# مجلة
## دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض

العدد الأول
دجنبر 2009

مجلة
دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض

العدد الأول : دجنبر 2009

مدير النشر : د. أحمد الغازي

رقم الإيداع القانوني :
2009 PE 127

المطبعة :
**Imprimerie RABAT NET**
**Av. Hassan II – Cité Al Manar – Mag n° 6/3 – Rabat**
**Tél. : 05 37 20 46 32 –**
**e-mail : imprimerierabatnet@gmail.com**

## الأعضاء الشرفيون

**ـ أحمد اخشيشن**

**ـ بنسالم حميش**

**ـ محمد الساوري**

**ـ عينوز عبد العزيز**

**ـ حسن المنيعي**

**ـ عبد الله شقرون**

**ـ عبد الكريم برشيد**

# دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض

مجلة يصدرها مختبر "المسرح والمدينة"، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة ابن طفيل
القنيطرة – المملكة المغربية



**رئيس التحرير**

د. أحمد الغازي

**نائب رئيس التحرير**

دة. نورة لغزاري

---

**هيئة التحرير**

- أحمد شرجي
- سمير موطون
- سميرة لعسيري
- عبد الهادي الزوهري
- هشام بن الهاشمي
- هشام بنان

| الاستشارة القانونية | الاستشارة الفنية |
| --- | --- |
| د. محمد بوستة | الفنان محمد سعيد سوسان |

**اللجنة العلمية**

- د.أحمد الغازي
- د.حسن يوسفي
- د.حسن المنيعي
- د.خالد أمين
- د.سعيد الناجي
- د.عبد الرحمن بن زيدان
- د.عبد الواحد ابن ياسر
- د. مصطفى رمضاني
- د.نورة الغزاري
- د.يونس الوليدي

- جميع الحقوق محفوظة.
- لا يحق الاقتباس من المواد المنشورة في المجلة من غير ذكر المصدر.
- المواد المرسلة إلى المجلة، لا تعاد إلى أصحابها، سواء نشرت أم لم تنشر.
- المواد التي تنشر، تعبر عن آراء كُتابها. ولا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة.
- ترسل المساهمات مع سيرة ذ اتية للكاتب باسم رئيس التحرير على البريد الإلكتروني.
- لا تقبل المساهمات المكتوبة بخط اليد.
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية

# المحـتويات

**افتتاحية** ..... 9

**ملف العدد: قراءة المسرح: مقاربات منهجية وديداكتيكية**..... 11

**مدخل لقراءة المسرح اقتراحات لتحليل دراماتورجي**

د. رشيد بناني..... 13

**قراءة النص المسرحي دراماتورجيا**

د. مصطفى رمضاني..... 21

**تدريسية النص الدرامي والمقاربة المنهجية الديداكتيكية**

د. محمد صولة..... 31

**المقاربة الدراماتورجية وتحليل السرد المسرحي**

د. سعيد الناجي..... 39

**مقاربة الفضاء في النص الدرامي "فضاء المدينة العربية في مسرح سعد الله ونوس نموذجا"**

د. أحمد الغازي..... 43

**المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة**

ذ. لخضر منصوري..... 55

**من التلقي إلى الافتراض مقاربة جمالية في الإبداع المسرحي**

د. نوال بنبراهيم..... 65

**بين الوضعية التواصلية والوضعية الجمالية**

د. حسن يوسفي..... 77

**الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي: بعض جماليات تأثيث الفضاء المسرحي**

د. عبد المجيد شكير.....83

**النص البصري وتداعيات الذاكرة المطلقة للممثل في العرض المسرحي**

د. فاضل سوداني.....101

**جمالية الممثل في مسرح الطفل بالمغرب**

ذ. عبد الهادي الزوهري.....115

**صناعة الفرجة المسرحية وحوار الثقافات**

د. خالد أمين.....125

**"العاصفة" لوليام شكسبير: دراسة ثقافية**

ذ. هشام بن الهاشمي.....133

**المكتبة**.....143.....

**المقامة البهلوانية**

د. عبد الكريم برشيد.....145

# افـــتـتـاحـيـة :

يسرني باسم هيئة التحرير وبالنيابة عن زملائي الأساتذة والطلبة الباحثين أعضاء مختبر المسرح والمدينة أن أقدم هذه المجلة للقراء وأنا مفعم بالاعتزاز والابتهاج.

أما الاعتزاز فلكون هذا المختبر الذي لم يستكمل بعد العام الثالث منذ تأسيسه يصدر مجلة متخصصة من أجل خدمة الأساتذة والطلبة الباحثين المنتمين لفرق البحث التابعة للمختبر وتوثيق الصلة والتعاون بينهم ونشر أبحاثهم ومقالاتهم العلمية، وما تجود به قريحتهم الأدبية والفنية ليستفيد منها الأساتذة والطلبة والقراء وعموم الباحثين.

وهذا الشعور بالاعتزاز يمتزج بالشعور بالابتهاج لما لقيت الدعوة لإصدار هذه المجلة من استجابة وترحيب واسع من الكتاب والنقاد والمبدعين المغاربة والأجانب، منهم من ساهم في دعم المجلة بتقديم العون والمشورة، ومنهم من شارك بدراسات وأبحاث قيمة ساعدت في إغناء المجلة وتنويع مواضيعها، وهو مؤشر إيجابي يدل على أن هناك رغبة حقيقية وقناعة صادقة من الأساتذة والباحثين من ذوي التجربة والخبرة لإصدار هذه المجلة، ربما من أجل سد الفراغ... خصوصا وأن ساحة النشر المغربية والعربية تخلو من مجلة تعنى بهذا النوع من التخصص.

وإنه لمن حسن الطالع وجميل الصدف أن يأتي صدور العدد الأول من المجلة في بداية السنة الجامعية 2009-2010 بالتزامن مع انطلاق البرنامج ألاستعجالي للإصلاح الذي تبنته وزارة التربية الوطنية والتعليم العالي وتكوين الأطر والبحث العلمي ، وفي الوقت الذي يشهد فيه التعليم الفني بجامعة ابن طفيل صعودا واضحا في أعداد المسالك وتميزا في نوعية وأشكال التكوينات وخصوصا في مجال الفنون المشهدية على مستوى سلك الماستر والتكوين في الدكتوراه (المسرح وفنون العرض) الذي يشرف عليه (مختبر المسرح والمدينة).

ويأتي صدور هذا العدد انسجا ما مع قناعة الأساتذة والطلبة الباحثين أعضاء المختبر بأهمية الدور الذي يمكن أن تلعبه المجلة في إثراء البحث العلمي والارتقاء به إلي المستوى الذي تطمح إليه جامعة ابن طفيل وبالشكل الذي يقود إلى دعمه وتقويته بالمؤسسة بما يلزم من أبحاث ودراسات أكاديمية مبنية على المنهجية وذات العلاقة مع برامج التكوين المسرحي ومحاوره البحثية في كل المواد والتخصصات النظرية والتطبيقية من أجل خلق إطار أكاديمي من الطلاب وتكوين قاعدة من الكفاءات المؤهلة علميا وتقنيا وتحقيق أهدافها المرسومة، فضلا عن التعريف بالمسرح الجامعي والحركة المسر حية والفنية الوطنية والدولية وربط الصلات بين المثقفين المغاربة والأجانب.

والواقع أن إصدار هذه المجلة لا يبررها مجرد الطموح العلمي وحسب، وإنما ترتكز على قاعدة تاريخية من حيث أن التكوين المسرحي بجامعة ابن طفيل له سجل تاريخي وضاح في تعليم المسرح نظريا وتطبيقيا، وله طموحه في أن يبرز إمكانياته وخصوصياته على مستوى الدراسات العليا منذ اعتماد وحدة البحث والتكوين في الدراماتورجيا والنقد المسرحي سنة 2005 مرورا بسلك الماستر في الدراسات المسرحية سنة 2007 وحتى إرساء التكوين الجديد على مستوى الدكتوراه سنة 2009. فقد كانت هناك دائما رغبة في توجيه التكوين في المسرح توجيها فنيا وتقنيا وكانت هناك قناعة سائدة بأن مثل هذا التوجيه هو الوسيلة الوحيدة الكفيلة بتكوين جيد يزاوج بين الدروس النظرية والأشغال التطبيقية (لأن ما يسمعه الطالب من المحاضرات ينساه وما يراه يتذكره وما يعمله بجسده يتعلمه) كما يقول المنظر والمخرج الروسي الشهير قسطنطين ستانسلافسكي.

ولا بد أن نشير -من باب شرح الفوائد- أن التكوين المسرحي الذي يزاوج بين النظرية والتطبيق قطع أشواطا مهمة ، ووصل إلى مراحل متقدمة وأعطى ثماره على المستوى النظري في عناوين الرسائل والأطروحا ت الجامعية المسجلة بسلك الماستر ومركز التكوين في الدكتوراه والتي تركز في مجملها على المواضيع الفنية والتقنية في مجال دراما المسرح وفنون العرض التي لها علاقة وطيدة بالمسرح كالرسم والنحت والفن الزخرفي وفن العمارة والفيلم السينمائي والفيديو والمعارض بكل أنواع ها بالإضافة إلى الظواهر المسرحية التراثية المغربية والعربية والعالمية... وعلى المستوى التطبيقي في الأشغال والأعمال الموجهة في مختبر المسرح والتي فتحت المجال لتنظيم وتنفيذ برامج للتدريب في التأليف والإخراج وحرفية التمثيل وتزويد الطلبة بالمهارات التقنية المسرحية اللازمة لتنمية قدراتهم الإبداعية، وتأهيلهم لإنتاج أعمال مسرحية وفنية سليمة والمشاركة بها في المهرجانات المسرحية الوطنية والدولية

وبالطبع فإن هذه الطموحات لم تكن لتتحقق لولا جهود الأساتذة المنتمين للمختبر وتعاون الفنانين المحترفين والدعم الإيجابي والمساعدة الفعالة من قبل المسؤولين عن تسيير جامعة ابن طفيل وعنايتهم الفائقة والمتواصلة بالتعليم الفني المهني وتنويعه بما يتناسب مع الإصلاح العميق الذي تشهده منظومة التعليم الجامعي.

د أحمد الغازي

# ملف العدد

## قراءة المسرح: مقاربات منهجية وديداكتيكية

# مدخل لقراءة المسرح
# اقتراحات لتحليل دراماتورجي

**د. رشيد بناني**

**المسرح فن مركب:**

يقف مجهودنا النقدي المغربي (والعربي عامة) مثابرا وحائرا أمام الظاهرة المسرحية ومحاولة مقاربة ممارستها . يقف هذا النقد مثابرا، نظرا للمجهود الكبير والمتن الهائل من الكتابات النظرية والمتابعات والقراءات التطبيقية التي أنتجه ا الباحثون والنقاد، سواء في الدراسات العلمية المنجزة في رحاب الجامعات، أو الصادرة على صفحات الكتب والمجلات، وكذا الجرائد وملاحقها الثقافية . كما يقف هذا النقد حائرا أمام نفس الظاهرة المسرحية نظرا لطابعها التركيبي، وتشابك عناصرها، وانفلات كثير من هذه العن اصر من مجال تحكم الناقد الأدبي، أو الناقد الفني، أو كليهما معا، ودخولها في مجال تخصصات متباينة تقتضي مقاربة كل واحد منها مناهج بحث وأدوات تحليل خاصة بها . وهذا ما يجعل الطابع الغالب على المشهد النقدي للمسرح عندنا، وعند غيرنا أيضا وإن بشكل أخف، هو الطابع الأدبي الذي يقارب النص المسرحي وكأنه هو جوهر العملية الإبداعية في هذا الفن . حتى إذا تجاوز الناقد المتن اللغوي وما يتشعب عنه من شخصيات وأحداث وأسلوب، وجدناه يتناول عددا من العناصر الأخرى كالديكور والملابس ولعب الممثلين والموسيقى وطريقة التنظيم ونوعية الجمهور و تفاعله، إما انطلاقا من انسجام هذه العناصر مع النص أو اعتمادا على حس انطباعي يصل حد المتعة عند عدد من النقاد المتمرسين.

وعلى الرغم من الطابع الأدبي الغالب حاليا على المقاربة النقدية للظاهرة المسرحية، فإن هذه الأخيرة ليست ظاهرة أدبية محضة حتى يمكن أن تحيط بها الدراسة الأدبية إحاطة السوار بالمعصم، والخروج بواسطتها بالتالي بنتائج علمية باهرة . وربما لهذا السبب لم يوفق النقد الأدبي العربي لحد الآن في مقاربة هذا الفن المعقد مثلما وفق مثلا في نقد الظاهرة الشعرية أو الظاهرة القصصية و الروائية، اللذين أنتج الدارسون العرب والمغاربة حولهما كتبا ودراسات عميقة وغنية، ومتنا ذا قيمة علمية راقية.

إن المسرح ممارسة أدبية وفنية وصناعية واجتماعية مركبة، تدخل في تشكيل بنيتها عناصر تنتمي إلى نطاق الأدب، ويمكن بالتالي أن تطالها الدراسة الأدبية، داخل مجال

اختصاصها بكل كفاءة واقتدار، مستخدمة مختلف مناهجه ا وأدواتها المستعملة في دراسة الأجناس الأدبية الأخرى، ومكيفة لها حتى تستجيب لخصوصيات هذا الفن. غير أن المسرح، بحكم طبيعته المركبة، يتشابك مع الأدب مثلما يتشابك مع صناعات وفنون أخرى لا يتحقق له وجود بدونها؛ ولا تدخل بعض هذه الفنون والصنا عات داخل العملية الأدبية بتاتا، لذلك لا يمكن أن تدخل تحت طائلة نفوذ دارس الأدب أو ناقده.

إن المسرح في حاجة إلى المخطط الحضري والمهندس المعماري و مقاولة البناء المتمكنة من فنها لإنجاز البناية المسرحية الملائمة، كما أنه يحتاج حين إنجاز العرض إلى النجار والحدا د والكهربائي والخياط والماكيير ومصفف الشعر والإلكتروني والإعلامي ... وهو في حاجة كذلك إلى الرسام والملحن والعازف والمغني والكوريغراف وممثل الميم والممثل... وهو في حاجة كذلك إلى المخرج، الذي أصبح صاحب النفوذ الأكبر على المسارح حاليا، والذي يفترض فيه أن يكون ملما بكل الصنائع والفنون السالفة الذكر لكي يكون رئيسا لهذه الجوقة ومنسقا لأعمالها داخل دينامكية أدبية وفنية وصناعية واجتماعية أصيلة ومتكاملة تسمى العرض المسرحي.

ولا تكتمل هذه المنظومة من العلاقات المتشابكة بدون حضور الجمهور الذي هو الغاية من بناء المسارح و إنجاز العروض فيها، داخل نسق اقتصادي واجتماعي وثقافي وسياسي يصل المسرح ببقية أنشطة المجتمع الأخرى وبنيته؛ وبالتالي يصبح المسرح في حاجة إلى مسير للفرقة ومنسق لبرامجها ومدبر لمواردها ومصاريفها بالشكل الذي يجعلها تتكيف مع حاجياتها من جهة، ومع الواقع السائد أو الممكن من جهة أخرى ؛ وهو في حاجة أيضا إلى عالم الاجتماع الذي يدرس وظيفة المسرح في المجتمع وكيفية تفاعله معه. ولا شك أن كل واحدة من هذه المهن تمثل تخصصا قائما بذاته له أصوله وتقنيات عمله وأدوات تقييمه للعمل المسرحي.

وبقدر ما تدخل هذه الصنائع والفنون بشكل من ظم وواع في بنية الممارسة المسرحية مشكلة شخصيتها المعقدة والمتفردة، وبقدر ما يقوم بإنجاز فعالياتها في العرض صناع وفنانون مختصون، فإن نقدها يصبح مسألة دقيقة ومعقدة لا يمكن أن ينهض بها النقد الأدبي المحض. لأن العرض المسرحي بهذا المعنى هو (أبو الفنون)، كما يقول نقادنا العرب ، ولأنه، حسب تعريف رولان بارت، عبارة عن آلة سيبرنية، يتحرك كل عنصر فيها حسب قوانينه الخاصة[1]. وبناء على ذلك فإن هذه الدراسة المسرحية ينبغي أن تتفرق، نظريا، على شكل دراسات عدة، يدخل كل واحد منها في نطاق تحليل ومتابعة ظاهرة أدبية أو فنية أو صناعية أو اجتماعية معينة، فظواهر المسرح النصية ينهض بها نقاد الأدب، وظواهره البصرية والتشكيلية ينهض بها التشكيليون، والموسيقية ينهض بها نقاد الموسيقى، وظواهره الصناعية تدرس داخل المحافل الخاصة بالصناعة والتقنيات، فيما تدخل قضايا هندسة

المسارح وتجهيزها في ن طاق مجالات الدراسة المعمارية المتخصصة، وقضاياه الإدارية والمالية ضمن اختصاصات التدبير ... غير أن هذه الاختصاصات، وإن بدت مختلفة ومتعددة، فإن كل واحد منها لا يعمل منعزلا عن غيره، بل في تكامل وانسجام مع الاختصاصات الأخرى وتقدير لقواعدها وتأثيرها على مجال عمله.

ويمكن أن تتحاور هذه الاختصاصات المختلفة فيما بينها وتأتلف داخل الفضاء المناسب لهذا الحوار الديناميكي، وهذا الفضاء هو، في نظرنا، إما المعهد العالي المتخصص الذي يدرك هذا التنوع ويحترمه، أو المجلة المتخصصة التي تسند الكتابة فيها إلى نقاد ودارسين ذوي مشارب مختلفة ومتكاملة، فلا يكتب الناقد الأدبي فيها عن الموسيقى والتشكيل مثلا إلا لدراسة آثارها على مجال اختص ـاصه، أو لعرض انطباعاته، وحينها لا تكون لهذه الانطباعات تلك الدقة والصرامة التي ترفعها إلى درجة آراء ذوي الاختصاص.

## هل في الإمكان إنتاج دراسة علمية للمسرح؟

مع حلول الأزمنة الحديثة انقسم ـت مجالات المعرفة وتفرعت إلى علوم مختلفة فنشأت العلوم الإنسانية والعلوم الاجتماعية، ثم تطورت وطمحت إلى التشبه بالعلوم الصحيحة . وقد هيمنت هذه العلوم بدورها على دراسة الآداب والفنون، فكان لا بد للنقد أن يتأثر بهذه التيارات العلمية الظافرة، ومن ثم نشأت المدارس النقدية وتعددت مناهجها واكتسب بعضها صرامة علمية ووضوحا منهجيا أكيدا. وبذلك أصبح المشهد النقدي في كثير من أنواع الآداب والفنون يتصف برصانة ودقة غير مسبوقتين . وطمح النقد المسرحي بدوره إلى توخي الدقة والاتصاف بالعلمية، غير أن السؤال الذي يبقى مطروحا لدى كل من يقارب هذا الموضوع أو يريد التخصص فيه هو مدى إمكانية إنتاج دراسات علمية للمسرح.

إن الباحث المسرحي بمعناه الشمولي -نظريا على الأقل- هو ذلك الدارس الذي استطاع أن يلم بلغة المسرح المركبة وأن يحيط بإكراهاته وشروطه المتنوعة كل ها، أي أنه ذلك الكاتب القادر على معرفة كل اللغات المكونة لهذا الفن والمتمكن من كل المهن والتخصصات الضرورية لوجوده؛ وهنا تكمن المفارقة المعرفية التي تحطم كل محاولة من هذا النوع . إننا عندما نطلب من الباحث المسرحي تطوير خطاب نقدي ذي صبغة علمية ، فنحن نطالبه في الحقيقة بتوفير عاملين اثنين لا يجتمعان، وهما الشمولية والتخصص؛ وبذلك يفتقد النقد المسرحي إلى الشرط الأول لقيام خطاب علمي، وهو شرط التخصص.

ولنفترض جدلا أن دارس المسرح قد استطاع أن يجمع بين الشمولية والتخصص في كل مكونات الفن المسرحي وشروطه، فهل بإمكان هذا الناقد تطوير خطاب نقدي علمي للمسرح، مع العلم أن المسرحية كعرض لا يمكن أن تعاد بنفس الطريقة مرتين وفي نفس الظروف الذاتية والموضوعية؟

إن العرض المسرحي عملية متغيرة باستمرار، إنه، كما يقول عنه بيتر بروك، فضاء فارغ باستمرار، وواجب الفنان المسرحي هو الملء الذي لا يتوقف لهذا الفضاء؛ وحالما يتوقف الفنان عن ملء هذا الفضاء، ينتهي المسرح ولا تتبقى منه سوى ذكريات تتلاشى وصور تصفر مع مرور الوقت [2]. إن المسرحية، بتعبير آخر، ليست ظاهرة ثابتة والثوابت هي أساس العلم؛ وبذلك يفتقر النقد المسرحي إلى شرط ثان يشكل أحد أهم أسس ا لخطاب العلمي، ألا وهو ثبوت الموضوع.

والنتيجة التي يمكن التوصل إليها هنا هي أن الدراسة العلمية في مفهومها الحقيقي توجد في تناقض مع ما يمكن أن نسميه النقد المسرحي، فهما في الواقع ظاهرتان لا تلتقيان . ولعله لهذه الأسباب أصبح الخطاب النقدي العلمي في المسرح مفق ودا، وأصبح النقد المسرحي عموما متخلفا بالنسبة للنقد الأدبي . والدليل على كل ما قلناه هو فشل المحاولات الكثيرة والعظيمة الفائدة التي بدلها دارسون كثيرون حاولوا إيجاد مناهج تطمح إلى تحقيق العلمية في هذا المجال . لقد حاول بعضهم إتباع عدد من المناهج، على رأسها ا لمنهج السيميولوجي لإنتاج خطاب نقدي متعدد يطمح للإحاطة بكل أنواع الإشارات المسرحية، ولكنهم كانوا يصطدمون دائما بالعقبتين السالفتي الذكر، وهما الشمولية أو عدم التخصص ثم التحول وافتقاد ثبات الموضوع.

ويبرز أمامنا، نتيجة لكل هذا، إشكال كبير يعيشه النقد المسرحي ، ويتلخص هذا الإشكال، **أولا**، في وجود رفض للنقد الانطباعي -وهو رفض شرعي في عصر العلم الذي نعيشه- و**ثانيا**، في استحالة إيجاد النقد البديل الذي يتصف بالعلمية؛ فما العمل؟

من الواضح أن علينا الإنصات إلى خصوصية الفن المسرحي الأساسية التي تتمثل في تركيبه وتعدد خطابلته وتكامل هذه الخطابات فيما بينها؛ ثم استنباط مناهج نقدية مناسبة له، تتفادى مساوئ الطريقة الانطباعية بمقارباتها السطحية أو المزاجية، وتحاول تخطي عوائق الطريقة العلمية التي رأينا أنها عوائق حقيقية، وتضع لنفسها برنامجا يأخذ بعين الاعتبار مميزات هذا الفن ودر وبه المتشابكة . ويمكن القول بصفة عامة إن هذا الخطاب النقدي للمسرح يمكن أن يسلك مسلكا عقلانيا دون أن يدعي لنفسه العلمية، أي أن يكون عبارة عن إنضاج مناهج متعددة مناسبة لقراءة المسرح، وفق خطة تنبني:

**أولا**، على احترام التخصص، أي أن الناقد الأدبي يعنى فيه بالنص، والموسيقي يعنى باختصاصه، ودارس التمثيل يدرس التشخيص، وهكذا...

**ثانيا**، احترام التخصص لا يعني الانغلاق، ولكن ه يعني في نفس الوقت انفتاح كل تخصص على التخصصات المجاورة وفهم ميكانيزمات عملها، مع التركيز على العناصر التي لها تأثير متبادل، أو عناصر التخصصات الأخرى التي لها دور في تشكيل الاختيارات

الفنية والفكرية للتخصص المدروس، وهذا ما يشترط في الناقد الأدبي الذي يدرس النص المسرحي أن يكون ذا ثقافة مسرحية متكاملة الجوانب، والعكس صحيح أيضا.

بناء على ما سبق، تبرز أمام أعيننا أوراش عمل متعددة للدراسة المسرحية، ولكنها أوراش متجاورة ومتكاملة، لعل أهمها وأوضحها للعيان هي : **أولا، قراءة النص المسرحي،** أو ما سنسميه **التحليل الدراماتورجي، ثانيا، قراءة العرض المسرحي .** ولا شك أن أوراشا متعددة أخرى تبقى ممكنة للدراسة المختصة المتأنية لكل المفردات والعناصر التفصيلية المشكلة لهذا الفن . ونظرا لتخصصنا في الدراسة الأدبية، فإننا سنركز اهتمامنا في هذه المداخلة على الورش الأول، أي **التحليل الدراماتورجي**. فماذا نعني بهذا التحليل؟

**قراءة النص أو التحليل الدراماتورجي:**

لا نريد الدخول في السجال الحامي الدائر حول مكانة النص في العمل المسرحي، فهو سجال لا ينتهي؛ وليس هدفنا الدفاع عن النص المسرحي أو القول بأولويته، ولكننا نريد فقط أن نذكر أن بنية المسرح المركبة، ونسبية الجهود المتعددة المبذولة فيه، تجعل القيمة الإبداعية تتفاوت في العمل الواحد بين مكون وآخر؛ فقد نجد أعمالا تستحق الدراسة لجهود الممثلين أو مصممي المناظر أو الرقصات أو الإخراج ... كما قد نجد أعمالا أخرى وفق الكاتب في صياغتها الأدبية حتى عادت عملا يتسامى على العرض الواحد، ويتحول إلى أثر أدبي ومسرحي في نفس الوقت، تتوارثه الأجيال الواحد عن الآخر، ويترجم من لغة لأخرى، ليتم عرضه فوق المسارح العالمية بلغات متعددة، ويطبع ويعرض في واجهات المكتبات ليقرأه الناس في كتاب، أو ليبرمج في المقررات الدراسية الثانوية والجامعية . هذا النوع من الكتابات النابعة من المسرح والموجودة في صلبه وأساسه، والتي تتحدى بنصوصها المكتوبة الزمن والحدود مثل أعمال سوفوكليس وسينيكا و لاباركا وموليير وشكسبير وكامو وتوفيق الحكيم وسعد الله ونوس وأحمد الطيب العلج وعبد الكريم برشيد وغيرهم، يطلق عليها في عدد من لغات العالم اسم **دراما،** كما يطلق على مؤلفها لقب كاتب درامي أو **دراماتورج،** فيما يطلق على العمل الذي يقوم به هذا الكاتب اسم **دراماتورجيا**. ولا نريد أن ندخل في تفاصيل المعاني المتعددة التي استعمل فيها مصطلح **دراماتورجيا** مند ظهوره، أو التي يستعمل فيها حاليا، فقد خصصنا له ما يكفي من العناية في دراسة سابقة [3]، ولكننا سنركز اهتمامنا هنا على ما نسميه **الدراسة الدراماتورجية**. وسنستعمل هذا المصطلح للدلا لة على منهج لتحليل الكتابات الدرامية تبلور من خلال الدراسات التي قام بها **جاك شيرير** في فرنسا، وطورها بعده عدد من تلامذته[4].

إننا حين نحاول تطبيق **الدراسة الدراماتورجية** على الكتابات المسرحية لاستخراج القيم الفنية والموضوعاتية الموجودة فيها، فإن أدوات التحلي ل الأدبي ستكون هي عدة عملنا

الأساسية باعتبارنا دارسين أدبيين؛ غير أن هذه الأدوات لا يمكن أن تسعفنا وحدها وإنما سنحتاج كذلك، ولو بقدر أقل وبشكل مساعد،لاستعمال بعض أدوات تحليل العرض المسرحي، وبعض أدوات الدراسة السوسيولوجية للمسرح، وأحيانا لغيرها من الاختصاصات الهندسية أو الصناعية، ولو كانت هذه الأدوات لا تشكل جزءا من عدة دارس الأدب، خصوصا حين نحس أن هذه الأدوات ستسعفنا في الزيادة في فهم النص نفسه.

ويحرص رواد **التحليل الدراماتورجي** على أن يجعلوا دراستهم للنصوص المسرحية مطابقة لشروط إنتاج هذه النصوص وطبيعة تركيبه ا كما دلت على ذلك نتائج البحث العلمي إلى الآن؛ وبذلك فهم لا يتكئون على منهج مسبق، سواء أكان إيديولوجيا، أو سيكولوجيا، أو سوسيولوجيا، أو بنيويا، أو غير ذلك، بقدر ما ينطلقون من كيفية انبناء وإنتاج هذه النصوص نفسها داخل سياقاتها الأدبية والفنية والمهنية والتد اولية والاجتماعية وطبيعة الاعتبارات التي كان يأخذها المؤلف نصب عينيه حين اختيار موضوعه، وكذا الصعوبات التقنية التي تواجهه عند معالجة ذلك الموضوع، وكيفية تغلبه على تلك الصعوبات، وتقنيات الكتابة التي يسفر عنها إبداعه لتدليل تلك الصعوبات، وبالتالي طريقة بناء ما يكتبه، ونوعية الضغوط والمشاكل التي تواجهه وتضطره إلى البحث لها عن الحلول التقنية المناسبة، ثم أنواع الحلول التي يبدعها لتلك المشاكل.

إن **التحليل الدراماتورجي** بهذا المعنى، وكما تجلى في أعمال جاك شيرير وتلاميذه، ينصب بالدراسة على النصوص الدرامية، محللا م ختلف **عناصرها الداخلية** العامة المرتبطة بالكتابة، والعوامل **الخارجية** التي تحكمت في إنتاج بنية هذا النص بالشكل الذي وصلنا عليه، أي شروط إنتاجه الخاصة التي كيفت وجوده وحددت ملامحه وفرضت على المؤلف خطة معينة في الكتابة وتقنيات بعينها في الصياغة، وهي عناصر لم تكن الدراسات الأدبية تحاول الإحاطة بها كلها في السابق، أو على الأصح، لم تكن تقاربها بشكل منهجي منظم . وتتكون مراحل هذه الدراسة حسب جاك شيرير [5] من ثلاثة أجزاء:

**الجزء الأول:** يخصصه لما يسميه (**البنية الداخلية للمسرحية** )؛ وهو جزء يدرس فيها عناصر النص المسرحي التي يعتقد أن الكاتب المسرحي لا يخضع فيها لحيثيات وإكراهات خارجية مترتبة عن الظروف المادية أو الاجتماعية للعرض، وإنما يخضع فيها لظروف مترتبة عن مهنته ككاتب أو شاعر . والعناصر المدروسة فيه هي الشخصيات، والتقديم العام، والعقدة (العوائق والانقلابات) والحل، ثم الزمن.

**الجزء الثاني :** ويخصصه لما سماه (**البنية الخارجية للمسرحية** )، وهو جزء يدرس عناصر النص المسرحي التي يخضع فيها الكاتب المسرحي لحيثيات وإكراهات خارجية مترتبة عن تقاطع عمله مع عدد من العوامل المادية الخارجية ومع عمل المخرج والممثلين

والتقنيين. ويتعرض هذا الجزء للإخراج ووحدة المكان، وأشكال المسرحيات والفصول والمشاهد، وطريقة السرد والمونولوغ والمسارة (الأبارطي) وطريقة الربط بين المشاهد، وأسلوب الكتابة.

**الجزء الثالث :** ويخصصه المؤلف لما سماه (**تكييف المسرحية مع الجمهور** ) وفيه يتعرض لمبدأي الاحتمال (la vraisemblance)، واحترام الآداب العامة ( la bienveillance)، على اعتبار أهمية هذين المبدأين بالنسبة لجمهور المسرح الكلاسيكي الذي يدرسه المؤلف، وبالنسبة للنقد المواكب له.

وقد تتلمذ على صاحب هذا المنهج عدد من الباحثين المعروفين في فرنسا وخارجها، نذكر من بين الذين اطلعنا على دراساتهم واستأنسنا بها الباحثة المصرية سامية شاهين التي اتبعت نفس المنهج في أطروحتها التي أعدتها تحت إشراف جاك شيرير نفسه تحت عنوان (دراماتورجيا فيكتور هوغو 1816-1843)، ثم نشرتها في سنة (1971)[6]. وكانت هذه الباحثة قد استعانت عند إنجاز دراستها بكثير من المناهج ونتائج البحث التي استجدت في الساحة العلمية بعيد صدور دراسة جاك شيرير، نخص بالذكر منها النموذج العاملي الذي طوره كريماس، ودراسة الوضعيات المسرحية (Les situations théâtrales) التي طورها إتيين سوريو، ودراسة الخيال التي أحدث فيها غاستون باشلار نقلة غير مسبوقة، وكذا الدراسات السيميولوجية للمكان التي تطورت هي بدورها بشكل باهر...

كما نذكر منهم الباحثة الفرنسية آن أوبيرسفيلد (Anne UBERSFELD) التي اتبعت منهجا وسيطا متشبعا بكل من المنهجين الدراماتورجي والسيميولوجي، في كتابها الأول (**الملك والبهلوان**) (1974)[7]. وهو عبارة عن رسالتها للدكتوراه خصصتها لدراسة مسرح فيكتور هوغو، واتبعت فيها خطوات العمل المعتمدة في التحليل الدراماتورجي مع تطعيمها بكثير من تقنيات التحليل البنيوي والسيميولوجي . ومعلوم أن هذه الباحثة قد تبنت المنهج السيميولوجي في كتابيها الأساسيين الذين صدرا فيما بعد تحت عنوان (**قراءة المسرح**) (1977)[8]، و (**مدرسة المتفرج**) (1981)[9]، دون أن تتخلى فيهما عن آثار التحليل الدراماتورجي.

إن **منهج التحليل الدراماتورجي** هو في حقيقته منهج مفتوح، لم يطبقه واحد من العاملين به بنفس طريقة سلفه، فهو منفتح على تطور العلوم وتقدم مناهج الدراسة، كما أنه يتكيف مع طبيعة النصوص المدروسة وتتغير عناصر الاهتمام فيه من مسرحية لأخرى، ومن تيار فني لآخر؛ لذلك فإن مقوماته عند مؤسسه جاك شيرير حين تعرض بالدراسة للمسرح الكلاسيكي الفرنسي، لم تكن هي نفسها لدى كل من سامية شاهين التي حللت عددا من مسرحيات فيكتور هوغو، ولا آن أوبرسفيلد التي درست أعمالا أخرى لنفس المؤلف . إن

طبيعة الأعمال المدروسة، وظهور أدوات تحليل جديدة، وكذا زاوية نظر الباحث كلها تفرض ترتيب الأولويات عند التطبيق العملي لهذا المنهج . ويبقى كل تطبيق في حد ذاته تجريبا وإغناء وتطويرا لهذا المنهج، يضيف إليه بعض التفاصيل، ولكنه لا يغير ملامحه الأساسية التي تظل ثابتة، لأن الإشكال المنهجي لهذا التحليل يبقى دائما مرتبطا بقراءة ودرس تقنيات بناء واشتغال العمل الدرامي المكتوب للمسرح، دون عزله عن ديناميكيته التفاعلية مع المسارح التي لُقب من أجلها أو التي أنجزته فيما بعد.

وقد حاولنا في رسالتنا للدكتوراه محاورة هذا المنهج والاستفادة من خصوصياته لدراسة بعض الأعمال المبكرة للمسرح المغربي [10]، لذلك كنا ملزمين بتكييفه مع خصوصيات كتابتنا المسرحية الوطنية، وفهم شروط العمل التي اشتغل فيها كتابنا المسرحيون الرواد؛ وقد جعلتنا هذه التجربة نزداد اقتناعا أن الغنى والحيوية الحقيقية للمنهج لا تكتسب إلا من خلال التطبيقات المتعددة على الحالات المتباينة.

**الهوامش:**

1- انظر:

Littérature et signification , in. Roland BARTHES, Essais critiques, Seuil, 1964, p. 258.

2- انظر: بيتر بروك، (المساحة الفارغة)، ترجمة: فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، العدد 432، القاهرة، ديسمبر 1976، ص:.17

3- انظر رسالتنا : رشيد بناني، المسرح المغربي قبل الاستقلال ، دراسة دراماتورجية، رسالة دكتوراه الدولة في الآداب، جامعة سيدي محمد بن عبدالله، فاس، (2004 - 2005).

4- انظر الكتاب الأساسي لهذا الدارس الذي خصصه لدراسة الكتابة المسرحية الفرنسية في العصر الكلاسيكي:

- Jaques SCHERER, La dramaturgie classique en France, Nizet éditeur, Paris, 1962.

5- المرجع السابق.

6- Samia CHAHINE, La dramaturgie de Victor HUGO (1816 - 1843), éditions NIZET, Paris, 1971.

7- Anne UBERSFELD, Le roi et le bouffon, Etude sur le théâtre de Victor HUGO, Corti, Paris, 1974.

8- Anne UBERSFELD, Lire le théâtre, Editions sociales, 1977.

9- Anne UBERSFELD, L'Ecole du spectateur, Editions sociales, 1981.

10- رشيد بناني، المسرح المغربي قبل الاستقلال ، دراسة دراماتورجية، رسالة دكتوراه الدولة في الآداب، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، فاس، (2004 - 2005).

❑❑❑❑

# قراءة النص المسرحي
# دراماتورجيا

**د. مصطفى رمضاني**

ربما كانت الإبداعات المشهدية أكثر استعصاء على الباحث من غيرها من الإبداعات . ويتعمق هذا الاستعصاء حين نستحضر واقع الكتابة العربية، حيث يهيمن النص المكتوب -إبداعا ونقدا ومتابعة صحفية- على غيره من النصوص البصرية أو السمعية. فللكلمة تأثيرها على المبدع والنقد على حد سواء. وهو تأثير راسخ في الذاكرة التاريخية والوعي ا لجمعي. لهذا لا نستغرب اليوم إن كانت تجلياته وبصماته واضحة على الجماليات العربية وخلفياتها، وبشكل أكثر وضوحا على مناهج النقد والتحليل.

ولعل المتتبع للحركة النقدية العربية في مختلف تخصصاتها ومستوياتها، سينتبه منذ الوهلة الأولى إلى هيمنة سلطة المكتوب على حساب البصري. فهناك تطور واضح -سواء على مستوى الكم أم على مستوى الكيف- في الدراسات النقدية التي تهتم بحقول إبداعية تعتمد أساسا على اللغة الأدبية في التعبير والتواصل . وخلافا لذلك تقل الدراسات التي تهتم بالإبداعات التي تتوسل بلغات أخرى بصرية وحركية وسمعية وعلاماتية، كالمسرح والسينما والتشكيل والرقص والنحت وغيره... وحتى وإن اهتمت ببعض هذه الحقول الفنية كالمسرح على وجه الخصوص، فإنها لا تولي المكونات الجمالية الأخرى -التي هي في جوهرها لغات- كبير اهتمام، وتركز على مضمون النص استنادا إلى بعض عناصره الأدبية . وقليلة هي الدراسات النقدية التي تنظر إلى تلك المكونات التعبيرية ضمن بنية كلية للعمل الإبداعي.

وربما كان المسرح أكثر حظا من غيره من تلك الإبداعات ذات الطابع المشهدي . وقد لاحظنا كيف بدأ الدارسون يدركون ضرورة النظر إلى العمل المسرحي باعتباره فرجة تتوحد فيها كل العناصر المكونة للعرض، واعتبار النص عنصرا ضمن تلك العناصر فقط . ولكنه إدراك لا يراوح المجال النظري في عمومه . فجل الدارسين واعون نظريا بضرورة النظر إلى العمل المسرحي باعتباره فرجة. ولكن واقع الحال عمليا يؤكد عكس ذلك تماما، إذ تهيمن الكتابات النقدية النظرية على مثيلاتها التطبيقية، مع استثناءات معدودة.

وتزداد المسألة استفحالا حين نصل إلى المسرح في المؤسسات التعليمية، بما فيها التعليم العالي. فمن المعلوم أن مادة المسرح صارت من المواد المدرجة ضمن المقررات

التعليمية بالمغرب منذ حوالي عقدين من الزمن فقط . وقد أدرج في التعل يم الابتدائي ضمن الأنشطة الموازية ولم يعتبر كمادة أساسية. أما في التعليم الإعدادي والثانوي، فأدرج ضمن النصوص النظرية، سواء أكان النص المقرر مسرحية كاملة، أم مقتطفا منها لا غير . أما في التعليم العالي، فيدرس المسرح في بعض المؤسسات الجامعية التي يوجد بها أستا ذ مختص، أو على الأقل له اهتمام بهذا المجال . وبما أن المختصين بالمجال المسرحي يعدون على أصابع اليد، فطبيعي أن تغيب مادة المسرح من مقررات بعض المؤسسات الجامعية . وحين تحضر هذه المادة، تحضر نظريا، رغم وجود بعض المؤسسات التي تتوفر على ورشات للفن الدرامي، ما دامت هذه الورشات تعمل خارج الإطار الأكاديمي وليس هناك تنسيق بين ما ينجز فيها وبين ما يدرس في المدرجات . وأسباب عدم الاهتمام بالجانب التطبيقي في المؤسسات التعليمية المغربية متعددة؛ لعل أهمها غياب البنيات التحتية، والأطر المتخصصة، فضلا عن الاستراتيجية التربوية الواضحة بخصوص هذه المادة لدى الوزارة الوصية على قطاع التعليم.

ونظرا إلى الفراغ الذي تعانيه المؤسسات التعليمية بمختلف أصنافها في مجال قراءة المسرح باعتباره فرجة، -وليس مادة أدبية فقط-، نقترح بعض الإجراءات التي تقرب المتعلم من الخطاب المسرحي، انطلاقا من النص، ما دام هو المادة الحاضرة والمنجزة عمليا أمامه، مع إيماننا الكلي بأن لاشيء يعوض العرض المسرحي الفعلي فوق خشبة المسرحي في تحقيق بلاغة الفرجة، سواء في مستواها المعرفي، أم الفكري، أم الجمالي.

ففي مثل هذه الحالات يتم التحايل على النص للنظر إليه كما لو كان عملا منجزا. بمعنى أننا سننطلق من الكائن لدراسة الممكن، كما لو أن هذا الممكن موجود فعلا . أي أننا سندرس العرض بالقوة لا بالفعل . وفي هذه الحالة سنتوسل بالقراءة الدراماتورجية، لأنها الكفيلة وحدها بتقريب المتلقي من صورة العرض اعتمادا على مكوناته النصية.

وفي هذه القراءة الدراماتورجية، ينبغي استحضار أربعة عناصر لاعتمادها في التحليل والفهم والاستنتاج. وهي عبارة عن قرائن لفظية تحيل على قرائن بصرية وحركية وسمعية . وتعد بمثابة الوسائل الأساسية المتاحة لتحقيق ثنائية المنفعة والمتعة، على غرار ما يهدف إليه كل عرض مسرحي. وهذه العناصر الأربعة هي:

- العتبات
- الحكاية (أو الأحداث)
- الإرشادات المسرحية (didascalies)

- حوار الشخصيات

وانطلاقا من هذه العناصر ينبغي دفع المتلقي -المتعلم- إلى تخيل ما تبقى من مكونات الفرجة المسرحية من ديكور، وسينوغرافيا، وفضاء ركحي من حيث الأبعاد الثلاثة : الطول والعمق والعلو، وإضاءة، وموسيقى أو تمويج، وملابس، وأكسسوارات، وما يتعلق بملامح الشخصيات من حلاقة وماكياج إلخ...

ولكن يظل النص المكتوب في مثل هذه الحالات دائما هو المنطلق . عليه نعتمد لتخيل هذه المكونات التي هي في الأساس مكونات مشهدية، وعلامات متحولة ينبغي النظر إليها في سياقها الداخلي الخاص، بغض النظر عما قد تحمله من دلالات في إطارها العام . فحين توظف في العمل المسرحي، تصير لغة أو علامات دالة تحيا حياتها الخاصة مرحليا في هذا السياق فقط. ولما تخرج من ذلك السياق، تحيا حياة جديدة. وهكذا...

من هنا نفـهم سلطة النص وتأثيره على تلك العناصر المكونات المؤسسة للعرض المسرحي المتخيل . ولكن في المؤسسات التربوية عامة لا ندرس النص دون استحضار الإطار التربوي الذي يعد الموجه الأساس لنوعية القراءة والمنهج المقترح . فقبل دراسته نتساءل: ضمن أي سياق، ووفق أي منهج أو تصور سندرس النص ؟ فالغاية هي التي تبرر الوسيلة. وسنكون مطالبين باستحضار التصور العام للمنظومة التربوية، والأهداف العامة من المقرر، والغاية من وراء تدريس هذا النص دون غيره في إطار تلك الأهداف . أي أننا سننطلق من سياق القراءة: في أي إطار سننجز هذه القراءة المفترضة ؟ هل نحن أمام عمل عام موجه لعامة الناس؟ أم عمل موجه للنخبة؟ أم لفئة المتمدرسين فقط؟

فكل سياق يقتضي تغليب عناصر للقراءة على أخرى . وفي حالة المسرح داخل المؤسسات التعليمية، يطرح سؤال آخر هو: ما الغاية من وراء قراءة النص بمنظور العرض المسرحي؟ هل نريد أن نحلل النص باعتباره مادة تعليمية؟ أم نريد أن ندرسه باعتباره وسيلة لإيصال مادة تعليمية؟ أي هل نسعى إلى تعريف التلميذ -أو الطالب- بفن المسرح وخصائصه التي تميزه عن الأجناس الأدبية والفنية الأخرى، كما نفعل مع غيره من المواد المقررة في البرنامج التربوي؟ أم نتوسل بالمسرح بصفته وسيلة من وسائل الإيضاح البيداغوجية لتبليغ مادة تربوية أخرى، كالتاريخ أو الجغرافيا، أو المقامة، أو غيرها من المواد التعليمية ... ففي الحالة الأولى يكون النـص المسرحي هو الغاية، أما في الحالة الثانية فسيكون وسيلة ليس إلا.

وفي كلتا الحالتين لابد من استحضار السياق الخاص وما يرتبط به من حيثيات الأهداف والغايات والمفاهيم، خصوصا بعدما صرنا اليوم نتحدث عن مفاهيم جديدة في المنظومة

التربوية مثل الأهداف، والديداكتيك، والكفايات إلخ ...، لأننا ملزمون باستحضار هذه المعطيات عمليا أثناء التحليل، وفي الوثائق التربوية الخاصة بالمدرس، ما دام هذا المدرس مطالب إداريا وتربويا -خصوصا في السلك الابتدائي والإعدادي والثانوي - بإثبات تلك الأهداف أو الكفايات في الجذاذات التي يهيئ فيها دروسه، كل هدف أو كفاية على حدة : الكفاية المعرفية، والتواصلية واللغوية، والإجرائية، والجمالية، والمنهجية والإجرائية إلخ...

لهذه الأسباب، وفي ظل هذه الشروط -أو ما يطلق عليها بالإكراهات - يصبح النص المسرحي هو منطلق كل قراءة دراماتورجية . وتنطلق هذه القراءة من اكتشاف العتبات واستنطاق أبعادها الدلالية: المظهر الخارجي للكتاب، وحجمه، ولوحته : بماذا توحي لنا ؟ ما دلالة تشكيلها أو رسوماتها، وماذا توحي ألوانها ؟ إلى غير ذلك مما تقتضيه قراءة لوحة تشكيلية خارج سياق مضمون النص . وبعد ذلك ننتقل إلى العنوان للنظر في منطوقه الظاهري، وهل على الغلاف شيء آخر غير اللوحة والعنوان واسم المؤلف، كالعناوين الفرعية، أو أسماء كتاب التقديمات، أو تحديد جنس الإبداع إلى غير ذلك مما يشكل عتبات خارجية؟ قبل أن ننتقل إلى تأويلات العنوان الممكنة -وكذا العتبات الأخرى المساعدة إن وجدت- استنادا إلى ما أوحت لنا به صورة الغلاف . ثم نقوم بربط تأويل العنوان بتأويل الغلاف في كليته، لنقترح تركيبا يوحد التأويلين، أو على الأقل يقرب بينهما.

وبعد قراءة هذه العتبات الخارجية، ننتقل إلى العتبات الداخلية للنظر في مظاهرها الخارجية، ودلالاتها التي قد تساعدنا على تخيل العرض المسرحي . وفي هذه المرحلة نكتشف خصوصية الكتابة المسرحية عند المؤلف، ومنهجه، وتصوره، واتجاه ه الفني . وهي كلها قرائن ملموسة ستساعدنا على تصور العرض المسرحي . فطريقة تقسيم المؤلف للمشاهد، وكيفية توزيع الأدوار، وبناء الشخصيات والأحداث، وتصور الفضاء ومكانه وزمنه إلخ... كل ذلك يشكل وسائل مساعدة على تصور الفرجة المسرحية الممكنة.

فمن المعلوم أن كل مدرسة أو اتجاه فني إلا ويتبنى تصورا خاصا به . فإذا كانت المدرسة الكلاسيكية مثلا تتبنى مبدأ تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتتشبث بوحدات الحدث والزمن والمكان، فإن المسرح الطليعي يتجاوز ذلك، ويتبنى طريقة تفكيك الشخصية وتكسير الأحداث، وتفجير الفضاء، وهكذا ... لذلك تصبح عملية الاستعانة بالعتبات الداخلية أساسية في قراءة هذه الفرجة المؤجلة والمحتملة.

والعتبات الداخلية متنوعة ومختلفة. وليست هناك عتبات ثابتة . فلكل نص عتباته التي ينبغي قراءتها في سياقها الخاص ضمن البنية الكلية للنص . وتتنوع هذه العتبات غالبا بين التقديمات ، والمقدمات، والبرولوجات، والفصول، والمشاهد، وتوزيع الأدوار، والعناوين

الفرعية، والرسومات الداخلية -إن وجدت-، وعلامات الترقيم وغيرها ... وهي أيضا قرائن ملموسة كالعتبات الداخلية، تساعد على تصور العرض المسرحي وقراءة النص فرجويا.

وبعدما ننتهي من قراءة العتبات ، ننتقل إلى مضمون النص أو ما سميناه بالحكاية . والحكاية هي خلاصة مجموعة من الأحداث التي تتطور لتفضي إلى نتيجة معينة. ونحن حين نقرأ نصا ما ويشدنا إليه فنواصل القراءة، إنما نفعل ذلك بفضل المتعة التي توفرها الحكاية . لذلك تظل هذه الحكاية راسخة في أذهاننا لمدة طويلة أكثر من غيرها من العناصر الأخرى، وننسى كثيرا من الأحداث والتفاصيل، رغم أنها ساهمت بشكل أو بآخر في تحديد معالم الحكاية، التي ترسخ في ذاكرتنا بصورتها الكلية، خصوصا إذا كانت محبوكة بشكل جيد، كما هو الحال مع بعض الحكايات التي كانت تحكى لنا ونحن صغار أو مع حكايات ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة ونحوها. فمضمون الحكاية هو ما يرسخ في أذهان الناشئة أكثر من غيره. وهو الذي يشدنا لمتابعة قراءة النص، قبل أن ننتبه إلى المكونات الفنية أو التقنية الأخرى . فهي تلخص ما تم فيه من أحداث. وغالبا ما يعتمد التسلسل المتنامي في ربط الأحداث فيما بينها للوصول إلى النهاية أو النتيجة، مرورا بالعقدة والحل المقترح لها بشكل أو بآخر.

هذا هو المنهج المتبع عادة في القراءة المريحة لدى أغلب الدارسين الذين يتعاملون مع النصوص بشكل نمطي. لكن حتى في هذه الحالة، لا بد من استحضار السياق الذي تنتظم فيه تلك الأحداث، والنظر إلى العمل المسرحي كبنية كلية لا تتحدد قيمة أي مكون من مكوناته إلا داخل ذلك السياق من جهة، وفي علاقتها الداخلية بالمكونات الأخرى من جهة ثانية . فكل مكون يصبح علامة وظيفية دالة مرحليا.

لهذا فحين نقرأ الحكاية، ينبغي استحضار هذا المعطى ال منهجي، لنحقق أكبر قدر من التوفيق لتأويلاتنا. وتبعا لذلك ستكون قراءتنا نقدية بالضرورة. فنحن نتعامل مع كل عنصر، ومع كل مكون داخل سياق النص الموجود بالفعل، ولكن أيضا داخل سياق العرض الموجود بالقوة. وفي هذا الصدد يمكن الاستعانة بكل ما نراه كفيلا بمساعدتنا على تحقيق هذه الغاية، من لغة، وصور تعبيرية، وتركيب، وشخصيات، وأحداث وأفضية، وغيرها مما قد يساعد على تقديم إضاءات حول خصائص العرض الذي يمكن أن يفضي إليه هذا النص المكتوب، بعناصره وخصائصه المتاحة أمام القارئ.

