهوم يتجاوز المسرح صفته الفنية " ويصبح نوعاً من الأدوات الثقافية، وأنا أعني بكلمة "الثقافية" هنا أن يكون أداة في خلق علاقات، بخاصة بين هؤلاء الذين لن يستطيعوا أبداً أن يخلقوا حواراً فيما بينهم" [6] وفي هذا المعنى يصبح المسرح وسيلة للتفاعل والتواصل والتبادل المعرفي بين المؤدي، والمتلقي بكل اختلافاته الاجتماعية والثقافية.

وهذا ما تؤكده وتعمل عليه المدرسة الدولية للمسرح الأنثروبولوجي ، حيث "إن منهج إستا ISTA يشتمل على ثلاثة مكونات رئيسية : العلاقات بين الثقافات المختلفة والعلاقات التي داخل كل ثقافة ، وعملية البحث التي تجمع بين المتخصصين والعلماء ، والممارسين للعمل المسرحي... ولكن الشيء غير العادي أيضاً بخصوص إستا : هو اهتمامات بنواحي الأداء التي تؤكد على التعبير."[7] بمعنى أنها ليست فقط دراسة تتم عبر الثقافات ، ولكنها سابقة للثقافة pre-cultural وهذا يعني " إن أنثروبولوجيا المسرح تفترض أن المواقف الثقافية المتنوعة هي وسط ثقافي واحد يسبق كل الثقافات (ويمر عبرها) . وإنه وراء (أو الأفضل داخل) كل أنواع السلوك الثقافي المختلف للمؤدين يوجد أساس ثقافي مشترك يسبق كل الثقافات . وهذه الثقافات السابقة لكل الثقافات، هي البؤرة التي تتركز عليها كل أبحاث أنثروبولوجيا المسرح ". [8]

إن الممثل أحد العناصر الأساسية في العرض المسرحي، وهو في الوقت نفسه العنصر الإنساني الواصل بين رؤية المخرج المتمثلة في مفردات العملية المسرحية، وبين جمهور المشاهدين، إن الممثل في هذا "الفضاء الجمالي" هو حامل الأفكار والقيم ومجسدها من خلال جسده وصوته وأحاسيسه، إنه يحول الشخصية من العالم الساكن إلى صورة حية على خشبة المسرح. ومن هنا كان من الضروري أن يعد الممثل إعداداً جيداً في فترة تدريبه على الدور قبل تقديمه الشخصية إلى الجمهور، وأيضاً هناك إعدادات أخرى أثناء العرض المسرحي لابد لممثل أن يتقنها لكي يبلور وينقل رؤية المخرج للجمهور بأن يرسم بجسده في الفراغ المسرحي ويعبر بصوته وأحاسيسه وعواطفه عن الشخصية التي يؤديها.

وكما يقول أوغستو بوال Augusto Boal " إنه يتحتم أن تكون أقوال كل ممثل متفقة والصفات الجسدية والنفسية والاجتماعية لأية شخصية في المسرحية، كما يتحتم أن يبلغ الممثل بالفكرة إلى المستوى الذي يحرك عقول وأحاسيس جمهور المشاهدين ويشد انتباههم ويستولي على اهتماماتهم ، إنه يصنع حواراً جدلياً مع الجمهور" [9] ، بمعنى آخر "إن القوة الرئيسية للمسرح تكمن في قلب الممثل النابض ، في أفكاره ومشاعره الملتهبة .. إنه خالق الشخصية المسرحية التي تثير المتفرج ولكن هذه الشخصية لا تستطيع أن تعيش في حيز مفرغ من الهواء بمعزل عن الناس الآخرين الذين يحيطون بها ، وأن تحيا خارج العصر والطبيعة والوجود (أي الديكور وتفاصيل البيئة والأصوات والموسيقا والإضاءة والألوان) [10] ومن هنا تأتي "وظائف الممثل : (مهمته – مسؤوليته) .. Actor's responsibility

– أن يكون صورة كاملة للشخصية التي يصورها

– أن تتطابق هذه الصور مع المتطلبات الدرامية المسرحية أو مفهوم المخرج لتلك المتطلبات .

– أن ينقل إلى المتفرج الأفكار التي يحملها دوره بخاصة والمسرحية بوجه عام وأن تولد في المتفرج التأثرات العاطفية نفسها التي يشعر هو بها." [11] وعند ذاك فقط يشعر الجمهور بشعور الشخصيات ذاتها ويتجاوب مها، و من ثم يجب على الممثل أن يكون متمكناً من

مرونة جسدية، بحيث يستطيع أن يؤدي كل الحركات البسيطة والصعبة، وكل ما يثير خيال الجمهور ويجعله مبهوراً، وأيضاً ذا مهارة
متميزة في صوته وعواطفه وأحاسيسه إلى جانب سرعة بديهته وذكائه.

ودون معرفة هذه الاعتبارات... يفشل الممثل في أن يقنع الجمهور كما يربك بقية الممثلين والمجموعة ككل وأداؤه للدور يصبح جافاً وغير مضبوط التوقيت متسماً بعدم الثبات الذي يفسد انسياب المشاهد الخاصة به. فإذا كان ذا قدر من الحساسية فسيشعر فوراً بجفوة ورداءة تنفيذه لأبسط الأفعال البسيطة العادية. وبناء على ذلك، فعليه أن يتقن التكنيك الثابت المتفق عليه الذي يمكن أن نقارنه ، بتمارين العزف على البيانو بالأصابع الخمسة التي تمكن عازف البيانو من العزف دون مراعاة للاعتبارات الفنية عندما يقوم بتقديم معزوفة طويلة في كونشرتو. هذا التكنيك هو الأساس الذي تظهر من خلاله الموهبة وبدونه تكون الموهبة، عاجزة ومن ثم فلابد أن يتعلمها بدقة حتى تصبح جزءاً من التنسيق الجسدي للممثل واستجاباته الآلية. ينبغي أن يكون وعيه بها قليلاً أومنعدماً، لكن عليه أن يؤديها كتعبير جسدي طبيعي كما يجب أن يزاولها بكل جدية ويتقنها بحيث تكون لا شعورياً وراء كل جهد جديد. [12]

وإذا لم يكن ذا إعداد لائق لما يقدمه، فعلى المخرج أن يصنع له برنامجاً تدريبياً خاصاً، حتى تصل قدرته إلى القدر المطلوب لتوصيل الفكرة والرؤية.

الممثل أحد العناصر الأساسية فى مسرح أودين، وهو يمارس المسرح كأسلوب حياة لذلك فهو يتدرب، ويبحث، ويرتجل، ويبتكر، ويعملون لساعات طويلة، سواء في الإنتاج، أو تصميم المناظر، وتصنيع الديكور والملابس والأقنعة ، والعمل في الاتصال بالفرق الأخرى، وتنظيف المكان، كل ذلك عن قناعة كاملة وحب كبير.
إن "باربا يرفض أسلوب ستانسلافسكي – أي الواقعية السيكولوجية – وبحث عن لغة خاصة به، إنها ليست لغة تقليد الحياة اليومية، " فهو قد طور مسرحاً يكون فيه للنص المسرحى الأسبقية على التفسير الصادق لكلمات المؤلف. مسرحاً نبذت فيه الصلات السببية بين المناظر، في مقابل تفضيل مونتاج الموقف – Ep sodic montage ، وتم تعديل العلاقة بين الممثل/ المشاهدين، وبين ساحة الأداء، فيه لتناسب كل أداء على حدة"[13]

من خلال هذا المنطلق إن باربا يقوم بإعداد الممثل الذي يؤدي بشكل غير تقليدي، إنه الممثل الذي يملك وعياً وهيمنة على جسده في حركته وإشارته وإيماءته، وطريقة الأداء، ويصل بذلك إلى المهارة العالية والإتقان، إنه أشبه براقص الباليه، والممثل في المسرح الشرقي – النو والكاثاكالي – ، إنه بذلك يملك الحيوية والجاذبية، إنه الممثل الحي [14] . Body-in-life)

ومن ثم فإن الممثل في هذا الإطار عند باربا يعد إعداداً جيداً وهو يتدرب على السلوك المتجاوز للمألوف، أو الممثل قبل التعبير، " إن المسرح الأنثروبولوجي يفترض وجود مستوى أساسي للتنظيم يشمل جميع المؤدين، وهو يعرف هذا المستوى بأنه "مستوى ما قبل التعبير"... وهو المستوى الذي يتناول الكيفية التي يمكن بها جعل طاقة الممثل مفعمة بصرياً بالحيوية. أي الكيفية التي يمكن بها للممثل أن يكون له حضور يجذب انتباه المشاهدين في الحال." [15] ولإذكاء هذا الحضور وتطويره على الممثل أن يستنهض طاقته العضلية والعصبية لأن " ما يشد انتباهنا ليس هو الوجود المجرد والبسيط لهذه القوة التي تهمنا، لأنها تكون موجودة في أي جسم بشري ولكن من خلال الطريقة التي تتشكل بها وذلك من خلال رؤى خاصة جداً". [16]

وعلى ذلك فإن طريقة استخدام الجسد لدى باربا لا بد أن تكون مقننة ومتقنة ومحددة سواء للجسد ككل أو لأجزاء من هذا الجسد – اليدان ، الأصابع، القدمان – وتضافر هذه العناصر مع الصوت والكلام، وهذا يستلزم تدريباً مستمراً وشاقاً، للوصول إلى المستوى المتجاوز للمألوف والتقليدي.

لقد تأثر باربا بأسلوب جروتفسكي بالنسبة للتركيز على أهمية جسد الممثل في العملية الفنية، "فالممثل يجب أن يعبر تعبيراً واضحاً ومحدداً عن رغباته، وعواطفه وأفكاره..إلخ..بأحداث فيزيقية (جماستيك – رياضة بدنية – أكروبات – بانتوميم) أو أحداث صوتية (دندنات – أصوات تجسد معاني...إلخ) ولكي تكون هذه المؤثرات موحية حقاً، يجب أن تكون نابعة من تكثيف كل القوى الجسدية. ولكي تحدث تواصلاً مع الجمهور، يجب أن تكون مؤشرات توقظ حقائق مدفونة في لا وعي الممثل، وستكون هذه الحقائق متعلقة بالطبع بثقافة الجمهور وتاريخه وفنه الشعبي". [17]

إن التدريب في مسرح باربا حالة خاصة من التركيز، ومن الاندماج ومن الغوص والانهماك داخل اللحظة المراد التأكيد عليها، أو اكتشافها، أو تطويرها من خلال الرؤية الفردية، وأيضاً الرؤية الجماعية معاً بتفاعل ثقافات الممثلين المختلفة مع بعضها بعضاً، فى بوتقة واحدة، كل ذلك يساعد على ابتكار أساليب فنية متنوعة ومغايرة. ومن هنا تنطلق رؤية باربا إلى أن الإخلاص والجهد والعمل المستمر عناصر قادرة على تشكيل رؤية فنية مستقبلية.

هناك تدريبات الجري والحركات الصعبة والأكروبات، وأيضاً تدريبات الصوت في إعداد الممثل وهي مستمرة للمحافظة على اللياقة واكتساب مهارات جديدة ومتنوعة، ومحاولة إيجاد حلول للمشاكل الجسدية والصوتية التي تواجه الممثلين سواء في أداء شخصية معينة أو في علاقاتهم المتفاعلة مع الجمهور في بعض العروض التي تكون في الأماكن المفتوحة.

"إن التدريب اليومي يستمر من 8 إلى 12 ساعة، وهذه الفترة تساعد الممثل على الإتقان الذي يضبط أدواته الصوتية، والجسدية والنفسية، إن التدريب يعمل على اكتشاف الجديد، وإكساب الجسم قوة تحمل كبيرة، يستطيع من خلالها معرفة الطاقة الكامنة والقدرة على التحكم فيها، مما يؤهل الممثل إلى قدرات غير عادية في الأداء، وخلق علاقات جيدة بين فريق العمل." [18] "التدريب هو أساس أعمال فرقة مسرح أودين الإبداعية. "إن ثقافة أودين تتجسد في تدريباتها". (19) إن التدريبات هي التي تصنع التجدد والنمو والتطور للممثل وللعملية الفنية. إن التمرينات والتدريبات المتواصلة والمستمرة تساعد الممثل على الوصول لمرحلة " ما قبل التعبير " أو الحضور المبهر، " إن استخدام تمرينات التدريب يساعد الممثل على اختبار قدراته لتحقيق حالة من الحضور الكامل، وهي الحالة التي يجب عليه، أو عليها أن تجدها مرة أخرى في لحظة الإبداع عند ارتجال الأداء." [20] قالت كاريري وهي ممثلة من المسرح: " أنا لا أتوقف عن التدريب من أجل أن أكون مستعدة لأن أستجيب، وأواجه متطلبات العرض الجديد". [21] وتتضمن التدريبات لدى باربا تدريبات جسدية، وتدريبات صوتية، وتدريبات للكشف عن الشخصية.



المحور الثاني: التدريب الجسدي

إن بناء جسم الممثل أحد الأركان الهامة والأساسية في إعداد الممثل لدى باربا، فالجسد ذلك البعد المادي الذي يرسم به الممثل في الفراغ المسرحي من خلال الحركة والإشارة والإيماءة، لهذا فإن باربا يقوم على بناء وإعداد بنية الممثل من التدريبات البسيطة والسهلة إلى التدريبات المركبة والصعبة في طبيعة أدائها، ويمكن أن

تتدرج وتتنوع التدريبات إلى المراحل التالية:

أ) التركيز على بناء الجسم، واكتساب المهارات البسيطة، مثل تدريب عضلات الوجه، تدريب العين، تدريبات منطقة الصدر والكتفين، للذراعين، الجذع،...تدريبات الوقوف والسير والهبوط على الأرض. ثم تتدرج التدريبات لتشمل الظواهر الطبيعية، وليس فقط على الجسد الإنساني، وأيضاً محاولة اكتشاف أساليب جديدة لاستخدام الأيدي، والأرجل، والصدر، لتجسيد عوامل مادية معينة- مثل الريح، والمطر، والشمس الساطعة.

ب)التركيزعلى الحركات الرياضية، والمحاكاة الصامتة والباليه، " إن الوقوف على الرأس يعني مهارة فنية معينة، مثل وضع الأيدي ، والأرجل، و الرأس ، وتعديل وزن الجسد والتوازن، وهو يشتمل أيضاً على مبدأ تغيير مركز ثقل الجسد ، وكي يصبح بلا توازن. والبحث عن نقطة اتزان والثبات عليها لبرهة، ثم الرجوع إلى الوضع الطبيعي للجسد، فالوقوف على الرأس مهارة يجب تعلمها ، ولكن المبدأ الذي يحكمها من الممكن استخدامه – في الوقت نفسه– في مواقف كثيرة بما في ذلك المشي ، والجلوس والعمل بالمدعمات "(22) إن ذلك يتطلب من الممثل أن يعي ويدرك تحريك كل جزء من الجسد على حدة، وتقسيمه أيضاً إلى أجزاء مختلفة Segmenting various section of the body لكي تؤدى الحركات بدقة، وبوعي.

ج)التركيز على الحركات الصعبة للجمباز والأكروبات مثل الدحرجة إلى الأمام وإلى الوراء والقفزات، والوقوف على الأيدي، والأكتاف... إلخ، "فالسبب الذي كان من أجله يؤكد بدرجة كبيرة على تدريبات الأكروبات – مثلاً– لم يكن هو الرغبة في تحسين مهارات المؤدي، أو الممثل ولكنه كان المنفعة السيكولوجية التي تعود عليهم من قيامهم بمهمة صعبة، يمكنهم تدريجياً أن يتقنوها بدرجة معقولة. وبالمثل، فإنه قد اقتبس العديد من تدريبات كاثاكالي حيث إنه كان مسحوراً بممثليهم الرائعين. وكان السبب الذي أبداه لذلك هو أنه لو تمكن من أن يقتبس نماذج تنظيمات كالاماندالام klamandlam وأسلوب حياتهم الذي يتركز حول التدريبات الشاقة، التي تمكن الممثلين من السيطرة على أجسادهم، فإنه سوف يتمكن بمرور الوقت من أن يحصل على ممثلين على الدرجة نفسها من المهارة."[23]

د)استخدام الأكسسوارات، والآلات الموسيقية مع الحركة والعزف والغناء، فمثلاً عمل تمرينات بالعصي القصيرة التي يتدرب بها اثنان من الممثلين في شبه صراع، كما قدم باربا أعمالاً مسرحية تعتمد على " لاعبي الأكروبات المهرة، وإعداد مسرحي معقد من التوازن على الدعامات، وابتلاع النار، والموسيقا الحية، والملابس الجميلة....فقد....كانت راسموسين – ممثلة– تدخل القرية كل يوم وهي في ملابس التدريب، وعلى وجهها قناع نصفي أبيض، وتحمل طبلة، تتدلى منها شرائط ملونة. وكانت تمشي وترقص عبر الشوارع، وهي تضرب على الطبلة، أو المزمار اللذين تحملهما."[24]

إن أهمية الارتجال في المنهج الدرامي لباربا يضع الممثل في مركز ووهج العملية الإبداعية، وهذا يبدو واضحاً سواء في التدريب أو في المراحل الأولية من إعداد عرض مسرحي جديد، "حيث الممثل هو الذي يتحمل المسؤولية الأكبر في توفير المادة الخام للإنتاج . فالممثل هو الذي يطور الارتجال الأولي ، وهو الذي يقتبس هذا الارتجال" (25) وينقسم الارتجال إلى نوعين: فردي يحاول الممثل في هذا النوع اكتشاف أدواته وإتقان ما يتدرب عليه وبناء ذاته وفهمها ، أما الجماعي فيعمل فيه كل ممثل على إدراك الآخر والتفاعل معه بشكل منسجم وذلك لإعداد العمل الفني.

الارتجال الفردي

الارتجال الفردي لدى باربا –في مراحل الإعداد الأولي– واحد من العناصر الأساسية لتدريب الممثل لأن التركيز يكون قوياً ومركزاً مع الموضوع، دون التشتت في مراقبة الآخرين في التدريب الجماعي، ومحاولة بذل مجهود كبير في التواصل، مما يفقد الممثل حالة الاندماج مع التدريب. ومن هنا يأتي الارتجال الفردي في منهج باربا

مهماً. "وباربا لا يقاطع أي ممثل بتاتاً متى بدأ هذا الممثل الارتجال الشخصي الخاص به، حيث يعتقد أنه من الضروري أن يستكشف الممثل إمكانياته السيكولوجية / الجسدية بكل حرية. ولكنه يظل مع ذلك متخذاً وضع المراقب، ومتى انتهى الممثل من الارتجال الذي يقوم به، يبدأ باربا دائماً في طرح الأسئلة الفنية، وفي تقديم اقتراحاته"[26]

أدخل باربا الارتجال على التدريبات وكانت في المرحلة الأولى بسيطة، ثم أخذت في التعقيد. وأيضاً اعتمدت التدريبات على حركات من المسرح الشرقي مثل النوه والكابوكي فقد " كانت صور الممثلين الشرقيين وهم يؤدون أعمالهم مفيدة على الأخص، حيث وفرت لفرقة أودين نماذج مقابلة لمحاكاتها، حتى يمكنهم أن يكتشفوا التعديلات الجسدية المطلوبة، سواء للمحافظة على الأوضاع، أو لتسهيل الحركة إلى داخل، أو خارج تلك اللوحات الجامدة." [27]

فقد طور باربا وزملاؤه سلسلة تدريبات مكونة من حركات قصيرة، إنها أشبه بمشاهد قصيرة وصامتة، وهي تتكون من حركات جسدية يقوم بها الممثل ويطورها من خلال التغيير المستمر، ولقد قدمت جوليا فارلي نموذجاً لهذه النوعية من التدريبات وكان كالتالي:

- وضع البداية، الوقوف بشكل معتدل، القدمان منفرجتان قليلاً، النظر إلى الأمام
- السير خطوة إلى الأمام
- رفع اليد اليمنى عالياً فوق مستوى الرأس للأمام، كف اليد لأسفل
- يتحرك الرأس وكأنه يبحث عن شيء فى اتجاه اليسار

ثم تكرار هذه الحركات البسيطة - حتى يتقنها الممثل - ثم إضافة حركات أخرى كالتالي:

- يتحرك الرأس في الاتجاه الأيمن
- السير ثلاث خطوات فى اتجاه النظر
- ثم ثني الجذع أماماً أسفل مع وضع الذراعين خلفاً
- ثم الجثو على الأرض في وضع الجلوس والذراعان داخل القدمين

(ثم وضع كرسي في أحد جوانب المكان)

- ثم إعادة الجملة الحركية من البداية حتى وضع الجثو ثم الوقوف والسير حتى الجلوس على الكرسي (الجلوس على الكرسي أيضاً أخذ أشكالاً متعددة وحالات مختلفة) [28]

على الممثل أن يقوم بتكرار هذه الجملة الحركية للوصول إلى مرحلة الإتقان، ثم إعادتها فى اتجاهات مختلفة، وبسرعات متفاوتة من الحركة البطيئة إلى الحركة السريعة، والهدف من هذا التدريب زيادة مرونة العضلات، والوعي بمفردات أجزاء الجسم، الوعي بمركز ثقل الجسم، التحكم في العضلات، الإحساس بالمكان، والإحساس بالأشياء - كرسي، شجرة - المجودة في المكان.

إن باربا يعي جيداً " إن الجسم ثلاثي الأبعاد، وقادر على التعبير بكل جزء من أجزائه، ومن كل اتجاه، وفي كل اتجاه! فالجسم من الخلف يستطيع أن يعبر، كما يعبر الجسم من الأمام، سواء كنت تمثل فى ميدان أو ممر، في مكان مكشوف أو مغلق. إن الحركة تنطلق من المركز إلى السطح، ثم إلى ما بعد السطح، ثم تنتشر في الفضاء، وحجم الحركة يمكن بسهولة أن يقل دون التقليل من تأثيرها لكنه ليس من الجيد أن نحاول زيارة حجم الحركة بالقوة؟ فالدافع له حجم معين، والحركة المعبرة عنه ذات طول معين تظهر فيه، ثم إن القدرة على النفاذ لا يخلقها حجم الحركة، ولكن يخلقها الدافع ودرجة تركيزه."[29]

كما يعتمد التدريب الناجح على ما يسميه باربا الارتجال التركيبي "Composition Improvisation" وهذه العملية " مكونة من ثلاثة أجزاء: خلق تركيبة الارتجال الأصلية، باستجابتها الدافئة للموضوع، ثم حفظ هذا الارتجال جيداً بمنتهى "البرود"، مما يعني تكراره العديد من المرات دون أن تأخذ إيحاءات موضوعه، التي أثارت الارتجال في بادئ الأمر، في الحسبان ثم تكرار التركيب الذي تم ارتجاله بدقة، مع التركيز الذهني على التداعيات التي نتج عنها الارتجال في بادئ الأمر من أجل إشعال الدفء الأصلي".(30)

وشيء جوهري في هذه التدريبات تعتمد اعتماداً أساسياً على ذاتية الممثل ، ومدى مجهوداته لكي يكتشف الموضوعات التي يبحثها من خلال عملية

" تفكيك/ وإعادة بناء" /Deconstructive Constructive حتى يجد الممثل صيغة للتفاعل مع الموضوع الذي يبحثه وهنا " يحاول الممثل أن يكتشف ما أسماه باربا "بدرجة الحرارة الخاصة به". أي إيقاعه الخاص، وحدوده، وقدراته، والأشياء التي يتفرد بها وحده". [31]

الارتجال الجماعي

بعد التدريبات الفردية ومحاولة اكتشاف الذات لكل ممثل تأتي مرحلة التدريب الجماعي، والتي أطلق عليها حوض السمك Fish Tank " فالممثلون يشبهون السمك في حوض الماء، وكل منهم يسبح وحيداً، ويستكشف المنطقة الخاصة به. ولكن على الرغم من هذه العزلة الظاهرية، فإن أية حركة، أو تغيير في الاتجاه، يحدث ذبذبات عبر الماء، ويؤثر في الآخرين." [32]

إن باربا أثناء التدريب يقوم بتطوير عمل الممثل الفرد، وفي الوقت نفسه يربط بينه وبين الممثل الآخر والمجموعة، ثم يقوم بتطوير مادة المشهد ويطلب من الممثلين الإعادة مرة أخرى، ثم يقوم هو والممثلون بعمل تعديلات مرة أخرى-ممثل يتوقف عن الحدث، ممثل يسرع في الحركة، يمكن إضافة قطعة إكسسوار..- حتى يستشعر الجميع بأن هناك مرحلة تلاقي حول الموضوع المطروح، وأيضاً هناك تفاعل وشد وجذب، ومن ثم تتكون المشاهد للتدريب أو للعمل المسرحي.

فالتدريب والموقف الدرامي للعمل الفردي والجماعي عند باربا يعتمد على ما أسماه " بالمونتاج Montage" . وهو تعبير استمده من ميرهولد MERHOLD ، وإيسينستين EISENSTIEN . ومن الفن السينمائي أيضاً، إنه إعادة ترتيب وتركيب وتصنيع الأفعال بهدف خلق العمل المسرحي، فالمونتاج بالنسبة لباربا يعني ربط الأفعال والمواقف في شكل متسلسل للشخصيات وأيضاً لتكوين الحدث العام للتدريب أو العمل المسرحي.

وقد تم استخدام الارتجال الفردي والجماعي في بروفات مسرحية " زيزو ديجتال " [33] من إخراج كاتب هذه السطور، والتي قدمها المسرح القومي للأطفال على مسرح السلام في 13 مارس 2002، ففي أحد مواقف النص المسرحي يدخل البوليسي الإلكتروني وهما الروبوت رقم 1، والروبوت رقم 2 يبحثان عن الروبوت زيزو، لأنه هرب من المصنع الذي يقوم بإصلاح الروبوتات، ولم يتم تطويره وتحديثه، وبالتالي أصبح في حالة خطيرة، والموقف كما هو مذكور في النص " يدخل البوليس الإلكتروني إلى المسرح ويسأل الجمهور هل زيزو موجود؟ وتكون الإجابة من الأطفال بين مؤيد ومعارض ، ثم بعد ذلك يخرج البوليس الإلكتروني" وينتهي المشهد .

واستشعرت بأن هذا الموقف فقير من الناحية الدرامية، وهو بحاجة إلى تعميق وبحاجة إلى تشويق، وخلق روح تفاعلية مع الجمهور، وأيضاً تمهيد للمشهد التالي. وأخذت أتساءل مع الممثلين، البوليس الإلكتروني 1 و 2 ، هل يمكننا أن نضيف شيئاً إلى هذا الموقف من الناحية الصوتية أو الحركية ؟ هل يمكن وضع تساؤلات تجعل الموقف أكثر وضوحاً. وبدأ الممثل الذي يقوم بدور البوليس الإلكتروني رقم 1 يقول إنه يمكن أداء صوت من جهازه الصوتي، يعطي إيحاءً بقدوم البوليس الإلكتروني وكأن هذا الصوت هو لحن دال، ثم اقترح الممثل الآخر أن يركب عجلة سكوتر مزركشة الألوان، تعطي إيقاعات حركية متنوعة وسريعة في عملية البحث في كل جنبات المسرح، ثم تطور الارتجال إلى وضع كثير من الأسئلة مثل :-

ما هي الملابس التي كان يرتديها زيزو ؟

هل كان يحمل شيئاً في يده ؟

هل كان يضع شيئاً على رأسه ؟

هل كان يرتدي نظارة ؟

-5ماذا قال زيزو للأستاذ عارف؟

وبينما الممثل الآخر والذي يلعب البوليس الإلكتروني يتجول في جنبات المسرح باحثاً عنه بحركات آلية، طور الممثل الآخر الموقف باقترح أحد الممثلين في النزول إلى صالة الجمهور، والبحث عن الروبوت زيزو بينهم وذلك لمزيد من الحيوية والتفاعلية، وبالفعل تم تنفيذ هذا المشهد بالكيفية التي تم الارتجال عليها ، وكان مشهداً شيقاً وجذاباً ومليئاً بالحيوية والتفاعل

مع جمهور الأطفال مما ساعد أيضاً أن تكون مشاهد البوليس الإلكتروني التالية مشاهد جذابة وشيقة.

