ديناميات الثقافة في المسرح

من المثاقفة إلى التناسج الثقافي

مقاربات
PROCHES

الصديق الصادقي العماري

الصديق الصادقي العماري

ديناميات الثقافة في المسرح
من المثاقفة إلى التناسج الثقافي

الكتاب: **ديناميات الثقافة في المسرح من المثاقفة إلى التناسج الثقافي**
المؤلف: الصديق الصادقي العماري

رقم الإيداع القانوني: 2022MO1223
ردمك: 978-9920-568-56-2

الطبعة الأولى 2022
الناشر: مؤسسة مقاربات للنشر والصناعات الثقافية المغرب
التصميم والجرافيك: القسم الفني للمؤسسة
الغلاف: القسم الفني للمؤسسة
العنوان: ص.ب 2997 البريد المركزي -فاس المملكة المغربية.
الهاتف:00212535736164/00212651288089
البريد الالكتروني: mokarabat@gmail.com

مقدمة

عرفت الثقافة مكانة جد متميزة في الأبحاث والدراسات على اختلاف أنواعها وتوجهاتها وتخصصاتها، خاصة مع الدراسات الأنثروبولوجية والاجتماعية، فالإنسان بطبعه كائن اجتماعي وثقافي في الآن نفسه، وبهذا يتميز بالتفاعل عبر علاقات اجتماعية متعددة مع الآخر المشابه أو المختلف، مما يؤدي إلى ثراء الخبرة والتجربة التي تساعد على التجديد والتحول في طريقة التفكير ونمط العيش وأسلوب الحياة، وخلال هذا التفاعل يتم إكساب العديد من النماذج والأشكال الثقافية بين الطرفين، الأمر الذي يدفعنا للقول بعدم وجود ثقافة خالصة، وإنما هناك تداخل وتقاطع وتفاعل بين الثقافات.

لكل ثقافة هوية، ولكل هوية جوهر تعبر عنه خصوصيات متفردة، وتنبثق منه قيم سامية ومثل عليا، هي عنوان الأصالة والعراقة اللتين هما القواعد الراسخة للثقافة، والقواسم المشركة بين الثقافات الإنسانية جميعا، مها تكن سماتها وقسماتها وطوابعها، ومها تتعدد مصادرها ومنابعها وروافدها.

لكل أمة ثقافة تعبر عن كينونتها، وتعكس طبيعتها، وتسجل عطاءاتها المتراكمة عبر التاريخ الطويل، فتجعل منها أمة ذات خصوصيات تميزها عن الأمم الأخرى. وكذلك هي الثقافة في تميزها عن الثقافات السائدة، سواء في الزمن الواحد، أو في أزمنة متطاولة، وإن كانت تأخذ عنها، وتقتبس منها، وتتلاقح معها، فتتقارب، وتتحاور، وتتفاعل بطرق متباينة، فتكتسب قوة في المناعة، وقدرة على التناغم مع البيئة، وعلى التكيف مع المحيط الإنساني العام، وتلك هي طبيعة الثقافة لدى أي أمة من الأمم، وفي كل عصر من العصور.

أما بخصوص المسرح، منذ نشأته سعى إلى مد جسور التواصل بين الثقافات الإنسانية، في أفق التأسيس لمسرح كوني يروم العالمية ويختزل

الخصوصية، أو صنع مسرح عالمي ينطق بلغات متعددة، وذلك نتيجة التبادلات الثقافية والحضارية بين الشعوب، التي تجاوزت الحدود الجغرافية وحتى الثقافية. قد أصبح المسرح مجالا وفضاء لتفاعل وتداخل مختلف الفرجات الإنسانية، وأرضية للتبادل والتأثير والتأثر، مما جعل منه ظاهرة ثقافية بامتياز، وبهذا، يصبح مجالا للانفتاح على الآخر المختلف والمغاير، لذلك، "ليس ثمة من مسرح مكتف بذاته كليا. وهذا دليل على أن المسرح من حيث هو أب للفنون، هو في حقيقته جنس هجنة بامتياز، إنه مجمع الفنون كلها، ومعبر لتفاعلها وتناسجها"[1].

وفي إطار ما يعرف ب "مسرح المثاقفة" عرفت الفرجات والتعبيرات الثقافية تحولات عميقة وشائكة، حيث تم اقتطاع أجزاء من ثقافة معينة وإدخالها في ثقافة أخرى مخالفة، مما نتج عنه إشكالات عويصة من قبيل التخوف على الهوية الوطنية، وهيمنة ثقافة على أخرى، إضافة إلى التبعية الثقافية، وهو الأمر الذي كرس المركزية الغربية من خلال إغناء ثقافتها على حساب ثقافة الآخر المختلف ووصفها بالتخلف والجمود وكل أشكال الدونية، غير أن "ارتهان مصطلح "مسرح المثاقفة" بأشكال معينة من الممارسات المسرحية المتمركزة قد أحدث التباسات أثناء تداوله في أوساط البحث المسرحي الدولي، إذ أصبح يرمز إلى مثاقفة مهيمنة ومفروضة أكثر منها تلقائية ومتكافئة"[2]. مما نتج عنه ضرورة تفكيك مسرح المثاقفة ومعرفة خلفياته وأبعاده من قبل العديد من النقاد والباحثين، من بين هؤلاء باتريس بافيس الذي يقر بضرورة تجاوز خطاب المركزية الأوربية الغاشمة، إذ يقول في هذا الصدد:"إذا كان هناك ثمة خطاب يجب أن نسعى لتجاوزه، فهو التمركز الأوربي المنكفئ الذي يجعل من أوربا حصنا منيعا ضدا على أي شكل من

1إريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ترجمة وتقديم: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 22، ط1، طنجة- المغرب،2016، ص 14.