والأهم من كل هذا هو أن ندفع المتمدرسين إلى اكتشاف كيفية اشتغال هذه المكونات في العمل المسرحي، وكيف تحيا حياة جديدة في سياق مغاير داخل العمل نفسه، وكيف تتآزر لتؤلف البنية الكلية للفرجة المقترحة. والغاية من كل ذلك هو تعويدهم على قراءة العرض

باعتباره مجموعة علامات وظيفية متماسكة، لا تحيا بنفس الدلالة دائما، وإن ما تتجدد هذه الدلالة مع كل سياق مغاير. وبذلك فهي تحيا حياة جديدة مع كل سياق جديد.

وبما أن أساس المسرح هو الصراع الدرامي، فقد كان الحوار خاصيته الثابتة التي تميزه عن باقي الأجناس الأدبية والفنية الأخرى . فهو يتضمن حكاية وأحداثا، ولكن لا يتم استعراضها بالسرد والحكي، لأن هذا من شأن السرديات . أما المسرح، فيتوسل بالحوار . وهو العنصر الجوهري فيه. وبدونه لا يمكن الحديث عن جنس المسرح، حتى وإن كان هذا المسرح من نوع البانتوميم.

وبما أن مضمون المسرحية يصل إلى المتلقي عن طريق الأحداث والحكاية، فإن الحوار يصبح حاملا لذلك المضمون. وخلافا لجنس السرديات، فهو لا يرتبط مباشرة بالكاتب أو السارد، وإنما يرتبط بالشخصيات التي تنوب عن الكاتب في تطوير الأحداث وبناء الحكاية وتأجيج الصراع. فهي حاضرة تتحدث مباشرة أمام المتلقي، ولا تختفي وراء ضمير المتكلم أو الغائب الذي يتقمصه السارد.

والحوار نوعان كما نعلم : ديالوج . وهو حوار خارجي بين شخصية وغيرها . ومونولوج . وهو الحوار الداخلي الذي تؤديه الشخصية عن طريق التأمل أو التذكر أو الهلوسة أو التخيل أو في غيرها من الحالات التي يحدّث فيها نفسه.

وغالبا ما يتم الحوار بين شخصيات محايدة بالنسبة إلينا. فنحن نتلقى حواراتها من أفواه الممثلين الذين يؤدون الأدوار. ولا يتدخل السارد ليكون وسيطا بيننا وبينها حتى يشرح لنا، أو يصف ما وقع، وفي أي مكان وفي أي زمن. فكل شيء واضح أمامنا عبر الحوار، أو عبر الإرشادات المسرحية كما سنرى.

والحوار يؤهل المتلقي ليكون أكثر معرفة من الشخصيات بالحالات والأحداث التي ستقع، لأنه يسمع ذلك مباشرة من الشخصية التي تؤدي حوارها أمامه، خلافا للشخصية الغائبة التي تجهل ذلك بحكم غيابها المؤقت عن الركح. فالحوار يكشف عن مضمون خطاب الشخصية،ونواياها، ومواقفها، وحالتها الاجتماعية والنفسية، وغي ر ذلك مما قد يكون بالتصريح أو التلميح.

وأثناء التحليل الدراماتورجي، ينبغي الانتباه إلى أسلوب الحوار وكيفية صياغته وتركيبه ولغته . هل استعمل الكاتب الأسلوب الخبري أم الإنشائي؟ وما الصيغ التي ركز عليها في كل منها؟ (التعجب، الأمر، النهي، الاستدراك، الأسماء، الأفعال، الضمائر إلخ ...).

فكل أسلوب أو صياغة أو لغة إلا ولها حمولتها ووظيفتها، وطبعا تأثيرها على البناء الكلي للعمل المسرحي.

والحوار في أصله قرينة لفظية، لأنه من الملفوظات المباشرة . ولكنه يساعد على الكشف عن قرائن معنوية يمكن الاستئناس بها لتخيل العرض المسرح ي، كأن يشير الممثل مثلا إلى مكان الأحداث أو زمنها، أو إلى أحداث ذات دلالات خاصة، أو إلى نوعية الموسيقى أو الملابس أو الأكسسوار، ونحو ذلك مما قد يتلفظ به، ليكون بذلك قرينة إضافية تضيء للمتلقي سبل اكتشاف الفرجة ولو نظريا.

ثم إن هذا الحوار هو الذي يحدد زمن الأفعال. وغالبا ما يؤدى بلغة الحاضر (المضارع والأمر)، نظرا لسيطرة الديالوج على حساب المونولوج بشكل عام. وحتى حين يستعمل زمن الماضي، يتم ذلك مباشرة عن طريق شخص حاضر هو الممثل أو من يقوم مقامه كآلة التسجيل، أو صوت خارجي إلخ .. كما أن مثل هذه الحوارات تساهم في تقليص مساحة الوصف، لأن ذلك من شأن السرديات، إلا ما جاء على لسان الشخصيات عن طريق المونولوج أو عن طريق الحوار الخارجي.

لهذا كله ينبغي الاعتماد عليه دراماتورجيا للانتقال بالنص المكتوب إلى مستوى العرض. فما يختزنه الحوار من وظائف وقرائن كفيل بدعم القراءة المشهدية، ولو على سبيل الاستئناس.

غير أن أهم عنصر دراماتورجي يمكن الاعتماد عليه في هذا الشأن، هو الإرشادات المسرحية. وهي كل الكلام الموضوع بين قوسين، ولا يندرج ضمن الحوارات التي تؤديها الشخصيات في النص، لأنه بالأساس كلام يوجه إلى القارئ كي يعرف فضاء الأحداث، وه وية الشخصيات، وخصائص كل المكونات الأخرى، حتى يربط بينها وبين الحوارات التي هي جوهر النص الملفوظ. وتعتبر بمثابة الدليل النظري الذي يقترحه المؤلف، فيما يخص المكونات التقنية والسينوغرافية التي يمكن أن توفر للنص شروط تحويله إلى فرجة بصرية . لذلك يمكن اعتبارها نصا موازيا يختزل البعد العملي للنص النظري.

وغالبا ما يعتمدها المخرج لتقديم تصوره للعملية الإخراجية، قبل أن يشرع في التقطيع المشهدي، ويحدد الرؤية النهائية المتعلقة بكيفية اشتغال مكونات العرض داخل نسق عام هو الفرجة المسرحية . وينبغي للمدرس أن يكون على دراية ب أهمية الإرشادات المسرحية في تقريب المتمدرس من المكونات العملية للعرض المسرحي . فهي توجيهات نظرية تخص

أمورا عملية وتقنية، لأنها هي التي تعرفنا بكل العناصر والمكونات والخصائص التي تغني النص ليكون قابلا للتمسرح.

ويأتي الفضاء في مقدمة تلك العناصر والمكونات . وهو الذي يتحكم في طبيعتها وخصوصياتها بشكل عام. ولا يمكن تصور شخصيات أو أحداث خارج الفضاء. وهنا ينبغي تنبيه التلاميذ إلى الفرق بين الفضاء الركحي والفضاء الدرامي. فالفضاء الركحي هو المكان المقترح لتقديم العرض المسرحي: (خشبة إيطالية، خشبة دائرية ، ساحة إلخ ...) أما الفضاء الدرامي فهو فضاء متخيل. أي هو الفضاء الذي تدور فيه الأحداث نظريا في النص . وهو نوعان أيضا : متخيل. وهو الذي نشاهد تجلياته عبر الديكور والسينوغرافيا فوق خشبة المسرح، وافتراضي. وهو الذي تتحدث عنه الشخصيات عبر الحوار، ولا نراه. والإرشادات المسرحية هي التي تدقق الفضاء الركحي وتحدد نوعيته: هل هو فضاء مفتوح أم مغلق، أفقي أم عمودي، دائري أم مطلق، وهكذا ... كما تحدد خصوصية الفضاء الدرامي وعناصره وهويته: أين تدور الأحداث بالضبط؟ (قرية، كوخ قصر، بحر إلخ ..) وما هي سماته ؟ (حجمه، نوعه، لونه، مكوناته...).

وبما أنه لا يمكن تصور أحداث وشخصيات خارج المكان، فكذلك لا يمكن تصورهما خارج الزمن. لذلك تساهم الإرشادات في تحديد الزمن الدرامي : أي الوقت الذي تتم فيه الأحداث كما يقترح المؤلف في نصه : (الصباح، الغروب، الفجر، الساعة ...). وهو نوعان كذلك: متخيل، وهو الذي يحدد معالمه المؤلف صراحة داخل الإرشادات ويضعه بين قوسين. وافتراضي، وهو الذي تتلفظ به الشخصيات أثناء الحوار. هذا فضلا عما تقوم به المكونات الأخرى من تعميق الوعي بالزمن، سواء عن طريق الديكور، أم عن طريق الموسيقى، أم الألوان، أم غيرها...

ثم إن هذه الإرشادات هي التي تحدد نوعية الأحداث (معركة، عرس، عملية حصاد ...)، وتموضع الممثل فوق الركح -la mise en place- وتعرفنا بالشخصيات من حيث الجنس، والسن، والهوية الاجتماعية والنفسية والثقافية والسلوكية، والهيئة، والهندام، والماكياج والحلاقة وغيرها مما يسلط الضوء عليها ليعرفها المتلقي أكثر.

كما أنها تساهم بشكل أساسي في تقديم إضاءات حول الجانب التقني والجمالي للعرض، كأن تحدد نوعية الإضاءة (حمراء، زرقاء، باهتة، مطلقة...)، لأن كل لون يحمل دلالة معينة في سياق خاص، أو نوعية الآلات الكهربائية التي ينبغي الاستعانة بها في هذا الجانب، وكذا نوعية الموسيقى الموظفة (تمويج، موسيقى صامتة، صاخبة، عزف مفرد، جماعي، صمت...)، ونوعية الديكور، ودلالته وحجمه، وهل هو ديكور ثابت أم متحرك، عصري أم

تقليدي؟ وهل هو لوحة تشكيلية أم مجسم؟ وما نوعها أو اتجاهها الفني؟ ونحو ذلك مما يتعلق بالمستوى السينوغرافي عامة.

لهذا لا ينبغي القفز على هذه الإرشادات واعتبارها مجرد نص موازي. فهي تقوم بدور وظيفي في تحديد هوية الفرجة المسرحية . وينبغي تعويد المتمدرسين على قراءتها كما لو كانت جزءا أساسيا من الحوارات . فبدونها لا تتم الفائدة، سواء في جانبها الدلالي أم في جانبها الجمالي.

ودعما لهذه القراءة الدراماتورجية، يستحسن عدم الاكتفاء بما هو نظري، إذ يمكن للمدرس أن يشجع طلبته على إنجاز مشاهد أمام زملائهم، مستعينين بتلك الإرشادات . فقد أبانت التجارب أن عملية إشراك التلاميذ في إنجاز عرض مسرحي، انطلاقا من نص مقرر في برامجهم الدراسية، تكون أكثر نجاعة من عملية الدراسة النظرية الخالصة . وستكون عملية الإنجاز بمثابة دراسة تطبيقية إجرائية يتعرف التلاميذ من خلالها بعمق أكثر إلى مضمون النص ومكوناته وخصائصه، فضلا عن خصائص الفرجة المسرحية التي يحققها العرض الافتراضي، الذي ساهمت في إبراز معالمه الكبرى تلك القراءة الدراماتورجية.

أما بعد، فإن هذه القراءة الدراماتورجية المقترحة لا تغني عن الدراسة الأدبية النقدية للنص المسرحي. فهو نص أدبي يتكون من لغة، وأسلوب، وأحداث، وحوارات، وشخصيات، ومكان وزمن، وصور تعبيرية، وحبكة، وغيرها مما قد يستعين به الكاتب بح ثا عن الفائدة والإمتاع . لهذا ينبغي استجلاء كل هذه العناصر ودراسة مكوناتها الفنية والجمالية، واستخلاص أبعادها الدلالية ضمن سياقها الداخلي . فالسياق هو الذي يحدد حقيقة الدلالة المبتغاة، وهو الذي يحد من مزالق التأويل وشطط الأحكام.

❑❑❑❑

# تدريسية النص الدرامي والمقاربة المنهجية الديداكتيكية

**د. محمد صولة**

**<u>إشكال تدريس الدراما والديداكتيكية:</u>**

لعل أول ما يبادهنا في هذا المدخل هو علاقة درس المسرح بالمقاربة الديداكتيكية بحيث إن الظاهرة المسرحية في شموليتها لم تستطع أن تخلق لنفسها تصورا ما، تتضح من خلاله أدواتها ودلا لتها، وبالتالي أوقاعها التي هي متعددة بين الأدب والتاريخ والفلسفة والأنثروبولوجية وعلم الاجتماع والجماليات، ذلك أن هذا بقي خاضعا إلى مجموعة من الإكراهات المرحلية، خاصة عندما نريد تأطير الظاهرة في الثقافة العربية الإسلامية، وإذا كانت تدريسية النص الدرامي في خطيتها لزمت المضامين والجوانب الأدبية، فإنها حرصت على أن تقدم قراءتها في علاقتها بالأصول والنصوص المركزية، في حين كان من الضروري الاهتمام بالهوامش ومختلف ظلال الطرح النصي، هذا التصور يخدم الوعي بالكتابة المسرحية في شموليتها، وفي تعدديتها واختلافيتها، و"هكذا تجد الكتابة التي ترفض التطابق وتهفو إلى بناء الاختلاف كل مبررات وجودها، ذلك أنها حركة تمضي إلى التـراث لتكشف خباياه، تفتتن باله ـامش (ألف ليلة وليلة / كتب المتصوفة وكراماتهم / سير الأولياء والأنبياء/ السير الشعبية/ الكتب الإباحية...الخ) وفي ضوئه تقرأ المر كز (النصوص الأليفة ) تعري المتوحش فينا ذاك الذي تقترب م نه خشية أن نكتوي بناره، وغايتها من ذلك ليست الحلول في التراث بل مفارقته، ومتعلقها ليس إحياؤه بل تمثله، إنها تمارس الاقتراب لتمعن في الابتعاد"[1].

إن العلاقة بين تدريسية النص الدرامي والمقاربة المنهجيۃ الديداكتيكية تتمثل في كون المسرح يتداخل فيه كل من النص والعرض، أي المكتوب والبصري، وبالتالي لا يمكن تحققه إلا من خلال عملية التواصـل، لهذا فالفعـل الديداكتيكي هنا يستمد حضـوره القوي من التجربة المسرحية وربطها بالقدرة على تأويل معاني نصيتها وتفكيك لغاتها، ويختزل هذا المنظور مشروع غابريال بيرجفلدير Gabriel Birgvelder، وبوس فيماميلدي Bos vimamelde، في عناصر هي : تدريبات علنية - إجرائية - عمليات مجردة - المعجم المسرحي- الأدوات التعبيرية- آليات اللعب الناجع والاهتمام بالمتون، فالفعل الديداكتيكي لا يمكن فهمه باعتباره عناصر تطبيقية في الزمن والمكان فقط، بل هو تمثل متكامل للعملية

التربوية ويستمر مرادفا لفعل التعليم والتعلم، فهو بهذا القدر أو ذاك وصف للسلوكات التي تتم داخل وضعية ديداكتيكية التي تعتبر بدورها مرادفا لوضعية التعليم والتعلم [2] ومن صعوبات الحديث عن ديداكتيكية تدريس المسرح يمكن إجمالها في عنصرين أساسيين هما:

* الوعي بخصوصية الخطاب المسرحي.

* التواصل.

وإذا كان إشكال تدريس الدراما يقتضي مبدئيا الاهتمام بالديداكتيكية كفعل إجرائي وهادف، فإن سياقي بعديهما التنظيمي والتقني يستدعي استثمار الحدس، اللعب، قوة المشاهدة، الفرضية أو القضية ونقيضها، المعجم، الدلالة، التداول، التركيب والتقويم، لذلك فما يمكنه أن يجمع بين العنصرين هو فنية التدريس والمسرح، بحيث لا تتم هذه العملية إلا من توفر شروط تعليمية- تعلمية، والإحساس بالتحول أو التنقل الديداكتيكي الذي يساهم في تقديم عرض التناقضات من زوايا إدراكية متنوعة، تكشف عن طريق الارتجال المشكلات وتدعم التعبير الإيمائي وعلامات الجسد التخيلية المميزة.

## 1- القراءة المسرحية واستراتيجية المنهج.

تستدعي القراءة المسرحية حضور العديد من المقاربات المنهجية التي تتغيا فهم وتفسير الظاهرة (المسرحية)، من منطلقات عديدة، وإذا كان الصوغ والطرح المنهجيين لا يزالان في بدايتهما بخصوص النقد المسرحي، فإنه بات من الحتمي الالتزام بوضوح المنهج وضرورته، وضبط المصطلح وإجرائي ته ، بحيث يمكن أن يتم تجاوز التعميم والتضخيم والتبسيط والأدبية كرؤى هيمنت على الحقل المس رحي في نشأته وتأسيسه إلى استيعاب خصوصيات التعامل مع الخطاب المسرحي، وذلك باعتباره منجزا يستمد مشروعيته التواصلية من النص والعرض، فالظاهرة الدرامية ليست حقيقة معطاة وكاملة في موازاتها للواقع وللمجتمع في تحولاتهما، بل هي ممارسة طقوسية تختزل الوعي البدئي والغ ريزي ضمن أشكال تعبيرية قابلة للتجريد والتطوير، ولهذا فالمسرح فن مركب تتناص فيه المعارف والفنون والتواريخ وتتحاقل ضمنه الفضاءات والأمكنة والأزمنة في بعد قد يتوحد أو يتعدد، لأن الرؤية الدرامية أو المسرحية تعرف انزياحها من خلال جماليتها ونقد حالة إثباتها constant de critique، وذلك بالتحول الذي هو أساس الانتقال من الدرامي إلى المسرحي، أو من مرحلة الكمون إلى التحقق.

إن النقد المسرحي يمكنه أن يستفيد من هذه الخصوصية الفنية والجمالية، كاستثناء في التمثل والتمرس، وليس في الوعي بالظاهرة فحسب، لذا نلحظ أن النقد المسرح ي والاشتغال عليه لا يعي الفصل بين الأدبي وغيره، وبالتالي نرى فوضى على مستوى المصطلح في

عملية القراءة والتأويل، وإن كانت هناك استثناءات، فإنها قليلة إذا ما قورنت بالمنتوج المكتوب والمعروض.

تستلزم القراءة المنهجية وضوح التصور المنهجي، بحيث إن هناك اختيارات س ببية تقتضي الوقوف على سياق نسقي أوحد، يدقق في الاستقراء أو في الاستنباط، في القياس أو في المقارنة، في التفكيك أو في التلقي، إلى حدود قصوى، ومادام انتهاج خطة هدفها الوصول إلى نتيجة ما، فإنه بات من اللازم على الدرس المسرحي أن يحتاط من مزالق الأدوات التي يكرسها التحليل والتأويل بدل الخطة المنهجية النسقية والخاضعة إلى إبستيمية شاملة، لأن المنهج في حد ذاته يتميز برؤيته الكاريزمية الموحدة في الطرح والأسلوب، في حين تظهر القراءة المنهجية كأفق للتعدد والاختلاف داخل مساحة منفتحة على النص والعرض، باعتبار أن المسرح لا ينتهي بصفته مشروعا قابلا للمسرحة، أو له جاهزية التحقق في العرض "إن قراءة المسرح -في خطابه النقدي- تقوم على تعدد الاختصاصات في المسرح، وتعدد أشكال الاشتغال والمرسلات والوسائط"[3]، وإذا كانت الصيغة المنهجية في مقاربة المسرح تخضع إلى احتمالية توقع مختلف الطرو حات في قراءة عالم النص المسرحي، فإنها بالضرورة تستحضر عناصر الكتابة الدرامية والإخراج والتمثيل والدراماتورجيا والسينوغرافيا، وكل مستلزمات الفرجة المسرحية الأخرى من خلال القراءات السيميائية والجمالية بالخصوص، لذلك يتميز المنهج في المسرح بحدود الوعي بإشكاله الفني والاستطيقي.

## 2- <u>النص الدرامي ونسق القراءة الموجهة الديداكتيكية (المنظورات الستة لفيلا وشميث)</u>: سهرة مع أبي خليل القباني لسعد الله ونوس نموذجا.

تبدأ القراءة للنص الدرامي من العلاقة بينه وأفق تلقيه، بحيث نجد أن صفة الترابط بين المستوى الأول والثاني تقتضي إظهار العلامات التي تملأ مساحات البياض، وإنعاش كل الإحالات من خلال تحريك مؤثثاتها، ودفعها إلى خلق المساحة الجمالية، فالنص الدرامي لا يمكنه أن يكون مسرحيا إلا إذا كان متحررا من شوائب الغرائز والهذيان، لأنه تمرس على الشعور بالحرية والعفوية المنظمة، إذ كل ما يشاهد وما يفكر فيه، هو شيء عادي، لكن المسرح يسعى إلى التعرف بالفعل[4]، وهكذا يتجلى النص الدرامي من خلال حضوره القوي في الفرجة، بحيث يختفي كي يترك المجال للعب الجسد وما يحف به.

إن هذا التصور لقراءة النص الدرامي، لا يبعد المرئي، بل يستند على أفق تمييزي بين ما هو تربوي تعلمي، وآخر أكاديمي، وإذا كانت تدريسية المسرح في المستويات الأولى تهتم بالأسس الديداكتيكية والعلمية، فإنها تنطلق من مرجعيات نظرية تنفتح على تاريخ الأدب والسوسيولوجيا والتحليل النفسي واللساني والتواصلي والتلقي [5]، إضافة إلى ما هو تربوي

يهدف إلى التعلم، مبعدا بذلك القراءات الموازية والإملاءات والمستنسخات، ولتثبيت هذا الطرح تم اعتماد كفايات محددة تواصلية ومنهجية وثقافية واستراتيجية وفق منهجية مؤسسة على ثلاث مراحل[6] هي:

***المرحلة التوجيهية:***

- تعيين الأهداف.
- عرض المؤلف (نوعيته، بيوغرافيا صاحب المتن، حوافز التأليف).
- وضع المشكلة المثارة واقتراح فرضيات وتصميم.
- تقديم ورقة مختزلة للمتن (وقائع، شخوص، حالات ومواقف، بنيات سردية وحوارية منتقلة...).
- إعداد الملخص من خلال:

- التعرض إلى مضامين المتن دون الإخلال بنظامه.

- ترتيب الأحداث زمنيا.

***المرحلة التحليلية:***

ويتم تقسيمها إلى قسمين، أولهما تحليل الجزء في علاقته بسابقه وبالمتن عامة وثانيهما يرتبط بالتحليل العمودي الذي يقوم به القارئ فردا أو جماعة، وذلك بالتركيز على تتبع الحدث، القوى الفاعلة، الجانب النفسي، الجانب الاجتماعي، البنية والأسلوب، ويصحب كل منظور من هذه المنظورات ببطاقة أشغال.

***المرحلة التركيبية:***

وتهم التركيب والتقويم، أي محاولة تقديم قراءة (نقدية) استنتاجية للمتن ولقيمته الفنية والجمالية، مع الحكم عليه عامة.

**مداخل القراءة التوجيهية:**

تتمظهر العلامات الخارجية لمسرحية "سهرة مع أبي خليل القباني " كنصوص حافة، تختزل تيماتها في العنوان وصورة الغلاف[7]، بحيث يساعد هذا الترابط بين المكونين السابقين على فهم علاقة الفعل المسرحي بالدفاع عن تأصيله وتأسيسه، فالسهرة لفظة تحيل على عدم النوم، أو الارتباط بالزمن الليلي، لكنها تتعالق مع المسرحي أبي خليل القباني، هذه الصلة تمنح تغريبها من إنتاج الدلالة، وهي ما تؤكد حضور صفة

الارتجالl'improvisation كمكون أساسي في البنية الدرامية للمسرحية، وذلك لأن جماعة الممثلين تتكلم عن المسرح، من خلال ممارسة الحكي وعرض الشخوص وكأنهم يقومون بفعل ارتجالي [8]، فالسهرة هي تشييد لمعنى الإيهام l'ullision بالواقع، مقابل تأصيل l'authenticisation الدراما العربية وربطها بالترهين l'actualisation والتجريب l'expérimention، وبالتالي فوجه المسرحي أبي خليل القباني يحضر من بداية النص إلى نهايته، كشاهد على عصر يترجح فيه المسرح بين العتاقة والمعاصرة، وكرمز لانبعاثه ضمن أسئلة مجاوزة للمضامين المطلقة ومبئرة لأشكال الفعل والعمل التي هي أصل المسرح، والعرب لم يعرفوه دراميا إلا في أواسط القرن التاسع عشر.

***القراءة التحليلية:***

**البنية الحدثية:**

إن الأحـداث التي يمكن عرضها وترتيبها في البنية الدرامية la structure dramatique للمسرحية، هي بالأساس تشتغل على حكايتين أو نصين، النص الأول لأبي خليل القباني " حكاية هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب "، والثاني لسعد الله ونوس عن القباني، وبما أن النص الدرامي يحتفي بهذه الازدواجية التي يمكن أن تؤطر في أساليب التعبير المتنوعة، كالتضمين l'enchâssement، المرتبط بالأحداث والوقائع وغالبا ما تم التنصيص على مقول القباني المسرحي، والتحيين الذي اعتبره سعد الله ونوس من أهم انشغالاته المسرحية، قائلا: "ومن جهتي حاولت أن أنشئ، أو أتصور مجموعة من العلاقات بين متفرجي ذلك الزمان والأحداث التي تجري على الخشبة، وضعت على ألسنتهم بعض التعليقات، وأدرجتهم في وقائع ربما لم تكن وثائقية، لكني متأكد أن وقائع مشابهة كانت تحدث دائما في تلك السهرات"[9]، ولذلك صيغت الأحداث في بنيتين هما على الشكل التالي:

- ❖ بنية إعداد المسرح من خلال محاولة تقديم فرجة "حكاية غانم بن أيوب وقوت القلوب" للقباني وما حف بها من تحولات إلى حين ظهور عناصر رفض للحظة التأسيس.
- ❖ بنية المتغير السياسي والاجتماعي، والتأكيد على عدم الاقتناع بالضرورة المسرحية، ومن ثم هدم المسرح وإحراقه مع هجرة أبي خليل القباني إلى مصر.

إن هذه الصيغة التي ركبها ونوس في جزأي ن، قدم من خلالها مجموعة من الأحداث الثانوية التي اختزلت جوانب اجتماعية واقتصادية وسياسية وفنية، وكانت تحاول أن تقلص المسافة بين المتن المتخيل" حكاية هارون الرشيد مع غانم ابن أيوب وقوت القلوب " والمتن

الواقعي "إشكال مسرح القباني"، ولذلك فبنية الحدث، هي بنية مركبة وليست بسيطة، وإذا كانت حبكة المسرحية خاضعة إلى نوع من الإبعاد، نظرا لأن التقنية الموظفة في المسرحية هي أساسا تغريبية، تبدأ من العنوان وتتمرد على النمط الكلاس يكي الذي يقدس الوحدات الثلاث، بل إن التداخل الحاصل بين الطرحين: طرح القباني وطرح ونوس يجعل من وسط المسرحية أكثر تعقيدا، ورغم ذلك يظهر رهانها متمثلا في الدفاع عن قيمة المسرح ومحاولة تأهيله اجتماعيا وتربويا وتمجيده.

- **القوى الفاعلة:**

إذا كانت الدراسات النقدية الحديثة قد أولت القراءة المسرحية اهتماما خاصا، فإنها ربطت بين النص والعرض، كما حاولت أن تنفتح على منجز العمل المسرحي، خاصة أن كل ما تشتغل عليه الرؤية الدرامية يمكنه أن يختصر قواه الفاعلة في بنية عاملية توضح اللاإنسجام الحاصل بين مختلف العلامات المسرحية، سواء إذ لاحظنا الشخصيات أو الأماكن والأزمنة والقيم المتضاربة والمشاعر والأحاسيس، إذ إن هذه القوى تسعى إلى خلق مسرح عربي مقابل وضع متأزم لا يقبل هذا العنصر الدخيل.

- **البعد النفسي والاجتماعي:**

يتضح من خلال هذا الطرح أن بداية المسرحية تشير إلى ما هو اجتماعي، ويبرز هذا في طريقة التعامل مع المسرح كفرجة، إذ إن الأغنياء لم يكونوا يؤدون ثمن التذاكر في حين أن ناس الطبقات الشعبية كانوا يقومون بالأداء، فالبعد الاجتماعي والنفسي بعض الأحيان يتداخل بين الحوار والإرشاد المسرحي، لأن الأول كنص مرتبط بالشخصية يشمل ملفوظا صريحا، والثاني كنص مأهول بالسرد من خلال عناصر تحضير السينوغرافيا والإخراج، بحيث يتم التركيز فيه عل ى مختلف الردود بين الشخصيات وعلاقاتها بالديكور والمناظر والملابس والإضاءة، وإذا كان هذا نلحظه في مسرحيته "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" و"مغامرة رأس المملوك جابر"، فإنه يتمثل بعمق في "سهرة مع أبي خليل القباني "، وفيها أيضا سعى إلى عرض الظروف السياسية والاجتماعيةة التي ولد فيها مسرح القباني، وقدم إحدى مسرحياته بالفعل داخل إطار من التعليق الجاري الذي يأخذ شكل الارتجال، دون أن يكون مرتجلا بالفعل[10] وهكذا تم الاهتمام بفضح هذه التناقضات على مستوى كبير، وذلك بالالتجاء إلى تقنع أسلوبي تغريبي تارة وعربي تسييسي تارة أخرى، كل هذه الشذوذات هي عبارة عن مفارقات تنسف الإيهام، وتعتلي الوقائع في توازنها وتناوبها، وتحاول ترهين الحوار والإرشادات المسرحية في مقابل سياق المتفرج / القارئ الذي يصبح بدوره داخل الفعل المسرح، بل في معترك الحياة أو المسرح الحي.

**استنتاج البنية:**

إن المسرحية تحاول أن تختزل أحداثها في ثلاث بنيات أساسية هي:

- بنية التقديم، وفيها يتم التهييء للعرض المسرحي.
- بنية العرض واستكمال عناصر السهرة.
- بنية الإخفاق بين الحكايتين وانتهاء بالإحراق والسفر.

**الأسلوب:**

❖ الانتقال من السياسي إلى التسريحي، أي من تناول الإشكاليات السياسية إلى محاولة تسيس الفئات الاجتماعية، وتوعيتها بالفني والجمالي.

❖ استثمار التغريب في عرض الوقائع، من خلال تكسير الإيهام وذلك بالاهتمام بالحوار، والإرشادات المسرحية وإشراك الجمهور في الفرجة المسرحية.

❖ توظيف التقنيات من مثل "المسرح داخل المسرح" والاشتغال على توليف الوقائع بواسطة التناوب والاعتماد على قضايا المسرح وخصوصيته (الميتامسرح أو المسرح الواصف).

❖ الاهتمام بأسلوب ألف ليلة وليلة في تتبع الأحداث وتحبيك الصراع الدرامي واستصدار الرهان.

❖ تقديم ملاحظات حول طرائق الإخراج المسرحي وتوضيح الأبعاد الزمانية والمكانية داخل فضاء الركح.

❖ استثمار لغة قديمة تحيل على نمط حكائي تقليدي.

أما بخصوص القراءة التركيبية، فيتم التركيز فيها على تقابل القراءات conforonter les lectures، أي محاولة وضع ملخص يجمع المنظورات الستة مع التعقيب والتعليق عليها، وذلك بالاستعانة على إعادة القراءة وتمثلها من خلال الإضافات النقدية الموازية، وليتضح هذا، وجب أن تكون القراءة كخصيصة بيداغوجية، تملك كافة وسائل القراءة المنهجية التأويلية للإجابة عن أسئلة النص الشكلية والمضمونية، وإذا كانت صيغ بناء تصور تربوي شامل يوفق بين النسق المنهجي والفعل القرائي البيد اغوجي والديداكتيكي، فإنها لا تزال مغيبة للأهداف من تدريسية المؤلفات، هل هي وسيلة للتعليم والتعلم، أم هي غاية في حد ذاتها؟، وبالتالي فإن ما يشوش على العملية التدريسية هو الالتباس الحاصل بين

ديداكتيكية المادة وسبل قراءتها بيداغوجيا، ومن ثمة تأتي الخطط والطرا ئق والمناهج كتصور مشروع لبناء أفق الإقراء الممكن.

هكذا يتضح لنا أن تدريسية النص الدرامي وفق شروط مخصوصة وملزمة تتطلب المقاربة المنهجية الديداكتيكية.

**إحالات:**

1- محمد لطفي اليوسفي، نداء الهوامش، الحياة الثقافية . تونس عدد مزدوج 67-68 1994.ص:35

2- عبد اللطيف الفارابي، تحضير الدرس وتخطيط عمليات التعليم والتعلم . دراسة في الأسس النظرية وتطبيقاتها. المعرفة التربوية. مطبعة النجاح الجديدة- الدار البيضاء. الطبعة الأولى . 1996-1417. ص:.85

3- عبد الرحمن بن زيدان، محمد الكغاط مبدع ناقد في قراء ة المسرح. المرتجلة في المسرح. الخطاب والمكونات. كتاب جماعي. ألطوبريس. ط 1. 2003. ص:.29

4- Artlur miller. Cité par odette Aslan. L'art du théâtre. Seghers- Paris. 1963. p:340.

5- وثيقة البرامج والتوجيهات التربوية الخاصة بتدريس مادة اللغة العربية بالسنة الأولى من سلك الباكالوريا سلك الآداب والعلوم الإنسانية وسلك العلوم والتكنولوجيا. مارس 2006. ص.ص: 4-5.

6- نفسه. ص:10.

7- سعد الله ونوس. سهرة مع أبي خليل القباني. شركة النشر والتوزيع . المدارس. المغرب ودار الآداب. لبنان. الطبعة الخامسة .2006

8- Patrice pavis: Dictionnaire du théâtre. Messidor. Edition sociales. Paris.1987. p: 20.

9- سعد الله ونوس. سهرة مع أبي خليل القباني.مرجع سابق. ص:8.

10- علي الراعي . المسرح في الوطن العربي . عالم المعرفة 248. الكويت . الطبعة الثانية.1999. ص:185.

❑❑❑❑

# المقاربة الدراماتورجية وتحليل السرد المسرحي

**د. سعيد الناجي**

مر المسرح في التعليم بالمغرب من ثلاث مراحل كبرى، المرحلة الأولى كان فيها عبارة عن نشاط مواز للعملية التعليمية، بقي موقوفا على جهود عدد من الفاعلين التربويين، وكان يستثمر في التنشيط الثقافي والموسمي سواء كعروض مسرحية أو كمهرجان . في المرحلة الثانية أدمج المسرح في برامج الدراسات الثانوية من خلال بعض مقاطع النصوص المسرحية أو نزر يسير من النصوص المسرحية . وخلال هذه المرحلة كان المسرح يدمج في وحدة دراسات النصوص الأدبية، وأقصى ما كان يصل إليه هو تدريس نص من نصوصه في مادة المؤلفات التي كانت تطرح لحد ذاتها إشكاليات كثيرة.

وفي المرحلة الثالثة، تم دمج مادة المسرح في برامج التدريس من خلال وحدة التربية الفنية حيث أصبح مكونا حقيقيا ومهما من خريطة البرامج التعليمية . وفي هذه اللحظة التي بدأ يحضر فيها المسرح بقوة، وبنوع من الاستقلالية عن درس النصوص الأدبية، بدأت تطرح قضية قابليته للتدريس، وطرق ذلك وحدود التفريق الواجب حفظه بين النصوص الأدبية السردية والروائية وبين النص المسرحي.

في هذا السياق، طرحت قضية مناهج مقاربة النص المسرحي في خصوصيته حتى لا يتم تطبيق مناهج تحليل النص السردي عليه . في هذا الصدد طرحت قضية المقاربة الدراماتورجية للنص المسرحي باعتبارها مقاربة تحفظ للنص المسرحي خصوصيته، وتفكك بنياته التخييلية والشعرية.

كانت الدراماتورجيا لفظا عاما يطلق على الكتابة المسرحية في عموميتها، وكان الدراماتورج هو الكاتب المسرحي، خاصة في التقليد المسرحي الفرنسي . ولكن القرن العشرين عرف تطورا كبيرا لمفهوم الدراماتورجيا، وجاء ذلك في أعقاب تطور الكتابة المسرحية في العصور الحديثة، والمساهمة الألمانية بالخصوص، إذ يؤرخ لتطور مفهوم الدراماتورجيا بمحاولة ليسينج في كتابه "دراماتورجيا هامبورغ1767"، وهو الذي منحها مفهوما ألمانيا مخالفا للمفـهوم الفرنسي المشار إليه أعلاه . لقد أصبح الدراماتورج مستشارا

أدبيا ومسرحيا في الفرق المسرحية، مكلفا بالتنقيب عن كل الوثائق التي تساعد على فهم أكبر للنص المسرحي المراد إخراجه . وبمعنى آخر، أصبحت الدراماتورجيا مهارة تقع بين عمل الكاتب المسرحي، وبين عمل المخرج، وبين عمل الممثلين وباقي المهن المسرحية.

إذا كان التعريف العام للدراماتورجيا بمفهومها الجديد هو إنجاز تحليل للبنيات الدرامية داخل النص المسرحي، والكشف عن شعرية تأليفه ولوازمها من عناصر متعددة كالشخصيات وأفعالها والفضاء والزمان، إضافة إلى تقاطع نص الحوار بن ص الإرشادات وتفاعلهما لخلق إطار عام للحدث وتطوره، فإنه يجب أن ننتبه إلى أن المسرح الغربي بتاريخه الطويل هو الذي قاد إلى تحول المقاربة الدراماتورجية إلى ضرورة في عمل الفرق المسرحية، لقد كان من بين الأسباب التي دفعت إلى هذا التطور التاريخ الطويل للمسرح في أوروبا، مما كان يقود عددا من النصوص المسرحية إلى أن تصبح مستعصية على الفهم الحقيقي لبعد ظروف إنتاجها وكتاباتها، مما يسهل فهمها الخاطئ . ولهذا، كان من غايات الدراماتورجيا تقريب ممارسي المسرح من فهم النصوص في تاريخيتها، وذلك بالاستعانة بكل الوثائق الضرورية واللازمة، ومن ثمة، يفترض في الدراماتورج امتلاك معرفة عميقة بتاريخ المسرح، وبالجماليات المسرحية لكي يستطيع وضع النص المسرحي في سياقه، ولعل هذه الغاية هي التي قادت إلى امتلاك الدراماتورجيا لمفهومها الألماني.

نعتقد أن هذه خصوصية المقاربة الدراماتورجية، وهي التي تجعل منها مهارة مندمجة في الممارسة المسرحية كتابة وإخراجا ونقدا في المسرح الأوروبي، وتميزها على الأقل عن تداولها في سياق المسرح المغربي وتدريسه، وحتى في سياق المسرح العربي .ولعل الخلاصة الأساسية من كل هذا أن الدراماتورجيا مهارة لتحيين الكتابة المسرحية، تقع بين كتابة النص ومعانيه وبين إخراجه المسرحي . إنها مهارة عبر إبداعية بالضرورة، وليست تحليلا منهجيا، كما أنها ليست مقاربة ديداكتيكية للمسرح.

تستثمر الدراماتورجيا في المغرب في مجال تدريس المسرح بشكل كبير، من خلال عدد من الكتب الموازية التي بدأ يطرحها عدد من المبتدئين في النقد المسرحي والذين لا علاقة لهم في الغالب مع ممارسة المسرح أو إخراجه أو التأليف فيه، وهذا ما يشكل خطرا على تدريس المسرح من جهة، وعلى تمثل حقيقة المقاربة الدراماتورجية في المسرح المغربي، لقد أصبحت هذه الأخيرة على يد هؤلاء المبتدئين عبارة عن خطاطة جاهزة لا تقدم جديدا يتم تطبيقها على النص المسرحي، ولا ترمي إلى أن تكون جسرا بين الكتابة والإنجاز المسرحي، بقدر ما تعوض نقصا حاصلا في مجال تدريس المسرح عندنا، ولكنه تعويض ناقص.

يمكن أن نجد أصلا للمفهوم الحديث للدراماتورجيا في شعرية أرسطو، وفي حديثه عن

خصوصية المأساة، وهي في تقديره محاكاة فعل نبيل تام، لها طول معلوم، بلغة مزودة بألوان من التزيين (الإيقاع واللحن والنشيد)، إنها محاكاة بواسطة أشخاص يفعلون المنظر والموسيقى والمقولة. إننا في صلب تعريف دراماتورجيا النص المسرحي وتحديد خصوصيته، طبيعي أن أرسطو لا يتوقف عند هذه الحدود لأنه يدرك أنها رغم ذلك لا تكفي المسرح تحديدا وحصرا لهويته، فينتقل إلى طبيعة الحدث الأخلاقية، وإلى الأثر الذي يترك في المتلقي:التطهير عبر الشفقة والخوف.

لا تختلف المقاربة الدراماتورجية عن تحديد أرسطو لهوية المأساة وشعريتها، بل إنها مستمدة منه، ولكن ما نتناساه حين نقتصر على المفهوم السطحي للدراماتورجيا وتحولها إلى مقاربة ديداكتيكية جامدة للنص المسرحي، أن أرسطو نص على أمر هام يفرق بين السرد وبين المأساة، وهو أن المأساة "محاكاة بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية" وهذا يعني أن هوية الدرامتورجيا هي أن تجعل من شعرية المسرح جسرا لهويته العميقة: العرض المسرحي. وإلا فالنص المسرحي هو الآخر سرد بالحكاية، يستعمل اللغة. إن عناصر المأساة الستة: الخرافة، والأخلاق، والمقولة والفكر، والمنظر المسرحي، والنشيد، تكتمل حين تكون المحاكاة بواسطة ممثلين يقدمون الحكاية. وهذا أمر طبيعي ما دام المسرح بتعبير أرسطو نفسه بدأ ارتجالا، أي بدأ محاكاة بأشخاص يفعلون.

لهذا تقع المقاربة الدراماتورجية بين وضع نمطي تصبح فيه مجرد تحليل بسيط لبنيات النص المسرحي الدرامية والحوارية والإرشادية، وبين وضع متفتح تصبح فيه تحليلا لبنيات النص الدرامية وفق سياقه التاريخي والاجتماعي، وباحثة عن إمكانيات إنجازه على الخشبة، ليصبح حقيقة "محاكاة بواسطة أشخاص يفعلون" إن الدراماتورجيا إمكانية إبداعية للنص المسرحي، وليس بحثا عن خصوصية مستهلكة لنص لم يعد خافيا على أحد.

وفق هذا التصور، يمكن أن نتحدث عن مقاربة دراماتورجية لكل أنواع النصوص، سواء كانت سردية أو شعرية، من خلالها يمكن الكشف عن بنيتها الدرامية، وعن إمكانيات نقلها إلى لغات الخشبة ومهاراتها .وهذا معنى آخر من معاني الدراماتورجيا يؤكد طابعها عبر الإبداعي .لقد انتقلت الدراماتورجيا إلى مجالات بعيدة عن المسرح ولامست الحقول البسيكولوجية والسوسيولوجية. يتحدث إرفين كوفمان أمريكا (1922-1982) عن المقاربة الدراماتورجية للواقع الاجتماعي الذي يتخيله وفق هذا التوصيف شبيها بخشبة مسرحية يلعب فيها الأفراد أدوارا محددة وفق قوانين خفية بلوازم مماثلة للوازم المسرحية، يسمي كوفمان الواجهة كل الأشياء التي تشكل إطارا للتحرك مثل الديكور والملابس والفضاء في المسرح، ولكن كذلك الواجهة الشخصية للفرد التي تتشكل من الملامح والمحيا والملابس والمسافة، وكما أن الممثلين يلعبون أدوارا وفق ميثاق مسرحي تخييلي، يقع ذلك بالنسبة للأفراد فيما بينهم داخل الفضاء الاجتماعي. وحين يخرق الممثل الميثاق المسرحي بإشارة

أو وضعية مناقضة، يستطيع أن يحدث نفس الشيء اجتماعيا، حيث يخرق الفرد القوانين الخفية التي تنظم الوضع وتتدخل طقوس معينة لإنقاذ انسجام الوضع من التناقض مثل الاعتذار أو التغاضي أو التفسير أو غيرها. ورغم ذلك حذر كوفمان من المبالغة في اعتبار جدية هذه الاستعارة الدراماتورجية.

المسرح فن سردي بامتياز، خاصيته الأساسية أن يحكي الحكاية بواسطة أشخاص يفعلون، ومن ثمة، تبقى المقاربة الدراماتورجية ناقصة إذا لم تعر هذه الخاصية الاهتمام اللازم. قد نستطيع مقاربة النص المسرحي كنص سردي محض، من خلال جرد الأفعال والأحداث والشخصيات، ثم بناء الحكاية. ولا تستطيع المقاربة الدراماتورجية أن تكون نافعة إلا إذا رافقناها بتحليل سيميائي أو جمالي يكشف عن معنى النص، ويختبر إمكانيات سرده المسرحي، ومحاولة تطبيق ذلك في محترف أو ما شابه ذلك. آنذاك نستطيع اعتبار المقاربة الدراماتورجية خطوة حقيقية تكشف عما يقدمه المسرح ولا تقدمه الرواية أو أي نوع أدبي آخر. وإلا ستبقى هذه المقاربة مجرد خطاطة جاهزة وجامدة نقصف بها أي نص مسرحي وقع لسوء حظه تحت أيدينا.

❑❑❑❑

# مقاربة الفضاء في النص الدرامي
## "فضاء المدينة العربية في مسرح سعد الله ونوس نموذجا"

**د. أحمد الغازي**

تتعدد المدينة العربية وتترد فضاءاتها في نصوص سعد الله ونوس بشكل مكثف ودائم ، وخصوصا في النصوص التي اصطلح على تسم يتها "مسرح التسييس "، والذي يضم : (حفلة سمر من أجل 5 حزيران )، (الفيل يا ملك الزمان )، (مغامرة رأس الملوك جابر )، (سهرة مع أبي خليل القباني)، (الملك هو الملك).

وسنحاول الوقوف عند فضاءات المدينة كما وردت في هذه النصوص، معتمدين على مقاربة مجموع العناص ـر الفضائية المتشكلة éléments spatialises المشخصة في الديكـور، أو المحددة في نصوص الركحيات، وفي مجموعة العناصر المشكلة للفضاء éléments spatialises كالشخصيات، والإيماءات les gestes، والحركات les mouvements، والكلام.

وقبل ذلك، لابد من الالتفات إلى شيء مهم، وهو أن النصوص في مجملها تهتم اهتماما كبيرا بالمناظر المسرحية، والنصوص المرافقة على مستوى الحيز الذي يشغله كل منهما في كل نص، وعلى مستوى الاقتراحات والإرشادات المتضمنة فيها ، بالإضافة إلى كل ما تتلفظ به الشخصيات من كلام لغوي، وحركات، وإيماءات . وهو ما يعني أن النصوص تحتوي على ما يكفي من العناصر التي تساعد على استخلاص صورة واضحة عن ا لمدينة العربية وفضاءاتها.

وقد بدا لنا -ونحن نتتبع اقتراحات المؤلف في الارشادات المسرحية، والحوار - أن القصور تشكل أمكنة مهمة تكاد تطال كل المسرح التسيسي، وتملأ كل فضاءاته تقريبا . وهي كما تبدو في النصوص، أمكنة متعددة ومتجدرة تمتد من قصر هارون الرشيد وقصور الملوك الفاطميين، إلى قصور العجم، (قصر المنكتم بن داوود ) وغيرها من القصور التي تؤكد الخصوصيات التاريخية والتراثية التي تتميز بها المدينة العربية وتعزز سلطة المكان السياسي.

وتزودنا النصوص بالكثير من المعلومات حول فضاءات هذه القصور بتفاصيلها المألوفة والمعروفة، وبنوع من المبالغة على مستوى التشكيل التصويري الذي يؤشر على رغبة المؤلف في وصف المكان بكل محتوياته المادية وخصوصياته الدقيقة وبطريقة لها تصويغها الفني والفكري . ومن المهم إدراج بعض العينة من هذه الفضاءات كما تصفها (النصوص المرافقة) أو (الحوار).

ففي مسرحية (الملك هو الملك )، يبدأ المشهد الأول بمنظر البلاط في القصر . وهو عبارة عن (مرقاة مكسوة بخمل ثمين، تنتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش، وأمامها كرسي ضخم من الأبنوس والعاج مشبك بالذهب والمهرجان )[1].

وفي المشهد الرابع والأخير من مسرحية (الفيل يا ملك الزمان)، والمعنون (أمام قصر الملك)، تظهر الجموع الشعبية وهي واقفة أمام أبواب القصر الضخمة التي تشكل الجزء الأكبر من المسرح وهي تنتظر وتلغط . وبعد السماح لها بدخول القصر ، تصف ما تراه عيونها من الداخل بهمسات مبحوحة ومندهشة:

أصوات : - أترى النوافير
- كالخيال
- انظر إلى الرخام
- يتلألأ بكل الألوان
- إننا ندخل القصر
- الحيطان تلمع كالنهار
- بدأت أتعرق
- هس...
- نمشي في نفق من ذهب

صوت زكريا : - يزيغ البصر
- ما هذه التجربة المخيفة
- أصبح الحراس في كل مكان
- القصر كالمتاهة[2]

ثم إن فضاء هذه القصور، باعتبارها مقرا للساسة وأصحاب السلطان -وهي أعلى طبقة في المجتمع- يمتلئ بالسراري، والجواري، ويسمح بكل أنواع اللعب، واللهو والسكر، والعربدة. فقصر الملك (هارون الرشيد ) في مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني ) تتعدد

فيها الخليلات والجواري. وقصر الملك (أبو عزة) في مسرحية (الملك هو الملك) تسرح فيه المئات من الجواري، بالإضافة إلى أنه يؤشر على عالم يسود فيه الانحراف، حيث الملك يلهو بالانثياب، ويغرق في ماخور من الشراب والجنس[3].

وانطلاقا من واقع القصور وما تتميز به من فساد وإغواء، يصبح نزوع الشخصيات التي تمثل الملوك والخلفاء والوزراء -وغيرها من الشخصيات التي تمثل الساسة وأهل السلطان- إلى اللهو والانغماس في اللذة . وقد قدم سعد الله ونوس عدة صور من التأجج العاطفي لهذه الشخصيات، منها صورة الملك وقد استنفد كل المتع نتيجة مللـه وعجزه عن ممارسة أي شيء، حتى مع الجواري الذي يتوفر على المئات منهن، وهو ما يعكسه الحوار التالي:

الملك : ينهض على العرش ويهبط المرقاة .. آه ما أشد ضجري واعتلال مزاجي...

الوزير : لا عكر الله لك مزاجا ... لماذا لا تدخل إلى جواريك وعندك منهن المئات، كل واحدة بديعة التكوين والجمال.

الملك : دعني من ا لجواري... كمن يغوص في رغوة الصابون، أحيانا أشعر كأني أضاجع نفسي[4]

غير أن الوضع الجوهري الذي يميز القصر كفضاء، هو أنه مقر لممارسة سياسة القمع والإرهاب في أفضع صورها ومروع نماذجها . ففي مسرحية ( الملك هو الملك ) يصور الكاتب عن طريق (الحوار ) و (النص المرافق ) عنف الملك وقسوته وهو جالس على العرش، حيث يختار الحديد والالتحام بالبلطة من أجل التلذذ بالقتل، والتطهير عن طريق الاغتسال بالدم.

الملك : (يداعب الكتلة الحديدية ، ويتحسس النصل بلذة شبه حسية)
هكذا أحب أن تظل في متناول يدي ... أن أحس بملمسها الصلب، ثم يسري في ذراعي عابرا جسدي حتى تجاويف القلب..
أريد أن أتحد بالحديد... أن نصبح كتلة واحدة ...
هكذا ستظل أيها السياف إلى

يميني... لن أدعك تتعب بعد اليوم يا سيافي...

السياف : بهجة السياف أن ينفذ أمر مولاه.

الملك : بعد اليوم... الملك هو الذي سينفذ الأحكام التي يصدرها.

السياف : قطعت يداي إن تركت مولاي يلوث أصابعه بالدم.

الملك : لا شيء يطهر الملوك مثل الدم... سأغتسل بالدم سأتحمم فيه.. سيكون بعد اليوم طبيبي وعطوري[5].

ويعتبر السجن مكانا، أو "مبنى" آخر له حضور فعال في مسرح سعد الله ونوس ويحضر بشكل مباشر في النصوص المسرحية التسييسية ، ويتجلى في عدة مظاهر تحددها السياقات المسرحية بطرق مختلفة.

