تقابل الرؤية في النص المسرحي العربي
دراسة سوسيولوجية

أ.م.د. عامر صباح نوري المرزوك
جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة
٠٧٧٢٤١٢٦٣٧٠ / ٠٧٨٠٢٨٠٥٤١٢
Ameersabah83@gmail.com

تاريخ الاستلام : ١٣-١٠-٢٠٢١
تاريخ القبول : ١-١١-٢٠٢١

ملخص البحث

يهتم هذا البحث بدراسة الرؤية في النص المسرحي العربي ومدى تقابلها سوسيولوجيا مع تجارب مسرحية عالمية، لاسيما أن هناك نصوصاً دراميةً تقابلت في الرؤى فيما بينها، من خلال تبني موضوعات لأفكارهم، تم تدشينها في نصوصهم الدرامية التي ارتبطت بالمجتمع وما يتطلب من طروحات تختلف بحسب البيئة التي يعيشها الكاتب، الأمر الذي جعل الكتّاب يحتفون بالأشكال الدرامية ويعكسونها في متون مدوناتهم المسرحية، لذلك حدد الباحث مشكلة البحث بالاستفهام الآتي: ما الرؤية في النص المسرحي؟ وكيف تم تقابلها سوسيولوجياً في النص المسرحي العربي؟

وتأتي أهمية هذا البحث كونه دراسة لتقابل الرؤية عند الكاتب المسرحي العربي، وبيان مدى الاقتراب بين الكتّاب في أفكاهم وتطلعاتهم، وطريقة تناول هذه الموضوعات وتجسيدها في نصوصهم المسرحية مع ما يدور في العالم من اتجاهات وتيارات مسرحية.

الكلمات المفتاحية: تقابل، رؤية، نص مسرحي، سوسيولوجيا.

Abstract

This research is concerned with studying the vision in the Arab theatrical text and the extent to which it corresponds sociologically to international theater experiences, especially since there are dramatic texts that the visions converged between them, through the adoption of themes for their ideas that were launched in their dramatic texts that are related to society and what requires propositions that

differ according to the environment in which they live. The writer, which made writers celebrate the dramatic forms and reflect them in the body of their theatrical blogs. Therefore, the researcher identified the research problem with the following question: What is the vision in the theatrical text? And how was it matched sociologically in the Arab theatrical text?

The importance of this research is that it is a study that corresponds to the vision of the Arab playwright, and shows the extent of the closeness between writers in their thoughts and aspirations, and the way of dealing with these topics and embodying them in their theatrical texts with what is going on in the world in terms of theatrical trends and currents.

Key words: encounter, vision, drama, sociology.

المقدمة

كانت بداية التأليف المسرحي العربي تُحاكي مثيلاتها في المحيط المجاور من حيث تبني المؤلفين المسرحيين لشكل ومضمون غربي مُحرف عن مصدره الأساس، وصياغته بأسلوب نابع من طبيعة المؤسسة الحاضنة للمسرح والأهداف المستوحاة منه، ولم ينج من فخ هذا النوع من التأليف غير القلة النادرة من الذين توصلوا إلى تشخيص هذا الخلل، بعد ما أدركوا أن منجزهم الإبداعي لن يُحصد نجاحه إلا إذا لامس جُرح الإنسان، وأن يكون قريب من المجتمع الذي يعيش.

والرؤية هي تصور نابع من الخيال، ويشكل خصوصية للعقل المنتج لها، انطلاقاً من المرجعيات الثقافية، والكيفيات المتشكلة منها، فضلاً عن اللحظة المعاصرة من التأثير في توجيه أبعاد تلك الرؤية إلى هدف أتصالي مع المجموع المتفاعل معها، والرؤية – وفق ذلك – هي عملية ذهنية تترابط عن طريقها العناصر الحسية، فتتخذ وجوداً خارجياً، ويتولد تصورنا لشكل الشيء وجوهره، حينما تكون هذه العملية بذاتها مصدر لذة، حينئذ تنشأ لذة متصلة اتصالاً مباشراً بالشيء، إذ لا يمكن فصلها عن طبيعة الشيء وتركيبه، وكأن الجمال قيمة إيجابية نابعة من طبيعة الشيء، كما أنها عملية فكرية تنطلق جدلياً من داخل العمل الفني لتأسيس لغة تحمل قيماً فكريةً وجماليةً.

ويجد الباحث أن هناك نصوصاً دراميةً تقابلت في الرؤية فيما بينها، من خلال تبني موضوعات لأفكار تم تدشينها في النصوص الدرامية التي ارتبطت بالمجتمع، وما يتطلب من طروحات تختلف بحسب البيئة التي يعيشها الكاتب، والتقابل جاء في الأشكال الدرامية التي توزعت بشكل تطوري وفق مراحل كتابة النص المسرحي العربي، متماشية مع ما تتضمنه الدراما الحديثة في العالم والوطن العربي، الأمر الذي جعل الكتّاب يحتفون بكل هذه الأشكال الدرامية ويعكسونها في متون مدوناتهم المسرحية، لذلك حدد الباحث مشكلة البحث بالاستفهام الآتي: ما الرؤية في النص المسرحي؟ وكيف تم تقابلها سوسيولوجياً في النص المسرحي العربي؟

وتأتي أهمية هذا البحث كونه دراسة لتقابل الرؤية عند الكاتب المسرحي العربي، وبيان مدى الاقتراب بين الكتّاب في أفكاهم وتطلعاتهم، وطريقة تناول هذه الموضوعات وتجسيدها في نصوصهم المسرحية مع ما يدور في العالم من اتجاهات وتيارات مسرحية.