2إريكا فيشر ليشته، المرجع السابق، ص15.

أشكال المثاقفة مع آخرها....لقد كان استشراف آفاق المثاقفة خارج مدار المركزية الأوربية رهانا استراتيجيا لحل مشاكل المسرح المعاصر"[1].

وفي هذا السياق، الذي ارتبط بضرورة التفكير في سبل استشرافية من أجل خلق جسور التفاعل والتواصل بين الثقافات بطريقة متكافئة، نتج مشروع "التناسج الثقافي" في محاولة من طرف العديد من الباحثين لخلق تصور نظري حوله في المسرح. فإذا كانت الأشكال التعبيرية تنتقل من ثقافة إلى أخرى بطريقة مباشرة وغير مباشرة، وإذا كانت هذه الأشكال تتداخل فيما بينها عبر عمليات التأثير والتأثر المتبادلة، وإذا كان المسرح من الفنون التي تشكل فضاء بينيا لهذه الأشكال التعبيرية الفرجوية، فما هو مفهوم الثقافة؟ وما علاقتها بالهوية؟ وما هو مفهوم التناسج الثقافي؟ وهل يمكن رصده في تجارب مسرحية غربية وعربية؟ وما هي مظاهره في نص مسرحية الساروت للحسين الشعبي؟ وأين يتجلى اشتغال التناسج الثقافي في مكونات الإخراج المسرحي؟

---

1 خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة14، ط1، طنجة-المغرب، 2011، ص 22.

الفصل الأول:
إطار نظري
الثقافة، والمثاقفة،
والتناسج الثقافي في المسرح

تعا
البا
هذ
الم
نقا

علي
اخت
حس
وم
إلى

وبا
الر
رم
دا

تمهيد

لا يمكن الحسم بوجود تعريفات محددة تم الإجماع حولها، بقدر ما هناك تعاريف متنوعة حول نفس المفهوم تختلف باختلاف الحقل العلمي، ومرجعية الباحث، ونوع التخصص، وربما حتى الحقبة التاريخية التي عاش فيها، غير أن هذا التنوع والاختلاف لا يكون متعارضا بقدر ما يتميز بالزيادة أو النقصان في المعنى والدلالة والأبعاد، مع أن جل التعريفات لمفهوم واحد قد تتقاطع في نقط رئيسية لا يمكن الاختلاف حولها.

وهو الأمر نفسه بالنسبة للمرجعيات والمدارس النظرية التي يعتمد عليها الباحث في شرح وتحليل وتفسير الظاهرة المدروسة، حيث يعمل على اختيار الأطر النظرية التي يرى فيها أرضية خصبة لتحقيق أهداف بحثه، وذلك حسب نوع الظاهرة وأبعادها المختلفة، كذلك نوع المنهج وأساليب تحققه، ومدى قدرة هذا المنهج، بما يحمل من تقنيات ووسائل، على البلوغ بالبحث إلى تحقيق نتائج صحيحة.

لذلك، ارتأيت في هذا الفصل الوقوف عند مفهومي "الثقافة" و"التناسج"، وبعض المفاهيم الأخرى المرتبطة بهما، مثل التثاقف والهوية، ثم محاولة الربط بينهما من أجل المحاولة لتحديد دلالة "التناسج الثقافي"، ومنه إلى رصد "التناسج الثقافي في المسرح" من أجل تحديد أهم معالمه وتمظهراته داخل الممارسة المسرحية.

1- التناسج والثقافة: المفهوم

1-1- مفهوم الثقافة

ليس ثمة تعريف جاهز ونهائي للثقافة نستطيع استعارته، باطمئنان، وتأسيس الكلام على معطياته،لذلك، ربما يكون للاستضاءة بتعريفات سبق اقتراحها من قبل مفكرين أطلوا على المصطلح من منظور حقول معرفية عديدة، من شأنه أن يساهم في التعرف والوقوف على مفهوم الثقافة،وإثارة أسئلة تساعد على فتح نقاش فكري حول الموضوع يساعد على تقديم توضيحات وإضافات نوعية.

تعد الثقافة من المفاهيم المتشعبة والشائكة، لأنها تحمل دلالات ومعاني كثيرة، وتأبى أن تنحصر في تخصص دون آخر، خاصة في العلوم الإنسانية، حيث أصبحت السياقات التي يظهر فيها هذا المفهوم تتضارب من وقت لآخر، حسب الظروف والأزمنة والتخصصات والمجتمعات والشعوب وحتى من داخل نفس الشعب أو نفس المجتمع، ومن هذا المنطلق، "تشهد مسألة الثقافة، أو بالأحرى مسألة الثقافات، تجددا يجعل منها مسألة راهنة، سواء على المستوى الفكري، أو على المستوى السياسي.ففي فرنسا، على الأقل، لم يكن الحديث في الثقافة أوسع مما عليه اليوم (بخصوص وسائل الإعلام، أو الشباب أو المهاجرين). وهذا الاستخدام للكلمة، مهما كانت حدود مراقبته، هو في حد ذاته، معطى إثنولوجي"[1].

