خطاب الأزمة في المسرح العربي المعاصر

نماذج مختارة من مهرجان المسرح العربي ٢٠١٦

نبيل بهجت

الأستاذ المساعد بقسم علوم المسرح-جامعة حلوان

الملخص:

تحاول هذه الدراسة من خلال منهج التحليل النقدي للخطاب داخل عدد من النصوص **المسرحية** التي عُرضت بالمهرجان العربي للمسرح والذي أقامته الهيئة العربية **للمسرح** بالكويت ٢٠١٦ اقتفاء أثر خطاب الأزمة.

ووقع اختياري على عدد من النصوص وهي "صدى الصمت لقاسم مطرود" ، والذي قدمته دولة الكويت وفاز بجائزة المهرجان، ونص "لا تقصص رؤياك" لإسماعيل عبدالله، الذي قدمته دولة الإمارات العربية المتحدة، ونص"سيد الوقت لمحمد فريد أبو سعدة"، الذي قدمته جمهورية مصر العربية، واعتمدت الدراسة على النسخ المحفوظة لدى الهيئة العربية للمسرح.

ترك المأزق المعيش أثره على اختيار النصوص **المسرحية** المقدمة في الدورة الثامنة لمهرجان **المسرح** العربي ٢٠١٦، وانعكست الأزمة الراهنة على الخطاب **المسرحي** الذي تشكلت ملامحه من خلالها؛ حيث حمل خطاب العنوان في العروض الثلاثة المختارة محل الدراسة إحالات لانقطاع التواصل، مما وضع المتلقي على عتبات استقبال أزمة ما داخل هذه النصوص، وحمل التناص في خطابٍ مضمرٍ وقف على القضايا المرتبطة بالتأويل

خطاب الأزمة في المسرح العربي المعاصر ، المجلد الخامس، العدد ٣، يوليو ٢٠١٦، ص ص ٦٩ - ١٠٤.

الذي يعطي مبررًا للفعل الإنساني في ظل غياب حقيقة المعنى وحضور جماعات المصالح ، ووضعتنا العروض الثلاثة أمام فكرة الخطاب والسلطة من خلال مستويات اللغة والمفردات المستخدمة التي تشي بحجم القوة والسيطرة وامتلاك الحقيقة، كما كان لهيمنة خطاب الجماعات الأكثر قوة وغياب الحوار والالتزام بالحجاج الذي كشف حجم الخلاف بين الرؤى المتعارضة أحد أشكال الأزمة، ومن ثم أصبح الموت نتيجة طبيعية في العروض الثلاثة إشارة إلى أن الأخطاء القائمة من الصعوبة بمكان أن تستمر معها الحياة. وجاءت الشخصيات كبنيات متحاربة تحمل خطاب العنف والإقصاء مما جعل الفناء نتيجة حتمية لقد قدمت النصوص في مجملها صراعًا بين الماضي والحاضر، وكشفت النهايات عن انتصار الماضوية بما تحمله من قيم ومفاهيم، ومثل الموت توقفاً للحركة نحو المستقبل ووقفت بنا العروض الثلاثة على ما يمكن أن نسميه خطاب الهويات المنعزلة، التي عملت على استمرار أزمتها بالهروب المستمر من معايشة الواقع في ظل غياب الوعي مما خلق حالة من الاغتراب الواضح داخل العروض، إن الزمن الوحيد الذي تلاشى داخل العروض هو الحاضر، لذا كان الموت في نهاية العروض الثلاثة اعتراضًا على حالة التشظي وتحذيرا من أنه إذا استمر النزاع المؤسس على الرغبة في الهيمنة والسلطة سنفقد الحاضر والمستقبل.

الكلمات الدالة:

خطاب الأزمه- الخطاب **المسرحي**- خطاب الهوية- خطاب العنوان- السلطة- المستمع أو المتلقي.

Abstract:

Discourse of the Crisis in the Contemporary Arabic Theater: Selected Samples from the Festival of the Arabic Theater 2016.

Through discourse analysis, this study tries to trace the discourse of the crisis in the texts of three plays, which were presented within the Festival of the Arabic Theater that was hold in Kuwait 2016.

Depending on the copies documented in the Arabic Organization of Theater, this study has chosen three texts to be its main material. These three texts are: "the Eco of Silence" by Kassem Matroud, which represented Kuwait and won the festival's award, "Do not tell your Vision" by Ismail Abdullah, which represented United Arab Emirates, and "The Master of Time" by Muhammad Farid Abu-Seada", which represented Egypt.

In the 8th session of the Festival of the Arabic Theater, the current crisis of the Arabic culture has affected the choice of the presented plays. This crisis has also affected the theatrical discourse, because the presented plays were written, as well, through the same crisis. The title of the three chosen texts denote the disruption of communication, which puts the audience in front of a threshold to some crisis presented in these texts. Through lexical and different levels of language, that refer to a high rate of power, domination, and truth owning, the three texts push us to confront the relation between the theatrical discourse and power. The discursive domination of the most powerful groups, the lack of dialogue, and the inductions of

confronted visions, crystalize another aspect of the crisis. Death was the logical end of the three plays, which indicates that: life cannot continue with the current problems.

On the other hand, characters appeared as struggling structures carry the discourse of violence and exclusion, which, in its turn, makes death a non-avoidable result. The three texts also presented a battle between the past and the present, and the finales have uncovered the victory of the past with all the values and conceptions, which this past carries. As death means a stop in the movement towards the future, the three texts refers to isolated identities, which push its crisis to continue by escaping from their reality because of the insufficient consciousness, which, in turn, creates an obvious state of alienation in the theatrical shows. The only vanished era in these shows was the present, which gives the impression that the death at the finals of the three of them was a kind of objection against the fragmentation of the reality, and an alarm announces that: if the struggle that is based on hegemony and power desires continues, we shall lose both the present and the future**.**

Keywords:

Crisis Discourse– Theaterical Discourse – Audience – Title Discourse - Authority – Identity Discourse.

مـقـدمـة:

نعـيش الآن حقبـة مليئـة بـالمتغيرات السياسـية والاجتماعيـة، تـنعكس عـلى أشكال الإبـداع المختلفـة ومنهـا **المسرح** لقوة العلاقة بين المسرح والحياة، إذ يمثـل

المسرح نظامًا ثقافيًّا، ونتاجاً فكريًّا، للجدل السياسي والاجتماعي والاقتصادي والديني للآن وهنا وهناك، وتجلى ذلك بوضوح في عروض الدورة الثامنة لمهرجان المسرح العربي الذي أقامته الهيئة العربية للمسرح هذا العام بدولة الكويت، وشارك فيه كل من المغرب والجزائر وتونس و**مصر** وسوريا والعراق والإمارات واللافت للانتباه حضور المأزق الحاضر في الأعمال المختلفة فشكل خطاب العنف رؤية هذه الأعمال وخيم الموت قتلًا أو إهمالًا على عدد منها، لتكشف عن نسق تصوري عام لبنية منسجمة التأثير بالخطاب السائد والمهيمن في الفضاء العام على صناعة العمل، فلم تعد أزمة التطور الحضاري في الوطن العربي هى ما يشغل الإنسان المبدع، وإنما أصبحت أزمة الوجود والبقاء هي ما يشغل العمل الإبداعي، مما يوحي بارتدادنا خطوة إلى الخلف ويتجلى ذلك في تهديد البنى الاجتماعية والوطنية بالتفكيك، فمع الصراع اللامحدود الذي يعيشه العالم العربي، بعدما شهد من ثورات كانت مخيبة لطموح الإصلاح والتغيير في عدد من الدول وسبب **للصراع** المسلح في دول أخرى، ومع سقوط تيارات وصعود أخرى وحضور التنظيمات الإرهابية كلاعب أصيل في تشكيل المنطقة والتي استدعت معها قوى دولية بدعوى محاربتها ، خلق كل هذا الوضع المربك أزمة في الذهنية العربية، وكشف عن ضعف إمكانيات خطاب التطور الحضاري في مواجهة التحديات مما أسهم في بناء وعي مأزوم ونكوصي في تصوراته للخلاص لدى البعض، فكما ارتد الخطاب العام من القومي العربي إلى القطري نشهد الآن ارتداده للطائفي والعشائري مما يمثل حالة من التفكيك

المستمر لعناصر القوة. إن أزمة تشظي البنى الناجمة عن الصراع القائم وجدت مساحات لها في فضاءات الإبداع المسرحي العربي المعاصر.

وتحاول هذه الدراسة من خلال منهج التحليل النقدي للخطاب داخل عدد من النصوص **المسرحية** التي عُرضت بالمهرجان اقتفاء أثر خطاب الأزمة معتمدةً على "أن الخطاب لا يحلل بوصفه لفظًا مستقلًا بذاته فحسب، بل بوصفه كذلك تفاعلاً موقفياً أو ممارسة اجتماعية أو نوعاً من التواصل في موقف اجتماعي أو ثقافي أو تاريخي أو سياسي محدد" [1] وتتناول الدراسة بالتحليل عتبات النص والتناص والخطاب المضمروالخطاب والسلطةوالحجاج وخطاب الهويات المنعزلة.