ففي مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر )، يوضع المملوك جابر في سجن داخل القصر، لا يفتح الحارس بابه إلا للوزير الذي يدخل كل يوم ليقيس نمو شعره . وينقل الحكواتي ملامح هذا المكان، وشغف الوزير به في تعليق طويل نقتبس منه هاته الفقرات على سبيل المثال:

الحكواتي : وكان المملوك جابر لا يزال في الغرفة المظلمة لا يدخل إليه الضوء إلا من نافذة صغيرة كفتحة العين ... ينتظر أن ينمو شعر رأسه كي يخرج من حبسه، ويرحل حاملا الرسالة ( أثناء كلام الحكواتي يجري تركيب غرفه على المسرح ، لها باب ونافذة ضيقة جدا . النافذة مشبكة بالحديد ، والباب مغلق يقف عليه الحارس ). وكان الوزير وكأنه على جمر يبدو نافد الصبر، وفي كل يوم ينفتح له باب الغرفة ، ( الحارس ينحني ويفتح الباب أمام الوزير الذي يدخل )، فيدخل على جابر ... يمسح بيده رأسه، ويقيس نمو شعره ... ولم يكن يستطيع أحد أن يزور جابر في غرفته أو يقترب من غرفته فأمر الوزير صارم، وغضبه عات، لو علم[6].

ويصور الحكواتي ما يفعله الجلاد، وهو يمارس أشد أنواع التعذيب في روح "المملوك جابر" وجسده في السجن بقوله:

الحكواتي : ينهض "لهب " ويهيئ القاعدة الخشبية ، كما يحضر السلاسل يتابعه جابر جاحظ العينين . وبعد أن ينتهي من إعداد كل شيء يمسك جابر من ذراعه، وبقسوة، يربط يده بالسلاسل ويوثقها خلف ظهره ...يمتنع جابر ... يتشتت بصره ويتلعثم لسانه بالكلمات لكن ماذا تفعل. بالله عليك ماهذا، لا شك أن مولاي الملك منكتم يريد أن يمازحني ..(لهب يطرح جابر أرضا ...يجبره على الركوع ... ويوثق رجليه أيضا ).. جابر يصرخ كما لو أنه يحترس ) يا الله ماذا تفعل؟ .. أنا الآن رجل رفيع المقام ولي زوجة وثروة . بلغت الرسالة على أحسن وجه ، وسأعود لأنال المكافأة، مكافأتي الرحمة،... الرحمة.
( يختفي الصوت، وإن كنا لا نزال نرى جحوظ عيني جابر ...وحركات فمه، وهو يصرخ ويستغيث ... يحاول الإفلات ... ولكن الأوثاق محكمة... يستمر المشهد ويتم إيمائيا على صوت الحكواتي ) [7]

وتأتي قاعة المسرح كمكان يعكس صورة أخرى من صور الفضاء في المدينة العربية الحديثة ومؤسساتها . وأهمية قاعة المسرح كفضاء، تنبع من كونها تشكل وسيلة أو آلة لرصد وتسجيل واقع المدينة السياسي والاجتماعي الذي تتحكم فيه دوائر فعل السلطة وامتيازاتها. ولعل في مسرحية ( حفلة سمر من أجل 5 حزيران ) ما يسهم في التعرف على هذا الاتجاه، حيث تجري الأحداث في مسرح يدعو الجمهور لمشاهدة المسرحية (صغير الأرواح) والتي تفرض أن تكون المؤسسات الرسمية حاضرة كما يقترح المؤلف في ملاحظاته وإرشاداته[8]، لأن المسرحية لا تمثل إلا واحدة من التظاهرات الداعية إلى الدفاع عن الدولة وأركانها. ويمكن قراءة هذه النقطة ذات المدلول السياسي بالإشارة إلى الدعوات التقليدية لحضور العرض المسرحي حيث يجري التمييز بين دعوة تقليدية للرسميين وأعمدة السلطة، ودعوات أخرى لعدد من اللاجئين، ومواطني الدرجة الثالثة[9].

وعلى هذا الأساس تعطي خشبة المسرح نفس الدلالة التي يؤشر عليها السجن كمك ان للكينونة بالنسبة للشخصيات الحاكمة، خصوصا في المشهد الأخير من المسرحية عندما يعتلي الرجل الرسمي الخشبة وملا محه غاضبة ومورمة، ويتم إسقاط حزمة من الضوء عليه، واختفاء أنوار الصالة، مما يعطي المكان إيحاءات السجن والظلمة والمحكمة الفورية.

(تسقط حزمة من الضوء على الرجل الرسمي وتخفت أنوار الصالة)

| | | |
|---|---|---|
| الرجل الرسمي | : | أين هذا الك اتب الدجال ؟ ( يندفع رجلان من حاملي المسدسات إلى الصف الذي يجلس فيه عبد الغني الشاعر) |
| المخرج | : | أجل هو بداية البلاء... البلاء نفسه. |
| الرجلان | : | هو ذا يا سيدي |
| الرجل الرسمي | : | اقبضوا عليه ... اقبضو ا على جميع العناصر المشتركة في هذه المؤامرة الرنيمة |
| المخرج | : | آه... أخيرا (يصفق بحماس...عملية القبض على عبد الغني وبقية المتفرجين، تحدث هرجا ولغطا في الصالة[10] |

وهكذا يسهم المسرح كمكان -إلى جانب عناصر مسرحية أخرى - في الكشف عن رموز السلطة ومؤسساتها الحاكمة الحاضرة . فهناك الضابط رمز السلطة العسكرية الذي يحتج على فضح المتفرجين لدجل الحكام وأكاذيبهم . وهناك المخرج رمز السلطة الثقافية الموالية الذي ينكر الحقائق السياسية ويزدريها بطرحه المزيف المدعم بجوقة من الأنصار الذين يرددون مقولاته، وهناك الرجل الرسمي، رمز السلطة السياسية الذي يتدخل في نهاية المسرحية لإنهاء العمل المسرحي، وحسم الصراع لصالح السلطة.

ولابد أن نشير إلى أن مسرحية (سهرة مع أبي الخليل القباني ) تتناول بدورها هذا المكان التيمة "قاعة المسرح" التي ترتبط ببعض الدلالات السياسية وبعض الأحداث التي لا يمكن تشخيصها إلا في إطار هذا المكان التي تتوزع أغراضه في إطار الموضوع المعالج، والذي يكشف عن السلطة القاهرة وسيطرتها وإحكام قبضتها على المسارح حتى لا يخوض المثقفون أمثال القباني في سيرة السادة . لأن السلطة تحرص على ألا يعرف الشعب أي شيء.

وعلى عكس القصور، والسجون، وقاعات المسرح، تأتي الحارات لتدل على الأمكنة الشعبية في المدينة بدروبها الضيقة، وغير الآمنة، وأزقتها الق ذرة، ومساكنها التي تتداعى

بيوتها الطينية وتعشش الكوارث أزقتها كالفئران [11]، وهو ما يجسده كلام المنادى في مسرحية ( سهرة مع أبي خليل القباني ) الذي يتحدث عن السيول المفعمة التي تعرضت لها محلات دمشق حين (طاف نهر بردي واقتلع الجسور، وعلت المياه فوق سطح المرجة دراعا ونصف، ودخلت دائرة الحكومة وسوق الخيل )[12]. وحين يتساءل الوالي عن هذه النكبة التي حلت بولايته وكيف أصبح المكان لا يساوي مجيدية يجيبه المناد ي، بأن (الجسور مهدومة... والبيوت مهددة بالانهيار ... والأهالي بعد الطاعون والغلاء في ضيق وشدة)[13].

ومما يلفت النظر أن مظاهر الحياة في هذه البيئة التي تكشف عنها أقوال وأفعال الشخصيات يغلب عليها البؤس والحرمان، والظلم، لدرجة أن هذه الأمكنة تكاد تخلو من مظاهر الفرحة والهناء.

فهي أولا، مكان للبؤس والاستلاب، بما تعكسه من أوضاع قاسية، ورهيبة تتجسد في عدة صور منها الصورة التي تظهر فيها الشخصيات التي تمثل الجموع الشعبية وهي تعاني الشظف المادي، والقهر النفسي نتيجة الأزمة الاقتصادية التي تكرسها الأوضاع القائمة . وهو ما ينقله الحوار التالي بوضوح.

الرجل11 : مظالم وأعمال سخرة
زكريا : أوبئة
الرجل 12 : مجاعات
زكريا : ضرائب تفوق كسبنا
الرجل7 : يتعب اللسان لو بدأنا الحديث عن همومنا[14]

وفي مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر، تظهر عامة بغداد وهي في حالة من التدهور المادي، والأحوال المعيشية المتأزمة بعد أن انتشر الغلاء ، واختفت السلع وسرح العمال ، وتكاثرت البطالة ، وعم ت الفاقة والحرمان وقلة الحاجة، لتبدو بعض العائلات محكومة بقسوة دائرة الفقر وأحكامها، فلا تم لك ما تشتري بـه لقمة واحدة لسد رمقها أو حتى إسكات الطفل الجائع...

الزوجة : تهدهد طفلها الجائع الذي لا يكف عن الصراخ .
ماذا أفعل، (تفتح ثوبها وتخرج ثديها لترضعه )... تعرف أن ضرعي جاف لا توجد فيه قطرة من الحليب... منذ يومين لم تضع أمك

لقمة خبر ... أين سيأتي الحليب؟ ... (الطفل لا يجد ما يرضعه فيعود إلى البكاء) هئ...هئ...يا الله... يا الله...( يظهر الزوجة،والزوجة تتحدث ) : أراك تعود.

الزوج : (الطفل يبكي...)

الزوجة : هل توسلت إليه كما وعدتني

الزوج : لا فائدة.

الزوجة : ( يائسة )، أعرف كبرياءك، فضلت أن تكابر على أن تتوسل.

الزوجة : أقسم أنني توسلت

الزوجة : وشرحت له كل ما تقاسيه.

الزوج : لم أترك له سبيلا.

الزوجة : هل أقسمت له أننا لم ندق طعاما منذ يومين؟ ... منذ يومين لم نضع في أفواهنا لقمة خبز، هل قلت له أننا سوف نموت من الجوع وأن ثديي ناشف لا يدر إلا الهواء ... لو قلت كل هذا لا يمكن أن يمنع ك عن العمل ولو كان قلبه حجرا... [15]

وهي ثانيا، مكان للضجر والخوف، وخصوصا الخوف من رجال السلطة بمجرد رؤيتهم في الشوارع والأسواق إلى درجة التفزع ، والإصابة بالرعشة ، والارتخاء والتبول في السراويل.

المرأة 1 : أجارنا الله، فاجأتني وجوههم عند المنعطف فارتخت ساقاي وكدت أسقط

المرأة 2 : اكتسحوا الأسواق كالعاصفة، كان الناس يختفون في الجدران، وهم يرتعشون ... لا أستغرب لو أن بعضهم بال في سرواله.

المرأة 3 : عشت عمرا طويلا... ومع هذا لا أذكر يوما عن أهل بغداد لم يبولوا في سراويلهم عندما يظهر الحراس في الشوارع[16]

وهي ثالثا، مكان لتكريس الدونية وغياب الحرية السياسية والفكرية، وذلك على الرغم مما يوحي به مسرح سعد الله ونوس من دعوة إلى الانعتاق والتحرر . ولا شك أن كل المسرحيات تحاول إيصال هذه الظاهرة كما تعيشها الشخصيات في كل المجالات . حرية التصرف، حرية الإبداع ، وحريات شخصية أخرى تس لها السلطة وأجهزته ا التي تسعى بكل وسائلها القمعية إلى التحكم في المواطن وتجريده من كل شيء، حتى من لسانه ووعيه لتجعل منه أشبه ما يكون بالصورة الممحية.

متفرج2 : إننا صورة ممحية
متفرجون : (من الصالة) صورة ممحية
متفرج 2 : صور محتها المصلحة الوطنية ... وأقول لكم كيف ذلك
متفرج : (من الصالة) ماذا تقولون... احذروا
متفرج : (من الصالة) ثمن الكلام أغلى من الصمت[17]

وهي رابعا، مكان للتحدي، لأن فيها ما يسمح لنا أن نقرأها بوصفها بنية مكانية يحمل أهلها الكثير من خصال الكفاح والإصرار على المواجهة ، والدخول في نزاع مع الآخر بذهنية الحرص على الكينونة والأصالة، على نحو ما نرى في المشهد المؤثر الذي قتل فيه الرجل 1 امرأته، وذبح الرجل 2 ابنتيه الصبيتين، والرجل 3 ذبح أهله. وكان عبد الله أسرع من هؤلاء في قتل أهله حفاظا على العرض والشرف قبل أن يتجمع الكل في طرف الساحة، وكل واحد منهم يحمل أناته، وولولته، ورعبه، ويندفع كالثور المجروح ، وهو يصيح متى يصل العدو؟[18]

ومن ناحية أخرى، تدلنا متابعة صورة الحارة من خلال أقوال الشخصيات وأفعالها أن هناك نوعا من التعاون والتآزر بين أهلها. وهو ما نراه واضحا في مسرحية (الفيل يا ملك الزمان) حين تطأ رجل فيل الملك الشرير والمتغطرس الحارة، حيث يسقط كل يوم ضحية ، فيحاول زكريا أن يكون موقفا موحدا لمقاومة الأخطار والمواجهة فيقوم بجمع الرجال والنساء في الباحة للترتيب لمواجهة الملك، وذلك على الرغم من أن مبادرة زكريا لم تكن متحمسة بالفعل بسبب رعبها وخوفا من مواجهة الملك[19].

ونسجل في الأخير المقهى باعتباره الفضاء الأكثر حضورا ودلالة على المكان الذي تجتمع فيه الطبقات الشعبية من عمال وفلاحين، ومأجورين ... لاجترار الحديث والذكريات مع دخان النراجيل، وأكواب الشاي، وهي فرصة لتجميع الشخصيات والمجموعات بالنسبة لسعد الله ونوس..

ذلك أن المقهى -والذي يحتل مساحة كبيرة في النصوص- يشكل مكانا مركزيا تصاغ فيه كامل العلاقات المسرحية، ولذلك فهو لا يتوقف عند حدود المكان الواقعي ، أو أن يكون مجرد بنية مكانية اعتيادية للحدث المسرحي بل هو المسرح نفسه كما أشار سعد الله ونوس في هوامش العرض والإخراج[20].

ونحن نشارك المؤلف فيما ذهب إليه خصوصا وأن ما يطغى على صورة المقهى في النصوص أنها تشكل مسرحا آخر أشد التصاقا بالذات العربية ، (إنه الفضاء الذي اعتادت عليه الجماهير العربية ، والذي يتم فيه التعليق والمشاركة الحميمة كافة )[21]. وعلى هذا الأساس يتحول المقهى في مسرح سعد الله ونوس من بنية مكانية اجتماعية وترفيهية ، إلى بنية درامية قائمة في النصوص المسرحية ذاتها ، وخير مثال على هذا التحول مسرحية ( مغامرة رأس المملوك جابر )، حيث جمع الكاتب في هذه المسرحية الزبناء في مساحة المقهى لإقامة حوار بين الجماهير في إطار من ا لتراخي ، والفوضى الشعبية ، ( تحريك اللسان ومناقشة قضايا تخصهم )، وجماهير أهل بغداد الموزعين في مساحة الحكاية التي يسرد من خلالها الراوي -عن طريق التقديم والتعقيب - الأحداث في مكان آخر دال على المتخيل بغداد القديمة بأجوائها السياسية والاجتماعية والاقتصادية . وفي إطار المساحتين السابقتين "مساحة المقهى" "مساحة الحكاية" وتقاطع الأمكنة بينهما وتداخلها ، تتكون لدينا مجموعة من المتفرجين. فهناك الجمهور الحاضر في الصالة الموجود في الزمن الراهن ، مشاهدا متصلا أو متفاعلا، وهو براهنيته يشكل الخلفية الواقعية للأحداث التي تقف وراء العرض المسرحي. وهناك جمهور المقهى، وهو جمهور مصطنع داخل النص المسرحي ، ويمثل باختزال الجمهور الحاضر، ويقابله في حركة جزئية إيهامية تشير إلى فعل المرآة الانعكاسي. وهناك جماهير أهل بغداد الموزعين في الحكاية المسرودة والمجسدة، ويشكلون الامتداد التاريخي لزبائن المقهى والجمهور الحاضر[22].

ولابد أن نلفت النظر إلى أن دلالة المقهى لا تبرز من خلال طبيعة العلاقات التي يفرزها المكان على صعيد الشكل فقط، بل إن المحتوى يحظى بالحضور نفسه وخصوصا على مستوى المآسي الداخلية للشخصيات والتي تبرز من خلال أحاديثه ا الاجتماعية ، ومطارحة همومها الخاصة التي تعلو مع كلامهم وحواراتهم الجانبية مع قرقرة النراجيل والسعلات الجافة.

وعلى العموم، فإن فضاء الحارة بكل مكوناته كما تمثلته النصوص الدرامية ، يكاد يأخذ بعدا في اتجاه واحد (الأدنى ) أو (الإعاقة) التي تشبع المكان ، وتعمق امتداده وتضعه في مقابلة أولية بسيطة مع المكان الآخر (الأعلى ) أو مكان (الكينونة ) الذي يتشكل من فضاءات القصور، والدوائر الحكومية مثل السجون ، والمسارح، والأسواق والحوانيت وغيرها...

وأخيرا لابد من الإشارة إلى أن مسرح سعد الله ونوس، غالبا ما يرتبط بالمدينة القديمة، مثل، دمشق ، وبغداد ليحملها الكاتب الواقع المعاصر المعاش، تاريخا ومشكلات وصراعات سياسية، عبر عملية فنية تقوم على تقنية الإبعاد المكاني التي توفر له الحماية من أجهزة السلطة والرقابة.

**الهوامش:**

1- الفيل يا ملك الزمان. سعد الله ونوس. دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1988، ص: 63-.64
2- الملك هو الملك. سعد الله ونوس. دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة 1983 ص:.14
3- المرجع نفسه، ص:.14
4- المرجع نفسه، ص:.17
5- المرجع نفسه، ص:.86
6- مغامرة رأس المملوك جابر سعد الله ونوس . دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1988، ص:.161
7- المرجع نفسه، ص:.162
8- حفلة سمر من أجل 5 حزيران. سعد الله ونوس. دار الآداب، بيروت، الطبعة الرابعة، 1980، ص:.3
9- المسرح السياسي في سورية . غسان غنيم، منشورات دار علاء الدين . دمشق، الطبعة الأولى، سنة 1996، ص:266.
10- حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص:.177
11- سهرة م ع أبي خليل القباني . سعد الله ونوس . دار الآداب، بيروت، الطبعة الثالثة، 1986، ص:.25
12- المرجع نفسه، ص:.76
13- الفيل يا ملك الزمان، ص:4.
14- المرجع نفسه، ص:.15
15- مغامرة رأس المملوك جابر، ص:.58
16- المرجع نفسه، ص:84-.85
17- حفلة سمر من أجل 5 حزيران، ص: 165
18- المرجع نفسه، ص:61.
19- الفيل يا ملك الزمان، ص:15.
20- توظيف التراث في مسرح سعد الله ونوس. حسن علي المخلف. الأوائل للنشر والتوزيع. دمشق الطبعة الأولى سنة 200 ص: .48

21- في كتابة اللحظات الحادة والعوالم المتحولة . محمد نسيم، مجلة إبداع العدد 12 ديسمبر 200 ص:.101

22- مغامرة رأس المملوك جابر، ص:45-46-47.

❑❑❑❑

# المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة

**ذ. لخضر منصوري**

إذا كان الإخراج المسرحي لغة لها مفرداتها ودلالاتها ومصطلحاتها وإيحاءاتها، فهي لغة موازية ومترجمة للغة النص المسرحي، لكنها لا تظل على هذه الحال، بل تتحول إلى تفاعل بين النص وإخراجه، فلا يحدث أي انفصال بينهما، (بين الأفعال والأقوال - الكلمة والحركة). بل إنها تبدو في النهاية وحدة متكاملة، على الرغم من تعدد عناصرها، ذلك أن الإخراج يعد هدفا استراتيجيا، ففيه يتم تحويل النص (المكتوب) الذي يحتوي على مشاهد تثير تأملات وانفعالات المشاهدين التي لا تمنحها له الحياة اليومية بكل تعقيداتها واضطراباتها. ولا تتم هذه العملية إلا عندما يتجسد هذا النص من خلال التمثيل والتصميم الموسيقي والإضاءة أمام الجمهور الذي يتفاعل معه داخل بناية وفضاء خُصِّصا لهذا الغرض.

بدأ العاملون في الحقل المسرحي يدركون ضرورة الاعتماد على شخص يستطيع أن يمسك بيده خيوط العرض المسرحي، وبالتالي يمكنه منح هذا العرض عناصر التناسب والوحدة والتناغم، والمساهمة في دفع كل مشارك في العرض إلى إخراج أفضل ما عنده من إبداعات وإضافات. ومن أشهر نماذج مخرج ي ما قبل ظهور فن الإخراج "سوفوكليس" و"شكسبير" و"كريستوفر مارلو" و"موليير" وغيرهم من عظماء الفنانين.

فنُّ الإخراج ليس مجرد دراسة لتقنيات المسرح وتاريخه فحسب، بل موهبة ووعي حضاري وثقافي وفكري عميق، يستوجب الإلمام بمجموع ثقافات الإنسان وحياته المعاصرة.

يعد ع بد القادر علولة من ألمع رجالات المسرح الجزائري كتابة وإخراجا وتمثيلا بفضل تجربته الفنية الغنية والمثيرة . وقد لاحت طلائع هذه التجربة بانضمامه المبكر إلى المسرح الوطني الجزائري ممثلاً، ثم انتقل إلى الكتابة المسرحية ثم الإخراج، إذ عُرف في بداية هذه التجربة بن ـزعته البريختية . وقد شكل بذلك ظاهرة مسرحية فريدة في تاريخ

المسرح الجزائري، بالنظر لما خلفه من نتاج إبداعي جاد ومتميز، جلب إليه اهتمام الدارسين والباحثين أخيراً، في محاولة لإنصاف تجربته الأكثر تميزاً، عن باقي التجارب في الريبرتوار المسرحي الوطني.

ولعل السبب الذي دفعني إلى اختيار هذا الموضوع هو انفراد هذه التجربة بخاصية استقطاب أذهان وأحاسيس شرائح مختلفة من الجمهور الجزائري . من هنا بدأ التّساؤل عن عمقها وقدرتها السحرية على التأثير على المشاهدين فتفرعت تساؤلات أوجزها فيما يلي:

- **هل مسرح علولة مسرح برختي - ملحمي بحت؟**
- **إلى أي مدى يمكن تصنيف علولة ضمن التجارب الحديثة في المسرح؟**
- **هل كتابات علولة تنتمي للاتجاه الاستشراقي في الوطن العربي؟**
- **هل برفضه للجمالية الغربية -الأرسطية- قد اختار الانتماء لجماليات الشرق؟**

تكاد تكون هذه الأسئلة عديدة ومتنوعة بتنوع التجربة عند عبد القا در علولة في ميدان الإخراج المسرحي، لكن ما شاع عن الرجل أنه كان ملحميا خالصا من خلال توظيفه لجل التقنيات البرشتية في خطابه المسرحي.

إنّ المتتبع لأعمال علولة، يكتشف دون محالة أن المؤلف / المخرج يشكلان وحدة واحدة، فهو " فضاء "التقاطع بين المؤلف والمخرج والباحث عن مسرح جديد يحاول أن يتميز به عن غيره من المؤلفين والمخرجين، حقا قد لا نجادل في أن المخرج يؤسس لاستمرارية المؤلف، وأنّه يعمد إلى تفجير كل ما أسمته اوبرسفيلد A.Ubersfeld "باللاشعور النصي". فعلولة المخرج يلاحق المؤلف لينـزع منه ما لم يستطع إبداعه في النص الأول، حتى يتمكن من ابتكار هذا اللاشعور وجعله مرئيا متحركاً فوق خشبة المسرح.

أنتج علولة عروضا مسرحية "بروح ديمقراطية " مع الممثلين ومع مصممي العرض، فهو يترك لممثليه حرية الإبداع والتصور وفق رؤيته للنص -ديكتاتورية المخرج- وذلك لبلوغ غايته في الخطاب المسرحي الذي عمل لأجله". فالعرض المسرحي عند علولة تتشكل حدوده أثناء عملية التأليف، لأن النص عنده مركب بوضوح وفق أسلوب واقعي مرتبط بجدلية دون إهمال "المتعة واللذة" لهدف تغيير الواقع القائم على الأسلوب الذي ابتكره "برتولد بريخت" المتمثل في التغريب. يصير الفعل المسرحي عند علولة وسيلة للكشف عن المضمون من خلال إعادة بلورة النص وفق معطيات محلية يكتشف المشاهد من خلالها روح

علولة وقوته في جعل الفعل المسرحي مسموعا، معتمدا في ذلك على الممثل وعلى صوته، فالنص عنده ينقل لنا العديد من المعاني والدلالات بطرق متنوعة، لأنه يحتوي على إمكانيات متعددة في تصوير الحكاية والحدث والموضوع إضافة إلى استعانته بالتراث (الأغاني، الرقص). ولكن بحثه عن المتعة واللذة «le plaisir» كان يجلب له عدة تناقضات على مستوى تشكيل خطابه المسرحي ذي الأبعاد الملحمية الخالصة فالمحاكاة غريزة في الإنسان... كما أن الناس يجدون لذة في المحاكاة وأحسن مثال على ذلك، أداء الممثل الشهير "سيراط بومدين"[1] الذي كان يميل إلى التقمص النفسي فيثير بذلك تعاطف المشاهدين معه مما جلب له شهرة تعدت حدود الجزائر.

عمد علولة إلى إعطاء تكوين خاص لممثليه عند إنتاج كل مسرحية جديدة، وقد كان هذا التكوين يمس الجانب الفكري على العموم إلى جانب التكوين التقني من تمارين شكلت القاعدة في التعامل مع الشخصية في مسرح علولة، حيث " كان يأخذ مجموعة من الممثلين معه إلى الأسواق الشعبية والمناطق العامرة بالناس، حتى يقتربون مع الشخصيات الحقيقية التي يودون تمثيلها على خشبة المسرح "[2]، هذا إلى جانب التكوين السياسي، الذي اعتمد عليه كثيرا في بلورة الوعي لديهم، إلى جانب التكوين التقني حيث ركز علولة كثيرا على تكوين البنية الصوتية، لدى ممثليه، يقول : "في المسرح نطلب من الممثل أن يحرر ويقترح ويقدم رأيه، ويناقش ليصبح التفاهم في أعلى درجة، طبعا بعد قراءة وفهم الشخصية والنص والأبعاد التي نطمح إليها، ولا أقول أن هذا يعتبر تجريبا، إنها طريقة ديمقراطية في العمل المسرحي وفي بعض الحالات يظهر لنا، من خلال المناقشات التي تجري داخل العمل ضرورة استبدال كلمة أو حركة، ولكن في نهاية الأمر يجري الاتفاق على العرض وبعد العروض الأولى نتابع النقاش، بغية التحسين، ولكن لا يوجد ارتجال، والممثل لا يخرج عن نطاق الاتفاقية"[3].

من هذا الكلام نلاحظ نقطتين هامتين في التعامل مع الشخصية والممثلين في مسرح علولة، الأولى هي مناقشة العرض المسرحي بعد تقديمه للجمهور. فمسرح علولة هو المسرح المحترف الوحيد الذي كان سباقا إلى مناقشة العروض بعد تقديمها، لكي يستطيع معرفة مدى استجابة العرض لدى الجمهور، أي دراسة أفق توقعه وكيفية تحسين ميكانيزمات الإرسال والتلقي؛ والنقطة الثانية تتمثل في أنّ علولة يتفق مع فريق عمله منذ البداية على السير العام للمسرحية، يقول : "لا يوجد ارتجال بل هناك اتفاقية على العرض ككل"[4]، وهذا الكلام يجعلنا نقف على ملاحظة هامة في مسرح علولة هو أنّ العمل في رأيه

عمل ديمقراطي مبني على المناقشة بين فريق العمل، وما نريد قوله أن عبد القادر علولة يتفق من خلال هذه الفكرة مع برتولد بريخت الذي يقول : " عندنا المخرج لا يدخل فضاء المسرح بفكرة أو رؤية أو تشكيل حركي، أو ديكورات جاهزة، لكن رغبته لا تهدف إلى تحقيق فكرة ما، بل مهمته تتمثل في تنظيم العمل الإنتاجي للمثلين (موسيقيين ورسامين، الخ...) في رأيه التدريب أو البروفات لا تعني إرغام الممثلين على تقبل رؤيته التي وضعها مسبقا للعرض بل وضعها محل التجريب "[5] وتعد إدارة الممثل والوصول إلى أعماق الشخصية من الأعمال الهامة عند المخرج، فمن خلال شروحاته وتفصيلاته يجعل الممثل أكثر قدرة على الفهم، ومن تم أقوى على إقناع الجمهور بال شخصية التي يؤديها أمامهم . ويلزم هذه الطريقة، الكثير من التمارين الجسدية والصوتية، حتى يتمكن من إعطاء الكلمة معناها القوي، إنّ الممثل يؤدي بلغة نظرية وسمعية كلمات النص وصمته، إنّه يترجمها بجسده، بوجهه وصوته، حتى لا يتخيل للمشاهد أنه يرى نصا منفصلا عن الإخرا ج. إن هذه الخاصية هي اتفاق مابين المسرح الكلاسيكي والمسرح الذي دعا له عبد القادر علولة فإدارة الممثل تشبه كثيرا الطرق التي أسس لها المخرج الروسي ستانسلافسكي ودونها في كتابه الشهير"فن أداء الممثل".

وقد ارتكز الأداء التمثيلي في أعمال علولة كثيرا على عامل الس رد وعلى تقنية الممثل في التحرك على خشبة المسرح، ويأتي علولة في هذا المقام ليقول "لم يعد على الممثل أن يوهم" بأنه شخص من الشخوص، ولم يعد عليه أن يسترسل بأهواء وأمزجة الشخصية المؤداة، وأن يتنازل عن شخصيته لصالحها، بل عليه أن يبني طوال مدة تأديته وأنه ممثل ويبقى كذلك، فيقوم بأداء فني، أداء يقدمه كاستمتاع أساسي للجمهور "[6]. ألا يمكن أن نفهم من هذه المقولة أن علولة، في سياق وفائه لبريخت، يريد أن يغرب التمثيل باعتباره أداءً إنسانياً، يفرقنا نحن البشر عن سائر الكائنات . فالإنسان هو الوحيد الذي بمقدوره أن يفعل وفي نفس اللحظة يدرك ما يفعل. ألا يمكن أن نفهم من هذه المقولة أن التغريب باعتباره وفاء ضمنيا للتطهير الأرسطي لأنه ببساطة يمنح المتلقي تطهيراً من إحساسات زائدة، ومن اندماج مبالغ فيه بالمألوف في الشخصية والدور والممثل والذي كان منطلقه الأول التصميم الأول للنص من خ لال المعالجة الدرامية التي تبدأ أثناء عملية الكتابة . إن الرؤية الدرامية لدى علولة تتبلور من خلال معرفته القوية لنماذج شخصياته المسرحية في حقيقتها الحياتية، فيتخذ منها موقفاً إيجابياً، يهدف إلى انتقاد المجتمع وحثه على التحرر من كل القيود التي تعيق سيره نحو التحرر والعدالة الاجتماعية. لذا تكون هذه النصوص غالباً مند بداية تأليفها

مدركة لهدفها الفكري شكلاً ومضموناً ومّرد ذلك إلى البحث الميداني، الذي يقوم به قبل البدء في هذه الممارسة الإبداعية، من خلال تجواله بين الناس حتى يتمكن من نقل حقائق الواقع بكل تناقضاته. فتراه في المشهد الأول لمسرحية الأجواد [7] يصور الحالة التي آلت إليها الحديقة العمومية نتيجة إهمال مسئوليها، والوضع الذي تعيشه حيواناتها من جوع وإهمال . وفي المشهد الثاني يدخلنا من خلال "جلول الفهايمي" إلى خبايا المستشفى حتى نقف على ما يجري بداخله من ظروف تد عو إلى القلق على مستوى الصحة العمومية في الجزائر . وفي المشهد الثالث يجعلنا نتعاطف مع شخصية "عكلي أمزغان" الذي تبرع بهيكله العظمي بعد وفاته إلى المدرسة التي يشتغل بها.

المعروف عن علولة أنه نقب في التراث المحلي للمنطقة، باحثاً عن أساليب جديدة تجعله يتعرف على خصوصيات المشاهد الجزائري، محاولة منه تقريب المصطلحات والعبارات المستعملة في نصوص مثل الشعرالشعبي والحكم والأقوال المأثورة التي تنبع من هذا الخزان الثقافي. وقد أثبت علولة في مسرحية الأجواد تمكنه من تقنية المعالجة الدرامية لنصه لأن انطلاقة هذه التجربة نابعة من عملية التأليف نفسها، فكان يبحث دوماً عن نص مسرحي بعيد عن البهرجة والدعاية، تمتزج فيه طرق الكتابة التقليدية بعناصر جديدة في عملية ألحكي المسرحي، لذا كان مند البدء يدرك ما سيفعل بهذا النص داخل إطار الإخراج المسرحي، ويمكن القول إن جل نصوصه المسرحية كتبت للإخراج المسرحي.

تعتبر مسرحية الأجواد من أهم المسرحيات التي كتبها وأخرجها علولة في بداية الثمانينات حيث هزت الساحة الفنية الوطنية والعربية [*] من خلال تحكمه البارع في عمليتي التأليف والإخراج، وقد كان عنصر التقمص لدى ممثليه أهم ما احتوته المسرحية.

إن امتزاج "القوال" وهو شكل من أشكال الفرجة التراثية والممثل بمفهومه الكلاسيكي -الأرسطي- ينتج لنا شخصية مسرحية جديدة البناء، وإن هذا التزاوج يفرض بالضرورة نوعين من الإرسال (التمثيل)، الأول سردي يتوجه إلى طاقات المشاهد السمعية والتخييلية، والثاني يعتمد على الحوار والإ يماءات التي تستدعي بدورها تتبع النص والحركات التي تصدر عن الممثلين أثناء عملية العرض . إنها بذلك تحقق فرجة مسرحية تكمن قوتها في استغلال معظم مناطق الفضاء المسرحي وكذا استجابة الممثلين لشخصياتهم المزدوجة (القول من ناحية وتمثيله من ناحية ثانية )، هذه الفرجة التي تثير اهتمام المشاهد في تتبع سير الفعل والحدث المسرحي وتتبع بالضرورة نمو الشخصيات من بداية المسرحية إلى نهايتها.

ونعثر على خاصية مسرح علولة الملحمي هذه في نقيضه أي المسرح الأرسطي، إذ كان "ستانسلافسكي" يهدف إلى تفاعل الممثل مع المشاهد، لكن بطريقة مختلفة عن بريخت، فهو يرى أن معاناة البطل ما هي إلا المعاناة التي يعيشها المتلقي في حياته الخاصة، ويطلب في الكثير من الأحيان من ممثليه الاستعانة بذاكرتهم العاطفية وتجاربهم الخاصة.

اهتم علولة كثيرا بالأشكال المسرحية الشعبية التي عرفتها المجتمعات العربية عامة والجزائر خاصة، وكانت "الحلقة" و"القوال" محل اهتمامه بالدرجة الأولى في تجربته، لما تحمله من بذور مسرحية جنينية، وتجلت تلك التأثيرات في صفات شخصياته المسرحية خاصة في مسرحية الأجواد التي يتلاقح من خلالها عنصران يكونان بنيتها الأساسية شخصية مشكلة وفق النمط الأرسطي بأبعاده المختلفة، وشخصية تغوص بجذورها في أشكال التراث المحلي.

حينما سئل علولة عن كيفية بنائه للشخصية المسرحية قال :"إنني أستخرجها من الحياة اليومية، من واقع كل يوم، بالطبع هناك معالجة فنية وجمالية، أي كل ما يشمل عمل الإبداع المعقد، إن شخوصي تنطلق وتنبثق من الواقع، وهدفهم هو واقع المتفرج"[8].

ولهذا نجد الممثل في مسرح علولة مختلفا عنه في المسرح الأرسطي، فهو يتقمص الشخصية المسرحية إلى حد ما، لكن دون إيهام، فهناك دائما تلك المسافة التي يلحظها المشاهد بين الدور والشخصية، فنراه يخرج عن نظام الدور نفسه، من خلال حركات أو مفردات، لا تقولها الشخصية في النص، محاولا من خلال التمثيل بطريقة مغرّبة دفع المشاهد إلى التأمل والتعمق في الجوهر الداخلي للمسرحية . هذا التغريب أسس له علولة لسانيا حيث اعتمد على كلمات مفتاحية تجعل المتفرج يتباعد مع ما يعرض أمامه وعلى سبيل المثال كلمة : قال- قالو – يقول – أو بتحريك شخصيات أخرى تؤدي عن طريق الإيمائية ما تقوله الشخصيات الأخرى فنلحظ في نفس اللحظة فعلين لمشهد واحد الأول ممثل والثاني متحرك.

استعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي "لستانسلافسكي" في إدارة ممثليه، معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم، كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثل إلى تقمص أدواره، لدرجة سقوطه في الإيهام . وامتزجت هذه الرؤى بآراء بريخت، عبر مؤثر التغريب لتتولد عملية تلاقح بين المنهجين [**] (تقمص وتغريب )، من خلال

توظيف شخصية القوال التي كثيرا ما تغرب الأح داث بتقمصها، وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال والعاطفة.

والمزج بين المنهجين لا يتجلى للمشاهد العادي، إذ على الرغم من أن علولة تأثر بالمنهج الملحمي إلا أن مسرحه يعتمد كثيراً على أساليب ستانيسلافسك ي في إدارة الممثل وتركيب شخصيات أدواره وتمثيلها أساساً . إن هذه المفارقة قد تبدو للبعض نقدا لعملية إدارة الممثل عند مخرجنا، لكن حينما نقوم بقراءة بسيطة لعملية التمثيل في مسرح علولة نقف على ما ذهبنا إليه، حيث نلمس عن قرب أن الممثل يعيش نوعاً من التناقض على م ستوى التمثيل، فهو في نفس الوقت داخل دائرة الملحمية (نصاً وإخراجاً) ويمثل شخصية دوره عن طريق التقمص، والغريب في ذلك أن هدف الرؤية الإخراجية هو كسر الإيهام.

اشتغل علولة على توظيف التراث في مسرحية الأجواد، فاكتسبت المسرحية قدرة كبيرة على التحاور مع موروثنا ال ثقافي والفني من خلال توظيفه لعدة عناصر أضفت جمالية خاصة على العرض، في فضاء التشكيل الحركي وفضاء الكتابة في خروجها من حيز القاعة الإيطالية التي أعاقت تطور هذه المسرحية والتي كان علولة يحاول باستمرار توظيف القوال والحلقة لكسر الإيهام من جهة، والعودة إلى الأص ول الأولى للاحتفال عند عامة الناس من جهة ثانية.

إن لجوء علولة لبعض الأشكال التراثية القديمة كان بهدف الولوج إلى معرفة تصور جديد لعلاقة العرض مع الجمهور الذي جعلته الظروف الاقتصادية والثقافية والاجتماعية لا يتردد على المسرح، فيصرح مخرجنا قائلاً "إذا الشعب البسيط لم يتردد كثيراً على المسرح، فَلِمَ لا يذهب المسرح إليه"[9].

وقد دفعت إشكالية الفضاء المسرحي علولة إلى التفكير في إيجاد أساليب جديدة لخطابه المسرحي من خلال توظيفه للحلقة، التي كانت بمثابة المادة الخام لرؤيته الإخراجية وتشكيله الحركي، ووسيلته للخروج عن الفضاء الإيطالي الذي كان بالنسبة إليه مجرد فضاء يفرض بعداً أحادياً أثناء العرض، فالحلقة فضاء يسمح بتعدد الأبعاد " Multiplication des perspectives" ذلك أن العرض يصير من خلال هذا الفضاء متعدد الرؤى ويسمح بمسرحة القول.

لقد ساهمت الحلقة -كموروث شعبي- في بلورة تجربة علولة المسرحية من خلال مسرحية الأجواد، فسمحت بفهم خطورة هذه التجربة -من ناحية تكسير الفضاء التقليدي -

وفي إسهامها في توظيف طرق الحكي القديمة، لأن الشعر "الشعبي" كان بمثابة المصدر المهم والغني في الكتابة المسرحية عند علولة، إنه ذاكرة جماعية تلتقي عندها كل الذوات ذاكرة موصولة بالماضي والتاريخ والأرض، لكن لم يكن هم علولة كسر هذا الفضاء نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي واثباتا لروحه الشرقية؛ لأن علولة -عكس ذلك تماماً- كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعداً "أمميا" عالمياً لا شرقياً ولا غر بياً. لقد ركَّب علولة واستبدل الكثير من الحكايات وفق ما درسه عن طرق الحكي في الحلقة الشعبية وجعل الستارة الضوئية -حيز الظلام- تفصل بين كل مشهد وآخر، لأنه لم يكن يعيد إنتاج الحكايات القديمة في مسرحية الأجواد بل كان ينطلق من موقف نقدي يعتمد المساءلة لتحريك جامد التراث واستنطاق صامته في تركيب بسيط لقضايا المجتمع من خلال رؤية نقدية تنبع من وعيه بمشاكلهم اليومية قصد تحريكها وتوظيفها بتقنية السرد الحكائي.

إن الهدف الاستراتيجي من أي عرض مسرحي هو ترجمة النص إلى وحدة متجانسة مع كل المؤثرات المرئية والصوتية، التي تهد ف إلى إثارة انفعالات وأفكار المشاهد . والحياة لا تدب في جسم النص المسرحي إلا إذا تجسد على خشبة المسرح من خلال التصميم والموسيقى والرقص والغناء وأمام الجمهور، الذي يتفاعل بدوره داخل المبنى أو الفضاء المسرحي. ولا بد أن نؤكد على أن التشكيل الحركي، هو أحد أهم ع ناصر الخطاب في مسرح علولة، إذ يعبر عن أفكاره وإيديولوجيته، وعن شخصيات أبطاله التي أبدعتها تأملاته العميقة للمجتمع قبل طرحها فوق منصة المسرح، لتقول بصوت مرتفع إننا موجودون . ومن ثمة، رصد علولة عبر تجربته التي امتدت حوالي ثلاثين سنة، تراكمات معرفية في ميدان الكتابة والإخراج والتمثيل وفي استخدام العديد من الطرق والرؤى الإخراجية التي نوعت مسرحه وخلقت فضاءات جميلة تحتوي تشكيلات إبداعية صورت المجتمع الجزائري عن قرب.

إن هذه التجربة المسرحية الفتية التي يزيد عمرها عن ثلاثين سنة من العطاء المتواصل كانت في طور التشكّل استناداً إلى قوله "بأن ما توصل إليه من نتائج لازال في مرحلة الصياغة والتجريب". فلم يشأ لها القدر أن تكتمل، لأن صاحبها كان بطلا لمسرحية أخرى لم يخبره مخرجها أن البطل يموت فيها قبل نهاية الفصل الأخير...

**الهوامش:**

1- ممثل نال جائزة أحسن أداء رجالي في أيام قرطاج المسرحية سنة 1986 في مسرحية الأجواد لعبد القادر علولة.

2- عبد القادر علولة، حوار أجرته الدكتورة لميس العماري، مجلة المسرح، (د ت )، ص:.23

3- رضوان حمزة، حوار مع علولة، لا تجريب بل ديمقراطية، مجلة النداء، ص .59

4- عبد القادر علولة، م.س، ص:.241

5- Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Dunod, Paris, P 212.

6- عبد القادر علولة -مسرحيات- الأقوال، الأجواد، اللثام، حوار مع الباحث جليد معمر، موفر للنشر، 1997، ص:.241

7- مسرحية الأجواد مسرحية ألفها عبد القادر علولة سنة 1985 و كانت بداية ثلاثيته عرضت أكثر من 150 مرة في جل المدن والقرى الجزائرية.

*- نالت مسرحية الأجواد عدة جوائز عربية في مهرجان قرطاج المسرحي وفي سوريا والقاهرة وعدة مهرجانات وطنية.

8- عبد القادر علولة، م.س. ص:243.

**- نرى أن نظرية بريخت مثالية التحقيق دون أن يفهم الممثل أبعاد دوره ليتقمصها، فتلثون بمثابة قاعدة تغريب الأحداث والأفعال.

9- Jawida KHADDA ,existe-t il un théâtre Algérien, élément de réflexion et d'histoire, CASSANDRE hors série N° 03 –Théâtre du monde arabe, l'institut du monde arabe, Janvier,1999 P: 27.

❑❑❑❑

# من التلقي إلى الافتراض
# مقاربة جمالية في الإبداع المسرحي

**د. نوال بنبراهيم**

تتشعب تعريفات الإبداع المسرحي وتمتد أطرافها مع امتداد الزمن وقدرة أبحاث المعاجم والدراسات على التنقيب والبحث، فما السبب يا ترى؟ لأنه يعتمد ببساطة على التمثل المرئي والصوتي والملموس خلاف الأعمال الفني ة الأخرى التي تقتصر إما على التمثل البصري مثل التصوير والرسم والنحت، أو على التمثل الصوتي مثل الموسيقى.

والواقع أن المسرح يشمل مرحلتين:

- مرحلة أدبية: يكون المؤلَف المسرحي حروفا وكلمات وجملا وبياضات، ويتضمن طبقات تنطوي كل واحدة منها على جمالية خاصة ينبجس ا لافتراض الجمالي من مجموع كيفياتها الجمالية.

- مرحلة العرض: يبث علامات بصرية وسمعية ولمسية تخضع لتقنيات هندسية وفنية، وتنفتح على عالم وزمان افتراضيين يبعثان المؤلَف المسرحي بعثا جماليا.

ولهذا السبب اخترنا دراسة الإبداع المسرحي في هذا المقال دون غيره لأنه لا يظل حبيس الشكل الأدبي الذي ينحصر في الحروف المطبوعة على الورق، أو في قراءة المفتِرض وافتراضاته، بل يتحول إلى نبرة (صوت موسيقى ) نسمعها، وحركة نراها وصورة نتذوق جمالها. ولأنه يتأسس على جمالية افتراض يوجد بعمق في جميع مستوياته، لكنه يسجل معادلة فارغة لأننا لا نستطيع الإمساك به، بل يبقى ظلا طافيا ونسخة مضاعفة وصدى متلفا.

إن من أبلغ مظاهر قوة الافتراض في الإبداع المسرحي هو قدرته على نفي الواقع : الأمر الذي يمكن المنجز من استخدام أي وحدة زمنية أو مكانية أو أدائية في العرض وقدرته على تحويل أي عامل (دمية، بناء معم اري، أكسسوار، ديكور ...) إلى عنصر أداء فوق الخشبة، أو تحويل العنصر البشري إلى جماد كأن يجسد الممثل حائطا أو عصا أو بابا...

وعلى هذا النحو يكتفي المسرح بالافتراض بديلا عن اليقين لا ليحيي الأساطير وينتج عوالم جديدة فحسب، ولكن ليخلق الحياة من العدم كنجاح الممثل في أداء شخصية خيالية أو أسطورية، أو نجاحه في استحضار شخصية تاريخية وإقناعنا بالصدق التاريخي لهذه الشخصية. كما أن المنجز يعتمد على استعداد المتفرج لتحويل خشبة المسرح إلى حديقة مستشفى، أو مخفر شرطة ... عن طريق الافتراض، فيتكئ المتلقي بدوره على قدرة المنجز على إقناعه بالافتراض المؤسس على الخشبة.

ويرتبط الافتراض في المسرح إما بتمثل ذهني سالب يعبر بالخيال والصور، أو بتمثل تجريبي موجب يعبر باللغة المنطوقة والمكتوبة والحركة والخطوط والأشكال والأحجام والألوان والأضواء والأصوات، فيكون الافتراض في الأول مستقلا عن الإ دراك الحسي ولا يعبر بمادة فيزيقية، ويكون في الثاني مرتبطا بالتحديدات التجريبية دون أن يرتبط بالواقع لأنه يعبر بوسيط شبه موضوعي

### 1. الجمالية الذاتية

والواقع أن الافتراض السالب نشاط ذهني خالص لا يكون معزولا عن قدرة افتراضنا التي تعتبر شرطا ذاتيا وضروريا لكل افتراض ممكن، ولا يكون معزولا عن قدرة تلقينا للعمل المسرحي. ولكي يتجلى، فإنه من الضروري أن يتمثل لنا تمثلا ذاتيا يحمل جمالا قبليا كضرورة في ذاته ولذاته. ونستطيع أن نكتفي بهذا التمثل السالب وبجماله القبلي الذي ينتمي إلى ذواتنا كمفترضين وحسب دون أن ننقله إلى تجربة خارجية.

ويرتكز هذا التمثل السالب على التجسيد الصوري الذي يظل محضا وقبليا لأنه يولد في الذهن مجردا من المادة المحسوسة والصلابة... وهكذا يبدو الافتراض مؤهلا لتجسيد يتخطى موضوعات الحواس بواسطة صور ذهنية قبلية ذات مصداقية ذاتية لأنها تظل حبيسة الذهن والمخيلة والتصور.

ومن ثم، فإن المفترَض السالب يؤسس جمالية ذاتية تنبع من داخل الذهن، وتمظهرا ذاتيا بواسطة صور افتراضية قبلية لا تخالط مادة المعرفة الحسية، وبوحدة فعل الافتراض الذي ينسق مختلف الصور في "اوتعاء"[1] واحد يوحد المفاهيم القبلية بنسب متفاوتة هي : الكم، والكيف، والنسبة، والإضافة، والتغير التي تلازم تجسيد الافتراض السالب المحض.

وبما أن هذه المفاهيم القبلية ملازمة لافتراضنا السالب أثناء قراءتنا للعمل المسرحي فإننا نعرفها قبليا كذلك، أي قبل تحققها عيانيا، أو قبل أن تصبح معرفة بعدية في الافتراض الموجب لأنها تتضمن الشروط القبلية التي تمكننا من تجسيد الافتراضات المحضة في موضوعات خارجية. وبتعبير آخر، لنجسد الافتراضات السالبة في موضوعات تجربة محققة

لكي لا تظل حبيسة الذهن، وتتصل بمفاهيم الحواس وفقا للشروط العامة لتحقيق تجربة ممكنة، فتخرج عن التسامي.

### 1.1. الجماليةِ الأصيلة

تراعي وحدة تعيين الافتراض السالب القبلي مفهوم "الكم الممتد" الذي تتألف بواسطته تصورات الافتراض المتنوعة والمتجانسة في كل ممكن يتجلى لنا قبليا، وقد قدم كانط تعريفا لهذا الكم الممتد بقوله **"أسمي كمية ممتدة، تلك التي فيها يجعل تصور الأجزاء تصور الكل ممكنا (ويسبقه إذن بالضرورة ) فلا يمكن أن أتصور أي خط أيا كان صغره دون أن أخطه بالفكر أعني دون أن أولد على التوالي جميع أجزائه انطلاقا من نقطة وأرسم من خلال ذلك هذا الحدس بدءا. والأمر نفسه يحصل بالضبط لكل جزء من الزمان مهما كان صغيرا، ففيه لا أفكر إلا بالتقدم المتتالي من آن إلى أخر، وكل الأجزاء الزمانية مجتمعة معا تنتج أخيرا كمية معينة من الزمان وبما أن مجرد الحدس في جميع الظاهرات هو إما المكان أو الزمان، فإن كل ظاهرة من حيث هي حدس : هي كمية ممتدة لأنها لا يمكن أن تعرف في الإزكان إلا بتأليف متتالي ... إذن تحدث جميع الظاهرات بوصفها مجمعات (بوصفها كثرة أجزاء معطاة سلفا ) وهذا بالضبط مالا يصح على كل ضرب من الكميات بل فقط على تلك التي نتصورها، ونزكنها من حيث هي ممتدة"**[2].

إذن، فليس من باب الغرابة أن يكون مفهوما المكان والزمان مصدرين معرفيين في الافتراض السالب لأنهما صورتان محضتان له قابلتان للتجسيد العياني شريطة أن يكون الموضوع افتراضيا وليس واقعيا . ولا غرابة كذلك، أن يكونا شرطين ضروريين لتجلي التجربتين الباطنة والخارجية . لكننا نشير إلى أن حقل الإمكان الافتراضي في الأولى يكون أكبر من الثانية الذي ينزاح -طبعا- عن حقل الظاهرة الواقعية.

كما أن المكان والزمان القبليين يقترنان في الافتراض السالب بشروط صورية ويظلان موضوعين ممكنين، لهذا ارتأى كانط أن يسميهما **"كموما جارية لأن التأليف في توليدهما في المخيلة المنتجة هو تقدم في الزمان اعتدنا أن ندل على اتصاله بالجريان (السيلان)"**[3]. ونرى أنهما يرتبطان في الافتراض الموجب بمادة الحواس لذلك يصيران موضوعين متحققين، بيد أنهما يرتبطان في الواقع بالإدراكات الخارجية الملموسة لذا يكونان موضوعين ضروريين.