وبهذا المعنى، تعد الثقافة معيارا من معايير التمييز والاختلاف بين الشعوب والجماعات، إذ أن لكل مجتمع طابع ثقافي خاص، وأسلوب عيش معين، بل ومنظومة قيم معينة. لهذا، ساهمت الثقافة بشكل كبير في تحول الإنسان من كائن بيولوجي إلى كائن اجتماعي، يتفاعل داخل الجماعة ويعبر

1دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: د. منير السعيداني، مراجعة: د. الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، مارس 2007، ص9.

عن حاجاته، وقناعاته، وميولاته، وعن طابعه الخاص الذي يميزه عن غيره المختلف عنه.

مفهوم الثقافة يعد من أعقد المفاهيم لأنه استعمل بطرق وأشكال مختلفة بجميع اللغات، إذ أن استعماله يختلف من لغة إلى أخرى، وقد "عرفت الثقافة باعتبارها طريقة كاملة للحياة لدى مجتمع معين، حيث يتم تعلمها وتقاسمها بين أفراد المجتمع. غير أن مفهوم الثقافة من المفاهيم المعقدة. فمثلا (ريموند وليم) أحد أهم المنظرين في الثقافة في كتابه (keyword) يرى أن الثقافة تعد واحدة من أكثر المفردات تعقيدا في اللغة الإنجليزية، فكلمة ثقافة استعملت بطرق مختلفة سواء من جانب علماء الاجتماع أو في الأحاديث اليومية[.....]. فالأشياء التي يصنعها الإنسان، ويمارسها هي معطيات ثقافية بينما الأشياء التي توجد أو تحدث بدون تدخل الإنسان تعتبر جزء من عالم الطبيعة"[1].

لذلك، تعد الثقافة من صنع الإنسان، فهو الذي يخلق معطياتها ومكوناتها التعبيرية استنادنا إلى الإطار العام المحدد لمجتمعه ووسطه ومعيشه اليومي، من عادات وتقاليد وطقوس ومعتقدات...الخ.إنها متجددة بتجدد إنتاجات وإبداعات الأفراد، وتنعكس على تطور واستمرارية المجتمع، كما أنها هي الموجه لسلوك الأفراد وتدفعهم إلى الاحتكام إلى معاييرها وضوابطها بطريقة قسرية تعسفية، ومن يخرج عن محددتها، في نفس المجتمع، يعد مخلا بالنظام العام.

أما بخصوص الحقبة التاريخية التي نشأ فيها مصطلح الثقافة والمعنى الأول لها، يرى «دنيس كوش» أن كلمة ثقافة "ظهرت في أواخر القرن الثالث عشر متجذرة من Cultura اللاتينية التي تعني العناية الموكولة للحقل وللماشية، وذلك للإشارة إلى قسمة الأرض المحروثة"[2]. وقد عرفت الكلمة

1هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2010، ص 7.

2دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص 17.

بعض التغيرات الطفيفة لكنها لم تخرج عن المعنى الفلاحي، مع أنها ارتبطت بمهارات وقدرات الفلاح وطبيعة وحالة الأرض المحروثة، إذ أنه "في بداية القرن السادس عشر، كفت الكلمة عن الدلالة على حالة (حالة الشيء المحروث) لتدل على فعل هو فلاحة الأرض. ولم يتكون المعنى المجازي إلا في منتصف القرن السادس عشر، إذ بات ممكنا أن تشير كلمة «ثقافة»، حينذاك، إلى تطوير كفاءة، أي الاشتغال بإنمائها. ولكن ذلك المعنى المجازي ظل غير دارج بكثرة حتى منتهى القرن السابع عشر، ولم يحز على اعتراف أكاديمي، إذ لم يدرج ضمن مواد أغلب قواميس تلك الفترة"[1].

فقد كان الاستعمال الأول لكلمة ثقافة مرتبطا بالحرث والأعمال الفلاحية، خاصة بتطوير قدراته وإمكاناته للسيطرة على الأعمال الفلاحية، وهذا راجع للانشغال اليومي للإنسان، إذ كانت علاقته بالأرض، مصدر عيشه، وطيدة، فتطويره لأعماله وممارساته اليومية الفلاحية هو ما كان يعكس تطور حياته.