ووقع اختياري على عدد من النصوص وهي "صدى الصمت لقاسم مطرود" ، والذي قدمته دولة الكويت وفاز بجائزة المهرجان، ونص "لا تقصص رؤياك" لإسماعيل عبدالله والذي قدمته دولة الإمارات العربية المتحدة، ونص"سيد الوقت لمحمد فريد أبو سعدة"، والذي قدمته جمهورية مصر العربية، واعتمدت الدراسة على النسخ المحفوظة لدى الهيئة العربية للمسرح ، ورغم أننا نستطيع أن نتتبع هذا الخطاب في معظم العروض تقريبًا إلا أن الالتزام بمنهجية البحث هو ما دفعني لاختيار عدد من النماذج. *

عتبات النص :

" يعين العنوان طبيعة النص، ويحدد نوع القراءة المناسبة له، ويعلن كذلك قصدية ونوايا المبدع ومراميه الايديولوجية" [2]

" والعناوين ذات وظائف رمزية مشفرة ومسننة بنظام علاماتي دال على عالم من الإحالات."[3]

" ومن خلال طبيعته الإحالية والمرجعية، غالباً ما يتضمن أبعادًا تناصية وبالتالي فالعنوان دال إشاري وإحالي يلمح إلى تداخل النصوص استنساخًا أو استلهامًا أو تحاورًا." [٤]، ويحمل الرؤية المبدئية للخطاب المسرحي، ويمثل مفتاحًا تأويليًّا للعمل، "ويراد للعنوان على الرغم من قيامه على حرية اختيار الدوال وتركيبها أن يراعي دلالة ما يعنونه بما يتيح إمكانية قيام علاقة بين العنوان والنص المعنون... وذلك يعني أن للنص دورًا فاعلاً في توجيه صياغة العنوان وتشكيله[٥]، ويحمل العنوان إلى جانب ذلك وظيفة إعلانية مرسلة إلى المتلقي فهو أول رسالة يواجهها القارئ ليكون المنظم المركزي لكافة عمليات التلقي التالية، كما أنه ينتج إمكانيات التأويل الذي ينبني على ثقافة المتلقي"[٦] وتتشكل الرؤية العامة للخطاب **المسرحي** في" صدى الصمت"[٧] منذ العتبة الأولى المتمثلة في العنوان الذي كان محاولة لبناء جملة تعبيرية تنطوي على مصطلحين فيزيائيين ليعبر من خلال هذا التركيب عن قصدية دالةٍ لأثر الصمت ولعل اللغة في المضاف والمضاف إليه تحيلنا إلى كلمة أخرى وهي اسم الإشارة (هذا) لتدلل على خبر لمبتدأ محذوف،الذي يدفع المتلقي للانتباه والاستقصاء؛ لتعويض النقص الدلالي للعنوان؛ لإزاحة الغموض في البنية النحوية المجتزئة، والذي يحتاج إلى استرجاع المبتدأ لتحقيق الوظيفة الدلالية لاستراتيجية العنوان باستقطاب اهتمام الملتقي وإثارته، نحو ما يُحْدِثه صدى الصمت، فالعنوان تمثيل لحالة الاضطراب والقلق التي نحيا فيها تجاه مشكلات صعبة قديمة وحديثة، لم يكن الهروب بالصمت حلًّا لها، وإنما أيقظها وطورها؛ حتى صرنا على ما نحن عليه الآن.

" الصمت طقس عقائدي وشعيرة اجتماعية ولغة العالم وأشيائه وفعل الجسد، وهو قوة لا قبل لأحد بسلبيتها، التي تحمل من بين ما تحمله إدانة للصوت والكلام." [٨].

فإذا كان الصدى هو رجع الصوت، فإن صدى الصمت هو الفقد الدائم والانكفاء على الذات وانعدام الحوار الأداة الرئيسة للتواصل، كما أنه يوازي الموت كفعل ونتيجة، ويفتح العنوان بابًا للتساؤل عن هذا الصمت و هل هو فردي أم جماعي أم تكرار لاستعارة متداولة ؟ وبذلك يهيئ العنوان مخيلة المتلقي بالتساؤلات التي لن تجد إجاباتها إلا بالدخول لعالم العرض.

ويأتي التناص في عنوان"لا تقصص رؤياك" [٩]؛ مع الآية الخامسة في مستهل سورة (يوسف)،" قَالَ يَا بُنَيَّ لَا تَقْصُصْ رُؤْيَاكَ عَلَىٰ إِخْوَتِكَ فَيَكِيدُوا لَكَ كَيْدًا ۖ إِنَّ الشَّيْطَانَ لِلْإِنسَانِ عَدُوٌّ مُّبِينٌ " [١٠].

لنقف من خلاله أمام ثلاثية (القص – الفهم – التأويل)؛ ومن ثم يصبح كف الأذى الذي سيتحقق من خلال تأويل مرامي الرؤية وفهمها هو سبب النهي المعلن في العنوان.

ورغم اكتمال الدلالة في العنوان فإن اجتزاء الجملة من سياقها جعل النهي يشمل كل مخاطب بما فيه المتلقي، فإذا كان الأمر في الآية الكريمة من نبي الله يعقوب لابنه يوسف؛ للغرض المعلن، فإن الأمر هنا يفرض علينا سؤالًا عن طبيعة الرؤيا، فهل هي الرؤيا المنامية الكاشفة أم الوعي الذي يقف بنا على عتبات المستقبل ؟

وحمل خطاب العنوان لهذا العمل أكثر من بُعدٍ، بالإضافة لكونه تناصًّا وإشارة إحالية، يشير ضمنياً لخطر محدق وذلك لارتباطه بالعلاقات الدلالية لقصة

يوسف عليه السلام وما فيها من أزمات،كما يحمل عمقًا مجازيًّا من النهي عن مشاركة الآخرين، فالقص فعل اجتماعي وأداة للتواصل والنهي عنه هو إحالة ضمنية للصمت / الموت.

ويفتح عنوان"سيد الوقت"[١١] أفقًا للعوالم الصوفية ليثير التساؤلات حول من الذي يستطيع أن يكون سيدًا للوقت؛ ليعيش الماضي مع الحاضر مع المستقبل ويستدعي العنوان أيضًا الزمن والحرية، و**الصراع** الإنساني المرتبط بهما، إذا عرفنا أن العرض معد عن نص يحمل عنوان "ليلة السهروردي الأخيرة" لأدركنا أن"سيد الوقت" كان محاولة لاستخلاص مفهوم دلالي يجمع في داخله إحالات إشارية لكل ما هو مشابه في التاريخ قديمًا وحديثًا، كما أن استدعاءه يجمع معه كل العلاقات المرتبطة بتاريخية الموقف المشار إليه في العنوان الأول للنص، إن استبدال العنوان هو محاولة لإخفاء القصدية المباشرة من خطاب النص ؛ لتنفتح الدلالة على الآن وهنا وكل الأزمنة التي يبسط عليها سيد الوقت حضوره، فبعد أن **حصر** العنوان الأول الزمن في ليلة واحدة، الليلة الأخيرة/ الموت/ الصمت، انطلق عنوان العرض ليقدم أبدية مستمرة في علاقة المشار إليه بالوقت لاستقرار أفكاره وتجاوزها تلك اللحظة الضيقة، التي شهدت الصراع داخل النص، ويتداخل خطاب العنوان الأول والجديد ليربط حاضرنا بماضينا، ويكشف الصراع القائم بين السلطة والفكر ليفتح أمامنا حقلاً من الدلالات ، كما أن كلمة" سيد" كلمة مفتاحية ترتبط بفكرة المُخلَّص، و**نستشرف** من إضافتها للوقت عدم التسلسل التعاقبي لزمن العرض مما يوحي أن اللعبة المسرحية ستتشابك مع عدد من الأزمنة، منها الزمن النفسي لدى المتلقي؛

ليخلق العرض زمنًا مختلفًا .

وبذلك قدم خطاب العنوان للعروض الثلاثة إحالاتٍ لانقطاع التواصل، وحل الموت معنى ودلالة عليه مما وضع المتلقي على عتبات استقبال أزمة ما من خلال النص المعنون به.