التدريبات السيكولوجية الجسدية

لم تكن التدريبات في مسرح أودين تهتم فقط بالجسد والصوت، وإنما جعلت هناك اهتماماً خاصاً بالبعد النفسي سواء للحركة أوالصوت أو كليهما معاً. وإنما عمل التطور في التدريب على التجسيد السيكولوجي psycho-physicalization وتكوين تدريب واحد من خلال تدريبات مختلفة مربوطة ببعضها،فقد كان الممثلون يعملون على استكشاف العلاقة بين الحركة الجسدية والصوتية والعمليات الداخلية للمؤدي، وأيضاً ردود الأفعال للمثيرات الخارجية.

هذا وجه التدريبات إلى الاستفادة من استخدام عملية المونتاج فى التدريب، وبالتدريج بدأت الفرقة كلها تعمل على استثمار البعد السيكولوجي من خلال: تدريبات التركيب compsitoin expercises ، ويعرف باربا الصياغة على أنها: "قدرة الممثل على وضع جسده بوعي في قالب مشوه، يكون غنياً بالإيحاءات والتداعيات power of association وكانت تركيبات باربا لا تتكون فقط من مهام معينة كالدحرجة، أو الوقوف على الرأس، وغيرها من المهارات ذات الطابع الرياضي، وحركات الأكروبات. ولكنها كانت في الواقع تشتمل على أية سلسلة من الحركات، حيث إن التركيز لم يكن على الحركات". [34]، وإنما على البعد الإيحائي لها.

فالتدريب لدى باربا لا يأخذ بعداً فسيولوجياً فقط، ولكنه يأخذ أيضاً بعداً نفسياً وذلك لأهمية البعد النفسي، وعلاقته بالبنية الذهنية للممثل Body-mind، والعملية الفنية التي تعمل على تحديد الشكل الجسدي، والهيمنة عليه والتحكم فيه، وفي الوقت نفسه تشع فيه بالحيوية، إنه الترابط بين الجسد والنفس، خلال عملية الإبداع. [35] وعلى سبيل المثال الذي يوضح ذلك " يستخدم حركة ثعبان من أجل أن يؤثر



على الحركة خلال الفضاء. واستعمال صورة الثعبان لم يكن يعني أن الممثل يقلد، أو يوضح حركة الثعبان، ولكنه كان يعني أنه/ أو أنها تستكشف حركات مختلفة- كالتلوي، والمشي، والاستدارة، والرقص، والجلوس والقيام، والوقوع، وشد العربات " وأيضاً السرعات، والإيقاعات ،المختلفة- بينما تظل الحركة محتفظة بصورة الثعبان. أي أن الصورة السيكولوجية كانت تؤثر في الكيفية التي تتم بها الحركة، بدلاً من مجرد تقليدها."[36]

المحور الثالث : التدريب الصوتي

الصوت أحد العناصر المهمة للممثل لدى باربا والذي يجب أن يتدرب عليه تدريباً جيداً ومستقلاً ـ في بداية التعامل مع الممثل ـ لكي يتمكن من العزف على هذه الآلة بإخراج أصوات ونغمات وتلوينات صوتية متميزة، لذلك يجب عليه أن يخضع إلى عديد من التدريبات:

تدريبات تنفس
تدريبات للصوت بشكل مجرد
تدريبات للصوت معبرة عن الشخصية
تدريبات للصوت معبرة عن حركة الشخصية
تدريبات للصوت معبرة عن الشخصية وحالتها النفسية

إن باربا تأثر كثيراً بتدريبات جروتوفسكي في التنفس، وأيضاً في تدريبات الصوت، لأنه يدرك أن الصوت الرنان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتنفس السليم ، ومن هنا تكون تدريبات التنفس هامة بالنسبة للممثل سواء على مستوى التعبير الصوتي، أو التعبير الجسدي ومن هنا تكتسب ضرورة العمل اليومي لأنها معين للممثل على أداء القدرات الصوتية المميزة، ويحث منهج باربا من خلال ورشة جوليا فارلي – بالمعهد العالي للفنون المسرحية – [37] على أن الممثل يجب أن يتنفس من صدره وبطنه معاً حيث إن هناك :

(1) التنفس الصدري، وفيه يستخدم الممثل الجزء العلوي من الرئتين، وهذا هو النوع الشائع

(ب) التنفس البطني، وفيه يأخذ الممثل كمية كبيرة من الهواء فتمتلئ الرئتان وتتمددان إلى أسفل وتضغطان على الحجاب الحاجز، فينتفخ البطن.

والتنفس الصدري البطني هو أكثر أنواع التنفس فاعلية بالنسبة لعمل الممثل لأنه يساعده على القيام بمجهودات بدنية قوية وعنيفة، وأيضاً يساعده على خروج الأصوات، وأداء الكلمات والجمل بتمكن ودقة وسيطرة، وهذا ييسر للممثل أداء دوره بسهولة سواء كان في التدريبات أو أمام الجمهور أثناء العرض المسرحي.

كما قامت جوليا بعمل تدريبات متنوعة للتنفس للمجموعة نذكر منها:

وضع الوقوف

يقف الممثل معتدل القامة، ناظراً إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقاً ، و يدخر النفس (4 عدات) أو 4 ثوانٍ، ثم يخرج الممثل الهواء دفعة واحدة، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

يقف الممثل معتدل القامة، ناظراً إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقاً ، و يدخر النفس (6 عدات) أو 6 ثوانٍ، ثم يخرج الممثل الهواء على 4 عدات، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

يقف الممثل معتدل القامة، ناظراً إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقاً ، و يدخر النفس 8(عدات) أو 8 ثوانٍ، ثم يخرج الممثل الهواء على 8 عدات، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

يقف الممثل معتدل القامة، ناظراً إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقاً ، و يدخر النفس (8 عدات) أو 8 ثوانٍ، ثم يخرج الممثل الهواء على 12 عدة، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

يقف الممثل معتدل القامة، ناظراً إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقاً ، و يدخر النفس 10(عدات) أو 10 ثوانٍ، ثم يخرج الممثل الهواء على 16 عدة، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

يقف الممثل معتدل القامة، ناظراً إلى الأمام على مستوى البصر، ثم يأخذ شهيقاً ، و يدخر النفس (10 عدات) أو 10 ثوانٍ، ثم يخرج الممثل الهواء على 20 عدة، يكرر هذا التدريب 8 مرات.

وضع النوم على الظهر

وفي هذا الوضع يرقد الممثل على ظهره، على أرض صلبة، حتى يتم فرد العمود الفقري، وحتى تتم ملامسة كل الظهر مستوى الأرض، كما يمكن أن يضع الممثل يده اليمنى على بطنه، لكي يستشعر التنفس في البطن. تكرر التدريبات السابقة، كما يمكن زيادة عدد مرات إدخار الهواء في القفص الصدري وأيضاً زيادة عدد مرات خروج الهواء.

وضع الأكروبات

في هذا الوضع يأخذ الممثل أشكالاً وأوضاعاً مختلفة لجسمه مثل الوقوف على قدم واحدة ورفع الذراعين للجانبين، وقوف مع ميل الجذع للخلف، الوقوف على الرأس، الوقوف مع ثني الجذع أماماً وأسفل، المشي العادي ثم السريع ثم القفز، يقوم الممثل بعمل تدريبات التنفس السابقة مع تمرينات الأكروبات

وتوصى جوليا فارلي بأنه من الضروري أداء هذه التدريبات والجسم في حالة استرخاء وليس في حالة توتر، كما يجب أن تتم عملية دخول الهواء وخروجه بسهولة ويسر، وليس بشكل متقطع، وأيضاً دون

صوت مسموع للتنفس، إن هذا كله يهدف إلى تمكن الممثل من التحكم في جهازه التنفسي والذي هو معين الصوت والكلمات والجمل.

ومن تدريبات الاسترخاء التي يقوم بها مسرح أودين هذا التدريب:

يرقد الممثل ـ على ظهره ـ على الأرض، ثم يقوم بشد كل جزء من جسده ببطء تدريجياً حتى يتم شد الجسم كاملاً، ويصبح جسد الممثل متصلباً، ثم يقوم الممثل مرة أخرى بالاسترخاء ببطء حتى يعود الجسم إلى حالته الأولى، على الممثل أن يكون واعياً بوزن جسمه، وشاعراً برأسه وصدره و والذراعين والساقين...ثم يستشعر هذا في كل جسده، يقوم الممثل بعمل الفعل السابق عدة مرات، ثم يبدأ بعد الشعور بأنه يطفو على سطح الماء، وأن الماء يحمله في هدوء، وأن جسده ينساب مع تيارات الماء الهادئة، ثم يستشعر الممثل بأن كل جزء من أعضاء جسده يسبح مع الماء، إن الشعور بالإنسيابية مع تيار الماء يقوم بإزالة التوتر عن الجسم.

"كما تركز التدريبات الصوتية لمسرح أودين "على خمس درجات من الرنين الصوتي: خلف، وقمة الرأس، والفم، والصدر، والمعدة. ولم يتم تسجيل أي من التمرينات الأصلية، ولكنها كانت تشتمل على خليط من الصور والأوضاع الصوتية،Placement of Voice فكانت تستعمل فيها المقاطع الصوتية – V cables بدلاً من الكلمات. فكان الممثلون يتخيلون أن الصوت يأتي من جهاز رنين معين يتدربون عليه."[38]

وهذا يعني أن الصوت يكون مكبراً بواسطة، مصدر معين للرنين، وهنا يقوم الممثلون بالتحكم في مصادر الرنين، ثم يستبدلون الأصوات بكلمات منطوقة من نصوص مسرحية، ثم يحاولون اكتشاف الصفات الرنانة في الأجزاء الأخرى من الجسد: مثل الأيدي، والأكتاف، ولمزيد من الإيضاح في هذه النوعية من التدريبات إن " مهمة الرنان الفسيولوجي هي تضخيم طاقة توصيل الصوت. ووظيفته هي ضغط عمود الهواء في الجزء المعين من الجسم الذي يختاره الممثل كوعاء لتضخيم الصوت. فإذا استخدم الممثل الرأس مثلاً كرنان، فإنه يخلق الانطباع بأنه يتحدث بهذا الجزء من الجسم" [39]. ويذكر د.سمير سرحان بعض التدريبات التى يجب أن يدركها ويتدرب عليها الممثل ـ من خلال معمل جروتفسكي ـ والتي تعتمد على قدرة الممثل في التحكم في جسمه منها:

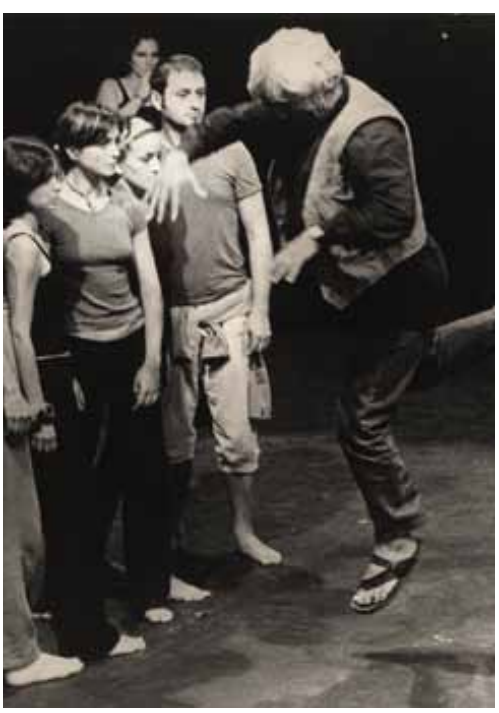
(أ) الرنان العلوي أو رنان الرأس، وهو الذي يستخدم بكثرة في المسرح الأوروبي. ومن الناحية الفنية المحضة، يؤدي هذا الرنان وظيفته من خلال ضغط الهواء الداخل في الجزء الأمامي من الرأس. ويمكن للمرء أن يشعر بهذا الرنان بسهولة إذا وضع يده على جبهته ونطق بحرف الميم، وهنا سوف يحس بذبذبات أكيدة. وعندما يستخدم الممثل هذا الرنان لابد له أن يشعر بأن الفم مكانه في أعلى الرأس.

(ب) رنان الصدر: ويمكن الاستدلال عليه بأن يضع الممثل يده على صدره فيشعر بالذبذبات. ولكي تستخدم هذا الرنان تكلم كما لو كان الفم مكانه في الصدر.

(ج) رنان الأنف: وهويقوم بعمله عند نطق الحرف " نون " ويمكن استخدامه في أداء أدوار معينة.

(د) رنان الحنجرة: وتستخدم في المسرح الشرقي والأفريقي. والصوت الصادر عن هذا الرنان يشبه زئير الحيوانات المتوحشة.

(هـ) استخدام الجسم بأكمله كرنان هو أحسن وسيلة تعطي نتائج مثمرة جداً. ويمكن تحقيق ذلك باستخدام



رنان الرأس والصدر في آن واحد.[40]

ومن تدريبات الصوت التي شرحتها جوليا فارلي في ورشتها لفن الممثل والذي يتفق مع جروتوفسكي في تسخين الصوت " يختاركل دارس نصاً مسرحياً معيناً، ثم يشرع فى القراءة بصوت عال، أو غناء بعض العبارات منه أو حتى الصراخ أثناء نطقه الكلمات. ويؤدي جميع الحاضرين هذا ا التدريب المبدئي معاً."[41]

ثم يتدرج الممثل إلى التوزيعات الصوتية Vocal Scores وهي تعتمد على دراسات في المسرح الشرقي (أوبرا بكين، الكابوكي، النوه) تعتمد على توزيعات صوتية للحروف بدلاً من الكلمات. تكون هذه التدريبات طبقاً لقدرات الممثل وإمكانياته الصوتية، وهي تتحرك في منظور فردي، ثم في إطار جماعي تشترك فيه فرقة التمثيل، في صنع نسيج صوتي، متداخل ومتنوع. إن هذه التوزيعات الصوتية تساعد الممثلين على القيام بتوزيع ألحان الكورس في عروض المسرح المختلفة.

إن باربا يؤمن بأن الصوت له قوة يسميها " الفعل الصوتي Vocal Action " "أي اعتبار الصوت كامتداد خفي للجسد. وأنه ـ مثل شبيهه المادي ـ له أبعاد مكانية." [42] فالصوت يمكن أن يصل إلى مكان معين، أو يلمس شيئاً ما، وقامت جوليا فارلي بعمل تدريب للطلاب بأن طلبت من كل واحد أن ينظر حوله ويتأمل الأشياء المحيطة به ـ ستارة، كرسي، حائط، ممثل آخر، يد ممثل، بروجيكتور..ـ ثم يختار منها عنصراً، ثم يحاول أن يصنع مع هذا العنصر علاقة روحية، ثم يقوم بإخراج صوت مرسل إلى هذا العنصر، مراعياً البعد المسافي، وحالة التجاوب مع هذا العنصر، يكرر ذلك عدة مرات على مسافات مختلفة، بالضرورة تتغير قوة الصوت طبقاً للبعد المسافي، وطبقاً للمثير، وهذا المثال يوضح هذه العلاقة السيكولوجية/ الصوتية:

"باربا: هذا توضيح للكيفية التي يتفاعل بها الصوت مع المثيرات. سوف أسأل جينس أن يمسك يدي بواسطة صوته، وأن يترك كلامه ينساب من هذا الجزء من جسده الأكثر قرباً ليدي.فقط هكذا. يمسك يدي بصوته، ويرد على حركات يدي: أو بالأحرى يتفاعل مع حركاتها.

التوضيح: يبدأ باربا في تحريك يده على أجزاء مختلفة من جسد الممثل: من صدره إلى أعلى رأسه، ثم منطقة الأكتاف، ثم منتصف الظهر، بينما يحاول كريستيانسين أن يضع صوته أقرب ما يكون من اليد، وأيضاً أن يجعل صوته يستجيب لدرجات ضغط يد باربا المختلفة على جسده." [43]

إن هذا التدريب يتشابه مع تدريبات جروتفسكي حيث :

"– يقرأ الدارس ما يختاره من كلمات النص: ويزداد ارتفاع الصوت تدريجياً.

– يجب أن يدوي الصوت في اتجاه السقف كما لوكان الجزء الأعلى من الجمجمة هو الذي يتكلم. ولا يجب أن يكون الرأس مائلاً إلى الخلف لأن هذا يتسبب فى إغلاق الحنجرة. يصبح السقف، من خلال الصدى، شريكاً في الحوار الذي يتخذ شكل السؤال والجواب. وأثناء التدريب يقود جروتوفسكي الدارس من ذراعه ويتجول به في القاعة.

– ثم يبدأ حوار بين الدارس والحائط، وهو حوار مرتجل. وهنا يصبح من الواضح أن الصدى هو الإجابة على ما يقوله الممثل الدارس. ويجب أن يستجيب الجسم كله للصدى. والصوت يخرج من الصدر.

– بعد ذلك؟ يصبح البطن هو مصدر الصوت. وبهذا الشكل يصبح الحوار مع الأرض..." . [44]

وإذا كان هناك إعاقة للممثل في حنجرته من حيث كونها مغلقة أو غير منطلقة فيمكن عمل تدريب الوقوف على الرأس في شكل من أشكال اليوجا وعلى الممثل أن يلقي الحوار مرتجلاً، أوهو يغني أغنية وهو واقف على رأسه، ثم يقوم بعد ذلك بعمل تمرين استرخاء.

ويوضح باربا أن كلمات الممثل التي يؤديها يجب أن تكون مسترسلة في أمان تام دون محاولة للتذكر، أوخوف أو قلق، مثل كلامنا في الحياة اليومية، يتم بتلقائية، ومن هنا ففي " الموقف المسرحي يجب علينا أن نزيح عوامل الإعاقة في النص، التي من الممكن



أن تحدث لو أن الشخص أجبر نفسه على تذكره باستمرار. فيجب حفظ النص تماماً عن ظهر قلب حتى ينساب دون أية صعوبة، وكأنه عملية تلقائية، مما يسمح للممثل ـ من خلال الأحداث ـ أن ينطلق في الفضاء، غير واع بالكلمات التي تعلمها...فتكتسب تلك الكلمات حياة، وحضوراً، من خلال وجوده كله، وكأنها ردود فعل الشخصية." [45] إن هذا الفعل الصوتي للبعد الجسدي والبعد النفسي كان له مثال جيد في العرض المسرحي " كارما Karma " لفرقة المسافر Traveller ـ كوريا الجنوبية ـ مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 2003 [46]، والمشهد يوضح العلاقة بين الرجل والمرأة منذ لحظات الحب الأولى، ثم مرحلة الزواج والعرس، ثم الانتقال إلى مرحلة الشجار والعراك والخلافات. وعبر المخرج الكوري يانج جونج وونج Yang Jung Woong بأسلوب حركي وصوتي مشحون بالأبعاد النفسية للحظة الدرامية، عن هذه الحالات المختلفة بطريقة تكشف لنا الفعل الصوتي للبعد الجسدي، والبعد النفسي، حيث جعل ممثلاً آخر يعزف على آلة موسيقية ـ في إحدى جوانب المسرح ـ ينطق بكلمات النص المسرحي، بينما الممثل الذي يقوم بدور الزوج، يؤدي الحركة بشكل متطابق، ومنسجم مع الصوت، وكذلك أدت ممثلة تعزف على آلة موسيقية ـ في أحد جوانب المسرح ـ دور الزوجة كنص كلامي، بينما الممثلة التي تقوم بدور الزوجة تؤدي الحركات طبقاً للصوت والمشاعر المحملة في هذا الصوت، وأيضاً طبقاً لرد فعل جسم الممثل وصوت العازف (الزوج). ونظراً للإتقان المبهر من الممثلين اللذين يقومان بالحركة في توافق متميز مع الصوت بكل تموجاته الصوتية، وبكل شحناته العاطفية، جعل المشهد حيوياً في علاقته مع الجمهور، وأيضاً فجر أبعاداً كوميدية نظراً للتناقض الواضح بين حالة الحب والهيام في المرحلة الأولى مجسدة بالحركة الرقيقة الانسيابية، والصوت الرقيق الرخيم، والتعبير النفسي الهائم، وبين خشونة الحركة، وصخب الصوت، والتعبير النفسي الهائج، والمحمل بالغضب والسخط، في المرحلة الثانية. إن هذا المشهد يكشف مدى تمكن الممثل الشرقي من قدراته الصوتية في تحكمه في نبرة الصوت وقوته، ومعدنه، وأيضاً قدراته الحركية في تحريك اليدين والقدمين، وتحريك الجذع فى اتجاهات مختلفة، والمرونة التي تؤدى بها الحركات. وهذا ما جعل باربا يتأثر بتدريبات الممثل في مسارح الشرق الأقصى.

وكان للتدريبات الصوتية لدى باربا أثر كبير في ابتكار لغة مخترعة تعتمد على خليط من الأصوات المستمدة من لغات مختلفة مثل الدانمركية، السويدية، النرويجية، البرتغالية، اليونانية، إنها " محاولة لاستكشاف العلاقة بين التعبير، والتلقي...وذلك بواسطة التركيز على المشاعر، وعلى الإمكانيات الموسيقية للصوت، بدلاً من التركيز على الكلمات، من حيث كونها إشارات ...، مما يجعل وظيفة تلك الكلمات مقصورة على تحديد المعنى." [47]

ولعل هذا التدريب – الذي تم في ورشة فن الممثل لجوليا فارلي مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية– يعكس مدى الترابط بين التدريبات الصوتية والجسدية والنفسية، فقد طلبت جوليا فارلي من كل ممثل أن يتذكر قطعة مكونة من ثلاثة أسطر، يحفظها عن ظهر قلب من الشعر أو مسرحية، وتتدرج التدريب كالتالي:

يقوم كل ممثل بترديد القطعة كما يحفظها ثلاث مرات

يقوم الممثل بترديد القطعة مركزاً على الحروف كلها ومهتماً بأصوات الحروف والكلمات

يقوم الممثل بترديد القطعة متأملاً الموسيقا المنبعثة من أصوات الحروف والكلمات من حيث القوة والضعف والسرعة والبطء

يقوم الممثل بعمل فعل حركي جسدي متفاعلاً ومتطابقاً مع أصوات كلمات المقطوعة

يقوم الممثل بفعل حركي جسدي عكسي لأصوات كلمات المقطوعة

قام الممثلون بعمل الخطوات من 1 إلى 4 بشكل جيد ومتوافق، أما في الخطوة الخامسة فكانت هناك صعوبة في خلق هذا التوافق العكسي بين الفعل الجسدي والفعل الصوتي، وعلقت جوليا على ذلك بأنه يحتاج إلى تدريبات تمتد إلى سنوات، وهذه إحدى مهارات ممثلي مسرح أودين.

ثم تطور التدريب حيث طلبت جوليا من المجموعة أن يختار كل ممثل صوت حيوان أو طائر، ثم يقوم كل ممثل :

بمحاكاة صوت الحيوان أو الطائر الذي اختاره بشكل مجرد

بأداء القطعة التي يحفظها من خلال مزج الكلمات بالصوت الذي اختاره

بأداء القطعة التي يحفظها من خلال مزج الكلمات بالصوت مع تجسيد حركة الحيوان أو الطائر

بأداء القطعة من خلال الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر مع حركة الحيوان أو الطائر

أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر فقط دون حركته

أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر دون حركته في حالة ضحك يتطور من البسيط إلى العالي

أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر دون حركته في حالة بكاء

أداء القطعة مع الإيحاء بصوت الحيوان أو الطائر والممثل يقف في مكان واسع كالإستاد، وهو يخطب فى جموع الناس، ومرة أخرى وهو يشعر بالحزن...[48]

إن هذا التدريب يهدف إلى الربط بين عنصر الأصوات واللغة المنطوقة والحركة الجسدية والشخصية ، وأيضاً الباعث الداخلي للشخصية التي يؤديها الممثل، فقد كانت هناك محاولات جادة لتنفيذ الخطوات العملية للتمرين من السيطرة على الأصوات مع الحركة الجسدية، ولكن على الجانب الآخر كانت توجد صعوبات في محاولة السيطرة على الشخصية مع الحركة مع الباعث النفسي وهذا بالطبع لا يحتاج يومين أو ثلاثة للتدريب وإنما يستغرق هذا الإتقان سنوات وليس في هذا مبالغة، حيث ذكرت جوليا أنها استغرقت في تدريبات صوتية تتجاوز الخمس سنوات لتصل إلى مرحلة الإتقان

المحور الرابع: اكتشاف الشخصية

إن إتقان التدريبات الجسدية والصوتية ثم الوعي بالأبعاد النفسية للحظة الدرامية هي التي تكوّن وتبني الشخصية في منهج باربا، ولذلك إن أساس الصياغة الدرامية للتدريبات والعروض المسرحية يعتمد – سواء للمثل أم للمخرج – على استخدام التشظي والتفتيت أو الصياغة الدرامية المتشظية - FRAMEN ED DRAMATURGY وهي تعتمد على صيغة المونتاج الدرامي، فالممثل يقوم بالارتجال في التدريب ثم يقوم بالتعديل عن طريق الحذف، أو إعادة الترتيب، ثم إدخال مواد جديدة على ما يقوم به ثم يعمل باربا على إعادة الصياغة مرة أخرى من خلال ترتيب أجزاء التدريب مرة أخرى، أي تفكيك الارتجال الأصلي ، بأن يفتته إلى شظايا وأجزاء مستقلة ، ويتعامل مع كل منها على حده ثم يعيد ترتيب هذه الشظايا – بعد تعديلها – بطريقة متكاملة مع ممثلين آخرين ومع موضوعات أخرى سواء كان ذلك للجسم أو الصوت أو المثير النفسي أو كل هذه العناصر مع بعضها بعضاً لخلق صورة متكاملة. "ويشير باربا لهذا الدور بأنه فسيفساء MOSAIC معقدة من التوترات ".[49]

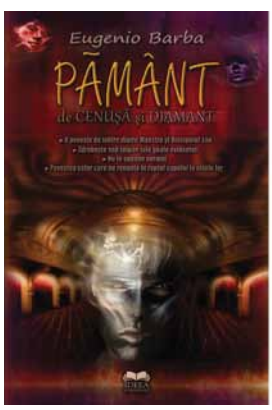
إن الشخصية المسرحية يتم عموماً استكشافها جسدياً وصوتياً ونفسياً، من خلال الارتجال، وحيث إن البروفات أحياناً كثيرة لا تشتمل أي نص يحتوي على شخصيات، ولا على ارتجال له أساس من الواقع، فإن الشخصيات في أعمال باربا يتم تطويرها من خلال استكشاف الممثل والمجموعة للموضوعات المختلفة التي يطرحها الممثل أو المجموعة أو التى يقترحها باربا كإحدى المثيرات الأولية لاكتشاف الموضوع، فمثلاً في مسرحية رفات بريخت 2

أصبحت راسموسين مسحورة بكاترين، الابنة الصماء في مسرحية بريخت الأم الشجاعة MOTHER

COURAGE وكانت الكيفية التي من الممكن أن تجسد بها إعاقة كاترين هي مصدر هذا السحر. فبدأت تستكشف طرقاً كثيرة للمشي: مشية الحمامة - PI OEN - TOED، أو على الجوانب الداخلية لقدميها، أو على كعبيها، أو على أطراف أصابعها.... إلخ. واستغرقها هذا الاستكشاف الجسدي للشخصية تماماً لدرجة أنها لم تكتف بالعمل لإتقانه فقط خلال البروفات، بل بدأت تطور تمرينات تعتمد على الأبحاث التي قامت بها خلال البروفات...وأيضاً من المادة التي جمعتها من خلال الاستوديو. فكانت- على سبيل المثال- تدرس لغة الإشارات في مدرسة ليلية، وكانت تضيف ما تعلمته لعملها في البروفات، وفي التدريب. بدأت أيضاً تبني إحساساً ملموساً، وبصرياً، بالشخصية، بواسطة اختيار عوامل من ملابس كاترين. فوجدت جاكتة حمراء من ملابس الجيش في محل ملابس في المسرح الرئيسي في آرهوس Aarhus ، وبدأت تعمل بها في كل من البروفات، والتدريبات.