لكن ما هو المكان القبلي؟ وهل يمكن تحقيقه؟ المكان القبلي افتراض ذهني أو تعيين سالب (لعلاقات الموضوعات المفترَضة ) يلازم قوام الافتراض الذهني والصورة الافتراضية. وعليه، فإنه لا يمكننا أن نتحدث عن المكان الافتراضي إلا داخل الشرط الذاتي،

كما أنه لا يوجد أي تصور ذاتي خارج هذا المكان القبلي الذي يتضمن كل العلاقات الممكنة التي يمكن أن تتجلى أولا في الذهن وتتجسد ثانيا في الخارج.

ويملك المكان في الافتراض السالب أربعة أبعاد هي : الطول والعرض والعمق والزمان، ويقدم عيانية سالبة ومتدفقة تحدث أثرا لدى المبدع المفتِرض أثناء إبداعه، وأثرا لدى المتلقي أثناء قراءته؛ وتقودهما هذه العيانية -التي تنبع من الداخل - إلى جمالية أصيلة يكون ذهن المبدع صرحا لعرضها، وذهن المتلقي صرحا لإعادة عرضها.

غير أنه لا تكون جمالية افتراض المتلقي أقل أصالة من جمالية افتراض المبدع لأنه يحقق حلم المؤلَف الهيروغليفي بتركيب أمكنته الافتراضية وتطويرها دون أن يعتمد على مادة ما. بل يمكننا القول إن مشاركة المتلقي تنتج جمالية شاملة تشمل جماليتي افتراضه وجمالية افتراض المؤلِف.

ويظل الافتراض الجمالي لدى المتلقي تفتحا حرا أمام مواضيع جمالية ترقي حسه الجمالي وخبراته، حيث لا يكتفي بملاحظة جمال بنية المؤلَف الخارجية، بل ينفذ إلى الافتراض المؤسس له بكل وعي متأملا التجربة الجمالية المقدمة له.

وما علاقة الزمان بالافتراض السالب؟ الزمان تصور ضروري لكل وجود أو موت، فهو معطى قبلي وبعدي لا يمكن إلغاؤه . كما لا يكون تحقق الافتراض ممكنا إلا في الزمان وبه. وإذا كانت المعاجم الفلسفية وكتابات بعض الفلاسفة ككانط ت رى أنه يمكن أن تكون الأمكنة المختلفة معا، بيد أن الأزمنة المختلفة لا تكون معا وإنما بالتتالي، فإن هذه الفكرة تغدو صعبة التصديق كليا الآن في زمن تطور التكنولوجيا، بحيث يبدو من اللازم الإشارة إلى تعايش أزمنة مختلفة معا بشكل تزامني وفي لحظة واحدة كالزمن الواق عي والاحتمالي والافتراضي.

ونؤكد حاليا أن الزمن الافتراضي شرط ذاتي لافتراضنا، وهو لاشيء خارج الذات الإنسانية عكس الزمن الواقعي. بيد أن كانط يرى أن **"الزمان ليس إذن سوى الشرط الذاتي لحدسنا (البشري) الذي هو دائم حسي، أي الذي لا يكون إلا من حيث نتأثر بالموضوعات وهو في ذاته لاشيء خارج الذات، دون أن يقلل ذلك من أنه موضوعي بالضرورة بالنسبة إلى جميع الظاه ـرات ومن ثم أيضا بالنسبة إلى جميع الأشياء التي لا يمكن أن نصادفها في التجربة"**[4].

ولتأكيد ما قلناه، تكفي الإشارة إلى أن الزمان الافتراضي يتحقق أثناء إبداع وتلقي العمل الفني كنمط تصـور للتعيين السالب، ويتحقق أثناء ترهين المفترَض فوق الخشبة أو على شاشة السينما أو الحاسوب، كنمط تصور للتعيين الموجب شبه الموضوعي وكنمط تصور للمشاهدة العيانية للمفترَض شبه الموضوعي.

على أية حال، فإن الافتراض لا يمكن أن ينتج أي موضوع دون أن يتخلله شرط الزمان الذي يتحقق كنمط تصور ذاتي لأنه ذو وجود ذاتي يلازم الذات المفتِرضة أثناء التجربة الباطنية، ووجود شبه موضوعي أثناء التجربة الخارجية، ولا يعين الظواهر الطبيعية أبدا.

وننكر أن يكون الزمن الافتراضي مفهوما سياقيا في العمل الفني، بل هو صورة محضة للافتراض الذي لا ينتمي إلى هي ئ أو موقع، بل يعين علاقة افتراضاتنا بتصوراتنا السالبة التي يمكنها أن تتجسد في تمثيل موجب . باختصار إن الافتراض السالب مستقل بذاته، ويتطلب افتراضا صوريا معطى في مكان وزمان قبليين، كما أن الحكم عليه بالجميل يقع على الافتراض الذا تي السالب نفسه، والذي يختلف عن الح كم على موضوعات العالم الخارجي.

ولا مراء أن الافتراض السالب يخلق جمالا قبليا أصيلا يرتبط بمفاهيم قبلية تتكئ على ذات المفتِرض. هذا لا يعني أن هذا الجمال مثالي، أو مستقل عن حيثيات الخبرة الجمالية المتطورة عبر الزمن (الحيثيات الاجتماعية، والتاريخية، والسيكولوجية ) لأنه يستعين -كما ذكرنا سابقا- بخبرات العقلين الواعي والباطن، ويظل تفتحا حرا أمام مواضيع جمالية ترقي الافتراض الجمالي.

### 2.1. الجمالية السامية Transcendental

إن سمة جمالية الافتراض السالب الأساسية هي الوجود الكتوم الذي يش رق من ذاته ويكفي نفسه، وبذلك يتحرر من التشويهات الخارجية التي تصاحب نهاية الوجود الخارجي . فهل نستطيع التحدث عن صمت جمالي؟ أجل، وندركه عبر وحدات بصرية خيالية سالبة، وعبر تفكير يتجاوز الاستعمال التجريبي لأنه يتم في الذهن.

ويشكل هذا الصمت عالم الافتراض المنفصل عن الواقع والطبيعة متخلصا من الروابط والظروف الخارجية. وبهذه الطريقة يبقى موحدا مع نفسه، يعتمد على نفسه وجميلا في ذاته لأنه وحدة ذاتية غارقة في الشمولية والاستقلالية السامية اللتين تخلقان لدينا غبطة وسعادة . ويؤسس هذا التمثل القبلي جمالا ساميا ضروريا في ذاته، ومستقلا بذاته لأنه يحبس محتويات افتراضية تنزاح عن الطبيعة.

## 2. الجمالية شبه الموضوعية

كيف يمكن تجسيد المؤلف المسرحي؟ يمكن تجسيده بتجربة افتراضية عيانية فوق الخشبةتمتزج بمادة المعرفة الحسية، وتكتسي وجودا شبه موضوعي؛ وتعطينا بدورها جمالية بعدية تنزاح ع ن الجمال القبلي الذي يكون قوامه في ذاته، كما تفترق عن جمال موضوعات العالم الخارجي.

ويتحقق الافتراض المحض بتجربة خارجية تعبئ الشروط المادية أو شبه المادية لتحقق وجودا شبه واقعي لا يقترن بالتجربة الواقعية العامة، ولا ينتهج قوانين ترابط الظاهرات الواقعية؛ وإنما يرتبط بقوانين الخشبة التي تكسبه وجودا يختلف عن وجود الواقع لأنه ينطلق من الافتراض، ويظل مجرد تحقق للموضوع الافتراضي.

والحال أننا عندما ننزل الافتراض السالب إلى ميدان التجربة المرئية، فإن ذلك يخلف نتائج غنية، إذ يحدث اتفاق بين الافتراض السالب ومظهره التجريبي فيؤسسان جمالية شاملة تنظم مفترَض المؤلَف المسرحي في وحدة افتراضية مرئية تكون حرة ومستقلة عن الواقع.

إن جمالية الافتراض الموجب تتأسس على تجربة جمالية شبه موضوعية تنبني بمفاهيم المكان والزمان والحركة والوضع التي تتغير مع توالي التحقيقات العيانية؛ كما أ ن موضوعات الافتراض المحققة هي مجرد ظواهر افتراضية وليست أشياء واقعية، ويختلف تحققها من عمل مسرحي لآخر ومن مفتِرض لآخر، الشيء الذي ينتج تمثلات جمالية متعددة وغير منتهية تحول دون الانغلاق الجمالي.

### 1.2. الجمالية النسقية

وتعتبر جمالية الافتراض الموجب موضوع الم ؤلف المسرحي عارضا ومختفيا ثم منبعثا يخلق حياة شبه موضوعية فوق الخشبة يمكن أن نقومها بشكل لا منته. لهذا لا يمكن أن نتحدث عن صورة نهائية، أو عن مقاييس جمالية نهائية، خاصة وأن كل صورة داخل الافتراض الموجب هي صورة مؤقتة ومتلاشية.

والواقع أن الافتراض الركحي يفتح أبواب الخيال التركيبي التي تولد أشكالا صورية أو تجريدية أو هجينة، كما تعيد تركيبها باستمرار بواسطة لعب الممثل الذي يؤقلم إمكانياته الجسدية والذهنية معها. وكما هو الشأن في باقي الأعمال الإبداعية، فإن العرض المسرحي يتضمن الحركة المبدعة في كل خطوات إنجازه، وينبني على نظام بنائي تجريبي يزاوج الواقعية البصرية وافتراضية صور الأشكال الهندسية واللونية التي تظهر إمكانات الذهن الجمالي التنسيقية، لأن محفل الإبداع الركحي هو بالأساس جمالية نسقية لمجموعة من التمظهرات الأيقونية اللامحدودة التي تتضمن دعائم التقديم والعرض لتمنحنا رؤية موجبة.

## 2.2. التركيب الجمالي

والافتراض الموجب هو تحدد يوصل الافتراض السالب إلى التعبير الخارجي المحدد بواسطة تمثل فني فوق الخشبة، وبذلك يفتح حقل البحث والكشف المستمرين . لهذا، فإنه لا يغلق الفعل الإبداعي الافتراضي وإنما يتركه مفتوحا لتعابير خا رجية أخرى . ويُحدد الافتراض الموجب في الفعل الركحي الذي يبقى مؤقتا ومختلفا بالضرورة بالنسبة للآخر أي يبدو دائما بداية يمكن أن نستخرج منها إبداعات أخرى.

### أ - الصيرورة الجمالية Le devenir

ما هو المؤلَف المسرحي؟ هو مش-روع انطلاق نحو حدوث جمالي آخر مختلف يجسد افتراضات المؤلَف الظاهرة والضمنية لتنتقل مورفيماته من الموت إلى الانبعاث الجمالي . ويكون هذا الحدوث مستمرا استمرارية متعددة ومضاعفة سواء على محـوري الزمن الخـطي أو التعاقبي طالما أنه يقترح طرقا جديدة لتمديد وجود المؤلَف المسرحي معتمدا على صور الانطلاق، وكما يقول لويس كوست Louis Coste **"إنه داخل الحدوث لا يوجد أصل بتاتا ولا يوجد هدف، وتتموضع العمليات إلى ما لانهاية في حقول الملاحظة المحدودة "**[5].

ومن المؤكد أن من بين الخصائص الأساسية لهذا الحدوث الجمالي تحويل المؤلَف من الموت إلى تحقيق موجب أول على مخطط، وتحقيق ثان على مجسم، ثم تحقيق ثالث على خشبة أو شاشة يجسد افتراض المؤلَف داخل نسيج إيقوني متماسك (حركة الممثل والحدود الهندسية والأشكال والألوان والأضواء...).

### ب - تغيير التوجه الجمالي

لا يسعنا إلا أن نعترف بما لخاصية اللاستمرار من الأثر البين على صورة المنتوج الفني، لأنها تسمح بتغيير توجهها الجمالي لنبني عوالم افتراضية متعددة بلغات مختلفة . ومن ينظر إلى وظائف الافتراض الموجب المتعددة، يَذْرِ أنه يستدعي صورا مركبة ويدخل في حلقات إعادة تركيب تشكيلي ليس من أجل تكييف هذه الأخيرة مع حقول ركحية جمالية فحسب، بل ليؤول الأشكال والألوان والقيم والبنيات التركيبية بمرونة تشكيلية وجمالية لا تعرف نهاية محددة.

وهنا نطرح سؤالا هو : ما أهمية وجود المؤلَف المسرحي ما دام العرض يتكلف بمهمة التجسيد الجمالي وتغيير وجهة المؤلَف الجمالية؟ إنه يقوم بمهمة إبداع نموذج أصليprototype يعطي الانطلا قة لافتراضات جمالية أخرى، وحسب تعبير فاسرلي Vasarely **"إن المؤلَف الرائع ليس تجميعا لكل الخصائص في موضوع نهائي، ولكنه**

**إبداع لنموذج أصلي منطلق يحمل خصائص خاصة ومحوَلة إلى وظائف متنوعة أو إلى إعادة إنتاجات كمية"**[6].

وتأسيسا على ذلك، يعيد الإبداع الركحي توجي ه المسرحية مدمجا مثلا مواضيع معاصرة، أو مستغلا أساليب بعض المراحل التاريخية (كلاسيكي، واقعي، ملحمي، ...) أو مستعينا باتجاهات جمالية تسهل عمليات التركيب والتنضيد والدمج والتمويه، لتصبح صورة النص الأساس سلسلة من الصور الركحية المحوَلة التي تخضع بدورها إلى إعا دة توجيه جمالي مستمر.

## ج - البعث الجمالي

إن من يكلف نفسه عناء تأمل مهمة الافتراض الموجب يصل إلى نتيجة هامة هي : أنه يبعث المؤلَف الجمالي بعثا جماليا، حيث يحيي حروفه الجامدة ودلالاته الميتة وصوره المتبخرة، ويعطيها نفسا جديدا يختلف عن تمظهرها السالب لأنه يلبس ها هيئات مرئية غير منتظرة، وأشكالا دخيلة، وأساليب مختلفة تكيف الإبداع النصي مع منطق الانجاز التجريبي من جهة، وتتجاوزه تجاوزا جماليا من جهة أخرى.

ويجعل الافتراض الموجب من فلسفة البعث الجمالي عملية إجرائية تهيئ تشكيلا صوريا يلتقي فيه الكمي والكيفي، وعملية تو اصل جمالي مزدوج : رقمي Digital يحمل بصمات افتراض المؤلف الأصلي، وتناظري Analogique يجسد الافتراض السالب بتقنيات التشكيل والتصوير.

إن عمل الافتراض الموجب هو في حقيقة الأمر جمالية تصويرية تركب الحدود والإطارات والواجهات والمسافات الهندسية من أجل أن تقدم صورة ثلاثية الأبعاد وتؤسس طريقة تمثل فضائي بواسطة الأحجام الأساسية والمدمَجة حسب قوانين الفضاء الركحي المتظاهر ومنظوره.

وتأسيسا على ما سبق، فإننا نسأل : هل هذا البعث الجمالي يجعل العرض ظاهرة واقعية؟ إن ما يقدمه الإبداع الركحي هو تظاهر افتراضي فقط، وكذا الشأن با لنسبة **"الصور العلوم التقنية ذات الأبعاد الثلاثة، ليست بالمعنى الدقيق واقعا ضخما hyperéelles، بل إنها سريالية: حرفيا، إنها تُعلي الواقع دون أن تنقص من قيمته، والواقع أنها لا تنتمي إلى نفس العالم"**[7].

ولإدراك هذه السريالية، فإن الافتراض الموجب يبدع بحيل منظم ة عوالم بصرية أغنى من الواقع، إذ يعطي الرسم المعلوم ـاتي مثلا دقة لـونية تنزاح عن الألوان الواقعية؛ الشيء الذي يساعده على بناء واقع كامل بشكل مخادع بواسطة الدقتين الذهنية والتقنية . كما يخلط

الافتراض الموجب الوجود والظهور مراكبا أثار المادة وحياكة الافتراض "الآن" و"هنا" بتحديدات منطقية وتطبيقية.

وأخيرا لقد فهمنا حق الفهم أن بعث الافتراض الموجب ينبثق من تركيبة القياسات les paramètres الكمية والنماذج الكيفية (الأحجام والألوان والمنظورات والإضاءة والتركيب ) التي تنتج عوالم بصرية مسننة تعطي رؤية جمالية تنمي تصور المؤلَف السالب.

### 3.2. جمالية الظلال

ولإدراك ما ذكرناه سابقا، فإن الافتراض الموجب يعبر أولا تعبيرا شبه مباشر بمخطط جمالي يعرض رسوما تخضع لدراسة نظامية وعلاقات نسبية تستهدف اقتراح عرض مثالي، وثانيا تعبيرا مباشرا مصغرا بمجسم جمالي ينتج أشكالا اصطناعية مرئية ثم ثالثا تعبيرا مباشرا مكبرا بعرض تطبيقي فوق الخشبة.

#### أ ـ المخطط

وإذا كنا على يقين من أن المخطط ينجز تصور الافتراض بتخطيط رسومات إعدادية وهندسية ثم منظورية تقدم تصورا عاما لعرض مسرحي ممكن، فإننا نعرف كذلك أنه يقدم جمالية ذات وظائف فنية وحرفية تكون بدورها مشر وعا افتراضيا لا يرى النور إلا بتنفيذه على خشبة المسرح أو شاشة السينما والحاسوب.

والواقع أن إنجاز هذه الرسوم يرتكز على قياس علاقات الأشكال سواء تعلق الأمر برسم شكل تصويري، أو تجريدي، أو رسم مشهد طبيعي، حيث تتوالى المسطحات والمستويات، والبنايات الهندسية وال منظورية المتنوعة (السطح، والمظهر الجانبي والغطس[8]، والتصوير الصاعد [9]). ويهتم بالعلاقات الطبولوجية بين الأشكال الأساسية أي بين الخطوط والمساحات المسطحة، وينظم الصورة تنظيما يتأسس على أعراف هندسية . ومن ثم، نرى أن الرسم يكون النموذج المثالي الذي يولد من فكر معماري وهندسي والأساس الأول الذي يجسد الافتراض السالب.

ولم يكن للافتراض الموجب -الذي هو في الأساس لعبة الظهور - أن ينجح في إحياء الخيال والاستيهام، وان يقترح حلولا عقلية لشطحات الخيال ووهم العلامات الافتراضية لو لم يسبقه بحث معماري يعبر برسم يتكلف بالبحث ع ن إيقاعات الفضاء المنسجمة، حيث يلتقي العالمان الفردي الصغير والجماعي الكبير.

ولم يكن هذا يسيرا لأن الرسم يعرض افتراضا مركبا من افتراض الماضي (افتراض المؤلَف المكتوب في الماضي ) وافتراض الحاضر (الافتراض السالب المتكون خلال قراءة

المؤلَف في الحاضر ) ثم افتراض المستقبل (الافتراض الذي سينجز على الخشبة )، ويقترح حلولا لكل الألغاز ولكل التحولات المعمارية المتتالية في العرض. من هنا يظل الرسم إنجازا آنيا ممتدا من الماضي إلى المستقبل، وحلقة وسطى تربط البداية بالنهاية لتنتج تجربة جمالية مصغرة وبسيطة تحتوي الترقب.

**ب - المجسم**

ونحن لسنا في حاجة إلى أن نقول إن المخطط يعاد بناؤه في مجسم لا يستمد تكوينه من الافتراض الذهني وحسب، ولكنه ينهل من حسابات المخطط الدقيقة ويخضع لمقاييس هندسية بسيطة أو مركبة تنجز توقعات المخطط البصرية ليصبح واقعا افتراضيا مصغرا نستطيع التجول بصريا في أرجائه.

إن المجسم له أثر مباشر في تجسيد الموضوع الجمالي أمام أعيننا بشكل بسيط ومقيد في الوقت نفسه، أو بعبارة أدق في إعادة بناء تركيب مجموع الصورة المقترحة من قبل المخطط بشكل تجسيدي. والواقع أن هذا المجسم له هدف جمالي يجسد الافتراض المقصود بقياسات رياضية تفصح عن إبداع فني وجمالي.

ولقد أدرك دائما منجزو العرض المسرحي أهمية المخطط والمجسم وضرورتهما في تشكيل فضاء الأشكال الفنية على الخشبة لأنهما يكونان عرضا مثاليا وشاملا للعرض بأكمله، حيث يعبر الأول برسومات ملخصة ومبسطة تعتمد على تنظيم عقلي يقوم على حساب دقيق لنسب أجزاء بنايات العرض ومجموعها العضوي، ويجسد الثاني بنماذج افتراض ـية ترتكز على علم تطبيقي وتركيب أساسي للأشكال الافتراضية ذات البعدين أو الأبعاد الثلاثة، حيث يقحم المبدع حياكته الفنية والجمالية، ويهيئ أشكال الديكور والأكسسوار مراعيا مظاهر الانعكاس، والانحراف، واللمعان، والضبابية، والأشعة، ثم الانتشار فوق الخشبة.

**ج - العرض**

طبعا يقود التحقق الركحي إلى مراجعات فنية تطور المجسم وتعيد تشكيل الصور الافتراضية للمرة الثالثة، فتخضعها لتعديلات أخرى تحترم إلزامات الخشبة، أو بمعنى آخر تحاول أن تتأقلم مع معطياتها الواق عية دون أن تتنازل عن حقها في تطوير التمثلات المنظورية وعرض رؤية المخرج الافتراضية المقصودة.

والواقع، أنه لم يكن في وسع الخشبة الواقعية أن تصمد أمام هجوم إنجاز الافتراض عليها، بل إنها تتحول إلى خشبة افتراضية يندمج فوقها الواقعي والافتراضي، وتعطي جمالية افتراضية مرئية دون أن نلمح أثرا لهذا الواقعي.

ومما لا شك فيه أن الافتراض الموجب يخلق ظلالا جمالية فوق الخشبة انطلاقا من تركيب إلقاء الممثل، وتركيبة الفضاء بخطوطه وتوجهاته ومنظوراته وترتيباته وألوانه التي تناقض تركيبة الواقع، وتنفصل عن عنها، لأنها تعرض بواسطة نظام تصويري افتراضي متجانس، يبرز في فضاء الخشبة أمكنة عديدة محددة أو غير محددة أو طبيعية أو اصطناعية.

على أن تمثل الأمكنة الطبيعية فوق الخشبة لا يعني تقليد الطبيعة، بل إن المبدع يغرف مما تنتجه الطبيعة، ويطبق تحويلات الافتراض الذهني عليها. لهذا يقول هيجل **"إن ما يهمنا في مواضيع اللوحات هو أن الفن يقترحها وأنها تبدو لنا كإنتاجات ذهنية تحول بالطبيعة الأكثر خصوصية الجزء الخارجي والحسي للمادة، لأنه عوض الصوف والحرير الموجودين في مكان الشعر، والزجاج واللحم، والمعدن الواقعي، نرى ألوانا بسيطة نراها عوض الأبعاد الكاملة التي تحتاجها الطبيعة من أجل أن تظهر سطحا ما، ومع ذلك يقدم لنا الفن عرضا يماثل عرض الواقع"**[10].

وجملة القول، إن الافتراض يستأصل كل ما هو عرضي وخارجي، وكل ما لا يتلاءم مع المفترض ليظل إبداعا فنيا خالصا . من هنا نستشف أن الافتراض قد يتعلق بالطبيعي بشكل توافقي يجمع بين الخارجي والداخلي (الذهني) ليتناسب مع الافتراض.

وقد فهم هيجل ذلك حق الفهم، وجاد بتفسير يرى أنه مادام الفن يقودنا إلى الانسجام مع مفهومه الحقيقي، فإن كل ما يوجد في الخارج العادي يكون مدنسا بالعرضية والخارجانية . لذلك يطرح الفن كل ظاهر لا يتلاءم معه، وعبر هذا التطهير ينتج المثالي [11] هذا من جهة. ومن جهة أخرى، فإننا نرى أن هناك تمثلات موجبة تخرق عالم الطبيعة لأنها تعرض محتويات لا تتطابق مع صوره، وتنبني على غايات مختلفة.

ويشغل الافتراض الموجب مكانا وسطا بين التمثل الذاتي والوجود الواقعي لأنه يجسد محتويات يجلبها من الداخل ليعرضها على الخارج عرضا عيانيا نتأمله . وهكذا، فإن حيوية العرض تتمثل في الافتراض الذهني المعروض بمظهر خارجي خاص ومتحرك لذا فإن ما ينعش اللوحة التشكيلية مثلا هو الوضع والهيئة والحركة والسمة والشكل وترتيب الأجزاء، ومن أجل أن يدرك الفنان هذه الحيوية يشترط عليه هيجل **"أن يكون مبدعا، وأن يعود إلى خياله الخاص، ويبرهن على التميز في اختيار الأشكال التي تلائم ظهور معنى عميق وحساسية حية من أجل أن ينجز الدلالة التي تحييه تلقائيا ودفعة واحدة"**[12].

### 4.2. الشبكة الجمالية

قد نسأل أنفسنا ونحن نرى عرضا مسرحيا كيف يمكن للافتراض الموجب أن يحافظ على طبيعته الافتراضية؟ وكيف يمكن أن يلتقي مع العالم الواقعي؟ أولا إن الافتراض

الموجب هو تحدد يؤسس بواسطة التمثل وضعا محددا للافتراض السالب ويظهره عيانيا . وثانيا يتمركز الافتراض الموجب وسط تمثلاته، ويتمركز جماله كوحد ة عالمية تشرد من الذهن لتصبح موضوعا ممكنا يهفو إلى أن يكون منتشرا يراه الجميع فوق الخشبة أو على شاشة التلفزة والسينما والحاسوب أو الإنترنيت، ويهفو إلى الجمع بين الذاتية والمحيط الخارجي جمعا خاصا، والتعبير عن صدى انسجامهما.

ومما لاشك فيه أن هذا الوضع يحدد لحظة افتراضية ثانية تلزم جمال الافتراض السالب من الخروج من صلابته واستقلاليته ليندمج في التمظهر الخارجي . ولكن هذا الخرق ينتج جمالية موجبة مختلفة تحافظ على إنتاجية الافتراض وتعطي تنوعا غير منته.

وتأسيسا على ذلك، فإن المفترَض الجمالي يظل حرا ولا منتهيا، وبهذي ن الخاصيتين ينفلت من محيط العلاقات المنتهية، ولا ينهزم أمام الأشياء الخارجية الواقعية . إن مهمة الافتراض الموجب هي تجاوز اغتراب الوع ـي الإنساني، وتجاوز اغتراب الوعي الجمال ـي لكي لا يظل الإحس ـاس بالجمال حكرا على م تلق دون آخر، وإنما ليصبح منتشرا cyber esthétique تتذوقه فئة كبيرة من الناس.

## الهوامش:

1 - كانط عمانوئيل، نقد العقل المحض، ترجمة موسى وهبة ، مركز الإنماء القومي، بيروت، ص..100

2 - المصدر أعلاه، ص ص. 128-.129

3 - نفسه، ص. .132

4 - نفسه، ص. .66

5- Luis Coste, Polyvalence sémantique, catégorisation sémiotique, In Le Devenir, J.Fantinille, Actes du collogue «Linguistique et sémiotique III», université de limoges les 2- 3- 4, Décembre, col. NAS, Ed. Pullin, limoges, 1995, p. 610.

6- Vasarely, Extrait des notes brutes, Ed. Denoël, 1972, p. 73.

7- Chirolet Jean Claude, Esthétique et techno science, op.cit, pp. 98-99.

8 - الغطس plongée من فوق إلى تحت.

9 - التصوير الصاعد contre plongée أخذ الصورة من الأسفل إلى الأعلى.

10- Hegel esthétique, trad. Bénart Charles, revue et complétée par Timmermans benoît et Zakaria Paolo, le livre de poche classiques de la philosophie, Falammarion, Paris, p.236.

11- Hegel esthétique, op.cit, p.228.

12- Ibid, p.250.

# بين الوضعية التواصلية والوضعية الجمالية

**د: حسن يوسفي**

*** الدراما من نظرية الأجناس إلى جمالية التلقي:**

مما لا شك فيه أن التفكير الأجناسي في المسرح قد غطى مساحة كبيرة من تاريخ هذا الفن، بدءا من أفلاطون وأرسطو، مرورا بالنظرية الكلاسيكية ووصولا إلى آخر المستجدات النقدية التي واكبت ما عرفته نظريات الأجناس الحديثة جراء تأثرها باللسانيات والسيميائيات وغيرها من العلوم اللغوية.

وإذا كانت المقاربات الحديثة للمسرح قد حاولت أن تجعل من مسألة الج نس أو النوع تمظهرا لغويا بالأساس، أو بعبارة أخرى، شكلا تعبيريا يعتمد طرقا مميزة في التشخيص اللغوي، فإن هذا المنظور سرعان ما اتخذ مسارات مختلفة جعلت المقاربة الأجناسية للمسرح تركز، إما على مظهره اللساني أو الأسلوبي، أو مظهره الخطابي أو السردي أو مظهره الفرجوي. وإذا كان الثابت في كل هذا التعدد هو الانطلاق من مفهوم النوع الدرامي، وبالتالي من نظرية الأجناس، فإن المتحول هو هذه القراءات المختلفة التي أصبح يخضع لها المسرح انطلاقا من اللسانيات أو السيميائيات أو السرديات أو التحليل الدراماتورجي.

وفي سياق تطوير هذ ه المقاربات ظهر انشغال جديد بالمسرح من زاوية التلقي، وذلك موازاة مع ما عرفه الحقل النقدي المعاصر من تحولات انتقلت من الاهتمام بالإبداع في دائرة الإنتاج نحو الاهتمام به في دائرة التلقي . من ثم برزت دراسات جديدة تحاول صياغة "جمالية للتلقي" خاصة بالمسرح، هي التي تشكل محور اهتمامنا في هذا المقام.

لعل ما يثير التساؤل في البدء هو الدلالة التي تتخذها مقولة التلقي في هذا العنوان . فما معنى الحديث عن "تلقي النوع genre" في الوقت الذي نعرف أن جل المنظرين للموضوع يتحدثون بالأحرى، عن "تلقي النص Texte" أو "تلقي العمل الأدبيœuvre littéraire" مادامت القراءة -التي هي الحامل الأساسي لعملية التلقي- تنصب على نصوص وأعمال أدبية وليس على أنواع؟ ما هي مسوغات الحديث عن جمالية لتلقي النوع الدرامي؟ ثم ما هي الخصوصيات التي يكتسيها الحديث عن جمالية التلقي في علاقتها بالمسرح؟

*** التلقي بين التواصلي والجمالي:**

لا مناص من التمييز، أولا، بين دلالتين للتلقي، وبالتالي بين إطارين نظريين يستوعبان هاتين الدلالتين. الأولى تعتبر التلقي بمثابة وضعية تواصلية ملموسة تعكس مظهرا من مظاهر ما يعرف بـ "العلاقة المسرحية"[1]، وتتمثل في تلقي القارئ أو المتفرج لن ص أو لعرض يقدمان على أساس كونهما مجموعة من العلامات الدالة الموجهة بشكل قصدي ومباشر من مرسل (المؤلف، المخرج ...) إلى مرسل إليه (القارئ، المتفرج ...). ويخضع تلقي المرسل إليه لمجموعة من العوامل السيكولوجية والسوسيولوجية تتحكم في طريقة تلقيه لهذه العلامات، باعتباره نقطة الوصول. هذا التصور للتلقي يندرج ضمن ما يعرف بـ"نظرية التواصل"، وهو تصور غالبا ما يخضع إسقاطه على المسرح لانتقادات عدة يؤكد أغلبها أنه تصور اختزالي يقيس الظاهرة المسرحية على التواصل العادي القائم بين الناس في الحياة اليومية، كما يختزل الوظائف الإبداعية للمسرح في وظيفة واحدة هي التواصل، في حين أن المسرح لا يخضع لهذه الآلية التي تجعله علامة أو إرسالية من مرسل إلى مرسل إليه.

الدلالة الثانية للتلقي تعتبره بمثابة سيرورة جمالية تجمع بين الأثر والتفاعل، بين أفق التوقع وأفق التجربة، أي باعتباره لحظة حو ارية بين نص وقارئ، وبالتالي بين أفقين للانتظار. هذا المفهوم للتلقي هو الذي يشكل محور اهتمامات المبحث النقدي المعروف بـ"جمالية التلقي"، وهو الذي نجد له امتدادات في الدراسات المسرحية التي بدأت تظهر مع مطلع الثمانينيات من القرن الماضي حيث "بدأنا نقرأ بعض العنا وين مثل "دور القارئ" (آمبرتو إيكو Umberto Ecco 1981)، "عمل المتفرج " ( عنوان أحد فصول كتاب ماركودو مارينيز Marco De Marinis حول سيميوطيقا المسرح 1982) " العلاقة المسرحية" (نصوص لباحثين جمعها رجيس دوران Régis Durand 1980)، ناهيك عن بعض المجلات التي خصصت عددا م ن أعدادها لهذه القضية، ونذكر منها على الخصوص العدد الخاص عن "النص وتلقياته" من "مجلة العلوم الإنسانية" العدد 189، سنة 1983"[2].

هذه الدراسات وغيرها هي التي وضعت اللبنات الأساسية لهذه المقاربة الجديدة للتلقي في علاقته بالمسرح، ليس من المنظور التواصلي وإنما من المنظور الجمالي.

*** تلقي النوع أم تلقي النص؟**

للاستدلال على صدقية الاختيار الذي نبلوره في هذا المقام والذي يروم تثبيت الحديث عن "تلقي النوع" عوض "تلقي النص"، لا بأس أن نستحضر بعض الإسهامات النقدية المتعلقة بمعالجة قضية الأجناس في علاقتها بمسألة التلقي، و نكتفي في هذا السياق بثلاثة مواقف أساسية لكل من وولف ديتر ستيمبل، وهانس روبير ياوس وجان ماري شيفر.

فمن خلال مساهمته في كتاب جماعي بعنوان "نظرية الأنواع" تحدث ستيمبل عما يسميه بـ"المظاهر النوعية للتلقي" حيث يقول "لقد تم الاعتراف بأهمية الدور الذي تلعبه الأنواع في عملية التلقي منذ زمن بعيد(...) وكما هو شائع، فإن النوع التاريخي يجب اعتباره كمجموعة من المعايير (قواعد اللعبة كما يقال أيضا ) التي تحيل القارئ على الطريقة التي يجب فهم النص وفقها . وبتعبير آخر، فإن النوع هو محفل يضمن مفهومية النص من جهة نظر تركيبه ومضمونه[3].

وفي نفس السياق؛ يؤكد ياوس أن التمرس بالجنس الأدبي يشكل عنصرا أساسيا ضمن "أفق التوقع" وذلك باعتبار هذا الأخير "نسق الإحالات القابل للتحديد الموضوعي الذي ينتج، وبالنسبة لأي عمل في اللحظة التاريخية التي ظهر فيها، عن ثلاثة عوامل أساسية : تمرس الجمهور السابق بالجنس الأدبي الذي ينتمي إليه هذا العمل، ثم أشكال وموضوعات أعمال ماضية تفترض معرفتها في العمل، وأخيرا التعارض بين اللغة الشعرية واللغة العملية، بين العالم الخيالي والعالم اليومي"[4].

أما جان ماري شيفر فيميز بين التجنيس التأليفي généricité auctoriale والتجنيس القرائي généricité lectoriale هذا الأخير "قبل أن يجيب عن هاجس تصنيفي، فهو حاضر في كل فعل للتلقي، مادام كل تلق يعني تأويلا، وهذا التأويل لا يمكنه أن يتم خارج أفق نوعي"[5]. والمؤلف باعتباره قارئا هو أيضا، فإن لحظة تكون نصه تعرف تراكبا بين التجنيسين. كما أن التجنيس القرائي متحول، ويغتني ويفتقر حسب السياقات.

كل هذه المواقف الثلاثة، إذن، تؤكد تلك العلاقة الراسخة بين الجنس والتلقي . ولا نعدم، من جانب آخر، من يؤكد هذا الارتباط ويجعله جزءا من طقس القراءة، كأمبرتو إيكو، مثلا، الذي يرى أن قراءتنا للروايات تجع لنا، بموازاة معها، نكتسب المقولات التي تساعد على قراءتها، أو دومينيك كومب الذي يرى "أن النوع هو الأفق الذي يتوج القراءة ". معنى هذا أن التمرس بقراءة الأعمال الأدبية يؤدي، في نهاية المطاف، إلى ضبط هويتها النوعية واكتساب المقولات الأساسية المساعدة على تلقيها . من ثم، يبدو الحديث عن "تلقي النوع" عوض "تلقي النص" أمرا واردا. لكن يبقى السؤال الأهم بالنسبة إلينا، في المجال المسرحي، هو: ما دلالة الحديث عن "تلقي النوع الدرامي"؟

### * تلقي النوع الدرامي وميثاق القراءة:

يعد باتريس بافيس Patrice Pavis من أبرز الدارسين الذين يعود إليهم الفضل في بلورة تصور واضح بخصوص "جمالية التلقي المسرحي ". ففي إطار حديثه عما يسميه بـ"شفرات التلقي"، يرى أن هناك شفرات ذات طابع جمالي - إيديولوجي تندرج ضمنها الشفرات ذات الخصوصية المسرحية، ومنها تلك التي تتعلق بالعصر، شكل الخشبة النوع

الأسلوب واللعب الخاص[6]. كما أنه في سياق آخر يتحدث عما يسميه بـ "موجهات التلقي"، ويميز ضمنها بين: الموجه السردي، الموجه النوعي والموجه الإيديولوجي [7]. وانسجاما مع الدور الذي يلعبه النوع باعتباره موجها للتلقي .يؤكد بافيس أن ثنائية تراجيديا/ كوميديا، مثلا، باعتبارها ثنائية تقليدية ومؤسسة فيما يتعلق بوضعية المسرح ضمن نظرية الأجناس، تبقى ذات أهمية قصوى، لأنها تلعب دورا أساسيا، ليس في تحديد الأنماط الأخرى المتاخمة لها، باعتبارها خطا فاصلا (فمثلا التراجيكوميديا وجدت صعوبة في فرض نفسها كنوع قائم بذاته لأنه ينظر إليها أحيانا كتواجيديا ذات نهاية سعيدة وأحيانا ككوميديا ليس لها من الكوميك أي شيء) فقط، وإنما باعتبارها موجهات لتلقي الأعمال التي تندرج في هذا السياق .ولعل ما يؤكد هذا الدور هو الوظيفة التي يؤديها تحديد الوضع النوعي للأعمال المسرحية بالنسبة للمتلقي والمتمثلة في:

1 - تقديم إشارات حول الواقع المعروض في النص.

2 - إعطاء شبكة للقراءة.

3 - عقد ميثاق بين النص وقارئه[8].

ولا عجب، إذن، أن نجد سلسلة من الكتب الحديثة المتعلقة بالأنواع الدرامية أصبحت تسير في هذا الاتجاه الذي يربط بين مفهوم القراءة ومفهوم النوع، ومنها "قراءة الكوميديا" لميشال كورفان Michel corvin، وقراءة "التراجيديا" لألان كوبري Alain couprie الصادرين ضمن منشورات دينو Dunod، حيث نلاحظ كيف يحضر هاجس الإحاطة التاريخية والنظرية بالنوع الدرامي (تراجيديا أو كوميديا) باعتباره عنصرا حاسما في عملية التلقي.

## الهوامش:

1- للوقوف على تداعيات مفهوم "العلاقة المسرحية "يمكن مراجعة:

La relation théâtrale: Textes réunis par Régis Durand – P.U de Lille 1980.

2- حسن يوسفي، المسرح ومفارقاته، مطبعة سندي، مكناس، المغرب، 1996، ص:126.

3- وولف ديتير ستيمبل، المظاهر النوعية للتلقي، ترجمة محمد إنفي وسعيد بنكراد، مجلة العرب والفكر العالمي، العدد الثالث، صيف، 1988، ص:130.

4- هانس روبيرت ياوس، جمالية التلقي : من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تقديم وترجمة : د. رشيد بنحدو، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2003، ص63.

5- أنظر:

Jean-Marie Schaeffer. qu'est ce qu'un genre littéraire ? Editions Du Seuil. 1989. p:151.

6- أنظر:

Patrice Pavis. Dictionnaire du Théâtre-Messidor/ Editions sociales. Paris 1987. p: 323.

7- أنظر:

Patrice Pavis. Production et Réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. Revue des sciences humaines. N° 189. 1983. p 83-84.

8- أنظر:

Patrice Pavis. Dictionnaire du Théâtre. p: 179.

❑❑❑❑

# الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي:
## -بعض جماليات تأثيث الفضاء المسرحي-

**د. عبد المجيد شكير**(*)

إن الحديث عن الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي هو في جوهره رصد للانتقال اللافت من هيمنة المضمون الفكري والطغيان الإيديولوجي ، إلى الاهتمام بالعنصر الفني والجمالي ودورهما في تأطير المضمون الفكري لتقديمه في قالب يحدد إبداعية الشكل إلى جانب دلالة المضمون . ولن نخوض في أسباب هذا الانتقال ، الذي يبدو في العمق إفرازا لاجترار التجارب ذات الرهان الإيديولوجي المباشر والجاف أحيانا، وابتداعا لفرجة تراهن على جمالية التقديم وفنية المعالجة للمضمون الفكري الإيديولوجي . وكثيرة هي التمظهرات التي يمكن من خلالها رصد تجليات الاهتمام الجمالي في المسرح المغربي ، خاصة في قطاع مسرح الهواة الذي كانت المسألة الجمالية من أهم أسئلته الساخنة، خصوصا في لحظة التجريب وخوض المشروع الحداثي في المسرح . ولعل أهم مكون يمكن من خلاله رصد التجلي الجمالي في المسرح المغربي هو مكون الفضاء المسرحي . ولن نقف عند التحديد النظري لمفهوم الفضاء المسرحي الذي يتميز بالغنى وتعدد الأنواع، وبالمقابل سنسعى إلى رصد اشتغال هذا المفهوم في المسرح المغربي، باعتباره تمظهرا للاهتمام الجمالي، وذلك من خلال بعض عروض مسرح الهواة وما تضمنته من اقتراحات جمالية بخصوص التأثيث الفضائي.

إن استقراء الاقتراحات الجمالية التي تبناها المخرجون المغاربة في تأثيث فضاءاتهم المسرحية، واستقراء مجموعة من تجارب مسرح الهواة التي اعتبرت تعبيرا عن البعد الجمالي في المسرح المغربي، تبين أنها راهنت على أربعة أشكال جمالية في التأثيث الفضائي، يتمثل الشكل الأول في المراهنة على الفراغ، والثاني في تبني التجريد، والثالث في توظيف العجائبي والرابع في تمثل التراثي.

## ❖ الفراغ:

إن أول ما يتبادر إلى الذهن عند حديثنا عن الفراغ باعتباره جمالية في التفضيء Spatialisation المسرحي، هو كون الأمر لا يتعلق باختيار فني جمالي بقدر ما يؤشر على عامل اقتصادي، خصوصا وأن مسرح الهواة كان دائما يشكو من الحاجة إلى الإمكانيات المادية، بل إن فقره يعد خاصية مميزة له. لكن -حتى وإن كانت مسألة الحاجة المادية واردة- فإن الأمر ليس كذلك تماما، فالفراغ في الفضاء، أو ما اصطلح عليه بالفضاء الفارغ أصبح ميزة من مميزات المسرح الحد يث الذي سارت معظم تجاربه نحو الفراغ، وانكب العمل السينوغرافي على إلغاء عناصر الديكور أو الاتجاه -في أحسن الأحوال- إلى اختزالها في أقل العناصر الممكنة، وبالتالي، تجاوز كل ما يمكن أن يكون محاكاةً لمكان من العالم الواقعي (يمكن الإشارة مثلا إلى حلم كوبو Copeau "بمنصة عارية "، وجهود مايرخولد Myerhold في تجاوز التجسيد وتعويضه بالمعادلات البنيوية للبنيات النصية الكبرى على غرار ما قامت به التكعيبية في مجال التشكيل ...)، فكان أهم عنصر جدة في المسرح الحديث هو توسيع الفضاء الركحي نحو الفراغ الممكن.

لقد وجد مفهوم الفراغ مكانه في تجارب مسرح الهواة الجمالية، وبالتالي تم تبنيه في أكثر من تأثيث فضائي، وتمت المراهنة على جماليته التي تتجاوز كلاسيكية التجارب السابقة القائمة على شحن الخشبة وامتلائها إلى الحد الأقصى للإيهام بالمكان الواقعي . وسنحاول رصد تجليات الفراغ بوصفه تأثيثا فضائيا له بعد جمالي من خلال تجربة مسرحية حضر فيها هذا العنصر بقوة، وهي مسرحية "شهرزار"[1] لجمعية الشعاع من تارودانت.

إذا أردنا أن نقدم وصفا عاما لفضاء مسرحية "شهرزار"، فإن أول شيء يطالعنا به العرض هو الفراغ، حيث لا شيء ينتصب على الخشبة سواء في خلفيتها أو في جوانبها ويزيد من هذا الفراغ وحضوره القوي وجود إضاءة خافتة تحول الفضاء إلى فراغ معتم وشيئا فشيئا تظهر أجساد الممثلين كتلا مستلقية على سطح الركح، تقوم بحركات متثاقلة ليبدأ فعل الامتلاء خجولا بواسطة أجساد الممثلين لا غير.

إذن فالعرض اختار -عن سبق إصرار- أن يشتغل على الفراغ، ويؤثث فضاءه انطلاقا منه، ويجعله، بالتالي، حاملا Support لأفعال دلالية وسيميائية.

إن الاشتغال على الفراغ في المسرحية يؤشر على نوع من العودة إلى الأصل ومعانقة المطلق، طبيعيا ومسرحيا. فعلى المستوى الطبيعي، نلاحظ أن تمدد الممثلين في الفراغ فوق أرضية الخشبة يحيل إلى معانقة الأرض والالتصاق بالرحم الأول. ويمكن تبرير ذلك بوجود جوقة من الممثلين وبوجود الطين الذي يغمر وجوههم وملابسهم وسرعان ما يتأكد هذا الأصل الطبيعي الذي ترمي الأجساد معانقته والالتحام به انطلاقا من أول حوار للجوقة:

من الجوقة اليونانية جينا

الأقنعه ملونه والوجوه صافيه

جوقة مكونة من جميع الناس

نبغيو نمثلو أحداث مشوقه

أما على المستوى المسرحي، فتبدو العودة إلى الأصل في هذا الصدد بارزة من حيث كون الفراغ هو الشكل البدئي/ الأولي للفعل المسرحي إذ "أستطيع أن أتخذ أية مساحة فارغة وأدعوها خشبة مسرح عارية، فإذا سار إنسان عبر هذه المساحة الفارغة، في حين يرقبه إنسان آخر، فإن هذا كل ما هو ضروري كي يتحقق فعل من أفعال المسرح"[2].

وعبر ثنائية المطلق والجوقة يبدو الفراغ ، بوصفه خاصية جمالية في التأثيث الفضائي لعرض "شهرزار"، عنصرا ممتدا يتماوج مع اللحظات الدرامية في المسرحية ويكتسب هذا الحضور الطاغي من كون المطلق في المسرحية يعني، في ما يعنيه، الرحيل نحو عوالم غير ملموسة يستدعيها تركيب الحكايات الذي يتوحد عند نقطة الحلم بما هو قيمة مهيمنة في العرض تحملنا إلى عوالم مجردة لا تجد تجلياتها وتمظهراتها إلا في المطلق والفراغ . ومن الحوارات التي يمكن اعتبارها أمثلة على هذه العوالم المجردة وضمنها عالم الحلم، نجد :

شهرزاد:... أقصد تصوروه .. تخيلوه.. اخترعوه.. شهريار موجود في كل واحد من هؤلاء.. شهريار وشهرزاد من موالد أحلامهم وتخيلاتهم(...)

سيفهمون الآن .. هذا رجل جائع .. بماذا تحلم وأنت جائع؟ .. يا ابن الحلال اطلب ما تشتهي .. هذا حلم .. لا تدفع فيه شيئا .. وأنت بماذا تحلمين؟..(...)

حتى الأحلام مكسورة .. حتى الأحلام محدودة .. يا جماعة إني أعرف أنكم تسعون للحصول على الممكن.. لكن الحلم شيء آخر.. في الحلم نتمنى ما ليس بإمكاننا.. أعرف أنكم تحلمون بكل ما أنتم محرومون منه .. وأنت بماذا تحلم؟!!

كما أن قيام المسرحية على الجوقة يزج بالعرض في ملحمية لافتة ويجعله، بالتالي مهتما بعنصر الحكي والرواية الجماعية، وهو ما يجعله متشبثا بالفراغ الفضائي، لأن الصيغة المسرحية الملحمية هي أكثر التجارب المسرحية حاجة للفضاءات الفارغة على حد قول أوبيرسفيلد، وهو ما تؤكده مسرحية "شهرزار" التي تعدد Multiplier فضاءاتها انطلاقا من عنصر الحكي، حيث نجد حكاية شهرزاد وشهريار، وحكاية الملك كسرى وحكاية قردان الأذني، وهي كلها حكايات تستدعيها الجوقة عن طريق الرواية الجماعية ذات

الشكل الملحمي، وعندما تُشخص يتم استحضار فضاءاتها الخاصة بها أيضا، حيث نجد القصر فضاءً لحكاية شهرزاد وشهريار، والبيت والخلاء فضاء لحكاية قردان الأذني وقصرا آخر فضاءً لحكاية الملك كسرى . وما كان لهذه الفضاءات أن تُستحضر لولا وجود الفراغ قاعدةً أساسية للفضاء العام للمسرحية، يسمح بإمكانية التفضيء، حيث يتحول الفضاء العام بفراغه المطلق غير المحدود إلى فضاءات صغرى Sous-espaces متحولة بتحول الحكايات عن طريق تكتل أجساد الممثلين في أوضاع مختلفة كما فعل الممثلون حين تحولوا إلى أعمدة قصر شهريار، أو باستعمال قطعة من الثوب التي استطاعت عبر تشكيلات متعددة أن تعطينا بيت الحلاق وقصر قردان الأذني، أو هما معا -أي تكتل أجساد الممثلين وقطعة الثوب- حين أخذ الممثلون أوضاعا تحت قطعة الثوب ليشكلوا ما يرمز للدور والمنازل، وبالتالي، ما يحيل إلى فضاء المدينة. وكل هذه الاستعمالات المركبة والمختلفة توظف للدلالة على الانتقال من فضاء إلى آخر، لكن ضمن فضاء أصلي عام هو فضاء الفراغ . وهنا يظهر البعد الجمالي لهذا العنصر الذي يفسح المجال لفضاء حركي متموج يستغل الخشبة في كل أبعادها: العمق، المقدمة، الجوانب. ويعطي بالتالي إمكانية لتعدد مجالات اللعب Les Aires de jeu التي تسمح، بدورها، بتغيير شروط المشاهدة عبر هذه الحركية اللامتناهية . ومن جهة ثانية فالرهان على الفراغ تأثيثا فضائيا مطلقا ينسجم مع روح العرض ، الذي يطرح موضوعة الظلم في بعدها المطلق الناتجة عن تسلط شهريار وكسرى وقردان الأذني الذين يمكن اعتبارهم وجوها لعملة واحدة هي التسلط والجبروت . من هنا استطاعت المساحة الفارغة بأبعادها المطلقة أن تجلي وشائج الترابط بين هذه الأطراف الثلاثة، وتوحد بينها بتناغم فني واضح لا يطاله النشاز، عن طريق الجمع بين الضمني والصريح في التعبير عن تيمة الظلم.

إن اعتماد الفراغ شكلا جماليا في التأثيث الفضائي في المسرح المغربي الهاوي هو إذن نوع من البحث عن لغة بصرية جد يدة ممتدة في المطلق تنتج دلالاتها من منطلق خصوبة مخيلة المتلقي وقدرته على إدراك العوالم المجردة والميتافيزيقية ، التي يتم التعبير عنها بواسطة رموز بصرية تتجاوز تقريرية الشكل الكلاسيكي وتقود إلى صيغة تشكيلية لا تجد خصوبتها إلا في الفراغ المسرحي.