ويعرف الباحث (تقابل الرؤية) تعريفاً إجرائياً على أنه: تبني الكاتب المسرحي العربي لموضوعات فكرية وفنية تقترب في تجسيدها مع ما يدور في العالم من اتجاهات وتيارات مسرحية، وتسقيطها على المجتمع وما يتطلب من طروحات تختلف بحسب البيئة التي يعيشها الكاتب.

الفصل الأول

مفهوم التناص في النص المسرحي

يُعد مفهوم التناص من المفاهيم التي وقع في إشكاليات من خلال فهمه وتفسيره وتطبيقه، كونه مليء بالمطبات جراء التنوع الفكري، لهذا جاء الانطباع منوعاً، لا يرتقي إلى النحو الذي يريده الملتقي، على الرغم من تحديد أغلب مساراته وآلياته وأشكاله مع اختلاف المنطلقات الفكرية والجمالية.

وللتناص أهمية كبيرة في فهم مرجعية العملية الإبداعية، والوقوف على الاتجاهات الثقافية التي تمثل وعي المبدع وإدراكه، ويعد مفهوم التناص بعد ظهوره إلى الوجود، بفعل التجديد الذي لحق الفكر النقدي في ستينيات القرن الماضي، ومن الأدوات النقدية الرئيسة في الدراسات الأدبية، وظيفته تبيان الدعوى القائلة بأن كل نص يمكن قراءته على أساس إنه فضاء لتسرب وتحول واحد أو أكثر من النصوص في أخرى**[٦: ص٣٠]**.

فالتناص "ظاهرة لغوية معقدة تستعصي على الضبط والتقنين، إذ يعتمد في تمييزها على ثقافة المتلقي وسعة معرفته وقدرته على الترجيح، على ان هناك مؤشرات تجعل التناص يكشف عن نفسه ويوجه القارئ بالإمساك به، ومنها التلاعب بأصوات الكلمة والتصريح بالمعارضة واستعمال لغة وسط معين والاحالة إلى جنس خطابي برمته"**[١: ص٥٠]**.

كما أن مفهوم التناص هو إعادة توزيع النص للغة، والنص هو حقل إعادة التوزيع أي انه المركز الذي تدور النصوص واشلاء النصوص في فلكه، فيحدث التفكيك، ويرى الناقد الفرنسي (رولان بارت) إن "كل نص هو تناص والنصوص الأخرى تتراءى فيه بمستويات متفاوتة وبأشكال ليست عصية على الفهم بطريقة أو بأخرى إذ تتعرف نصوص الثقافة السابقة والحالية، فكل نص ليس إلا نسيجاً جديداً من إستشهادات سابقة"**[٣: ص١٦١]**.

والنص _ وفقاً لمفهوم التناص _ هو مزيج من النصوص والشفرات لأنه يرتبط بمفهوم الأثر، و"التناص عند التفكيكين يسمى اعتماد النص على مفاهيم وصور وشفرات وممارسات لا واعية وتقاليد ونصوص سابقة وتغلغلها فيه، والتناص كأداة نقدية حاسمة يبرز أسس النصوص الاشبه بالمتاهات، ويسهل انتشار المعنى ويفرض عدم الاستقرار السياقي، والتناص يفترض في ان دائرة تاريخية غير ممركزة واساساً اشبه بالهوة، منحى عن المركز للنصوص فإنه يمثل حتمية تحررية"**[٨: ص٢١١_٢١٢]**.

والتناص في النص المسرحي بشكل عام يمكن ملاحظته من خلال الاتباع الذي جاء تباعاً للدعوات التي تنادي باتباع للإرث الفني، ولعل أولى الدعوات هي دعوة الشاعر والمنظر الروماني (هوراس ٦٥_٨ق.م) في مؤلفه التنظيري (فن الشعر) الذي دعا من خلاله أدباء أمته بإتباع الأدب الاغريقي، وهكذا سار المسرح منذ نشأته صوب التأثير والتأثر، حتى بدأ التداخل النصي الذي يتجسد من خلال التجريب والبحث عن صيغ جديدة للتعبير، تتمثل في تقنيات الكتابة من جهة، وبين علاقة النص المكتوب ونص العرض من جهة أخرى، ووفق ذلك يرى الناقد (كير إيلام) "إن علاقة النص المكتوب ونص العرض ليست علاقة أولوية بسيطة بل علاقة

تركب من الضوابط المتبادلة التي تؤلف بنصية فعالة، كل نص يحمل آثار النص الآخر، ويقوم العرض بتمثل مظاهر المسرحية المكتوبة"**[٢: ص٣١٤]** .