أما عن تطور دلالات كلمة ثقافة، التي تغيرت بتغير الأفكار والقناعات وحاجات الإنسان وطريقة عيشه ومستوى نضجه، يرى «دنيس كوش» أن: "التطور الدلالي الحاسم الخاص بالكلمة والذي سمح، لاحقا، بابتداع المفهوم الحديث داخل اللسان الفرنسي، في قرن الأنوار، قبل أن ينتشر بواسطة الافتراض اللساني داخل اللسانين المجاورين (الإنجليزي والألماني)[2]. فقد كان القرن الثامن عشر، وما عرفه من فتح عظيم على الإنسانية في جميع المجالات، هو القرن الذي نحت فيه المفهوم الحديث للثقافة، إذ ارتبط تطور هذا المفهوم بتطور أوضاع الإنسان وحاجاته في جميع المجالات، وأصبح الإنسان يبدع حسب رؤيته ووفق ما يراه مناسبا له وللمجتمع الذي يعيش فيه.

إن كلمة ثقافة منذ نشأتها عرفت معاني ودلالات معينة اختلفت باختلاف الشعوب والمجتمعات، غير أنها لم تستقر على دلالة أكاديمية معينة من داخل البحث العلمي، ويعد "القرن الثامن عشر هو الذي بدأت فيه كلمة «ثقافة»

---

1 دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص17.

2 دنيس كوش، المرجع السابق، ص 16.

تفرض نفسها في معناها المجازي. بهذا المعنى تم إدراجها في قاموس الأكاديمية الفرنسية(Dictionnaire de l'Académie Français)(نشرة 1718)، وهي، في أغلب الأحيان، متبوعة بمضاف يدل على موضوع الفعل. هكذا كان يقال «ثقافة الفنون» و«ثقافة الأدب» و«ثقافة العلوم» كما لو كان ضروريا أن يحدد الشيء المعتنى به تثقيفا"[1]. وبهذا، تحررت كلمة الثقافة من معناها الضيق المرتبط بالفلاحة والحرث وتطوير كفاءات الفلاحين إلى المعنى العلمي الأكاديمي. مع عصر الأنوار ظهرت كلمة ثقافة في التربية والأدب والعلوم وغيرها من التخصصات، وبالرغم من أنها استعملت مفردة إلا أنها عرفت تطورا كبيرا وتشعبا في المعنى والدلالة.

في الحديث اليومي عن الثقافة غالبا ما يتم التركيز على مستويات التفكير والتراكم المعرفي لدى الشخص، كذلك الجوانب الإبداعية مثل الفنون والأدب والموسيقى والرسم والكتابة والرقص...الخ، غير أنها تعني بالإضافة إلى ذلك أبعاد أخرى، وبهذا، "الثقافة تعني أسلوب الحياة الذي ينتجه أعضاء مجتمع ما أو جماعات ما داخل المجتمع. وهي تشمل على هذا الأساس أسلوب ارتداء الملابس، وتقاليد الزواج، وأنماط الحياة العائلية،....، والاحتفالات الدينية، بالإضافة إلى وسائل الترفيه والترويح عن النفس"[2]. يستشف من هذا القول، أن الثقافات تتعدد بتعدد طريقة العيش وأسلوب الحياة، والأنماط والأشكال التعبيرية التي يعبر بها كل مجتمع عن نفسه. والثقافة هي مميزة لجماعة اجتماعية ككل، وليست تعبيرا عن ميولات ورغبات الأفراد، إذ أنها هي التي تحدد نوع هويتهم وانتمائهم، كما أنها تعتبر الموجه الرئيسي لعلاقاتهم وطريقة عيشهم.

إن تعدد معاني ودلالات الثقافة راجع إلى تعدد وجهات النظر وزاوية الدراسة حسب العلوم والتخصصات، باعتبارها ظاهرة تدرس وفق قواعد

1دنيس كوش، المرجع نفسه، ص 17-18.

2أنتوني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم: فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت- لبنان، 2005، ص79.

ومناهج معينة، لذلك مثلا، "تعني الثقافة في نظر علماء الاجتماع جوانب الحياة الإنسانية التي يكتسبها الإنسان بالتعلم لا بالوراثة. ويشترك أعضاء المجتمع بعناصر الثقافة تلك التي تتيح لهم مجالات التعاون والتواصل.... وتتألف ثقافة المجتمع من جوانب مضمرة مثل: المعتقدات، والآراء، والقيم التي تشكل المضمون الجوهري للثقافة، ومن جوانب عيانية ملموسة مثل: الأشياء، والرموز، أو التقانة التي تجسد هذا المضمون"[1].

وبهذا المعنى، تعد الثقافة ذلك الكل الذي يشمل كل مناحي وجوانب حياة الإنسان والتي ساهم في إنتاجها وإبداعها وفقا لحاجاته وضرورات عيشه، كما تشمل جوانب أخرى ضمنية مرتبطة بالجانب القيمي المؤطر لكل سلوكات الإنسان وطريقة تفكيره وتفاعله مع الآخر.

بناء على هذه المعطيات، يمكن مقاربة الثقافة بالاعتماد على مداخل مختلفة ومتنوعة: أنثروبولوجية، سوسيولوجية، فكرية، ونقدية...إلخ. ومن أمثلة ذلك، الباحث «ماثيو آرنولد» الشاعر والناقد والمدرس، الذي يرى أن "الثقافة هي دراسة الكمال والتي من شأنها أن تقود إلى كمال متناسق بتطويرها لكل جوانب إنسانيتنا ثم إلى كمال عام بتطويرها لكل أجزاء المجتمع. والناس يصبحون مثقفين باتباعهم طريق الكمال"[2]. حسب آرنولد، الثقافة تتحدد من خلال المعرفة، معرفة كل ما يتعلق بجوانب شخصية الإنسان وخصوصيات الجماعة، معرفة أفضل ما يساهم في بناء الإنسان وكل ما يحيط به من ممارسات صحيحة لها وقع إيجابي تنويري على حياته.