### ❖ التجريد:

غير بعيد عن مفهوم الفراغ ومرونته التعبيرية وخصوبته في إنتاج الفضاء الجمالي للمسرح، نجد التجريد أيضا، الذي يلازم الفراغ أحيانا **[فضاء مسرحي تجريدي فارغ ]** ويتساوق معه أو يتمم وظائفه أحيانا أخرى . وعلى العموم، يعتبر التجريد، بدوره خاصية أخرى لإبراز جمالية التأثيث الفضائي في المسرح المغربي الهاوي، فهو مرتبط بتحول

عميق في الرؤية المسرحية ، التي لم تعد متحمسة للشكل الطبيعي التقريري الجاف حينا والجامد أحيانا . والتقرير والمباشرة عنصران يرفضهما الإبداع، لأنهما لا يقدمان متعة الإيحاء التي يمكن اعتبارها مدخلا حقيقيا لجمالية العمل الفني عموما وضمنه الإبداع المسرحي. من هنا أصبح التجريد صلب اللعبة المسرحية إذ يساعد على تقديم فرجة مسرحية تتميز بالسحر والمتعة اللتين لا يوفرهما التقرير والمباشرة، وكل غياب له يحول العمل المسرحي إلى مجرد نقل فوتوغرافي للواقع أو الطبيعة الحية . وحتى و إن كانت إحدى وظائف المسرح الأساسية هي تقديم الواقع وتصوير المعيش، فإن ذلك لا يعني إعادة إنتاج الطبيعة بتفاصيلها وتمثل أصلها لتقليده حتى الحد الممكن من الشبه، لأن لا قناة إبداعية تستطيع تمثل الواقع والطبيعة في وجودهما الأصلي، حتى وإن أردنا ذلك؛ فمهما أبدع سينوغرافي أو صانع ديكور في بناء جبل على الخشبة فلن يكون أبدا أحسن أو أجمل من الجبل الأصلي الموجود في الطبيعة. لذلك لا مناص للمبدع المسرحي من أن يؤسس جماليته انطلاقا من التجريد، لأنه عنصر يكثف الرموز والصور والتشكيلات، ويلعب دورا إيحائيا يعين الجمهور على بناء أكثر من شكل للمكان الواقعي انطلاقا من مخيلته . والتجريد في الفضاء المسرحي هو اقتراح فني جمالي لأن يُرى الفضاء في أبسط أشكاله، ومع ذلك يؤدي وظائف متعددة على المستوى الدلالي والتواصلي . ولا ننفي أنه في شكل من أشكاله اختيار فني فرضته قلة الإمكانات المادية على المبدع المسرحي الهاوي، إنما يقف وراء اختياره، أيضا، وعي جمالي يرى في عنصر التجريد اختصارا للعنصر الواقعي في أقل اختزال ممكن بالاقتصار على ما هو جوهري. من هنا فرض الضيق المادي التجريدَ ليصبح عنصرا في التشكيل الجمالي وظل مستمرا باعتباره وعيا جماليا حتى بعد توفر الإمكانات المالية . واكتسب عنفه التعبيري وقوته الإيحائية من حيث كونه حرر المتفرج من الفضاء التقريري المباشر، ومنحه فسحة التجادل مع العرض للمساهمة في إنتاج دلالاته المختلفة والمتحولة انطلاقا من تعدد أشكال التلقي للعنصر المجرد، وتعدد التأويلات التي يقدمها بصدده\من حيث كون التجريد تغريبا لما هو واقعي في الاستعمال، حيث تصير قطعة من شبكة كافية لأن ترمز لسجن، وتصير قطعة ثوب بين عمودين كافية لأن ترمز لمنزل أو قصر،...

إن عنصر التجريد في التأثيث الفضائي المسرحي الهاوي قد فرضته أيضا ظروف فنية كانت ترى فيه نوعا من الانعتاق من الأشكال الجاهزة التي لم تعد تستجيب للحركية والدينامية التي ميزت الكتابة الدرامية، ففي لحظة حاسمة من لحظات المسرح المغربي تراجع النص الكلاسيكي ذو اللغة المضخمة والمباشرة لتحل محله كتابة مغايرة تنزع إلى التجريد واللغة الموارية والرموز الكثيفة ، وتصنع عوالم غرائبية، ومع هذه التجارب لم يعد "التجريد نقيصة، وإنما رؤية وتوجه فني له خصوصياته الإبداعية في أعمال ناضجة تسهم في تنوع تجارب مسرح الهواة وصياغاته المختلفة "[3]، وتبدو ملامح هذا النزوع التجريدي

في أعمال جمعية السلام البرنوصي مثلا، خاصة مسرحية "نومانس لاند" التي ألفها محمد قاوتي ومسرحية "سيدنا قدر" التي أعدها عن "في انتظار غودو" لصامويل بيكيت. كما يكاد التجريد يكون خاصية نوعية في أعمال جمعية اللواء البيضاوية في مسرحيات عديدة من مثل "ليلة بيضاء" و"ماض اسمه المستقبل".

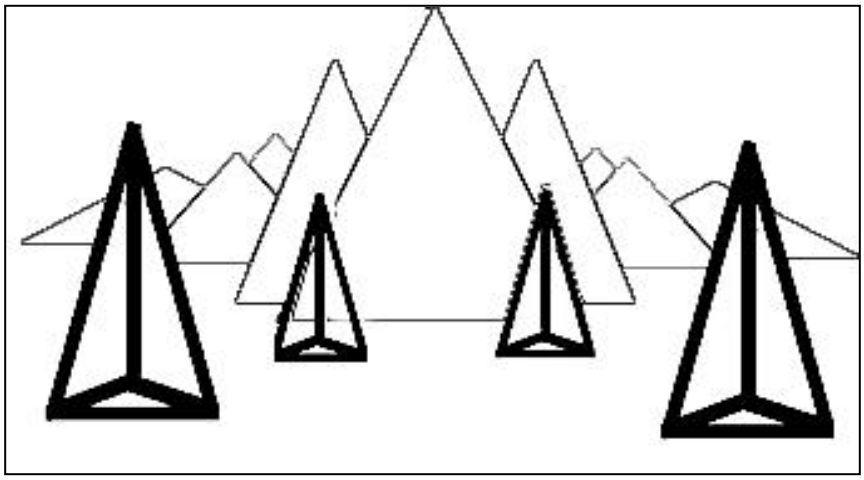
وتمثل مسرحية "ليلة بيضاء " مثالا واضحا لاستعمال التجريد عنصرا في تأثيث الفضاء المسرحي، وهو استعمال تحكمت فيه مضامين النص التي تشكل بمفاتيحها الكبرى مولدات العرض Les Matrices de representation، وضمنها الفضاء المسرحي طبعا، باعتباره المكون الأساس . تنطلق هذه المضامين من ثنائية الصمود والارت داد في النضال حيث اختار الشخص2 الالتزام بالمبادئ والأهداف التي جمعته بالشخص1، فقاده التزامه إلى السجن. في حين تخلى الشخص 1 عن هذه المبادئ وانخرط في الواقع محاولا التكيف معه مستسلما لسلطته القهرية، وهو ما اعتبره الشخص 2 خيانة، لذلك بمجرد خروج هذا الأخير من السجن بعد اعتقال دام ثلاث سنوات، يتوجه إلى الشخص 1 ويأخذه إلى مشارف المدينة ليحاسبه وليدفع به إلى الاعتراف بخيانته . على مشارف المدينة تبدأ المحاسبة : من الخائن؟ يتنامى الصراع حين يصور الشخص 1 السلوك الذي اعتبره الشخص 2 خيانة على أنه الفعل الوحيد الممكن في واقع يغلفه الصمت والموت واقع كل ما فيه يبدأ وينتهي في الموت . في تنامي الصراع واختلاف الرؤية يستدعي كل واحد منهما حكاية لتأكيد تصوره ورؤيته للمدينة/ الواقع، ويظل الصراع قائما بينهما بعد استدعاء حكايتين / فاصلتين، وضمنه تتبلور الرغبة فتصبح قرارا بالقتل، لكنه قرار يتعطل عن الفعل حين يصبح كل شيء موضع تساؤل (من الخائن؟.. من خاننا جميعا؟)، وتنتهي الليلة/ المسرحية إلى اللافعل.. إلى البياض.

يفرز هذا المضمون مجموعة من الثلاثيات تتضمن في أحشائها -بطريقة مركبة ومندمجة- مجموعة من الثنائيات؛ فالثلاثيات تظهر في تركيب النص الذي هو عبارة عن ثلاثة أشواط، زمن الاعتقال ثلاث سنوات، زمن الانتظار ثلاث ساعات، القلب يأخذ شكل مثلث، الصرخة مثلثة، المدينة ثالوث البيت والمقهى والمدرسة، زمن العرض ثلاث محطات: زمن ما قبل السجن / الحكي، زمن الاعتقال / التخطيط، وزمن ما بعد السجن / المحاسبة والعتاب.

أما الثنائيات فتتجلى في الثنائية الكبرى المدينة والخلاء، وتستمر عبر مجموعة من الوحدات تأتي في مقدمتها ثنائية الحكايتين/ الفاصلتين اللتين تتوسطان الأشواط الثلاثة حكاية بسيط الخادم المثقف للجنرال المتقاعد / السيد الذي يعتبر كلبه ريمو أثمن من بسيط وحكاية سكيرين بعد خروجهما من الحانة في آخر الشهر، ثنائية الشخصية الذات والشخصية الضد (الشخص1/ الشخص2، بسيط/ السيد، السكير1/ السكير2)، ثنائية الصمود والارتداد/ الوفاء

والخيانة، الثنائية الطبقية (فوق/ تحت) ثنائية الرغبة في القيام بالواجب (فعل القتل) وتعطل فعل الإنجاز...

انطلاقا من هذه الوحدات الدالة التي تقف وراء التأسيس الفضائي للعرض اختار الإخراج فضاء تجريديا عبارة عن مجموعة ثنائية تتكون من مثلثات وأهرامات مختلفة الحجم بعضها مغطى بثوب أبيض والباقي فارغ، تمركزت المغطاة بالثوب الأبيض في خلفية الخشبة، في حين تموضعت الفار غة في مقدمة الخشبة، ومن تشكيلها جميعها تم بناء فضاء العرض بطريقة رمزية تجريدية تؤسس فضاء المسرحية وتوحي بمضامينها وتظهر عناصر هذا الفضاء التجريدي من خلال ما يلي:



لقد ساعد هذا الشكل التجريدي على تمثل بنيات النص وصاغ لها فضاء موازيا عن طريق الأشكال القائمة على المثلث والهرم، بل إن تشكيلات بصرية أخرى تتكون عن طريق تركيب هذه العناصر وتوليفها باعتبارها غير ثابتة باستثناء مثلثات الخلفية، الشيء الذي يمنحها القدرة على التوليد الدلالي عبر كل توليف أو إسقاط لإنارة معينة (تهيئ جو المحاكمة لمحاكمة بسيط بتهمة قتل الكلب ريمو / الإحالة إلى الغزو الصهيوني من خلال تشكيل نجم سداسي بواسطة المثلثات ). إن البياض مثلا الذي يشمل المثلثات المغطاة يستوعب عنوان المسرحية ونهايتها، "ليلة بيضاء "..فالبياض لون يعني الوضوح وعدم الظلام والسواد، ومجيئه صفة لصيقة بالليل يعني أن هذه الليلة ليست ككل الليالي العادية بل شهدت ما يشهده النهار من حركة ورواج، أي أنها ليلة تلبس ثوب النهار لأنها تستحضر نقاشا واضحا وصراعا شفافا، كما أنها تنتهي باللافعل، وهو معادل البياض الذي انتهت إليه المسرحية عندما عجز الشخص2 عن تحقيق قرار القتل.

أما الفصل في ا لتوزيع بين المثلثات المغطاة والأهرامات الفارغة فتحكمت فيه الثنائية الكبرى في المسرحية: ثنائية المدينة والخلاء اللذين يجعلان من فضاء "ليلة بيضاء" فضاء دامجا Espace Englobant يجمع بين جزأين، الخلاء الذي يشكل فضاء للعب، هذا المطلق الذي يختاره الشخص 2 فضاء للمحاسبة ورؤية المدينة من الخارج، ثم المدينة التي تضم السجن والشوارع، وهو فضاء مستحضر عن طريق الحكي وتبادل الحوار بين الشخصين1 و2. يتميز الخلاء بالسعة والوضوح، إذ من خلاله يمكن رؤية المدينة ومراقبة ما يجري في شوارعها وحركة الناس فيها، يمكن مشاهدة قصر "السيد" الجنرال المتقاعد وخادمه بسيط وكلبه "ريمو"، ويمكن مشاهدة السكيرين، بل كل الناس وهم يمارسون الحياة والاعتقال... أما داخل المدينة فيتميز بكونه فضاء مظلما وظالما في الوقت نفسه، هناك عسس وكلاب، فضاء ضيق يخنق الفكر ويشل الإرادة، لذلك يتميز بالانغلاق والضيق والمحدودية. على هذا الأساس جاء الفضاء المسرحي في تجريدية المثلثات المغطاة والأهرامات الفارغة تعبيرا عن هذا التمايز بين العالمين: الخلاء والمدينة. الخلاء مطلق غير محدود، حكاياته من خارج المدينة / الواقع، الذوات التي تتصارع فيه تنتهي إلى العدم وتستشعر خواء موازيا في أحشائها (الشخص1: وبين الرواية والرواية فراغ كبير لا أحسه إلا أنا )، الفعل النهائي (قرار القتل ) يتعطل وينتهي إلى اللاشيء ...لكل هذه الاعتبارات هيمنت الأهرامات الفارغة في الحيز المخصص للخلاء فكانت بذلك رمزا تجريديا لاستيعاب خصوصية هذا الخلاء على مستوى التأثيث الفضائي. أما المدينة فهي بعيدة يغلفها الصمت والموت (الغطاء الأبيض )، عبارة عن خيام مختلفة الأحجام والألوان تعكس تباينا على المستوى الاجتماعي (مثلثات/ أهرامات).

لقد استطاع التجريد أن يلعب دورا جماليا في تأثيث فضاء "ليلة بيضاء" من حيث كونه تشكيلا رمزيا يلعب دورا إيحائيا اختزل المدينة وصراعها الطبقي وموتها الصامت في مثلثات مختلفة يغطيها الأبيض، بينما عبر عن الأسئلة الكبرى والمقولات المرتبطة بها (الخيانة، الوفاء، الصمود، الارتداد...) والخواء الداخلي للذوات المتصارعة، والفعل المعطل الذي انتهت إليه المسرحية بواس طة أهرامات فارغة . وعن طريق العلاقة بين المكونين التشكيليين (الأهرامات/ المثلثات) استطاع العرض أن يقدم تجريدية لافتة في الفضاء المسرحي تستوعب البنية النصية القائمة على المزاوجة بين الثلاثيات والثنائيات المهيمنة في النص.

من خلال هذه المقاربة لفضاء مسرحية "ليلة بيضاء" يبدو جليا أن التجريد قد استطاع أن يلامس إبداعية الإخراج في التصورات والرؤى التي راهنت على البعد الجمالي من حيث كونه منح التجارب المسرحية التي استثمرته قاعدةً في التأثيث الفضائي القابليةَ القصوى لتجاوز النموذج المسرحي الثابت، أي أنه تفضيء يستمد خص وصيته الإبداعية من قدرته

على تمثل العالم الطبيعي وتفاصيل الواقع دون أن يكون الطبيعةَ أو الواقعَ، فهو تمثل إبداعي يعيد صياغة الأصل الواقعي والطبيعي وفق رؤية فنية وصوغ جمالي مفارق لهما من حيث الصورة التعبيرية لكنه غير منفصل عنهما، إذ يعبر عنهما ويحيل إليهما بطريقة إيحائية تحفظ للمتلقي دور المشاركة في بناء الدلالات، وتنعش قدرته التأويلية لأجل استيعاب الإيحاءات.

لقد تعددت التجارب المسرحية التي استثمرت عنصر التجريد خاصيةً جمالية في التأثيث الفضائي، ومع تعددها نحى التجريد، بالموازاة معها، نحو أشكال أكثر إغراقا في الإيحائية وفتح، بالتالي، الباب على مصراعيه لاستحضار تمظهرات عميقة للتوظيف التجريدي الشيء الذي أفرز تنويعات أخرى لجمالية الفضاء المسرحي المغربي الهاوي تحققت على الخصوص في عنصري العجائبي والتراثي.

### ❖ العجـائـبي:

العجائبي عنصر مميِّز، ومؤشر دال على اللعبة المسر حية التي تحاول أن تنفصل عن العادي والمألوف وتخلق عوالم إبداعية خاصة تستوعب أفكار وأحلام واستيهامات المبدع الطامحة باستمرار إلى تجاوز حدود الواقعي والطبيعي دون أن تشكل معه القطيعة، إنها عملية استيحاء للواقع والطبيعة بأدوات إبداعية تستحضر الرمزي والإيحائي، و تراهن على مباغتة المتلقي.

على هذا الأساس، فالعجائبي هو ما يتحقق عندما يأخذ العرضُ المتلقي إلى الحيرة والتردد أمام ما يشاهده لما يجد ذلك مخالفا لقوانين الطبيعة / الواقع، وأنه يجنح لعوالم فوق طبيعية، سواء تعلق الأمر بشخصية أو موقف أو حدث أو مضمون برمته . إن العجائبي، إذن، يقف عند المسافة الفاصلة بين الواقعي والمتخيل، على أن تحققه يشترط في المتلقي عنصرين، أو لنقل شرطين أساسيين لابد من توافرهما، أولهما أن يعتبر ما يشاهده عالما حيا وشيئا حقيقيا، غير أنه ليس من الطبيعة ولا ينتمي للواقع وثانيهما أن يستبعد التأو يل المجازي أو الشعري لما يشاهده، وينخرط في هذا العالم فوق الطبيعي على أنه الحقيقة المباشرة وليس مجرد ترميز أو إيحاء بالحقيقة غير المباشرة عن طريق الاستعمال المجازي.

وانخراط المتلقي في هذا العالم فوق الطبيعي الذي يقدمه له العرض والإقرار بحقيقته المباشرة، وا لتسليم به على أنه عالم حقيقي وفق القوانين التي تشكله يضعه أمام عنصر الغريب، أي أن ما يشاهده هو شيء حقيقي لكنه غريب عما ألفه وتعوده . وتَقَبُّله لهذا العالم الممكن وللقوانين الجديدة يضعه أمام عنصر العجيب، أي أن ما يشاهده هو شيء منسجم مع القوانين التي تحدده، وبالتالي فهو ممكن الحدوث، لذلك فهو شيء عجيب[4].

العجائبي، إذن، توليف بين عنصرين هما الغريب والعجيب، يتحققان حسب درجات تواصل المتلقي مع عوالم العرض فوق الطبيعية، فإن سلم بها فهي عوالم غريبة غير مألوفة، وإن تقبلها بوصفها حقائق ممكنة التحقق فهي عوالم عجيبة . وفي الحالين معا فإن العجائبي بانزياحه عن الواقعي الطبيعي يخلق، فعلا، العوالم الأكثر اقترابا من جوهر اللعبة المسرحية التي تقوم، أساسا، على تشكيل فضاءات لعبوية Ludiques وتعبيرية تتجاوز المحاكاة الميكانيكية للواقع، والتقليد المباشر للطبيعة الذي كان المظهر الم هيمن في التجارب المسرحية الكلاسيكية. ولقد وعى المسرحيون الهواة أهمية العنصر العجائبي في تأسيس الفرجة المسرحية الممتعة والمشوقة في آن، فبادروا في أكثر من تجربة إلى اعتباره عنصرا جماليا في تأثيث الفضاء المسرحي، وهو ما يمكن تلمسه في التجارب الإخراجية لعبد القادر اعبابو، مثلا، مع جمعية أنوار سوس في إنجازه لمسرحيات "السيد عيشور"، "أونامير" و"الباب أربعة"؛ هذه الأخيرة التي سنحاول من خلالها أن نمثل لاشتغال العجائبي عنصرا جماليا في التأثيث الفضائي المسرحي.

تقدم لنا مسرحية "الباب أربعة" فضاء عجائبيا بامتياز تساهم في تشكيله أدوات متعددة في نوعها ومادتها، متراكبة Superposables ومتضافرة فيما بينها لتنتج علامات تقوم على التنضيد بطريقة مفارقة تتميز بالغرابة، يزيد من غرابتها توزعها غير المتجانس على مساحة اللعب المسرحي حيث تتعدى الركح إلى مقدمة القاعة، بل وتمتد في الجمهور أيضا.

فهناك مواد تعبيرية بصرية تتكون من عناصر الديكور وقطع الأكسسوار وأجساد الممثلين، بإضافة اللباس والأشياء Les objets، ومواد سمعية تتكون من المؤثر الموسيقي وحوارات الممثلين. وتداخل هذه المواد التعبيرية في شقيها السمعي والبصري بشكل غير متجانس يضفي العجائبية اللافتة في العرض، وما يصاحبها من جمالية في المفارقات التي تقدمها.

تتمثل المادة التعبيرية البصرية التي تؤثث فضاء "الباب أربعة" في برج كبير يتوسط الخشبة له قمة حادة كالسهم تخترق دمية تجسد إنسانا مقهورا، يلازم هذا البرجَ ممثلٌ لا يتلفظ بأي حوار، هو عبارة عن رجل آلي مرتبط بالبرج لدرجة أنه أصبح جزءا منه يأخذ أوضاعا مختلفة، مرة يكون حارسا يضع على رأسه قبعة كبيرة، ومرة يصير مراقبا (أو برجا للمراقبة) يضع على رأسه عرف ديك أحمر ويمسك بصنارة يصطاد بها الأخبار ومرة يصبح مدافعا عن البرج ضد نباح وهمي لا يصلنا منه إلا ا لصوت سرعان ما ينتهي بالجذبة على إيقاع كناوي . تحيط بهذا البرج ثلاث قطع متساوية عبارة عن سياج قابلة للتركيب وللتفكيك، يقبع داخلها -مفككة أو مركبة- العربي وعباس عاملا الميناء المتمردان على سلطة النصراني مسيو فرانسوا الذي يستغل عرقهما وقوة سواعدهما . وعلى باقي الركح تنتشر صناديق الصيادين التي توحي بمكان الحدث (الميناء) غير أنها تتركب مع البرج وقطع

السياج لتكوّن فضاءات أخرى (بيت ابن السيد الذي اغتصب عائشة / نفق القهر الذي يشتغل فيه عباس والعربي/ سفينة نوح التي يقودها الأمريكي بتزكية من الخليجي رافضا أن يحمل معه غول الميناء الذي هو في الأصل أحد الشخصيات المقهورة /...). أما الصالة فبها حصان خشبي يحوم حوله بروميثيوس النعناع أو يركبه ليستمد منه روح الفروسية المهزومة (عنترة).

تبدو هذه العناصر في تكاملها مجرد محددات - إطار للفعل المسرحي الذي يسودها حيث نجد خيال الظل الذي يتحول إلى مركز إسقاط للصور الثابتة الدالة على العنف والحزن والضياع من الطفولة إلى الأمومة فالجوع ثم الدمار (صورة فلسطين ). ونجد أيضا شخصيات بلباس فنطازي مثل قبعة مسيو فرنسوا، وتاج الخليجي وعمامته، ولباس غول الميناء الممزق في غالبيته ومع ذلك يحافظ على ربطة عنق أنيقة، ولباس بروميثيوس النعناع ذي الألوان الفاقعة، يحمل آلة وترية تقليدية (وتار) ويتمنطق خنجرا بربريا أصيلا، يلفه النعناع فيبدو كالمجنون ثم كدرويش متصوف يعشق الشمس والنور (أنا بروميثيوس النعناع.. عصفور الماء .. ومجنون حورية البحر / المسرحية/). ونجد أيضا م جموعة من الدمى التي تحضر حضورا وظيفيا لكنه لا يخلو من مفارقة أيضا فالدمية تجسيد للقهر (الدمية التي يخترقها البرج)، وهي تجسيد للطفولة والأمومة (دمية عائشة)، وهي تجسيد للعشق (حلم الغول بعائشة)، كما أنها تجسيد للصراع والانتصار (الدمية التي يخنقها العربي وعباس). في هذا التعدد المفارق في الاستعمال تتحقق درجات أخرى من عنصر العجائبي الذي يصنع، بدوره، جزءا مهما من جمالية فضاء "الباب أربعة" المسرحي.

أما المادة التعبيرية السمعية فتتجلى في الوصلات الموسيقية التي دعمت العنصر العجائبي للعرض في استعمالها المفارق للسياقات التي ترد فيها، يظهر ذلك في تناقض القطع الموسيقية المصاحبة للصور الثابتة بين موسيقى تؤشر على الفرح وصور موغلة في البكاء والحزن، ثم موسيقى العيطة المصاحبة لصولة عنترة على فرسه، وموسيقى الحوزي المرافقة لبكاء وحزن عائشة وغول الميناء، ثم الرقص والموسيقى الشعبي ان المصاحبان لإضراب عباس والعربي عن العمل، وأخيرا إنشاد مقطوعة صغيرة: "مهرجان الاشتعال في أرواحنا # فجروه غدا في خطواتنا" في نهاية العرض بإيقاع حزين مواكب لاشتعال الشموع من طرف الممثلين الذي سرعان ما تحول بشكل مفاجئ لميزان "الدقة" برقصته الشعبية.

بتواطؤ هذ ه المواد السمعية والبصرية التي استعملت استعمالا مفارقا غريبا عن المألوف، وعجيبا عن المتوقع، يتشكل الفضاء المسرحي لمسرحية "الباب أربعة" تشكيلا جماليا يفسح المجال لحكاية متقطعة مع سبق إصرار، حكاية عباس والعربي وعائشة وغول الميناء الذين هم في الأصل عبارة عن شخصيات متشابهة يوحدها المكان (الميناء) ومجابهة القهر، وتختلف عن بعضها في الخصم وأشكال مواجهته . يصر الإخراج على تفتيت هذه

الحكاية/ المعاناة بين لحظات متجاورة أو متراكبة في إطار ما يعرف بالإخراج الجدلي عند عبد القادر اعبابو، ومن هنا كانت إضافة شخصية بروميثيوس النعناع التي تستوطن في الغالب فضاء القاعة وقلما تصعد الركح . وعبر هذا التفتيت المقصود لمضامين العرض / الحكاية يمتد فضاء عجائبي يستمد جماليته من عنصري الغرابة والمفارقة اللتين تطبعاه منذ البداية حتى آخر لحظة من لحظات المسرحية.

### ❖ التراثي:

أما بالنسبة للتراث فقد شكل، باستمرار، هاجسا سكن المسرحيين الهواة باعتباره مكونا يعيد للممارسة المسرحية المغربية علاقتها بالبيئة المحلية، لكنه كان يحضر، في الغالب، في شكل خطاب مبهم يؤدي الإكثار منه وظيفة عكسية في بعض الأحيان لأن أشكال توظيفه وطرائقها قادت الممارسة المسرحية المغ ربية إلى اعتباره في فترة من الفترات نوعا من الموضة المسرحية لدرجة أنه أصبح يبدو مقحما في بعض المسرحيات دون مبرر فني أو ضرورة تقنية.

إن علاقة المسرح المغربي الهاوي بالتراث ليست وليدة مرحلة الاهتمام الجمالي فهي علاقة قديمة ارتبطت بهاجس البحث عن صيغة درامية م حلية وقالب مسرحي خاص، أي أنها علاقة ارتبطت بمرحلة التأسيس : " تأسيس مسرح مغربي محض له خصوصياته ومميزاته، وكانت هذه التجربة ترمي إلى الاستفادة من التراث الموجود وتحويله إلى صيغ فنية تساعد على تجاوز البنيات الدرامية السائدة "[5]. ويُرجع يونس الوليدي اهتمام المسرحيين الهواة بالتراث واستلهامهم له إلى الأسباب التالية:

"1. ارتباط التمثيل بالتاريخ في نظر بعض الكتاب.

2. رغبة بعضهم في إبهار الجمهور.

3. عدم التحرر من عقدة الرقيب الاستعماري.

4. الخوف من الرقابة حتى بعد الاستقلال."[6]

بالإضافة إلى أسباب أخرى منها أن التراث استطاع في كثير من الأحيان أن يكون قناة لتصريف الإيديولوجيا والخطاب السياسي. ومهما كانت الأسباب الكامنة وراء استلهام الهواة للتراث فإن تجارب مسرحية عديدة قد تعاملت معه تعاملا فجا افتقد لعنصر الاستثمار الفني والصوغ الجمالي، فأساءت هذه التجارب إلى التراث أكثر مما استفادت منه. على أن هناك صحوة لافتة لإعادة قراءة التراث مسرحياً أثمرت بروز تجارب تعاملت معه باعتباره مكونا يصلح للتوظيف الجمالي باستثمار حمولته الثقافية والفنية التي تنطوي عليها الرموز التراثية والحكايات الشعبية والمواقف التاريخية والعادات والتقا ليد وإعادة إنتاج هذا الكم التراثي

إنتاجا فنيا يؤسس جمالية مسرحية متميزة، وتعتبر جمعية ورشة الإبداع دراما من مراكش أكثر الفرق المسرحية تميزا في تعاملها مع الشكل التراثي وتوظيفه عنصرا جماليا في تأثيث الفضاء المسرحي، خاصة في مسرحية "تخريفة هرما عند عبيدات الر ما" ومسرحية "عبيدات الرما".

انطلاقا من عنوان المسرحية الأولى -"تخريفة هرما عند عبيدات الرما "- نلاحظ أنه عنوان يختزل مضمون وشكل الفرجة المسرحية في هذا العرض، فالمضمون عبارة عن خرافة أي حكاية شعبية قد لا تخلو من بعد أسطوري (التخريفة)، أما الشكل الفرجوي الذي يستوعب هذه الخرافة فهو فرجة "عبيدات الرما" التي تشكل عنصرا من عناصر الفرجة الشعبية التي يزخر بها التراث المغربي الأصيل ذات الامتداد في الوجدان الشعبي . وانصهار مضمون الفرجة وشكلها في بوتقة المرجعية التراثية هو ما أنجب بشكل طبيعي فضاء مسرحيا مؤثثا على أساس ا ستلهام العنصر التراثي، فالخرافة الرئيسية في مضامين العرض زاوجت بين حكايتين شعبيتين هما حكاية "ميلودة بنت إدريس" التي اعتبرتها القبيلة فاسقة عندما عشقت شخصا من خارج القبيلة فكان مصيرها الطرد والحرمان من دفء العشيرة، فتضع مولودها في الغابة بين الضباع حيث شب بتربية مفارقة عن وحشية الغاب، إنه "برهان" الشاب الصادق النقي الذي يعشق "حب الرمان" بعذرية وعفاف، ويقف في وجه "هرما" الذي يمثل صلب الحكاية الثانية، فهو الظالم الطاغية الذي يستولي على خيرات البلاد والعباد بكل جبروت، ويقع في غرام "حب الرمان " وفي سبيلها يبتز و الديها ويحرضهما عليها بعد أن يئس من امتلاكها ليجد نفسه في النهاية وجها لوجه أمام "برهان"، هذا الأخير الذي يحمل شبهته قبل ولادته، فهو ابن ميلودة بنت إدريس الآثمة ومجهول الأصل، لكنه استطاع إيقاف ادعاءات "هرما" وفضح جبروته وإقناع الحاج سالم أب "حب الرمان" وأمها، والقبيلة من خلالهما، بنقائه وطهارته وصدق حبه للقبيلة ولـ "حب الرمان"، وكان في ذلك نهاية "هرما" ونهاية الطغيان والجبروت عن القبيلة.

لم تأت الحكايتان متسلسلتين بتتابع مطرد، بل شابهما التقطع لأن مضمون العرض لم يصل للمتلقي بشكل مباشر عن طريق شخصيات الحكايتي ن، بحيث كانت ثلاث شخصيات تتناوب على الرواية والتشخيص، ثلاث شخصيات تراثية هي شخصيات الحلقة . ففضاء العرض، إذن، هو الحلقة، وتحديدا حلقة اعبيدات الرما كما يستفاد من عنوان المسرحية ومن وجود شخصية "مقدَّمْ الرما" رئيس أفراد الحلقة الذي يسيرهما حسب رسمه لخيوط الح كاية واختياره للحظات التوقف لتقديم الشروحات والتعليقات أو للتنفيس من ثقل الحكاية حتى يظل التشويق حاضرا، كما يرسم لحظة الانتقال من الرواية إلى التشخيص وطريقة الأداء.

وهكذا يبدأ العرض منذ وهلته الأولى بتقديم فضاء مسرحي تراثي، حيث يلج الممثلون الثلاثة الخشبة بلباس موحد يدفعون عربة تحمل أشياء Les objets الفرجة منفتحين على

الجمهور بالدعوة إلى الصلاة على النبي ثلاث مرات كما هي العادة ويفتحون حوارا مع المتلقي في شذرات متقطعة لا تخلو من حكم وأمثال وملح، قبل الانتقال إلى الحكاية التي انتهت منفتحة على كل الاحتمالات، وانفتاحها هو استمرار الحكاية / الحكايات، وبالتالي، انفتاح العرض أيضا . إن الفضاء التراثي الذي تقدمه "تخريفة هرما عند عبيدات الرما " يستقي مقوماته من فن الحلقة بما تقتضيه من تداخل على مستوى عناصر الفرجة من حكي / رواية وتشخيص ورقص وغناء، إضافة إلى إضفاء الجو الط قوسي الروحاني على لحظات العرض التي كانت تظهر كلما استعان "هرما" بالعرافة التي تأتي بالمجمر والبخور وتصاحبها أغاني كناوة، بل في لحظات انهيار "هرما" تقترح العرافة الليلة الكناوية باعتبارها طقسا تنفيسيا وتطهيريا يُخرج "هرما" من حزنه وانهياره فكان ذلك فرصة لتقديم طقوس الليلة الكناوية بكل تفاصيلها من بخور ونار ملتهبة وجذبة متعددة المقامات، ولكل مقام لون من الثوب ترميه العرافة على "هرما" الشيء الذي أضفى على الفضاء المسرحي جمالية تراثية مضاعفة ومنسجمة العناصر . غير أن نهاية العرض تؤكد أن الحلقة التي اختارتها المسرحية فضاء لفرجتها لا تستجيب لخصائص حلقة اعبيدات الرما، وربما كانت جملة "اعبيدات الرما " جزءا من شعرية العنوان فقط وليس المقصود منها توظيف حلقة بعينها، بقدر ما كان الهدف استيعاب شكل تراثي (الحلقة) لمضمون تراثي أيضا (حكاية شعبية)، فكانت النتيجة أن شكلا معا فضاء مسرحيا راهن في جماليته على عنصر تراثي.

أما حضور مواصفات فرجة اعبيدات الرما فتظهر جلية في المسرحية الثانية لورشة الإبداع دراما وهي مسرحية تحمل اسم الفرجة عنوانا لها : " اعبيدات الرما ". فأصل هذه الفرجة أنها شكل تراثي شعبي كان يمارس في أوساط البدو المولعين بال قنص، وتعني "عبيد الرماة" أي فئة من صغار الفلاحين والمزارعين والرعاة المولعين بمصاحبة الصيادين في خرجات القنص، كان وجودهم ضروريا لدرجة اعتبارهم جزءا من طقوس القنص نظرا لوظائفهم العملية والترفيهية : فهم "الحيّاحه" أي الذين يساعدون على إخراج الطرائد والوحيش وتهيئته للصيادين، وهم أيضا الندماء القائمون على جلسات السمر ليلا وهم المشرفون على إعداد الأكل والشاي، وسرعان ما أصبحت طقوسهم ظاهرة فرجوية شعبية، بل "الفن الأكثر شعبية من بين الأشكال الماقبل مسرحية التي ازدهرت في المغرب ولا تزال تحافظ على استمرارها في العديد من المناطق (...) والمراكز التقليدية لهذه الفرجة الشعبية المتميزة بتلقائيتها وطابعها المرح وشكلها البسيط"[7].

اختار العرض طقوس اعبيدات الرما إطارا عاما للفرجة المسرحية وسخره مفتاحا لتأثيث الفضاء المسرحي رغم كونه يستحضره استحضارا موازيا (أي باعتباره مجرد إطار للفرجة غير مقصود لذاته وإنما ليكون شكلا تعبيريا عن مضمون شعبي بدوره )، إلا أن توظيف هذه الطقوس جاء توظيفا ثنائيا فيه نوع من الالتزام بحذافير بعض الثوابت إلى جانب

الانزياح عن بعضها الآخر، فالثوابت التي تم احترامها هي دخول جوقة اعبيدات الرما بالشكل والعدد المتعارف عليهما كما حددهما الأستاذ حسن بحراوي حين قال : "وتعمل فرقة اعبيدات الرما، التي تتكون من خمسة إلى ثمانية أفراد، على تأدية مرددات وأهازيج بشكل جماعي (...) ولضبط الميزان يتوفر اعبيدات الرما على بعض آلات الإيقاع كالتعريجة والبندير والمقص "[8]، فقد كان عد د الرماة ثمانية ضمنهم الشيخ ولمسيح وبقية الرماة، يشتركون في خلق فضاء مسرحي بمواصفات تراثية من خلال ترديد الأهازيج والرقص بطريقة أصيلة تستحضر طقوس الفروسية والرماية، ذلك أنها رقصات تجسد "الحَرْكَة" والبندقية والبارود واللعب بالسيف في أداء جماعي منسجم مع ضربات الآلات الإيقاعية. ثم بعد ذلك يفتتح شيخ الرماة الفرجة حين يأمر لمسيح إخبار الناس بالحكاية:

الشيخ: واهيا، قص، واخبر الناس بالمرام..

لمسيح: بلا سفاسف وتطوال الكلام، نخبركم يا إخوان، هذو العبيد، العبد فلغة الكلام عاشق وولهان، والعشق حب وبلية، حب في الرما، ع مر الرما ماكانوا عبيد ولا خدمى، يرضاو بالذل وحياة العدما، هذو هما الرما وأنا مرسولهم، جاي نخبر بلي بوصولهم تبدا لفرجة، وإلى كانت الفرجة في أيامنا عمرها قصير، احنا من الليالي نحييو ثلاثة، من الأربعاء حتى الجمعة، هذي هي العادة، واللي خالف العادة يتعادا..[9]

ثم يتناوب "الرما" على الحكي قبل أن يوزع عليهم الشيخ أدوار الحكاية لينتقلوا إلى مرحلة التشخيص، فتصبح حركية الفضاء المسرحي رهينة بهذه التحولات المتناوبة بين الحكي/ الرواية والتشخيص مع ما يصاحبهما من إنشاد وتوقفات، إما للعودة إلى جذور الحكاية أو لإعلان الانتقال من ليلة إلى أخرى حتى تكتمل ليالي الحكي الثلاث. وهذه الحركية على مستوى الفضاء المسرحي تجعلنا نحس وكأننا في فضاءات متعددة قاسمها المشترك أنها ذات صبغة تراثية تتمظهر إما حكيا أو رقصا وإنشادا أو تشخيصا، بل تتمظهر أيضا على مستوى كتل المتفرجين التي تتشكل من ا لممثلين أنفسهم، بحيث أنه كلما كان الرامي خارج الحكاية قرفص أرضا وصار متفرجا . وكل هذه التمظهرات تقوي شكل استحضار فرجة عبيدات الرما داخل العرض.

أما الانزياح عن المألوف في طقوس عبيدات الرما فيتجلى في كون بعض أفراد المجموعة لا يشاركون في الرواية والتشخيص بل يك تفون بالمشاركة في الغناء والرقص ولعب دور المتفرج، كما أن الآلات الموظفة هي عبارة عن مزمار (غيطة) وطبل مع غياب المقص، وهو ما لم يرد ذكره في الآلات الإيقاعية لعبيدات الرما، ثم على مستوى الحكاية فإن ما يقدمه العرض هو حكاية الشاب العاشق الذي تعاطف معه العطار و سار لنجدته مما

عرضه لخصومات مع بولسواق والسمسار قبل المثول بين يدي القاضي الذي هو في الأصل قاضية متنكرة. وعلى امتداد هذه الحكاية يدمج الرواة المتناوبون على الحكي حياة الرماة ومعاناتهم وتقلبات الدهر التي قللت من شأن حضورهم وموقعهم في الحياة . في حين أن الحكايات المتعارف عليها عند عبيدات الرما ترتبط كثيرا بعوالم الصيد والغابة والوحش النادر. وهذا الانزياح عن مألوف فرجة عبيدات الرما هو ما منح العرض صفة الإبداعية، ذلك أنه يبرز قدرة الإخراج على تمثل الأجواء التراثية واستحضارها أساسا للتأثيث الفضائي، لكن بتضمينها مضامين وحكايات تلامس انشغالات راهنة وهموم معاصرة.

إن العرضين المسرحيين معا "تخريفة هرما" و"عبيدات الرما" يلتقيان في كونهما بنية مسرحية متشابهة، تستحضر حكايات شعبية على مستوى المضمون، وتختار له شكلا فرجويا تراثيا، كان هو الحلقة في العرض الأول وعبيدات الرما ف ي العرض الثاني . فالعرضان، إذن، يلتقيان في كونهما انطلقا في التأثيث الفضائي المسرحي من مرجع موحد هو عنصر التراث . فكانا بذلك، نموذجين دالين على تميز الجمالية التراثية في الفضاء المسرحي.

إن هذه الأشكال الأربعة لجمالية الفضاء في المسرح المغربي الهاوي ، تبدو متداخلة ومتكاملة فيما بينها من تلقاء ذاتها. فعنصر الفراغ في امتداداته اللانهائية يفسح المجال لبروز فضاء تصويري منفتح على تعدد في التأويلات والاحتمالات الدلالية، وعلى خصوبة في إنتاج التشكيلات الرمزية مما يفضي إلى أجواء تجريدية متعددة المناحي والتمظهرات التي تسخر، بدورها، العجائبي والتراثي عنصرين لتجسيدها والتعبير عنها أو الإيحاء بها . ومن هنا يبرز التداخل قويا بين الفراغ والتجريد وثنائية العجائبي والتراثي قي تأسيس جمالية متميزة للفضاء المسرحي المغربي الهاوي، تؤكد مظهرا من مظاهر الاشتغال الجمالي في هذا المسرح يتج اوز ثبات وتقليدية الشكل المسرحي الكلاسيكي ذي الفضاءات المجترة القائمة على التقريرية والدلالة المباشرة، والالتصاق بالطبيعي والواقعي بطريقة تكاد تكون ميكانيكية.

## الهوامش والإحالات:

**(*) باحث أكاديمي ومخرج مسرحي من المغرب - مدير فرقة "مسرح أبعاد".**

(1) سنعمد في نهاية هذه الدراسة إلى إضافة ملحق خاص بالمسرحيات التي تم الاشتغال عليها.

(2) بروك (بيتر): المساحة الفارغة، ت :فاروق عبد القادر، كتاب الهلال، العدد 432، دجنبر1986، دار الهلال، مصر، ص:19.

(3) زهير (محمد): المسرح المغربي والهوية الفاعلة، مجلة التأسيس، العدد الأول، يناير1987، ص:38.

(4) تودروف (تزفتان): مدخل إلى الأدب العجائبي، ت : الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط 1993، ص:18-19.

(5) الوليدي (يونس): استلهام التراث في المسرح المغربي الهاوي، مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي)، ماي 1999، ص:105-106.

(6) الوليدي (يونس): استلهام التراث في المسرح المغربي الهاوي، مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي)، ماي 1999، ص:105.

(7) بحراوي (حسن): المسرح المغربي : بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 1994، ص:79.

(8) نفسه، ص:82.

(9) فردوس (عبد اللطيف ): عبيدات الرما، مسرحية، مطبعة تانسيفت، مراكش 1994، ص:11.

**ملحق خاص بالمسرحيات التي تم الاشتغال عليها:**

| المسرحية | المؤلف | المخرج | الفرقة | المدينة | تاريخ الإنجاز |
|---|---|---|---|---|---|
| **شهرزار** | معدة عن مسرحية حكايا الملوك لممدوح عدوان | مولاي الحسن الإدريسي | جمعية الشعاع | **تارودانت** | 1993 |
| **ليلة بيضاء** | الزيتوني بوسرحان | الزيتوني بوسرحان | جمعية اللواء البيضاوية | الدار البيضاء | 1987 |
| **الباب أربعة** | المسكيني الصغير | عبد القادر اعبابو | جمعية أنوار سوس | أكادير | 1991 |
| **تخريفة هرما** | عبد المجيد سعد الله | عبد العزيز البوزاوي وعبد الهادي توهراش | ورشة الإبداع دراما | مراكش | 1993 |
| **عبيدات الرما** | عبد اللطيف فردوس | عبد العزيز البوزاوي وعبد الهادي توهراش | ورشة الإبداع دراما | مراكش | 1995 |

❑❑❑❑

# النص البصري وتداعيات الذاكرة المطلقة
# للممثل في العرض المسرحي

**د. فاضل سوداني**

**الشك وتأويل التأويل**

ما دام العقل والخيال البشري المتنور قد أنجز ا لكثير من مراحل التطور مما منحنا الآن القدرة على الشك في كل شيء، بما فيه الشك في التاريخ والفكر والخرافة ومرتكزات الإبداع والوعي الجمالي وجميع النظريات والمذاهب، أي الشك في المفاهيم جميعها سواء الكونية أو البيولوجية منها أو علاقة الذات بالأنا الأخرى...، فرلكز كل هذا مفهوما جديدا هو أن الإنسان يعني الحرية وهو سيد عالمه وذاته . لكن الشيء المهم هو أن الخطوات الأولى لمرحلة الشك في الوعي الإنساني ذاته قد أنجزت أيضا عندما بدأ كل من ماركس ونيتشه وفرويد، الشك في المفاهيم السابقة ووضعوا تأويلهم الجديد لها وصاغوا مفاهيم جديدة، وبهذا فإنهم اعتبروا تاريخيا فلاسفة للشك الذي من خلاله فرضوا الحداثة في الفلسفة والفكر ووضعوا البذور الأولى لما بعد الحداثة.

وقد نشأ الفن الحداثي والمسرح بالذات أيضا نتيجة للشك في مفاهيم فاجنر التراجيدية وفكرته حول الفن المركب والتي سبقت ستانسلافسك ي (ونظريته في واقعية الفعل وإعادة خلق الشخصية)، على اعتباره أول من وضع النظرية الجديدة في عمل الممثل وكذلك أنتونين أرتو (ومسرح القسوة الذي طالب من خلال مفاهيمه ذات الطابع الفلسفي لتطوير نظرية العرض ورفض الواقع على المسرح وفرض الواقع الإبداعي البصري في العر ض كبديل وربط المسرح بالحلم عندما أكد بأن المسرح : هو الذي يجعلنا نحلم ونحن مستيقظون، ويكف أن يكون مسرحا، إذا تخلى عن هذه المهمة ) ومفاهيم بر يشت (والتغريب المسرحي ) وصموئيل بيكيت (ونصوصه البصرية التي أكد فيها نظرية بصرية لكتابة النص المسرحي الذي يعتبر أساسا لمرتكزات النص البصري الذي نفكر به، بالرغم من أن بيكيت يكتب نصا بصريا يبحث من خلاله في الوجود المطلق للأشياء، ووضع الإنسان المتورط بوجوده في دائرة العدم، ومن هنا ينشأ جحيم العلاقة بينه والآخر، وعدم فهم العالم والأشياء المحيطة، وما رواياته أيضا إلا نصوص درامية بصرية عن الوجود والعدم )، ومع غروتوفسكي (بدأ

تأويل الجسد وعلاقته بالفضاء الديناميكي ). وهم جميعا فرضوا وعيا حداثيا لأنهم قاموا بتأويل جديد للمفاهيم السابقة واكتشفوا طرائق وأساليب جديدة، وهنا يكون من الضروري في مسرح ما بعد الحداثة قراءة مفاهيمهم ونصوصهم ونظر ياتهم بتأويل جديد يعتمد منطق تأويل التأويل أو التأويل المضاعف (حسب امبرتو إيكو ) من خلال التزام نزعتي الشك وتطوير النزعة النقدية لجميع القيم والقوانين الفنية التي أصبحت الآن ثابتة مما عمق سكونيتنا الإبداعية في المسرح وبالذات النص الأدبي المغلق وتطوير نظرة ا لمؤلف من أجل كتابة النص البصري. وهذا النص البصري الذي يكتبه مؤلف بصري ويخرجه مخرج بصري أيضا هو فقط الذي يدخلنا جميعا إلى زمن ومسرح ما بعد الحداثة.

**ديناميكية اللغة البصرية**

يكمن موت المسرح المعاصر في حيثيات سوق العرض والطلب التجاري والمباشرة الواقعية والإعلامية المقيتة وهامشية معالجاته الآلية لمشاكل الذات والمجتمع ونسيانه جوهر الإنسان الحقيقي، وكذلك سذاجة الكثير من المعالجات التي تعتبر خدمات إعلامية بصيغ مسرحية، إضافة إلى سيطر ة اللغة الأدبية السردية التي يفرضها النص الأدبي المغلق الذي تعتمد عليه الكثير من التجارب المسرحية ماعدا بعض الاستثناءات . أما مستقبله فيكمن في خلق لغة النص والعرض البصريتين واكتشاف أسرارها سوية مع المتفرج المتفاعل، وطبيعة الأسئلة التي ترفض الأجوبة الجاهزة وتحفز على المعالجة الإنسانية الحقيقية لمشكلة الإنسان في لحظة فنائ ووسط عدميته بالرغم من أنه يطمح للديمومة وينظر إلى المستقبل. ويبدأ خلق هذه الأسئلة التي لا تستقيم إلا من خلال اللغة البصرية منذ البذرة الأولى لكتابة النص، بمعنى ألا يكتب المؤلف نصه بلغة أدبية وينتظر المخرج ويتكل عليه ليحول نصه إلى أنساق بصرية في العرض.

ولكن أي نص بصري هذا ال ذي من المفترض أن ينبئنا بمستقبل العرض البصري ويؤثر على البصر والبصيرة؟

يرتكز هذا النص البصري على ركيزتين يجب أن يخدما بصريات العرض:

1- اللغة الحوارية البصرية (البعد البصري والمادي للكلمة وغنى دلالاتها التأويلية).

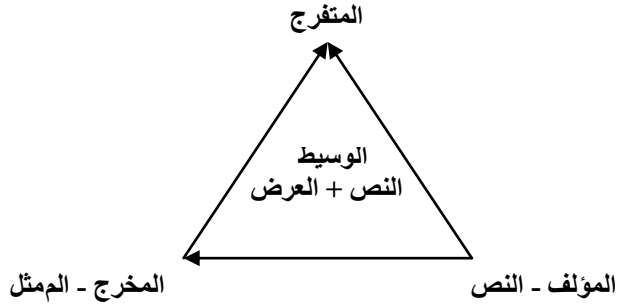
2- لغة تداعي الأنساق البصرية في الفضاء الإ بداعي البصري (أي الحوار بين ذاكرة الجسد وتداعيات الفضاء بما فيها ذاكرة الأشياء والأنساق الأخرى وبين الفنان البصري -المخرج والممثل - والمتفرج).

إن هذين الجانبين -اللغة الأدبية البصرية والتداعي البصري للأنساق- هما اللذان يعيدان خلق اللغة الفنية بصريا سواء كان ذلك في النص أم في العرض، فمن خلالهما يمكن أن نعيد الكلمة وأبعادها الأدبية السردية والحوارية إلى كينونتها التأويلية والدلالية والبصرية في زمن جديد هو زمن العرض البصري . وهذا ينطبق أيضا على الأنساق الأخرى للعرض مثل الذاكرة الجسدية للممثل وذاكرة الأشياء، أي خلق كينونتهما وتداعياتهما البصرية، منذ البذرة الأولى التي تكون النص وتتطور بعد ذلك في العرض البصري الذي يعمل على تعميق وإغناء أبعادها الميتافيزيقية نتيجة لإمكانات التأويل التي يمنحها والتي تؤدي إلى تغير الزمن الإبداعي وزمن المشاهدة من واقعي إلى زمن بصري (إبداعي)، ويتغير أيضا معنى المكان، من ديكور-هندسي إلى سيرو غرافيا وحركية الفضاء البصري.