ومن الأمثلة الأخرى في المسرحي الإغريقي الذي شكل تناصاً مباشراً وقصدياً مع الأسطورة، مسرحية (ميديا) لـ(يوربيدس ٤٨٠_٤٠٦ق.م) التي تناصت مع اسطورة (الجزة الذهبية) أو (أبطال سفينة أرجو)، مع الإشارة هنا إلى دخول مسرحية (ميديا) لـ(جان انوي ١٩١٠_١٩٧٨م) في علاقة تناصية مع الأسطورة نفسها والمسرحية السابقة الذكر، ومن خلال القراءة التناصية للمسرحيتين يلاحظ اقتصار الموضوع عند المؤلفين على أحداث كورنثا، أي من حيث انتهت أسطورة (الجزة الذهبية) وحصول (ياسون) عليها، كما أنهما نسبا مقتل طفلي (ميديا) إلى (ميديا) نفسها، على العكس من الأسطورة التي نسبت فعل القتل الأهل كورنثا، كما ان الشخصية الرئيسية في (ميديا انوي) اخذت بعداً معاصراً، وفق آلية (التحميل) أو ما سماه (جينت) استخدام التحريف كوسيلة للتحويل، والتحميل كوسيلة للتقليد الساخر، وبالمقابل نجد ايضاً من شخصية (كريون) في نص (يوربيدس) شخصية تمتز بالقسوة والجبروت، بينما جعل منها (انوي) وفق وسيلة التنكر والتحريف شخصية تمتاز بالعدل، ومن مظاهر الانحراف التناصي الأخرى عند (أنوي) بوصفه متناصاً مع نص (يوربيدس)، عدم الالتزام وخرق الجانب الخرافي والاسطوري والتخلص من أثر الآلهة اليونانية**[١١: ١٢٦]**.

وعربياً، لم يقتصر الأمر على التناص الموروثي العربي، بل شمل التناص مع الإرث المسرحي الغربي وخصوصاً الميثولوجيا الاغريقية، مع الأخذ بعين الاعتبار اختلاف القصدية في كلتا الحالتين، بينما كانت في الحالة الأولى مرتبطة بمحاولة التأصيل للمسرح العربي والإعتزاز وتمجيد التراث من خلال التعامل معه بقصدية، فكانت الحالة الثانية محاولة لتعريف المتلقي العربي بها والاستفادة من متونها الحكائية وشخصياتها لبناء نص مسرحي عربي على غرارها، ومن الأسباب التي دفعت المسرحين العرب إلى التعامل مع الميثولوجيا الاغريقية أكثر من غيرها، الرغبة في تناول أساطير تناولها كبار التراجيديين الاغريق، وكذلك كبار المسرحيين الغربيين، وإعادة صياغتها وتفسيرها تفسيراً جديداً والتصرف فيها احياناً إلى حد بعيد، كل هذا رغبة في إثبات الذات ومضاهاة الآخر .

وهكذا يرى الباحث أن مفهوم التناص في النص المسرحي العربي أرتبط بتطور الكتابة المسرحية العالمية، من خلال تأثر الكتاب المسرحيين العرب بأقرانهم في الغرب، وما قاموا به من تناصات مع الأساطير والموضوعات التي تم الكتابة عنها بشكل مختلف من عصر إلى عصر، ومن غاية إلى أخرى.

الفصل الثاني

تقابل الرؤية في النص المسرحي العربي

يرجع النشاط المسرحي في العالم العربي إلى النصف الأول من القرن التاسع عشر، وهذا التأخر في ظهور المسرح – إذا ما قيس ببقية بقاع العالم – يعود إلى عوامل اجتماعية وسياسية واقتصادية تراكمت مع مرور الزمن، وألحقت في بنيته المعرفية والثقافية شيئاً من التأخر إن لم يكن شيئاً من الركود .

بدأت ملامح تأثير المسرح العربي بالمسرح العالمي منذ بدايات نشوء المسرح العربي، من خلال تقابل في الرؤى والمعالجات مع مسرحيات عالمية، فلقد بدأت مصادر التأثر مع بداية عصر النهضة، وذلك عند قدوم

حملة نابليون إلى مصر عام (١٧٩٨م) إذ حملت معها الشكل المسرحي المعروف، إضافة إلى الأعمال المسرحية التي قدمتها البعثات التبشيرية في سورية ولبنان، ولا سيما أنها حملت معها المطابع، وراح الطلاب يقدمون في مدارسهم مسرحيات باللغة الأجنبية والعربية لأهداف دينية وأخلاقية وتربوية وثقافية، كما للبعثات أهميتها في إيجاد نص مسرحي عربي**[٤: ص٢٢]**.