التناص والخطاب المضمر :

بُني نص"لا تقصص رؤياك" منذ العتبة الأولى على التناص الذي طور مستوى إنتاج الدلالة وخلق علاقات مركزية، فرضت نفسها على آلية إنتاجها لدى المتلقي من خلال السياق التفاعلي والوعي بالمقدس ؛ حيث انطلق الحوار على عدد من المستويات بداية من تفاعل الكاتب كذات مبدعة مع القرآن الكريم لإنتاج دلالاته المختلفة ، وانطلاقاً من الصدى الذي ينشأ داخل المتلقي عند سماعه لآيات سورة يوسف مع الوضع في الاعتبار المكانة الخاصة لتلك السورة التي افتتحت بإشارة لافتة في قوله تعالى"نحن نقص عليك أحسن القصص"، وهو ما أهلها لأن تكون واحدة من أكثر السور حضورًا في الأذهان ويكفي سماع آية أو جملة منها داخل النص المسرحي لتحريض المتلقي على خلق حوار داخلي. فالعمل الإبداعي يتكون في إطار عدد من المعطيات التي تشكل خطابه وتحمل قصدية المبدع ومواقفه، ويفجر التناص مع المقدس حالة من الانتباه المحفوفة بالمخاطر إذ إن التحاور الناشئ مع ما هو معروف بالضرورة وثابت باليقين مغامرة تتجاوز فيها الذات المبدعة حدود الأمان وتخلق استراتيجية لبناء خطاب على آلية التحاور، لقد استدعى الكاتب مفردات وآيات من القرآن الكريم، وجعلها مرتكزًا لعمله فضمن

نصه الآيات (٤٣، ٤٥، ٤٨، ٤٩، ٥٤) من سورة يوسف، والآية (٤٠) من سورة النور، والآية (١٤) من سورة المزمل وجزءاً من الآية(١٠٢) من سورة الصافات واعتمد على المفردات القرآنية التي تستدعي معها سياقًا كاملًا مثل (**المعصرات،** الصافنات، ماء ثجاجا، زلزلة الساعة)، وجمل أخرى مما يؤكد اعتماده على المعجم القرآني في صياغة حوار الشخصيات المتقابلة ، ليوقعنا في حيرة ولبس ، فإذا كانت الأيدلوجيات الأكثر اختلافاً داخل النص"حنين/ العرافة" تعتمد على ذات المعجم في إشارة واضحة لتوظيف الدلالة لصالح ما يتبناه كل منهما، وهو ما يحيلنا لمفهوم الخطاب التلاعبي الذي يركز على الخصائص الإدراكية والاجتماعية للمتلقي ويجعله مستعدًّا لقبول الأفكار والمعتقدات والقيم ، إن حالة الهيمنة التي يفرضها هذا الخطاب في تحريض متلقيه على القيام بأفعال لم يكونوا ليقوموا بها إلا تحت تأثيره[١٢] حاضرة بقوة وتساهم بعض العبارات في تشكليها مثل"إني أرى في المنام"، "واقصص رؤياك" التي يكررهما قرابة **العشرين** مرة داخل النص"، فكما هو ثابت من أن الإلحاح بالتكرار وتراكم التفاصيل على بعض العناصر يكثف من حضورها في وعي المتلقي[١٣].

والملاحظ أن النص لم يكتف بسياق واحد للرؤى القرآنية فاستدعى رؤية نبي الله إبراهيم في"إني أرى في المنام" وكذلك رؤية نبي الله يوسف في"لا تقصص رؤياك" ورؤية الملك في الآيات الكريمة التي ذكرها نصًّا بإحالاتها المرجعية، والسؤال الذي يفرض نفسه لماذا لم يكتف بسياق واحد للتناص ؟

وتكمن الإجابة في طريقة التأويل، فإذا كنا أمام ثلاثية (القص – الفهم – التأويل) فإن المنهج المتبع سيختلف بالتبعية من حالة لأخرى وهو ما أراد الكاتب الإشارة إليه بالتنوع في الرؤى المستوحاة، ففي قصة نبي الله إبراهيم تأتي الرؤية كأمر واجب التنفيذ، أما في قصة نبي الله يوسف تأتي كإشارة دالة لحقيقة مستقبلية. ويأتي الترتيب للجمل داخل النص"إني أرى في المنام"، "أفتوني في رؤياي"،" إنك اليوم لدينا مكين أمين" [١٤] للتسلسل التعاقبي الذي يؤسس فعل التمكين / السلطة القائم على التأويل.

لقد قبض النص على الإشكاليات المرتبطة بقضية التأويل والتي تعطي مبررًا للفعل الإنساني في ظل غياب حقيقة المعنى وحضور جماعات المصالح، ويأتي الصوت المتكرر للعرافة" اقصص رؤياك" لتلقي بذور التعارض بين الجماعات المختلفة التي يدعي كل منها امتلاك الحقيقة المطلقة في تأويل الرؤية وزعامة صاحب الرؤية لهم؛ لتستفيد العرافة من حالة التشظي والاقتتال، وتعلو على الجميع في نهاية العرض بصحبة منار التي وظفته لخلق الفوضى التي حققت لها السيادة والارتقاء، لقد شغل الكاتب نفسه طوال النص بالتمييز بين التأويلات المختلفة لذات الخطاب ففي الوقت الذي ينطلق الآذان يستخدم المتطرفون ذات مفرداته عقب تفجيرهم للمسجد؛ ليحطموا بذات المفردات الآذان ومصدره ومطلقه بل ومستقبله أيضًا، لتحدث هزة في وعي المتلقي من التناقض القائم على مفاهيم التلاعب بالخطاب لتأسيس السلطة والسيادة.

إن الوعي الجمعي المستلب والمستقبل للإيحاء والمغيب بفعل المخدر والأيديولوجيات تعاطى مع الرؤية رغم

عـــدم طرحهـــا نصًّـــا، وتصـــارعت المجموعات المختلفة على تأويلها مؤكـدة أحقيـة كـل مـنهم بهـذه الرؤيـة لفـرض السلطة وحصد المكاسب من خلال المعنى المنـتج، إن إشـكالية التأويـل الناتجـة عـن غياب بوصـلة حقيقيـة للمعنـى طرحـت نفسها كأزمة معاشة داخل النص.

الخطاب والسلطة :

تضـعنا العـروض الثلاثـة أمـام فكـرة الخطـاب والسـلطة التـي"تعـرف وفقًـا لقدرتها عـلى السـيطرة" [١٥]، " فـإذا كانـت أفـراد المجموعـات القويـة تقـرر نـوع الخطاب أو أفعال الكلام المسموح بهـا"[١٦]، " فالجماعات التـي تسـيطر عـلى الخطـاب المؤثر جدًّا تمتلك فرصًا كبيرة للسيطرة على عقول الآخرين وأفعالهم أيضًا.[١٧]"

وهو ما نجده في العروض الثلاثة؛ حيـث يشكل خطـاب العرافـة مصـدرًا للهيمنـة والقـوة في"لا تقصـص رؤيـاك" كـذلك الأمـر بالنسـبة للـدراماتورج في "صـدى الصـمت" والفقهـاء في"سـيد الوقـت"، ويـأتي المـوت كنتيجـة حتميـة لعلاقـات الخطاب القائم على صوت الفرد، ويُقَـدَمُ الدراماتورج في"صدى الصمت" كسلطة موازية لأشـكال مختلفـة داخـل المجتمـع ويصبح وجوده قـابلًا لاسـتدعاء العديـد من الممارسـات ؛ إذ يمثـل خطابًـا لسـلطة فاعلة تحيط بالممثلين والجمهور من خلال أفعال الأمـر والسـيطرة عـلى المحادثـات واســـتراتجيات التقـــديم وعـــلى جميـــع مستويات الحوار بوصـفه المـتكلم الأكثـر قـوة ونفـوذًا داخـل الـنص انطلاقًـا مـن تعريفه بنفسه الذي استهل به العرض.

دراماتورج : أدعى دراماتورغ، أعـرف أن وظيفتـي ليسـت عـلى خشـبة **المسرح** لا ضرورة لوجودي حتى أثناء التمارين؛ لأن المخرج يقوم بالعمـل كلـه إلا أن المؤلـف

يحاول دائمًا التجديف ضد التيار ربما يجد متعة بذلك فقد أصر وأقنع المخرج بأن يكون لي دور في هذه المسرحية واقفًا على الخشبة مشاركًا الحدث ومعلقًا عليه من حين لآخر[١٨].

ويصبح هو أيضًا نتاج خطابي المخرج والمؤلف ليحيلنا إلى أن" الفاعل الفرد ليس هو من يصنع الخطابات، وإنما- على النقيض من هذا-الخطابات هي التي تصنعه.... وعلى هذا فإن الفاعل الفرد يصبح محل الاهتمام وليس بوصفه فاعلًا وإنما باعتباره أحد نواتج الخطابات [١٩]"

ويتجاوز الدراماتورج الدور الذي أعلنه لنفسه ممتلكاً سلطة بدء المشاهد وإنهائها وتحديد المكان والزمان وتوجيه أداء الممثلين وشكل تلقي الجمهور؛ إذ يعلن أن المؤلف يعول على منظومتهم الجمالية والخيالية في الخلق والتصوير وصنع الحدث ويكتفي العرض ببث الشفرات، كذلك يستثمر فكرة الرقابة كسلطة لتعميق سلطته داخل العرض.

" أحدثك الآن من غرفة السيطرة هذا المشهد حذف : حذفته الرقابة لا عليكما، لا أظن أحد الرقباء حضر اليوم يمكنكما أداءه اليوم، وسنراقب القاعة يوم غد"[٢٠].