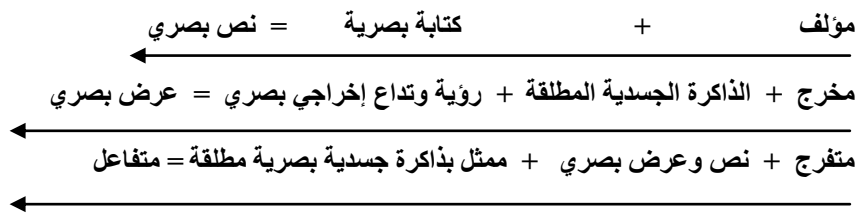
**النص الأدبي والنص البصري**

لقد حدد تاريخ المسرح العلاقة بين المؤلف والمخرج أو بين النص - العرض والمتفرج على الشكل التالي:

أن يكون النص والعرض خطابا (سياسيا وإيديولوجيا في الكثير من الأحيان) ووسيلة توصيل أفكار المؤلف والمخرج للمتفرج أي أن النص ومكونات فضاء العرض هما وسيط بين المؤلف - المخرج وبين المتفرج:




ولكن إذا اعتمدنا مفاهيم ومفردات الهرمنوطيقيا الفنيومينولوجية (التأويل الظاهراتي) لاكتشفنا علائق ودلالات أخرى لها ع لاقة بأنساق بصرية تمنح النص والعرض إمكانية التأويل البصري، فتكون المعادلة أكثر تكثيفا حيث تتحول من علاقة المؤلف بالنص باعتباره خطابا لبث أفكاره (النص كوسيط) إلى علاقة جديدة بين النص (الذي يكون بالضرورة بصريا) ككيان إبداعي مستقل وبين المتفرج (الذي يجب أن يم تلك القدرة على أن يكون متفاعلا حتى يفهم بصريات النص - العرض):




إذن من خلال هذا نتوصل إلى نص بصري وعرض بصري وذاكرة جسدية مطلقة ومتفرج متفاعل بدلا من النص الأدبي والعرض والممثل التقليدي والمتفرج الهامشي . إن المتفرج المتفاعل هو الذي يبحث عن اللذة الفكري ة لبصريات النص والعرض ليس لأجل الحصول على الأجوبة وإنما من خلال البحث في الأسئلة المصيرية التي يمنحها النص والعرض، إذن النص والعرض البصريان هما اللذان يخلقان متفرجا متفاعلا.

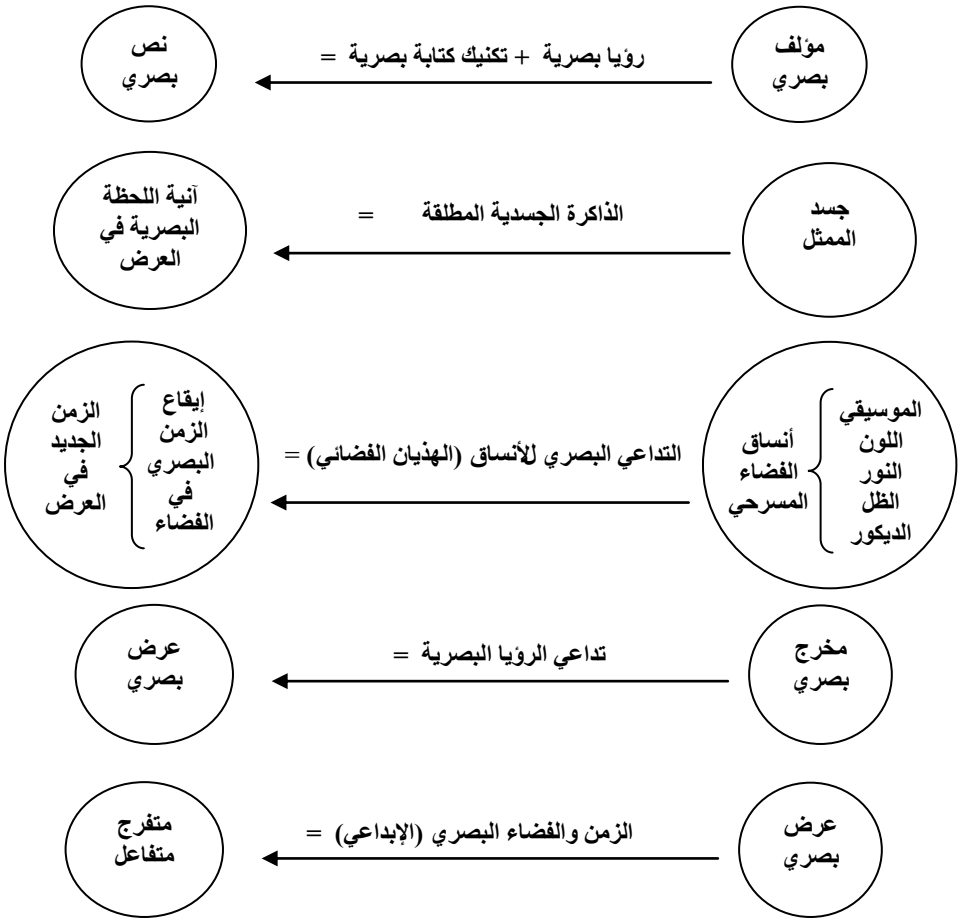
ولهذا فإننا يمكن أن ندعو النص المسرحي غير البصري، بالنص الأدبي المغلق لأنه النص الذي يتحدث بالوسائل الأدبية عن كل شيء حد الثرثرة، ويقدم الأجوبة والحلول والنتائج الشافية والجاهزة لمختلف المشاكل، بدون أن تكون هنالك مساحات أو انزياحات يمكن ملؤها وتكملتها بالرؤيا أو التداعي البصري، ومثل هذا النص الأدبي السردي المغلق على ذاته لا يُكتب بلغة م سرحية بصرية، ولا يتعامل مع فضاء العرض البصري، وإنما يتعامل مع فضاء الأدب والتباساته السردية ويمنع أي تأويل بصري ظاهراتي، ولا يعن ى إطلاقا بميتافيزيقيا الخيال البصري. ولهذا السبب أصبحت المشاهدة ولذة المسرح الآن معقدة لدرجة كبيرة، بل أدى إلى امتناع قطاع كبير من الجمهور المتفاعل والمتعاضد عن ارتياد المسرح. وقد اكتشف انتونين آرتو السبب الحقيقي لسيكولوجية المشاهدة حينما أكد: (إذا كف الناس عن عادة الذهاب إلى المسرح، فذلك لأننا قد اعتدنا -طوال أربعمائة سنة أي منذ عصر النهضة- على شكل روائي ووصفي للمسرح، مسرح يقوم على سيكولوجية رواية الحكاية)، إذن تقوم مشكلة المسرح على كونه مسرحا أدبيا وسرديا وسيكولوجيا . فإذا كان هذا التشخيص في بداية القرن العشرين، فكيف الحال الآن في بداية الألفية الثالثة عندما يكون وعينا مشبعا حد الابتذال الثقافي الذي يتميز بالسرد الإعلامي - الدعائي الهامشي والمجاني وتوجيه الثقافة والنتاج الإبداعي لخدمة الإديولوجيا والأهداف السياسية الأخرى في الكثير من الأحيان. وفي مقابل هيمنة السرد الأدبي على المسرح، وحتى يتخلص المسرح من كونه مسرحا مغلقا يعتمد السردية النفسية الفائضة مما يؤدي به أن يتحول إلى مصحة لمع الجة الأمراض النفسية اقترح آنتونين آرتو المسرح المادي الذي لا يلتقي مع المسرح الأدبي النفسي، وبمعنى آخر أنه اقترح (مسرحا تسحق الصور المادية العنيفة فيه إحساس المتفرج وتبهره، وتشده إلى دوامة من القوى العليا ) وهذا المفهوم هو الذي يدعونا للتفكير بالنص والمسرح البصري.

**النص غير البصري والاغتراب**

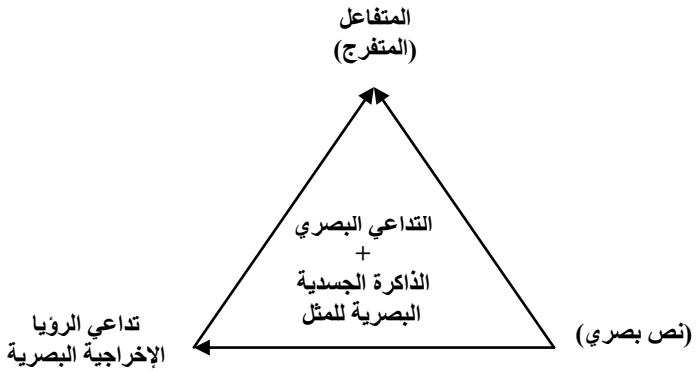
إن مؤلف النص الأدبي المغلق في المسرح يعمق اغتراب نص العرض والفضاء الإبداعي ومهمات المسرح عموما أمام المتفرج المتفاعل، لذلك فمثل هذا النص هو اغتراب لآنية العرض البصري وللمتفرج في ذات الوقت . لأن مثل هذا النص كتب ضمن انشغا لات تهدف إلى تحديد وتركيز وهيمنة الأطر الأدبية على فضاء العرض وإهمال الوسائل البصرية وجعلها ثانوية، أو جعلها تخدم البعد التفسيري للصياغات الأدبية والمضامين الواقعية والنفسية المقيتة، وبهذا فإن النص المغلق هنا لا يسمح بالإمكانيات البصرية للمخرج والممثل ويحدد أفق خيالهما،وخاصة القدرات التعبيرية للممثل التي تعتمد على إطلاق الأسرار الإبداعية للذاكرة الجسدية المطلقة لديه والتي يتكامل إبداعها في فضاء ديناميكية العرض.

ومن جانب آخر فإن النص الأدبي والعرض التقليدي غير البصري يخلقان الاغتراب أيضا في وعي وروح المتفرج ولا ينسجمان مع طبيعة الحوار الذي يتم بين العرض البصري والمتفرج المتفاعل وبذلك يفقدان الاتصال فيما بينهما، لأن المشاكل المعالجة لا ترتبط بعالمنا، وما عولج يمكن أن ينتمي إلى كل الأنواع الفنية الأخرى ماعدا المسرح لأنه مسرح غير بصري، لا يثيرنا إطلاقا. حيث أن المعالجة تمت بوسائل غير بصرية وعلى هذا الأساس فإن صداهما لا يتردد في روح المتفاعل، أي أن مثل هذا النص الأدبي يساهم في اغتراب حاضر وآنية العرض . وبهذا فإنه يفقد أهم خصوصية يتميز بها العرض البصري وهي التواصل مع المتفرج المتفاعل من خلال وضعه في قلب العالم المعا صر، أي وضعه في وجود العالم.

إن تداعي الرؤيا البصرية للمخرج لإبراز إمكانات الأنساق التي تكّون فضاء العرض يشكل لغة تجسيدية ودلالية وتأويلية لخلق التأثير والاتصال بين خيالين، خيال المتفرج من جانب وخيال الممثل -وذاكرة الأشياء- المخرج من جانب آخر . لذلك فإن المعادلة في النص والعرض البصري المعاصر، تفرض أدوات ووسائل ومفردات لغة بصرية جديدة نفسها، فتختلف جوهريا عما كانت عليه في النص المسرحي الأدبي المغلق مثل:




فالمخرج وتداعياته البصرية (خالق الفضاء البصري للعرض) يأخذ دوره محل المؤلف (مبدع النص البصري الذي أوحى بالعرض البصري المستقبلي) ويبرز جسد الممثل وكينونة الأشياء في الفضاء البصري - الإبداعي كذاكرة جسدية مطلقة تعمق مفردات التأويل للموسيقى واللون والظل والنور والسين وغرافيا وغيرها من الأنساق الأخرى، مما يعمق إيقاعياً استقلال وجودها الجديد الذي يظهر ك كينونة جديدة في زمن غير واقعي، أي يتكامل في الزمن البصري وميتافيزيقيا الخيال . لأن التأويل والإيحاء والدلالة هي التي تكثف هذا الوجود. ومجمل كل هذا يساعد المتفرج على أن يكون متفاعلا في فردوس الإبداع الفني:




ومن خلال هذا نفهم بأن المفردات التي تكّون بصرية العرض اختلفت عن المفردات البصرية للنص، لأن بصرية العرض متأتية نتيجة لديناميكية الأنساق في الفضاء البصري والذاكرة الجسدية للممثل وميتافيزيقيا ذاكرة الأشياء التي لها قدرة تأويل فضاء العرض وهذه تكون زمن الرؤيا البصرية الإبداعية على خشبة المسرح . وبصرية النص والعرض هنا لم يتفردا كوسيط لنقل أفكار المؤلف والمخرج وإنما امتلكت استقلاليتها التأويلية . إذن إن تداعيات الفعل والصور والذاكرة الميتافيزيقية المطلقة لجسد الممثل وميتافيزيقيا ذاكرة الأشياء في الفضاء البصري يتشكل وجودها في بذرة النص البصري التي توحي بالعر ض البصري، الذي يؤسس للبعد الرابع في الفضاء والزمن في الطقس المسرحي.

ويكشف النص والعرض البصري تلك الصور وأسرار الحوارات واللغة المستترة وتلك الرؤى المحجوبة في الزمان الواقعي للمتفرج . وانطلاقا من هذا تصبح كل موجودات ومفردات فضاء العرض خاضعة للزمن الإبداعي ال بصري الذي يعتمد على ميتافيزيقيا الخيال، فتنبثق الأفكار والصور مشعة ومثيرة ببراءتها وأصيلة ومبتكرة Original لتبهرنا وكأنها تنبثق من السديم الكوسمولوجي في البرزخ الكوني.

ومن الضروري ألا يفهم هذا بطريقة توحي بأن الوسائل المرتبطة بالخيال مثل دلالة الصورة والتأويل يكون هدفها تفسير الكلمة أو خلق تطابق في المعنى للحوار أو للنص. وإنما الخيال الديناميكي هنا هو الذي يشكل كينونة اللغة البصرية وهو الذي يكثف الزمان البصري لدرجة أن هذه الرؤى البصرية تتشكل أمام وعي وبصيرة المتفرج المتفاعل كأنها برق أبدي يتراءى في برزخ يخل ق زمنا متوترا بين الصمت والكلام بين الواقع والخيال بين الظل والضوء بين الامتلاء والخواء . برزخ تعبره هذه الرؤى من الموت إلى الخلق والانبعاث لدرجة يكون فيها الخيال وما ينتجه من صور شعرية بصرية في فضاء العرض كنتاج مباشر للقلب والروح وهذا بالتأكيد يخلق للإبداع الفني البصري وجودا في الزمان.

إن تداعيات الأنساق وعلاقتها بفكر المخرج البصري في الفضاء، هو توريط المتفرج بزمن الرؤيا البصرية الجديدة التي يخلقها الفنان البصري أي الممثل وذاكرته الجسدية بجانب المخرج وتداعياته الإخراجية البصرية لخلق ديناميكية ذاكرة الأشياء، ومن ثم خيال المتفرج المتفاعل. وهدف إحياء ديناميكية الذاكرة الجسدية الإبداعية البصرية المطلقة للممثل، وإعادة كينونة وزمن الأشياء من جديد، هو أولا خلق الاندهاش والانبهار الذي ينشأ في روح المتفرج، ومن ثم توريطه للانغمار في الزمن الفردوسي للرؤيا الإبداعية البصرية، وبهذا فقط يتخلى عن التاريخ الطويل من عادته في المشاهدة الهامشية الخاطئة. ويدلنا آرتو عن سر الانبهار عندما يفترض بأن (الفكر يؤمن بما يراه، ويفعل ما يؤمن به، فمجال المسرح ليس نفسيا، بل تشكيليا وماديا).

ولذلك فإن التداعي البصري للأنساق الذي يمنحه خيال الفنان البصري هو زمن يؤثر بصريا على المتفرج ويؤدي به إلى امتلاك لذة التفكير في جوهر زمني - بصري إبداعي جديد (العرض البصري الإبداعي) أي يضعه في زمن الإبداع والحلم وميتافيزيقيا الخيال. ولا يمكن أن يتم هذا إلا إذا كانت الرؤى الفنية عالية القيمة من ناحية التأويل الفلسفي والجمالي والشعري.

فالمؤلف والمخرج صاحبا الرؤية البصرية يستطيعان أن يخّلصا النص والعرض من الاغتراب Alienation من خلال التأليف بالبصريات سواء كان نصا أم عرضا، لإغناء بصيرة المتفرج فيصبح هو جزءا من هذا العرض بل يمتلكه بصريا. ويتم تجاوز الاغتراب بتكيف accommodation النص البصري أو العرض البصري لمعاصرة المتفرج وجوهر مشكلته (وهو ما يطلق عليه هانس جادامر بالمواءمة appropriation/ Aneigung والتي تدفعنا أهميتها إلى تطبيقها في المسرح) أي أن العرض البصري يتواءم مع المتفرج المتفاعل ويصبح ملكا له وهذا يعني (أن يجعل المرء ما كان غريبا عليه ملكا له، ودلالة هذا المصطلح في سياق تفسير النص الأدبي سوف تعني أن يجعل المفسر (المتفرج) النص والعرض منتميا إلى وجوده إلى ما أسماه هوسرل العالم المعاش أو الوجود في العالم، وعملية المواءمة هذه لا يمكن أن تتم إلا من خلال الحوار الذي يسعى إلى الفهم، أي فهم تاريخية النص وما يقوله لنا) (سعيد توفيق. مصدر سابق) ويستطيع المتفرج المتفاعل من خلال تأويله وتفسيره الخاص لميتافيزيقيا الذاكرة الجسدية البصرية المطلقة للممثل، وبصرية ذاكرة الأشياء، وتداعيات الأنساق البصرية الأخرى وارتباطها بالرؤيا الإخراجية التي يمكن عن طريق التكيف (المواءمة الجادامرية)، أن يخلق الحوار الهادف إلى فهم النص والعرض البصري ويجعل كل منهما ملكا له.

ولذلك فإن النص والأنساق البصرية التي تميز العرض مرتبطة بآنية اللحظة الإبداعية (الآن)، وهذا يسهل عملية خلق الحوار بين العرض البصري والمتفاعل. ومن خلال هذا

يبنى الفهم الذي يتم فيه تجاوز اغتراب العرض عن بصيرة المتفاعل واغترابه هو ذاتيا عن العرض، بحيث يصبح ملكه وجزءا من زمنه المعاصر، وهذا يجعل من النص والعرض البصري كينونة إبداعية مستقلة عن المؤلف والمخرج . وسيبنى تكاملهما الإبداعي اع تمادا على بصيرة المتفرج المتفاعل وقدرته على فهم التأويل البصري، بعيدا عن قصديات وتاريخية المؤلف والمخرج معا.

إن العرض البصري يعبر عن كينونته الإبداعية في الحاضر الذي هو زمن التداعي البصري أي الرؤيا الفنية، فيمتلك استقلاليته (الآن وهنا ) ويؤثر على بصيرة المت فرج المتفاعل بعيدا عن سلطة المؤلف - المخرج. ولهذا فإن النص والعرض هما ليسا وسيطين لنقل خطاب المؤلف - والمخرج، وإنما يشكلان حوارا بصريا مباشرا بين (المتفرج والنص والعرض) مادام المتفرج قد أصبح مستعدا للانغمار في ملكوت اللغة البصرية الجديدة للرؤيا الإبداعية للعرض البصري، وعلى أساس هذه اللغة يبنى التأويل باعتباره حوارا بصريا من خلاله يمكن للمتفاعل أن يتمثل الأسرار الإبداعية لفضاء العرض البصري. وبهذا فإن ما كان مخفيا ومحجوبا تحت معاني اللغة الأدبية الواقعية السردية والنثرية المرتبطة بالزمن الواقعي (في حالة النص الأدبي)، قد تحول إلى لغة بصرية مرتبطة بالزمن البصري الإبداعي المبني على ميتافيزيقيا الخيال الشعري . فالنص والعرض البصري يفقدان معانيهما وشعريتهما عندما يفتقران للتأويل الشعري - البصري المادي، ومثل هذا التأويل هو الذي يضعهما في الزمن الإبداعي - البصري أي زمن البعد الرابع في فضاء وزمن الطقس المسرحي الذي يستحوذ على تفكيرنا.

ولكي يفهم القارئ والمتفرج قصدية وبصرية النص الذي ندعو له يجب تأشير الاختلافات الجوهرية بين السرد في النص الدرامي الأدبي وبين النص والعرض البصري على الشكل التالي:

| السرد الدرامي الأدبي المغلق | النص والعرض البصري المفتوح |
|---|---|
| 1- إنه خطاب تأويل أدبي | 1- تأويل بصري دلالي - رمزي |
| 2- نص مغلق (يناقش العديد من المشاكل لكنه لا يفسح مجالا للتأويل البصري). | 2- نص وعرض بصري مفتوح |
| 3- اعتماد الزمن الواقعي (الماضي الحاضر المستقبل). | 3- اعتماد الزمن البصري، (تلامس الأزمنة الثلاث + ميتافيزيقيا الذاكرة المطلقة للجسد والمخيلة البصرية). |

| | |
|---|---|
| 4- واقعية ذاكرة المؤلف وذاكرة الممثل | 4- بصرية ذاكرة جسد الممثل وتداعي فكر المخرج. |
| 5- حضور الشخصية والممثل والظروف الواقعية المقترحة من قبل المؤلف. | 5- حضور الممثل وميتافيزيقيا ذاكرة ا لأشياء وفكر المخرج البصري في ظروف الفضاء البصري. |
| 6- الواقع والطبيعة | 6- الواقع الفني البصري ممزوج بميتافيزيقيا الخيال. |
| 7- اللغة الأدبية . تشجع الثرثرة في الفضاء. | 7- ميتافيزيقيا الصورة وديناميكية اللغة البصرية. |
| 8- الكلمة علامة مكتوبة ومسموعة. | 8- الكلمة والإ يماءة والحركة والصورة البصرية علامة مرئية ومسموعة. |
| 9- رؤيا المؤلف الواقعية وتفسير المخرج. | 9- التداعي البصري للمخرج لخلق الرؤيا الجديدة للنص البصري. |
| 10- الإيقاع المسموع. | 10- إيقاع الزمن الفني البصري المسموع والمرئي. |
| 11- صيغة سردية. | 11- تأويل رؤيوي بصري مادي في الفضاء البصري. |
| 12- المتفرج الساكن أي المروي له. | 12- البصيرة التأويلية للمتفاعل. |
| 13- جاهزية الأجوبة. | 13- ديناميكية الأسئلة. |
| 14- اغتراب المتفرج عن العرض | 14- تكييف العرض البصري للمتفرج المتفاعل وامتلاكه عن طريق المواءمة. |

إذن نستطيع القول بأن النص البصري وليس النص الأدبي يمكن أن يؤَول كشفرة تؤسس بصرية العرض المسرحي المستقبلي ضمن المفهوم الس يميائي والظاهراتي . وهذا التأويل الشفري للعرض تكونه أنساق بصرية تجوهر ذاتها وتتحول وتتغير وتتطور باستمرار، وتستقل عما يربطها ببعضها في الكيان الكلي البصري للعرض، ولكنها في ذات الوقت تشكل مجتمعة صورة العرض البصري اعتمادا على أبعاد دلالات التوكيد الجوهري أي التجوهر الذاتي Focusingself والثانوي Overcoding حسب إمبرتو إيكو.

ولا يمكن أن يكون مثل هذا النص (وبعد ذلك العرض ) بصريا ما لم يتخلص من قصديات مبدعه (المؤلف - المخرج)، وتتكامل استقلالية النص نتيجة للقراءات التأويلية الغنية المختلفة التي يسمح بها مما يؤدي إلى أن يتحقق زمنه وكينونته في فضاء العرض البصري (الزمن الإبداعي ) وليس في الفضاء النثري (الزمن والفضاء في العرض المسرحي.

ولكن النص البصري ما إن يبدعه المؤلف وينتهي م ن كتابته حتى تنتهي علاقته به انطلاقا من (اللحظة التي يصبح فيها النص منجزا يكون المعنى النصي قد انفصل عن قصديات المؤلف، ويلقي كل منهما قدره بمنأى عن الآخر).

إن قصديات المؤلف للنص الأدبي وقصديات المخرج في المسرح التقليدي تختلف بشكل جذري عن قصديات النص والعر ض البصري. ومن هذا المنطلق يمكننا أن نتو اءم مع مفهوم هانس جادامر حول قصدية النص في أن المعنى النصي بعد أن يكتمل لا يتطابق مع ما قصده المؤلف، لأن القصديات السيكولوجية للمؤلف تخصه وحده، أما القصديات النصية فيجب النظر إليها باعتبارها جزءا من خبرة القارئ، ولك ن في المسرح البصري تصبح جزءا من تأويل المتفرج المتفاعل . لذلك فإن النص والعرض البصري يمتلك إمكانية تهيئة ظروف استيقاظ الفنان والمتفرج المتفاعل معا عند عتبة الوجود البصري الإبداعي.

أما الذاكرة الجسدية البصرية المطلقة للممثل فهي القدرات وأسرار الجسد البصرية باعتباره ذاكرة بصرية ديناميكية لا ترتبط بالماضي بل بالحاضر والمستقبل، وهذا يعني كينونة الجسد البصرية . ومن خلال هذه الذاكرة الجسدية يخلق الممثل لغته البصرية . ولهذا فإن الجسد هنا يصبح لغة بصرية تعبيرية لها مفرداتها التي تتداعى إبداعياً في الفضاء فيتخلص الجسد من تاريخه وذاكرته الواقعية (أي ما اختزنه الممثل في ذاكرته وما اعتاد عليه الجسد من عادات ذات وظائف غريزية غير مبدعة كالحركة الميكانيكية وآلية الكليشهات المجانية، المتفق اجتماعيا عليها للتواصل في الواقع مع الآخر "المجتمع") لتصبح ذاكرة الجسد هي الزمان الإبدا عي الذي ينشأ تلك اللغة وذلك الحوار الجسدي الذي يخلق لدى المتفرج فهم العرض ويجعله ملكا له من خلال التأثير على بصيرته ووعيه وأحاسيسه الشاعرية. وكل هذا يخلق ما ندعوه بميتافيزيقيا الذاكرة البصرية الجسدية المطلقة بعيدا عن ثقافة الجسد التاريخية وعاداته اليومية ا لواقعية، وهي تعني خروج الجسد من شبكة الزمن الواقعي والتكامل في الزمن البصري المتوهج، أي الزمن الإبداعي الذي تتحول فيه الصورة البصرية أحيانا إلى همس شيطاني متمرد يفرض لغة تأويل فلسفي وجمالي تنتمي إلى لغة ما فوق الواقع وما ورائية الذاكرة أو تنتمي إلى لغة الص مت البصري تلك اللغة المرئية المنبثقة من الأحلام الشاردة للفنان . وبما أن العرض البصري يحول المتفرج إلى متفاعل، فإن فهم

المتفاعل وتمثله المبدع للعرض والنص البصري يجعل تاريخية المتفرج تلامس تاريخية العرض والنص البصري وتنسجم معه في اللحظة الإبداعية.

والنص البصري الذي يوحي بتداعي الرؤيا الإخراجية البصرية يجب أن يسمح بمساحة لإعادة خلق كينونة المكان الفضائي أي سين وغرافيا الفضاء البصري الذي هو زمن إبداعي مكثف في الفضاء، يمنح وجودا جديدا ومستقلا لذاكرة الأشياء ولجسد الممثل والأنساق البصرية الإبداعية الأخرى.

فالديكور البصري مثلا (كمكان يُكثف وجود مكونات الفضاء والممثل الذي يتعامل معها) يكف أن يكون تعبيرا مكانيا أو هندسيا ويتحول إلى مكان مكثف بالزمان وزمان مكثف بالمكان وهذا يعني أن الديكور بالرغم من أنه يدلل على المكان إلا أنه في ذات الوقت يعبر عن الدلالات الزمنية لمك ونات الفضاء البصري (ما يحتويه فضاء المسرح ) وكذلك اللغة البصرية التي يعتمدها العرض في كونه إشارات ودلالات وتأويلا خاصا ومن خلال هذا يتحول إلى لغة وحوار بصري مع المتفرج المتفاعل، وبهذا فإن دلالات الديكور تتحول إلى دلالات ميتافيزيقية ذات معان بعيدة عن قصدياته ا الواقعية . إن هذا الزمن الذي تمنحه ميتافيزيقيا الخيال كثافة شعرية وتعبيرا بصريا هو الذي يخلق للمكان ديناميكيته البصرية.

وكما يؤكد باشلار في تحليله للعلاقة بين المكان والخيال حيث يفترض «بأن الخيال بالنسبة للمكان يلغي موضوعية الظاهرة الهندسية المكانية (الواقعية)، ويحل مكانها ديناميكيته الخاصة -المفارقة- "أي الاستقلالية عن التجربة والمعرفة العلمية المحددة " وعندما يتحول الخيال إلى شعر "أو إلى صورة " فإنه يلغي السببية ليحل محلها التسامي المحض، أي التسامي الذاتي».

وبهذا التمايز وتأكيد تسامي الكينونة للأشياء والك ائن الحي -في فضاء المسرح- عن طريق التداعي البصري (الرؤيا الفنية) للفنان يتحول المكان والديكور والأنساق البصرية الأخرى إلى بعد شعري زماني أي إلى صورة شعرية - تأويلية متفردة ومستقلة في دلالاتها مادام "إن الصورة الشعرية تضعنا على باب مصدر الوجود الناطق ". وتتحول مكونات الفضاء أيضا من موضوع واقعي إلى موضوع ميتافيزيقي فيخلق ويتجوهر التسامي الخالص لهذه الأنساق والمواد والأشياء والذات والجسد وتصبح كل مكونات الفضاء هذه لها تكاملها الإيقاعي واستقلاليتها ووجودها الزمني، لأن الإيقاع هو وجودها سواء بالنسبة إلى اللون أو الظل اوالضوء أو الصمت البصري أو الموسيقى أو الحركة أو الكلمة .. فتتحول جميع الأنساق إلى غابة من الرموز والشعر البصري.

وهنالك قضية أخرى لها علاقة بلذة النص وتذوقه الجمالي والفكري وبالتأكيد فإن هذا شيء ضروري للنص البصري أيضا قبل أن يمتلك ضرورته للنص الأدبي، و لكن هنا يتم

التذوق هذا من خلال مفردات النص البصري وأنساقه التي هي ليست فقط الكلمة ووسائل اللغة الأدبية، وإنما لذة النص البصرية تتم من خلال جميع وسائل النص البصري التي مر ذكرها، فبدل الاعتماد على الكلمة فقط لتحقيق لذة النص، أصبت الوسائل البصرية التي تعتمد على مفردات الصورة والتصور والتخيل والبعد الميتافيزيقي لذاكرة الجسد وذاكرة الأشياء وغيرها، وهذه كلها إضافة إلى الكلمة البصرية، أصبحت هي التي تشكل لذة بصرية جديدة للقارئ أو المشاهد المتفاعل وتؤثر على جميع حواسه وهو في محيط ديناميكيته التفاعلية عند تلقيه للنص البصري.

ولا تعني دعوتي لكتابة النص البصري إلى إلغاء الكلمة أو الوسائل اللغوية الأخرى عموما، وإنما على العكس فإن الكلمة تصبح إحدى الوسائل البصرية المهمة لتحقيق النص البصري إذا أحسن انتقا ؤها، وإذا استطاع المؤلف أن يحولها من كلمة أدبية إلى بصرية تصبح جزءا من تحقيق المشهدية البصرية في العرض.

وهذا كله يفرض أسس كتابة النص البصري في زمن ما بعد الحداثة ويوحي بل يفرض أيضا بعدا رابعا للزمن والفضاء البصري في العرض المسرحي.

❑❑❑❑

# جمالية الممثل في مسرح الطفل بالمغرب

**عبد الهادي الزوهري**

**تقديم:**

هذا المبحث جزء من دراسة -بعنوان: التربوي والجمالي في مسرح الطفل : قراءة في عروض **مغربية**[1]- ارتأينا أن نخصصه لمقاربة جمالية الممثل في العروض المسرحية التالية: **"محكمة الحيوانات"**[2]، و**"جوهرة الغابة"**[3] **"علولة والعفريتة"**[4] **"الأصدقاء"**[5]

في هذا السياق سنتناول الأنساق الجمالية للممثل فـي العروض المسرحية الأربعة -التي ألمعنا إليها - من حيث الإيماءة والحركة، وتعابير الوجه، والماكياج والقناع، والحلاقة وتصفيف الشعر، والزي.

**- جمالية الممثل**

لا غرو أن الممثل هو سيد الكون المسرحي بدون منازع، فلربما يستحيل الحديث عن الظاهرة المسرحية في غيابه، لأ ن المسرح **«لا يعيش أو يستمر في العيش إلا بالممثل كعنصر حيوي أساسي لابد أن تتمركز حوله مجمل العناصر المسرحية وتتوجه إليه»**[6].

إنه الوسيط بين المؤلف والمخرج والجمهور والمتلقي، فيه تتوحد الخطابات التربوية والاختيارات الجمالية والفنية ؛ ولأن الممثل يُ عِرُ جسده للشخصية ليخفي ذاته الحقيقية الإنسانية فيتقمص روح الشخصية التي تتلبسه ويتلبسها طيلة اللعب "Jeu" وربما تاليا؛ لذا فهو يعتقد في جزء كبير من ذلك على لغته الجسدية للتعبير عن انفعالاته ، ولغته هاته أصعب من اللغة المنطوقة وخاصة على صعيد كتابتها[7]، إذ يصعب عزلها م ن أجل وصفها وصفا دقيقا لاسيما وأن الممثل الذي يعبر بإيماءاته المتنوعة المتعلقة بالوجه والحاجبين واليدين لا يكون دائما في وضعية الوقف "Pause"، كما أن مشاهدة المتلقي إياه من حيث قربه أو بعده عن الخشبة تلعب دورا حاسما في هذا المضمار ، ناهيك عن طبيعة تجهيزات قا عة العرض من حيث توفر لوازم الإضاءة أو نقصها.

*** الإيماءة:**

إنها «**حركة مجردة، ولكنها مع ذلك عظيمة الدلالة** »[8] وهي تتعالق، -بوصفها علامة من علامات التخاطب الاجتماعي - بالثقافة لمجتمع من المجتمعات البشرية وتنحصر في التعبيرات الانفعالية المتعلقة بوجه الممثل وحاج بيه ويديه، وإن كان من أضاف إليها حركات الصدر والكتفين[9].

ولئن كانت الإيماءة تعبيرا عن مشاعر الممثل وانفعالاته وحاجاته، فإننا سنجدها تختلف باختلاف المواقف الدرامية التي تعج بها المسرحيات الأربع:

- فقد تدل إيماءات اليدين على شرح التجارب السحرية: "سفروتة وشلتوتة" في "علولة والعفريتة".

- وتشير اليد الممدودة إلى الجمهور على أن الأمر موجه إليكم ويهمكم (المشهد الأول) في "محكمة الحيوانات".

- وحين ترفع اليد إلى السماء تدل على الغضب (حرمان الملك من النوم بسبب نقيق الضفادع) في "جوهرة الغابة".

ولما يشرئب الممثل إلى السماء ويداه ممدودتان إلى الأعلى، علامة على التضرع (مشهد الإنسان قبيل محاكمته ) في "محكمة الحيوانات". وقد تعبر حركات اليدين على مهن كالخياطة، أو تقليد طائر كالدجاجة في "علولة والعفريتة".

- ويشير الابتسام إلى ما يعتمل في نفس الشخصية من ابتهاج وسرور (جوهرة ووصيفتها) في المشهد الأول من "جوهرة الغابة".

- وتدل إيماءات الرأس على الاستحسان والموافقة كما تفعل الحيوانات في "محكمة الحيوانات".

وقد تهيمن الإيماءات على المسرحية، وتعبر عن مختلف مواقفها الدرامية حين يكون الممثلون صمًّا بكمًا كما هو الحال في تجربة "الأصدقاء".

وهكذا يمكن الاستنتاج أن الإيماءات توظف في أغراض مختلفة، فقد ميز "بنديتي Bendetti" بين الإيماءات الإشارية: إيماءات الإنسان إلى الجمهور في "محكمة الحيوانات" وإيماءات توكيدية: إيماءات الغضب مثلا[10].

*** الحركة/ الإشارة**

في المسرح نوعان من الحركة: حركة عامة وهي التي تشمل كل ما يجري فوق منصة العرض، من تحركات الممثلين فرادى وجماعات، أما النوع الثاني فهو الحركة الفردية التي يأتيها الممثل باستخدام جسمه وأطرافه وحواسه [11]؛ أي أنها شكل من أشكال التعبير الجسدي.

وترتكز الحركة/ الإشارة "le geste"[12] على "التحركات المرئية les mouvements visibles" للممثل التي ترافق لغته الشفوية؛ وبحسب "بارو Barrault" فإن فن الممثل يتكون من فن الإشارة Geste ومن فن الكلمة Verbe، فالميم Mime يتوجه إلى النظر والنطق Diction إلى السمع[13].

وفي مسرح الطفل للحركة وظيفتان، أولا نقل ال رمزي، وثانيا كشف ما لم يقله النص حول الشخصيات، كما تعتبر الحركة عنصرا أساسيا للغة الدرامية في حالة البانتوميم Pantomime[14]، إذ تغدو لها أهمية قصوى لأنها تدل بمفردها دون الاستعانة بالكلام. وهذا ما توسلت به مسرحية "الأصدقاء" بحكم طبيعة ممثليها ذوي الحاجات ا لخاصة، لكن التعبير بالجسد وحده في مسرح الطفل لا يكون دوما كافيا؛ وهذا ما وضحته تدخلات بعض الأطفال المتلقين في نهاية "الأصدقاء" حين فتُح نقاش بين مخرج المسرحية وجمهورها[15].

والحقيقة التي لا مراء فيها أن موقع الممثل داخل الخشبة، وكذا مساراته تتحدد بالنظر إلى مواقع الممثلين الآخرين وتحركاتهم، وإلى مواقع المتفرجين، بل وحتى مواقع قطع الديكور[16]. وللحركة في مسرح الطفل عدة مدلولات ترتبط بالسياقات الدرامية المولدة لها : فحركات جسم الملك المنتصب والمتعاظم : ( الحركة الأفقية ) ليست هي حركات الانحناء والإذعان: (الحركة المنكسرة) لدى وزيره في "جوهرة الغابة" ولا هي الحركات المميزة لكل الحيوانات التي تستعرض قوتها، وهي تقدم نفسها على الخشبة ابتداء من الدب فالنمر، فالأسد في "محكمة الحيوانات": (الحركات الأفقية والدائرية) [17].

والحركة في المسرحيات التي بين أيدينا -باعتبارها تعبيرات جسدية- تدل إما على:

- **التقارب النفسي** : مثل حركات القرد سعدان حول الشجرة، أو العداء : حركات الحيوانات تجاه الإنسان قبيل محاكمته، أو الاكتشاف (اكتشاف الشجرة من لدن الشخصيات الأخرى) أو الخوف: حركات الحيوانات خوفا من زئير الأسد، في **"محكمة الحيوانات"**. أو عندما يجد **"علولة"** نفسه في ظلمة الحمام، أو الاعتداد بالنفس : حركات "شلتوتة" أمام ابنتها "سفروتة" أثناء تعلمها دروس السحر كما في "علولة والعفريتة".

- **تعابير الوجه** : ونقصد بها مختلف هيئات الوجه ومظاهره إذ يؤدي وجه الممثل وظائف دلالية هامة في العرض المسرحي فهو يؤث ر على سن الشخصية : كهل، أو شاب (الإنسان والشجرة) في "محكمة الحيوانات" والجنس (أنثى: شلتوتة، أو ذكر : علولة) في "علولة والعفريتة"، وحالتها الذهنية والفكرية (الوزير هادئ، بعيد النظر، والملك سريع الغضب) في "جوهرة الغابة" وقد يشير الوجه إلى الانتماء الاجتماعي الطبقي للشخصية: وجه "جوهرة" الأميرة في "جوهرة الغابة" أو على القبح: "شلتوتة" في "علولة والعفريتة".

على أن أهم وظيفة دلالية ينهض بها وجه الممثل هي الوظيفة الانفعالية، إذ يعكس أحوال الشخصية وانفعالاتها وردود أفعالها تجاه تصرفات الآخرين وأقوالهم[18].

ويمكن تقديم بعض الأمثلة للدلالة على التعبيرات الانفعالية لتعابير الوجه -المتن على الشكل التالي:

- الابتسام للدلالة على التشجيع (سفروتة وابنتها) في "علولة والعفريتة" أو الابتسام الدال على الانشراح والمرح (جوهرة ووصيفتها) في "جوهرة الغابة".

- الهلع بفتح العينين عندما يواجه "علولة" لأول مرة "سفروتة" العفريتة، وهو ينطق "أنا مرعوب" بشكل يتمطط فيه ملفوظ "مرعوب" وجثو الإنسان على ركبتيه، ووجهه يفترسه الرعب متطلعا إلى الحكم الصادر عن حيوانات الغابة: "محكمة الحيوانات".

- القلق والتفكير من خلال الهرش في الرأس، كما يفعل الوزير ح ين تواجه المملكة مشكلة ما: "جوهرة الغابة".

وثمَّ تعبيرات مختلفة تطرأ على الوجه في حال الاستفهام "الأصدقاء" أو المرض في "جوهرة الغابة" أو البكاء في "علولة والعفريتة".

* **الماكياج:** هو طريقة أو طرائق في تهي يء وجه الممثل لكي يتحول إلى شخصية مسرحية تتنكر لشخصية الممثل الأصلية وتتخفى لإظهار شخصية جديدة يجسدها [19]"علولة" أو "حمادة" أو "الملك" أو "الشجرة"... والمتلقي بدوره يسعى هو الآخر أن يرى الشخصية وليس الممثل، لأن ذلك يدخل في عملية الاستمتاع التي يقدمها له الإيهام المسرحي.

وعلامات الماكياج تلتصق بالوجه عموما لإضف اء الصدق على الشخصية، ويمكن إجمال أدوار الماكياج في العروض/ المتن في الدلالات التالي:

1- إبراز قسمات وجه الممثل، وهو أمر تقني تفرضه الضرورات المرتبطة بملابسات إدراك العرض. ذلك بأن المسافة الفاصلة بين الخشبة والجمهور كثيرا ما تتطلب توظيف الماكياج لإبراز ملامح الشخصية حتى يتسنى للمتلقي إدراكها، كما هو الحال في "الأصدقاء" حيث زين كل ممثل وجهه بكرة صغيرة ملونة، وضعها على أنفه كما يفعل المهرجون.

2- دلالة خدمة الإيهام إذ يساعد الماكياج على اندماج الشخصية في التخييل لتقديم معلومات عن جنسها وسنها وانتمائها السوسيوث قافي[20] كـ"جوهرة" بوصفها أميرة فائقة الحسن والجمال في "جوهرة الغابة"، وقد ساعد الماكياج على خلق الغرائبي في العرض وهذا ما لمسناه في مسرحية "علولة والعفريتة " من خلال ماكياج "سفروتة وشلتوتة " المنتسبتين إلى عالم العفاريت.

*** القنـاع**

القناع والماكياج عنصران من القيمة البصرية للعرض المسرحي، وبينهما صلة وثيقة حتى ليصعب الفصل بينهما معا ؛ يتغيان إخفاء قسمات الوجه وطمس ملامح الشخصية الحقيقية للممثل، لكن ثمة فرق ا بينهما، إذ الماكياج لا يحجب الوجه تماما ويسمح بتحريك عضلاته، في حين القناع يخفي الوجه كاملا أو جزءا منه، فيحرم الممثل من جمالية تعبير الوجه والماكياج[21] إلا أنه يملك «**طاقة إشارية هائلة يتلقاها المتفرج بسرعة** »[22] تمثلت في اللجوء إلى لغة الجسد تعبيرا عن حالاته الانفعالية كما هي حال الحيوانات (القرد النمر، الدب، الأسد، الشجرة) في "محكمة الحيوانات" أو الضفادع في "جوهرة الغابة".

*** الحلاقة وتصفيف الشعر**

عادة ما يتد اخلان مع الماكياج، وغالبا ما يرتبطان بالزي ويقصد بهما تصفيف شعر الرأس واللحية والشارب[23]، إلا أن ذلك لا يمنع من اعتبارهما يشكلان لغة مستقلة تستطيع تقديم دلالات هامة في العرض المسرحي، فهي تحدد الانتماء الا جتماعي والطبقي للشخصية: وضع إكليل على رأس "الملك" وابنته "جوهرة" في "جوهرة الغابة" وأذواقها الجمالية : الشعر المستعار الملون للشخصيات الثلاث في "الأصدقاء"، أو سنها: طريقة تسريحة شعر : "علولة" مثلا أو جم ـالها "سفروتة" تصفيف شعرها في شكل ثـُـنَّة حصان أو تزييـنه بتاج مذهب أو قبحها (شلتوتة منفوشة الشعر ) أو الانتماء المكاني الطبيعي : الشجرة تلف شعرها في منديل أخضر "محكمة الحيوانات".

والحلاقة لا تفهم إلا في سياقها المرجعي الثقافي والتاريخي الذي يساعد على معرفتها[24].

*** الأزياء: Les costumes**

وتشمل كل ما يغطي جسد الممثل ما عدا القناع والحلاقة، و قد تحتوي الحلي التي تكون للزينة ولا تكون لها وظيفة استعمالية مثل عقد "شلتوتة" في "علولة والعفريتة".

وللأزياء دلالات مختلفة، إذ تعبر عن ذوق الشخصية ووضعها الاجتماعي وسنها والانتماء الجغرافي، وقد تشير إلى المهنة والجنس، ويمكن بواسطتها معرفة الفضاء والزمان[25].

وفي نظر "بارت Barthes" ينبغي أن تكون الأزياء برهانا ودليلا عن قيمة سيميائية قوية une forte valeur sémantique[26].

وقد استنتجنا الدلالات الخاصة بالأزياء في عروض بحثنا على الشكل التالي:

تدل على الانتقال من حال لآخر فيغدو الحيوان إنسانا في "محكمة الحيوانات"، وقد تشير إلى تغيير الفضاء والزمان، عندما يرتدي الأسد والنمر برنسين : أسود وأحمر في محاكمة الإنسان "محكمة الحيوانات"، وقد تعبر عن الوضع الاجتماعي والطبقي (أزياء الملك وابنته الأميرة جوهرة ) في "جوهرة الغابة"، وقد تتساوى الأزياء وتتشابه للدلالة على العلاقات الوجدانية: الصداقة التي تجسدها قمصان موحدة اللون في مسرحية "الأصدقاء" وهي بالإضافة إلى ذلك كله، لا ينبغي أن تعرقل حركات الممثلين فوق الخشبة ، وهو ما استغلته مسرحية "الأصدقاء" كاعتماد ممثليها في ارتداء "سراويل رياضية" إضافة إلى إثارة لونها "الأحمر" للمتلقين. كما أن ألوانها الداكنة في بعض الأحيان توحي بالأجواء الغرائبية للمسرحية: زيا "شلتوتة" و"سفروتة" في "علولة والعفريتة".

**2- الأنساق السمعية المرتبطة بالممثل**

*** الكلام:** يحضر الكلام في مختلف المسرحيات وبصورة أقل في "الأصدقاء" والملتلفظ على الركح، هو الممثل الذي يُعير الشخصية لسانه وصوته، ويصبح حلقة وسطى بين المتلقي وبينها.

ولما كان الكلام ذبذبات صوتية، تصدر عن الفم وتنتقل عبر الهواء إلى أن تصل إلى أذن المتلقي، لتكون هي القناة الأساس لإدراك وحدات هذا النسق، فإن الممثل هو الذي يعهد إليه بنقل قول النص، إلى الصورة المنطوقة للغة المسرحية المكونة من : عناصر أسلوبية stylistiques وعناصر نطقية prosodiques[27]؛ الأولى توضح الفروق بين لغة الحديث اليومي واللغة المسرحية والثانية تهتم بمميزات النطق عندما يسمعه المتلقي.

ونسق الكلام في المسرح قد يحيل إلى انتقاء تراكيب معينة أو مفردات محددة تحيل إلى الانتماء الاجتماعي مثل "السلطة والحكم" في "جوهرة الغابة"، أو إلى فضاء غرائبي في "علولة والعفريتة" أو تخصيص إطار العرض المكاني كـ"الغابة" والزمان في فصل الربيع كما في "محكمة الحيوانات".

إلا أن أهم ما يمكن ا ستنتاجه، رغم اختلاف عوالم / فضاءات هذه المسرحيات، هو بنية الكلام الإنساني الذي يؤلف بينها سواء انتمت إلى عالم العفاريت أو الحيوان، أي أنسنة ذلك الكلام، وتلك ميزة نعزوها لخصيصة من خصائص ثقافة الأطفال.

* **العناصر اللسانية المصاحبة** : تقوم بدور مهم في التواصل اللفظي، وتعمل على رفع اللبس عن الملفوظات اللغوية وتقدم السياقات الضرورية لتأويلها، وتنقسم حسب محمد التهامي العماري إلى صفات فيزيولوجية وصفات نغمية [28]، فالصفات الفيزيولوجية، منها التي تنتمي إلى الممثل وهي تصدر بشكل لا إرادي، ومنها ما ينتمي إلى عالم الشخصية المتخيلة فيصدر بشكل إرادي، ومن خصائص هذه الصفات:

- **ارتفاع الصوت**: وهي خاصية تعلمنا كيف تتميز الأصوات النسائية الحادة -"سفروتة وشلتوتة" في "علولة والعفريتة"، والشجرة في "محكمة الحيوانات"- عن أصوات الرجال الخفيضة لـ"علولة" في "علولة والعفريتة" وللوزير والملك" في "جوهرة الغابة".

- **رنات الصوت les timbres de voix:** لا يتعلق الأمر هنا بالصوت الخالص لكل ممثل، بقدر ما يتعلق برنات اصطناعية خاصة تسمح بالتأثير على المتلقي، ومثالنا في ذلك ترديد الصدى لكلمة الإنسان ... الإنسان... المسبوقة بـ:"احذر" عندما كان الشبل يسترجع صوت جده الأسد اعتمادا على تقنية "فلاش باك" في "جوهرة الغابة".

- **شدة الصوت l'intensité**: هي خاصية كمية تتصل بمدى الذبذبات الصوتية فكلما كان هذا المدى كبيرا كانت الحبال الصوتية أشد توترا [29] ويمكن أن تحمل شدة الصوت دلالات متعددة تشير إلى الحالة الانفعالية للشخصية كالخوف: "واعزيزي حل علي الباب" أو الفرح: حين نجحت "شلتوتة" في تجربتها السحرية : "علولة والعفريتة "، أو الترا بتية السياسية، مثل صوت الوزير في علاقته بالملك: "جوهرة الغابة".

- **الصفات النغمية** : إن الكيفية التي يقال بها الكلام لا تخلو من دلالة، وبالتالي فهي تضيف معان جديدة إلى المضمون النصي الذي وضعه المؤلف، ومن هذه الصفات النغمية النبر والتنغيم، فالنبر هو الضغط على مقطع من مقاطع الكلمة أثناء إنتاج السلسلة الكلامية شفويا[30]، ويعبر عن دلالات مختلفة، كالإشارة إلى الأحوال الانفعالية للمتلكم منها : الاندهاش لما رَدَّدَ القرد "سعدان" ملفوظي "زيط ريط" عدة مرات، مقلدا صوت المنشار أو

السعادة: "أوبا، أوبا" وهو يقفز في "محكمة الحيوانات" أو الضجر: "طير طير" عند تقليد الملك أغنية الضفادع التي سرقت النوم من جفنيه لعدة أيام في "جوهرة الغابة".

*** التنغيم**

يستطيع التنغيم أداء معاني متنوعة، فهو يجعل الملفوظ ذاته يدل على الاستنكار وهذا ما تقدمه لنا الجملة التي تلفظها الأسد حين قُ دِّمَ إليه المنشار / الآلة التي تخرب الغابة "هذا هو المنشار" "محكمة الحيوانات" أو على الإثبات كملفوظات "سيم سلابم سلابم هكس بكس " التي تمهد بها "سفروتة" لتعزيمها السحري في "علولة والعفريتة". أو التميز: لما تضيف ابنتها إلى الملفوظات السابقة عبارتي "كسكس بوكوكش" لتسترجع الثقة بنفسها، لأن أمها "سفروتة" كانت تنظر إليها دوما بوصفها فاشلة.

تلك هي المكونات الجمالية للممثل - في مسرح الطفل- التي تتشكل من أنساق بصرية وسمعية، حاولنا تتبعها بإيجاز وتركيز من خلال العروض المسرحية الأربعة : "محكمة الحيوانات"،"جوهرة الغابة"، "علولة والعفريت "، و"الأصدقاء".

## هوامش وإحالات:

1- بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا المعمقة . إنجاز عبد الهادي الزوهري . إشراف: د. أحمد الغازي. د.عبد المجيد شكير. القنيطرة، السنة الجامعية 2006-2007
2- تأليف أحمد بورقاب. إخراج عبد الكبير الركاكنة. سينوغرافيا: حمزة فنان.
3- تأليف وإخراج علي قروي. سينوغرافيا: سناء شدال. وأنور الزهراوي.
4- تأليف سميرة صاقل. إخراج: خالد مريمي/ سينوغرافيا محمد الدغمي.
5- تأليف "برتولد بريشت". إعداد حفيظ بدري/ إخراج عبدو جلال. سينوغرافيا جماعية.
6- بول شاوول، المسرح العربي الحديث 1976-1989، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، 1989، ص:91.
7- جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: د. شاكر عبد الحميد، مراجعة: محمد عناني، عالم المعرفة، عدد 258، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، يونيو 2000، ص:.167.
8- الحسين المريني، تقنيات الممثل المسرحي، البوكيلي للطباعة والنشر، القنيطرة، ط 1، 1996، ص:79.
9- نفسه، ص:80-.81
10- جيلين ويلسون، سيكولوجية فنون الأداء، مرجع سابق، ص:.203
11- الحسين المريني، تقنيات الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص:.53
12- ترجمنا geste بإشارة/ حركة وننبه القارئ بأننا نستعمل هنا المرادفين بمعنى واحد.
13- Roger Deldime: le théâtre pour enfants, edition a .de boeck.bruxelles x 1976.p114
14- Ibid, p:114.