كما أن التأثر بالمسرح الغربي لم يقتصر على البعثات إلى الدول الأجنبية فحسب، بل شمل أيضاً أولئك الذين تلقوا تعاليمهم المسرحية في مصر العربية، ذلك أن المسرح المصري قد هضم مقولات الفيلسوف اليوناني (أرسطو ٣٨٤_٣٢٢ق.م) في المسرح، وتمثلها في أكثر أعماله المسرحية إضافة إلى استيعابه المقولات البريختية، ولا سيما أنه لاقى الظروف المواتية لذلك، تؤكد ذلك الناقدة (فريدة النقاش) بقولها: "في حين فتحت الباب أمام مناقشة واسعة لأسس المسرح الملحمي كما طرحها (بريخت ١٨٩٨_١٩٥٦م)، فبرز الكورس والأداء البريختي والمعلومات، وروجت لترجمات نصوص كثيرة من كتاباته، وكتابات (بسكاتور ١٨٩٣_١٩٦٦م) ... وكانت أرض الواقع ممهدة لتقبل كل هذه الظواهر والاستجابة لها، بقدر ما كانت هي نفسها تعبيراً عن التغيرات المحسوسة، وأهمها على الإطلاق أنها مثلما استمعت إلى صوت القوى الاجتماعية الجديدة"**[١٠: ص١٤٦]**.

ولا يُنكر أن المسرحية الواقعية كانت تجاري المسرحية التاريخية في تطوير مهارات الكتاب، وكثيراً ما كانت تسبقها في تطويع هذا الفن العالمي لسليقة الإبداع العربي خاصة، وأن المسرحية الواقعية كانت تهتدي بأسلوب الكاتب النرويجي (إبسن ١٨٢٨_١٩٠٦م)، حين كانت تركز أصول فن المسرح العربي، وكانت أكثر حرية في محاولة اختراق الدراما، لأنها غير مقيدة بحدث معروف، لكن المسرحية الواقعية كانت أقل انتشاراً في أرجاء الوطن العربي، وإن لم تكن الأقل أهمية، وكانت المسرحية التاريخية المجالَ الأوسع للتطوير والإبداع، كما كانت الأكثر انتشاراً وتأثيراً. كذلك يمكن أن يلاحظ تقابل الرؤى في مسرحية (يا طالع الشجرة) التي استمد فكرتها الكاتب المسرحي المصري (توفيق الحكيم ١٨٩٨_١٩٨٧م) من خلال أغنية فلكلورية مصرية تقول: "ياطالع الشجرة – هات لي معاك بقرة – تحلب وتسقيني– بالملعقة الصيني"**[٥: ص٣٤]** .

إذ اعتقد (الحكيم) أن هذه الأغنية ليس لها معنى مفهوم، وهي ذات فكرة لا معقولة، وقد عدّ (الحكيم) مسرحيته هذه من دراما اللامعقول، فيما يرى الناقد المصري (محمد مندور) أن هذه الأغنية ليس من اللامعقول، وإنما هي أغنية رمزية يلجأ إليها الأدب الشعبي، فهذه الأغنية تجري على لسان رجل فقير، يسأل من اغتنى (أي طالع الشجرة) أن يجود عليه ببقرة تسقيه شيئاً من لبنها، وليس هذا من المعقول بل من تدبير العقل الذكي الواعي، القادر على الرمز. أما فكرة المسرحية فهي تتحدث عن زوجين هما (بهادر) و(بهانة) يعيشان في شقتهما، وهما منفصلان عن العالم الخارجي، فالزوج مشغول بشجرة في منزله يسقيها ويعتني بها، والزوجة منشغلة في خياطة ملابس لطفلها الذي سقط وهو لم يزل جنيناً من بطنها، ثم تختفي الزوجة لمدة ثلاثة أيام عن المنزل، مما يستدعي حضور (المحقق) إلى الدار للتحقيق مع الزوج عن اختفائها، لكن الزوجة تعود فجأة دون معرفة السبب، وتحدث مشادة كلامية بين الزوج والزوجة عن سبب اختفائها تدفعه إلى خنقها ومحاولة دفن جثتها تحت جذع الشجرة، ولكن الجثة تختفي وتبقى بدلاً عنها السحلية (الشخية الخضرة)، ويلاحظ من خلال البناء الدرامي للنص، أن المسرحية تجمع في أسلوب معالجتها بين الأسلوب الرمزي واللامعقول**[٩: ص١٦٧]**.

وأخيراً يرى الباحث أن الكاتب المسرحي العربي قد قدم معالجات درامية فكرية اتسمت بتعددية الاتجاهات الفنية التي اتخذها من التجارب المسرحية العالمية، وأضاف لها نكهة عربية لتكون تجربة مسرحية لها خصوصية، ويمكن أن تمثل بصمة خاصة للنص المسرحي العربي.

الفصل الثالث

نماذج تحليلية

نموذج رقم (١)

مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)

تأليف: سعد الله ونوس (١٩٤١_١٩٩٧م)

سنة الكتابة: ١٩٦٧م

كتب الكاتب المسرحي السوري (سعد الله ونوس) مسرحية (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران) لتكون العتبة الأولى لدخوله عالم المسرح السياسي، فقد تبنى بذلك شكلاً جديداً يقوّض العلاقة الساكنة والتقليدية بين الصالة والخشبة، ويخترق العلاقة بين المرسل والمتلقي، إذ أقام حواراً وسجالاً كسر الاستلاب التقليدي الذي يجعل المتلقي متلقياً فقط، فقد عمل (ونوس) على إشراك هذا المتلقي بالحدث وعدّه فاعلاً ومنفعلاً معاً في بنية النص درامياً.