فهو جزء من سياق الرقابة، وتكشف مفردة" السيطرة" عن اللعب **النفسي** الذي يمارسه طوال العرض مؤسساً سلطته على مفهوم التلاعب الذي هو أحد الممارسات الخطابية للمجموعات المهيمنة، التي ترمي إلى استمرار سلطتها بالإقناع وتقديم المعلومات والتعليم والتوجيه[٢١]، وهو مفهوم يمتد للنماذج المختارة محل الدراسة، ففي **مسرحية**" سيد الوقت" يمارس الفقهاء سلطتهم من خلال الممارسات الخطابية المشكلة للمناخ العام،

والتي ستمهد الطريق لتقبل فكرة قتل السهروردي من خلال هيمنتهم على عقولهم، ففعل الموت الذي يُفتتح به نص"سيد الوقت" وتأتي الأحداث استقصاءً له لتصل إليه في النهاية يضع العرض بين قوسين هما الموت المؤسس على خطاب الجماعات الأكثر قوة ونفوذًا والذي يمثل لعبة مكررة أقرها راوي الأحداث نوران في قوله : " إن ما حدث يحدث وأن الزمان كله رهان، لماذا لا أقايض دمي بكتبي وراحتي بمعرفتي؟"[٢٢]، " فسياق الأزمة لا يقف عند زمان محدد أو مكان معلوم إذ يمثل صراعًا بين السلطة بمعناها الأشمل والمعرفة وهو ما يؤكده السهرودي عندما يواجه الفقهاء" ماذا ستقولون وقد تلوثت أيديكم بالدم.. دم بن درهم.. دم الحلاج... وغيلان الدمشقي.. ومعبد الجهني وعمر المقصوص.....[٢٣]" وإذا وضعنا في اعتبارنا أن المؤلف أهدى نصه لصديقه" نصر حامد أبو زيد" لأدركنا اتساع دائرة الصراع ؛ ليمتد عبر الزمان والمكان، حيث أسس خطاب الفقهاء لحق الدولة في سلب حياة الأفراد ومن ثم يصبح رادعًا لكل محاولات الخروج عن نسقهم ؛ لذا تكتسب الجملة المفتاح في بداية نص" سيد الوقت" دلالة خاصة" لم أعد أميز بين الفقهاء والجنود"[٢٤]، فخطاب الفقهاء هو المؤسس لفعل الجنود ويستمد شرعيته من إقناعهم للمجتمع بأنهم حراس الشريعة كما أعلنوا" نحن حراس الشريعة ما حاجة المؤمن إلى هذا التخطيط لماذا يشوشون على الناس عقولهم"[٢٥]، وهو موقف مغاير لما يعلنه الشهاب في حجاجه معهم عندما يعلن" الشريعة قائمة يا فقهاء وهي محروسة بالفهم لا بالسيف وباقية بالتأويل لا التفسير[٢٦]"

إن قضية التأويل التي طرحها نص" لا

تقصص رؤياك" تطل علينا مرة أخرى في"سيد الوقت" ؛ لتطرح ذات السؤال : هل يحق لجماعة ما أن تطرح تأويلًا واحدًا كحقيقة مطلقة ؟ إن المفردات التي يستخدمها الفقهاء تضعنا على جوهر المشكلة حيث نلمح لغة القوة والإقصاء كحكمهم عليه في قولهم :" هذا الكافر بهدمه الجدار الفاصل بين الله والناس، أي **الشريعة** إنما يهدم الجدار بين الحاكم والمحكوم، مما يغري الرعية بعدم الطاعة للخليفة..."[٢٧] ومن ثم يؤسس الفقهاء فتواهم.

" أفتينا نحن الفقهاء بتكفيره، وحرق كتبه ورفعنا هذا المحضر- إلى أعتابكم **الشريفة** لتنفذوا فيه حد الله..." [٢٨].

إن مستويات اللغة والمفردات المستخدمة **تشي** بحجم القوة والسيطرة وامتلاك الحقيقة بل إن خطاب قوة الأسماء داخل النص بإضافتها لكلمة (الدين) يمثل أحد هذه المستويات" كمجد الدين وافتخار الدين وزين الدين وصلاح الدين وشهاب الدين"

وكما هو معروف" فمن الممكن أن يسيطر المتحدثون الأقوياء وأصحاب السلطة كثيراً أو قليلاً على كل مستويات بنى السياق والنص والحديث، ويمكن أن يسيئوا توظيف سلطتهم على حساب المشاركين الآخرين" [٢٩] وهو ما حدث عندما نقل الفقهاء لصلاح الدين فهمهم لآراء السهروردي، وصار تأويلهم هو الحقيقة التي سيؤسس عليها السلطان قراره، واتكأ الفقهاء أيضاً على مفهوم الإجماع كاستراتيجية لصبغ خطابهم بالقوة اللازمة لدفع السلطان للتخلص منه، واستخدموا مفردات من قبيل (الدولة – البلاد – الطاعة – أهل السنة / الجماعة) وهو ما دفع صلاح الدين نفسه إلى الإقرار

أنه أخطر من الصليبيين أنفسهم.

لقد انطلقوا من مرتكزات صلاح الدين ذاته واعتمدوا على غياب المناقشات العلنية فنقلوا للسلطان ولم **يشركوه** في الحجاج مع السهروردي، واستغلوا بذلك نقص المعلومات لتأسيس سيطرتهم على وعي وفهم صلاح الدين من خلال فتواهم التي تؤسس لمفاهيم الإلزام، وبذلك التمس الفقهاء استراتيجيات السيطرة على الخطاب لتكريس مفاهيم الهيمنة والغلبة.

إن غياب الحوار والالتزام بالحجاج الذي كشف حجم الخلاف بين الرؤى المتعارضة و شكل مستويات الأزمة الحقيقية ليقف بنا على ما طرحه عرض"صدى الصمت" من إشكاليات فقدان لغة الحوار والاتصال وما طرحه"لا تقصص رؤياك" من سيطرة الجماعات المهيمنة علي الخطاب لتأسيس سلطتهم، ومن ثم يصبح الموت في هذه الأعمال نتيجة طبيعية، حيث غابت سبل الحوار والتواصل وجاءت الشخصيات كبنيات مختلفة ومتحاربة أحيانًا.

الحجاج :

" يستند الحجاج في أبحاث عدد من المنظرين إلى فكرة الجدل والصراع الفكري البرهاني الذي يشوبه النزاع أو التنازع الكلامي بين المتحاورين"[٣٠].

فهو يمثل في بعض الأحيان مواجهة لفظية لخطابين متنازعين، ويؤسس المشهد المفتاح الذي حمل المواجهة بين الفقهاء والسهروردي أحد الأشكال الواضحة للحجاج الخلافي القائم على عرض الأيدلوجيات المختلفة لكل منهم، ويؤسس هذا المشهد لحالة التصعيد؛ إذ يتكأ عليه الفقهاء كذريعة قوية للوشاية به لدى السلطان، ويأخذ الحجاج في نص" سيد الوقت" عددًا من الأشكال

والمستويات بين السهروردي والأمير كمريد له، وبين الفقهاء وتلاميذهم، وبين الفقهاء والأمير وكذلك بين الفقهاء والسهروردي، ويبني المؤلف منظومته على هيئة وحدات متقابلة ليقبض المتلقي على الفرق بين الخطابات المختلفة كالعلاقة بين السهروردي ومريده والفقهاء وتلاميذهم، ويتنوع الحجاج بين الخلاف والتوافق كوسيلة لعرض الأيدلوجيات الخاصة بصاحبه، لذا يستدعي السهروردي التمثيلات العقلية من الحكايات وأقوال المتصوفة كشكل من أشكال الإقناع، بينما يستدعي الفقهاء فتوى ابن الصلاح كشكل للإلزام وإيقاف العقل عند حدود ما يقال، وتُعْمِلُ حكايات السهروردي ومستويات لغته الخيال لدى مريده، وفرض كلا الخطابين هيمنة ما وسلطة مؤثرة على العقول، وجاءت استراتيجيات التلفظ، والجمل، والأنظمة الدلالية كنسق مؤسس على الأيدلوجيات الخاصة لكل فريق. ورغم عدم معاصرة ابن الصلاح للسهروردي قام المؤلف باستدعاء فتواه على لسان الفقهاء نصًّا:" الفلسفة أس السفه والانحلال، ومادة الحيرة والضلال ومثار الزيغ والزندقة ومن تفلسف عميت بصيرته عن محاسن الشريعة المطهرة المؤيدة بالحجج الظاهرة... أما المنطق فهو مدخل الفلسفة ومدخل **الشر شر** وليس الاشتغال بتعليمه أو تعلمه مما أباحه الشرع... ويجب على السلطان أن يدفع عن المسلمين شر هؤلاء المشائيم بإخراجهم من المدارس ويبعدهم ويعاقبهم على الاشتغال بفنهم وأن يعرض من ظهر منه إيمان بعقائد الفلاسفة على السيف والإسلام..." [٣١]، ويشير المؤلف بهذه الفتوى لأصحاب هذا الموقف في أي زمان، لذا لم يعبأ بمعاصرة

ابن الصلاح للسهروردي فموقف هؤلاء ثابت، ويضع المؤلف هذا النص مقابل ما ساقه على لسان أحد التلاميذ" إن حاكمية البشر يمكن مقاومتها واستبدالها بأخرى أكثر حريةً وعدلًا ، أما حاكمية الفقهاء فإنها ترسم الخارجين عليها بالكفر والزندقة، مما يسلبهم أية قدرة على التغيير والتعبير لأنهم عندها لن يكونوا في معركة بين **بشر وبشر**، بل معركة بينهم وبين الله..." [٣٢] ويبدو من خلال هذا الخطاب أن العناصر المسيطرة تقوم"بإساءة استخدام السلطة على أساس الأيدلوجيات وتستمد منه مشروعيته" [٣٣].