15- بتاريخ 16 نونبر .2006
16- د. محمد التهامي العماري : مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان، الرباط، ط1، 2006، ص:44.
17 الحسين المريني، تقنيات الممثل المسرحي، مرجع سابق، ص:82.
يصنف المؤلف الحركة إلى أنواع : حركة عمودية وهي وقوف ونهوض الممثل، وحركة أفقية أثناء تنقل الممثل ذهابا وإ يابا، والحركة المنحنية: أثناء الجلوس، والحركة المنكسرة: أثناء الانحناء والسقوط، والحركة الدائرية: أثناء الاستدارة.
18 - د. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص:.45
19 - د. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للثقافة والنشر، د مشق، ط1، 2004، ص:85.
20- د. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص:47.
21- نفسه، ص:.48
22- د. نديم معلا، لغة العرض المسرحي، مرجع سابق، ص:.92
23- Gilles Girard, Real Ouellet, Claude Rigault: l'univers du théâtre presses universitaires, 2éme Edition, France, 1986, p.59.
24- Ibid, p.59.
25- Ibid, p.67-68.
26- Ibid, p64.
27- Ibid, p.98.
28 - د. محمد التهامي العماري: مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، مرجع سابق، ص:51.
29 - نفسه، ص:52.
30 - د. محمد الحناش، البنيوية في اللسانيات -الحلقة الأولى-، دار الرشاد الحديثة، البيضاء، ط1، 1980، ص:353.

❑❑❑❑

# صناعة الفرجة المسرحية وحوار الثقافات

**خالد أمين**

**أي موقع للفرجة في عالم اليوم؟** ولاسيما الفرجة المسرحية الآخذة في الانكماش بفعل تقلص مساحات التلقي يوما بعد يوم ... يقترح علينا الفيلسوف الفرنسي المتم رد كي ديبور مدخلا آخر لطرح السؤال من خلال إبراز خصوصيات العالم الذي نعيش فيه اليوم حيث يقول: " كل الحياة داخل المجتمعات التي تسيطر فيها آليات الإنتاج العصرية تنتظم على شاكلة تراكم للفرجات. فما كان يعاش بطريقة مباشرة أصبح مبعدا بواسطة تمثيل ما." ( SS, 15) إذن، بالنسبة لديبور، فالنظام المعرفي الراهن يتميز بالسريان السريع للأنماط الاستهلاكة والبنى الوسائطية التي تدعمها، حيث تصبح الفرجة هدفا لذاتها بعد سطوة التمثيل علة الحضور . وبالفعل تعتبر الانعكاسية المبدأ الموجه في كل الأجهزة والممارسات الاقتصادية والسيرورات ا لثقافية والعلاقات الشخصية والتعبيرات الاستشرافية في التنظيم الاجتماعي للذوات.

لقد ركزت أغلب الدراسات التي كانت تعنى بالفرجة في الماضي القريب على مسألتين : تتحدد المسألة الأولى في البعد التواصلي الذي تتميز به الفرجة؛ أما الثانية، فتتعلق بالفعل أو الممارسة الفرجوية في حد ذاتها، كما يذهب إلى ذلك Richard Bauman: " ليس فقط التواصل الذي يتشكل اجتماعيا، ولكن المجتمع أيضا متشكل تواصليا، بما أنه ينتج ويعاد إنتاجه عبر أفعال تواصلية "[1]. أما بالنسبة لـ Clifford Geertz، فالفرجات عبارة عن قصص يرويها الناس لأنفسهم حول أنفسهم[2]. من هنا يمكن النظر إلى الفرجة بما أنها دراما اجتماعية مصغرة تعبّر عن لحظات حاسمة ودالة في الثقافة الإنسانية . وهذا ما يحملنا على القول بأن الفرجة تتميز، في أغلب الأحيان بالمضاعفة، بل أكثر من ذلك، فإن مضاعفة صناعة الفرجة لا يمكن أن تنفلت من قبضة الإنعكاسية Reflexiveness.

في الماضي القريب كانت مراوحة الفرجة والحياة، رغم حفاظها على المسافة المرآتية، تجعل من الفرجة الشكل التعبيري الأكثر حظوة للتعليق على الصراع بشتى تجلياته . ولكن فرجة اليوم أصبحت تعبيرا صارخا عن أزمة التمثيل والتمثل داخل تخوم المتاهات

الوساطية. وفي هذا الإطار، فإن انفصال الفرجة عن الحياة اليومية والوجدان قد وصل أحيانا إلى حد القطيعة، ذلك أن أغلب فرجات اليوم لم تعد تجربة مكثفة وموسومة Marked تتيح إمكانية ما يدعوه V.Turner بـCommunitas، أي لحظات التوهج الوجداني التي تتفكك فيها العلاقات البنيوية بين الناس لتتحول إلى شيء آخر كالزمالة المبنية على التجربة الجماعية المشتركة. وتكون محصلة هذه التجربة الوجدانية اختراق الهوة بين صانع الفرجة ومتلقيها، وتنتج هابيتوس Habitus مشتركا يضم كلا من صانعي الفرجة والجمهور. لم يعد المجتمع إذن ينبعث عبر الفرجة، كما لا يتحقق فعل المصالحة مع الذات واستجلاء إنسانية الإنسان من خلالها أيضا.

لقد أصبح ضروريا التأمل في ماهية الفرجوية لتفادي التيه، لأن الفرجة في جوهرها أكثر من مجرد محاكاة أو تمجيد لبناءات ثقافية متعالية ومثالية . ومن ثَم تبرز الفرجة في الوقت ذاته الذي يتم فيه بناء المجتمع من لدن ممثلين اجتماعيين، وذلك من خلال إيحاءات ثقافية مصوغة تحيل على أحداث وتجارب ماضوية بطرق متأثرة باللحظة الراهنة، ولكن دائما بعين نحو المستقبل. ولعل الإحالة إلى الماضي غالبا ما تثير نوعا من الحنين للحظة تاريخية أصيلة من خلال العودة إلى أزمن ة البدء الأولى. ولكن المشاريع النقدية ما بعد البنيوية طالبت بوضع مفاهيم من قبيل "الأصيل" و"الخالص" تحت المجهر لتفكيك منظوماتها المتمركزة عبر وصلها بسياقات تحققاتها داخل ومن خلال الفرجة . إن أسطورة الأصيل والخالص أصبحت في وضعية جد معقدة من خلال التأثيرات الن اتجة عن كتابة المحو والتي غالبا ما تتسم بها صناعة الفرجة كسيرورة، بالإضافة إلى تأثيرات مفاهيم أخرى من قبيل الهجنة، والزمن، والحوار بين الذاكرة والتاريخ، الحضور والغياب / التمثيل... عبر وسيط الفرجة، يصبح الماضي الأصيل من حيث هو موضوع ولحظة خالصة سلسلة من التفصلات التاريخية الحداثية التواقة لاستشراف الاختلاف difference عوض تكريس الصيغة الأحادية لتاريخ موحد. وهذا يعني أن التاريخ في حد ذاته أصبح مجرد سرد يحاول قدر الإمكان الإمساك بلحظة خالصة باتت زئبقية فور انتهائها.

وبما أن الفرجة كممارسة محتواة تؤدي إلى تأثير محدد عند الجمهور، فإن تحويلها إلى نص أصبح أمرا إشكاليا ومعقدا بالنسبة للعديد من الباحثين . فنص الفرجة هو، في الواقع، أكثر من مجرد تمثيل لحضور ما، أو أيقونة لفعل تواصلي. يمكن اعتبار الفرجة إذن، طريقة يعي بها الناس ثقافتهم، وفي ذات الوقت، هي وسيلة الإثنوغراف ي لإنتاج وعي معين حول الثقافة ذاتها.

إن مفهوم الفرجة له قابلية وقدرة على احتواء قضايا متعددة وشائكة من قبيل السلطة التاريخ، الأصالة، التناص، الذاكرة، المقدس، الوجدان ... يمكن اعتبار الفرجة، إذن، كنبع لانبعاث الثقافة ووسيط يعكس الثقافة . صحيح أن الفرجة آنية تـزول فور إنجازها، إذ توجد

ضمن زمان ومكان معينين، لكن تأثيرها يظل مشعّا في ذاكرة المتلقي . بعد انتهائها تستشرف الفرجة أفقا آخر، وذلك في ذاكرة ونصوص وممارسات ممارسيها وجمهورها علاوة على الباحثين في ميدان الفرجة . كما أن الفضاء الذي تشغله الفرجة الشعبية يتميز ببعده الرمزي؛ فهو لا يقيم القطيعة بين عوالم العام والخاص عبر فصل الممثلين عن الجمهور . بل أكثر من هذا، تستدرج أغلب الفرجات الشعبية جمهورها للمشاركة في صناعة الفرجة عوض الاكتفاء بالتلقي السلبي وهذا يعني أن جمهور الفرجة سرعان ما يتحول إلى صانعها . لا يوجد حد فاصل بين الوهم والحقيقة . وهذا ما يجعلها تراوح بين القدسي والدنيوي، "العام والخاص" إنها ببساطة، تتموضع في فضاءات المابينية Liminal Spaces.

هكذا إذن، انطلقت أنثروبولوجيا المسرح من افتراض قائم على وجود مستوى أساسي من التنظيم ينطبق على كل الفرجات في مختلف الثقافا ت، ويُعْرَف هذا المستوى بـ **"التعبير القبلي"** وهو "المستوى الذي يهتم بكيفية صوغ طاقة الممثل إلى أن تصبح حية مشهديا، أي كيفية الارتقاء بالممثل حتى يصبح حضورا يُلفت انتباه المتفرج للوهلة الأولى".

كما تفترض أنثروبولوجيا المسرح بأنه توجد **"فيزيولوجيا عبر - ثقافية** يخضع لها الشرق والغرب، الشمال والجنوب . فالتعبيرية القبلية تضيء المبادئ المشتركة بين مختلف صانعي الفرجة لامتلاك الحضور ... كما أن نتائج هذه المبادئ تبدو أكثر جلاء في الأجناس الفرجوية المسننة حيث تسنن تقنية تشكيل الجسد بمعزل عن المعنى (188: 1991). من بين هذه الأجناس الفرجوية المسننة نجد الكابوكي، البالي، الأوديسي الكتكالي ... والتي تضع نصب أعيننا -بطريقة ملفتة- المبادئ التطبيقية للتعبيرية القبلية أكثر من التمارين التي تركز على النوايا والدوافع ... وهذا يعني أن أوجينيو باربا Euginio Barba يبدو متأثرا بمايرخولد أكثر من ستانيسلافسكي ، وذلك لكونه يرفض مطلقا أسس الواقعية السيكولوجية التي بنى عليها ستانيسلافسكي نظامه . على عكس ستانيسلافسكي، تبنىَّ باربا مسرحا يبحث دوما عن لغة خاصة به (مثله مثل أرطو ) عوض لغة تخفي وتمرر الحياة اليومية فوق الركح. لقد بلور باربا مسرحا يحظى فيه نص الفرجة بأهمية قصوى عوض كونه فقط نقلا سلبيا لكلام المؤلف . كما أنه تجاوز التطور الخطي للأحداث لصالح توضيبات وتركيبات مشهدية ذات تأثير بالغ على متلقيها.

يبقى أفق التعبير القبلي في الفرجة، حسب باربا، محكوما بثلاثة مبادئ:

1- التوازن المتحرك: إنه نو ع من" النفي المصاغ فنيا نجده أيضا في مسرح "النو" عندما تأخذ الشخصية الرئيسية -شيت Shite- بالاختفاء التدريجي. ففي هذه الحالة يكون الممثل قد تجرد من الشخصية التي يمثلها ولكنه مع ذلك لا يدخل في إطار شخصه المعتاد،

ويبتعد عن المتفرجين تدريجيا بدون أن يعبر عن شي ء ولكن بنفس الطاقة التي تتميز بها اللحظات التعبيرية"[3].

2- مبدأ التضاد : وذلك أن حياة الممثل تتميز برقصة التضاد على مستويات مختلفة ولكن، بشكل عام، فإن الممثل في بحثه عن هذه الرقصة، يمتلك بوصلة يمكن أن يوجه نفسه بها." باربا، مسيرة المعاكسين، 118"

3- أما المبدأ الثالث فهو الفوضى المنظمة أو اللانسجام المنسجم.

نفس الأفق استشرفه غروتوفسكي خاصة في مرحلة البحث التي أسماها بمرحلة "مسرح الأصول" theatre of sources، حيث ركز على اكتشاف العناصر البسيطة جدا في الأشكال الفرجوية التراثية (الطقوسية وغيرها)، والتي بإمكان الممارسين تطبيقها بغض النظر عن التأثيرات الثقافية. من بين هذه العناصر البسيطة التي يستخلصها غروتوفسكي من الأشكال الفرجوية المعقدة : طريقة المشي، وتموضع الجسد ... كما ساد الاعتقاد، خلال هذه المرحلة، بأن بعض العناصر الأساسية لتقنيات الجسد تتشابه في كثير من التقالي د الفرجوية، لذلك اعتبرها غروتوفسكي سابقة على لعبة الاختلاف[4].

بالإمكان رصد بعض التعالقات بين اشتغال غروتوفسكي على الأشكال التعبيرية الطقوسية المعقدة ومفهوم التعبيرية القبلية preexpressivity الذي صاغه أوجينيو باربا E.Barbak كأفق مشترك بين مختلف صانعي الفرج ة في الشرق والغرب، الشمال والجنوب.. ولكن تصور باربا ينطلق من افتراض قائم على وجود مستوى أساسي من التنظيم ينطبق على كل صناع الفرجة وهو "التعبير القبلي": من هنا يركز باربا في التعبيرية القبلية على استخلاص القوانين الكونية التي توجه طاقة الممثل وحضوره الفيزيقي؛ كما أن مقاربته تشمل الجمع بين أشكال فرجوية مشفرة بشكل جد متطور وخاصة تلك الوافدة من آسيا . ولكن من جانب آخر، يمكن اعتبار هذه المقاربة مختلفة تماما عن طريقة اشتغال غروتوفسكي خاصة في مرحلة "مسرح الأصول" والمراحل اللاحقة من البحث والتي تركز على اقتلاع الأشكال المشفرة بهدف الوصول إلى تكثيف للمورفيمات الجوهرية التي تشكل اللغات الفرجوية.

إن التركيز على تقنيات الفرجة التقليدية راود غروتوفسكي حتى خلال المرحلة الرابعة من بحثه المستمر على أنجع سبل الإمساك بماهية الفرجوية عبر مصوغ المسرح . كما استقر تصنيفه لأبحاث هذه المرحلة في "الدراما الموضوعية Objective Drama" والتي انطلقت تحديدا سنة 1983 برحاب جامعة أرفين Irving University بكاليفورنيا واستمرت إلى غاية بداية التسعينات [5]. تهتم الدراما الموضوعية، في واقع الأمر، بتفكيك العناصر المشكلة للشعائر [6] البدائية القديمة الم نحدرة من ثقافات وحضارات مختلفة والتي

لها تأثير موضوعي دقيق على المشاركين في صناعة آلياتها أكثر من متلقيها . وبالتالي، فإن بحث الدراما الموضوعية يتموضع في فضاء بيني: بين دراسات الفرجة، ودراسات الشعائر، والأنثروبولوجيا الثقافية. كما حددت أهداف "الدراما الموضو عية" في عزل ودراسة تلك العناصر الفرجوية من حركات، ورقص، وغناء وإنشاد، وبنى لغوية، وإيقاعات، واستعمالات محددة للفضاء . ويتم فرز تلك العناصر الفرجوية من خلال تفكيكها، وإبعادها عن باقي العناصر الأخرى.

هكذا، إذن، نحت غروتوفسكي كلمة "موضوعي" بحيث أصبحت متداولة كمفهوم دقيق يحيلنا على نمط خاص من تقنية صناعة الفرجة يتمخض عنه تأثير محدد على طاقة المشارك (الفاعل) شبيه بالتأثير الموضوعي الناتج عن الشعيرة ritual. أما "الدراما"، في هذا السياق، فإنها تحيلنا ليس فقط على إنجاز المادة المخطوطة ولكن أيضا على الدافع الفرجوي بشتى تلويناته . كما ترتبط "الدراما الموضوعية " أيضا بمفهوم "المراوحة الموضوعية"objective correlative الذي ساقه إليوت T.S. Eliot في سياق تركيزه على التعبير عن "الأحاسيس عن طريق الفن، والبحث عن طريقة جديدة للعثور على مجموعة من الأدوات، والوضعيات، وسلسلة من الأحداث التي ستكون بمثابة آلية اشتغال ذلك الإحساس بالذات ..."[7] ورغم هذا التشابه فإن بحث غروتوفسكي لا يهتم بردود الفعل والانفعالات بقدر ما يركز بشكل دقيق ومكثف على الأثر البسيكو -فيزيولوجي لإيواليات اشتغال الفرجة على الفاعل.

يصنف العديد من الباحثين عمل غرو توفسكي امتدادا للمشروع الأرطي . ولكن طروحات ومواقف غروتوفسكي تؤكد عكس ذلك. صحيح أن غروتوفسكي عبر عن إعجابه بكتابات أنطونان أرطو، خاصة تركيز هذا الأخير على الأسطورة وتحريره للوظيفة المحاكاتية للفرجة كتمثيل لمخطوط قدسي متمركز حول ذاته.

والحال أن رواد المسرح الغربي المعاصر كسروا تلك المركزية التي طغت لعدة قرون. وتجلى هذا الأفق الجديد في الفرجة المسرحية من خلال التوجه شرقا أيضا مع برتولد برشت، أوجينيو باربا، وجيرسي غروطوفسكي وبتر بروك ...، يقول حسن يوسفي، "انبثقت مواقف تؤمن بالاختلاف كقيمة ثقافية وتدرك الوجه الخفي للميتافيزيقا الغربية، وتستشعر الحاجة إلى مرايا الشرق للكشف عن عيوب الغرب "[8]؛ بل وأكثر من هذا، انبثقت هذه المواقف لتثوير المنظومة المسرحية الغربية بالاعتماد على التقاليد الفرجوية الشرقية والجنوبية. إذن، كيف ينبغي تمثل الرحلة الشرقية -الجنوبية من وجهة نظرنا نحن، هنا؟ هل هي تمرد على المركزية الغربية وبنيات التفكير الماهوية المرتبطة بها؟ أم هي اتساع لمساحات المركزية الغربية لتشمل حتى هوامشها المحايثة؟

وفي ظل وضعية اختلط فيها الحضور والتمثيل، برزت مواقف ومواقف مضادة كلها تعترف بمأزق الذات الإنسانية داخل نسيج وسائطي تائه وسريع التحول. فمن زاوية النظر ما بعد الحداثية، تبدو ضرورة صد الخطابات ذات الإيديولوجيا الماهوية أمرا بديهيا من خلال بناء ائتلافات من أجل التعددية الثقافية؛ ولكن هذه التحالفات المحايثة تكشف عن نفس المخاطر الماهوية ... صحيح أن التعددية الثقافية تكش ف عن اندحار المنظومة الحداثية وخطاباتها المتمركزة ... ولكن أصوات مثقفي الهوامش المحايثة سرعان ما تتجه إلى ما يسمى بـ **عبر موقعة إثنوغرافية** ، أحيانا ضدا على كل أشكال الهجنة والمثاقفة ... وبالتالي تختزل الحقيقة في بناءات ثقافية ماهوية خالصة تعتمد **الاحتفاء بالجسد الإثني وعزله من حيث هو تجمعات إثنية منكفئة، في مواجهة المفهوم الأحادي للثقافة الوطنية** . من هنا يمكن القول بأن السقوط في الماهوية يمتح أساسا من الخطابات الممانعة التي ترفض جدلية الحوار الدائم بين الإنية والغيرية، كما ترفض مبدأ المثاقفة.

فخلال القرن العشرين انجذب عدد من المسرحيين الغربيين نحو الشرق . فكان اللقاء أحيانا قصيرا ولكن حاسما مثل آرطو حين مشاهدته للمسرح الباليني الراقص بباريس سنة 1931، وأحيانا أخرى، ساهم هذا اللقاء في صياغة وحسم نظرية في طور التشكل كما هو الشأن عند برشت سنة 1935، حين شاهد ماي لان فـان Mei lan Fan وهو ينهض من مكانه على الطاولة، وبدون تغيير للملابس والإضاءة تقمص شخصية نسائية من كلاسيكيات المسرح الصيني. بطبيعة الحال، جسدت حركة Mei lan Fan ما أسماه برشت لاحقا بأثر التغريب Verfrendumgseffekt.

ومع ذلك، فالرحلة الشرقية قد شكلت أيضا عند البع ض الآخر البحث المستمر على "حقائق مسرحية كونية "، كما هو الشأن بالنسبة ل غرتوفسكي وباربا . أحيانا يكون اللقاء الشرقي مثله مثل البحث عن جوهرة مفقودة كما هو الحال بالنسبة لـ :بتر بروك Peter Brook في رائعته Mahabaratha. وأحيانا أخرى يصل هذا اللقاء مع الشرق الآخر إلى درجة توطين وتفجير هجنة أورو -أسيوية كما هو الشأن بالنسبة لعروض موشكين Mnouchkine في مسرح الشمس Théâtre de soleil. كل هذا يؤكد أن "المسرح في نشأة مستمرة، حتى بالنسبة إلى البيئات التي عرفته حديثا "[9]. باختصار الرحلة الشرقية-الجنوبية هي رحلة بحث دؤوب عن أن جع سبل المصالحة مع الفرجوية . بل حتى الإقامة الفنية لبتر بروك بالمغرب الآن -تحديدا في مدينة فاس - تدخل في نفس الإطار (أي المثاقفة والحوار )؛ فاشتغال بروك الميداني على الطريقة التيجانية بفاس رفقة فريق عمله المتعدد الثقافات والجنسيات يدخل في سياق تصور وتوجه عام بدأ مع أرطو وغروتوفسكي تم باربا . إنه تصور فني وفلسفي يتجاوز الحدود والقطائع بين المركز / الهامش، الثقافة العالمة/ الثقافة الشعبية، الشمال/ الجنوب، غرب/ شرق...

**الهوامش:**

1- Richard Bauman, Performance. In Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: A communications–centred Handbook, ed. Richard Bauman (New York and Oxford: Oxford University Press, 1992) xiv.

2- Clifford Geertz, The Interpretation of Cultures (New York: Basic Books, 1973).

3- أوجينيو باربا، أنثروبولوجيا المسرح (مسيرة المعاكسين)، ترجمة قاسم البياتي بيروت، دار الكنوز الأدبية، 1990: ص..109

4- هنا بالتحديد يتقاطع تصور غروتوفسكي مع مفهوم "الاختل(ا)ف الدريدي . إن الاختل (ا)ف مفهوم ملموس وفق المنحى الذي يعين كونه غير متعال؛ فهو لا يحيل إلى نقطة أصل فلسفية خارجية. إنه ليس تراتبيا وإن كان يشكل القوة التي تنتج تأثيرات الاختلاف المشكلة لنسق اللغة . سوف يكون الاختل (ا)ف، من ثم، الكلمة الأولى والأخيرة في اللغة، والمفهوم الأول والأخير، وعماد النسق. سوف يكون في مقدورنا أن نقول، علاوة على ذلك، إن الاختل(ا)ف كان المركز الذي يتيح لعبة الاختلافات فيم ا بينها، بينما تقوم بعزل نفسها عن اللغة . ومن هنا، فإن الاختل(ا)ف هو الدليل الذي يقدمه دريدا عن مغالطة الحضور الثابت

5- ابتداء من 1983 إلى حدود 1992 ارتبط غروتوفسكي بالتدريس بجامعة أرفين الأمريكية حتى في الوقت الذي كان يشتغل في إطار مركز البحث التجريبي الإي طالي Centro per la Sperimentazionee la Ricerca Theatral الموجود في مدينة بونتيديرا Pontedera الإيطالية. من ضمن المشاركين في دورة 1989: ليزا وولفورد Lisa Wolford التي ترجمت عشقها للبحث ضمن فريق عمل غروتوفسكي بكتاب قيم يحمل عنوان Grotowskis. Objective Drama Research كما كان من بين المشاركين المخرج الأمريكي James Slowiac الذي عمل كمساعد مخرج إلى جانب غروتوفسكي في عدة أعمال.

6- لقد أعطى غروتوفسكي تحديدا دقيقا لاستعماله لـ "الشعيرة"ritual، حيث نجده يقول :" حينما أتحدث عن الشعيرة، فإنني لا أعني بذلك احتفالا ما، أو ارتجالا بمشاركة أناس من الخارج، أو حتى تركيبا لأشكال فرجوية طقوسية (شعائرية من أمكنة مختلفة )؛ حينما أعتمد "الشعيرة" فإنني أستحضر موضوعيتهاObjectivity. وهذا يعني أن عناصر الفعل هي وسائل للعمل على جسد وقلب وعقل الفاعل". انظر:

- Jerzy Grotowski, From the Theater Company to Art as a Vehicle, in At Work with Grotowski on Physical Actions, Tomas Richards (New York: Routledge, 1995) 122.

7- T. S. Eliot, The Complet Poems and Plays (N. York: Harcourt) 112.

8- حسن يوسفي، المسرح والأنثربولوجيا، دار الثقافة، الدار البيضاء 2000، ص. 93.

9- محمد الكغاط، المرتجلة الجديدة، فاس 1991، ص. 15.

❑❑❑❑

# مسرحية "العاصفة" لوليام شكسبير: دراسة ثقافية

**هشام بن الهاشمي**

لم تكن التجربة الإمبريالية ذات بواعث اقتصادية وقرارات سياسية فحسب، وإنما في الأصل تخطيط فكري مدعم بتصورات عقائدية عديدة مضمونها أن بعض الشعوب ينبغي أن تخضع للسيطرة. ولذلك حفلت الثقافة الإمبريالية بمفاهيم من قبيل : دوني، أعراق تابعة توسع، سلطة... وقد عرفت هذه التصورات نوعا من التداول مكن من تغذية الفكر الغربي بأن ثمة فضاءات نائية وأراضي قصية وجب إخضاعها لأنها أقل تقدما وأدنى مرتبة.

وبذلك فالفصل بين الشرق والغرب لم يقتضيه التباين الجغرافي بل التباين الثقافي بغية إظهار الذات الغربية المتمركزة على ذاتها، همها الأساس إنتاج الآخر وفق صور متخيلة تعتريها تشوهات، حيث تتبدى الذات الغربية في زهوة تفوقها وسطوتها مقابل تزييف غير الغربي واحتقار ثقافته وتجريده من الإنسانية المشتركة . فقد صورت الآراء الاستشراقية الشرقيين «**بكونهم راكبي جمال، إرهابيين، معقوفين الأنوف، شهوانيين تمثل ثروتهم غير المستحقة إهانة للحضارة الحقيقية، وثمة دائما افتراض متربص بأن المستهلك الغربي رغم كونه ينتمي إلى أقلية عددية، ذو حق شرعي إما في امتلاك الموارد الطبيعية في العالم أو في استهلاكها (أو في كليهما)، لماذا؟ لأنه بخلاف الشرقي إنسان حق** ».[1]

وقد تجاوز التشييء الإنسان الشرقي، ليطول عالمه أيضا، فهو : «**عالم صامت بإرادة منه أو دونما إرادة ، ثمة اشتمالية، ثمة احتوائية، ثمة حكم مباشر ، ثمة إرغام وقسر لكن ليس ثمة إقرار إلا في النادر بأن الشعوب المستعمرة ينبغي أن يسمع منها وأن يعرف ما لديها من أفكار** »[2]. إن سوء تمثيل الشرقي ووسمه بالدونية ، لم يكن عملا نزيها وخاليا من أي غرض ، إذ اختزن نسقا ثقافيا مضمرا تمثل في تسويغ الت وسع الإمبريالي والنزوع الإمبراطوري الغربي. إنه النسق الذي طالما أغفل النقد المسرحي الوقوف عنده لاهتمامه المفرط بالجوانب الإستيتيقية في وقت غدا فيه من اللازم إدراج المسرح ضمن الأنساق الثقافية الكبرى، حتى تغدو الأداة النقدية مسخرة لا لخدمة الجمالي وتبريره وإ نما لأداء دور

ثقافي يعانق رؤى أخرى ظلت مغفلة خاصة «**وأن إغفال بسط الإمبراطورية لذاتها عبر الدين والعلم والفن والأدب سيكون قراءة خاطئة للثقافة ولرنينها الإمبراطوري**»[3].

لا شك أن رحلة فكرية -تلك هي طبيعتها- تتطلب الحفر في تضاريس التاريخ المسرحي الغربي، وقراءةقراءة تأويلية خاصة وبوعي نقدي متفجر يتقاطع فيه الفني بالأدبي والسياسي والاجتماعي، عبر الربط بين الإمبريالية باعتبارها وجهات نظر وتمثيلا خاطئ ومغلوطا للآخر من جهة، والأعمال المسرحية بوصفها شكلا ثقافيا وصوتا فكريا بارزا في المجتمع الغربي من جهة ثانية ، إذ بإمكان هذا الترابط أن يثري قراءة النصوص المسرحية ويغنيها ويغير زاوية النظر إليها.

وإذا كان يفترض في الأعمال المسرحية أن تكون زاخرة بالقيم الإنسانية الجليلة وحافلة بمبادئ الحرية والعدالة، فإنها على النقيض تماما قد تضمنت جوانب مرعبة تجسدت في دعم الرغبة الغربية في التوسع الإمبريالي ،إذ مثلت معادلة قوامها أفضلية الذات الغربية تفكيرا وفنا، ودونية الآخر ثقافة وعرقا . لتصوغ بذلك صورة للآخر وفق رؤية خاصة توافق المنظور الغربي المتمركز على ذاته ، وهي صورة "الخامل ذهنيا" و"الوحشي" و"الدوني" و"المتخلف فنيا"...

وقد جسدت مسرحية "العاصفة" لوليام شكسبير ارتباطا وتلازما بين الظاهرة المسرحية والظاهرة الإمبريالية. إذ لم يكن شكسبير بمعزل عن السياق الثقافي الغربي الممجد للحضارة الأوربية والمشيء للساكن الأصلي للبلاد المستعمرة ، كما بلورته تقارير المستكشفين والرحالة الأوربيين الذين و صفوا بكونهم «**رجالا عظاما في مسعاهم وانتصاراتهم الصعبة في مجال الجغرافيا العسكرية، رجال ذهبوا كل تبعا لضوئه الملهم ودوافعه النبيلة أو الآثمة وإن احتفظ في صدره بقبس من النار المقدسة**»[4].

إن مسرحية "العاصفة" -من هذا المنظور - مرتبطة ارتباطا وثيقا بواقع تاريخي / سياسي شكل خلفيته ، ولعل إغفال هذا الواقع من شأنه أن يجعل استقبالنا للنص ناقصا وفحصنا له مجزءا ، سيما وأنه «**لم يعد ممكنا ومقبولا بتر الأدب عن التاريخ ، فالاستقلال الذاتي المزعوم للأعمال الفنية يقتضي نوعا من الفصل يفرض محدودية مضجرة تأبى الأعمال الأدبية نفسها أن تقوم بفرضها**»[5]، إنه مفهوم "الدنيوية"، الذي شكل لبنة أساسية في المشروع النقدي ذي البعد الثقافي لادوارد سعيد ، والذي يروم من خلاله إلى إدراج الإبداع ضمن اشتراطاته التاريخية والسياسية والثقافية المعقدة.

وبذلك فمسرحية العاصفة، استعارة عامة عن العلاقة بين الإمبراطوري والهامشي. إنها ليست مجرد قصة أمير له قدرات خارقة فقد إمارته ثم استعادها ، بل إنها مسرحية سفر ، استكشاف، وانتشاء بالمغامرة في العالم المستعمر . وتحتل شخصية "بروسبيرو" المركز والبؤرة فيها، فهو «**دوق ميلانو وأمير ذو سلطان** »[6]، انهمك في دراسته، حيث ثمن كتبه أكثر مما ثمن مملكته ، يقول لابنته "ميراندا" «**أهملت أغراض الدنيا مكرسا نفسي لدراستي**»[7]. فقد غدا غريبا عن أمور المملكة ، فكان أن أقدم أخوه ملك نابولي بالاستيلاء عليها وطرده، فوجد "بروسبيرو" نفسه رفقة ابنته "ميراندا" في: «**زورق لم يبق منه سوى هيكل متفسخ، لاحبال، ولا أشرعة، ولا قلوع، ولا سواري، حتى الجرذان كانت بالغريزة قد هجرته**»[8].

هكذا ترك "بروسبيرو" عالمه المتمدن ، وشد الرحال مكرها إلى عالم آخر ، عالم الجزيرة الغريب ، وقد شكل ذلك منعطفا بارزا في مسيرة حياته . فلم يعد يحمل من عالمه الأول سوى قيمه ومثله، لتغدو وظيفته الأساس تحويل العالم الغريب إلى وطن خاص به بعد بنائه وفق القيم التي يؤمن بها والمبادئ التي يحملها عن النموذج الغربي الذي غادره مكرها.

ولأن غرس القيم وبناء النماذج يحتاج إلى موضوع ، فقد ظهرت في نسيج النص الدرامي شخصيتا: "آرييل" وهو "روح من هواء"، و"كاليبان" وهو "عبد وحشي ممسوخ". إنه الساكن الأصلي للجزيرة الذي اغتصبت أرضه، فأضحى عبدا بعد أن كان سيدا، يقول في غضب مخاطبا "بروسبيرو" المغتصب:

**«هذه الجزيرة لي. ورثتها عن سايكوراكس والدتي**

**وأنت أخذتها مني. عندما جئت أول مرة**

**مسدتني ودللتني كنت تعطيني**

**ماء فيه توت وتعلمني كيف**

**أسمي النور الأكبر والنور الأصغر....»**[9]

لقد فقد "كاليبان" أرضه المغتصبة من قبل "بروسبيرو"، وغدت طبيعة العلاقة بينهما علاقة تبعية ، وتلقين للقيم والنظم الثقافية الغربية / النور. لنكون إزاء ثقافتين ، ثقافة تتسم بالكلية وتختزن مبادئ لا بد من استلهامها، وثقافة دونية صغرى يمثلها "كاليبان"/ المستعمر، ليصبح من حق الثقافة الكلية المتمدنة التي يمثلها "بروسبيرو" «**التدخل في تلك الثقافات**

**الصغرى... باسم العمل من أجل خير تلك الثقافات، وليس باسم العمل من أجل خيرها هي»**[10].

يمثل "كاليبان" الساكن الأصلي للجزيرة، الذي تحول إلي عبد وخادم، يهيئ النار ويحضر الحطب... وحتى عندما يصرخ بالحقيقة التالية: «**إنني خاضع لطاغية/ هذه الجزيرة لي/ الحرية ياهو! الحرية ياهو! الحرية ياهو**»[11]، فليس ثمة إمكانية للتوحد معه . إذ ليس في استغلال السكان الأصليين والاستيلاء علي أراضيهم ما يشين، ما دام هؤلاء ليسوا سوى متوحشين وعبيد، فـ«كاليبان» - في منطق النص الشكسبيري - لا حقوق له ، فهو من منظور«بروسبيرو» عبد وفي رؤية «ميراندا» نذل قبيح:

**«بروسبيرو: هيا بنا**

**لنزورعبدي كاليبان، هذا الذي**

**لا يجيبنا بجواب كريم**

**ميراندا: إنه نذل سيدي لا أحب النظر إليه»**[12].

ليست تلك هي الصفات الوحيدة التي اتسم بها «كاليبان»، بل ثمة رزمة من الصفات المشيئة له من قبيل : غبي- نطفة- شيطان- سلحفاة - نذل- كذاب - مخلوق الظلام - جاهل - خسيس - قذر- شهواني – وحشي - دنئ عرقيا - هر- سمكة – بذيء – لا يجدي فيه خير.... وبذلك، فتمرده خيانة، وتطلعه إلي الحرية أمرا مثيرا للسخرية حيث تبقى «**غاية الخطاب الكولونيالي هو أن يؤول المستعمرين بوصفهم شعوبا من أنماط منحطة بسبب من أصلهم العرقي وذلك لكي يبرر فتح هذه الشعوب ولكي يقيم بين ظهرانيها أنظمة الإدارة والتوجيه**»[13].

ومقابل عدم التوحد مع "كاليبان"، فلا سبيل أمام القارئ إلا تبني قيم "بروسبيرو الإنسانية التي تفصح عنها نيته في الصفح عن "كاليبان"رغم تأمره لقتله والاستيلاء على الجزيرة رفقة "ستيفانو" و"ترينكولو"، يقول "بروسبيرو":

**«ورغم أن كبائر ظلمهم أصابت الحشاشة مني،**

**فإني بعقلي الأنبل، أقف موقفا**

**ضد سخطي وعنفي: فالفعلة الأندر**

**هي فعلة الفضيلة، لا الانتقام.....»**[14].

هذه هي الرؤية الإمبريالية التي ترسخت في الفكر الغربي ووشمت وعيه، والقائمة علي ثنائية ضدية أساسها : الطرف الغربي / "بروسبيرو"، صاحب رسالة التمدن والتحديث ومصدر كل الحقائق الثقافية في هذا العا لم. والطرف المستعمر / "كاليبان"، البدائي المتوحش، ورجل الكهف والغابة، الذي يقتضي وصاية ثقافية غريبة ليلج عالم التمدن ودنيا الحضارة. إذ ثمة شرنقة "كاليبان" أي انه اتخذ صفات الشرق المتخيل، خاصة وأن الاسم في ذاته جناس ل-"كانيبال" أي آكل لحوم البشر والذي ارتبط اشتقاقيا مع الكلمة اللاتينية canisالتي تعني "كلب"، لخدمة خطاب إيديولوجي قوامه وسم اللااروبي بالهمجية والوحشية.

ورغم أن أفعال "كاليبان" وتلفظاته تتيح إمكانية النظر إليه من زاوية التابع، إلا أنه استطاع تعلم الكثير من "بروسبيرو". ومن ثمة التمرد عليه، حيث خضع تشكل شخصيته في المسرحية إلي سيرورة تحول دون الانغلاق في هوية أصيلة ، ما دام قد استفاد من نظم وقيم "بروسبيرو" الوافدة. فكانت المحصلة إنتاج خطاب مقاوم تجسد في التآمر عليه لقتله وهو خطاب لا يلغي الثنائيات الديالكتيكية من قبيل : الأنا/ الآخر، الشرق/ الغرب، الشمال/ الجنوب... لكن يتطلع إلى ديناميكتيك دون تعال أو فوقية تنم عن مركزية ونرجسية ذاتية لنكون بذلك «**أمام هجنة... تقاوم أي اختزال، وأمام سيرورة مزدوجة من المقاومة تشتمل على مقاومة الآخر بوصفها تنكرا، ومقاومة الذات لرغبتها الخاصة الرامية إلى الاستقطاب والنقاء... وبذا لا نكون أمام علاقة بين الذات ولا ذات مفصولين واحدهما عن ا لآخر فصلا سحريا كما يطمح جدول المضطهدين**»[15].

ولعل الدراسات ما بعد الكولونيالية تدعونا إلى التخلي عن ذلك الاطمئنان ، الذي كنا نتداول به بعض المفاهيم من قبيل الهوية والاختلاف. ذاك أن الهجنة تشق الهوية وتفعمها بما هو قادم من حدود جغرافيات وفضاءات أخرى، بحيث يغدو من الصعب بل من المتعذر تعيين الهوية استنادا إلي خصوصية نقية أو خيالية من تأثير الهجنة . فالهجنة، من هذا المنظور، تجسير للفجوة بين العوالم واجتراح لعلاقة جديدة تقوم علي التواصل والاعتماد المتبادل سيما وأن «**النظر إلى تاريخ التجربة الكولونيالية، وتجربة الاضطهاد قد أخفقا في إقامة تلاحم بشري وفي ترسيخ علاقات الهيمنة والإخضاع لا العلاقات التبادلية المتصلة بين المستعمر والمستعمر، بين المضطهد والمضطهد**»[16].

على هذا الأساس، تقدم مسرحية "العاصفة" علاقات مثيرة ومستفزة تحتل فيها شخصية "كاليبان" المركز والبؤرة، فهو عبد ومتوحش وبدائي ومتمرد ... و"بروسبيرو" سيد وحكيم وذو سطوة . و"كاليبان" أيضا نقيض "ميراندا"، فهو قبيح وشرير وهي جميلة وبريئة . و"فرديناند" وسيم ونبيل وتجري في عروقه دماء النبلاء وأخلاقهم «**وما من شر يستطيع السكن في هيكل كهذا**»[17]، و"كاليبان" عبد مقيت و «**لا يقبل أن يطبع فيه أي خير ، لأنه مطبوع على كل شر**»[18]. فهو حيواني وشهواني لا يفكر إلا في الحزام وما تحت الحزام، لذا حاول اغتصاب "ميراندا". هكذا يبقي الفارق بين "كاليبان" والشخصيات الأخرى ثابتا والتباين قائما، فهم بالبداهة نبلاء عكس "كاليبان" الأدنى والمنحط.

ولم يقتصر تشييء "كاليبان" على "بروسبيرو" وابنته "ميراندا" و"فرديناند". بل تعداه إلى الشخصيات الأخرى المشكلة للحمة النص الدرامي، فهو مجرد مشروع استثماري / سمكة، يمكن أن يباع ليتم تبضيعه من قبل "ترينكولو":

**«ترينكولو:... ما هذا هنا؟**

**إنس أم سمك؟ ميت أم حي؟ سمكة،**

**رائحته كالسمكة. رائحته سمكية قديمة جدا**

**.... لو كنت الآن في إنجلترا، كما كنت يوما فيما مضى،**

**ورسمت هذه السمكة فقط. لما بقي أبله**

**في عطلته هناك إلا ودفع قطعة فضية...»**.[19]

نفس الرؤية يستنبطها "ستيفانو" الراغب في أخذ "كاليبان" لبيعه:

**«ستيفانو: هذا وحش من وحوش الجزيرة، بأربع سيقان وله**

**فيما يبدو، لسان... من أين له، بحق الشيطان،**

**أن يتعلم لغتنا. سأسعفه قليلا.**

**ولو جزاء على ذلك، وإذا استطعت أن أسترده**

**وأبقيه أليفا. وأبلغ به نابولي، فإنه**

**هدية لأي إمبراطور وطيء...»**.[20]

وعندما يراه "سبستيان" و"أنطونيو" صحبة "ستيفانو" و"ترينكولو"، يدور بينهم الحديث التالي:

**«سبستيان: ما هذه المخلوقات يا سيدي أنطونيو**

**لا تشتريها النقود**

**أنطونيو: محتمل جدا، أجدها**

**سمكة طاهرة، ويمكن تسويقها لا ريب».**[21]

لقد اختزل "كاليبان"/ المستعمر ثقافيا وفنيا واجتماعيا وعرقيا، وهي الصورة الشائعة في المدونات الاستشراقية والسرديات الاستعمارية . إنها النظرة الاستعلائية الغربية التي شيأت اللاأوربي وسلعته ونظرت إليه بوصفه مج ـرد "شيء"، "دوني"، "ذات لا ثقافية" أو بالأحرى "لا ذات". وبذلك فقد احتل الإنسان المستعمر مكانة ثانوية، مكانة شكلت مفارقة ضدية جوهرية بالنسبة للأوربي إذ تبرز تفوقه وغطرسته، وسوغت سيطرته على شعوب ينبغي أن تخضع، ليغدو الاستعمار في الفكر والوعي الغربيين واجبا محتما لحكم شعوب أدنى مرتبة وأقل تقدما . فالجزيرة في مسرحية العاصفة، ليست فردوسا أرضيا مكتشفا، بل إفصاح عن الرغبة الغربية في السيطرة والهيمنة على عالم جديد، تبذل فيه جهود لإضفاء طابع الإنسانية على المتوحشين لكن دون جدوى، وهي الحقيقة التي أعرب عنها "بروسبيرو" بلسانه في خضم حديثه عن "كاليبان" المتوحش:

**« بروسبيرو: شيطان، وولد شيطان، وفي طبيعته،**

**لن يستقر أي تطبع وجهودي**

**التي أنفقتها عليه إنسانية، راحت سدى**

**سدى كلها.**

**وكلما كبر سنا إزداد جسمه قبحا،**

**وذهنه نخرا وسوسا....».**[22]

وهكذا أمكن معاينة مسرحية العاصفة بوصفها مفعمة بحساسية استعمارية ، وتقوم بأداء حركة امبريالية ومشاركة في النزوع الإمبراطوري. إنها مسرحية تنطوي على عنصرية كامنة وملثمة، إذ توحي بوجود ثنائية ضدية حيث الشمال والجنوب، والسيد والعبد، والثقافة

واللاثقافة. ومن ثمة استحالة التوصل إلى تناسج ثقافي وتحقيق مصالحة كوكبية بين العوالم ، ليكون النسق الثقافي المضمر فيها هو تعزيز إقرار المجتمع الغربي للنزوع الامبريالي.

الواقع أننا لا نروم قذف الأدب المسرحي ولا إدانة شكسبير، من خلال الربط بين التجربة المسرحية وانتشار الإمبريالية، وإنما إلى تحديد الكيفية التي حدثت بها العملية الإمبريالية بشكل يتجاوز البواعث السياسية والاقتصادية لتمس الحياة الثقافية/ الفنية للغرب، إذ يمكن للنصوص الدرامية أن ينطبق عليها وسم إدوارد سعيد للسرديات الاستعمارية بوصفها: «**أعمالا عظيمة من إبداع الخيال، وتضم في الوقت نفسه وجهات نظر سياسية ظاهرة البشاعة والقبح، وجهات نظر تسلخ الإنسانية عن غير الأوربيين وتبرز شعوبا وأصقاعا بأسرها خاضعة ودونية جاعلة إياها مقتضية حكم الأوربيين**».[23]

وعلى كل فالقراءة اللامهادنة لبعض المتون المسرحية الغربية، تكشف عن المنظور الغربي المتعالي واللاإنساني . وتفصح عن عنصرية قبيحة وفوقية مرعبة، وتعرب عن اختزال واضح للعالم المستعمر بدل ا لتعامل معه على أنه تشكيل متنوع من الثقافات . الأمر الذي يفترض التشكيك في المنظور الحداثي / الكولونيالي الغربي، إذ غدت الحداثة مصدرا للاستعباد والقمع والخضوع، فهاجسها الأول والأخير هو الغزو.

## الهوامش:

1 - سعيد إدوارد، الا ستشراق، ترجمة كمال أبو ديب، مؤسسة الأ بحاث العالمية ، ط3، 1991، ص:131.

2 - سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط 3، 2004، ص: 118.

3 - نفسه، ص: 118.

4 - رضوى عاشور، في النقد التطبيقي، صيادو الذاكرة، المركز الثقافي العربي، ط1، 2001، ص: 150.

5 - سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص: 142.

6 - وليام شكسبير، العاصفة، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، وزارة الإعلام، الكويت، 1989، ص 130.

7 - المصدر نفسه، ص: 130.

8 - نفسه، ص: 134.

9 - نفسه، ص: 144– 145.

10- صلاح رزق، إشكالية المنهج في النقد الثقافي، علامات في النقد، العدد 13، الجزء 51، ص: 85.

11- وليام شكسبير، العاصفة، مصدر سابق، ص: 181.

12- نفسه، ص: 143.

13- هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، ترجمة تائر ديب، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2006، ص: 240.

14- وليام شكسبير، العاصفة، مصدر سابق، ص: 230.

15- ثائر ديب، مقدمة "موقع الثقافة" هومي - ك - بابا -، مرجع سابق ص:40.

16- ثائر ديب، هومي بابا والمنظور ما بعد الكولونيالي : فضاء الهجنة والترجمة الثقافية، مجلة نزوى، العدد التاسع والثلاثون، يوليو 2004، مؤسسة عمان للثقافة والنشر والأدباء والإعلان، ص: 46.

17- وليام شكسبير، العاصفة، مصدر سابق، ص: 151.

18- نفسه، ص: 145.

19- نفسه، ص: 173-174.

20- نفسه، ص: 175.

21- نفسه، ص: 232.

22- نفسه، ص: 213.

23- سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص: 93.

❑❑❑❑

# المكتبة

* **المقامة البهلوانية**---------- نص مسرحي

# المقامة البهلوانية

**د.عبد الكريم برشيد**

**مقامة مسرحية في أربعة أنفاس**

(أنا حكواتي معاصر، جئت من الأحياء الهامشية، أركب درجة هوائية، في الفراغ ألقى وجودي، أو ما يشبه وجودي، وفي الخيال أبني عمارات كينونتي وهويتي.

في فضاء الحكاية تجدون عنواني، إنني أسافر وأرحل بين حدين متحركين ومتقاطعين ومتداخلين؛ حد الماضي الذي لا يمضي، وحد هذا الآن الطائر والمتبخر . في الحلم مسكني، وفي الجنون صراطي، وصراطي ليس مستقيما، وهو أرق من شعرة وأحد من شفرة السيف).

ع. برشيد، الحكواتي الأخير، احتفال مسرحي، إيديسوفت، الدارالبيضاء 2005.

## بيان المقامة المسرحية

### - في معنى الكتابة..

إن السؤال عن معنى الكتابة، ليس له وقت محدد، ولكنه، في هذا المنعطف التاريخي الدقيق -أو في هذا المنزلق الصعب- قد يكون أكثر ضرورة وأكثر خطورة مما كان..

هو سؤال واحد إذن، سؤال يتكرر في كل يوم، ويتجدد بتجدد المراحل التاريخية المختلفة، ويتغير بتغ يِ سلم الأولو يات، ويتشكل بتشكل الإشكاليات والاختيارات المتعددة والمتنوعة..

ويبقى أن أهم كل الأسئلة وأخطرها هو السؤال الأساسي والحيوي التالي:

ما معنى الكتابة اليوم؟

ليس هناك من الكتاب من لم يطرح هذا السؤال على نفسه و على قلبه، ولابد أن يكون قد تساءل عن معنائية فعل الكتابة، وذلك بصفة عامة ومطلقة، ليس في هذا اليوم فقط، ولكن في سائر الأيام والأعوام، وفي سائر المراحل التاريخية المختلفة..

إن الأساس في الكتابة -أية كتابة- هو الكلمة، والأساس في هذه الكلمة هو الحرف ونحن تعلمنا الحرف في (الكتاب) لقد تعلمنا أن نرسمه، وأن ننطقه، وأن نركبه، وأن نصنع منه كلمات، وأن نصنع من تلك الكلمات عبارات، وأن نحمل تلك العبارات بالمعاني الناقصة، وأن ننتظر أن تكتمل بالقراءات الفاهمة والعالمة، ولقد سمعت - قرأت الشاعر العراقي، عبد الوهاب البياتي، وهو يقول:

(أيها الحرف الإله

أيها الحرف الذي علمني حب الحياة)

وصدقت قول الشاعر، ومع ذلك تساءلت:

وهل فعل الحياة أو فعل الوجود في الوجود يمكن أن يتعلم؟

وقبل ذلك سحرتني الكلمة التي في القرآن الكريم، وجعلتني أختم قراءة ما أكتبه على اللوح، وما أتلوه، وما أنصت إليه بقولي (صدق الله العظيم) وبهذا صدقت الله وحده وكذبت كل أدعياء الألوهية، وكل أدعياء النبوءة، وشككت في خطابات أدعياء الزعامة وفي هرطقات أشباه العلماء وأشباه الفقهاء.

لم يكن الحرف رسما على اللوح فقط، ولكنه كان حياة كاملة؛ أصدق وأنبل من كل حياة، ومع تعلم هذا الحرف تعلمت الكلمات، ووجدت أني فعلا قد تعلمت الحياة، في صورتها الصافية والنقية، وتعلمت الوجود الحق، وتعلمت أن أجتاز مرحلة الرسم بالكلمات إلى مرحلة البناء بها، والولادة فيها، و السكن في بيتها، والإقامة في وطنها، و التواصل من خلالها، ووجدت هذه الكلمة في الدعاء وفي الصلاة ، وصادفتها على واجهات المتاجر وعلى شواهد القبور...