واشترت زوجاً من القباقيب glogs ...واشترت قبعة من بيرو، وزوجاً من القفازات الصوفية من اليابان.[50] كما يستخدم الممثل عناصر أخرى لرسم الشخصية مثل الدعامات في الأرجل، والقناع، كما أن القناع يستخدم في أغراض متعددة في مسرح باربا، إنه يستخدم كوسيلة تنشيطية في تدريبات الممثل بشكل عام وفي إذكاء الخيال، وأيضاً ربط طبيعة الحركة بالقناع، و كذلك طبيعة الصوت بالقناع ..، ويستخدم القناع في العرض المسرحي إذا كان هناك احتفالات شعبية تعتمد على الأقنعة، وأيضاً يستخدم في حالة ثبات الشخصية من الناحية الدرامية والانفعالية للتعبير عن جمودها، ولكن في كل الحالات فالممثل يدرس القناع دراسة جيدة من حيث الشكل وما يعبر عنه من الجوانب الاجتماعية والنفسية والبيئية، وأيضاً العلاقة بين القناع، والحركة، إذ هي واحدة من أهم الركائز للتعبير عن الشخصية داخل العرض المسرحي، وتعبر الحركة عن تطور الشخصية بأدق تفاصيلها، لأنه من المهم أن يعايش الجمهور الشخصية في نطاقها البيئي مع تخيل عالمها، وطريقة تفكيرها وسلوكها ومن الضروري لممثل أن يكتشف ملامح محددة للشخصية، ويحاول أن يعبر عن ذلك في أدائه وإيماءاته وحركاته، أي أن يصنع تميزاً واضحاً للشخصية بعيداً عن شوائب قد تشوه الصورة. هذا التميز يكون منسجماً في أداء الممثل والقناع والحركة والملابس، إنه ليس البحث عن التفاصيل، وإنما النظر إلى الصورة كاملة.

إن الحركة داخل إطار مفهوم باربا سواء في التدريب أو في إطار الشخصية هي حركة دالة معبرة، إنها الحركة المستمرة المفعمة بالحيوية، وهي تخلو من العناصر الساكنة، ومن أية أوضاع يمكن اعتبارها مناطق سكون، مهما بلغت القيمة الزخرفية والجمالية لهذه الأوضاع، لذلك تتميز الحركة بخاصية الديناميكية، ومن هنا تتجاوز الحركة الشكل التقليدي المألوف، إلى الشكل غير المألوف، إذ تقول لانجر: "إن الشكل.. قادر على أن ينهض بنفسه وأن ينشط ذاتياً.وهو قد يكون بالفعل نتاج توحيد عناصر منوعة مما يجعلها قادرة بصورة جماعية على تحقيق نوع من الحيوية الجمالية لا يمكن أن تتمتع به لولا هذا التآلف بينها. وهكذا يصبح الشكل الكلي أكبر من حاصل جمع أجزائه المكونة. وتعرف عملية التوحيد هذه، التي يتحقق الشكل الفني من خلالها، بعملية التكوين"[51]



كما يتدرب الممثل في منهج باربا أيضاً على إستخدام الآلات الموسيقية، ومحاولة اكتشاف العلاقة بين إيقاعات الجسد، والإيقاعات الموسيقية ، واستخدام الآلات الموسيقية كعوامل مصاحبة للأداء، ساعدت هذه التجارب على إيجاد توزيعات موسيقية ثابتة تتطلب من الممثلين أن يعزفوا علىذ آلات مثل الطبول والأكورديون والجيتار والإكسليفون البسيط. إن تمكن الممثل من استعمال طاقته أي الكيفية التي ينشط بها الممثل طاقته ويشكلها – من خلال خلق تغيير الأوضاع الجسدية، والتمكن الصوتي، والوعي بالعوامل النفسية يساعد على اكتشاف الأداء غير المألوف.

يقدم باربا مجموعة من الملاحظات الهامة للممثل في بحثه ورسمه وتقديمه الشخصية المسرحية :

يجب أن يكون كل فعل من أفعال الممثل يتفق مع الشخصية.

يجب على الممثل أن يبحث عن الشخصية المسرحية من خلال المؤثرات الصوتية و الجسدية .

من الضروري أن يكون استخدام كل حرف وكلمة

باعتبارهما نشاطاً صوتياً : و ليس باعتبارهما فقط وسيطاً فكرياً موصلاً، بل باعتبارهما وسيطاً موسيقياً صوتياً، له القدرة على التأثير في المتفرج.

من الضروري لكل جملة –حتى تلك الصغيرة جداً– أن تمتلك قوة في مضمونها وشكلها بحيث تعطي إيحاءات لدى المتفرج .

على الممثل أن يبحث ويقرر عن العنصر الذي يتوجه مباشرة إلى الجمهور ، هل هو العنصر الجسدي أم الصوتي، أم أن هناك عناصر أخرى يمكن الاعتماد عليها في تقديم الشخصية .

على الممثل ألا يكون متناقضاً فى أفعال الشخصية، بحيث لا يناقض فعل فعلاً آخر سواء كان صوتياً أو فيزيقياً أو نفسياً.

على الممثل أن يمتلك قدرة التعامل مع الملابس والديكور، والملحقات المسرحية طبقاً للشخصية وللنص الدرامي في سهولة ويسر.

على الممثل أن يمتلك قدرة التلون والتشكل الفوري من مادة إلى مادة أخرى بسرعة شديدة وأمام أعين الجمهور، إنها المرونة والإتقان.(52)

إن الغرض الأساسي من هذه التدريبات هو الوصول بالممثل إلى أقصى الإمكانيات الممكنة في وسائل تعبيره المختلفة (الجسدية – الصوتية – الوجدانية – الخيالية ..) لكي يتمكن من أن يعزف على أوتار ملكاته، كما يؤدي العازف الماهر على آلته الموسيقية بمهارة بالغة، وهذه التدريبات تطلق العنان للممثل لكي يحلق بعيداً عن الواقع، ويسبر غور الأشياء ويغوص في أعماقها، لكي يكتشف جوهرها ويتعرف على مكنونها من خلال خبرته الذاتية. ليس هذا فحسب لدى باربا " لكن أهم ميراث تركه جروتفسكي لباربا ليس هو فقط النموذج الذي اقتبسه، وسار على نهجه ـ في طبيعة التمثيل وظواهره ـ بل هو أيضاً رؤيته العرض المسرحي كمشروع ثقافي، بالقدر نفسه لكونه مجالاً إبداعياً عملياً." (53) إنها الرؤية المتكاملة لفن المسرح كوسيط إبداعي في مسيرة الحياة الإنسانية.

المراجـع

(1) www.odinteatret.dk

(2) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث، إيوجينيو باربا، ومسرح أودين، مهرجان القاهرة الدولي الثاني عشر للمسرح التجريبي، ترجمة،د.منى سلام، مراجعة، سامي خشبة، 2000، ص 281.

(3) www.odinteatmet.dk/ista.htm

(4) المرجع السابق، ص 350.

(5) المرجع السابق، ص 63.

(6) المرجع السابق،ص 81.

(7) المرجع السابق، ص 354.

(8) المرجع نفسه

(9) بوال، أجستو، ألعاب الممثلين وغير الممثلين، مهرجان القاهرة الدولي التاسع للمسرح التجريبي، ترجمة إلى الإنجليزية، أدريان جاكسون، وإلى العربية، الحسين على يحيى، مراجعة، د.محمد أبو الخير، 1997، ص 312–292.

(10) الشرقاوي، جلال، الأسس في فن التمثيل وفن الإخراج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2002، ص 143.

(11) المرجع السابق، ص 144.

(12) دين، ألكسندر، أسس الإخراج المسرحي، ترجمة، سعدية غنيم، مراجعة، محمد فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1975، ص 54.

(13) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص47.

(14) ورشة تدريبية، لإيوجينيو باربا، الجامعة الأمريكية في الفترة من 19 إلى 21 فبراير 2001.

(15)) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص6.

(16) باربا، إيوجينيو، وآخرون: طاقة الممثل، ترجمة،د.سهير الجمل، مراجعة وتقديم، د.منى صفوت، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997، ص 104.

(17) أردش، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، عالم المعرفة، العدد19، 1979، ص 313.

(18) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص47.

(19) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق،

ص159.

(20) المرجع نفسه ،ص154.

(21) نفسه، ص 154.

(22) نفسه، ص 42.

(23) نفسه، ص 108.

(24) نفسه، ص 73.

(25) نفسه، ص 213، 214.

(26) نفسه، ص 184.

(27) نفسه، ص 27.

(28) ورشة تدريبية، لإيوجينيو باربا، الجامعة الأمريكية في الفترة من 19 إلى 21 فبراير 2001.

(29) بيسك، ليتز: الممثل وجسده، ترجمة الحسيني علي يحيى، مراجعة،د.محمد حامد أبو الخير، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي 8، 1996، ص 9.

(30) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 188.

(31) نفسه، ص 157.

(32) نفسه، ص 136.

(33) تدريبات مسرحية زيزو ديجيتال، تأليف، محمود قاسم، إخراج، د.محمد أبو الخير، من إنتاج البيت الفني للمسرح، المسرح القومي للأطفال، بمسرح العرائس، يناير 2002.

(34) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 114.

(35) Barba، Eugenio، The Paper Canoe، A Guide to Theatre Anthropology، translated by، Richard Fowler، Routledge، 1995، p.87.

(36) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 115.

(37) ورشة تدريبية، لجوليا فارلي عن حرفية فن الممثل، مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، بمسرح المعهد، في الفترة من 4 إلى 6 سبتمبر 2001.

(38) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 145.

(39) جروتفسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير، ترجمة، د.سمير سرحان، المهرجان الثاني للمسرح التجريبي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1989، ص 62.

(40) نفسه، ص 62، 63.

(41) نفسه، ص 64.

(42) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 150.

(43) نفسه، ص 149.

(44) جروتفسكي، جيرزي: نحو مسرح فقير،مرجع سابق، ص65.

(45) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 147.

(46) العرض المسرحي، كارما Karma، لفرقة المسافر Traveller، كوريا الجنوبية، دار الأوبرا، 11 سبتمبر 2003.

(47) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 147.

(48) ورشة تدريبية، لجوليا فارلي عن حرفية فن الممثل، مع طلاب المعهد العالي للفنون المسرحية، بمسرح المعهد، في الفترة من 4 إلى 6 سبتمبر 2001.

(49) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 222.

(50) المرجع نفسه، ص 194، 195.

(51) كاي، نك: ما بعد الحداثة والفنون الأدائية، ترجمة، د. نهاد صليحة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة التاسعة، 1997، ص 59.

(52) Barba، Eugenio، Land of Ashes and diamonds، Black Mountain Press، 1999، p.67،68.

(53) واطسون، إيان، نحو مسرح ثالث،مرجع سابق، ص 58.





عبد الرحمن المنـــاعي

ربـــان
المسرح القطري



د. يحيى البشتاوي

تعد تجربة (عبد الرحمن المناعي)من التجارب الهامة في المسرح القطري والعربي، وترجع بدايته المسرحية إلى عام 1975م حينما قدم له المخرج الأردني الراحل (هاني صنوبر) مسرحية (أم الزين)، والتي تناولت التحولات الاجتماعية بعد ظهور النفط وكساد اللؤلؤ، ثم أتبع مسرحية (أم الزين) بمسرحية أخرى هي مسرحية (باقي الوصية) عام 1976م، وفي العام نفسه خاض تجربة التأليف والإخراج من خلال مسرحيته (هوبيل يالمال)، حيث تناول من خلال تجاربه المسرحية مختلف الموضوعات السياسية والتاريخية والإنسانية مرتكزاً على التراث المحلي وعلى معالجاته الأدبية لبعض نتاجات الأدب العالمي، حيث حاول تقديم مسرح ذي ملامح خاصة يمكن له أن يعبر فكرياً وجمالياً عن مسيرة المجتمع العربي في الخليج.

عمل المناعي في بداية مسيرته الفنية مع فرقة مسرح الأضواء حيث قدم من خلالها عدداً من المسرحيات كان من بينها (ها الشكل يا زعفران)، وفي عام 1994م صدر قرار من وزارة الإعلام بدمج الفرق المسرحية، فدمجت فرقة الأضواء مع فرقة السد تحت مسمى فرقة الدوحة المسرحية، وقد قدم المناعي من خلالها عدداً من العروض كان من بينها على صعيدي التأليف والإخراج مسرحيات: رسائل بوأحمد الحويلي، وقرية الزهور 1995م، وغناوي الشمالي 1999م، مغرم هل الشوق 2001م، الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن 2004م، ياهل الشرق 2005م وغيرها، كذلك قدم مع فرقة الدوحة المسرحية عدداً من الأعمال على مستوى الإخراج كان من بينها: زكريا حبيبي لناجي الحاي2000م، والخيول لإبراهيم غلوم2001م وغيرها، ومن الملاحظ أن المناعي أعطى للمسرح القطري والعربي خلال مسيرته الفنية الطويلة الشيء الكثير تأليفاً وإخراجاً وتمثيلاً، فضلاً عن دوره

الريادي في تأسيس عدد من الفرق المسرحية وترؤسها والإسهام فيها بنشاط منقطع النظير.

لقد كانت تجربة المناعي في إخراجه مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) للكاتب السوري (سعد الله ونوس) تجربة متميزة، حيث عكست شغفه بالتراث وقدراته الإخراجية وبراعته في استخدام أدواته المسرحية، وقد عرضت هذه المسرحية على مسرح قطر الوطني سنة 1982م بمناسبة اليوم العالمي للمسرح.

وفي عام 1983م بدأ نشاط مسرحي في الأندية الرياضية برعاية المجلس الأعلى لرعاية الشباب، حيث تأسست فرق مسرحية للشباب في تلك الأندية، وأشرف على تلك التجربة عثمان الحمامصي، حيث نظم عدة دورات تدريبية لشباب الأندية، وحاضر فيها مخرجون قطريون وعرب كان من بينهم عبدالرحمن المناعي، وقام المجلس بتكوين فرقة نموذجية من شباب الأندية شاركت محلياً وخارجياً بعدد من العروض المسرحية كان من بينها: حكاية حداد 1983م، وزنزانة البحر 1989م وهما من تأليف وإخراج عبدالرحمن المناعي[1].

إن النظرة العامة لمسرحيات المناعي تؤكد أنه اتكأ على مرجعيات تراثية تمثلت بالحكايات والفنون الشعبية والأناشيد والأغاني والاحتفالات الجماعية المصاحبة لحياة الغوص، وقد تنوعت الموضوعات المسرحية التي تناولها المناعي في مسرحه ، فمن خلال سبعة عشر عملاً قام بتأليفها كان البحر وقصص البحارة حاضرة بقوة في سبعة منها، وهذه المسرحيات هي: أم الزين، يا ليل يا ليل، أنين الصواري المعدة عن ديوان بالاسم نفسه للبحريني علي عبدالله خليفة ، مقامات بن بحر، زنزانة البحر ، الحادث والكائن، رسائل بو أحمد الحويلي، غناوي الشمالي، مغرم هل الشوق.

وحول ارتباطه بالواقع ذهب المناعي إلى القول: (الواقع بالنسبة لي هو مجموع التفاصيل التي أعايشها في محيطي الصغير والكبير بشكل يومي، وتسقط علي نتائجها السلبية والإيجابية، كما أن الواقع المعرفي هو الممارسة التي أخضع لها بشكل منتظم، أعيش فيها واقعاً آخر من خلال قراءاتي المتنوعة، إضافة للعالم الافتراضي من المتخيل والذي ربما يكون هروباً من الواقع أو تصوراً لعمل ما. كل تلك الخمائر تكون أساساً في وعيي بصيرورة الحياة وتفاصيل التجارب الإنسانية والأحداث القريبة والبعيدة هي من تخلق تفاصيل أعمالي المسرحية. وقد عنيت منذ بداياتي الأولى على معرفة مجتمعي بتفاصيله المادية والإبداعية، بل عملت على تدوينها، وكنت مغرماً بحكايات البحربحكم ارتباطي به، وفنون البحر وكل ما يحيط بتلك الحياة الشاقة، وفي الوقت ذاته، لم أنسلخ عن واقعي المعاش.. كنت أعشق الذهاب لمباريات كرة القدم في زمن كان يعتبر المبدع أو المثقف بعيداً عن هذا المجال ويشكل ذلك سبة في سيرته.. عانيت كثيراً من النقاد الصحفيين باتهامي في العيش في الماضي ولم أخرج منه قط.. البحر والغوص والنواخذة.. هذا الانطباع عن أعمال مسرحية تناقش قضايا عصرية هامة مثل بناء الإنسان، عدم الاتكال على ثروة قد تنفذ، عن السلطة والاضطهاد، وكل تلك الأمور التي وجدت في تجارب حياتية منجزة ـ مثل حياة الإنسان في منطقة الخليج في عصر اللؤلؤ ـ مسرحاً لها. أخذت من الواقع أكثر من قضاياه اليومية.. أخذت معاناة الإنسان الأزلية ولم آخذ قضاياه اليومية الطارئة أو السطحية، كما أخذت من ذلك الواقع كل تفاصيل المشهدية المسرحية من فنون غنائية وبصرية)[2].

من كل هذه التفاصيل التي تحدث عنها المناعي تشكلت مرجعياته الفكرية والجمالية التي أسس نصوصه المسرحية عليها، ويمكن ملاحظة ذلك في أولى المسرحيات التي كتبها وهي مسرحية (أم الزين) التي تعود أحداثها لأواخر زمن الغوص، وفيها تظهر شخصية النوخذة (بو راشد) الذي يتبنى شريفة وحمد بعد فقدانهما والدهما وأمهما، حيث يربيهما مع ولديه أم الزين وراشد ، ويكبر الأولاد على حب متبادل يجمع بين حمد وأم الزين من جهة، وراشد وشريفة من جهة أخرى، لكن ذلك الحب لا يكتب له النجاح لا سيما بعد أن يفقد النوخذة ولده راشد أثناء رحلة للغوص .

ومع تحول المجتمع اقتصادياً من الغوص إلى حياة

اقتصادية جديدة فرضها اكتشاف البترول تتحول قناعات بو راشد ومواقفه الاجتماعية، حيث يتراجع عن قراره بزواج ابنته (أم الزين) من (حمد)، ليزوجها من عجوز ثري يمكن أن يحقق لها المطالب المتزايدة لعصر البترول:

(أم الزين: سامحني يا حمد، سامحني غصباً عني غصباً عني.. يا ريت أقدر أسوي شيء بس مب يدي.. سامحني وتأكد أن قلبي بيتم طول العمر وياك.. وياك، وانت بس لازم تعرف إن اللي صار مب يدي.. سامحني سامحني (تبكي).

شريفة: خلاص يا أم الزين ما في أمل؟

أم الزين: أي أمل يا شريفة والبارحة قرر أبوي والمعرس بأن الزواج الجمعة الجاية شاسوي شاسوي؟ هذي حرام ياريتني أموت وأفتك.. وحمد.. أنا شسويت حق هذا كله. سامحني يا حمد سامحني يا حمد)[3].

تلك هي الخطوط الرئيسية للعمل والتي دعمها المناعي ببعض الشخصيات التي تصب في مجرى المأساة البحرية مثل شخصية (سالم الدكل) الذي فقد ذراعه في البحر فكرهه وقبع في عشه منتظراً الموت، لكن قيمه هو الآخر تهاوت أمام الحياة الجديدة فخرج من عشته معلناً موقفه من هذا التغيير الذي طرأ على المجتمع بعد عملية التحول الاقتصادي، يقول مبارك مخاطباً سالم: (حتى أنت يا سالم تميت نص عمرك أبهالعشة لا تكلم حد ولا تسمع حد حتى إنته رحت، عيل من بقي؟ صج إن الدنيا أدور بسرعة)[4]، وحينما تسقط العشة لاحقاً يتبادر إلى الذهن هزيمة الماضي بقيمه ومنجزاته أمام الحاضر.

إن أم الزين تعبر هنا عن الشخصية الضحية بوصفها أصبحت بالنسبة للأب سلعة تباع وتشترى، وما فطرية الحوار التي جعلها المؤلف لهذه الشخصية إلا تماشياً مع صورة الطفلة البريئة الساذجة التي تقبع داخلها، وهذه الحالة التي وصلت إليها أم الزين يبررها شيخ البحر قائلاً: (ما لها ذنب.. أهيه الوحيدة التي ما حست بتغيير الدنيا، لكن أهي اللي انظلمت من التغيير أكثر من غيرها وتحملت عذابها بصمت)[5]، وبذلك فإن هذه المسرحية هي مأساة مكتملة الأركان من موت للبطل، إلى فقدان للمحبوب وسحق إرادة البطلة والمعاناة التي تنطوي عليها الحياة الإنسانية في زمن فرض فيه التحول الاقتصادي حالة من التحول في القيم والمبادئ، وأصبحت الأحاسيس والمشاعر الإنسانية بلا قيمة تذكر في ظل سيطرة التفكير المادي على أفراد المجتمع.

والمسرحية رغم الطابع الاستعراضي الذي يصور الصدام بين الماضي والحاضر، إلا أنها تقدم بعض المواقف والأحداث الميلودرامية كغرق راشد في البحر، ومأساة حمد بفقدانه حبيبته أم الزين، واستخدام الموال الحزين بين بعض فصول المسرحية والذي منحها أجواء الحزن والكآبة، ومع ذلك نجد أن البناء الدرامي للمسرحية قد اتسم بالضعف والفتور في الحوار نتيجة لغياب النظرة التحليلية للمواقف، فالشخصيات في الغالب ليس لها أبعاد، وتفتقر للرؤية الفكرية في مواقفها لا سيما عندما تتقابل بالمواقف المناقضة لها، ومن هنا أصبح أسلوب البناء للشخصية يقوم على رسم المظهر الخارجي المسطح[6].

إن التحول الذي حدث في المجتمع قلب الموازين، فاستبدل اللؤلؤ بالنفط، والكفاية بالوفرة، والرضا بالجشع، وأغنية العمل البحرية بضجيج آلات تئن وتتوجع، وهذه الحالة من الاختلاف بين القديم والجديد



يؤكدها بوراشد الذي تحول في مواقفه بعد أن تحولت الحياة الاقتصادية، ويعكسها أيضا موقف (سلطان) وحديثه مع حمد:

(سلطان: عمي.. عمي حمد

حمد : سلطان

سلطان: عمي حمد شلونك.

حمد : الله يسلمك يا سلطان... تبكي؟ لا يا سلطان اشفيك؟

سلطان: لا بس... بس فرحان بجيتك

حمد : وأنا فرحان بشوفتك... أظن ما تنلام كل شيء يتبدل في هالدنيا.. شوف اليوم شنلبس وشناكل.. إيه والله الدنيا عجيبة

سلطان: عجيبة وبس!

حمد : شلون؟

سلطان: أقول الدنيا مثل الدوامة

حمد : لكن تبي الصح يا سلطان، الأول وين والحين وين.. راحة... صح إن الشغل تعب بس تالي النهار طقها سبحة وتاكل من خيرات الله... دنيا.

سلطان: ما يفيد.. هذي كله ما يفيد.

حمد : شلون ياسلطان؟

سلطان: إهي عنزة ضعيفة وفيها حليب... كنت ما تحصل منها ولا نقطة... ولا بعد.. قرونها طولت!

حمد : سلطان... إنت شفيك؟ صادك الخرف؟

سلطان: لا بس الدنيا صادتني بأنيابها، وأنا مالي كار.. بس القلب يشفق

حمد : ياريال اللحين الواحد لازم يضحك.. الحمد لله عقب ذاك الفقر نعمة وخير.. بل عله ما يعود

سلطان: يا محلاه من وطر، عنزة ضعيفة وحليبها وايد

حمد : والله مانا عرفت لك.. كل ما أقولك شي تقوللي عنز وحليب وقرون

سلطان: (يتنهد) إيه... لا أنت فاهم كلامي.. ولا أنا فاهم كلامك

حمد : بس الشي المفهوم إن الدنيا تبدلت

سلطان: وليتها ما تبدلت

حمد : شالكلام يا سلطان؟

سلطان: أقول ليتها تبدلت.. بس مب كلها

حمد : لا يا سلطان بكره بتعرف حلاوة الدنيا

سلطان: وإنت بكره بتعرف مرارة الدنيا)[7].

إن مسرحية (أم الزين) تعد من أبرز علامات المسرح القطري، وهي الحد الفاصل بين ما يقدم ويطرح قبل هذا التاريخ وبعده، ذلك أنها طرحت التغير الاجتماعي الذي طرأ على المجتمع الخليجي وأثر الطفرة المادية ودور اكتشاف النفط ومدى تأثيره في حياة الإنسان القطري والخليجي على حد سواء، كما جسدت المسرحية ما أفرزه الوضع الجديد من علامات هشة وسط المجتمع مثل الجشع والاستغلال وحب الذات وظهور الطبقية والادعاء بالأنساب، كما أن المسرحية رصدت كيف تحول المجتمع من مجتمع بسيط ومترابط إلى مجتمع مفكك تسيطر رؤوس الأموال على مجرياته[8].

وفي مسرحية (هوبيل يالمال) 1976م قدم المناعي صوراً متعددة من الواقع الاجتماعي بكل ضراوته وآلامه، حيث جعل أحداث مسرحيته في قهوة شعبية جمعت بين أركانها عدداً من الشخصيات التي توزعت بين: بو رجب التاجر المتسلط، أم سالم الباحثة عن زوج، مبروك الغريب القادم من الماضي، وغيرهم..

ومنذ البداية يدخل المؤلف مدخلاً تجريبياً، حيث يعتمد التعبيرية والملحمية في تقديم الشخصيات والأحداث المسرحية ضمن سياقاتها الشعبية، وبينما يظهر التاجر بو رجب وقد أحكم سيطرته على الجميع، يأتي الغريب (مبروك) ليقدم أفكاره بلغة الماضي مما يؤدي إلى رفضه من قبل الناس وإخراجه من المكان، وهنا يتدخل المخرج ليؤكد أن دور الغريب غير منسجم مع سياقات العرض:

(المخرج: مالك دور في المسرحية... يللا روح ورا.

بو رجب: لا يا مخرج.. الحين موب شغلك، أنا اللي أتصرف.

مبروك يطلع من المسرح كلش. برع

(يدفع بو رجب مبروك خارج القاعة)

المخرج: النهاية غير مقنعة.

(يضحك بو رجب ويسدل الستار))[9].