فكلا الخطابين فرض نفسه على عقول متلقيه، إذ انطلق من مواقف مسبقة في رفض الآخر، ومثل خطاب الفتوى شكلًا للقوى داخل النص؛ إذ يستمد من الشرع قدرته علي الإلزام، وجاءت هذه الآراء نقلًا عن لسان آخرين وليست مباشرة من أصحابها؛ لتكشف حالة الترديد الآلي للأقوال، ومدى هيمنة هذه الخطابات على العقول، كما أن اللغة المستعارة من أزمنة قديمة تشكل دلالة خاصة في وعي المتلقي، وآلية للإقناع أيضًا حيث ارتقى المطروح لدرجة المسلمات، وهو ما يعطينا انطباعاً على عدم قدرة الشخصيات على إنتاج الأفكار بل استدعائها كمسلمات يجب الالتزام بمضمونها والانحياز لما تقرره وهو ما نجده في استدعاء فتوى ابن الصلاح نصًّا في حوار مجد الدين / المعلم مع تلاميذه كآلية للسيطرة إذ"يميل متلقو الخطاب إلى قبول المعتقدات والمعارف والآراء.. عن طريق الخطاب الذي يرونه مصدراً ذا مصداقية ... مثل خطاب العلماء والخبراء والمهنيين " [٣٤]

ويستغل المعلم عدم المعرفة والقدرة على الحوار لإلزام تلاميذه بصوت الفرد المتمثل بالفتوى لذا تأتي استجابات أحد

التلاميذ بشكل آلي" الفلسفة حرام"[٣٥]، وهي ذاتها الآلية التي استجاب بها السلطان لفتواهم بتكفير السهروردي، إن انتصار خطاب الفقهاء الذي استهدف السلطان / الأب على خطاب السهروردي الذي استهدف الأمير / الابن هو انتصار للخطاب الأبوي وللماضوية على المستقبل وهو ما يعلنه الأمير بعد قتله للسهروردي نزولاً على رغبة والده" قتلته يا أبي.. قتلته يا فقهاء.." [٣٦]؛ ليعدد مستويات السلطة التي شكلت الفعل.

ويقف عرض " لا تقصص رؤياك" على ذات المفاهيم عندما يضعنا أمام ثنائية"الوعي والخرافة" حيث تبرز العرافة / الماضي كجزء من الجسد الثقافي للمنطقة بشكل عام ليوشح العمل بالأسطورة ويغلفه بزمنية تنقل المتلقي خارج حدود زمنه، ويضعها المؤلف طوال العرض في مواجهة مع الأم التي تحمل طفلاً / المستقبل.

وتعتمد العرافة على قوة الإيحاء وقابلية استقباله، فهي تعطى لمنار / الشخص محل النزاع وصاحب الرؤية إحساسًا بحريته في الاختيار"عندما يوحي للمرء بشيء فإن التكنيك المستعمل يتمثل من جهة في ترديد المرء بأنه حر في اختياراته ومن جهة يبحث المرء عن إمكانيات التأثير هذه دون أن ينتبه لذلك..." [٣٧]؛ لذا يأتي خطابها مشبعاً بمفردات تُوقِظُ في الذاكرة دلالات مختلفة إلا أننا نلمح طبيعة موقفها من الاستشهادات التي تخرجها عن سياقها، لقد أسس المؤلف إحالته التناصية في الحجاج بين الشخصيات على الوعي بالدلالات المصاحبة، ووظفها لكشف حالة الاستلاب"فما يحدث دائمًا في حالات الاستلاب هو أن المعنيين بالأمر لا يكونون واعين بتوجيه طباعهم...

ويرتبط كل ذلك بالسلطة وفرضها بالتبعية وإقصاء الآخر لفرض الذات...." وهو ما نراه في محاولات العرافة المستمرة طوال العرض من فرض سلطتها إلي أن تنجح في الوصول ما تريد.

وتتدرج مراحل الإقناع لصناعة الأفكار التي يُبْنَى عليها الصراع المرتبط بتفسيرات الرؤية، وتتداخل الأصوات في بداية العرض من صوت الراوي إلى أصوات الطبيعة ولأصوات المجموعات،"الموعد والواعد والموعود/ المقصد والقاصد والمقصود/ والمعبد والعابد والمعبود"[٣٨]

إن الاشتقاقات اللفظية من الجذر ذاته تعمل على آلية التكرار لتؤكد قصدية الرسالة وتفتح أفقاً **لصراع** يفقد فيه الإنسان فاعليته بتحديد القصد مسبقاً انطلاقاً من الوعد الذي سيأسر قدراته داخل المعبد، وهو ما تؤكد حنين / الأم رفضه عندما تعلن" كلنا في ورطة.. وكلنا متورطون.. نحن مختطفون، وقانعون ومستكينون ومتواطئون.."،" يا للعار يا ويلنا على أمة في انتظار الخلاص في رؤيا منام... الخلاص نصنعه نحن بحر الذنوب وشم العقول... خلاص برائحة الجنة وطعم تراب الأرض.." [٣٩].

ومن خلال الحجاج يسعى الكاتب لتحرير عقل المتلقي من أسر الخرافات، إذ تنحاز حنين إلى المعرفة لتكتسب رمزية أعمق فهي محرضة للفكر، ومن هنا تأتي المناقشات الحجاجية بينها و بين باقي الأطراف (العرافة وزوجها) مؤسسةَ على هذا الاتجاه، إذ يسعى الحجاج في العرض، من خلال عرض الآراء المتباينة ،لإثارة ذهن المتلقي واستقطابه ،من خلال ممارسة سلطة الإقناع.

ويأتي المشهد الختامي ليصعد صاحب

الرؤية بجوار العرافة أعلى الشكل الذي تم توظيفه من كافة المجموعات إشارة إلى انتصار الخرافة واللافكري واللامنتمي. ويمثل صعود العرافة وقيادتها للمجاميع صعوداً للماضي الذي خلق حالة الفوضى التي انتهت بموت الحاضر/ الأم الصوت الرافض للخرافة.

ويحمل جسد الأم المغطى في نهاية العرض إشارات لموت العديد من القيم؛ إذ تتسع دلالته ليشمل الزمان والمكان، وانطلاق الطفل وحيدًا على خشبة **المسرح** لا يدل على استمرار الحياة بقدر ما يطرح العديد من الأسئلة فإلى أي الهويات سينتمي هذا المنطلق وحيدًا أمام كل هذا العنف، وتصبح النهاية بذلك توقفًا لحركة الحياة لا استمراراً لها، ويصبح جسد المرأة / الأم رمزاً لمواجهة العنف اللامحدود من ملاك الحقيقة وصناعها، " فالموت نفسه يغير معناه في كل مستوى من مستوياته... فلم يعد قتلًا ولكنه التخلي الأكثر تطرفًا عن الذات"[٤٠].

فالمواجهة التي تقررها الأم في نهاية العرض هي مواجهة بين الماضي من جانب والحاضر والمستقبل من جانب آخر لتعلن عن فشل خطاب الوعي في مواجهة خطاب الخرافة والوعي المستلب، فإذا لم ننجح في خلق خطاب يجمع تلك الهويات ستنتمي **بالضرورة** لمركزيات أخرى وسيوحدها الجهل، الذي يسعى لتسخير أدوات المجتمع وتعبيده للمستبدين.