هذه الكتابة اليوم -بحروفها المقدسة- أين وصلت؟

إن من بين آخر ما كتبت -لحد الآن - من المسرحيات - مسرحية تحمل عنوان (الحكواتي الأخير) وفيها أعلن عن نهاية الحكي، ونهاية الكلمة، وبداية عصر الصورة وعن رحيل الكاتب العمومي الذي كان، وعن نهاية التواصل مع الإ نسان، وبداية الوقوف أمام الآلة، أو أمام الشاشة، وهل يكون معنى هذا، أن العصر الذي نحياه -نصف حياة أو شبه حياة- هو عصر موت الإنسان بامتياز؟ أي الإنسان المتلاقي في الفضاء العام والمقتسم والمشترك، والإنسان الكاتب واللاعب، والإنسان القارئ والمحتفل والمعيد؟

إن الحياة تتجدد بالأحياء، واللحظة تتجدد بامتداداتها، والموت يختفي بالبعث وينتهي به، وكل نهاية هي بداية جديدة، وكل بداية هي مشروع نهاية أو نهايات مستقبلية، وبهذا يموت الحكواتي القديم، ويولد الحكواتي الجديد، وهو الذي بشرت به الفلسفة الاحتفالية دائما، ورأت أنه يظهر ويختفي، وأن غيابه المؤقت، لا يعني فناءه الكلي والمطلق، وبهذا يعود هذا الحكواتي من خلال جنس أدبي وفني، قديم وجديد ونجدد في نفس الوقت، جنسا يسمى (المقامة المسرحية).

وخارج فضاء (الكتاب) كان الأطفال -يوميا- يلعبون، وكان اللعب حرية من قبضة الفقيه، وكان انفلاتا من الجدران ومن اللوح ومن الدواة ومن القلم، وكان شرط هذا اللعب أن يوجد الآخر، وأن يشاركنا -هذا الآخر- جنوننا وشغبنا البريء، وأن يتواطأ معنا ، ومع الأيام التي أتت، والتي سوف تأتي بعدها، فإنه لن يعود لهذا الشرط لزوم أبدا، وسيكون بالإمكان أن يلعب الأطفال -الصغار والكبار معا- مع الآلة وحدها، وأن يعوضوا الكلمات بالصور، وأن يستغنوا كليا -أو جزئيا- عن قراءة الحروف والكلمات والعبارات..

ثم إن هذه الكلمة، والتي كانت، في يوم من الأيام، جميلة ومعبرة، قد كانت تأتي إلينا في رسائل محملة بالكتابة، وكان هناك رجل من الناس، يسمى ساعي البريد، هو الذي يحمل إلينا تلك الكلمات، فهل تراه سيختفي غدا، أو بعد غد، ويرحل ، وتختفي معه محفظته الجلدية، إلى حيث لا أحد يدري، وأن نعوضه بهذا الذي أصبحنا تسميه البريد الإلكتروني؟

مرة أخرى أقول، في الدائرة التي تدور، لا شيء يختفي كليا ونهائيا، وكل الأشياء والحالات والأدوار، لابد أن تعود، وأن تدور في الدائرة الحلزونية، وفي عودتها تكون -دائما- أقوى وأكبر، وتكون أصدق وأخطر، وتكون أجمل وأنبل..

إن الأساس في الكتابة -أية كتابة- هو أن نخرج من قمقم الذات المنعزلة والمنغلقة وأن تسير باتجاه الآخر، وأن نشركه معنا في المعرفة، وأن نقتسم معه الإحساس بالجمال وأن تغوص في جسد الكلمات، وأن نرحل فيها ومعها وعبرها، لنعود معها للزمن الذي كان، أو نسافر باتجاه الزمن الذي سوف يكون.

إن الكتابة فعل لاستحضار الأرواح؛ أرواح الناس وأرواح الأشياء وأرواح الأمكنة وأرواح اللحظات الطائرة في الهواء، وبها نرحل أيضا، وفيها نقيم بشكل مؤقت، وبها نتوحد، وفيها نتمدد ونتعدد ونتجدد، وتماما كما نتعدد أمام المرآة الواحدة، فإننا أيضا نتعدد بالكتابة وفيها، فنكون الكتاب والكتابة ، ونكون أيضا موضوع الكتابة، ونكون هموم الكتابة وحالات الكتابة، ولقد كانت هذه الكتابة دائما -وسوف تبقى بلا شك- مرآة الأشخاص ومرآة الشعوب والأمم ومرآة الثقافات والحضارات ومرآة المراحل التاريخية التي تعتقلها الكتابة ، ومن المؤكد، أن ما نعيشه هذه الأيام من بطء في إيقاع الكتابة والقراءة، ما هو إلا عطب تقني طارئ، وغدا سوف يصلح ه ذا العطب، وسيعود الإنسان الكاتب إلى ذاته ليستعيد حيويته التي مسختها الآلة، ويستعيد إنسانيته، ويجتاز -بسلام- مرحلة (تسليع) القيم الثقافية، ويقفز على مرحلة تسليع المعرفة، وعلى مرحلة تسليع الجمال وتسليع الخيال وتسليع العبقرية والنبوغ الإنسانيين..

إن الكتابة تفكير بصوت مرتفع، وإن مثل هذا الفعل المفتوح، يحتاج -بكل تأكيد- إلى جرأة أدبية عالية، ويحتاج إلى شيء من الاجتهاد والجهاد، ويحتاج إلى الثقة بالنفس، وأن يكون هذا الكاتب المفكر مؤمنا بالكتابة، ومؤمنا بما يكتب، وبما يفكر فيه، وأن يكون سائلا ومتسائلا ومسؤولا، وأن يعيش عصره بشكل حقيقي، وأن يكون شاهدا عليه، وأن يكون له حضور متجدد في مركز اللحظة التاريخية؛ في مركزها وليس على هامشها، وأن يتجاوز في تعامله مع الناس والأشياء والوقائع ، درجة الانفعال الآلي، بما يرى ويسمع، إلى درجة الفعل في كل شيء..

إن الكتابة استحضار للآخر ، ولكن، هذا الآخر، أين هو الآن؟ هل ضاع -من حيث يدري أو لا يدري- أم هو الذي ضيعنا، أم نكون نحن الكتاب الذين ضيعناه؟ ضيعناه بالكتابة التي لا تشبهه، والتي لا يجد فيها جسده وظله، ولا يعثر فيها على ساعته وعلى لحظته العيدية والمأتمية الحية والمتجددة؟

إن الذات الكاتبة تحتاج إلى ذات أخرى قارئة، وهذا ما ليس له وجود الآن، إلا في حدود ضيقة جدا، وبهذا فقد أصبح من حق الكاتب أن يقول:

(أضاعوني وأي كاتب أضاعوا)

تماما كما أصبح من حق القارئ اليتيم والمتخلى عنه أن يقول أيضا:

(أضاعوني وأي قارئ أضاعوا)

وأظن أن القارئ قد ضيعه ا لناشر التاجر ، أكثر مما ضيعه الكاتب، تماما كما ضيعت الكتابة -السلعة كل المعاني الحقيقية للكتابة والكتاب ، تماما كما ضيع المسرح - السلعة والتجارة روح العيد، ومسخ كل معاني الاحتفال المسرحي الحقيقية والجوهرية..

فأن يكتب الإنسان ، فإن ذلك معناه أن هناك ما يدعوه لذلك، وما يحرضه على فعل الكتابة. إنه لا أحد يمكن أن يكتب إلا بعد أن يحس بالضجر والسأم، أو بعد أن يحس بالخوف والقلق، أو بعد أن يحس بالفرح والانتشاء، وبعد أن يرى الجمال، في ذاته وفي الناس وفي الطبيعة وفي الأشياء وفي العالم وفي الكون..

إن الكتابة تنطلق من الحاجة، والحاجة -كما قيل- هي أم الاختراع، ولقد اخترع الإنسان الكتابة يوما، لأنه كان في حاجة إليها، واخترع القراءة لأنه كان في حاجة إليها، فهل يكون اليوم قد ضيع هذه الحاجة؟

وما فائدة أن يكتب الكاتب اليوم؟

هل من أجل أن يتواصل مع الآخر؟

ولكن، أين هو هذا الآخر؟

إنه سجين الشاشات والفضائيات والمسلسلات، وسجين الأسواق الكبرى، وسجين الإشهارات والإعلانات الضوئية، وسجين بيته أو قوقعته، وبهذا فقد كان غائبا -أو كان مغيبا- عن الوجود الحق، وكان بعيدا عن ذاته، وأصبح بذلك صورة تتفرج على صورة.

وكما يرى رولان بارت، فإن (النص يتكلم طبقا لرغبات القارئ ) و(في النص لا يتكلم إلا القارئ وحده) وأين هو هذا القارئ المتكلم؟ ولماذا يضرب عن الكلام المباح؟

لقد عشنا زمنا كان الكاتب فيه صاحب رؤية وصاحب مبدأ وصاحب موقف وصاحب رسالة، وكان يظن أنه يمكن أن يغير العالم، وفعلا تغير هذا العالم، ولكن في الاتجاه المعاكس والممنوع، وليس باتجاه المدنية ، ولكن باتجاه الوحشية، وليس باتجاه القيم الرمزية، وإنما باتجاه السلع المادية، وليس باتجاه الحيوية، وإنما ب اتجاه الآلية والميكانيكية وليس باتجاه الجمال، وإنما باتجاه المصلحة الآنية والظرفية..

في هذا الزمن (الجديد) -والذي هو زمن جاهلي مستعاد - يضيع الكاتب رؤيته الكلية والشاملة، وتصبح هذه الرؤية محدودة وضيقة، ولا يستطيع الكاتب أن يرى أبعد من أنفه وأن يتجاوز حدود ذاته وحدود يومه، وحدود بيته، وحدود مصلحته العاجلة.

والكتابة الاحتفالية -كما يراها محمد محبوب- (ليست سفريات ومشاهدات سياحية، إنها ضرب من الاحتراق وجذوة نار المعاناة، وقسوة في مرارة الكلمات الشاردة، والحلول في جسد العبارات وإشراقات الصور، ومسالك اللغة، ومعالم الحلم والجنون والجمال) [1]

إن هذه الاحتفالية، في كتابتها الراحلة والمهاجرة، لا تستبدل الفعل بالانفعال، ولا تقايض الممكن بالمحال، ولا تهتم باليومي المعروف، ولكنها تسعى باتجاه مملكة المعرفة وذلك في كليتها وشموليتها، وفي تعدد أبعادها ومستوياتها، وهي لا تحتفل بالمعلوم وبالمعلومات، ولكنها تعشق العلم أولا، ولا يغريها أبدا أن تقارب المألوف، وأن تقف عند حدوده البرا نية الشكلية، ولكنها تسعى لأن تجعل الممكن كائنا، وأن تجعل القريب بعيدا والبعيد قريبا، وأن تحضر الغائب، وأن تؤنسن المتوحش، وأن تنطق الصامت، وأن تحرك الثابت، وأن تفجر طاقات الحروف والكلمات والعبارات، وأن تكتشف طاقات الأجساد والصور والخيالات.

إن الأساس في هذه الكتابة، هو ارتباطها بالإنسان الحي، وبهذا كانت فعلا وجوديا بامتياز، فهي (قدر واختيار. إنها تحد صارخ للفراغ والبياض والموت، فهي إعلان وجود وشهادة ميلاد متجددة ضدا على المحو والنسيان والفناء)[2].

إن الإنسان الاحتفالي يوجد في الكتابة وبالكتابة، ويموت بالبياضا ت وبالمحو وبالصمت وبالفراغ والخواء.

**- في معنى المقامة المسرحية**

هذه المقامة المسرحية هي جنس إبداعي مستحدث، وهي تنتمي إلى الأدب وإلى المسرح في نفس الوقت، وهي تركيب جديد لعناصر قديمة، وهي التفات إلى الداخل من أجل القبض على اللحظة وتجاوزها، ومن أجل السير إلى ا لأمام، وهي إطلالة فكرية وإبداعية على الذات التراثية من أجل كتابة أدبية مغايرة..

هي كتابة إبداعية إذن .. كتابة تنتمي إلى ديوان الكتابة الاحتفالية الحيوية، أي لتلك الكتابة التي تعيش حياتها في الحياة، والتي تتحرر من أوراق الكتاب الثابتة والجامدة والتي تهرب من المسرح المغلق إلى مسرح الحياة الرحب، والتي هي أساسا حيوية تجسدها الأنفاس الحارة والمتدفقة، وبهذا تكون أكبر من المسرح المسرحي وأصغر من المسرح الوجودي، فهي في حقيقتها الخفية وجدان وذاكرة، وهي واقع وتاريخ، وهي وعي ولا وعي، وهي المسرح وما بعد المسرح.

في هذه المقامة المسرحية نحاول أن نقبض على المقالة، وأن نتذكر المقامة، وأن نتجاوب إيجابيا مع متطلبات المطبعة والصحافة، من غير أن ننسى الكتابة التي لها وجود في الذاكرة وفي التاريخ وفي وجدان الناس وفي وجدان الكتابة..

في المقامة المسرحية يلتقي السرد والتشخيص، ويلتقي ا لحكي والمحاكاة، وتلتقي القصة والمسرحية، وتلتقي المقامة التي تلقى -شفهيا- بالمقالة التي تكتب على الأوراق ويلتقي الإلقاء والأداء، وتلتقي المحاضرة والندوة بالاحتفال المسرحي..

إن الأصل في هذه المقامة المسرحية أنها حزمة ممكنات، وبهذا فمن الممكن أن يؤديها صوت واحد، هو صوت كاتبها، أو صوت الراوي، أو صوت القارئ أو الممثل كما يمكن أن يؤديها صوتان اثنان أو أكثر؛ صوت الحكواتي وصوت الشخصية المحكية كما يمكن أن تتعدد فيها الأصوات، وأن ترافقها الجوقة، وأن يكون لها دور الغناء أو دور الإنشاد أو ترديد بعض الحوارات..

إن هذه ال‌مقامة المسرحية، في اعتمادها على الاختزال، يمكن أن تقدم في قراءات مفتوحة، وأن تكون بذلك في غير حاجة إلى مسارح، ولا إلى أزياء، ولا إلى أضواء، ولا إلى مؤثرات سمعية أو بصرية، ولا إلى ملحقات مسرحية، ويكفي أن يحضر الإنسان المؤدي، وأن ينوب عن الحكواتي في الحكي والمحاكاة، وأن يدفع بالإلقاء الأدبي لكي يصل إلى درجة الأداء المسرحي، وأن يصل بفعل الاستماع إلى درجة الفرجة الحسية الكاملة أو المتكاملة.

يكفي في هذه المقامة المسرحية أن يكون هناك لقاء، وأن يتم هذا اللقاء في مقهى ثقافي، أو يكون في إطار ندوة أو في إطار سمر إبدا عي، وأن يخرج هذا السمر عن كل المسميات والتصنيفات المدرسية القديمة، وأن يكون دعوة لتفجير المتعة الأدبية والفنية وأن يكون فعلا لتحريض الخيال على الاشتغال، وأن يكون مناسبة لإقامة العيد والاحتفال..

إن هذه المقامة المسرحية -باعتبارها مشروعا احتفاليا جديدا- نفتتحها اليوم بهذه التجربة الأولى، والتي نعطيها اسم (المقامة البهلوانية).

هذه المقامة المسرحية لها راو، أو لها حكواتي، يتكرر وجوده دائما، وذلك في كل المقامات التي سوف تأتي، وهو شخصية منتزعة من الديوان الإبداعي الاحتفالي، واسمه عبد السميع بن عبد البصير، وهو ينت مي إلى احتفاليتين مسرحيتين هما (اسمع يا عبد السميع ) و(النمرود في هوليود) وإليكم، ما يا يقول هذا الحكواتي الجديد.. فانصتوا له رحمكم الله

**الهوامش:**

1- محمد محبوب، عبد الكريم برشيد، الكتابة قدر واختي‌ار، العلم الثقافي، 6 مارس 2004، ص:.12

2- المرجع السابق نفسه، ص: 12.

# نص المقامة البهلوانية

## النفس الأول: مقام الرؤية

حدثنا الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير قال:

هذا رجل من الناس، أقول هذا وأشير إليه، وهو حي يرتزق، إنه الآن معكم، يحيا حياته أمامكم هنا، وهو -مثلكم- يمشي ويتحرك، ويغضب مرة، ويضحك مرات ومرات .. يضحك على نفسه حينا، وتضحك عليه نفسه المخادعة والماكرة في أغلب الأحيان وعليه فإنني لا أقول: كان يا ما كان، ولا أعود بكم إلى سالف العصر والأوان، لأن هذه اللحظة - الآن، هي اليوم أكذب كل الأزمان.. **(يضحك)**

آه.. تسألون عن اسم صاحبي؟

**(وهو يحك رأسه محرجا )** يمكنكم أن تع طوه كل الأسماء، لأنه مشروع شخصية مسرحية، ويوم (يزيد) لكم أن تسموه (سعيد) أو (يزيد) أو (بلعيد) أو ما شئتم من الأسماء..

انظروا إليه جيدا، إنه هناك، هل رأيتموه؟ لم تروه .. وهذا شيء طبيعي، لأنه كائن هوائي أو شبحي..

**(وهو يحدق في الفراغ البعيد)**

يا الله.. إنه حائر.. ومن حقه أن يحتار، ومن كان مثله لا يمكن إلا أن يكون إلا حائرا وقلقا.. إنه يمارس حيرته بالمشي، ويخاطب دهشته بالسؤال، ويواجه فعل الناس والأشياء بالانفعال، آه.. اسمعوه ماذا سيقول:

**(يقف أمام مرآة وظهره إلى الجمهور.. يغير ملابسه)**

- إنني الآن في بيتي، أقف أما م مرآتي.. هي مرآة واحدة كما ترون، ولكن بداخلي أنا، تنتصب آلاف المرايا المختلفة .. ( **تنزل من فوق مجموعة من المرايا المخ تلفة الأحجام والأشكال)** المرايا السليمة والمكسرة، والمرايا المسطحة والمرايا المقعرة، والمرايا المحدبة، والمرايا المستوية والمرايا المشروخة، و المرايا الصادقة والمرايا الكاذبة، وهل هناك مرايا صادقة؟ لا أعرف.. ولا أظنكم تعرفون أيضا..

**(وهو يتأمل وجهه في المرايا المعلقة خلفه)**

إنني أنظر إليها كلها، وأكلمها وتكلمني، وأغازلها وتمدحني، وأسألها وتجيبني، وتقول لي أنت أجمل كل الناس..

إن هذا البيت هو بيتي، وهو كل عالمي وكوني، وقبل أن أغادره وأخرج للناس، فإنه لابد أن أطمئن على صورتي، وهل الإنسان إلا صورة؟ وهل هذا العصر إلا عصر الصورة؟ وهل الحقيقة إلا صورة؟ صادقة حينا، وكاذبة ومزيفة في أغلب الأحيان، إنه لابد أن أسأل الآن كل هذه المرايا، وأقول لها:

- يا أيتها المرايا الكاذبة خبريني، هل هذا الذي أسميه أنا، والذي كان بالأمس هنا هل مازال أنا؟(**صمت**) إنها لا تجيب..

- خبريني أيضا.. كيف أبدو لنفسي وعيوني، وكيف أبدو لكل العيون الأخرى؟ ستقولين بأنني جميل، لأنك تخافين من غضبي، ولقد تعود الغاضبون أن يكسروا المرايا الوقحة والفاضحة، وأن يعتقلوها، وأن يمنعوها من الكلام المباح..

(**وهو يتفقد أركان بيته ركنا ركنا**) في عالمي الصغير هذا، لا وجود إلا لعيوني وحدها، أما في عالم الناس هناك، فإنه لا وجود إلا لعيون الناس دون غيرها، وهي عيون ظالمة ومستبدة ومتلصصة ومتجسسة، وهي تفرض علينا أن نخرج من جلدنا، وأن نكون كما تشاء هي، وكما تريد وتهوى هي..

- إنني أعرف أن العيون التي تهواني، من بعيد جدا سوف تراني، ولكن، أين هي العيون العاشقة؟ دلوني عليها، وأنا أعطيكم نصف مملكتي التي لا أملكها.. (**يضحك**)

- وأعرف أيضا، أن العيون التي تكرهني، وما أكثرها، لا يمكن أن تراني أبدا، وإذا رأتني، لا قدر الله، فإنها لن تراني إلا في أسوأ صورة، ومن يدري، قد تتصورني قردا أو غرابا أو ضفدعة أو.. ديناصورا منقرضا..

- يا أيتها المرايا، يا كل المرايا التي تسكنني وتسكن بيتي، إنني أسألك سؤال كل يوم، وأقول لك اليوم، كما قلت لك بالأمس:

- (**يغير صوته وكأنه شخص آخر يتكلم بداخله**) بأي وجه أخرج للناس هذا اليوم؟ وبأي وجه ألقى ناس هذا اليوم؟

- (**وهو يتكلم من خلف قناع** ) بأي وجه، أو بأي قناع ؟ لا يهم.. المهم أن يكون لي عنوان يدل علي .. وأجمل كل العناوين هي العناوين الخادعة، أليس كذلك أيها القنا ع المحترم؟

- (**يخرج من صندوق عتيق ملابس مختلفة الأشكال والألوان والمقاسات** ) وبأي زي أخرج للناس، أو بأي دور، أو في أية مسرحية ألقاهم؟ وأين يمكن أن ألقاهم؟ وبأية لغة أكلم كل الناس في هذه المدن الفاضـ..حة؟

- هل أخاطبهم بلغاتهم الخاصة؟ وما أكثر هذه اللغات وما أصعبها.. أم أحدثهم بلغتي المختلفة والمغايرة؟

- (**للجمهور**) وما رأيكم أنتم.. هل أكلمهم بلغة خشبية جامدة، أم بلغة رصاصية ملتوية، أم بلغة حديدية متصلبة، أم بلغة زئبقية سائلة؟

وحق الله لن يفهموني .. حتى ولو كلمتهم بلغة الجن والملائكة، أو بلغة الشياطين والأبالسة..

- (**يتلمس وجهه، ويتلمس القناع، ويحاول أن يجد شيئا يجمع بينهما**)

لقد أخبروني أن هذا الذي نسميه وجهنا ليس وجها .. هذا ما قالوه والله أعلم، وما هو إلا قناع عضلي وجلدي فقط .. قناع هو فوق قناع، وتحت قناع وخلف قناع، وهكذا يا سادة يا كرام، تتعدد الأقنعة وتتغير، والوجه دائما غائب أو مغيب.. ومن يدري، فقد لا يكون له وجود أصلا..

- إن هذا العيش -عيشنا- ما هو إلا حفل كرنفال كبير، هكذا حدثوني، والله وحده يعلم، لأنه صاحب الاحتفال، وهو وحده صانع لعبة هذا الكرنفال..

- وإن كان الأمر هكذا، وما أظنه إلا هكذا، فإنني أسمح للساني أن يقول:

(**يغير صوته ويصبح أداؤه أكثر درامية**) يا الله.. ما أتعس من كان مثلي في حفل تنكري كبير، وكان بلا زي للتنكر، وكان بلا أقنعة مقنعة، وكان بلا أسماء متعددة، وكان بلا عناوين متحركة، وكان بلا ألوان وبلا أصباغ، وكان خارج الأضواء والأنوار، وكان بلا ضجيج يلازمه، فيسبقه مرة، ويتبعه في كل المرات، وكان بلا صوت ولا صدى، وكان بلا جسد ولا ظل..

- (**يعود لصوته**) وأقف اللحظة، أمام كل هذه الأقنعة التي تسكن خلف المرايا، والتي حجبت وجهي -هذا إن كان لي حقا وجه - وأسألها، عن معنى الفقر وعن معنى الغنى وتقول المرايا:

- (**يغير صوته**) اسمع يا أيها اللا أحد..

- (**بصوته الآخر**) واللا أحد هو أنا.. نعم أنا ولا فخر..

- (**يغير صوته من جديد**) الغنى هو الامتلاء لحد الانفجار، وهو الشبع لحد التخمة وهو أن تمتلك أكثر من الآخرين، وأن تخوصص كل جيوب الآخرين..

- (**يعود لصوته**) أمتلك ماذا؟ المال؟

- **(يغير صوته)** والغنى هو أن تكون حربائي النزعة وحربائي الأهواء، وأن تكون بهلواني الأزياء، وأن تكون لك كل الألوان -أو تكون لها - وأن يكون لك رصيد كبير من الأقنعة الضاحكة والمضحكة، وأن تكون لك كثير من الأزياء، وكثير من الأدوات والملحقات المسرحية، وأن يكون لك وجه لكل حالة، ووجه لكل مقام، ووجه لكل دور، ووجه لكل حفل، ووجه لكل مأتم، ووجه لكل مسرحية، ووجه لكل مشهد، ومشهد لكل مقام..

- **(يعود لصوته)** يا الله.. ما أصعب مسرحية الوجود، وهذا الذي نظنه بسيطا ليس كذلك، وإنني أعود إليك أيتها المرايا، وأسألك من جديد:

- بأي وجه، أو بأي قناع، ألقى الناس هذا اليوم؟

- ماذا؟ إن المرايا لا تجيب، فما معنى هذا؟

- إذن، ما علي سوى أن أجرب هذا القناع، هو صارم حقا، ولكنه جميل جدا، إنه قناع هذا اليوم، فإن كان صالحا أبقيت عليه، وإن لم يكن كذلك، غيرته غدا..

**(يضع قناعا على وجهه، يمسك بمحفظة جلدية ويخرج. ظلام)**

## النفس الثاني: مقام الإبداع

**(يستعيد صوت الحكواتي)**

وقال الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير:

وخرج الرجل من بيته، كانت قامته طويلة .. مثل قامتي، وكانت لحيته كثة **(يركب لحية يخرجها من محفظته)** مثل هذه اللحية..

**(يخرج ملفا)** خرج يتأبط ملفا سمينا، ويحضن حل ما بسعة الكون، ويرى هذا الوجود مسرحا مضاء، ويتمثل هذا المسرح فضاء للتلاقي.

طرق باب صاحب المال .. **(يطرق بابا وهميا)** دق.. دق.. ووجده رجلا متنكرا خلف نظارات سوداء، وألقى عليه التحية والسلام، وقال في احترام:

- أقدم نفسي، أنا مبدع كبير، كبير في قيمتي، وطويل بقام تي- ولكن الأضواء -بنت الكلب- خانتني، وخذلتني، وتنكرت لي، وجرت وراء الأقزام..

- **(يصوت آخر وأداء مختلف)** تشرفنا بالمبدع الكبير الطويل العريض، وماذا بعد؟

- **(بصوته)** كان ممكنا أن أكون نجما لامعا في السماء، ولكنني -لسوء حظي- لم أجد من يلمعني..

- **(بصوت الآخر)** أنا يكفيني أن ألمع حذائي فقط، وألمع اسمي ورسمي، وألمع ذلك اللوح الذي على باب مكتبي..

- **(بصوته)** أنا أعرف يا سيدي، وأنت مثلي تعرف بلا شك، أن الذي يبدع شيئا، إنما يبدعه من عند البديع أولا، ومن عند نفسه ثانيا، وأما من يلمع يا صاحبي من إخواننا النجوم، فإن ذلك لا يكون إلا من طرف عصبة الملمعين المحترفين، خبرني .. لمعك الله وضواك، وجعل كل العيون تراك، هل أنت منهم؟

- **(بصوت الآخر)** أنا؟ تقريبا..

- **(بصوته)** رحم الله جدي، لقد كان مثلي؛ شاعرا وحكيما ومبدعا كبيرا، وأقواله حكم .. وحكمه درر..

- **(بصوت الآخر)** وماذا قال جدك؛ الشاعر الحكيم والمبدع الكبير؟

- **(بصوته)** تسألني ماذا قال جدي .. لقد قال يا سيدي **(بالعامية)** المزغوب غير مزغوب، حتى ليلة عرسو قصيرة..

- (**بصوت الآخر**) المسكين..

- (**بصوته**) الزربية فبيت المسعود زربية..

- (**بصوت الآخر**) نعم؟

- (**بصوته**) وإذا كانت في خيمتو هو تولي حصيره..

- (**بصوت الآخر** ) نعم، هذا كلام سمعناه وفهمناه، أنت شاعر وحكيم، مثل جدك المرحوم، فماذا تصنع في دنيا الله؟

- (**بصوته**) ماذا أصنع؟ أصنع الشيء الكثير .. أصنع الأحلام بالضوء والظل، ولا شيء يخيفني إلا كائنات الظلام من صناع الأوهام..

- (**بصوت الآخر** ) وبعد التحية والسلا م، والزربية والحصيرة، ودرر جدك الكثيرة وقامتك التي ليست قصيرة، وبعد حديث الضوء والظلام وحديث الأحلام والأوهام، ماذا تريدون منا؟

- (**بصوته**) تسألني ماذا أريد؟ لقد أخبروني يا سيدي بأنكم من أهل العدل والإحسان وبأنكم تعشقون المبدع الفنان، وبأنكم توزعون الدعم بالهجان..

- (**بصوت الآخر**) بالمجان؟ لا.. لا ولا وألف لا وكلا.. كل شيء له ثمن يا صاحبي..

- (**بصوته**) أنا عبقري.. نابغة في مجالي .. إنني أشتغل بالفن الجميل والنبيل، والفن يا سيدي لا يقدر بثمن..

- (**بصوت الآخر**) هذا كلام الشعراء..

- (**بصوته**) وهل أنا إلا شاعر مجنون؟ وأري د أن أشرك الناس في جنوني، ولكنني أحتاج إلى شيء قليل من الدعم المالي، أما الدعم الإبداعي فمتوفر والحمد لله، فأنا كائن جمري وناري، وإنني لا ألمس أحدا أو شيئا إلا اشتعل نارا..

- (**بصوت الآخر**) سنعطيك الدعم، إن كنت لا تعي ولا تفهم، وكنت لا ترى ولا تسمع، وكنت مؤمنا مثلي بأنه ليس في الهم إلا من يفهم..

- (**بصوته**) غير ممكن، أتريد أن تبقى الحقيقة يتيمة وغريبة؟ أيرضيك أن تبقى المشاهد بلا شاهد يشهد عليها؟ أتوافق على أن يكون هذا التاريخ بلا مؤرخ؟

- (**بصوت الآخر**) ليست الحقيقة إلا عند أهل الحقيقة، هناك، في البلاد الأخرى البع يدة والقريبة أمموها، وهنا، في بلادنا السعيدة مخزنوها، و (هبل) الأكبر، سيد كل الأصنام أمركها، وماذا تقول أنت يا أنت، وأنت لا أحد؟

- (**بصوته**) ماذا أقول؟ أقول ما أعرف، وهل أنا إلا عقل يعقل الأشياء، وقلب يعي ويحلم؟ أنا عين ترى، وأذن تسمع، ولسان يتكلم، أنا يد تكتب وترسم، وأنا جسد يرقص وينشد في العيد، ويحكي ويحاكي ويمثل؟ هل تريد أن أغني لك؟ (**يغني**) يا ليلي .. يا عيني .. يا ويلي..

- (**بصوت الآخر**) سبحان الله رب العالمين.. يخلق من الحمقى الملايين..

- (**بصوته**) أنا هو هي وهي أنا .. أنا كلماتي وكتاباتي، وما في كلماتي -لو تدري- إلا الحق والحقيقة..

- (**بصوت الآخر** ) أنت كلمات؟ تشرفنا بالسيد كلمات، وما قيمة كل الكلمات وكل الكتابات في عصر الأرقام؟

- (**بصوته**) أنا أصواتي ومخلوقاتي العجيبة، وأنا سفرياتي وشطحاتي، وأنا تيهي وضيعتي بين أدغال وصحاري وجنات أقلامي وأوراقي.. أنا حالاتي ومقاماتي..

- (**بصوت الآخر**) لقد أخطأت الطريق إلينا..

- (**بصوته**) أبدا.. قلب المبدع الحق لا يخطئ.. ومن كان في مثل علمي وفهمي لا يمكن أن يخطئ أبدا

- (**بصوت الآخر** ) إنني أنصحك أن تطرق بابا غير بابنا، فالأبواب أمامك كثيرة جدا جدا، انظر حولك، فذلك -مثلا- هو الباب العالي..

- (**بصوته**) يا الله.. (**وهو ينظر إلى الأعلى** ) ما أعلاه وما أبعده؟ وكيف الصعود إليه وهو في الأعالي البعيدة؟

- (**بصوت الآخر**) يصعد إليه بالمصعد الآلي..

- (**بصوته**) آه بالمصعد الآلي..

- (**بصوت الآخر**) وهذا الباب هو باب الصدر العالي، أما ذلك الآخر، فهو باب شهبندر الحقيقة الحالي، والذي بعده هو باب..

- (**بصوته**) أعرف البقية.. أعرفها.. وأنا من كل هذه الأبواب، ليس أمامي اليوم إلا باب واحد أوحد، وقد اخترته وحده دون سواه..

- (**بصوت الآخر**) اخترته وحده؟ أي باب تقصد؟

- (**بصوته**) أقصد باب الله، فهو وحده الباب العالي حقا، وكل الأبواب من ورق وقش، وهي مرسومة على رمال، والرمال متحركة، وذلك في صحراء متحركة، ولا شيء يدوم، ولا شيء يبقى غدا إلا العبقرية والنبوغ، هل تعرف لماذا؟

- (**بصوت الآخر**) لماذا؟

- (**بصوته**) لأنهما نور النار، أو هما نار النور، وأنا أفضل أن أكون شمعة صغيرة في الأرض، على أن أكون نجمة بعيدة في السماء..

- (**بصوت الآخر**) اذهب اليوم، وعد لنا من بعد، وغدا، لابد سوف نلتقي..

- (**بصوته**) لا أظن أننا سوف نلتقي، لأن طريقك غير طريقي، ومن تلقاه غدا، لا يمكن أن يكون إلا رجلا آخر.. بالتأكيد لن يكون أنا، فأنا لا أطرق نفس الباب مرتين، ولا أمشي في نفس الطريق مرتين، ولا أعيش نفس العمر مرتين..

- (**بصوت الآخر**) يا هذا الرجل.. كن بروح الغد الآتي غدا، ولا تكن بعقل الأمس الذي كان بالأمس..

## النفس الثالث: مقام الاتباع

**(يستعيد صوت الحكواتي)**

ويقول الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير:

ويخرج الفنان المبدع من ذلك المكتب الرائع، وينزع لحيته الكثة **(ينزع لحيته ويفتح محفظته ويخرج منها ملفا آخر)** ويبدل ملفه الباهت بملف آخر ملون.. انظروا.. هذا هو ملفه الآخر، وهو ملون بكل أصباغ الوقت، ومختوم بأختام أهل الوقت، ثم يعود إلى نفس المكتب، وإلى صاحب المال، ويطرق بابه من جديد .. دق دق .. يفتحه ويدخل، تسبقه ابتسامته العريضة، ويلقي السلام.. صباح الخير سيدي ومولاي.. هكذا قال بلهجة الذل المموهة بشيء من توابل الاحترام:

- **(بصوته)** أنا لست الآخر، وحق الله العظيم لست هو..

- **(بصوت الآخر)** أعرف.. أعرف.. هو هو وأنت أنت..

- **(بصوته)** أنا وديع كالحمل، صبور كالجمل، بكاء كالتمساح، جميل كالصباح.. قابل للمضغ والبلع كما ترى، ويمكنك أن تجربني إذا شئت، فأنا من أنصار التجريب..

- **(بصوت الآخر)** وهذا هو الإنسان الحق..

- **(بصوته)** أنا كائن مطاطي، هلامي، شبحي، ترابي، هوائي، دخاني، رمادي، هبائي، ضبابي، مائي، زئبقي، ح ربائي.. نعم، ومثل الماء والهواء أنا، ليس لي شكل ولا طعم ولا رائحة، وحيثما وضعتموني أكون، وسوف تجدونني إن شاء الله -دائما- من الصابرين ومن الشاكرين ومن الحامدين ومن المداحين ومن الهتافين ومن زملائي التابعين، ومن تابعي التابعين إلى يوم الدين..

- **(صوت الآخر)** المهم.. هو ألا تكون مبدعا مشاغبا، هل فهمت؟

- **(بصوته)** صدقني يا مولانا، وحق رسول الله، أنا لا يهمني الإبداع، أي نعم، ولست من أهل البدع المنكرة.. إنني أعرف أن كل بدعة ضلالة، وأن صاحب كل ضلالة موجود في السجن، وأعوذ بالله من السجن، ومن كل شيء يؤدي إلى السجن، أو يؤدي بالإنسان لأن يكون موضوعا على الرف، أو يكون على هامش الهامش، فأنا رجل محترم جدا وليس في نيتي أن أكون على الهامش، أريد أن أكون معكم، فأنتم أهل الساعة، وكلكم بحمد الله عقارب الساعة، وأنتم أهل الحل والعقد، وأنا رجل معقد، ففي رأسي وفي نفسي ألف عقدة وعقدة،

وأريد حلا .. أريد حلا .. آه، وجدت عنوان مسرحيتي القادمة (أريد حلا ) انتظر لحظة يا مولانا حتى أدونها في هذه المذكرة.. (**يخرج من جيبه مذكرة صغيرة ويكتب**)

- (**بصوت الآخر**) خبرني بصدق، هل أنت حقا فنان؟

- (**بصوته**) فنان؟ أنا؟ (**يضحك**) أعوذ بالله من كل فنان رجيم، ما أنا يا سيدي إلا طفيلي محترف..

- (**بصوت الآخر**) ونحن لا نحب إلا الطفيليين، لأنهم وحدهم يفهمون الوقت ويقدرون أسياد الوقت، ولا شيء تشغلهم إلا بطونهم وأفواههم، وهم يدورون مع الأيام الدوارة كما تدور..

- (**بصوته**) المهم عندنا يا مولانا، هو أن ترضى عنا الأبواب العالية..

- (**بصوت الآخر**) لقد رضينا عنك، وألحقناك بخدمتنا..

- (**بصوته**) وأن تحن علينا الصدور العالية

- (**بصوت الآخر**) اطمئن.. صدرنا العالي يسع كل المتطفلين، ويحنو على كل الشحاذين والمتسولين..

- (**بصوته**) وأن يلتفت إلينا أصحاب الكراسي العالية وأصحاب الأختام النافذة..

- (**بصوت الآخر**) لم تخبرني.. هل أنت فنان؟

- (**بصوته**) جار جاري فنان كبير يا مولانا..

- (**بصوت الآخر**) رائع.. رائع جدا.. وهل لديك فرقة مسرحية؟

- (**بصوته**) فرقة؟ أنا وحدي فرقة كاملة يا مولانا..

- (**بصوت الآخر**) أنت وحدك؟ وكيف ذلك؟

- (**بصوت الآخر** ) أقول لك كيف ذلك، هل سمعت ع ن ذلك الآدمي العبقري، والذي يطرق الباب، ثم يقول (**بصوت مرتفع**) من يطرق الباب؟

- (**بصوت الآخر**) نعم سمعت..

- (**بصوته في حياء مفتعل** ) إنه أنا ولا فخر، أنا من يدق الباب ويقول (اشكون) وأنا صانع الفرجة، وأنا الفرجة وموضوع الفرجة، وأنا وحدي المتفرج على عبقريتي..

- (**بصوت الآخر**) جميل.. وهل لديك مشروع ما؟

- **(بصوته)** لدي مشروع مسرحية، وأجمل ما في هذه المسرحية يا سيدي أنها ليست مسرحيتي..

- **(بصوت الآخر )** جميل.. جميل جدا .. إذن هي ليست مسرحية .. يمكنك -مثلا- أن تسميها مسرقية؟

- **(بصوته)** تماما يا مولانا.. والتوليف أسهل من التأليف، أليس كذلك؟

- **(بصوت الآخر)** وهو كذلك..

- **(بصوته)** وأن تحسب على المسرقيين الناجحين خير من أن تحسب على المسرحيين الفاشلين، أليس كذلك؟

- **(بصوت الآخر )** مرة أخرى، وهو كذلك .. **(يضحك)** الآن فقط، أكدت لي أنك فعلا طفيلي أيها الطفيلي..

**(بصوته)** أنا لست من ذلك المسرح الاه تبالي الذي تعرف..

- **(بصوت الآخر)** رائع.. أنت فعلا رجل مدهش.. مدهش ومرعب أيضا..

- **(بصوته)** أنا رجل عاقل، وواقعي جدا جدا، ولست أهبل، مثل كل أولئك الاهتباليين المجانين.

- **(بصوت الآخر)** ماذا قلت؟ أنت عاقل؟ **(بلهجة الاستنكار)**

- **(بصوته)** عاقل نعم، ولكنني لا أفكر، و حق الله لا أفكر، وحتى إذا فكرت، فإنني لا أفكر إلا في (مولاة) الدار، كما أنني لا أنظر بعيدا، ولا أنظر، ولا يهمني صداع التنظير ولا أشغل نفسي بما يسمى بالهلسفة العقيمة..

- **(بصوت الآخر)** والأحداث في هذه المسرحية؟

- **(بصوته)** أية مسرحية؟

- **(بصوت الآخر)** مسرحيتك التي ليست مسرحيتك، أين تجري الأحداث فيها؟

- **(بصوته)** آه، الأحداث؟ هي تجري في بلاد بعيدة جدا يا مولانا .. بلاد تقع على الحدود بين جليد الإسكيمو وأدغال قبائل الماماو، وكل المصائب لا تقع إلا هناك .. تقع بعيدا عنا يا مولانا، ونحن من بعيد نتفرج عليها، ونفرج الناس عليها..

- **(بصوت الآخر)** هذا شيء رائع، وهو ما يسميه المثقفون المتحذلقون بالفنطازية فهل تعرف الفنطازية؟

- (**بصوته**) آه.. هل أعرفها؟ سمعت عنها فقط..

- (**بصوت الآخر**) حقا، أنت تحفة غريبة، وسوف تنجح مسرحياتك بلا شك وسيرحب بها الباب العالي، ويحضنها الصدر العالي، وستفتح أمامها كل الأبواب المغلقة .. الأبواب العالية طبعا..

- (**بصوته**) وماذا.. بالنسبة للناس يا مولانا؟

- (**بصوت الآخر**) دعك من الناس، وانتبه إلى نفسك وفنك ومستقبلك، وحاول أن ترتقي إلى الأعلى، وألا تكون فنانا سوقيا..

- (**بصوته**) وهذا ما ستراه في مسرقيتي الجديدة، فهي تتكلم ولا تقول شيئا، وأجمل كل المسرقيات هي التي تتكلم وهي ساكتة، وهي التي لا تعالج شيئا..

- (**بصوت الآخر**) أعرف، وكيف تريدها أن تعالج يا صاحبي، وصاحبها المسكين في حاجة إلى علاج؟ (**يضحك**)

- (**بصوته**) إذن ماذا تنتظرون؟ أعطوني الدعم وعالجوني حالا حالا .. فأنا منكم وإليكم، وحالي يهمكم.. عالجوني وإلا مت لكم، فأنا مصاب بفقر الدم وفقر الدعم..

- (**بصوت الآخر**) بفقر الدم فقط؟

- (**بصوته**) بفقر الدم، وبفقر الحس، وبفقر الخيال، وبفقر الانفعال، وبفقر العلم وبفقر الهم، فأنا والحمد لله لا هم لي إلا هم الدعم..

- (**بصوت الآخر**) سنعطيك الدعم إن شاء الله، ولكنه -قبل هذا- لابد أن تعرف شيئا مهما..

- (**بصوته**) اطلب ما تشاء يا مولانا، فأنا مستعد لأن أعرفك على كل الأشياء..

- (**بصوت الآخر**) جميل.. إذن ضع في بالك ما يلي، نحن أصحاب الباب العالي لا نعطي شيئا بالمجان..

- (**بصوته**) أعرف هذا يا مولانا، وأنا مسرتعد لأن أدفع المقابل.. عليكم أن تأمروا وعلينا أن نطيع..

- (**بصوت الآخر**) لقد أخطأ الذين ظنوا أننا نعطي الدعم مقابل الإبداعية، ومقابل العبقرية، ونسوا أن الحكمة تقتضي أن يكون هذا الدعم مقابل التبعية..

- **(بصوته)** الله أكبر، هذا كلام جميل، وهو عين العقل ورأس الح كمة، وهو أنف المنطق ولسانه، وهو أذنه أيضا، وأجمل التبعية يا مولانا هي تلك التي في ذهني وخاطري، والتي تصل إلى حدود الذيلية المحترمة..

- **(بصوت الآخر - لنفسه)** وهل هناك ذيلية محترمة؟ مرة أخرى تؤكد لي بأنك حقا تحفة...

- **(بصوته)** تحفة أنا وأية تحفة، وأنت أيضا تحف ة يا مولانا، وهذا الزمان العجيب لا يمكن أن يجود بمثلنا إلا مرة في كل مائة سنة..

- **(بصوت الآخر)** مائة سنة؟ هذا قليل يا صاحبي..

- **(بصوته)** يمنعني التواضع والحياء أن أقول أكثر من هذا..

- **(بصوت الآخر)** ليس المهم أن نقول أو لا نقول، والأهم الأهم هو أن نجد في الناس من يسمع، ومن يصدق ما نقول..

- **(بصوته)** ولتعرف بأنني لست كالآخرين، فإنني مستعد لأن أركب ذيلا كبيرا في مؤخرتي..

- **(بصوت الآخر)** ولماذا الذيل يا صاحبي؟

- **(بصوته)** لأبرهن لكم -بالملموس والمحسوس- على تبعيتي وذيليتي، وإذا أردتم، يمكن أن أركب قرنين أيضا، وأن أمشي على أربع، وأن أقول باع باع.. انظر.. باع باع..

- **(بصوت الآخر)** ها ها.. حقا أنت مضحك، أنت كوميك . أنت مسخرة.. أنت مهزلة، ونحن لا نحب إلا المسرح المهازلي، وأجمل ما في هذه المسارح هي المهازل التي فيه..

## النفس الرابع: مقام الشك والحيرة..

**(يستعيد صوت الحكواتي)**

وقال الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير:

ومرة أخرى، وبعد أن رجع صاحبنا إلى بيته، يقف هذا المخلوق الهلامي والشبحي والزئبقي أمام المرآة السحرية، لعله يجد نفسه، ويسترد ملامحه الحقيقية، وهل فعلا، كان له من قبل وجه؟ وهل كانت له في هذا الوجه ملامح؟ لست أدري..

**(بلهجة حزينة)** لقد ربح شيئا واحدا، ولكنه ضيع أشياء أخرى كثيرة.. وحاول أن يقبض على وهج اللحظة، وأن يمسك بها، وأن يلتصق بها، حتى يصبح هو هي وهي هو ولقد فاته أنها جمر ونار، وأنها روح وريح، وأنها ماء وهواء، وأنها أرض وسماء، وأنها أجساد وظلال، وأنها شيء وهباء..

- **(يقف أمام المرآة)** انظروا إليه جيدا، إنه مندهش للذي رآه في المرآة، عجبا، يريد أن يرى أحدا من الناس في المرآة، وهو اللاأحد..

- لقد علمتني اللعبة أن أتعدد بالأزياء، وأن أخرج منها، وأدخل إليها..

- **(بصوت آخر هو صوت الشخص الذي في المرآة)** وهل تعددت؟

- **(بصوته)** لست أدري.. لقد تعودت أن أكون بالأقنعة كل أحد .. أكون من أشاء تماما كما أشاء أنا، وكما تهوى نفسي وتشاء..

- **(بصوت الآخر)** وهل رأيت نفسك حقا، أم رأيت غيرك، وأنت لا تدري؟

- **(بصوته)** لا.. لا.. انظر معي، هذا الذي في المرآة.. (يشير بيده إلى المرآة)

- **(بصوت الآخر)** ما ذا به؟

- **(بصوته)** إنه ليس أنا، وحق الله ليس أنا، أنا ممثل في مسرح، ولكن هذا .. هذا بهلوان في سيرك..

- **(بصوت الآخر)** وما الفرق بين مسرح الدنيا وسيرك الدنيا؟

- **(بصوته)** وهذه الأصباغ التي على وجهه ليست أصباغي، وأنا لا يمكن أن أكون مهرجا..

- **(بصوت الآخر)** أنا أنت في المرآة، والمرآة يا ولدي لا تكذب..

- **(بصوته)** هذه المرة كذبت، وحق الله كذبت..

- (بصوت الآخر) **هي لا تكذب إلا على الكذابين، فهل أنت منهم؟ هل أنت منهم؟ هل أنت منهم؟**

(**يردد الصدى**) هل أنت منهم؟

(**يستعيد صوت الحكواتي**)

وقال الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير:

ويتكلم البهلوان الذي خلف المرآة، ويقول للذي أمامها:

- (**بصوت الآخر**) أنا أنت وأنت أنا، ولست وحدك البهلوان في سيرك الدنيا، وإنما هم كل الناس.. أو.. عفوا.. (**وهو ينظر إلى الجمهور**) معظم الناس..

- (**بصوته**) هذه المرة لن أصدقك أيتها المرآة..

- (**بصوت الآخر**) أما البهلوان ا لأكبر يا صاحبي، فهو هذا الزمن الأغبر، وهو المضحك الضاحك..

- (**بصوته**) غير ممكن..

- (**بصوت الآخر**) وما هذا الوجود إلا خيمة في حجم العالم، وقد تتمدد أيضا، وتصبح في سعة هذا الكون، وما هذه الخيمة إلا سيرك كبير، وما هذه الأضواء إلا مصابيح ملونة، وما في هذا السيرك إ لا أجساد حيوانية متنكرة في أجساد آدمية، فحاول أن تعرف من أنت .. اعرف من أنت قلت لك، تحسس عقلك وروحك أولا، واطمئن على آدميتك قبل فوات الأوان..

- (**بصوته**) إنني أسألك، من أنا؟

- (**بصوت الآخر**) نعم، وأنا أيضا أسألك، من أنت؟ هل أنت بهلوان من الناس؟

- (**بصوته**) لست أدري..

- (**بصوت الآخر**) هل أنت فيل، أم دب أم سلحفاة أم حرباء أم خنفساء؟ قل من أنت؟

- (**بصوته**) تعددت في وجهي الأصباغ حتى ضيعت نفسي، ولم أعد أعرف من أنا..

(**بصوت الآخر**) تذكر أنك ركبت قرنين، واستعرت ذيلا، وأصبحت كبشا يمشي بين الماشية..

- (**بصوته**) تلك كانت لعبة فقط..

- (**بصوت الآخر**) وهل مسرحية الوجود يا صاحبي إلا لعبة؟

- **(بصوته)** يا الله، ماذا أقول؟ لقد ضيعت المبتدأ، وضيعت الخبر، وأصبحت غريبا في هذا العالم الغريب، إنني أسأل ما الخبر، وكل من أسأله ليس لديه خبر..

- **(بصوت الآخر)** صدقني إذا قلت لك، خير لك أن تشبهني، وأن ت كون أنا البهلوان الإنسان، من أن تكون هو الحيوان..

- **(بصوته)** أكون أنت البهلوان أو هو الحيوان؟ أليس هناك حد ثالث بينكما؟

- **(بصوت الآخر)** صدقني إذا قلت لك، فأن تكون مهرجا وبهلوانا في سيرك، وتكون زيا وقناعا في كرنفال، أحسن من أن تكون قردا في غابة، أليس كذلك يا أنا؟

- **(بصوته)** وهل هذا العالم إلا غابة؟ غابة من الإسمنت والحديد والحجارة؟

**(يستعيد صوت الحكواتي)**

ويقول لكم الحكواتي عبد السميع بن عبد البصير، في آخر هذه الحكاية، وهل هذا الحكي الغريب، حقا حكاية؟:

تحسسوا أيديكم وجلودكم التي تحت الأزياء، وانظروا إلى وجوهكم جيدا في المرآة وتفقدوا إنسانيتكم، فقد تكون قد ضاعت منكم، أو سرقت، أو زيفت، وأنتم لا تعلمون..

ما الذي أصاب الدنيا ولحق الناس؟

لا تقولوا لا ندري، لأنكم تعلمون كل شيء، ولكنكم لا تتكلمون إلا في الأشياء الرمادية، ولا تستهويكم إلا الأشياء التي ليس لها لون، وليس لها طعم، وليس لها شكل، وليس لها ظل، وليس لها رائحة، وليس لها صوت، وليس لها فعل، وليس لها حركة، وليس لها طاقة محركة..

**د. عبد الكريم برشيد**

**مدينة تطوان المغربية - 27 مارس 2004**

## شارك في هذا العدد

- أحمد الغازي
- حسن يوسفي
- خـالد أمين
- رشيـد بنـاني
- سعيد الناجي
- عبد الكريم برشيد
- عبد المجيد شكير
- عبد الهادي الزوهري
- فاضل سوداني
- لخضر منصوري
- محمد صولة
- مصطفى رمضاني
- نوال بنبراهيم
- هشام بن الهاشمي