وعلى الرغم من تأثّر (ونوس) بالكاتب الألماني (بيتر فايس ١٩١٦_١٩٨٢م)، ويتضح ذلك من خلال اختيار عنوان المسرحية، وعنوانها الأصلي هو (حفلة سمر من أجل٥ حزيران يشترك فيها الجمهور والتاريخ والرسميون وممثلون محترفون)، ولعل (فايس) يسمي أكثر مسرحياته هكذا، كما فعل في مسرحية (اضطهاد واغتيال جان بول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت إشراف السير دي صاد)، وهذا يعني أن (ونوس) كتب هذه المسرحية متأثراً بأسلوب (فايس) في صياغة النص المسرحي بأسلوب تسجيلي وثائقي مبني على موقفه من الاحداث التي شهدها العالم العربي.

فهذه المسرحية تدور حول محورين رئيسيين: أولهما تقديم قراءة نقدية لواقع (هزيمة حزيران) من وجهتين أيضاً، الوجهة الأولى: وهي وجهة نظر السلطة الحاكمة التي كانت سبباً رئيساً في هزيمة حزيران، والوجهة الثانية: هي وجهة نظر الجماهير المُغيَّبة. أما المحور الثاني فيهدف إلى إشراك المتلقين في إبداء الرأي والتمثيل أيضاً، وهذا هو الهدف الأعلى الذي سعى إليه (ونوس)، فقد بدأ بإشراك المتلقي بالحدث مباشرة، فلجأ إلى تأخير موعد بدء العرض، إذ حشر مجموعة من الممثلين بين الجمهور من دون أن يدري أحد، وأعطاهم صفات رسمية من رجال سلطة، ورجال عاديين آخرين فلاحين ولاجئين، وعلى الرغم من أن الصالة تعجّ بالناس جلوساً ووقوفاً، وهذا ما يجعل المتفرج يتساءل لمَ هذا التأخير؟ إذ يحفز (ونوس) المتفرج منذ اللحظة الأولى للعرض، وعندما لا يجد المتفرج جواباً لأسئلته حول التأخير، تمتلئ نفسه بالدهشة ومن ثم النقمة، ونراه وبشكل تلقائي قد تدّخل وأصبح يطالب بحقه حول احترام أصحاب المسرحية له، وبذلك يكون قد وضع اللبنة الأولى لتعليم المتلقي الاحتجاج والرفض والمطالبة:

متفرجون : (من الصالة) – كفى مقدمات.

- لندخل في الموضوع
- ما الامر؟
- ألن تكون مسرحية؟

(تختلط الكلمات وترفع الضجة)

المخرج : أيها السادة .. رجاء أن تساعدوني على أداء هذه المهمة الشاقة .. ترددت كثيرا في القيام بها .. ولكن ما العمل؟ كان الرسميون قد تسلموا دعواتهم فعلاً، وكانت معظم التذاكر قد حجزت ..

متفرجون : (من الصالة) اوه واذن؟

المخرج : هدوءاً .. هدوءاً (يمسح جبينه محرجا ومتضايقا) بالإضافة إلى ذلك، من حقكم أن تطلعوا على الحقيقة كاملة، والا من أين تتبع الثقة**[١٢: ص١٢٨]**.

كان من المفترض أن يبدأ العرض، وبدأ تذمر الجمهور والملل يملأ القاعة، حتى ظهر مخرج العمل ليعتذر على تأخير تقديم العرض في وقته المقرر، موضحاً لهم ان كاتب النص لم يوافق على تقديم نصع، وأثناء حديث المخرج ينهض الكاتب من وسط الجمهور، ويبدأ الحوار مع المخرج شارحاً آلية تقديم المسرحية وتجسيدها أحداث الحرب بصورة بعيدة عن الواقع، وكان الزمان وقتذاك في احدى القرى الحدودية، وتظهر مجموعتان، واحدة يتزعمها المختار وهو بدوره يحث الناس على ترك القرية لعدم مقدرتهم على مواجهة العدو، والمجموعة الثانية بدون زعيم لكنها أصرت على البقاء والصمود حتى لا يمس العدو اعراضهم وقتل نسائهم، واثناء هذه الحوارات تتصاعد الكلمات من الجمهور، منهم الساخر، ومنهم المحتج على تصوير الحالة المزرية للحرب وما قامت به، وهكذا يعترف المؤلف انه سخر من المخرج، ونفذ له المسرحية كما أراد لكنه احس بالخطأ، ولهذا طالب بعدم عرضها:

المتفرجون : ما هذه الحرب التي تصورها؟ الرجال هاربون. والأشباح تتراكض. هذه حربك لا حربنا، منذ مئة عام لم نحارب. وعندما حدث الاشتباك امتلأت الشوارع بالناس. كنا نتعانق كنا نبكي من الانفعال والحماسة. إنها حرب الأمل. لم نكن مذعوري الخطى كهذه الظلال السقيمة التي تعرضها علينا**[١٢: ص١٣٤]**.