خطاب الهويات المنعزلة :

تقف بنا العروض الثلاثة على ما يمكن أن نسميه بخطاب الهويات المنعزلة، حيث يقدم"صدى الصمت" نموذجين لهويتين مختلفتين لا يستطيع كلاهما التواصل مع الآخر ورغم وجود الشخصيات في مكان وزمان واحد إلا أن سلطة الماضي تشكل رؤية كل منهما عن الآخر لذا يعتمد

المؤلف على تقنية الحوارات الجانبية لتأكيد هذه العزلة التي يغلب عليها صوت الفرد رغم محاولاتها إقامة حوار مشترك وهو ذات الأمر في"سيد الوقت" حيث يمثل الفقهاء والسهروردي نموذجين لهذا النوع من الهويات التي تفشل في الوصول إلى لغة حوار مشترك ويحل الحجاج أسلوبًا في التفاهم بينهما تنازعًا على معنى الحقيقة. ويقدم "لا تقصص رؤياك" أشكالًا متعددة لخطاب الهويات المنعزلة، كما يحرص العرض على تقديم تلك المجموعات المختلفة في بيئات أشبه ما تكون بالجيتو ليؤكد العزلة التي فرضتها تلك المجموعات على نفسها، وتتنوع بين الدراويش والإرهابيين والليبراليين والحشاشين، ويقدم كل منها طرحه لتأويل الرؤية التي لم نعرفها طوال العرض ليحمل هذا التقسيم خطابًا مضمرًا موازيًا للوعي المستلب المؤسس على الرؤى ومفاهيم الانتظار؛ لذا تستخدم مجموعة الدراويش عبارات من قبيل"نحن خدامك المطيعون"[٤١]، وتتحقق بذلك لصاحب الرؤية السيادة التي تتأكد في استدعاء المريدين لجملة" إنك اليوم لدينا مكين أمين" [٤٢] على خلاف مجموعة المتطرفين الذي يستدعون" ءائتوني به أستخلصه لنفسي"[٤٣] كإحالة لطبيعة نفعية التأويل المؤسس للسلطة وهو ما يؤكده أحدهم :" كلنا يبحث عن مخرج كي يسود ويقود"[٤٤]،" سنصبح وحدنا من يملك مشروع القيادة والسيادة، إذ انتزعنا الرؤيا منهم ولن يكون لنا ذلك.. إلا إذا استخلصنا صاحب الرؤيا لأنفسنا" [٤٥].

ويستخدم المتطرفون داخل النص مفردات وجمل من قبيل شرعية القيادة "نوليه أمرنا"،"نبايعه فينا سيدًا وزعيمًا"، ليقف الكاتب على نموذج للوعي الذي يعمل على استمرار أزمته بالهروب إلى

ماضوية تجسدت في النزعة الأصولية التي تبناها البعض في طرحه، وتكشف مجموعة الليبرالية داخل النص أيضًا شكلًا آخر للهروب من الحاضر إلى متاهات التنظير وتبني النزعة التحررية تعويضًا عن غياب تجربة الوعي لا تعبيرًا عنها، ويتخذ المؤلف من اختلافهم حول المنهج والمصطلح مدخلًا لعرض حالة التغييب المستمر، واستخدام المعرفة ضد المجتمعات بالتواطؤ مع الخطاب السائد الذي يمثل سلطة في ذاته كذلك استخدام مفردات وعبارات تكشف عن انعزالهم داخل التصورات النظرية حيث يعلن أحدهم"العالم بأسره... انطلق يبحث عن منهج فكري ومذهب سياسي يجمع فسيفساء التشظي الميتافيزيقي للكائن.. اعتمادًا على الأنثروبولوجيا تعميقًا للأديولوجيا.. نسفًا للديموغوجيا... فاصلًا بين الأوتوقراطية.. والبيروقراطية.. والتكنوقراطية.. رافضًا الثيوقراطية طاردًا الأرستقراطية مؤيدًا للديمقراطية "[٤٦].

وتأتي الضحكات كرد فعل عام على وضعية هذا الخطاب داخل السياق، حيث أصلت النخب لنزعة فصل الخطاب الثقافي عن الناس بتبني لغة غير معروفة وغريبة عليهم ومن ثم ينحاز الناس تلقائياً لخطاب الخرافة.

ولم تتخذ النخب موقفاً ملتزماً بنقد الخطاب السائد (الرؤية) الذي يتصدر المشهد من خلال العرافة / الخرافة التي تسعى لإحاطة المجتمع بسياج سلطتها ونفوذها وتدفع المجموعات لتجيشها ضد الحياة، وتأتي مجموعة الحشاشين لتؤكد على هذه العزلة داخل الفضاء العام وتؤصل لامتدادها التاريخي وأنها رمز الخلاص.

"هل هناك مخرج أمن وأضمن من الحشيش؟ يخرجك من الدنيا كلها.. ثم يا عزيزي.. نحن ومن في الخارج سواء... كلنا يا صديقي مسطولون" [٤٧]

ولم يضع الخطاب **المسرحي** أسماء لهذه الشخصيات لتظل مرتبطة بدوائرها الخاصة كهويات منعزلة تبحث عن وجودها في شكل الزعيم المُخلص/ صاحب الرؤية لذا تدعى كل هذه المجموعات زعامته لهم، ويصبح محل خلافهم، ويأتي المشهد الدال الذي يلبسه فيه الدراويش عمامته، ويعطيه الإرهابي رشاشه والحشاش سيجارته، والليبرالي زجاجة خمره؛ ليصبح مسخاً مشوهاً في إشارة دالة إلى أن اختلاف التأويل يفسد الرمز، ويأتي نص" صدى الصمت" ليقدم نموذجاً مثالياً لخطاب الهويات المنعزلة باعتماده شخصيتين لا تتحدث أي منهما لغة الآخر" وعندما لا يشترك الذين يتحاورون نفس الثقافة ونفس القيم ونفس المسلمات، فإن الفهم المتبادل يكون صعباً، إن هذا الفهم يكون ممكناً من خلال التفاوض بشأن المعنى" [٤٨] ويطرح هذا التفاوض نفسه طوال العرض لولا سيطرة الماضي على الشخصيات.

وبالنظر إلى نص" صدى الصمت" من خلال مفهوم الاستلزام الحواري نستطيع أن نرى تشكيل العلاقات الأساسية في النص من خلال هذا المبدأ المهم على مستوى هندسة البنية العامة للنص الذي يعتمد على تكرار مشهد بسياقات مختلفة وهو ما يجعل المتلقي ينتج مشهداً ثالثاً من خلال قراءة الضمني والمضمر داخل النص ككل وعلى مستوى المشهد الواحد من خلال الحوار بين الشخصيتين الأساسيتين، والذي يطرح حالة مشهدية لا تقوم على التواصل لخلق فضاء مسرحي فكري يلتزم المتلقي بتكملته ليس على

مستوى الصورة فحسب، ولكن على مستوى المعاني الضمنية التي تتحد من خلال السياق وعلى مستوى الخطاب التفاعلي المباشر مع الجمهور.

ويبدو أن المؤلف قصد هذه الإستراتيجية حيث ضمن نصه إشارات واضحة لمنهجه في أكثر من موضع فيضع في بداية النص"فن المهارات وهو لعبة في الأصل لذا سألعب معكم، ومعكم أصنع العرض" [٤٩]، ولا أخفي عليكم يبدو أن المؤلف اتخذ هذا الأسلوب في كتاباته الأخيرة بأن يعول عليكم في صنع الحدث، ويكتفي العرض ببث الشفرات فقط، انطلاقًا من كونها تتمثل دائمًا على خشبة المسرح...." [٥٠]" أتمنى ألا يكون قد أتعبكم عرضنا المسرحي، الحقيقة هي أننا ضد فكرة إعطاء المتلقي كل شيء جاهز وهو جالس على مقعده، المهم هو أن تخرجوا من العرض، وأنتم تفكرون بنا، أو تستوقفوننا للجدل حول حوار العميان"[٥١] وإضافة إلى الاتجاه الملحمي الذي التزمه النص كتقنية للعرض من **كسر** الحائط الرابع للوصول للتغريب و**كسر** الإيهام، كشف أيضاً وعي المؤلف بعملية إنتاج الدلالة" فهناك دائماً مشاركة في إنتاج الحقيقة وبناء المعنى كحصص موزعة وفهم مشترك تتداخل آفاقه وتختلف مستويات أبعاده..إننا نفهم بنمط مختلف ونعيد وضع الحقيقة المكتشفة والمعنى المشكل على محك النقد والتمحيص؛ لأن اللغة بما هي حوار وتفاهم، لا تقف عند حدود ولا تسكن إلى حقيقة ودلالة معينة، بل هي ارتحال لا يستقر، وصيرورة دائمة تؤرقها جدلية السؤال والجواب " [٥٢]، وهو ما يشير إليه النص بشكل مباشر:

المرأة : دارماتورج هل سنبقى على هذه الحالة لا يفهم أحدنا الآخر.

الدراماتورج : أجل النص مكتوب هكذا، هناك من يفهم المرموزات بينكما[٥٣].