فكلما سعى الإنسان إلى الانفتاح على تخصصات واتجاهات عدة عن طريق القراءة والبحث المستمر، من خلال دراسة أرقى الموضوعات في الشعر والأدب مثلا، كلما كانت له القدرة على تطوير وتنمية إنسانيته نحو الكمال. غير أن الإنسان أصبح يميل إلى الكمال المادي، ولا يرى إلا ذاته، ولا يسمع إلى

1أنتوني غدنز، المرجع السابق، ص 82.

2 هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ص 40.

صوته في إغفال تام عن القيم والمبادئ التي تؤصل لواقعه وهويته بسبب الثورة التكنولوجية.

إن الثقافة تنبني على معايير وقواعد متفق عليها من قبل أعضاء الجماعة الاجتماعية، وهي التي تحدد شروط وضوابط النظام العام داخل نفس الجماعة، لذلك فإن جميع التفاعلات والعلاقات بين هذه الأفراد لا يمكن أن تخرج عن هذه الضوابط، وإلا يعتبر صاحبها خارجا عن القانون وخارقا لقواعد وأصول الثقافة الأصلية. بعض المجتمعات تشدد على قيمة المعتقدات الدينية التقليدية، بينما تميل مجتمعات أخرى إلى إعطاء قيمة للتقدم والعلوم.

في الوقت الذي يركز فيه البعض على الراحة المادية وتحقيق النجاحات، يرى البعض الأخر راحته في الهدوء والبساطة. غير أنه في هذا العصر الذي يعرف تغيرات كثيرة بفعل التقنية والتكنولوجيا وانتقال الأفراد بشكل مستمر والأفكار والسلع والمعلومات بشكل مفرط وسريع، تعرف الثقافة الخاصة بكل مجتمع تهديدا كبيرا بفعل ما أفرزته العولمة وتدويل العادات والتقاليد، إذ برزت ثقافات غازية ومسيطرة بوسائل وتقنيات مستهلكة ومتداولة.

الثقافة تتغير بمرور الزمان وتغير المكان وحتى الأشخاص وحاجاتهم، فالأشكال الثقافية التعبيرية والمعتقدات التي كانت تؤمن بها جماعة اجتماعية معينة في حقبة زمنية معينة سرعان ما تتغير، وقد تطعم بأشكال ثقافية أخرى بسبب تغير الإقامة، وحسب النضج الفكري لأفراد الجماعة بفعل الدراسة، أو الهجرة إلى الخارج، والزواج الخارجي، أو انفتاح الأفراد على ثقافات أخرى، أو بفعل ربط علاقات خارجية بين الأفراد والجماعات، وغيرها من الأسباب.

الثقافة إذن، هي ذلك الجزء من البيئة الذي صنعه الإنسان، ويمكن إجمالها في كل ما هو مكتسب، بمعنى غير طبيعي(فطري). الثقافة أسلوب وطريقة العيش في الحياة التي تتمكن جماعة بشرية من تأسيسها لتكون مقبولة من جميع أفراد الجماعة، وملائمة لهم كمجموع، وهي طريقة تتضمن أساليب الإدارة وآلياتها، ونمط التفكير، وآداب السلوك والمعتقدات، أو منظومة

الأخلاق والقيم التي تحكم الجماعة، وكذلك اللغة، ونمط العيش بما يتضمنه من مسكن ومأكل ومشرب ومن علاقات وأنظمة سلوك تؤسس التواصل بين الفرد والفرد، وبين الفرد والجماعة ككل، وبين الفرد والطبيعة، وبينه وبين الوجود.

المفهوم العالمي للثقافة

في مفهومها الكوني، تتداخل الثقافة مع مفهوم الحضارة، إذ أكد عالم الأنثروبولوجيا البريطاني «إدورد بارنات تايلور» في أول تعريف عالمي للثقافة: "إن «الثقافة» أو «الحضارة» موضوعة في معناها الإثنولوجي الأكثر اتساعا، هي هذا الكل المركب الذي يشمل المعرفة والمعتقدات والفن والأخلاق والقانون والعادات وكل القدرات والعادات الأخرى التي يكتسبها الإنسان بوصفه عضوا في المجتمع"[1]. يبرز هذا التعريف العناصر اللامادية لحياة الناس في جماعة، كالأخلاق والقانون والعرف التي تنشأ نتيجة للتفاعل الاجتماعي، وتأخذ طابعا إلزاميا، إلى جانب العنصر المادي للثقافة،علاوة على العلاقات بين الناس، وبين العناصر المكونة لهذه الثقافة.