تقصد (ونوس) في اجراء خلل في التوزان، ليشرك من على النصة ومن في الصالة معاً في أهزوجة وبشكل مباشر، والحديث عن هزيمة حزيران، والتي أراد بها مشاركة الجمهور بالحدث، ليكسر الجدار الرابع، وبتقنية (مسرح داخل المسرح)، وبمعنى آخر كان عرضاً لعرض ناقص، مما يتشابه مع الكاتب الإيطالي (لويجي براندييللو ١٨٦٧_١٩٣٦م) في مسرحيته (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، بيد أن الفرق بين شكلي عرض كل من (بيراندييللو) و(ونوس)، أن الأول يقدم عرضه من خلال الصراع الذي ينشأ بين مختلف العناصر المشتركة في العرض الفني، بينما (ونوس) يقدّم نصه عبر محاولة إشراك الجمهور في الاحتفال المسرحي والتفاعل الواعي معه، إضافة إلى كونه يستعين بتشخيص شهود من بين الجمهور يصعدون إلى خشبة المسرح ويحكون بكلمات بسيطة ما حدث، وأراد أن يكون الجمهور جزءاً من الممثلين، أو نوعاً من الجوقة.

وهكذا كان (ونوس) في هذه المسرحية واضحاً ومباشراً حتى الوجع، أراد أن يُعري السلطات ويكشف هم الشعب، ويعلن بشكل مباشر أن الشعوب مكبلة ولا تستطيع التحرر، مما جعل من هم في الصالة يتحاورون فيما بينهم، وبدأوا بالانسحاب واحداً تلو الآخر، وهذا ما جعله يُصرح أن وراء كل ذلك أيادي أجنبية خفية، مصلحتها خراب البلد.

وأخيراً ان الاشتغال الذي جاء بيه (ونوس) وقتذاك كان له تأثيره الكبير على المجتمع، وهو بذلك قد

استفاد من التجارب المسرحية السياسية التي سبقته، لكنه طوع تجربته سوسيولوجيا، ليساهم في معالجة الخراب الذي مر به مجتمع.

نموذج رقم (٢)
مسرحية (الساعة)

تأليف: يوسف العاني (١٩٢٧_٢٠١٦م)
سنة الكتابة: ١٩٩٠م

إن ما يميز الكاتب المسرحي العراقي (يوسف العاني) هو ارتباطه بالمجتمع، ومواكبته لما يدور من تطور سياسي وثقافي، وهذا ما نتلمسه بشكل تطوري في منجزه المسرحي الذي واكب الاتجاهات والتيارات المسرحية في العالم والوطن العربي، ويتجسد ذلك جليًّا في مسرحية (الساعة) التي رَمَزَ فيها للسيطرة الأمريكية على العالم من خلال إزاحة الزمن والإشارة إلى الساعة الأمريكية التي لا تخطئ ولابد من اتباعها.

هدف (العاني) في مسرحية (الساعة) إلى تناول فكرة خلاص الانسان وصورها في (محطة)، وهنا يعالج فكرة الانتظار، فلم يتخذ زمناً محدداً لمسرحيته هذه، بل جعله زمناً منفلتاً دون ملامح أو أية إشارة تدلنا على زمن معلوم سوى شخصيات يجمعها فعل الانتظار، منها من وصل مبكراً ومنها من تأخر عن الزمن المحدد لانطلاق القطار، ولا أحد يعرف متى ينطلق القطار ليصل بالناس إلى ما يريدون الوصول إليه، وبذلك فإن (العاني) عالج موضوع الزمن على وفق متوالية هندسية قائمة على فعل متحرك وآخر راكد منطلقاً في ذلك من مواقف إنسانية تجاه الزمان، ومكانياً اتخذ من محطة القطار مكاناً تدور فيه أحداث المسرحية، وهذه المحطة لم يحدد ملامحها، ولا نجد أية إشارة تدلنا على مكان محدد يشير إلى هذه المحطة أو الإعلان عن الرحلات ذهاباً وإياباً للمسافرين، وإنما اكتفى بفعل الانتظار والتركيز على تفاوت الزمن بين الشخصيات .

تصدت مسرحية (الساعة) لظاهرة الانتظار وعنصر الزمن بوصفهما مفهومين هيمنا على فكر الإنسان ووجوده في القرن العشرين، واهتم عدد من الكتاب العالميين والعرب بهذين المفهومين اللذين ارتبطا بدراما العبث

وخصوصاً عند الكاتب الأيرلندي (صموئيل بيكيت ١٩٠٦_١٩٨٩م) في مسرحيته (في انتظار جودو)، وعند الكاتب الروماني (يوجين يونسكو ١٩٠٩_١٩٩٤م) في مسرحيته (الكراسي).