وهو ما يفرضه الاستلزام الحواري من أن "جمل اللغة تدل في أغلبها على معانٍ صريحة وأخرى ضمنية، تتحد دلالتها داخل السياق التي وردت فيه" [٥٤]، ويفتح عدم التواصل بين الشخصيتين داخل النص أفقاً لتداعي المعاني المختلفة، فحالة عدم التواصل التي تفرض نفسها تشكل انعكاساً للواقع الذي نعيشه في إشارة واضحة لأصل الأزمة المعاشة المتمثلة في عدم القدرة على التواصل رغم حاجتنا الملحة إليه، فالحوار هو: "اكتشاف الآخر داخل الذات، ويعني اكتشاف الذات في نظر الآخر، فهو اكتشاف للذات والآخر من خلال التفاعل المتبادل" [٥٥]، وعدم القدرة على إقامته هو تجسيد للعجز الذي خلقه الانعزال، وتشكل منه النص سواء على مستوى المشاهد أو الشخصيات، إذ يجلس الدراماتورج في غرفة السيطرة، وتفصل بين الشخصيتين الرئيستين طاولة الطعام؛ لينحصر كل منهما في جهة ما بينما يظل المريض طوال العرض قابعاً في حيزه دون تواصل، ويفتتح العرض بآلية نلمحها في حركة الدراماتورج الذي يسير ساحبًا حقيبته ثم يتركها للحظة في مواجهة الجمهور في إشارة واضحة للترحال والاغتراب وحالة اللجوء التي سيناقشها العرض، ونراه مرتبكاً فلا يبدأ حديثه قبل أن يصدر صوتاً معدنياً من آلة بيده وكأن الكلام عاجز عن استهلال العرض وفقد قدرته على تقديمه، فاستعاض عنه بتلك الآلة وهو ما نجده في نهاية العرض إذ يعلو الصوت المعدني المعروف لأجهزة غرف العناية التي تعلن وفاة المرضى لتعلن نهاية العرض، إذ يكسر الصوت الصادر من الآلة صمت البدايات، ويفرض الصوت الصادر منها

في نهاية العرض صمت النهايات وبين الصمتين يكون العرض، لقد فقدت اللغة الملفوظة وظيفتها في الاستهلال والختام كما فقدتها في بناء حوار تواصلي بين الشخصيات داخل العرض.

لقد هيمنت حالة الاغتراب على العرض من خلال طرح الإنسان الآلي في صورة الدراماتورج الذي حددت ملامحه آلية فرضتها سيطرة المخرج والمؤلف، وتكررت من قِبَلِه لتهيمن على الممثلين أنفسهم بما يوحي بأن أفكارهم ومشاعرهم مستمدة من خارجهم، في حالة تمتد لتشمل الجمهور ذاته عندما يقول الدراماتورج: ملحوظة المؤلف عفواً s. p / ذكر المؤلف هنا بين قوسين يضحك الجمهور دون قهقهة [٥٦]...، يطرح عددًا من الملاحظات وهي "هل يمكن أن تكون لدينا أفكار ومشاعر ورغبات وأحاسيس حية نشعر ذاتيًّا أنها أحاسيسنا، وبالرغم من أننا نعيش هذه الأفكار والمشاعر فإنها قد وضعت فينا من الخارج" [٥٧]، وتفرض علينا نوعاً من "التنازل عن التلقائية والفردية تفضي إلى موت الإنسان انفعالياً وذهنياً" [٥٨] وتحوله إلى مجرد آلة تخضع للقوى الخارجية وتفرض عليه القلق الذي يؤسس لكل ما تستدعيه حالة الاغتراب القائمة من الشعور بالعجز واللامعنى واللامعيارية والعزلة الاجتماعية والثقافية[٥٩] .

وهو ما فرضه موضوع" صدى الصمت" شخصيتان دخلت بلديهما الحرب لسنوات طوال يسكنان في بلد ثالث منحهما اللجوء، ولا يعرف أحدنا لغة الآخر" [٦٠]، تلك الهويات المنعزلة التي هيمنت عليها مشاعر الاغتراب وتجارب التفتت الاجتماعي وتسلط الأنظمة، التي ألغت حريتها؛ ليظل الاغتراب المكاني والثقافي حاضراً في النص الذي بني علي مشهد

مكـــرر بـــذات آلياتـــه ومضـــامينه وموضـوعاته، والتـي تشـير إلى مـا قبـل وجودهمـا في بلـد اللجـوء، وكـذلك مـن خلال الجمل والمفردات التي تحمـل ذات المضامين" أنا وحيدة"، "لو عرفت مـرارة الوحدة في الغربة لفضلت الموت" مازلت أحن إلى هناك.... وطني الذي أعشـق... لا أتمنى الموت خارج وطنـي"[٦١]. فجـوهر معانـاة الشخصـيات تشـكل في رحـم التسلط والاستبداد.

ورغـم حالـة الحـوار اللامفهـوم والـذي أطلق عليه النص نفسه حوار العميان" إلا أننـا نلاحـظ تكـرار المشـاعر ذاتهـا لـدى الشخصيات رغم الاتفاق الضـمني عـلى عدم القدرة على الاتصال إننـا أمـام حالـة واحدة لذات النموذج الـذي وقـع تحـت المؤثر نفسه من قبل السلطة التـي خلقـت المعاناة نفسـها بصـناعة العـداء ومفـاهيم عدم التعايش وتقبل الآخر لنجـد أنفسـنا أمـام نمـوذجين متطـابقين في الألم ذاتـه، عندما يعلنان في نفس الوقت ولأكثر مـن مرة (الرجل + المرأة) : أنتم من أضاع مني ولـــدي[٦٢]. ورغـــم حضـــور مـــاضي الشخصـيات، إلا أن عـدم الإحسـاس بالحاضر والذي يجسده الرجل المريض هو المشـترك في كـل الاسـتدعاءات الزمنيـة، ويحمـل موتـه في نهايـة العـرض دلالـة واضـحة لتكـرار النتـائج المرتبطـة بـذات العلاقات، فكما أضاع عدم التواصل بـين البلدين ولديهما، أضاع عدم التواصل بـين الشخصيتين حاضرهما؛ ليطل الموت علينا مرة أخرى، والذي يشير إليه النص بموت المؤلف نفسه كنهايـة للعـرض، في إشـارة للتوقـف عـن الفعـل وضـياع الحـاضر، وتكررت هذه البنية في العـروض الثلاثـة بطرح حالـة الاغـتراب كنتيجـة لانعـزال الهويـات عـن بعضـها الـبعض والتـي التمسـت اسـتراتيجيات الانكفـاء عـلى

الذات وفقدان الحوار وحضور خطاب الجماعات المهيمنة وسيطرة النزعة الماضوية ليفرض الموت نفسه كنتيجة وواقع في نهاية هذه العروض.

الخاتمة والنتائج

ترك المأزق الحاضر أثره على اختيار النصوص **المسرحية** المقدمة في الدورة الثامنة لمهرجان **المسرح** العربي ٢٠١٦، وانعكست الأزمة الراهنة على الخطاب **المسرحي** الذي تشكلت ملامحه من خلالها، حيث حمل خطاب العنوان في العروض الثلاثة المختارة محل الدراسة إحالات لانقطاع التواصل، وحل الموت معنى ودلالة عليه، مما وضع المتلقي على عتبات استقبال أزمة ما داخل هذه النصوص، وحمل التناص في"لا تقصص رؤياك" خطاباً مضمراً وقف على القضايا المرتبطة بالتأويل الذي يعطي مبرراً للفعل الإنساني في ظل غياب حقيقة المعنى وحضور جماعات المصالح، إن إشكاليات التأويل الناتجة عن غياب بوصلة حقيقية للمعنى طرحت نفسها كأزمة معاشة انعكست في كثير من تفاصيلها على الواقع خاصة مع وجود مُلاك الحقيقة المطلقة، ووضعتنا العروض الثلاثة أمام فكرة الخطاب والسلطة من خلال مستويات اللغة والمفردات المستخدمة التي **تشي** بحجم القوة والسيطرة وامتلاك الحقيقة، كما كان لهيمنة خطاب الجماعات الأكثر قوة وغياب الحوار والالتزام بالحجاج الذي كشف حجم الخلاف بين الرؤى المتعارضة أحد أشكال الأزمة، ومن ثم أصبح الموت نتيجة طبيعية في العروض الثلاثة، وإشارة إلى أن الأخطاء القائمة من الصعوبة بمكان أن تستمر معها الحياة، وحلت الشخصيات كبنيات متحاربة

تحمل خطاب العنف والإقصاء في بعض الأحيان مما جعل الفناء نتيجة حتمية.

لقد قدمت النصوص في مجملها صراعاً بين الماضي والحاضر، وكشفت النهايات عن انتصار الماضوية بما تحمله من قيم ومفاهيم، ومثل الموت توقفاً للحركة نحو المستقبل، وفرض الخطاب في العروض الثلاثة هيمنة ما وسلطة مؤثرة من خلال استراتيجيات التلفظ والجمل والأنظمة الدلالية التي جاءت كنسق مؤسس على الأيدلوجيات الخاصة لكل متحدث، ووقفت بنا العروض الثلاثة على ما يمكن أن نسميه خطاب الهويات المنعزلة، التي عملت على استمرار أزمتها بالهروب المستمر من معايشة الواقع في ظل غياب الوعي مما خلق حالة من الاغتراب الواضح داخل العروض، إن الزمن الوحيد الذي تلاشى داخل العروض هو الحاضر، لذا كان الموت في نهاية العروض الثلاثة اعتراضاً على حالة التشظي وتحذيرا من أنه إذا استمر النزاع المؤسس على الرغبة في الهيمنة والسلطة سنفقد الحاضر والمستقبل.