وإذا كان بو رجب قد فرض سيطرته على جميع الشخصيات، فإن المناعي أراد من خلال نصه توجيه

النقد لظاهرة الاستسلام التي تسيطر على أفراد المجتمع ، وهذه الحالة التي تعيشها الشخصيات تتوافق مع العنوان الذي تم اختياره للمسرحية، وترى الباحثة (كلثوم الغانم) أن هوبيل يالمال هي أغنية شعبية تراثية تغنى أثناء احتفالات طحن الحبوب السنوية في المجتمع القطري، (ولقد وجدنا أن لهذه الأغنية لحنين مختلفين يؤديان في أثناء دق الحبوب في المناجيز :

اللحن الأول:

هوبيل هوبيلا يالمال... هوبيل هوبيلا اسم الله على الغالي

محمد لي من مشي يهتز من طوله.. سبعة مطاوح ذهب في إيديه منطوله

ويالله عليكم خذوني عندكم راعي... إلخ.

اللحن الثاني: هوبيل هوبيلا هوبلا... هوبيل يالمالي هوبلا... عزيز يالغالي هوبلا والله ما قلت شي هوبلا.. وإنتو ظلمتوني هوبلا... إلخ)[10].

وقد تعددت النصوص التي كتبها (المناعي) وموضوعاتها، فمن تناوله ظاهرة الجشع في المجتمع كما في مسرحية (باقي الوصية) عام 1976م، إلى حياة البحارة والعودة إلى عوالم الماضي والبحر، واستحضار كساد اللؤلؤ وانتشار الطاعون كما في مسرحية (زنزانة البحر) عام 1989م.

في مسرحية (يا ليل يا ليل) 1979م، تناول (المناعي) الواقع الاجتماعي بعد عملية التحديث التي شهدها الخليج العربي، مركزاً على عرض حالة التسلط الفوقي المحتكم للمادة والذي سيطر على أنظمة العلاقات الاجتماعية، وفي ضوء ذلك فقد برزت ضمن الواقع العام سلطة النوخذة التي اتخذت من مهنة التجارة وسيلة لتأكيد موقفها الاجتماعي.

جاء عنوان المسرحية متوافقاً مع أغنية تراثية كثيراً ماتردد في أعراس الخليج عموماً في ليلة الزفاف، وتقول كلماتها:

الليل يا ليل يا ليلاه ياربي
على زمان تقضى وراح يا ليلاه
يا طيبين الذكر في النوم ما أحلاكم
وإنتم تنامون وطوال الليل هناكم
أنا اللي مانام الليل بهواكم
يالموز يالموز يا خضرة سبيتيني
وإنتي سبب علتي يالموز داويني
يالموز يالموز لي حق على أمك
اثنين تحت القفص واثنين في كمك
آه ياالأسمر يا زين
جيت يوم عيد اللّه
أنا موتي بإيد اللّه
آه ياالأسمر يا زين)[11].

تتخذ مسرحية (يا ليل ياليل) من قرية على ساحل الخليج العربي مكاناً للأحداث، وهذه القرية يعمل أهلها في الغوص على اللؤلؤ، أما الزمان فهو (في زمن ما.. عندما قرر أبو فلاح أن يعيل أهل القرية دون أن يعملوا وقرر دفع نصف أجورهم شهرياً وافتتح لهم مقهى يأخذ منهم ضعف ما يقبضونه)[12]، والنوخذة (أبو فلاح) هو صاحب سفن الغوص في القرية، ولكونه متعجرفاً وصاحب نفوذ وبطش فهو يمارس على عماله شتى صنوف القهر والاضطهاد، ونتيجة لإصابته بالعقم فقد ظهر لديه جنون السيطرة على كل شيء.

وتماشياً مع هذه الصفات والمزايا التي تتمتع بها شخصيته، فقد اختار ـ وقبل أن ينزل عماله إلى البحر ـ أن يقوم بتسليفهم نصف أجورهم التي يتقاضونها في رحلات الغوص، كي ينفقوها في المقهى الذي فتحه لهم ليقضوا فيه أوقات فراغهم، وهكذا فإن جميع الأموال التي يتقاضونها تكون نهايتها أن تعود إليه، بالإضافة إلى إلزامهم بالعمل عنده دون غيره حتى يسددوا ما في ذمهم له، فهم لا يخرجون عن كونهم عبيداً له ومن واجبهم أن يقوموا على خدمته دون تذمر، يقول (خميس) الذي يعمل أجيراً عند (أبو فلاح) : (ماذا أعمل؟ إذا كان العم أبو فلاح لا يستحم إلا بماء عذب، لقد تقوس ظهري... أجلب له عشر قرب يومياً (...)، والبئر بدأت تشح بمائها)[13].

ولا يتوقف (أبو فلاح) عند ذلك وإنما يمعن بإذلالهم حينما يتجه إلى إشباع نزواته الفردية على حساب قيمهم الاجتماعية، فيستولي على (فرحة) ابنة (خميس السقا) مشككاً في أبوة (خميس) لها حتى

يتزوجها رغماً عنها وعن الجميع، وهو في ذلك يعلل أن فعلته قد جاءت لحمايتها:

(أبو فلاح : اسمعوني كلكم.... إن فرحة فتاة شابة.. لها من العمر ثماني عشرة سنة.. جميلة.. تعيش مع هذا السقاء في خربة من الخرائب.. تلك الحياة غير الطبيعية تسيء لها وتعرضها للخطر.. لا بد أن يكون لها بيت يحميها.. لا بد أن يكون لها صديقات.. أو خادمة تهتم بشؤونها.. وليس من العدل أن تعيش مع السقاء تتسكع من شارع لآخر ومن حي لحي.. وأنا بصفتي كبيركم ووليكم قررت أن أحافظ على شرف فرحة.

خميس: ولكنها ابنتي.

أبو فلاح : من ذا الذي يثبت ذلك ؟

خميس : ماذا ؟ !

أبو فلاح : اسمعوا.. لا تتركوه يضحك عليكم... ثمة قوانين تحكم القرية.. فكروا أنتم.. من الذي يقبل أن تكون ابنته مثل فرحة ؟

أبو مسعود : وما بها فرحة ؟ الكل يعرف أن فرحة ابنة السقاء.. ومع هذا فالكل يحترمها.. وليس من أحد تعرض لها بسوء.

أبو فلاح : أهناك من يثبت أبوته لها ؟)[14].

وحينما يجعل أبو فلاح من نفسه وصياً على فرحة، نجد أن بعض الناس يقف ضد ممارساته اللاإنسانية، لكن محاولاتهم تنتهي بالقضاء عليهم من قبل أعوان (إبي فلاح)، وكل تلك الممارسات جاءت بعد أن اكتشف معارضة والدها تزويجها له، فاستخدم سلطاته في أن تجر إلى داره مرغمة لتدفن ضمن حياة لا رغبة لها فيها:

(أبو فلاح : أيتها الدانة.... أسعيدة أنت؟ أعرف أنك لم تتعودي على تلك الحياة ولكن غداً سترين السعادة.. غداً ستعرفين كيف تتذوقين الراحة.. وتندمين على الأيام البائسات (يتجه إليها) تعالي يا فرحة.. (تبتعد) ستعرفين أنه ليس هناك ما يقف في وجهي.. أنا أبو فلاح (يتأملها) أليس ظلماً أن ينام هذا الجمال وهذا القوام الجميل في الخرائب مع الفئران والعقارب؟.. أنت تستحقين الحرير.. المخمل... الخدم والعبيد أنا سأجعل منك ملكة.. لن أدع رجليك تدوسان الأرض.. سأفرش لك الطريق سجاداً.. وأبني لك قصراً... لا.. لم تخلق يداك لنقل الماء.. بل للبس الذهب والجواهر.

(يقترب منها... فتبتعد).

فرحة : ابتعد عني.. وإلا..

أبو فلاح : حتى متى؟ أتعجبك الحياة مع السقاء؟ أتصدقين أن ذاك الرجل والدك؟ أنت ابنة تاجر.. ابنة أناس أثرياء.. محترمين.. وليس معقولاً أن تكوني ابنة السقاء.. لا بد أن ذلك المجرم قد اختطفك منذ سنين بعيدة وحرم أهلك منك. حرم أمك وأباك.. لكن.. لكن أنا سأحميك.. وأبحث عن أهلك (يقترب منها مرة أخرى فتنفر)

فرحة : قلت لك ابتعد..)[15].

وأمام هذا المنطق في قلب الحقائق يتحقق لأبي فلاح ما يريد ويجد له من بين أبناء القرية من يقومون بتأييده، وهذا الموقف يتوافق مع ما يطرحه المناعي دوماً في نصوصه من سطوة الأغنياء على حقوق الفقراء، وبينما يشيع أبو فلاح أن فرحة تغمرها السعادة في بيته، نجد أن أتباعه يبدأون بفضح نواياه الخبيثة حينما لم يف بوعوده لهم، وحول ذلك يقول (سالم) أحد أتباع (أبو فلاح):

(سالم: لقد غامرت بكل شيء... قتلت ضميري من أجل أمي وأخوتي الصغار.. شهدت لصالح أبي فلاح.. أنكرت أن فرحة بنت خميس، وحتى لو لم تكن ابنته ليس لأبي فلاح الحق في أخذها.. لكنني أنكرت كل شيء والنتيجة ! ..

أبو مسعود: لا حول ولا قوة إلا بالله.

سالم: النتيجة ما كنت أنتظره من أبي فلاح لم يصل حتى الآن.

مبارك: لا تخف.. سيصل بعد أن دفعت الثمن.

سالم: لا فائدة.. أمي رحلت.. وأخوتي تعفنوا من الوسخ.. من البول الذي ينامون عليه)[16]، وإزاء حالات الظلم والتعسف التي يعن بها (أبو فلاح) يبرز (جاسم) الذي يقوم بحرق سفن الغوص العائده له انتقاماً منه على ممارساته.

إن المؤلف يرتكز على حقائق الماضي من أجل تسليط الضوء على معطيات الحاضر، ليؤسس من

خلال ذلك لإشكالية العلاقة بين أبناء الجنس البشري على اختلاف فئاتهم الاجتماعية، وهو بذلك أراد أن يوجه النقد لظاهرة التسلط والاستغلال التي يمارسها الأفراد على بعضهم بعضاً ضمن المجتمعات التي تأخذ سياقات إنتاجية ورأسمالية، والتي لم تسلم من سطوتها إنسانة مثل فرحة منحها المناعي بعداً آخر حينما جعل منها صانعة للجمال ورمزاً للخصوبة والعطاء:

(مبارك: فرحة؟ أهلاً فرحة.

فرحة: لقد كبرت الفسائل..

مبارك : هل سنأكل من ثمرها ؟

فرحة : ما دمت أنا موجودة فسوف نأكل رطباً لذيذاً.

مبارك: لقد جعلت كل زوايا القرية خضراء ..

فرحة : سوف أزرع شتلة ورد أمام الخرابة التي نسكنها أنا وأبي ..

مبارك: لا بد من ذلك لتجميلها ..

فرحة: سوف أذهب ، فمع زيادة الحرارة يزداد الطلب على الماء)[17].

ومن الملاحظ أن المؤلف جعل الصراع بين مجموعتين:

الأولى : وتتمثل في شخصية (أبي فلاح) وأتباعه .

والثانية : وتتكون من فئة العمال الذين يشكلون الأكثرية في المجتمع، وهم يخضعون لخيارات (أبي فلاح) الذي يتحكم في أحوالهم ولا يهمه سوى إشباع نزواته الفردية على حساب قيمهم الإنسانية، وحينما يفرض على العمال عدم النزول إلى البحر في موسم ما، فإنهم يختارون قضاء وقتهم في المقهى ويبقى الحلم بالنزول إلى البحر يراودهم حتى وهم في غمرة انشغالهم باللعب وشرب الشاي في المقهى.

إن الشخصيات في المسرحية جاءت شخصيات فئوية، وقد حددت طبيعة الواقع نوع صراعها الدرامي وشكله بل وطبيعة الشخصيات المسرحية أيضاً، وإذا كان (أبو فلاح) قد مثل شخصية التاجر الغني المستحوذ على مراكب الصيد في القرية الساحلية، والمتحكم بقوت أهلها، فإن طبقة العمال تشكل شريحة اجتماعية واسعة لها حضورها في الأحداث المسرحية، وتبدو شخصية (فرحة) ووالدها أقرب الشخصيات واقعية إلى البيئة القروية، وهما يشيران دائماً إلى طبيعة المكان الذي يعيشان فيه وإلى طبيعة البنية الإجتماعية التي يعيشان ضمنها، ورغم الأزمة التي سببها لهما (أبو فلاح) إلا أنه كان لهما من يناصرهما من أبناء المجتمع برفض تلك النهاية التي انتهت إليها (فرحة)، والتي خلقت لدى الكثير من الشخصيات الوازع لأن تعلن وبصوت عال موقفها الرافض لممارسات (أبي فلاح).

ويعد (أبو مسعود) من الشخصيات التي أثرت في بناء الأحداث المسرحية، وهو يوصف بأنه حكيم القرية حيث يحظى باحترام أهلها نظراً لقدراته وكراماته، ولأنه يمثل صوت العقل والمنطق، حيث تمكن من رصد الوقائع والأحداث رصداً واعياً، وبدأ يضع الحلول لهذا الوضع المتأزم الذي يعيشه أبناء القرية نتيجة للتجاوزات غير المحتملة التي يقوم بها (أبو فلاح) أمام الجميع، يقول (أبو مسعود) محذراً أهل القرية: (أيها النائمون... أيها النائمون "ينظر إليه الجميع باشمئزاز" لقمة مغموسة بالذل، إلى متى نائمون، إلى متى يستبيحكم الخوف، إنه الشر وليس الخير)[18]، وهو ينطلق في موقفه ذلك من أن القرية هي ملك للجميع وليست ملكاً لأبي فلاح وحده الذي يصول ويجول فيها كما يريد، بل وينتهك حرمات أبنائها.

وفي موضع آخر يبين أبو مسعود رفضه للواقع الذي فرضه أبو فلاح وإفرازاته السلبية حيث يقول: (هكذا يا أبا فلاح أحلت القرية جحيماً ورجالها جبناء ومجانين ومقهورين.. اسمع يا أبا فلاح، لن تستطيع أن تكون أقوى من الله.. إن ما تفعله الآن سيرتد إليك، وأنت يا فرحة لا بد أن تمزقي قيودك ولو بأسنانك حتى تخرج الحقيقة، إن الفسائل ماتت يا فرحة، جف الماء تحتها... ليمت الضعف بداخلك.. دعي القهر يكبر.. فجري سجنك.. القرية أصبحت شوهاء بدونك)[19].

إن المؤلف أطلق موقفه من الأحداث حينما أورد على لسان أبي مسعود ـ بوصفه أحد الشخصيات التي كابدت مرارة الذل والألم ـ حكمة تقول إن (الذي لا يملك شيئاً لا يخاف على شيء)[20]، لكونه لايوجد لدى سكان القرية شيء يمكن أن يخسروه غير قيودهم وأغلالهم، وهذا الموقف هو الأقرب إلى التحريض

السياسي الذي يدعو إلى رفض الانقسام وتحقيق التعاون الطبقي تمهيداً للثورة على الواقع، لذلك فقد حمل المؤلف شخصية (أبو مسعود) القضية التي أراد أن يعيها المتفرج بعد أن اغتصبت حريته بحدوث أزمة (فرحة) التي تعبر عن الطهر والعطاء، حتى بدت لنا شخصية (أبو مسعود) هي الشخصية التي حملت الفعل الدرامي الإيجابي في النص المسرحي من خلال قيامها بتحريض الجماهير على عدم الركون للكسل إزاء الانتهاكات التي تظهر في المجتمع، وهذه الدعوة جاءت لتخاطب اللاوعي الجمعي عند أبناء القرية، لكن أبي مسعود وفي مشهد آخر يتحول في موقفه، فبدلاً من أن يتطور لديه الإحساس المقاوم للسلطة القهرية، نجده وقبيل انتهاء الأحداث يميل إلى نوع من التصالح مع السلطة ورموزها محاولاً إصلاح مايمكن إصلاحه من توجهاتها، فحينما يتحدث (مبارك) الذي ارتبط بعلاقة حب مع فرحة أنه تعلم كيف يكره أبا فلاح بسبب ممارساته، نجد أبو مسعود يخاطبه قائلاً: (لابد أن تتعلم كيف تزرع في أبي فلاح شيئاً تحبة)[21]، وهذا الحوار يتحدث به أبو مسعود رغم علمه بأن أبا فلاح هو مرض ينهش جسد القرية.

ورغم حالة التخاذل التي سيطرت على أهل القرية ومحاولاتهم التصالح مع النوخذة، إلا أننا نجد أن السلطة المتمثلة بأبي فلاح قد بقيت سلطة مراوغة، ولا تهتم بإيجاد حلول لمشكلات أبناء القرية، ويظهر ذلك الموقف حينما يدخل عليهم وهم يجلسون في المقهى:

(مفتاح: مللنا الجلوس يا عم.

أبو فلاح: سوف نعيد لكم الباقلاء.

الجميع: مللنا الجلوس.

أبو فلاح: وسوف أزيد عدد الكراسي.

الجميع: نريد البحر.

أبو فلاح: وسوف آأمر سباتا أن يصنع لكم الشاي بالحليب.

الجميع: نريد أن نعمل

أبو فلاح: نايم (مهدداً الجميع)

الجميع: نريد البحر.. مللنا الجلوس

أبو فلاح: إذا كنتم مصرين فالسفر بعد شهر

الجميع: نريد السفر

أبو فلاح: ألا تعرفون أنني سأتزوج؟

نايم: وسوف يقيم لكم العم الولائم والحفلات

الجميع: العم سوف يتزوج؟

نايم: بس.. بس..

أبو مسعود: يا أبا فلاح، ماذا يهمنا من زواجك؟ إنهم يريدون أن يعودوا لرجولتهم.. لإحساسهم بالحياة.

سالم: مللنا الجلوس..تخشبت ظهورنا

أبو فلاح: هذا كلام مدسوس

مفتاح: إننا نموت)[22].

وحينما يبحث مبارك عن حل للمشكلات التي تجتاح أبناء القرية، يؤكد أبو مسعود في هذا السياق أن هذه القرية لن تكون سعيدة بدون فرحة التي يسعى أبو فلاح لنزعها من كنف والدها خميس، ويمكن القول إن (شخصية السقاء رمز للشعب أو أهل البلدة ولعل ذلك يتماشى مع تفسيرنا لفرحة بأنها رمز الحرية. وشخصية المصلح أبي مسعود في المسرحية تمثل صورة للضمير الحي الثائر على التسلط والظلم والقهر فهو يدعو أهل القرية إلى الثورة على ظلم أبي فلاح. إلا أننا في الحقيقة نجد أن شخصية أبي مسعود شخصية ضعيفة في بنائها الفكري، فهي لا تلعب الموقف المناسب للموقف الذي أراد المؤلف أن تتبناه هذه الشخصية وتعبر عنه، فأسلوب الحوار والإقناع كان ضعيفاً بالنسبة لشخصية المصلح)[23].

إن المؤلف صور الفكرة واتجاهات الشخوص المسرحية في حدود نمطيتها المرمزه التي عبرت عن الإشكالية التي تعيشها الشخصيات في ضوء الصراع المتواصل فيما بينها، فبين شخصية (أبي فلاح) وطبقة العمال تكمن الجوانب الانتهازية التي يحاول أصحابها من أمثال (أبي جابر) أن يحققوا أهدافهم النفعية، وإذا كان المؤلف قد قدم لنا بعض الشخصيات ضمن جوانبها المظلمة، فإنه قدم لنا أيضاً شخصيات إيجابية في مواقفها كشخصيتي (أبي مسعود) و (مبارك)، فهما لا يعرفان التقاعس عن العمل، وقد مثلا في بعض مواقفهما صورة العقل والمنطق في حكمهما على الأحداث.

وإذا كان المؤلف قد جعل من قضية (فرحة) حدثاً ثانوياً

في المسرحية فإن هذا الحدث حمل أبعاداً فكرية عميقة، حينما عبر عن أن فكرة القهر والإذلال الاجتماعي التي مارسها (أبو فلاح) لم تتوقف عند المجتمع الذكوري، وإنما امتدت لتشمل النساء أيضاً، إلا أن المؤلف مع ذلك لم يعمق هذه الأزمة حينما لم يرسخ تأثيرها ضمن بنية الفعل الدرامي بالشكل المطلوب، وبقيت رؤيته الفنية مقتصرة على استعراض إشكالية العلاقة بين السلطة ورموزها، وبين الجماعات البشرية الأخرى وضمن عدة مستويات، فلم يتم استغلال قضية (فرحة) لتطوير الفعل باتجاه إبراز صور الاستغلال والقهر في أبشع صورها والتطور باتجاه ذروة الأحداث في المسرحية.

وانسجاماً مع محلية الأحداث، فقد جاء الحوار الدرامي الذي استخدمه المؤلف في المسرحية متوافقاً مع طبيعة كل شخصية من الشخصيات وطبيعة مركزها الاجتماعي، وهو بذلك أراد أن يقدم لنا الواقع ضمن ماطرأ عليه من متغيرات، وهو ما فرض على المؤلف عدم إيجاد حل لمشكلة شخصياته وذلك لعدم انتفاء الأسباب التي تقف وراء أزمتها، ورغم أن (أبا مسعود) يبقى ناظراً نحو المستقبل بأمل لعله يجد حلاً للقضية، إلا أن المناعي يجعل من شخصياته النسوية تلاقي مصيرها المأساوي وهي مرغمة على ذلك المصير، وتشكل المواويل الشعبية التي تنتشر في النص سجلاً مريراً للأحداث وملابساتها لا سيما تلك التي عاشتها فرحة ومن هم من حولها، ولم يغب عن بعضها مضامين الحب والشوق لفرحة لا سيما تلك التي كان يرددها أبو جابر ومفتاح:

(أبو جابر: يا زين الأوصاف عذبت الخلك بسناك
من حين بان الصبح من مبسمك وسناك
لي عسعس الليل دعنا نهتدي بسناك
ونكول هذا البدر أشرق علينا وهل
والدر من مبسمه لولو تنثر وهل
إن جيتنا بالوفا يا ابن الأكارم وهل
أسناك وإن والمت تحت الحنك سناك
سالم: أبدعت وأحسنت.
مفتاح: اسمع يا أبا جابر
جاسم: حسناً.. بدأنا وسوف تشتعل.
مفتاح : يا ناعس الطرف خل مواصلك منا
واعرف حالات الهوى وصل بلا منا
لا تكول منا وأنا أقول الدرب منا
أخاف حسودي يفرق شملنا وهلك
تشمت بنا الناس خلق الله هلي وهلك
ما دام وهلتني واجب أنا وهلك
ليمن يدور الفلك نكضي الوطر منا
جاسم: جميل جداً.. سلمت يا مفتاح
أبو جابر: يا سيد البيض يا للي بينهم وردا
حالي مثل حال قيس العامري وأردا
بأسباب عذرك طريح الموسده
مفتاح : وأردا
أبو جابر: خل المسايير في جنح الدجى خاطر
وادرك محبك ترى هجرك كسر الخاطر
ما كل يوم يجيكم يا ترف خا...
مفتاح: خاطر
أبو جابر: البير طمه عن الوارد يقل وردا)[24].

وفي مسرحية (هالشكل يا زعفران) عام 1982م، رصد المؤلف حالة الاختلاف في المفاهيم والقيم والمبادئ بين سكان القرية والمدينة في ظل الانعكاسات التي حققتها حركة التغيير الاجتماعي، إذ تعرض لحالة الانخراط المجتمعي في القيم الدخيلة وزعزعة القيم الأصيلة مما أدى إلى التأثير على بنية المجتمع .

يبرز (زعفران) في المسرحية بوصفه رجلاً طيباً وبسيطاً إلى حد السذاجة، حيث يعبر عن رجل ريفي يعمل في زراعة الشمام في قريته، ليهدي بعضه للناس ويبيع البعض الآخر في سبيل شراء إحتياجات أسرته، إلا أن زوجته وطمعاً في المال تبدأ بمحاولاتها إقناعه ببيع الشمام في المدينة ففيها يمكن تحقيق ربح يفوق الربح الذي تحققه عملية البيع في القرية، ويمكن أن يحقق أحلامها في الحصول على بعض الهدايا، ومع تسلسل الأحداث تعرض لنا المسرحية حالة تضاؤل القرية أمام انتفاخ المدينة، إلا أن (زعفران) يبقى له موقفه من المدينة وسكانها:

(بو منصور: لين شفت الواحد بطوله وذيك الثياب والسباح في اليد اتقول هذا أهو الوالي، ويحوس في

السوق، ويدور والحمالى ركضه وراه وتاليها يشتري له شمامة هالكبر.

زعفران: ويحطها على كتفه ؟

بو منصور: مرة في الشهر ثلاث مرات بالسنة بس.

زعفران: صح بو منصور مساكين اتقول أم راضي... واعليه (هكذا) ما ياكلون سمج ولا شمام شلون عايشين.

بو منصور: اسمع جانهم محرومين من السمج والشمام.. إحنا محرومين من ستين شي، شنهو مأكولات يا زعفران، أنت سمعت عن ... الفلافل وعن الكفتة لا... صبر أنت سمعت عن التبولة ؟

زعفران: شنهو ؟

بو منصور: شفت أشياء، اللي يبيعون الحلاوة لهم شارع بروحهم، اللي يبيعون النحل والجواتي لهم شارع ولفه بروحهم، اللي الخلق يا زعفران لهم ثلاثة شوارع ونص)[25].

وحتى يوصل لنا المؤلف حالة الاختلاف في القيم والمبادئ وسياقات الحياة العامة بين القرية والمدينة، ينقل (زعفران) إلى المدينة التي لا علم له بخفاياها، حيث يركب بغلته التي ملأ خرجها بالشمام، وبينما هو سائر في طريقه إلى المدينة يخرج له من بين أشجار الغابة رجل عجوز فيسأله عن وجهته، فيخبره (زعفران) بأنه ذاهب إلى المدينة لبيع الشمام، فيحذره الرجل العجوز من المدينة وصعوبة الحياة فيها.

لكن (زعفران) لا يهتم لتحذيرات العجوز ويستمر برحلته، وبينما هو يتابع سيره باتجاه المدينة وإذا به أمام ثلاثة رجال بملابس صفراء حيث يعترضون طريقه ليسألونه عن وجهته، وأسباب رحلته، فيجيبهم بعفوية ابن الريف، ويسلبون منه خمس شمامات وحينما يسألهم عن البيزات (الثمن) يردون عليه (هالشكل)، ويتكرر معه هذا الحدث مرات عديدة، والملابس نفسها ولكن بألوان أخرى، وكلما سألهم عن الثمن يأتيه الجواب (هالشكل)، ونتيجة لذلك يفقد ما لديه من شمام إلا عشر شمامات بقيت لديه من مجموع خمسين:

(زعفران : بس يا عم .

رجل 1 : شنهو .

زعفران: البيزات .

رجل 1: البيزات .

زعفران : إيه .

رجل 1: هذي ضريبة الطريق وما فيش بيزات .

زعفران : بس ليش .

رجل 1: هالشكل

زعفران: إشلون

رجل 1: هالشكل)[26].

وعند أبواب المدينة تقابله امرأة عجوز فتسأله عن وجهته وحين يجيبها ترد عليه محذرة أيضاً، وكأنما المؤلف هنا يريد أن يحيلنا إلى أن القيم السامية قد ترسخت عند الجيل القديم الذي يجد في حياة المدينة مبعثاً للقلق:

(المرأة العجوز : هذي بدايتها دائماً .

زعفران: شنهي ؟

المرأة العجوز: الأحلام .

زعفران: بدايتها.

المرأة العجوز: وتاليها كوابيس .