جمع (العاني) مجموعة من الشخصيات التي تمثل أنماطاً اجتماعيةً متباينةً في محطة قطار، لا تجمعها أية أواصر أو ارتباط اجتماعي، إنما الذي يجمعها هو فعل انتظار وصول القطار/المخلص، غير أن هذا القطار رغم انتظار المسافرين له لساعات طويلة إلا أنه لم يصل حتى نهاية المسرحية:

الزوج البدين : القطار لم يدخل المحطة منذ ليلة أمس حتى الآن .. لم يتأخر ساعةً واحدةً بل ساعاتٍ وساعاتٍ .. فابحثوا عن كل هذه الساعات .. ابحثوا عن الأسباب التي أحدثت كل هذا الخلل دعوني أنام**[٧: ص١٣٨_١٣٩]**.

جاءت اللغة في مسرحية (الساعة) لغة فصيحة، فالمؤلف يدرك تمامًا كيف ومتى يستخدم الفصحى ومتى يستخدم اللهجة العامية، ويلاحظ أنه قد تفادى مشكلة ظهرت أمامه تتمثل في استخدامه العامية العراقية التي من الممكن أن يصعب فهمها بدقة في البلدان العربية الأخرى، ومن الجدير ذكره أن (العاني) قد أعاد كتابة ونشر مسرحياته باللغة العربية الوسطى، وهو بذلك قد حقق دعوة الكاتب (توفيق الحكيم) الذي نادى بضرورة إيجاد لغة عربية وسطى تفادياً لتجاوز اللهجات المحلية.

إن الحياة في مسرح العبث تشبه لعبة النرد التي جرى لعبها عدداً لا متناهياً من المرات، والواقع أنه عندما يصبح من المتعذَّر تقبل نظام كامل من القيم المبنية على إرادة حكيمة فإن مواجهة الحياة تكون مريرةً وقاسيةً، وهي النتيجة الحتمية لمواجهة الحقيقة العادية؛ إذ إن النتائج تتكرر في النهاية، وهو ما يجعل من الشكل الدرامي حاملاً لسمة الدائرية في هذا الشكل الدرامي، فـ(العاني) يدرك أنه لا جدوى من الزمن، وذلك من خلال الانتهاء عند النقطة نفسها التي بدأت منها الانطلاقة الأولى للحدث:

الكاتب : أف، المحطة فارغة. لم يأت أحد بعد! وأنت تطلبين مني أن أُعَجِّل في المجيء حتى نسيت ساعتي وقلم حبري**[٧: ص١٢٥]**.

ويعطي حوار الكاتب لزوجته وظيفة معرفية من خلال تعرّف المكان وأبعاده، وتحديد وقت وصولهم إلى المحطة، والإشارة إلى نسيان الساعة والقلم الذي يمثل للكاتب المنقذ الوحيد لخروج أفكاره وتجسيدها على الورق وتسجيل كل ما سوف يشاهده من أحداث خلال رحلته التي كان يتوقع أن تكون شيقة وممتعة.

وفي حوار الزوجة لزوجها، إذ نتلمس ذلك من خلال وصف الزوجة للطريق الذي يمثل هنا الحياة ومعاناتها بسبب التأخر وعدم تقديم الخدمات الصحيحة للمجتمع، كما نجد إشارة إلى وصول القطار/المخلص ليخلصهم من هذه المعيشة التي عانوا منها كثيراً:

الزوجة : مستحيل لا يمكن ضمان ذهابك وعودتك. الطريق ليس سالكًا والازدحام وحوادث الاصطدام والحفريات والمجاري .. و .. وقد يأتي القطار .. لم يبق إلا نصف ساعة**[٧: ص١٢٨]**.

ويمكننا القول بأن مسرحية (الساعة) كانت تجربة جديدة في منجز (العاني) ربما حددت ملامح المرحلة الأخيرة من كتابته للمسرح التي اقتربت من تيارات الحداثة ممثَّلةً في دراما العبث، وهذا ما جعله يسعى لتقديم فن حديث دون تنازلات، ودون عوائق تحول دون وصوله إلى الجمهور العادي العريض، هذا ما جعل تجربة

(العاني) في التأليف المسرحي تتطور من خلال نمو الحركة الإبداعية، فهي تجربة أصيلة لا تعزل نفسها عن مؤثرات البيئة وعن وعي المتفرجين، ولا تعزل نفسها في نفس الوقت عن المؤثرات العالمية، خاصةً من ألمانيا الديمقراطية وبريطانيا، حيث تألقت بعضٌ من أفضل إبداعات المسرح في الشرق والغرب الأوروبي.

الخاتمة (النتائج)

١. تنوعت الأفكار والموضوعات التي تناولها الكاتب المسرحي العربي والتي إستمدها من المجتمع ونقده، بتجسيد هموم الإنسان الذي يدافع عنه ويشاركه همومه.
٢. لم يستطع الكاتب المسرحي العربي أن يتخلص من التأثير الغربي عليه، على الرغم من الدعوات الكثيرة التي نادت بالتفرد والتمايز وخلق الخصوصية.
٣. عدم تبلور اتجاهات مسرحية واضحة لدى الكاتب المسرحي العربي.
٤. أدرك كتَّاب المسرح العربي أن الكتابة الحديثة لا يمكن أن تتحقق إلا عبر الجهد المتواصل، والمحاولة المغايرة، والانفتاح على التاريخ والتراث الإنساني، والإصرار على تجاوز السائد والراكد، والسعي إلى احضار إمكانات لها القدرة على خلق وصياغة خطاب نظري وجمالي وفلسفي للمسرح العربي.