يرى تايلور أن الثقافة تشمل جميع مناحي ومظاهر الحياة، المادية من أشياء وأحداث يمكن عدها أو قياسها مثل اللغة والفنون...، واللامادية المعنوية كالطقوس والعادات...إلخ. هي ترتبط بالجوانب الاجتماعية للإنسان والتي يبدع فيها، ومن خلالها يكتسب سلوكيات وقيم معينة مؤطرة لعلاقاته بين الأفراد والجماعات، وبهذا المعنى يرى أنها نظرة شمولية للحياة، وهي بذلك تكتسب بعدا اجتماعيا. ويعد ظهور مفهوم الثقافة والحضارة من السمات الحقيقية على تطور المجتمعات، لأن الثقافة تتميز بالتنوع والاختلاف، أما الحضارة تعد شاملة وتظهر انعكاساتها على الشعوب والمجتمعات من حيث تجديد أدوارها ووظائفها وفاعليتها مقارنة مع المجتمعات الأخرى، إذ أن لكل

---

1 دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص 30.

شعب حضارة خاصة تنبني على تمظهرات ثقافته المبنية على تقاليده وطقوسه وقواعده التي يعتبرها ثوابت وأصول ثابتة.

حسب هذا الاتجاه، الثقافة تحتوي على الأفكار والاتجاهات العامة المقبولة والمتوقعة من قبل جماعة اجتماعية معينة، التي يتعلمها الفرد من خلال علاقته بالواقع الاجتماعي. وبهذا، تلعب الثقافة أدوارا رئيسية في تأهيل الفرد لكي يكون قادرا على الاندماج في الحياة الاجتماعية، إذ تشكل سيرورة تساعد الأجيال على الاستفادة من إرث الماضي والعمل على المحافظة عليه للأجيال اللاحقة.

من خلال تعريف تايلور للثقافة وربطها بالحضارة يظهر أن الفكر الذي ساد الحقبة التي ظهر فيها هذا التعريف لم يكن يفصل بين الثقافة والحضارة، غير أن المفهومين معا، مع تطور المجتمع وتعدد حاجاته ودوافعه وخاصة فيما يتعلق بالانحدار الاجتماعي، أصبح التمييز بينهما واضحا. فالثقافة تتميز بأنها تراكمية ومكتسبة وتنتقل من جيل إلى آخر، وبالتالي هي نتاج الفكر المجتمعي بما يشتمل عليه من قيم وأعراف وقوانين وفنون ومعتقدات، والحضارة انعكاس لهذه الثقافة أو تلك، وهي تميز أناسا مارسوا وعاشوا التحضر بثقافة معينة.

التحليل البنيوي للثقافة

يعد كلود ليفي ستراوس أهم الأعلام البارزين والمؤسسين للأنثروبولوجيا الثقافية، وباعتباره أحد رواد المدرسة البنيوية، عرف بالمنهج الأنثروبولوجي البنيوي في دراسته للظواهر خاصة السلوك الثقافي الذي يتخذ شكل نظم وبنيات اجتماعية كالعائلة وبنية القرابة والتنظيم السياسي والعادات والتقاليد في المجتمعات البدائية، وذلك من أجل تحديد علاقات التأثير والتأثر بينها، إذ يرى في هذا الصدد: "إن تحديد ما هو فطري وما هو مكتسب في سلوك الإنسان قد يكون مجالا مثيرا للبحث إذا ما كان هذا التحديد

ممكنا"[1]. يستشف من هذا القول، أن بنيوية ستراوس تعمل على إبراز الفوارق البنيوية بين ما يولد مع الإنسان وما يكتسبه باعتباره عضوا في جماعة في علاقته مع البيئة التي يعيش فيها، مع تبيان كيف تقوم الجماعة بوظيفتها بوصفها نظاما اجتماعيا، ومن هذا المنطلق التركيز على الفروق القائمة بين الثقافات البشرية أكثر من التشابه.

الثقافة لها علاقة كبيرة مع الدراسات الأنثروبولوجية، لأن لها السبق في دراستها وتحليل أصولها بالرجوع إلى الموضوعات البدائية التقليدية، والعلاقات التي تربط بين الناس في إطار البيئة المحيطة بهم، و"على الرغم من أن الأنثروبولوجيا الطبيعية تلجأ إلى معارف ومناهج متفرعة من العلوم الطبيعية فإنها تؤول إلى حد كبير إلى دراسة التحولات التشريحية والفزيولوجية الناجمة بما يتعلق بنوع حي معين عن ظهور الحياة الاجتماعية واللسان ومنظومة القيم أو بكلام أصح ظهور الثقافة"[2].

حسب هذا الرأي، يتموقع الإنسان في الوسط، بين الغريزة والعقل، بين البداوة والحضارة، بين التوحش والتحضر، بين الطبيعة والثقافة. الإنسان، من هذا المنطلق، كائن ثقافي وطبيعي في نفس الوقت، والثقافة لا تخص مجتمع دون آخر، كما أنه لا وجود لمجتمع من دون ثقافة هي التي تميزه وتحدد خصوصيته، وهي ميزة لجماعة اجتماعية معينة، تتشكل من أنماط سلوكية معينة وتتضمن ممارسات مشتركة موروثة ومتطورة، تنقسم إلى جانب مادي وآخر معنوي.