زعفران: وليش أولها أحلام وتاليها كوابيس ؟

المراة العجوز: هالشكل)[27].

وأمام الدهشة التي تصيب (زعفران) نتيجة لمشاهداته في المدينة يصادر ما تبقى لديه من شمام بسبب مسلكه في طريقة البيع، وحينما يسأل عن الأمر الذي جناه يأتيه الجواب نفسه، ليتضح من خلال الأحداث أن المدينة تسلب زائرها أحلامه وحريته.

إن المسرحية تكشف لنا عن المفارقة الواضحة بين حياة الريف والمدينة، إذ إنه حينما يذهب (زعفران) إلى البئر ليشرب ويسقي بغله يفاجأ بالمنع إلا بدفع دينار ثمناً لذلك، فالمدينة هنا لا تمنح كالقرية من غير مقابل فهي تفتقر لكرم الريف، وفي ضوء ذلك لا يجد (زعفران) سبيلاً إلا ببيع بغلته بدينارين لصاحب البئر ليشرب بدينار ويأخذ الآخر ليقدم به شكوى مكتوبة إلى صاحب الشرطة، لكنه لا يتمكن من إيصال صوته، وبعد جولة من التعب والإعياء يقضي ليلته ليصحو في الصباح فيجد نفسه في مقبرة المدينة، ويختار الرد على

أبنائها بأسلوبهم نفسه وذلك حينما يختار أن يأخذ دور صاحب المقبرة، حيث يفرض على المشيعين دفع دينارين نظير الدفن، وحينما يسأل عن سبب ذلك يرد عليهم كما كانوا يردون عليه (هالشكل)، وهذا يحيلنا إلى حالة التحول في القيم والمبادئ الخاصة بشخصية (زعفران) حينما يتحول من ابن الريف ذي البساطة والأخلاق الكريمة إلى ابن المدينة ذي الحسابات المادية التي لا تخرج عن سياق المنفعة، لذلك فإن حالات جمعه للمال تتكرر مع كل مجموعة مشيعة بهدف استرداد المبلغ الذي من شأنه أن يعوضه عما سلبته إياه المدينة.

وإذا كانت المدينة قد أفقدت (زعفران) حقوقه المادية، فإنه حينما أصبح يجمع المال من المشيعين فقد أيضاً صفاء نفسه وذوقه الفطري، لكنه يعود للتأكيد على أنه: (ما بقي شيء.. جنازة وحدة ويكمل المبلغ، ثمن الشمام والمبلغ أنا ما أبي منهم شيء، أنا أبي حلالي أبي أرجع..)[28].

ومع دخول جنازة الأميرة بنت السلطان، يطلب (زعفران) من المشيعين دفع دينارين ثمناً للدفن، فيثور المشيعون ويتم القبض عليه ويمثل أمام السلطان، وتنتهي حكايته بقيام صاحب الشرطة بسلبه ماله لتعود أزمة (زعفران) بالتصاعد من جديد.

إن المسرحية عرضت حالة من الاستقواء التي مورست على ابن الريف من قبل أبناء المدينة الذين اختصروا ردودهم حول تبرير أفعالهم بكلمة (هالشكل)، التي توحي ضمن مفهومها السياقي أن تصرفهم في سلب بضاعة هذا الشخص القادم إليهم يعود لأنهم يريدون ذلك، دون تقديم المبررات على هذا الفعل، وكأنما وجد ابن الريف لخدمة أبناء المدينة دون أجر أو مقابل، وهكذا فإن (المناعي) أراد التحذير من طبيعة المنطق الاستهلاكي المسيطر على إنسانية الفرد في المجتمع المدني، وأن يدين في الوقت نفسه بنية العلاقات الاجتماعية المتجذرة في المدينة عبر عدد من المشاهد التي أظهرت أزمة (زعفران) ضمن سياقاتها الاجتماعية، وقد أحالنا ظهور كل من الرجل العجوز في بداية المسرحية، والمرأة العجوز في مشهد لاحق، إلى تأكيد رؤية الأسلاف ومواقفهم تجاه الحاضر الذي تعيشه المدينة ومعطياته ودوره في خلق مأساة الإنسان.

إن الصراع في المسرحية قد تأسس من خلال حالات التعارض بين القديم والجديد، بين قيم الريف وقيم المدينة، وكل تلك الأحداث تجري ضمن سياق كوميدي ينهل من الواقع مادته الدرامية، ولا تغيب الميلودراما عن الأحداث مثل بيع (زعفران) بغلته، ومبيته في مقبرة المدينة بعد أن تم تجريده من كل ما يملك، ويبقى الصراع غير المتكافئ قائماً بين الطرف الأول المتمثل بشخصية (زعفران) الذي يقاوم بفرديته ممارسات الجماعة وقهرها ومصادرتها أحلامه، والطرف الثاني المتمثل بسكان المدينة الذين يؤكدون حضورهم وفاعليتهم على أكثر من مستوى.

وفي هذه المسرحية جاءت الشخصيات أقرب إلى الشخصيات النمطية، فمن الشخصية المحورية (زعفران) ومروراً بالرجل العجوز، والمرأة العجوز، والرجال أصحاب الملابس الصفراء والحمراء والخضراء، وانتهاء بصاحب الشرطة، كلها شخصيات جاءت أقرب إلى الأنماط المعبرة عن نماذج فئوية يعبر كل منها وعلى مستوى الواقع عن فئة اجتماعية بعينها، لتجمع كل منها أكثر من صفة متناقضة في شخصية واحدة بحيث تجمع تلك الشخصية كل الصفات المميزة لطائفة من المجتمع .

إن (المناعي) كشف لنا عن زيف كثير من العلاقات المتجذرة ضمن الواقع الاجتماعي في المدينة، بلهجة شعبية مبسطة عمقت محلية الأحداث وطبيعة الموضوع الدرامي، مما حقق توافقاً بين خط الشخصية المسرحية وبين طبيعة الأحداث التي بدت قريبة من دواخل وعقلية المتلقي.

وعن مسرحية (الخروج) للكاتب الأوغندي توم أومارا قدم المناعي عام 1989م مسرحية الخيمة، حيث اختار زمناً للأحداث عصراً مضى أو سيأتي زمن للأحداث، وحول مكانها من شرقي نهر النيل كما كان في مسرحية (أومارا) إلى وسط الصحراء، حيث تهب عاصفة ترابية شديدة تكاد تقتلع خيمة كبيرة وسط الصحراء، معلق عليها سيف وجراب ومساند



ومفارش ملونة تحمل رموزاً ذات دلالات متعددة، ثم تبدو لنا الشخصيات الثلاث وهي: جابر الخائف المتردد، وشقيقه الأصغر جبير الذي يبدو متماسكاً، وبدرة زوجة جابر الحامل في الشهر الثالث، وهم يعيشون ظروفاً صعبة ضمن خيمتهم الخالية من الطعام والشراب، والمحفوفة بالمخاطر من كل جانب.

وإزاء هذا الواقع المرير يسيطر الخوف على جابر الذي يكثر من التحدث مع نفسه، بينما يحاول جبير التغلب على واقعه بالغناء، في حين تتظاهر بدرة بالاسترخاء والنوم محاولة تناسي جوعها، وكلما ازداد خطر العاصفة من حولهم ازدادوا هروباً نحو خيارات أخرى من أحاديث وممارسات يمكن لها أن تخلصهم من حالة الخوف والشعور باليأس التي تستحوذ عليهم:

(جبير: (يغني) عد الذي راح يا غافل تراه وعدك

لو رد لك ما تلاقي حد من بعدك.

جابر: بعد أن ندفن في الرمل؟! لا أريد أن أموت. أشعر بأن أمي كانت تنسج كفني

جبير: ولكنها الخيمة التي كانت تحمينا

جابر: تحمينا الآن ولكنها ستتحول إلى كفن كبير ننام فيه نحن الثلاثة.

بدرة: بل الأربعة.

جابر: لن نكون أربعة. العاصفة لن تسمح)[29].

وهذه الأحداث تحيلنا إلى أن الشخصيات باتت أسيرة سطوة المكان المقفر الموحش الذي أصبح فيه كل شيء نذيراً للموت، أما شخصية بدرة في هذا المجتمع فقد بدت شخصية ضعيفة خائرة القوى، لكونها محكومة للطبيعة والسلطة الذكورية والتقاليد الصارمة التي تجعلها مستسلمة لقدرها، وكل همها هو الحفاظ على الجميع ممن هم حولها، لكنه لا يتحقق لها في النهاية أي شيء من ذلك:

(بدرة : يا رب.. حدثني جدي قائلاً: إن الأرض للإنسان، منحها الله له ليعمرها، وهو القادر على كل شيء، غن أيها الفتى المعجب بالليل والنهار .

جابر : نورة لن تعود أيها المغني (يندفع تجاه بدرة) نامي مرة أخرى لن أستطيع تحمل برودكما وتظاهركما بالشجاعة. زوجتي نائمة وأخي يغني.. نامي يا امرأة.

بدرة : إنني جائعة.

جبير: (يغني) يا هيه يمناك لو أتعبت يسراك مايلها .

جابر: كفى كفى ..

بدرة: جدي يعرف أن للنهر ضفتين، وأن للأخ أخاً، وللزوجة بطناً يحبل ويلد تبارك الله.

جابر : يا رب إلى متى هذه الرياح ؟ إننا نموت.

بدرة : بيده الملك..)[30].

وحينما يختار جبير الخروج للصيد، فإنه يأخذ سيف أخيه الأكبر الذي ورثه عن أبيه وعن جده، وفي البداية ترفض بدرة ذلك لكنها توافق لاحقاً تحت وطأة الخوف على الجنين الذي تحمل به أن يموت جوعاً، وحينما يستيقظ جابر ولا يجد السيف تثور ثائرته ويلوم زوجته بدرة، ولا يكتب لجبير النجاح في مسعاه فقد عاد بلا صيد وبلا سيف، بعد أن هرب الحيوان وسط العاصفة والسيف مغروس في بطنه، وهذا ما لا يستسيغه جابر الذي يأمر أخاه بالخروج لاستعادة السيف الذي يحمل قيمة معنوية لديه.

وفي الفصل الثاني تضع بدرة حملها، وبعد مرور ثلاث سنوات على زمن العاصفة يكون جابر قد تحول إلى مزارع يزرع الأرض ويربي الماشية، ثم يعود جبير حاملاً السيف والربابة والجراب وإناء صغير على شكل بيضة، ليسرد رحلته العجيبة بحثاً عن السيف إذ إنه في تلك الرحلة قابل وحشاً تحول إلى ساحرة عجوز اقتادته لكهف قديم، حيث أعادت إليه سيف جابر، وأهدته سيفاً آخر وخرزة حظ تحميه من الوحوش، وتنقلب الأحداث سريعاً حينما يبتلع الطفل بدر الخرزة، فيصر جبير على الحصول عليها، ويحاول جابر وبدرة انزالها دون جدوى، وأمام إصرار جبير يقوم جابر بشق بطن الطفل لإخراجها، لتنتهي المسرحية بموت الطفل وقيام جابر بطرد أخيه، بينما تظل بدرة تلعن السيف والخرزة لأنهما كانا سبباً في مأساتها، تقول بدرة في نهاية المسرحية:

(بدرة : إن للنهر ضفتين (نلاحظ هبوب عاصفة مدوية) إن للنهر ضفتين..

ملعون سيفك يا جابر.. ملعونة تلك الخرزة..

(تزداد الرياح) قال جدي إن للنهر ضفتين.

إن للنهر ضفتين)[31].

وعن رواية (اللؤلؤة) للأديب الأمريكي جون شتاينبك (1902ـ 1968م) قدم المناعي مسرحيته (الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن) عام 1991م، حيث (عالج فيها ظاهرة بعض رجال الدين المتسلقين للهرم الاجتماعي بجملة من الشعارات الدينية المحفوظة وأساليب الترهيب والتكفير، والذين أصبحوا نجوماً في المجتمعات الإعلامية والاقتصادية والسياسية. فقد استغلوا سذاجة البسطاء في حاجتهم لمخلص من واقعهم التعس، ورغبة السياسيين في إيجاد مبررات ذات غطاء ديني تبرر العنف والغزو ورغبة التجار في إضفاء شرعية دينية على مؤسساتهم التجارية والمصرفية بأنواعها، فتمكنوا من أن يكونوا رجال دين وتجاراً في آن واحد)[32].

وإذا كان شتاينبك قد تناول في روايته قصة بحار مكسيكي معدم تكتب له الأقدار العثور على أضخم لؤلؤة فتصبح سبباً لتعاسته، فإن المناعي في مسرحيته قدم لنا رحلة ظاعن المأساوية عبر البحر، وصولاً لخروجه مع زوجته والطفل المقتول من القرية التي ظلمه أهلها.

تبدأ الأحداث حينما يتناوب الممثلون على سرد استهلال الحكاية، ضمن تقنية هي الأقرب إلى تقنية الحكواتي المتعارف عليها في المسرح العربي:

(نحدثكم عن حكاية

والحكاية لا تخضع لفكر مؤلف

بل تفترس السرد

تأتينا لا نعرف كيف نروضها

لا نعرف كيف نسطرها

تتشعب وتبسط نفوذها المرعب على مساحات الصمت)[33].

ثم تتوالى الأحداث المسرحية على شكل مجموعة من اللوحات التي تتوزع بين لوحة العاصفة والعقرب، لوحة الدواء والملا، لوحة عايش، لوحة السوق، لوحة البحر واللؤلؤة وغيرها..، وكل تلك اللوحات يشكل كل منها محطة جديدة في حياة الشخصيات لا سيما حصة وظاعن ووليدهما عايش الذين يندبون حظهم العاثر.

في لوحة العاصفة والعقرب يظهر ظاعن وحصة وقد ألقيا وليدهما عايش على الأرض ملفوفاً بخرقة بالية، بينما الأجواء من حولهما شتوية تتخللها الرياح، وبينما تردد بطلة المسرحية حصة مقولة (لن تهدأ الريح)، نجد أن ظاعن يغني لكي تتوقف الرياح عن هبوبها، وحينما تبدأ حصة بمطالبته بالتوقف عن الغناء ضمن مشهد طقسي، سرعان ما تتحول الأحداث تحولاً مأساوياً يتمثل بظهور العقرب الذي يقوم بلدغ الطفل عايش بعد أن تردد ظاعن في قتله:

(حصة : ماذا تفعل ؟

ظاعن : لا أعرف لماذا تغزونا الحشرات والقوارض !

حصة : ماذا تلاحق ؟

ظاعن : عقرباً.

حصة : اللآلئ الصغيرة تجلب بعض التمر والحليب.

ظاعن : وتجلب المتاعب.. تجار المدينة يتدثرون بعباءات الوبر لا يخرجون إلا أكفهم وبعض الدراهم الصدئة.

حصة : ولكنها تأتي بالتمر..

ظاعن : رحلة طويلة.. توسل ورجاء حتى يصبح الدرهم درهمين.

حصة : كف عن الدوران.. اقتله.

ظاعن : حسناً .. حصة تعرف أن اللآلئ الصغيرة تجلب التمر.. بينما الكبيرة تجلب الشقاء، وتعرف أن قتل العقرب بسرعة أفضل من مداعبته بالعصا)[34].

وفي لوحة الدواء والملا، ونتيجة لسوء الحال الذي آل إليها الطفل عايش تقرر حصة الذهاب إلى بيت الملا بعد منتصف الليل بحثاً عن دواء لابنها، لكن الملا يطردهما من أمام البيت:

(الملا : أهذه لؤلؤة يا كلب.. تزعجني في هذه الساعة المتأخرة من الليل وتريد أن تضحك علي بهذه الذرة التافهة.

حصة : من أجل ابني، أرجوك أن تساعدنا يا سيدي الملا.

ظاعن : إنه يموت يا سيدي.

مسعود: انصرف أيها المعتوه.

ظاعن: ولكنه يموت... قل لي ماذا نفعل له ؟

الملا: يا مسعود اطرد هذا المتسول، ولا تدعه يقترب من منزلي مرة أخرى[35].

إن حصة تعبر هنا عن الأم الصابرة التي اختزنت في عقلها حكمة الأجيال، وقد ربطت وجودها بسلامة ابنها عايش الذي ظلت تبحث له عن مداو للسعة العقرب، وتحاملت على نفسها بالذهاب الى الملا رغم أنها كانت تدرك فظاظته وقساوة قلبه، وكل ذلك لإنقاذ طفلها من الموت، وحينما تهم مرة أخرى بالذهاب إلى بيت الملا (في لوحة عايش) يخبرها ظاعن أن لا فائدة من ذلك، فالملا معلم وطبيب لأولاد النواخذة والطواويش وليس للفقراء من سكان الأكواخ مثلهم، ومع ذلك فلا تيأس حصة من البحث عن مخرج لأزمتها التي تعيشها بسبب ما حل بابنها عايش، تقول: (ماذا أفعل، لا يوجد شيء غير الماء المالح وهذه الطحالب والأعشاب، يا ظاعن لا تبتعد.. إني أشعر أن شيئاً آخر يقترب منا "تأخذ كومة الطحالب والأعشاب وتضعها على كتف الطفل" لا شيء غير هذا... يا رب لا أحد غيرك... أنت الشافي... أنت المنقذ... لا أملك غير هذا..... الماء.. والطحالب.. والشمس)[36].

وفي لوحة البحر واللؤلؤة يقدم المناعي حدثاً جديداً يلقي بتأثيره على مجريات المسرحية، فبينما نجد قوارب الفقراء الصغيرة تجوب البحر وسط البرد والضباب الكثيف بحثاً عن فتات اللؤلؤ، وتأتي البشارة بعثور ظاعن على اللؤلؤة الكبيرة، وينتشر ذلك الخبر سريعاً بين الناس، حيث يمكن أن نلاحظ ذلك من خلال سرد كورس البحر للحدث والتعليق عليه بقوله: (في السوق، وفي أطراف القرية انتشر خبر اللؤلؤة النادرة...، يقال إنها صعدت لسطح البحر، ابتسمت للطفل فذهب السم في الحال. ويقال إنها بكت وتوسلت وعندما رفض إعادتها للبحر تحولت إلى نورس رمادي اللون ليغرس منقاره في الجرح ويسحب السم من كتف الطفل. بل ويقال إن اللؤلؤة كانت جنية بحر من الصنف المختص بمعالجة انكسارات القلوب، ولولا زوجة ظاعن وغناؤها الملوع لما جاءتها تلك اللؤلؤة الجنية وتفلت على لدغة العقرب فانتفض الطفل وهب يبكي...)[37].

وبعد أن يجد ظاعن اللؤلؤة نجد أنه وزوجته باتا أمام مفترق طرق، نتيجة لتعدد اهتماماتهما، فظاعن لا يكف عن الحديث عن اللؤلؤة التي وجدها ضمن مونولوج داخلي، بينما تبقى اهتمامات حصة مركزة على ابنها الذي لم يتماثل للشفاء بعد:

(حصة : أوصال الطفل ترتجف بعد الحرارة.. دعنا نعد..

ظاعن : هاهي .. هاهي .. انظري انظري .. إنها عين الحياة .. أكبر لؤلؤة في الدنيا.. تبارك الله)(38).

ومع حصول ظاعن على اللؤلؤة يتحول موقف الآخرين منه، حيث يهرول الجميع إلى بيته بمن فيهم الملا، ويعرضون المساعدة عليه دون مقابل، ومع تسلسل الأحداث يكشف الملا عن وجهه الحقيقي، فهو في مواقفه لا يخرج عن كونه معادلاً موضوعياً للعقرب:

(الملا: اسمع.. كيف تؤمن على نفسك وعلى طفلك وزوجك ومثل هذه الثروة معك؟ اسمع.. ليرتاح ضميري فإنني أعرض عليك حفظها في مكان آمن،



لدي صندوق حديدي لا يملكه إلا تجار اللؤلؤ... حتى لا تتعرض لسطو اللصوص... إذا فكرت في بيعها فإنني على استعداد لشرائها.

ظاعن: سأفكر في ذلك.

الملا: هكذا... جيد... إذاً لا تنس الطفل)[39].

وبينما يتآمر الملا وتجار السوق وقطاع الطرق على ظاعن في محاولة منهم للحصول على لؤلؤته، نجد أن حصة تحذره من لعنة اللؤلؤة والدمار الذي ستجلبه لمن يملكها، لذلك فهي لا تتردد في مطالبته ببيعها، لكن ظاعن لا يستمع لنصيحتها، وتتسارع الأحداث فيقوم المتآمرون بإحراق بيت ظاعن، ويجبرونه على الرحيل عن القرية، وأثناء صراعه مع مجموعة من اللصوص، يتمكن ظاعن من قتلهم بعد أن يصاب ابنه عايش بطلقة من بنادقهم، ليموت بين ذراعي أمه وهو ملفوف في أقمشة ميلاده بينما الدم يسيل منها، وإيمانا منه بأن اللؤلؤة هي التي جلبت تلك المصائب يقوم ظاعن برميها في البحر ليبقى مع زوجته يندبان حظهما العاثر وسط مجتمع لا يمكن له أن يرحم الفقراء أو يعطف عليهم.

إن المعنى الذي أرادت المسرحية أن تؤكده، فيما أعتقد، ليس الشر المحيط بالثروة، لأن الفقر أيضاً شر، إنما المعنى هو الشر الذي يولده الجشع، وهنا يكون اختيار الأمثولة – حسب مصطلح برشت – اختياراً صحيحاً، وسواء صدقت الحكاية مع الواقع الحقيقي، أم لم تصدق، فإنها تحمل بعداً رمزياً ومستقبلياً يبرر تجاوزاتها تلك، وإنه لبعد نبيل، لقد وفق الفنان عبدالرحمن المناعي في تأليف نص ناجح بكل ما في هذه الكلمة من معنى، لأنه قادر على أن يربي ذوقاً مسرحياً سليماً وعصرياً، يمهد لتجارب أجرأ على هذا المنوال وغيره في المستقبل، ويا له من مستقبل لو أمكن لفنانين مثل المناعي أن يجدوا فرصاً أرحب للإبداع!!![40].

إن تجربة المناعي المسرحية تحيلنا إلى أننا نقف أمام سيرة فنية حافلة بالبحث والعطاء، لاسيما محاولاته في توظيف التراث بصيغ وإمكانات فنية متقدمة، فهو في كتاباته وإخراجه نصوصه إنما يخلق نوعاً من التجانس بين الموضوعية التاريخية والمادة التراثية ليقدم لنا نصوصاً لها من الإمكانات الدرامية ما يؤهلها للتعبير عن فلسفته الفنية

الهوامش:

1ـ انظر. مصطفى، إمام، المرأة في مسرح عبدالرحمن المناعي، الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، ط1، 2006م، ص43.

2ـ رشيد، حسن، وآخرون، واقع المسرح العربي ـ مكامن الإخفاق ومواقع التعثر، مشروع الاستراتيجية العربية للتنمية المسرحية، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، 2011م، ص (167ـ168).

3ـ المناعي، عبدالرحمن، أم الزين وباقي الوصية، الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 2001م.

4ـ المصدر نفسه، ص3.

5ـ المصدر نفسه.

6ـ انظر. كافود، محمد عبدالرحيم، القضايا الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري، قطر: جامعة قطر، مركز الوثائق والدراسات الإنسانية، 1990م، ص (80ـ81).

7ـ المناعي، عبدالرحمن، أم الزين.

8ـ رشيد، حسن، المختصر المفيد في المسرح العربي الجديد ـ المسرح في قطر، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، 2009م ، ص 9.

9ـ المناعي، عبدالرحمن، هوبيل يالمال، نص مطبوع على الآلة الكاتبة، 1976م.

10ـ الغانم، كلثوم، احتفالات طحن ودق الحبوب السنوية في المجتمع القطري، الدوحة: الدوحة: المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث، 1997م.

11ـ مصطفى، إمام، المرأة في مسرح عبدالرحمن المناعي، ص196.

12ـ المناعي، عبدالرحمن، وآخرون، أربعة نصوص من المسرح القطري ـ مسرحية ياليل ياليل، الشارقة: الهيئة العربية للمسرح، 2013م ، ص 36.

13ـ المصدر نفسه، ص41.

14ـ المصدر نفسه، ص64.

15ـ المصدر نفسه، ص68.

16ـ المصدر نفسه، ص83.

17ـ المصدر نفسه، ص43.

18ـ المصدر نفسه، ص60.

19ـ المصدر نفسه، ص87.

20ـ المصدر نفسه، ص87.

21ـ المصدر نفسه، ص84.

22ـ المصدر نفسه، ص (85ـ 86)

23ـ كافود، محمد عبدالرحيم، القضايا الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري، ص109.

24ـ المناعي، عبدالرحمن، مسرحية ياليل ياليل، ص45.

25ـ المناعي، عبدالرحمن، هالشكل يا زعفران، نص مطبوع على الآلة الكاتبة، 1982م، ص3.

26ـ المصدر نفسه، ص18.

27ـ المصدر نفسه، ص27.

28ـ المصدر نفسه، ص40.

29ـ المناعي، عبدالرحمن، مسرحية الخيمة، نص مطبوع غير منشور، 1989م.

30ـ المصدر نفسه.

31ـ المصدر نفسه.

32ـ مصطفى، إمام، المرأة في مسرح عبدالرحمن المناعي، ص121.

33ـ المناعي، عبدالرحمن، الحادث والكائن في موت عايش بن ظاعن، مسرحية غير منشورة، 1991م.

34ـ المصدر نفسه.

35ـ المصدر نفسه.

36ـ المصدر نفسه.

37ـ المصدر نفسه.

38ـ المصدر نفسه.

39ـ المصدر نفسه.

40ـ انظر. عصمت، رياض، المسرح العربي ـ سقوط الأقنعة الاجتماعية، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة – دمشق ٢٠١١م، ص184.

تاريخ الفضاءات المسرحية وتقنياتها



أيهم إسحاق الغزالي
محاضر في المعهد العالي
للفنون المسرحية بسوريا

كانت بدايات المسرح منذ أن تجمّع الناس أول مرة للاستماع إلى شخص يرْوي قصّة. الأصدقاء والعائلة تقاسموا
مسؤوليات الجمهور والممثلين، و تبادلوا الأدوار بالتناوب طالما هناك شخص ما عنْده قصّة لمشاركتها مع الآخرين.
المسرح الحديث قدْ يكون رسميا أكثر مع ممثلين متدرّبين يعرضون القصّة ومرتادي المسرح المهتمين الذين
يتفاعلون مع القصة، لكن فكرة اشتراك الطاقة والتفاعل بين ممثل حي وجمهور حي تبقى كما كانت منذ البداية. إنّ
الاختلاف الأكبر في البناء والفضاء حيث يتم العرض.
إن معرفة تاريخ الفضاءات المسرحية اساسي وضروري لفهمْ كيف ولماذا يشكل التصميم الوظيفي للبيئة المسرحية
في كل عرض مسرحي العامل الرئيسي لتحديد وتقرير نوع وأسلوب وتصميم العناصر الجمالية والتقنية المستخدمةفي العرض.
مر الفضاء المسرحي بالعديد من المراحل وأضافت كل مرحلة من تلك المراحل بعدا جديدا في شكل الفضاء المسرحي وترجع تعددية هذه المراحل تبعا لكون المسرح من أقدم الفنون التي عرفها الإنسان على مر العصور لذا سنقوم في هذا الفصل بعرض أهم مراحل التطور التي أثرت على شكل الفضاء المسرحي وتقنياته على مر العصور ومن ثم سندرس الفضاءات المسرحية الحديثة.