==========

الهوامش:

١- فان دايك (تـوين): الخطاب والسلطة ، ترجمة غيداء العلي ، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ، ٢٠١٤ ، ص ٣٤

٢- حمداوي (جميل) ، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥ العدد ٣، ١٩٩٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت ص١٠٩.

٣- نفسه ص ١١٠

٤- نفسه ص ١٠٩

* ملحوظة العروض المختارة محل الدراسة مسجلة ومتاحة على موقع الهيئة العربية للمسرح.

٥- جاسم محمد جاسم : جماليات العنوان، مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر، عمان ٢٠١٢ ص ٢٩.

٦- معجب العدواني، تشكيل المكان وظلال العتبات، إصدارات النادي الأدبي الثقافي عدد ١٢٣، المملكة العربية السعودية، نوفمبر ٢٠٠٢، ص ٢٥.

٧- انظر قاسم مطرود : **مسرحية** صدى الصمت، نسخة مهرجان **المسرح** العربي، الدورة الثامنة، نسخة محفوظة بالهيئة العربية للمسرح، ص١

٨- محمد فكري الجزار : العنوان وسيميوطبقا الاتصال الأدبي، الهيئة **المصرية** العامة للكتاب ١٩٩٨ ص٨٦.

٩- انظر اسماعيل عبدالله : **مسرحية**" لاتقصص رؤياك"، نسخة مهرجان **المسرح** العربي، الدورة الثامنة، نسخة محفوظة بالهيئة العربية للمسرح، ص١

١٠- سورة يوسف: الآية (٥)

١١- انظر محمد فريد أبو سعدة : **مسرحية** سيد الوقت، نسخة مهرجان المسرح العربي، الدورة الثامنة، نسخة محفوظة بالهيئة العربية للمسرح، ص1

١٢- انظر توين فان دايك : نفسه، ص٤٤٥

١٣- انظر فيليب بروطون : الحجاج في التواصل، ترجمة محمد مشبال وعبدالواحد التهامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٣، ص١٠٦

١٤- إسماعيل عبدالله : نفسه، ص ٨، ٩، ١٠

١٥- توين فان دايك : نفسه، ص١٩٥

١٦- نفسه، ص١٩٦

١٧- نفسه : ص ١٩٧

١٨- قاسم مطرود : نفسه، ص١

١٩- روث فوداك، ميشيل ماير، مناهج التحليل النقدي للخطاب، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٤، ص٨٦

٢٠- قاسم مطرود : نفسه، ص ٦

٢١- انظر توين فاندايك، ص ٤٣٦

٢٢- محمد فريد أبو سعدة: نفسه ، ص٢

٢٣- نفسه ، ص٣٢

٢٤- محمد فريد أبو سعدة : نفسه : ص٢

٢٥- نفسه : ص ٢٧

٢٦- محمد فريد أبو سعدة :نفسه ، ص٢٥

٢٧- نفسه : ص٢٨

٢٨- نفسه.

٢٩- توين فانديك : نفسه، ص٢٠١

٣٠- الطاهر الجزيري : الحوار في الخطاب، مكتبة آفاق، الكويت، ٢٠١٢، ص٣٨٨

٣١- محمد فريد أبو سعدة : نفسه، ص ١٢، ١٣

٣٢- نفسه : ص١٣

٣٣- روس فوداك ومشيل ماير : ص١٦٦

٣٤- توان فانديك : نفسه، ص٢٠٢

٣٥- محمد فريد أبو سعدة : نفسه، ص ١٢

٣٦-: نفسه : ص٣٥

٣٧- رانير فونك : الأنا والنحن، ترجمة حميد لشهب، دار جداول، بيروت ٢٠١٦، ص ٦٠

٣٨- إسماعيل عبدالله : نفسه، ص٣

٣٩- نفسه : ص٣٥

٤٠- بول ريكور: صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحد، بيروت،٢٠٠٥ص٥٦٣.

٤١- إسماعيل عبدالله : نفسه، ص ٢٨

٤٢- إسماعيل عبدالله : نفسه ، ص ٣٢

٤٣- نفسه

٤٤- نفسه، ص٣٣

٤٥- نفسه

٤٦- نفسه، ص٤١

٤٧- إسماعيل عبدالله : نفسه : ص٣٣

٤٨- جورج لايكوف ومارك جونسن : الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال **للنشر**، الدار البيضاء ١٩٩٦، ٢١٦

٤٩- قاسم مطرود : نفسه، ص١٩

٥٠- نفسه : ص١

٥١- نفسه : ص١١

٥٢- هانس غيورغ غادامير: فلسفة التأويل ، ترجمة محمد شوقي الزبن، الدار العربية للعلوم، بيروت ٢٠٠٦، ٣٢

٥٣- قاسم مطرود : نفسه، ص١٣

٥٤- كاده ليلى : ظاهرة الاستلزام التخاطبي في (التراث اللساني العربي)، مجلة اللغة العربية وآدابها، منشورات المركز الجامعي بالوادي، الجزائر ، العدد الول، مارس ٢٠٠٩، ص١٠٥

٥٥- فيصل عباس : الاغتراب، دار المنهل، بيروت، ٢٠٠٨، ص٤١١

٥٦- قاسم مطرود : نفسه، ص٢٠

٥٧- فيصل عباس: نفسه، ص٣٧٥

٥٨- فيصل عباس : نفسه ، ص ٣٧٦

٥٩- انظر، صلاح الدين أحمد الجماعي، الاغتراب **النفسي** والاجتماعي وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٤٧

٦٠- قاسم مطرود : نفسه ص ١، ٢

٦١- قاسم مطرود : نفسه، ص٢٠، ٢١

٦٢- نفسه : ص٦

= = = = = = = = = = = = = =

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

١- عبدالله (اسماعيل) : **مسرحية"** لاتقصص رؤياك"، نسخة مهرجان المسرح العربي، الدورة الثامنة، نسخة محفوظة بالهيئة العربية للمسرح

٢- أبو سعدة (محمد فريد): **مسرحية** سيد الوقت، نسخة مهرجان المسرح العربي، الدورة الثامنة، نسخة محفوظة بالهيئة العربية للمسرح.

٣- مطرود (قاسم) : **مسرحية** صدى الصمت، نسخة مهرجان المسرح العربي، الدورة الثامنة، نسخة محفوظة بالهيئة العربية للمسرح

المراجع:

١- ريكور (بول): صراع التأويلات دراسات هيرمينوطيقية، ترجمة منذر عياشي، دار الكتاب الجديد المتحد، بيروت،٢٠٠٥

٢- فان دايك (تون): الخطاب والسلطة ، ترجمة غيداء العلي، المركز القومي للترجمة ، القاهرة ٢٠١٤

٣- لايكوف (جورج) و جونسن (مارك) : الاستعارات التي نحيا بها، ترجمة عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٩٦

٤- محمد جاسم (جاسم): جماليات العنوان مقاربة في خطاب محمود درويش الشعري، دار مجدلاوي للنشر، عمان ٢٠١٢

٥- العدواني (معجب) ، تشكيل المكان وظلال العتبات، إصدارات النادي الأدبي الثقافي عدد ١٢٣، المملكة العربية السعودية، نوفمبر ٢٠٠٢،

٦- الجزيري (الطاهر) : الحوار في الخطاب، مكتبة آفاق، الكويت، ٢٠١٢

٧- عباس (فيصل) : الاغتراب، دار المنهل، بيروت، ٢٠٠٨

٨- فوداك (روث) ، ميشيل ماير، مناهج التحليل النقدي للخطاب، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٤

٩- فونك (رانير) : الأنا والنحن، ترجمة حميد لشهب، دار جداول، بيروت ٢٠١٦

١٠- أحمد الجماعي (صلاح الدين) ، الاغتراب **النفسي** والاجتماعي

وعلاقته بالتوافق النفسي والاجتماعي، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٧

١١- بروطون (فيليب): الحجاج في التواصل، ترجمة محمد مشبال وعبد الواحد التهامي، المركز القومي للترجمة، القاهرة ٢٠١٣

١٢- غيورغ غادامير (هانس): فلسفة التأويل ، ترجمة محمد شوقي الزبن، الدار العربية للعلوم، بيروت ٢٠٠٦

١٣- الجزار (محمد فكري): العنوان وسيميوطيقا الاتصال الأدبي ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨

الدوريات :

١- حمداوي (جميل) ، السيميوطيقا والعنونة، مجلة عالم الفكر، المجلد ٢٥ العدد ٣، ١٩٩٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت

٢- كاده (ليلى) : ظاهرة الاستلزام التخاطبي في (التراث اللساني العربي)، مجلة اللغة العربية وآدابها، منشورات المركز الجامعي بالوادي، الجزائر ، العدد الأول، مارس ٢٠٠٩

* * * *