إذا كانت الثقافة هي تعبير عن طريقة عيش الإنسان داخل جماعة اجتماعية بما تحمله من طباع ومميزات خاصة، فإنها متعددة الأقطاب والأشكال والمصادر، حيث تتداخل فيها مصادر عدة ترتبط بالإنسان نفسه

1امونديليتس، كلود ليفي ستراوس، البنيوية في مشروعها الأنثروبولوجي، ترجمة: ثائر ذيب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2010، ص217.

2كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977، ص406.

الذي يصنع هذه الثقافة بطريقة مقصودة أو غير مقصودة، "أما الاعتقاد بأن الإنسانية قد حلت في نمط واحد من الأنماط الجغرافية أو التاريخية فيستحيل أن يسود في تلك المجتمعات أو في مجتمعنا دون أن تكون السذاجة والأنانية قد طبعتها، ذلك أن حقيقة الإنسان لا تكمن إلا في اختلاف اجتماعاته وخصائصه المشتركة في آن معا"[1].

وبهذا المعنى، لا يجب النظر للإنسان من جانب واحد، فلا يمكن الفصل بين العوامل البيولوجية والعوامل الاجتماعية في تكوين المحيط الذي يعيش فيه هذا الإنسان، إذ نجد تداخلا بين العناصر الطبيعية والمعطيات الثقافية.وبالتالي، لا وجود لطبيعة خالصة، وليس هناك ثقافة غير متداخلة مع الطبيعة، مع العلم أن لكل ثقافة حركية وخصوصية خاصة وبنية مادية ومعنوية معينة. يعتمد كلود ليفي شتراوس في دراسته للثقافة على الأساطير والطقوس والعادات والتقاليد وأبنية القرابة بما فيها الزواج الداخلي والزواج الخارجي والتفضيلي والمتعدد...، وتأثيرات هذا كله على العلاقات الاجتماعية ومدى إسهامه في تماسك وتفتت هذه العلاقات.

ومن وجهة نطر أخرى، يرى كلود ليفي ستراوس، حول الثقافة ولغتها التعبيرية المتعددة وعلاقتها بالأنساق الرمزية، أنه "يمكن اعتبار كل ثقافة مجموع أنساق رمزية تتصدرها اللغة وقواعد التزاوج والعلاقات الاقتصادية والفن والعلم والدين. كل هذه الأنساق تهدف إلى التعبير عن بعض أوجه الحقيقة الطبيعية والحقيقة الاجتماعية، وأكثر من ذلك إلى التعبير عن العلاقات التي ترتبط بها كل من هاتين الحقيقتين بالثانية، وتلك التي ترتبط بها الأنساق الرمزية ذاتها بعضها ببعض"[2]. نستنتج من هذا القول، أن الثقافة عبارة عن تعبيرات لأشكال وأنواع مختلفة نابعة من الممارسة الإنسانية بالخصوص للكشف عن ما هو طبيعي في علاقته بما هو اجتماعي،وهي

1كلود ليفي ستراوس، الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987، ص 134.

2 دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ص 78.

أشكال رمزية منظمة مادية ومعنوية، من أبرزها وأهمها اللغة باعتبارها وسيلة للتواصل بين الأفراد والجماعات،ويمكن أن تندرج ضمن الدين والفن والعلم كل من العادات والطقوس والتقاليد والعلاقات التجارية من بيع وشراء.

أما عن مركزية اللغة ودورها الأساسي في قراءة وفهم الثقافة، يؤكد ستراوس أنه "بدون رد المجتمع أو الثقافة إلى اللغة، يمكن البدء بهذه «الثورة الكوبرنيقية» (...) التي ستمكن في تفسير المجتمع، في جملته، تبعا لنظرية التواصل. والمحاولة ممكنة منذ اليوم، في ثلاث مستويات: ذلك لأن قواعد الزواج والقرابة تصلح لتأمين انتقال النساء بين الجماعات، مثلما تصلح القواعد الاقتصادية لتأمين انتقال الأموال والخدمات، وقواعد اللغة لانتقال معاني الآثار ومغازيها"[1]. هذا يعني أن هناك مقايضة بين هذه الأشكال التي تقوم بينها علاقات، فعلاقات الزواج حسب ستراوس، تكون مرفوقة بإعانات اقتصادية وأن اللغة حاضرة في جميع المستويات، مما يبرز تشابهات أكيدة بينها (أي اللغة) والثقافة.

بالنسبة لستراوس، تعد اللغة مفتاح الثقافة، ومن دون لغة لا يمكن الحديث عن الثقافة، لأنها الوسيلة التي تؤسس للعملية التواصلية بين عامة الناس المنتمين للجماعة، إذ يقول في هذا الصدد: "ذلك أن مسألة العلاقة بين اللغة والثقافة هي من أعقد المسائل.أولا، يمكن بحث اللغة كنتيجة من نتائج الثقافة، اللغة، المستعملة في مجتمع ما تعبر عن ثقافة السكان العامة(....). ولكن اللغة، بمعنى آخر، قسم من الثقافة، إذ أنها تؤلف عنصرا من عناصرها"[2].