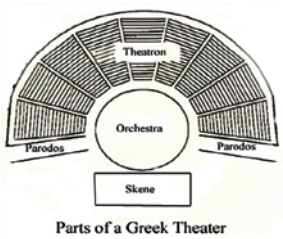
المسرح الاغريقي

معرفتنا بالمسارح الاغريقية أو المسارح الرومانية مستندة الى الدراسات الأثرية والتوقع العلمي حيث انه لا يوجد أسلوب أو نوع وحيد لهذه المسارح، لكن هناك عدد من العناصر التي تبدو كمكون ثابت ودائم ومشترك بينها فهي عادة ما بنيت على سفوح التلال مثلا.





العناصر المعمارية العامة للمسارح الاغريقية



Parts of a Greek Theater

Theatron : الصالة، حيث يجْلس الجمهور.

Orchestra : منطقة التمثيل الدائرية.

Skene : بيت المنصة يستخدم للمداخل والمخارج وغرف الملابس و التخزين و الخ.

Parados : ممرات الدخول و الخروج

العناصر المشهدية (المسرحية) للمسرح الاغريقي

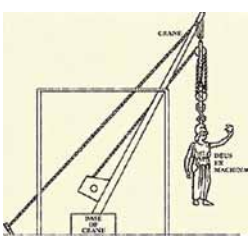
Eccyclema : الأرصفة ذات العجلات(المعروفة باسم العربات) لجر ولف وسحب الأثاث والجثث من الخشبة.

Periaktoi : هرم ثلاثي الجوانب جوانبه مستطيلات كل جانب عبارة عن خلفية لمشهد.



Machina :سلة أو صفيحة تعليق تتحرك للأعلى والأسفل امام ال Skene .

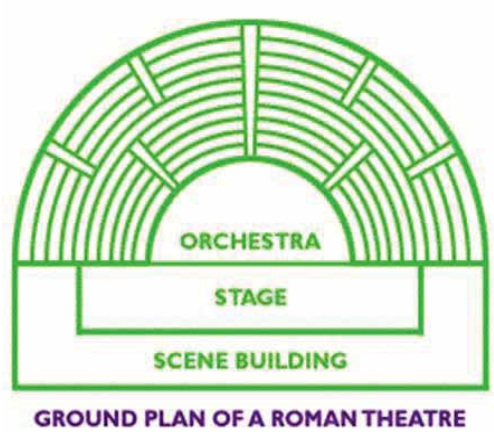
Pinakes : الألواح المرسومة المشابهة للمستويات الحديثة.



المسرح الروماني

تم اضافة بعض التعديلات البسيطة للأساس اليوناني للتصاميم حيث ضغطتْ الثلاث عناصر المنفصلة(الصالة، المنصة، بيت المنصة) في المسارح اليونانية

إلى وحدة واحدة في نصْف دائرة بدلا ا منْ ثلاث أرباع الدائرة واصبح البناء على الأرض المستوية.



GROUND PLAN OF A ROMAN THEATRE

العناصر المعمارية العامة للمسارح الرومانية

الصالة (Cavea): في أغلب الأحيان منفصلة عن الأوركسترا بحائط قصير.

(skene) (Scaenae frons): بيت المنصة مزينة بشكل متقن وكواجهة وحيدة ثابتة.



وهناك سقف يغطّي الخشبة منْ (frons scaenae) إلى حافة مقدمة المسرح. بعض المسارح كان لها مظلة تغطي كامل منطقة الجلوس (Velum) .

العناصر المشهدية (المسرحية) للمسرح الروماني

Periaktoi : اصبحت ترسم و تلون لعرض الأفكار الأساسية لتصوير مشاهد مأساوية، كوميدية، وهجائية بدلاًمنْ المواقع.

الستائر: الرومان أول من استخدم الستائر المسرحية.

Auleum : الستارة أمامية تنخفض إلى الأسفل عبر شق في الأرضية أو ترتفع للأعلى بواسطة الحبال.

Siparium : الستارة الخلفية تشكل خلفية العرض وتخفي حركة الممثلين خلفها.

التقنيات المسرحية في المسرح الروماني

في المدرجات الرومانية مثل ال (Colosseum) تم استعمال المصاعد والأرصفة المتحركة والابواب السحرية (trapdoors) والمنظر المتحرك للأشجار الراقصة والصخور وأدوات أخرى.



سقوط روما

في عام ٦٧٤ ميلادي تم هجر المسرح والابتعاد عنه، ول ٥٥٠ سنة كان المسرح ميتا عملي اا. حافظت الفرق المسرحية الهزلية المتنقلة على التقاليد المسرحية، بشكل أساسي الممثلون والمشعوذون، وكانت العروض تقام سرّاً في الساحات وميادين القرى و بمنصة مسرحية مؤقتة.

مسرح القرون الوسطى

عارضتْ الكنيسة الفن المسرحي، ورغم ذلك، كانتْ هي المسؤولة عن إحياء المسرح من خلال المشاهد التوراتية الممسرحة التي استعملت لنقل وشرح دروسهم ومعتقداتهم وعندما أصبحت العروض معقدة جدا نقلوها إلى الخارج.

مسرح المنصة (Platform Stage)

بني مجاورا للكنيسة ووقف الجمهور في الساحة حول المنصة.

عربة العرض (Pageant Wagon)

منصة متحركة على عجلات كانت تسحب منْ بلدة إلى اخرى.





العناصر المشهدية (المسرحية) لمسرح القرون الوسطى

القصور أو المواقع (Mansions or stations): بنايات صغيرة صممت كمواقع مخصصة لتمثيل القصص التوراتية الممسرحة، الجنة والجحيم كانا على أطراف متعاكسة من الخشبة.

Platea : منطقة الاداء الممتدة أمام القصور.



المسرح في عصر النهضة (١٥٠٠-١٦٥٠)

في عصر النهضة انتشرت المسارح في جميع أنحاء أوروبا واصبح الاهتمام قوي اا بالأشكال الكلاسيكية وتراكيبها

وتم تبنّي الشكل الأساسي منْ المسارح اليونانية والرومانية مع تغييرات ذكية وملائمة اكثر للعرض.

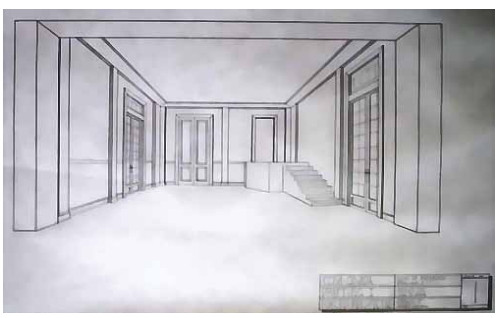
العناصر المعمارية لمسارح عصر نهضة:

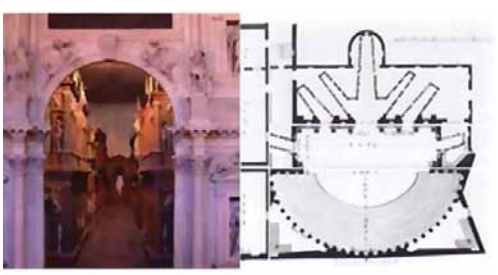
الاختلاف الرئيسي هو ان المسارح اصبحت داخلية، كامل التركيب اصبح داخل بناية واحدة.

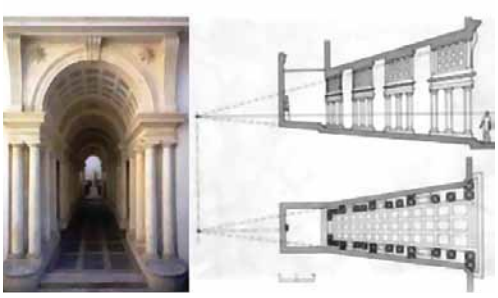
(Cavea) اصبح بيضوي اا بدلا ا منْ نصف الدائرة.

(Scanae frons) قسم بواسطة عدّة أقواس بدلاً من أنْ يكون حائط واحدا.









العناصر المشهدية (المسرحية) لمسرح لعصر النهضة

بنيت مجموعات دائمة متقنة لمشاهد الشارع على أساس المنظور الهندسي وهي تقنية خداع بصرية التي تزيد العمق الظاهري للجسم.

المنصة المائلة: أرضية المنصة أعلى في عمق المسرح أكثر من المقدمة والممثلون يؤدون ادوارهم على منطقة مستوية أمام المنصة المائلة.

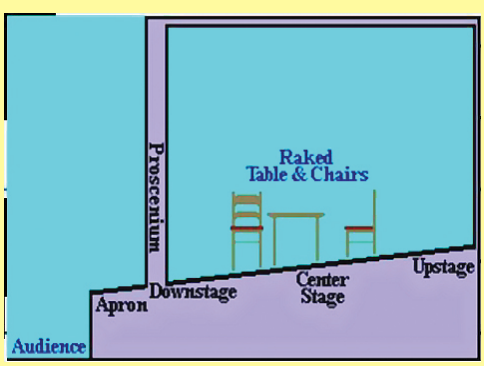
الديكور الخشبي (Stock set) : مناظر خشبية صمّمت للدعْم البصري لبيئة عامة مثل (حديقة، شارع مدينة، قصر، داخل بيت. الخ) بدلاً منْ منظر واحد فقط؛ استعمل عموماً منْ عصر النهضة و حتى القرن العشرين وما زال قيد الاستعمال الى يومنا في بعْض المسارح.

(Drop): قطعة واسعة وكبيرة منْ القماش عادة شاش أو الجنفاص، معلقة ومرسوم عليها عادة منظر طبيعي أو سماء أو الشارع أو غرفة ....الخ.

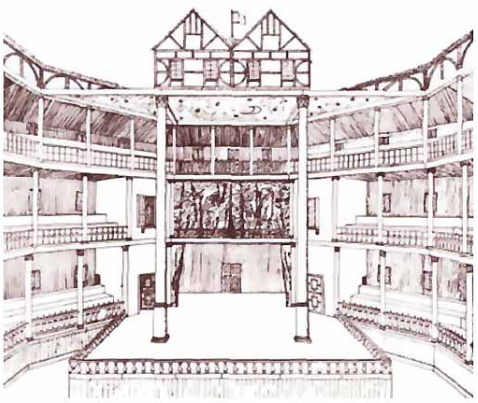
أول إضاءة مسرحية مؤرخة ١٥٤٥ ، سيباستيان سيرليو أوصى ب « وضع الشموع ومشاعل وراء القوارير و الدوارق مع الماء ملون بالأزرق و الكهرماني »

المسرح الإليزابيثي

ازدهرت مكانة المسرح في تلك الحقبة بشكل كبير جدا وذلك لاهتمام «الملكة إليزابيث الأولى» ملكة انجلترا في القرن الثالث عشر بفن المسرح وإنشائها للعديد من المسارح ومن هنا جاءت تسميته بالمسرح الإليزابيثي نسبة إلى «الملكة إليزابيث» راعية فنون المسرح في تلك الحقبة كما ظهر في تلك الفترة المؤلف العالمي الإنجليزي «ويليام شكسبير». وكان التصميم المعماري للمسرح عبارة عن صالة مربعة أو مستطيلة وفي وسطها المكان المخصص للملك ثم مدرجات النظارة أو مكان مسطح لجلوسهم. وأول مسرح كان له شكل مستدير ثم أصبح المسرح المذكور على شكل سباعي مرتفع بحيث يستوعب ثلاثة أدور لجلوس النظارة وكانت أضلاعه المسبعة مغطاة بجمالون من الأدوار لحماية النظارة من



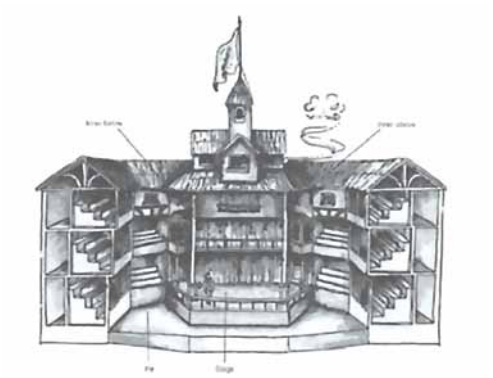
التقلبات الجوية أما باقي المسرح فكان بدون سقف.
وهكذا فأنه نوع مختلف منْ المسارح من حيث التركيب المعماري، انتشر في انكلترا حيث نجد عدد منْ المسارح كانتْ قدْ بنيتْ خارج لندن بحلول ال ١٦٠٠ من ضمنها مسرح شكسبير الكروي (١٥٩٩ – ١٦٦٣)





العناصر المعمارية للمسارح الإليزابيثية

منصة كبيرة في الهواء الطلق، عموماً بارتفاع (٤ –٦) أقدام عن الأرض، محاط بساحة أو(الحفرة) حيث يقف جمهور الطبقة الدنيا ويعرف باسم (aka groundlings) تركيب بيت المنصة من الداخل وعلى مستوى المنصة طابق أول للمشاهدين وفوقه طابق ثاني وثالث ويتوزع عليها المشاهدين حسب الرتبة الاجتماعية هذه الطوابق تستدير لتحيط بالمنصة وتشكل معها دائرة.



العناصر المشهدية (المسرحية) للمسارح الإليزابيثية

تم استخدام مناظر صغيرة على المنصة، وتشير السجلات لاستخدام عدد منْ ال props ، الصخور، الأشجار .. الخ. آليات الخشبة لمْ تتطور، واستمر استخدام تقنيات تطيير الآلهة وتحريك القوارب عبر المنصة والدخان والنار والغيوم والصوت. وكانت الشموع والعاكسات تستعملان لإضاءة المنصة ليستطيع الجمهور أنْ يرى الممثلون.

١٦٥٠ – ١٩٠٠

في هذه الفترة كانتْ المسارح مستطيلة بشكل أساسي، وضعتْ المنصة في نهاية احد جهات البناء وأصبح قوس مقدمة المسرح محيط بالمنصة المائلة والجزء الأمامي المئزر (Apron thrust) متقدم إلى الصالة.

المئزر(Apron thrust) هو الامتداد المستوي للخشبة الأرضية التي تتقدم عن قوس مقدمة المسرح نحو الجمهور وكان أغلب الاداء يحْدث على المئزر.



العناصر المشهدية (المسرحية) للمسارح في الفترة ١٦٥٠ - ١٩٠٠

الخلفية البصرية استمرت بينما يتم الحدث في المقدمة، واستمر الرسم والتلوين حسب المنظور وعلى الستائر المتحرّكة و ال Drops والأجنحة، والحواف وتم إضافة المنصة المائلة للإحساس بالعمق.

الأجنحة (Wings): قماش طويل مؤطر أو ضيق غير مؤطّرة يوضع على جانبي المنصة، بشكل متوازي مع قوس

مقدمة المسرح، لمْنع الجمهور منْ رؤية الخلفية؛ عادة ترسم وتدهن لتناسب المشهد على الخلفية. كما أن مصطلح الاجنحة يعني كذلك الفضاء المجاور للمنصة في المسرح ذو القوس مقدمة.

الحدود (الحواف) (Borders) قطع قماش معلقة عريضة أو قصيرة، مؤطرة أو غير مؤطرة تمنع المشاهدين من

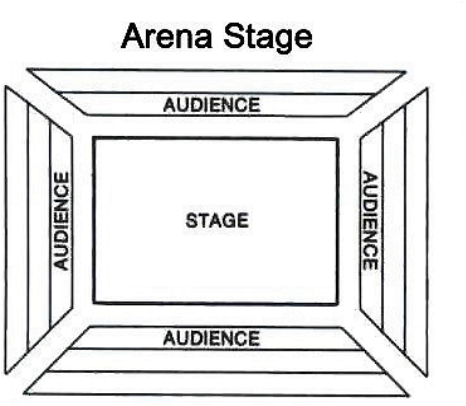
رؤية أعلى المنصة ويكون هناك تناسق بين العناصر التزيينية من الأجنحة و ال Drop و كل الديكور.



Royal Exchange Theatre، Manchester، UK (image shown)

أنواع وأشكال الفضاءات المسرحية المعاصرة

(القسم الاول)



تطوّر البناء المعماري والتقني للمسرح من المدارج في الهواء الطلق عند اليونانيين والرومان إلى التنوع المدهش لأشكال المسرح التي نراها اليوم. مع ذلك بعض الأشكال تعمل بشكل أفضل لأنواع معيّنة من الأداء، ليس هناك شكل ثابت للمسرح، المسرح هو بيت للدراما، للموسيقا الكلاسيكية أو شعبية ، الأوبرا، المسرحيات الموسيقية، الباليه، الرقص الحديث او الفلكلوري ، السيرك، أو أيّ نشاط حيث يقوم الفنان بالأداء ويتواصل مع جمهور حيّ .

فكيف لنوع واحد من البناء ان يستوعب كلّ هذه الأنواع المختلفة لفنون الاداء؟

ليس هناك حجم نموذجي للمسرح. قياس المسرح يعتمد على حجم الخشبة المطلوب حسب نوع الأداء وعلى عدد الجمهور الذي سيحضر العرض. لا يوجد حجم واحد يلائم كل الصيغ الممكنة . المسرح ليس ببساطة فضاء لمشاهدة او الاستماع لأداء ما. البناء المعماري والتقني الناجح للمسرح هو الذي يدعم التبادل العاطفي والفكري للأداء الحيّ بين المؤدّي والجمهور، وبين افراد الجمهور نفسه.

فضاءات الدراما Spaces for drama

العروض المسرحية كوميديا أو تراجيديا ي مكن أ ن تؤدّى في أنواع مختلفة من المسارح، بالإضافة إلى انه يمكن تقديمها خارج بناء المسرح كالحدائق، المخازن، تحت السلالم، وأماكن غير عادية أخرى. العديد م ن هذه الفضاءات والأشكال تدعم المسرح الموسيقي أيضاً، الذي سيناقش منفصلا في قسم «فضاءات الترفيه». للبساطة، قسّمنا هذه المناقشة إلى مسارح صغيرة التي تتضمّن المرنة ومسارح الفناء والمسارح الكبيرة، التي تتضمّن المتقدمة ، المفتوحة ، واطار المقدمة . لكن يجب معرفة انه لا ي مكن حصر كل انواع الفضاءات المسرحية
المتعددة والمتغيرة بشكل دائم .

المسارح الصغيرة Smaller drama theatres

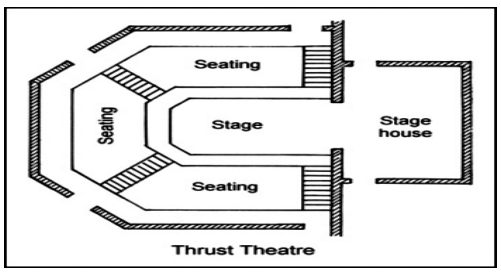
عادة يكون عدد مقاعدها بين ٥٠ الى ٥٥٠ ، بحدّ أعلى ربما ٥٥٠ . وفي أغلب الأحيان ليس لها بيت خشبة منفصل الذي يعني ان الخشبة ضمن نفس الفضاء المعماري مع الجمهور. هذه المسارح الصغيرة تتميز بخاصية تعميق العلاقة الخاصة ممثل/جمهور. قد يتم هذا من خلال اماكن جلوس ثابتة، أو قد ت خلق بوضع اماكن جلوس مؤقتة في فضاء جاهز او في فضاء مرن او مبني حسب الطلب. وهذا وصف لبعض الاشكال الاكثر انتشارا .

مسرح المنصة الحلبة (Arena stage)

المنصة مركزية محاطة بالجمهور من كل الجوانب وخشبة المسرح في أغلب الأحيان مرتفعة لتَحسين الرؤية. مداخل الممثلين إلى منطقة التمثيل مجهّزة من خلال مداخل أو فجوات بين اماكن الجلوس.

مسرح المنصة المتقدمة (Thrust stage)

المسرح الذي فيه الخشبة متقدمة وممتدة حتى يحيطها الجمهور من ثلاثة جوانب وتكون المنصة في أغلب الأحيان مربّعة أَو مستطيلة الشكل، مرتفعة قليلا عادة. قد تدعم المنصة المتقدمة بخشبة مسرح ذات اطار (Proscenium stage) مرفقة معها فتشكل الخلفية، لكن مجال رؤية الجمهور الى داخل الخشبة يكون محدودا. مداخل الممثلين تكون عادة من خلال فتحات أو الفجوات بين اماكن الجلوس.





The Playhouse. Overture Center for the Arts. Madison. WI. USA (image shown)

مسرح المنصة المتصلة (End stage)

المسرح الذي فيه يشغل الجمهور والخشبة نفس الفضاء المعماري، الخشبة من جهة واماكن الجلوس من الجهة الثانية.



The New School for Drama. Westbeth Building. New York. NY. USA (image shown)

المسارح ذات الجانبين (Profile Theatres) :

يكون الجمهورَ في أغلب الأحيان على جانبي فضاء الاداء. تختلف طريقة الاداء بسبب تموضع الجمهور على الجانبين.



المسارح المرنة Flexible theatres

المسرح المرن تعبير عام للمسرح الذي فيه فضاء التمثيل واماكن جلوس الجمهور متغيران وي مكن أ ن يشكّلا حسب

متطلبات كل عرض. غالبا ما ي مكننا الحصول من المسارح المرنة على مسارح المنصة الحلبة (Arena stage) المنصة المتقدمة (Thrust stage)، المنصة المتصلة (End stage) الأشكال التي وصفت اعلاه . وكذلك لدينا المسرح البيئي، النزهة، الصندوق الأسود، ومسرح الأستوديو انواع أخرى لهذا النوع م ن الفضاءات، لكل منها ميزّات ونماذج معيّنة.

المسرح البيئي (Environmental theater)

الفضاء الذي فيه الهندسة المعمارية للفضاء جوهرية ومتداخلة مع الأداء، أو فضاء المسرح الذي يتحوّل بكامله الى بيئةً للأداء. فإنّ فضاء الجمهور وفضاء الأداء يختلطان أحياناً، والعمل ق د يكون متركزا في بؤرةً وحيدةً أو في بؤر متعدّدة. في المسرح البيئي، للفضاء المادي دور أساسي في الأداء.



Mysteries productions at the Cottesloe Theatre. Royal National Theatre. London. UK (image shown)

مسرح النزهة (Promenade theatre)

مسرح بدون اماكن جلوس ثابتة في الجزء الرئيسي للصالة هذا ي سمح للجمهور الواقف بالتداخل مع الأداء ومتابعة – النقطة المركزية م ن العمل إلى أجزاء مختلفة م ن الغرفة. العمل متعدد البؤر والجمهور المتحرك هي الخصائص الأساسية لمسرح النزهة.

مسرح الصندوق الأسود (Black box theatre)

مسرح مرن وعادة بدون طابع مميز أو ديكورات، فضاء "خالي" والذي عادة يكون أسوداً، لكن ليس دائم اً. اماكن جلوس الجمهور على الأرضية الرئيسية، بدون بهو محدد للجمهور، مع ذلك قد يزود بغرفة للتقنيات.



Studio. Tempe Center for the Arts. Tempe. AZ. USA (image shown)



Regis Philbin Studio Theatre. Marie P. DeBartolo Center for the Performing Arts. University of Notre Dame. South Bend. IN. USA (image shown)

مسرح القاعة (Courtyard theatre)

مسرح القاعة يضم تشكيلة من اشكال المسرح ، المشتركة على الأقل بأماكن جلوس قابلة للإخفاء محيطة بمنطقة مركزية. في أغلب الأحيان هذه المنطقة المركزية مرنة، وي مكن أ ن تشكّل إلى منصة الحلبة (Arena stage) أو منصة متقدمة (Thrust stage) أو منصة متصلة (End stage) أو أرضية مستوية . أحيان اً يثبت في المنطقة المركزية مقاعد تواجه مقدمة مسرح والخشبة. مستوحاة من المسرح الإليزابيثي، مسرح (Cottesloe) المحبوب جد اً في المسرح الوطني في لندن هو الجد الاكبر لمسارح الفناء المعاصرة. بشكل مثير للانتباه مسرح الفناء ليس بحاجة إلى أن يكون مستطيل.



Jerwood Vanbrugh Theatre. Royal Academy of Dramatic Art. London. UK (image shown)

مسرح الأستوديو (Studio theatre)

مسرح مرن بواحد أو اكثر من بهو للجمهور في ثلاثة او أربعة م ن جوانب الغرفة المستطيلة. الأرضية الرئيسية عادة ما ي مكن أ ن يعاد تشكيلها لتصبح مسرح المنصة الحلبة (Arena stage) أو مسرح المنصة المتقدمة (Thrust stage) أو مسرح المنصة المتصلة (End stage) أو أرضية مستوية. و عادة الغرفة لها ب عض الميزات المعمارية.

المسارح الكبيرة Larger drama theatres

المسارح الكبيرة تتسع لمشاهدين من ٣٠٠ إلى ٩٠٠ ، بحدّ أعلى حوالي ١١٠٠ . المسارح الكبيرة هي عادة نماذج معدلة لمسرح اطار المقدمة . على أية حال، هي مسرح اطار المقدمة (Proscenium theatre) و المنصة المفتوحة والمتقدمة (Thrust and open stage)



Kay Theatre، Clarice Smith Performing Arts Center، College Park، MD، USA (image shown)
• Dubai Community Theatre، Dubai، UAE

Olivier Theatre، Royal National Theatre، London، UK (image shown)

مسرح اطار المقدمة (Proscenium theatre)

في مسرح اطار المقدمة ، الخشبة تقع في جهة والصالة مقابلها وت فصل الخشبة عن فضاء الجمهور باطار مقدمة مسرح. هذا يدعى أحيان اً بتشكيل الصندوقين حيث تحتلّ الصالة و الخشبة "صندوقين" أو غرفتين منفصلتين. صندوق الخشبة (بيت الخشبة) يزوّد فضاء للطيران وأجنحة وتسمح بتشكيلة واسعة من تأثيرات الديكور والاضاءة. إنّ صندوق الصالة هو غرفة المشاهدين ، التي قد تأ خذ العديد من الأشكال

إنّ الفتحة بين الصالة والخشبة ت دعى إطار مقدمة المسرح، فتحة مقدمة المسرح، قوس مقدمة المسرح، أو ببساطة مقدمة المسرح. في أشكاله السابقة، كانت منطقة الاداء في مسرح اطار المقدمة هي مقدمة الخشبة الاقرب للجمهور (forestage) المساحة أمام مقدمة المسرح، وحتى اواسط القرن التاسع عشر ظل المؤدّين محصورين ضمن المناظر وراء قوس مقدمة المسرح. اما مسارح اطار المقدمة المعاصرة تحاول خلق منطقة انتقال مرنة بين الخشبة والجمهور، متكيّفة لتناسب حاجات كلّ عرض.

المنصة المفتوحة والمتقدمة (Thrust and open stage)

تأ خذ بعض المسارح الكبيرة شكل المنصة المتقدمة (Thrust stage) ،حيث الجمهور يحيط الخشبة من ثلاثة جوانب. وميزة الخشبة المفتوحة انها يمكن ان تستخدم مع المنصة المتقدمة بالتبادل، لكنها تعطينا مشاهد أكثر أماميةً . هذا الشكل وأشكال مماثلة ي مكن أ ن تسمح لنا بأماكن جلوس اكثر ضمن مسافة مقبولة من الخشبة



Olivier Theatre، Royal National Theatre، London، UK (image shown)

مسارح تيرون Guthie في Stratford ، Ontario ، Minneapolis ، أمثلة بارزة لمسارح المنصة المتقدمة (Thrust stage). مسرح أوليفير في المسرح الوطني في لندن هو شكل معدل لمسرح المنصة المتقدمة، حيث الجمهور يشكل قوسا ١١٠ ° حول مقدمة الخشبة .