٥. طور الكاتب المسرحي العربي العديد من أساليب المعالجة الدرامية فنياً وفكرياً لتقديم قراءة تتناسب مع روح العصر.
٦. أسّس (ونوس) كتابة نص مسرحي سياسي، كشف من خلاله تأثيرات نكسة حزيران على المجتمع والسلطة معاً.
٧. هدف (ونوس) إلى خلق مسرح يوقظ المشاهد من أجل التطلع إلى واقعه، والبحث عما أدى به إلى هذا الواقع من خلال نظرة تحليلية لواقع معيش عبر الاجتماعي والاقتصادي الذي يؤدي بالضرورة إلى السياسي.
٨. عمل (ونوس) على إستخدام تقنية (مسرح داخل مسرح).
٩. عمد (ونوس) إلى إيجاد مسافة بين المتلقي والحدث الدرامي كي يسمح للمتلقي أن يبقى يقظاً محللاً للأحداث على نحو ما كان يفعل (برخت)، فأراد أن يبين هذه الروحية ويعلن أن المسرح فكر وأداة للتغير.
١٠. جعل (ونوس) الشخصيات تتغير مع تغير الأحداث وبسرعة أيضاً، وهذا الإقحام يدخل مع الشخصية وهي تسرد ما تريده من حدث وفعل، ومن ثم تخرج عن مسار الأحداث من دون الإشارة لها، أي تكون النهايات مفتوحة لخروج الشخصيات من الحدث من دون إشارة، وهذا ما تجسد في الكثير من المواقف التي تبناها المؤلف في مسرحياته.
١١. تصدى (العاني) إلى ثيمة الانتظار وعنصر الزمن بوصفهما مفهومين هيمنا على فكر الإنسان ووجوده في القرن العشرين، وهو في ذلك يقترب مع ما جاء به كتاب دراما العبث.
١٢. أقحم (العاني) تناقضات في سير الحبكة، وأقحم أحداثًا لا علاقة لها بمسرد الحكاية مع تغير الأشخاص الذين يكملون الحكاية وكأن الأشخاص جميعهم يشتركون في إدارة عجلة الأحداث على لسان المؤلف. وهنا تميل الحبكة نحو التفكك والتجزئة إلى أحداث مترابطة وأحداث عرضية.
١٣. أشار (العاني) إلى هيمنة أمريكا وإستراتيجياتها على العالم الثالث بشكل مُرَمَّز.
١٤. إن (العاني) ابتعد عن البناء التقليدي المتصاعد، إذ يقحم أحداثاً سريعة وحوارات كثيرة وأفكاراً متشابكة وشخصيات عديدة، كأنه يقول إن العالم سريع وإن التكنولوجيا لها دورها في حراك العالم بسرعة.
١٥. صور (العاني) الصراع الخارجي بين الإنسان وقوًى غيبية مفروضة عليه تتحكم فيه وفي مصيره كيفما تشاء.

قائمة المصادر والمراجع

١. أحمد، سامي شهاب: **النقد الادبي الحديث: قضايا واتجاهات**، (عمان: دار غيداء للطباعة والنشر التوزيع، ٢٠١٣م).

٢. إيلام، كير: **سيمياء المسرح والدراما**، ترجمة: رئيف كرم، (بيروت _ الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢م).

٣. حمد، عبد الله خضر: **التفكيكية**، (بيروت: دار القلم، ٢٠١٢م).

٤. الحكيم، توفيق: **زهرة العمر**، (القاهرة: دار مصر للطباعة، ١٩٧٧م).

٥. الحكيم، توفيق: **مسرحية ياطالع الشجرة**، (القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٧٦م).

٦. صالح، هويدا: **مقاربات في النقد الفني**، (القاهرة: مؤسسة بتانة الثقافية، ٢٠١٧م).

٧. العاني، يوسف: **خمس مسرحيات قصيرة (الصرير)**، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٨م).

٨. كوفمان، سارة، وروجي لابورت: **مدخل إلى قراءة جاك دريدا في الفلسفة الغربية**، ترجمة: ادريس كثير وعز الدين الخطابي، ط٢، (الدار البيضاء: افريقيا الشرق، ١٩٩٤م).

٩. مندور، محمد: **مسرح توفيق الحكيم**، ط٣، (القاهرة: دار نهضة مصر للطباعة والنشر، دت).

١٠. النقاش، فريدة: **بريخت والمسرح السياسي في مصر**، في مجلة (قضايا عربية)، العدد ١٢، (القاهرة: ١٩٨٠م).

١١. نقرش، عمر محمد علي: **مفهوم التناص في النص المسرحي**، أطروحة دكتوراه، (بغداد: كلية الفنون الجميلة _ جامعة بغداد، ٢٠٠٢م).

١٢. ونوس، سعد الله: **الاعمال الكاملة**، ج١، ط٢،(بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٤م).