Mixon Hall. Cleveland Institute of Music.
Cleveland. OH. USA (image shown)

أنواع وأشكال الفضاءات المسرحية المعاصرة

(القسم الثاني)

فضاءات سماع الموسيقى (غير المضخّمة)

Spaces for acoustic (unamplified) music

قاعات الالقاء والحفلات الموسيقية هي مسارح لأداء الموسيقى. المتطلبات السمعية للموسيقى (غير المضخّمة) هي التي تقرّر حجم وشكل وحتى التفصيل المعماري للقاعة. في نفس الوقت، القاعة يجب أ ن ت دعم التقديم البصري للأداء وتقدم تجربة حميمية عميقة. الخاصية العالمية لهذه الابنية ان المؤدّين والجمهور يشتركان في نفس الفضاء ليس هناك فاصل معماري بين الخشبة والصالة. في يومنا هذا، قاعات الحفلات لا تستعمل بشكل خاص للموسيقى السمعية. القاعة الجديدة يجب أ ن تمتلك مرونة بما فيه الكفاية لت سمح باستعمالات أخرى، مثل الموسيقى الشعبية (المضخّمة) والرقص والمحاضرات والاجتماعات وعروض السينما.

قاعة الالقاء hall Recital

فضاء صمّم للعازفين المنفردين والمجموعات الصغيرة) حتى حجم أوركسترا الغرفة(، مع عدد مقاعد نموذجي من ١٥٠ إلى ٨٠٠ . هذا الشكل سليل غرف الموسيقى في عصر النهضة. لها شكل مستطيل في أغلب الأحيان ، بمنصة مفتوحة من جهة و اماكن جلوس من الجهة المقابلة .

قاعة الحفلات الموسيقية Concert hall

فضاء صمّم بشكل اساسي للموسيقى السيمفونية، مع عدد مقاعد نموذجي من ١١٠٠ إلى ٢٠٠٠ . و الحدّ الأعلى للحفاظ على الحميمية في التواصل مع الموسيقى هو تقريب ٢٢٠٠ مقعد.

قاعة حفلات ال Shoebox الموسيقية

إنّ شكل قاعة الحفلة الموسيقية الكلاسيكي هو ال shoebox ، سمّي على اسم الشكل المستطيل والأبعاد التقريبية لصندوق حذاء التنس. قاعة ال shoebox لها ارتفاع عالي، عرض محدود، و متعدّدة المستويات (الطوابق)، عادة بحواف جانبية للجلوس وضيّقة نسبياً . ال (Musikvereinsaal) في فينا، وال (Concertgebouw) في أمستردام، والقاعة السمفونية في بوسطن أمثلة كلاسيكية لهذا الشكل.



Concert Hall. Esplanade - Theatres on the Bay.
Singapore (image shown)

قاعة حفلات ال Vineyard الموسيقية، القاعة الدائرية

بعض قاعات الحفلات الموسيقية الحديثة لها اماكن جلوس على شكل شرفات متدرجة مشابهة لشكل مزرعة عنب. اماكن الجلوس ق د تحيط جزئيا او بالكامل بالمنصة . مثال مهم م ن شكل قاعة حفلات ال Vineyard هو قاعة برلين Philharmonie . اذا كان التطويق جزئيا ق د ت دعى قاعة حفلات ال Vineyard معدّلة. إنّ قاعة حفلة والت ديزني الموسيقية في لوس أنجلس مثال معاصر لهذا الشكل.



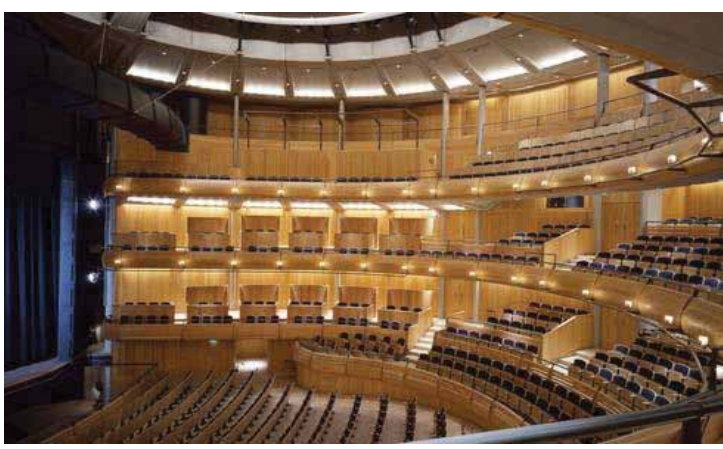
Walt Disney Concert Hall، Music Center، Los Angeles، USA (image shown)

فضاءات للأوبرا والرقص Spaces for opera and dance

دار الأوبرا طوّر ت كشكل مسرح معيّن من عصر النهضة المتأخّر و حتى يومنا هذا. من الناحية التاريخية، تعايشت عروض الباليه والأوبرا في هذه الفضاءات، لكن مع بداية القرن العشرون، الفضاءات الخاصة بالرقص بدأ ت بالظهور.

دار الأوبرا Opera house

دار أوبرا هي مسرح ذو اطار مقدمة من حيث الشكل. يتراوح عدد المقاعد م ن، ١٢٠٠ الى ٢٠٠٠ بحدّ أعلى ٢٤٠٠ . إنّ الصالة بشكل دائم تقريب ا متعددة المستويات بالصفوف أو الصناديق الجانبية لتحسين الألفة البصرية والسمعية. إنّ الخشبة كبيرة عادة، ومجهزة بمعدات و مكنات كثيرة. و له احيانا منصات اضافية مساعدة منفصلة على شكل صليب او سداسي الاضلاع ، أو ترتيب آخر لتمكين شركة الأوبرا من العرض في مجموعات منفصلة . دور الأوبرا الأوروبية لها صالات أصغر عموم ا ومنصات أكثر إتقانا ، بالمقارنة مع دور الأوبرا في الولايات المتّحدة.



Glyndebourne Opera House، Glyndebourne، UK (image shown)

مسارح رقص theatres Dance

ما عدا عروض الباليه في دار الأوبرا، ليس هناك شكل مميّز بقوة لمسرح خاص بعروض الرقص. اما المسارح الصغيرة للعروض الراقصة فتكون مؤلفة من ٢٠٠ الى ٣٠٠ مقعد وعادة تكون على شكل مسرح اطار المقدمة او الخشبة المتصلة، لإعطاء رؤية امامية و واضحة لخشبة المسرح.



Glorya Kaufman Hall، University of California، Los Angeles، CA، USA (image shown)

فضاءات للاستعمالات المتعدّدة Spaces for multiple uses

تقريب ا كلّ مسرح يحتمل عدة استعمالات ، لكن هنا نناقش نوعين معيّنين م ن المسارح متعددة الاستعمال وهي المسرح المتعدد الأغراض والمسرح متعدّد الاشكال.

المسرح المتعدد الأغراض theatres Multipurpose

إنّ المسرح المتعدد الأغراض المعاصر ي وجد عموم ا في المدن الأمريكية الكبيرة والمتوسطة وقليلا في اماكن أخرى حول العالم. وهي مسارح اطار المقدمة ومصممة لتضم العديد من الفعاليات مثل الموسيقى السيمفونية، الأوبرا، المسرح الموسيقي، الباليه، وعروض اخرى . عدد المقاعد يكون عادة من ١٢٠٠ الى ٢٤٠٠و كحد اعلى ٢٨٠٠ مقعد. إنّ شكل الصالة متأثر بقوة بالمتطلبات السمعية للسمفونية، بينما بيت الخشبة مصمّم لتلبية حاجات الأوبرا والمسرحيات الموسيقية.

هذه الغرف مصمّمة بالقدرة على تغيّير الترتيبات (خصوصاً forestage)منطقة مقدمة الخشبة وتعديل الخصائص السمعية حسب حاجات كلّ نوع أداء.



Overture Hall، Overture Center for the Arts، Madison، WI، USA (image shown)

المسرح متعدّد الاشكال theatre Multiform

المسرح متعدّد الاشكال يمكن أن يعاد تشكّيله ثاني ة لتغيير علاقة الجمهور بالممثل وتغيير عدد المقاعد. بانتقالالعناصر المعمارية الكبيرة، شكل قاعة الحفلات الموسيقية يمكن أن يتحوّل إلى غرفتين مسرح صالة وخشبة مع مقدمة مسرح. أبراج من المقاعد الجانبية ي مكن أن توضع لتضييق الغرفة، أو تغيّر نسبها ما عدا ذلك في أغلب الأحيان أرضية الأوركسترا يمكن أ ن تخفض او ترفع والمقاعد تزال لخلق منطقة مستوية كبيرة مرنة. العديد من أشكال المسرح يمكن أن تصمّم اعتمادا على هذه القابلية في التغيير للأرضية المستوية. التي كانت ميزّة عامة لدور الأوبرا في القرن الثامن عشر والتاسع عشر.



Derngate، Northampton، UK (image shown)

فضاءات للترفيه Spaces for entertainment

أماكن الترفيه الشعبية ي مكن أ ن تتّخذ أشكال عديدة. هنا نناقش نوعين مهمين المسرح متعدّد الاستعمال التجاري وصالة العرض.

المسرح التجاري متعدّد الاستعمال " مسرح برودواي" و هو مسرح ذو اطار مقدمة مصمّم بشكل اساسي ليخدم التطبيقات ذات الصوت المضخّم. عدد المقاعد من ١٢٠٠ الى ٢٥٠٠ مقعد وبحدّ أعلى ١٠٠٠٠ مقعد. و يمكن تأمين درجة معقولة من الألفة بشرفات متعدّدة ، و بجلب جزء كبير من اماكن الجلوس الى أقرب نقطة من الخشبة. الخشبة مجهّزة عادة لتستقبل العروض الجوالة للفرق المسرحية والموسيقية. كما انه من الاستعمالات الأخرى حفلات منح الجوائز.



Kodak Theatre، Hollywood، CA، USA (image shown)

صالة العرض showroom

تدلّ صالة العرض عادة على مكان ترفيهي عادة مرتبط فندق أو مصيف. صالة عرض ق د تصمّم لتستقبل مراسم احتفال أو ق د تكون مصممة حسب إنتاج معيّن، مثل معرض او سيرك. قد تكون الصالة عبارة عن غرفة تحوي فقط ٤٠٠ مقعد ، لكن في أغلب الأحيان تكون صالة كبيرة تحوي من ١٢٠٠ الى ٤٠٠٠ مقعد. قد يأ خذ هذا المسرح شكل المنصة الحلبة (Arena stage) ، المنصة المتقدمة(Thrust stage)، المنصة المتصلة (End stage .) صالات العرض قد تقدّم مكنات



متطورة تساهم في دعم العرض مثل الخشبات المائية "water stages" و غيرها .



Wynn Resorts، Macau (image shown)

فضاءات التفاعل الإعلامي Spaces for media interaction

بالطبع كلّ المسارح فضاءات للتفاعل، لكن منذ أواخر القرن العشرين تم تطوير نوع جديد م ن الفضاء. فالفنانون والعلماء يستعملون هذه الفضاءات الإعلامية التفاعلية للأداء وبحث. هذه الفضاءات مرنة جدا ، عادة بدون اماكن جلوس ثابتة، وبشكل دائم تقريب ا مع درجة عالية م ن قابلية التعديل السمعية. الميزّات الأخرى ق د تتضمّن قدرة كاملة على التسجيل الإعلامي وقابلية الإعادة ، بيئات ما تحت البحار وغيرها ، واتصال إلكتروني بفضاءات أخرى عن بعد.



New World Symphony، Miami Beach، FL، USA (image shown)



((التجريبُ في مسرحِ الشباب ... تجاربُ من المسرحِ العراقي))

د. عامر صباح المرزوك
مدير قسم الإعلام والعلاقات العامة
جامعة بابل

صاحبَ المسرحَ منذُ نشأته نزعةُ التجريب في أساليبِ التعبير ، وذلك من أجلِ طرحِ أفكارٍ جديدةٍ بأشكالٍ تسايرُ المتغيراتِ التي تطرأُ على المجتمع ، ولتطويرِ الاتصالِ تجاوزاً للحدودِ التقليدية ، ومما لاشكَّ فيه أن هذا التطورَ أدى بشكلٍ مباشرٍ إلى خلقِ آفاقٍ جديدةٍ أمامَ المسرحيين ، باكتشافِ سبلٍ وأدواتٍ وإمكاناتٍ جديدةٍ في التجسيدِ الإبداعي والخلقِ الفني .

وعندما أخذ المسرحُ طابعاً تجريبياً ، أخذَ المخرجُ يشكلُ مفرداتِ العرضِ المسرحي فوقَ خشبةِ المسرحِ على وفقِ صياغاتٍ جديدةٍ تتماشى مع فعلِ التجريب، وبدأ المخرجُ يقترحُ علينا شكلاً جديداً للعرضِ المسرحي ، وقدْ يكونُ التجريبُ الحقيقي الذي يعدُّ مادةً جاهزةً قابلة للتشكيل ، شيئاً يتسمُ بالابتكارِ الجدي في العروضِ المسرحيةِ التي سيشتركُ فيها فيما بعد المتفرجون ، كي تصبحَ وثيقةً مسرحيةً حقيقية.

والتجريبُ كمفهوم نشأَ في نهايةِ القرنِ التاسعِ عشر وبداياتِ القرنِ العشرين ، وارتبطَ بمفهومِ الدراما الحديثة ، حيثُ ظهرَ التجريبُ في الفنونِ أولاً وعلى الأخصِّ في الرسم والنحت ، بعدَ أن تلاشَتْ آخرُ المدارسِ الجماليةِ التي تفرضُ قواعدَ ثابتةً ، وبعدَ أن تأثرتِ الحركةُ الفنيةُ بالتطورِ التقني الهائلِ في القرنِ العشرين وشهدَتْ نوعاً من البحثِ التجريبي في اتجاهِ الخروجِ عن المألوفِ والسائد ، وعربياً ، عُرِفَ التجريبُ في النصفِ الثاني من القرنِ العشرين عندَما بدأ الكتّابُ والمخرجون العربُ ينهجون في أعمالِهم نهجاً يخالفُ المسرحَ التقليدي الذي ساروا عليه منذُ نشأةِ المسرحِ العربي .

ولا يزالُ هذا العنصرُ الفعالُ – التجريب – في تاريخِ المسرح فاعلاً وجوهرياً في واقعِه المعاصر ، حيثُ شهدَ المسرحُ العربيُّ المعاصرُ انتقالاتٍ جوهريةً في ميدانِ (التجريب) من خلالِ بلورةِ هذا المفهومِ على صعيدِ البنى الفكريةِ والتطبيقيةِ لجملةٍ من النتاجاتِ المسرحيةِ التي قُدِّرَ لها أن تكونَ نموذجاً متفرداً من حيثُ الصياغةُ التجريبية ، والبحثُ عن الدلالاتِ المعرفيةِ التي يلزمُ المخرجَ بتقديمِ تجاربَ فاعلةٍ على مستوى الشكلِ والمضمون ، لا سيما وأن صورَ التجريبِ كانَتْ تأخذُ مدياتٍ تحديثيةً واسعة .

ومن خلالِ مهْرجانِ القاهرةِ الدولي للمسرحِ التجريبي في دوراته الثلاث الأولى ، تم تحديدُ معنى التجريبِ باتفاقِ أكثرَ من أربعينَ شخصاً من مسرحيي العالمِ والوطنِ العربي ، ويمكننا أن نستخلصَ بعضَ التعاريف :

__التجريبُ هو التمردُ على القواعدِ الثابتة .
__التجريبُ مرتبطٌ بالديمقراطيةِ وحريةِ التعبير .
__كلُّ مسرحيةٍ تتضمنُ نوعاً من التجريب .
__التجريبُ مرتبطٌ بتقنيةِ العرض .
__التجريبُ إبداع .

_التجريبُ تجاوزٌ للركود .
_التجريبُ انفتاحٌ على ثقافاتِ الآخرين .
_التجريبُ عمليةٌ معملية .
_التجريبُ مرتبطٌ بالمجتمع .
_التجريبُ ثورة .

ويُعرّفُ الباحثُ التجريبَ تعريفاً إجرائياً على أنَّه (فعلٌ يهدفُ إلى استحداثِ رؤى تغايرُ وتخالفُ الرؤى التقليديةَ الأرسطوية عن طريقِ كسرِ المألوفِ في المسرحِ وتهشيمِ الزمانِ والمكانِ والبناءِ الأرسطوي ، والخروجِ عن السياقاتِ الفنيةِ السلفيةِ في العرضِ المسرحيِ التي تقومُ على النظرياتِ الجماليةِ القائمةِ على الشكلِ والمضمون) .

يثيرُ مفهومُ التجريبِ في المسرحِ العراقي إشكاليةً لا يمكنُ تغافُلها ، وهذا يتأتى من خلالِ النظرِ إلى الكثيرِ من هذه التجاربِ التي شهدَها المسرح العراقي ، على أنَّها عروضٌ خرجَتْ على المألوفِ والمواضعات المسرحيةِ المتعارفِ عليها ، وسارَ عليها المسرحيون ردحاً من الزمن ، وهذه الإشكاليةُ تجسدَتْ في أغلبِ عروضِ مسرحِ الشباب ، لما يحملُه هذه المصطلحُ من غموضٍ ، وعدمِ اتفاقٍ نهائي من قبلِ المتخصصين بالشأنِ المسرحي ، وهذا بدوره انعكس على ما قُدمَ من عروضٍ مسرحيةٍ شبابيةٍ على صعيدِ المسرحِ العراقي .

وتتحددُ عينةُ الدراسةِ من العروضِ المسرحيةِ التجريبيةِ الشبابيةِ العراقية ، وتمَّ الاشتغالُ على محورين ، الأول : التجريبُ في النصِ المسرحي متمثلاً بتجربةِ المؤلفِ الدكتور شاكر عبد العظيم ، والثاني : التجريبُ في العرضِ المسرحي متمثلاً بتجربةِ المخرجِ عباس رهك .

التجريبُ في النصِ المسرحي .. تجاربُ الدكتور شاكر عبد العظيم[1]

تعتمدُ تجربةُ المؤلفِ الدكتور شاكر عبد العظيم في المغايرةِ النصيةِ على مجموعةٍ من المنطلقاتِ التي تحاولُ أَنْ تؤسسَ لإيجادِ نصٍ مسرحي مغاير ، تلك المنطلقاتُ تنبثقُ من تداخلِ وتماهي (عرضٍ مسرحي نصي) ، بمحتوياتٍ ملونةٍ تحضرُ فيها أمامَ القارئ/المشاهد آليات الكتابةُ النصيةُ ومركباتُها ، وتلك المحتوياتُ تقعُ ضمنَ منطلقاتِ تأسيسِ النصِّ المغاير ، ومن هذه المنطلقاتِ التجريبية :

– أن يكونَ المؤلفُ حاضراً بأدواته الكتابيةِ عبرَ مخاطبةٍ مباشرةٍ مع القارئ/المشاهد، فالحديثُ موجهٌ له بشكلٍ مباشرٍ من أجلِ تفعيلِ مشاركته في تأسيسِ النصِ بلحظةِ القراءةِ الآنية ، وليسَ فيما بعد اعتماداً على تنوعِ مرجعياتِ كلِّ قارئ .

– تعمد أن يكونَ النصُّ ناقصاً ، وأن تكونَ بعضٌ من مفرداته ناقصة ، وأحياناً ليسَ ثمة تعمد ، بل الاعتمادُ الكلي على عمليةِ انسيابِ كتابيةٍ تؤسسُ لنفسها فضاءها الخاصَّ بها دونَ تدخلِ الكاتبِ مع إعلانِ ما يدورُ في خلدِ الكاتب ، فمثلاً يصلُ الكاتبُ إلى رحلةٍ لا يملكُ شيئاً يكتبُه ، وهنا يعلمُ القارئُ أنّه لا يملكُ شيئاً ، فليسَ الكاتبُ كائناً فضائياً أو خارقاً يمتلكُ كلَّ شيء ، وبذلك يأتي دورُ القارئ/المشاهد للأخذِ بزمامِ المبادرةِ والتكوينِ والتأليف .

–مفردةُ القارئ/المشاهد متأتيةٌ من ضرورةِ ما يطمحُ إليه المؤلفُ في نصِّ المغايرة، لأنّ النصَّ ساحةُ عرضٍ/خشبةُ مسرحٍ ورقيةٌ تسعى لتقديمِ عرضٍ مسرحي داخلَ النصِّ وفقَ ما جاءَ في نصٍ مسرحيةٍ (باسوورد) ، وهو جزءٌ من بيانٍ تضمن : (لقد قمتُ بصياغةِ عرضٍ (مونودراما) ، مونودراما تمثلُ أولى خطواتي العمليةِ في تجسيدِ الفكرةِ التي كنتُ (ولا أزال) أرنو إليها وهي تقديمُ العرضِ المسرحي داخلَ النص المسرحي نفسه ، ومن ثم يمكنُ نقلُه إلى خشبةِ المسرح) .

– يقتضي وجودُ المؤلفِ الذي يكتبُ النص ، فـ(أليس) المؤلفُ هو كاتب النص؟؟ فلماذا لا يكونُ حاضراً متى ما تطلبَ الأمرُ ذلك ، فهو يحضرُ في الكثيرِ من النصوص لكنَّه يغيبُ في بعضِها .

– في نصِ المغايرةِ الجديدِ تحضرُ بعضُ الأجناسِ الأدبية



1* ولدَ في بغداد عام 1974م ، حصلَ على شهادة البكالوريوس من كليةِ الفنونِ الجميلة/ جامعةِ بغداد 1995م ، والماجستير من كلية الفنون الجميلة /جامعةِ بابل 2009م ، والدكتوراه من الكليةِ نفسها عام 2014م ، تدريسي في كليةِ الفنونِ الجميلةِ بجامعةِ القادسية ، أخرجَ العشراتِ من المسرحيات ، وكتبَ النقدِ المسرحي وله العديدُ من الدراساتِ والمقالات ، ألفَ العديدَ من النصوصِ المسرحية ، نذكرُ منها : باسوورد ، مونودراما ، هنالك رقصاتٌ أخرى ، ثم ماذا ، هل علي أن أنتظرَ النصَّ القادم ، خرساء ، تلفزيون .

، فهناك القصيدةُ الشعريةُ التي ربما لا تكونُ ضمنَ نسيجِ الأحداثِ ، وكذلك الحكايةُ والحكاية الشعبية والأغنيةُ والقصةُ القصيرةُ جداً والخبرُ الصحفي ، وهو ما يمنحُ القارئَ بُعْداً معرفياً وترويحياً جاذباً وداعماً لفعلِ القراءة .

-حضورُ رؤياه الإخراجيةِ أثناءَ تعميرِ النصِّ وتركيبه ، مع فتحِ البابِ أمامَ أيِّ مخرجٍ في تركيبِ النصِ وفقَ مخيالِه ومخيلته ورؤياه ، فهو أي (نصي المسرحي)، يلتقي فيه المؤلفُ أنا والمخرجُ أنا والناقدُ أنا والمغني أنا والحاكي ، مع المؤلف هو والمخرج هو (قارئٌ أو مخرجٌ أو ممثلٌ أو ناقدٌ) ، نصي المسرحي - بحسب رؤية شاكر عبد العظيم - ليس عمليةَ خطابٍ لمتلقي ، بل هو خطابٌ إزاءَ خطاب ، خطابي أنا إزاءَ خطاب قارئ سيؤسسُه القارئُ أثناءَ عمليةِ القراءة ، فهو ليسَ عمليةَ تواصلٍ وانقطاعٍ بل هو خطابٌ يتأسسُ بالفعل ، وهو خطابٌ لخطابٍ آخر، ونصي المسرحي لا يعتدُّ كثيراً بالتلقي بل يعتدُّ كثيراً بالتخاطب ، القارئُ فاعل ، فهو إقامةُ حوارٍ مباشرٍ ينقطعُ بنهايةِ القراءة ، وكلُّ قراءةٍ أخرى هي بدايةُ تخاطبٍ وترميم هذا التخاطبِ أثناء فعلِ القراءة ، المشاهدة ، التكوينِ النصي.

-ليس هنالك من مرجعياتٍ للنصوصِ التي كتبها عبد العظيم ، وهي محاولةٌ للإطاحة بكلِّ النصوصِ السابقة المألوفة من أرسطو الى ما بعدَ إبسن ، فثمةُ تشظياتٌ ، وغيابٌ للحبكة ، وغيابٌ للموضوعِ أحياناً ، وتدميرٌ للصورة ، وإحياءٌ لها في أحيانٍ أخرى ، ثمةُ فوضويةٌ ماثلةٌ تنطلقُ من فوضويةِ العالمِ الراهنِ وعدم ترابطه ، حضور للمتناقضات ، حضور للممل والضجر، حضور للجميع (المؤلف والقارئ والشخصيات والتاريخ والحاضر والأدب والفن ككل) مسؤول عما حدث ويحدث .

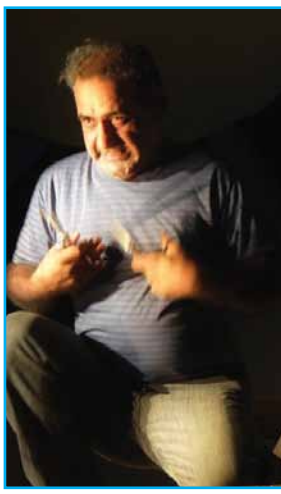
ـ في النصِّ المغايرِ استبدالاتٌ كثيرةٌ لبعضِ مألوفاتِ النصِّ الخاصةِ بالشكل ، فالملاحظةُ لا تكتبُ بشكلٍ اعتباطي ، بلْ يشارُ لها كملاحظةٍ واجبةِ الاشتغال ، وبعضُ الملاحظاتِ يشارُ إلى أهميتها البسيطةِ بكونها خاضعةٌ لذهنيةِ القارئِ أو المخرجِ وبعضِ الملاحظاتِ يكتبُها ويشكلُها القارئُ نفسُه وهو مخيرٌ بتشكيلِها ، ثم استبدال بعضِ الأشياءِ في النصِ من ناحيةٍ كمفردة (تأليف) وهذه المفردةُ في النصِ الخاصِ به تخضعُ لمحتوى النصِّ في تشكلها ، فاستبدلتْ في كلِّ النصوصِ وتحولتْ إلى (مقترحاتٍ ، تشكيلٍ نصي ، سيناريو ، فضاءاتٍ مسرحيةٍ مقترحة ، نص) وهكذا ، ثم هنالك غيابٌ لمفردةِ (إظلام) أو مفردة (دم) أو (ختام) التي نجدُها مألوفةً في النصوصِ المسرحيةِ ، وحلَّتْ محلَّها مفرداتُ (قطع ، نهاية ، نهاية المشهدِ أو الفصل ، نهايةُ المسرحية ، نهايةُ اللوحات) لنقترب من حضورِ تشكيلِ النصِّ الدرامي التلفزيوني أو السيناريو السينمائي ، وهو لغرضِ التجديدِ في شكلِ النصِّ وروحيته القرائية .

وقد يتبادرُ إلى الذهنِ سؤال : ما الداعي لنقلِ العرضِ إلى الورقِ وليسَ نقلُ النصِّ الى الخشبة؟

والجواب ، هي عمليةُ بحثٍ عما يناسبُ عالمنا الصوري الحالي عالم ما بعدَ الحداثةِ الذي يعتمدُ نصاً سطحياً ، ويبتعدُ عن العمق ، وتلك أهمُّ ترسيماتِ ما بعد الحداثةِ التي جاءَتْ في طروحاتِ الفيلسوف الفرنسي (بودريارد) ، وكذلك الفرنسي (فرانسوا ليوتار) ، وتفكيكية (جاك دريدا) الساعية إلى تشظياتٍ في المعنى والمكتوب ، وتوالداتٍ نصيةٍ غيرِ منتهيةٍ يشكلُها القارئ ، ثمَّ إنَّ المغايرةَ تدعو إلى البحثِ عن سبلٍ جديدةٍ جاذبةٍ تحركُ ذائقةَ وذهنيةَ المتلقي ، وتثيرُ جمالياتٍ عبرِ حراكِ الإطاحةِ بالمألوف ، فيكونُ نصُّ المغايرةِ في النصوصِ التي تكتبُ مثارَ تساؤلٍ وابتكار ، ولدت هذه النصوص من الإنسانِ لتذهب إلى الإنسانِ ، بلا محيطاتٍ معينةٍ حولَها ، تذهبُ هكذا بتجردٍ عالٍ من أيِّ ارتباطٍ سوى الإنسانيةِ وحسب .

التجريبُ في العرض المسرحي .. تجاربُ المخرج عباس رهك[2]

اتسمَتْ تجربةُ المخرجِ الشاب عباس رهك بتقديمِ تجاربَ مسرحيةٍ اتخذَتْ من المكانِ سمةً للتجريبِ المسرحي ،



2* ولدَ في مدينة الحلة عام 1978م ، حصلَ على شهادةِ البكالوريوس من كليةِ الفنونِ الجميلة/ جامعةِ بابل 2009م ، والماجستير من الكليةِ نفسها عام 2014م ، طالب دكتوراه حالياً ، ألف وأخرج العديد من المسرحيات، نذكر منها : إنسان في زمن الغربة ، أقنعة تحت الحمراء ، كشكول حضاري ، مغامرة كونية .

وهذا ما نتلمسهُ في أغلبِ عروضه المسرحية ، فهو يقدمُ أفكارهَ ورؤاه المسرحيةَ مبنيةً على هندسةِ المكانِ الذي يقدمُ فيه تجاربهَ ، وهو بذلك يشاكسُ التقليدَ والروتين ، وينفتحُ على أماكنَ جديدةٍ لم يألفْها مسرحُنا الحالي من قبل ، وهذا ما يحسبُ له فنياً وفكرياً .

اتخذَ المخرجُ رهك من (بورسيبا) [3]×× مكاناً ليقدمَ فيه مسرحيتهَ (كشكول حضاري) لما يحملهُ هذا المكانُ من عمقٍ تاريخي وحضاري عريق ، وهنا وظفَ المخرج إمكانات المكانِ بعمقه وسعته ودلالته ليجعلَها تخدمُ عرضهَ المسرحي ، فأخذَ الممثلون يتوزعون بشكلٍ مختلفٍ على وفقِ المستويات التي يحملُها المكان ، وهذا بدوره جعلَ المتلقين أيضاً يتوزعون بشكلٍ غيرِ منتظمٍ وعلى مسافاتٍ مكانيةٍ مختلفةٍ مما خدمَ العرضَ المسرحي ككل .

اما في مسرحية (مغامرة كونية) فقد انتقلَ بنا المخرجُ إلى مكانٍ مغايرٍ آخر ألاَ وهو (محطة قطار) ليجعله مكاناً لعرضه المسرحي بما فيه من مكوناتٍ معماريةٍ ومحتويات : العربات ، حاويات القطار ، مصطبات الجلوس ، أعمدة الإشارة الضوئية ، أسطح البنايات ، سكك الحديد ...إلخ) ، ليجعلَ من كلِّ هذه المفرداتِ فضاءً مسرحياً موظفاً عدداً من سائقي القطار والموظفين .

وفي مسرحية (أقنعةٌ تحتَ الحمراء) اتخذَ من شاطئِ نهرِ الحلة مكاناً ليعرضَ فيه تجربتهَ الجديدة ، ليثبتَ لنا أنهَّ منفلتٌ من قيودِ مسرحِ العلبة ، ومن الأماكنِ التقليديةِ التي اعتدنْا الحضورَ فيها لمشاهدةِ العروضِ المسرحيةِ داخلَ أروقةِ المسارحِ بشتى اختلافاتها .

إذ يمكننا أن نسجلَ مجموعةً من المنطلقاتِ التجريبيةِ التي تجسدتْ في تجربةِ المخرج الشاب عباس رهك ، وكالآتي :

- عملَ المخرجُ على وفقِ مبدأِ المغايرةِ والاختلاف ، لتحقيقِ عنصرِ المفاجأةِ في العرضِ المسرحي .

-يعمدُ المخرج رهك في التجريبِ على تفعيلِ كلِّ فضاءِ العرضِ المسرحي ، لقتلِ السأمِ والملل المتولدِ من التكرارِ والثباتِ ، فضلاً عن استخدامِ الفضاءِ استخداماً واضحاً فهو يعمدُ إلى تشكيلِ الصورةِ المسرحيةِ انطلاقاً من مكانِ العرض ، فالمكانُ هو المحددُ الرئيسُ لصورةِ العرض .

-انطلقَ المخرجُ في تركيبِ ماهيةِ العرضِ التجريبي على وفقِ رؤيةٍ يطرحُها تعبرُ عن أفكارهِ المتلائمةِ مع فكرةِ النص .

- اتسمَتْ أعمالُه المسرحيةُ بكثرةِ الممثلين وبمستوياتٍ متفاوتة ، موظفاً عمالاً وشرطةً وسائقي قطار وطلبةً وجمهوراً من عامةِ الناس ، مما جعلَ الأداء التمثيلي يتسمُ بالفطرةِ بعيداً عن التقمص .

- ابتعَدتِ الأزياءُ المسرحيةُ عن الواقعيةِ بتنوعها داخلَ منظومةِ كلِّ عرضٍ مسرحي، وعلى سبيلِ المثالِ جاءَتْ : بدائية ، حديثة ، غواصين ، زي عربي ، أزياء بألوانٍ براقة .

-جاءَ التلقي من زوايا وأماكنَ ومستوياتٍ مختلفةٍ لما يفرضهُ مكانُ العرضِ بسعتهِ وانفتاحه جلوساً ووقوفاً ، وأحياناً من أسطحِ المباني والبيوت ، وهو يقتربُ في ذلك من تنظيراتِ (ريتشارد ششنر) في تلقي المسرحِ البيئي .

- تنوعت الموسيقا بينَ المحليةِ الشعبيةِ وبينَ العالميةِ وبينَ الأوبرا .

- استخدامُ مؤثراتٍ طبيعيةٍ كالنارِ والترابِ والألعابِ الناريةِ والمتفرجاتِ وغيرها .



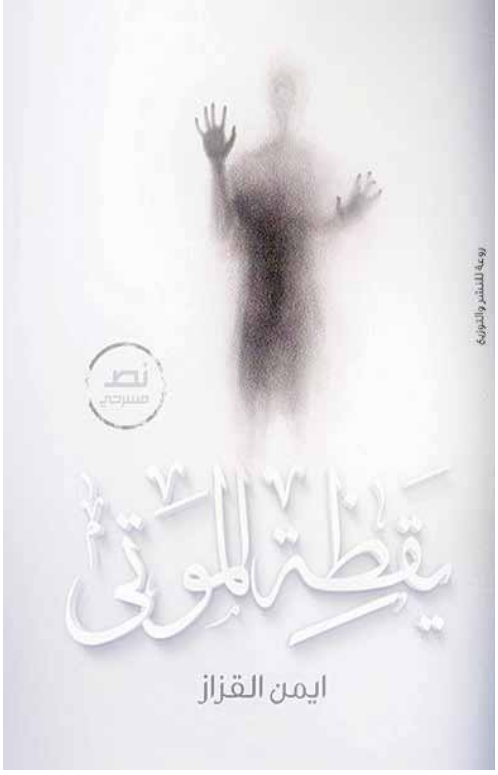
وأخيراً ، إن الساحةَ المسرحيةَ العراقيةَ تضمُّ كماً هائلاً من الأعمالِ المسرحيةِ التجريبيةِ الشبابيةِ التي شاركَتْ في مهرجاناتٍ مسرحيةٍ عالميةٍ وعربيةٍ ومحلية ، وحصدَتْ جوائزَ وشهاداتٍ تقديرية ، فلا يتسنى للباحثِ دراستُها لسعتها واستمراريتها ، لانَّ التجريبَ المسرحي مستمرٌ في البحثِ عما هو جديد .

3** تسمى حالياً ببرس نمرود ، وهي مدينةٌ سومريةٌ مهمةٌ قديمة ، تم بناؤها على جانبي بحيرةٍ تبعدُ نحو 17 كلم جنوبَ مدينةِ بابل ، موقع بُورسيبا هو في محافظةِ بابل ، وكانتْ تحتوي مدينةُ بورسيبا على زقورةٍ وهي موجودةٌ إلى اليوم وحسبَ التلمود يعتقدُ بأن هذه الزقورةَ هي برجُ بابل الموجود في التوراة ، ويعتقدُ بأنَّ هذه الزقورةَ كانتْ من أجلِ عبادةِ الإلهةِ نبو إلهِ التجارة عند البابليين .


نص مسرحي
المسرح العربي

نص مسرحي

يقـــظة الموتـى



مسرحية من فصل واحد

أيـمن القـــزاز

المكان قبر موحش وفيه ينام الفتى بعد أن أضناه الموت حيث دفن منذ قليل

الملاك : بصوت أجش .... " قم "

الفتى : يفتح عينيه في تثاقل وإعياء ويبدو كمن غلبه النعاس ثم يغمضهما من جديد

الملاك : بصوت أجش .... " قم "

الفتى : يفتح عينيه هذه المرة ويقول ماذا تريد ؟ ثم يغمض عينيه من جديد .

الملاك : بصوت أجش قم انهض فما هذا وقت الراحة أو النوم

الفتى : يفتح عينيه بتثاقل ما الذي تريده مني ؟

الملاك : قم لاختبرك قم فأجب عما أسأله

الفتى : أتعرفني

الملاك : لا

الفتى : أما وجدت غيري ؟ ما صلتي بك حتى تسألني ؟

الملاك : لا صلة ولكني أسألك عن ....

الفتى : مقاطعاً لاصلة وتسألني بأي منطق تتحدث ؟

الملاك : بمنطق الإيمان

الفتى : أى إيمان ؟ لاتعرفني ولا أعرفك ورغم ذلك أيقظتني من نومتي مع ما بدا مني من ضيق وتعب لتسألني

أذهب فاسأل غيري ودعني أستريح

الملاك : ما تقول ! منذ خلق الموت وخلقت أنا ما سمعت بحديثك هذا ؟

الفتى : "في تعجب" خلقت وخلق الموت ما أغرب حديثك ؟ وما شأني أنا بما تريد ؟

الملاك : قم وأجب ولا تجادلني فقد أتعبتني

الفتى : أنا الذي أتعبك وأيقظك من غفوتك وأضناك بحديث عجيب لا معنى له

الملاك : في دهشة وذعر اسكت ... أتسمع ... أو ترى ما أرى ؟

الفتى : وما الذي تسمعه وتراه ؟

الملاك : رفقاؤك .. جيرانك هذي الأجساد من حولك أتراها ؟

الفتى : نعم أراها

الملاك : دب فيها الساعة دبيب ما كنت أراه من قبل

الفتى : لا أفهم كلامك ما الذي تعنيه ؟

الملاك : هذي الأجساد (ويسكت)

الفتى : نعم هذي الأجساد النائمة ما لها ؟

الملاك : ليست نائمة

الملاك : هذه أجساد موتى

الفتى : (يبدو عليه مخايل الدهشة والفزع) أجساد موتى

الملاك : أجساد موتى تدب فيهم الحياة .. انظر إليهم

الفتى : (يحدق النظر وينظر بدهشة ممزوجة بخوف) أين أنا ؟

الملاك : أين أنا مخاطباً الفتى مستهجناً ومستهزئاً أنت بالقبر

الفتى : أي قبر وما أفعل بالقبر ؟

الملاك : أنت ميت

الفتى : أنا ميت منذ متى وأنا ميت

الملاك منذ أن أيقظتك لأقوم بواجبي وأسألك فلم تجبني ؟

الفتى : كنت نائماً وما أدري إلا وأحدهم يوقظني بغباء ظننته أحد المتطفلين

الملاك : لم يكن من أيقظك أحد المتطفلين بل كنت أنا ....

الفتى : (مقاطعاً حديث الملاك) ملك الموت ... (بخوف يخاطب نفسه) أتراني أحلم أم أهذي ؟ الموتى ينفضون عن أنفسهم التراب ويجلسون

الملاك : مذعوراً اسكت انظر الموتى ينظرون إلينا يحدقون فيّ بكراهية لم أعهدها من قبل (يسائل نفسه) كيف دب فيهم دبيب الحياة من جديد ؟

الفتى : هذا هو الدبيب الذي تعنيه ؟

الملاك : دبيب الحياة

الفتى : كيف عاودهم ؟

الملاك : لا أدرى

الفتى : إنهم ينظرون إليك

الملاك : بكراهية سوداء

الفتى : لم ؟

الملاك : لا أدرى غير أني أؤدي عملي

الفتى : وما عملك ؟

الملاك : أسأل الموتى عن إيمانهم

الفتى : ولم تسأل الموتى عن إيمانهم

الملاك : إنه عملي

الفتى : عملك سؤال الموتى عن إيمانهم

الملاك : طبعاً أما تذكر كنت أسألك أنت أيضاً

الفتى : تسألني أنا ؟ ولماذا تسألني ؟

الملاك : أسألك كما أسأل كل ميت

الفتى : (مستهجناً) وأنا ميت ؟

الملاك : نعم أكيد أنت ميت وما جئت لهذا القبر إلا لأنك ميت

الفتى : (غير مصدق) أنا ميت ؟

الملاك : هذا القبر وهذي الأجساد المحدقة بي وبك وهذه الظلمة ... أنت ميت

الفتى : أنا ميت .. لا أيها الملك أنا لست ميتاً فما دمت أحدثك فأنا لست بميت

الملاك : بل لأنك تحدثني أنا فأنت ميت

الفتى : (يسكت برهة مفكراً) لأني أحدثك فإني ميت .. ولكن المنطق ....

الملاك : اسكت كفانا نقاش أتدري ما صنعت ؟

الفتى : وما صنعت ؟

الملاك : أيقظت الموتى

الفتى : ولكني لم أوقظهم بل أيقظهم صوتك الأجش

الملاك : لم يوقظهم سوى جدالك هذا الجدال أيقظ فيهم جذوة الحياة من جديد

الفتى : جدالي أنا أيقظ الموتى حديثي .. عقلي .. فكري أيقظ الموتى

الملاك : نعم

الفتى : لدي عقل وفكر إذاً ؟

الملاك أرى أن لديك عقلاً فحسب أما الفكر فلا

الفتى : (شارداً) بالأمس ما من أحد كان يحس بوجودي واليوم يهزهم ويحركهم كلامي

الملاك : تقصد يوقظهم

الفتى : يحركهم يوقظهم .. لا فرق

الملاك : (متهكماً) بل الفارق كبير

الفتى : : ما يهمني هو أن كلامي .. هزهم أو أيقظهم كما تريد أنت

الملاك : ما كان يهمني أنا أن أسألك وأنتهي

الفتى : ما كان يهمك أتعني أنه لم يعد يهمك سؤالي ؟

الملاك : نعم ولا

الفتى : مندهشاً وصامتاً

الملاك : أعني لم يعد يهمني سؤالك الآن ولكن عما قليل ربما ...

الفتى : ربما تعاود الاهتمام (هامساً) والتطفل

الملاك : ربما بعد أن تنتهي مشكلتنا

الفتى : مشكلة أو بيني وبينك مشكلة ؟

الملاك : تلك التي أوقعتنا بها

الفتى : لأنك سألتني وأنا لم أجب

الملاك : لم أسألك كنت أنتوي ولكنك أتعبتني وجادلتني

الفتى : و لأنه لا يحق لمخلوق أن يفتش عن إيماني لم أجب

الملاك : فلنؤجل هذه الآن فهذه ليست المشكلة

الفتى : وما المشكلة إذاً ؟

الفتى : هؤلاء (يشير ناحية الموتى)

الفتى : (ناظراً إليهم) ينظرون إليك بكراهية
الملاك : رغم أني لست من قبض أرواحهم
الفتى : فلتذهب إليهم وتحدثهم جرب أن تقنعهم
الملاك : هيا فلنذهب (ممسكاً يد الفتى)
الفتى : فلتذهب وحدك هذه مشكلتك
الملاك : لا بل مشكلتنا معاً
الفتى : وما دخلي أنا ؟
الملاك : لولا جدالك ونقاشك معي لما استيقظوا
الفتى : ولكنه صوتك الأجش الذي أرعبهم وأفزعهم
الملاك : (مستنكراً) أهذه عيون فزعة خائفة
الفتى : إذاً ليس جدالي الذي أيقظهم
الملاك : وليس صوتي الأجش أيضاً
الفتى : ولكنها كراهيتهم لك
الملاك : فلتكن كراهيتهم لي ولكن عليك حل المشكلة
الفتى : ولم ؟ أواجب علي ؟ أم كرم وتفضل ؟
الملاك : لاهذا ولا ذاك ولكنها الحاجة .. أنت محتاج إلي وعليك مساعدتي
الفتى : أنا محتاج إليك ؟ كيف ؟
الملاك : لو فتكوا بي لم أسألك ولو لم أسألك فلن يقدر لك أن تجتاز برزخنا
الفتى : وأرجع الى داري
الملاك : هيهات هيهات ستظل عالقاً .. من يأتى إلينا لايرجع
الفتى : (فرحاً) جميل
الملاك : جميل وما وجه الجمال في أن تصير عالقاً لاتجتاز البرزخ
الفتى : قل لي يا ملاكي .. أنت ملاكي ما دمت لم تنتهِ مني بعد وتباشر عملك مع غيري ؟
الملاك : صحيح
الفتى : قل لي إذاً يا ملاكي لو اجتزت البرزخ ما ينتظرني بعده ؟
الملاك : جنة أو نار حسب ما قدمت يداك
الفتى : (متفكراً) جنة أو نار حسب ما قدمت يداي ؟؟؟ ربما تكون جهنم
الملاك : وربما تكون الجنة
الفتى : ولم المجازفة إذاً ؟
الملاك : أية مجازفة ؟
الفتى : (متهكماً) مجازفة أن أعبر البرزخ شوقاً لجهنم
الملاك : ولكنها ليست مجازفة إنها أمر ضروري
الفتى : أنت تراها أمراً ضرورياً لأنه عملك أما أنا فأراها مجازفة ومخاطرة والبقاء مكاني أفضل وأسلم
الملاك : أفضل وأسلم .. ماذا تقول ؟
الفتى : أقول ما سمعت لن أجيب وسأتركك لهؤلاء (ناظراً) ناحية الموتى ... من حقهم أن يسألوك ولو لمرة واحدة
الملاك : يسألونني أنا ؟ أنا الذي أسأل وأنتم تجيبون
الفتى : كان هذا قبل أن أفكر فسلاح الإنسان أينما كان الفكر
الملاك : أينما كان ؟
الفتى : صحيح أينما كان ما دام يقدر أن يفكر فليفكر وهؤلاء (ينظر ناحية الموتى) سمعوني وسمعوك وعرفوا حجتي وحجتك اذهب إليهم إذاً ... هيا هيا لا تبطئ
الملاك : (فى ذعر) لا لا لن أذهب إليهم (في لهجة حازمة) ليس من حقك أن تفكر بعد مماتك هنا دنيانا وليست دنياكم وغير مسموح لكم بالتفكير هنا
الفتى : من قال هذا ؟
الملاك : أنا
الفتى : ولكن التفكير حقي مثلما الحب والحياة من حقوقي
الملاك : ولكن الحياة نفسها لم تعد حقك .. سلبت منك
الفتى : (واجماً)
الملاك : رأيت ما دامت الحياة نفسها ذهبت فليس لك حقوق هنا
الفتى : واجماً
الملاك : (وقد استرد شيئاً من شجاعته) أسألك فتجيب دون تفكير فأنا لا أفتش عن فكرك ولكن أفتش عن ضميرك عما يخبئه قلبك .. أجب من .....
الفتى : مهلاً هذا ليس بمنطق
الملاك : ومنطق من الذي يسود هنا منطقي أم منطقك عقلي أم عقلك ؟
الفتى : العقل أي عقل فالعقل والمنطق واحد في كل مكان وزمان

الملاك : لا يافتاي العقل والمنطق أمور نسبية تتغير حسب الظروف

الفتى : غير صحيح هناك أمور ثابتة لاتتغير مهما تغيرت الظروف

الملاك : مثل ماذا ؟

الفتى : مثل حقي في الإجابة على سؤالك أو الرفض مثل حقي في العدل

الملاك : قلت لك حقك سلب منك في اللحظة ذاتها التي سلبنا فيها روحك

الفتى : (في خوف وازدراء) أنتم إذاً لصوص

الملاك : احذر راقب كلامك

الفتى : ممّ أحاذر

الملاك : من أن تضيف لصحيفة أعمالك سيئات أخرى

الفتى : ولكنها طويت في اللحظة ذاتها التي سلبتم فيها روحي .. أتذكر ؟

الملاك : نعم ولكن حقي عليك قليل من الاحترام

الفتى : حقك علي ؟ ماذا تقول ؟ ما ما دامت ليست لي حقوق فليس علي واجبات

الملاك : ولكن ....

الفتى : ولكن ماذا ؟ أرأيت إنى أفكر أجادل لم يسلب مني الفكر أو العقل ؟

الملاك : وكان الإنسان أكثر شيء جدلاً

الفتى : صدق ربي .. انظر إنه أمر واقع مقرر مركب في النفس البشرية

الملاك : ويالها من نفس متعبة

الفتى : متعبة لمن ؟

الملاك : لي ولغيري

الفتى : لك ولغيرك ولك متطفل يرى من حقه أن يفتش عن النوايا والطوايا

الملاك : ولكنه عملي

الفتى : عملك على العين والرأس ولكن حقي ألا أجيب . سأصمت حتى ألاقي ربي فهو بي أعلم وأرحم

الملاك : وبماذا أجيب رؤسائي ؟

الفتى : ممم.. ولكي تجيب أنت على رؤسائك يجب أن أجيب أنا عليك أولاً

الملاك : (فرحاً) نعم نعم حتى أنهي عملي معك وأسلمهم سجل إجاباتك

الفتى : لم نختلف كثيراً عن الدنيا رؤساء وسجلات واستجوابات

الملاك : وجدال وفكر وعقل أليست هذه مقولتك ؟

الفتى : نعم هي مقولتي

الملاك : (راجياً) أجب إذاً من .....

الفتى : ولكنك نسيت هؤلاء (ناظراً ناحية الموتى)

الملاك : ومالي ومالهم سوف أسجل إجابتك وأرحل من أمامهم وأتركك وإياهم تتسامرون (ضاحكاً)

الفتى : ولن نذهب إليهم كما كنت تريد

الملاك : لا . أنتهي منك سريعاً ولا حاجة لنا للمواجهة

الفتى : ألن تسألهم مثلي ؟

الملاك : هم أجابوا من قبلك يا فتاي هم فقط استيقظوا من صوتك وجدالك

الفتى : وصوتك الأجش (مبتسماً) أنت أيضاً يا ملاكي ماكر ومجادل تنسى دوماً مسألة صوتك هذه

الملاك : هذه ليست مشكلتنا وعلى العموم هي مسألة نسبية

الفتى : كل الامور لديك نسبية حتى الحقوق والواجبات كأني ما غادرت الدنيا

الملاك : أجب من ....

الفتى "مقاطعاً" : ولكن ربما كانوا يودون تغيير إجاباتهم

الملاك : مستحيل الإجابة تكون مرة واحدة ولا يسمح بتغييرها

الفتى : ولو لمرة

الملاك : ولا لمرة هذا هو القانون

الفتى : أصبت هذا هو القانون

الملاك : والآن من فضلك أجب من ...

الفتى : ربما لن أجيب الآن

الملاك : ولمَ ؟ أو لأنني كنت أكثر صبراً معك ؟

الفتى : لم يكن عن طيب خاطر يا ملاكي . كنت صبوراً لأنك كنت خائفاً

الملاك : ولكني لاأخاف

الفتى : بل لأنك خفت كنت أكثر أدباً وصبراً

الملاك : " الملائكة لا يخافون

الفتى : ما من مخلوق إلا وهناك شيء يخيفه

الملاك ماعدا الملائكة

الفتى : بل أولهم الملائكة
الملاك : آه .. إننا نخشى ..
الفتى : ما هذا قصدت فهذا يا ملاكي أمر مقرر مفروغ منه جميعنا نخشى الله
الملاك : أي شيء إذاً كنت تعنيه بكلامك ؟
الفتى : أعنى أشياء كثيرة الموت مثلاً فما دمت حياً فسيأتيك الموت أليس كذلك ؟
الملاك : صدقت .. ما من شيء أفزعنى وأهمني أكثر منه .. كلما جال بخاطري وجف قلبي
الفتى : ورغم ذلك لا ترأف بحالنا
الملاك : أو بعد كل هذا الصبر ولم أرأف بحالك بعد
الفتى : قلت لك صبرك لم يكن عن طيب خاطر
الملاك : رغما عني
الفتى : رغما عنك لاشك
الملاك : ومن الذي أرغمني
الفتى : الخوف
الملاك : ولكني لن أموت الآن
الفتى : ولمَ ؟
الملاك : لأني لم أنجز عملي بعد
الفتى : إذاً أنت تصبر علي خوفاً من أن تنتهي من عملك فيأتيك الموت
الملاك : لا . فالموتى كثيرون
الفتى : فأنت مطمئن لذلك
الملاك : نعم
الفتى : ومنذ متى أجلت أعمالنا الموت ؟
الملاك : أتعنى أنه ربما ...
الفتى : لا أعني شيئاً ما أعلمه أنك ربما مت الآن وربما غداً وهذا شأنك لا يعنيني في شيء
الملاك : لا يعنيك موتي ؟؟ ما أجحدكم يا بني آدم
الملاك : ربما أسعدني
الملاك : أسعدك
الفتى : ولمَ لا ؟ أبيني وبينك مودة ؟
الملاك : ولكني أرى في قلبي مودة تجاهك
الفتى : أما أنا فلا
الملاك : لا ؟
الفتى : لا أرى تلك المودة بل أرى شيئاً آخر
الملاك : ماذا ترى أيها الجاحد ؟
الفتى : أرى كراهية في عيون هؤلاء (ناظراً ناحية الموتى)
الملاك : إنهم ... إنهم قادمون
الفتى : وفي عيونهم
الملاك : كراهية مخيفة
الفتى : بل في عيونهم الشوق للحياة وراحت عن قلوبهم رجفة الموت
الملاك : لولاك لما ذهب عن قلوبهم خوف الموت
الفتى : لولاي لما نبضت قلوبهم بالحياة
الملاك : والآن انظر ماذا قدمت يداك
الفتى : كل الخير كان قلبي يرجف خوف الموت والآن أيقظت كلماتي الأموات لم يعد هناك موت فالفكر والموت لا يجتمعان
يتحرك الأموات ناحية الملاك الذي يرجع في ذعر للخلف وهو يردد (من القبر تولد الحياة من القبر تولد الحياة)
الموتى : (يرددون كلمات الفتى وهم يتحركون ناحية الملاك) الآن أيقظت كلماتي الأموات
الفتى : الآن أيقظت كلماتي الاموات ... لم يعد هناك موت فالفكر والموت لايجتمعان .. الموت والفكر لايجتمعان

يســـــــــــــــــــــــدل الستـــــــــــــــار



| الدورة السابعة |

|الرباط - المملكة المغربية|

| يناير 2015 |

www.atitheatre.ae