الألفاظ والرموز والقواعد اللغوية تعبر عن الثقافة المشتركة بين الناس، لأنهم هم من يحاولون صياغة المصطلحات والمفاهيم لتحقيق التواصل بينهم، هذه الصياغة تكون نابعة من تراثهم ومن ما هو مشترك بينهم، وبالتالي، تعد اللغة أحد أجزاء الثقافة. إذ يضيف في نفس السياق:"يضاف إلى

---

1 كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص 107.

2كلود ليفي ستراوس، المرجع السابق، ص 90.

ذلك إمكان معالجة اللغة كشرط للثقافة، وعلى نحو مزدوج: أولا، من ناحية التزامن، إذ يكتسب الفرد ثقافة جماعته بواسطة اللغة، فالطفل يعلم بالكلام ويربى به، ويؤنب بالكلام ويلاطف به"[1]. من هذا المنظور، تصبح اللغة مطلبا أساسيا لبناء الثقافة في مجتمع معين، باعتبارها المشترك بين أفراد الجماعة، وباعتبارها كذلك سياقا لبلوة القيم والعادات والتقاليد وتعزيزها بينهم، ولأنها وسيلة التواصل أو الخيط الناظم للعلاقات المتبادلة داخل الجماعة.

ومن وجهة نظر أخرى، يؤكد ستراوس على العلاقة التلازمية بين اللغة والثقافة، إذ يرى: "من زاوية أكثر تجريدا،تبدو اللغة كشرط من شروط الثقافة بالقدر الذي تمتلك به هذه الأخيرة بنية شبيهة ببنيتها. تقومان كلتاهما على مجموعة من التقابلات والعلاقات المتبادلة، أو العلاقات المنطقية"[2]، والتركيز هنا على التركيب التسلسلي الممنهج في بناء اللغة والثقافة، فوجود الثقافة مرتبط بوجود اللغة، حيث التماثل في البناء، وهو الأمر الذي أكده ستراوس في دراسته لأبنية القرابة على أنها تسير وفق مسار اللغة في التشكيل.

مما سبق، يمكن القول بأن هناك علاقات متبادلة بين اللغة والثقافة، بل علاقة جدلية مبنية على التأثير والتأثر.من جهة يظهر أن اللغة جزء وشرط أساسي لوجود الثقافة، لأن قيم ومبادئ الثقافة يتم تداولها عبر اللغة، ومن جهة أخرى تعد اللغة نتيجة للثقافة، لأن قواعدها ورموزها وألفاظها متعارف عليها بين الناس ونابعة من ممارساتهم ومعاملاتهم اليومية.اللغة تنتمي للثقافة التي ينتجها المجتمع، فالبشر يملكون القدرة على توظيف اللفظ، الذي هو رموز تنطق أو أصوات، معاني تحمل دلالات عديدة.

التحليل الوظيفي للثقافة

يعتبر مالينوفسكي أن الأفراد يمكنهم أن يؤسسوا ثقافة خاصة تنبني على إرضاء وإشباع حاجاتهم، البيولوجية، والنفسية، والاجتماعية، فهو يرى أن

1كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ص 90.

2كلود ليفي ستراوس، المرجع السابق، ص 90.

"كل الثقافات، بصرف النظر عن تنوعها في الشكل، تقوم بوظيفة إشباع حاجات عضوية ونفسية عالمية للأفراد. الثقافة، إذن هي أداة يشبع الأفراد عن طريقها تلك البواعث، مثل الجوع والجنس"[1]. ذلك هو ما عناه عندما أعلن أن الثقافة «يجب أن تفهم على أنها وسيلة لغاية، أي بالمعنى الآلي أو الوظيفي»[2]. من هذا المنطلق، ربط الثقافة بجوانبها المختلفة المادية والروحية والاجتماعية بالاحتياجات الإنسانية. وفي هذا الإطار، "أكد على سبع حاجات أساسية يجب إشباعها لاستمرار الكائن البشري: تأمين الطاقة الحيوية، التناسل، راحات الجسد، الأمان، الحركة، النمو، والصحة"[3].

الثقافة لدى مالينوفسكي كيان كلي ووظيفي متكامل، بحيث لا يمكن فهم دور ووظيفة أي جزء فيه، إلا من خلال معرفة علاقته بالأجزاء الأخرى، إذ أنه يرى كل نمط ثقافي، وكل معتقد ديني، أو موقف، يمثل جزءا من ثقافة المجتمع، يؤدي وظيفة في الثقافة، من خلال العلاقات الترابطية والتفاعلية بين جميع أجزاء الثقافة، وأن هذه الثقافة ليس لها معنى ولا دلالة إلى في إطار الكل المتكامل بين جميع الأجزاء المكونة لها.

أما إميل دوركهايم ومارسل موس عملا من خلال أبحاثهما ودراساتهما حول الطبيعة التركيبية للمجتمعات البدائية، من حيث الدين والأخلاق والطقوس والعادات وغيرها من المكونات، على وضع تصنيفات بدائية معينة لهذه المجتمعات، إذ أنه "في التصنيف البدائي(....)، حاول إميل دوركهايم ومارسل موس أن يجيبا عن الأسئلة الأساسية حول كيفية نشوء الثقافة الإنسانية. وهما اعتبرا أن الثقافة تصبح ممكنة فقط عندما يتمكن الإنسان من التمييز بين الأشياء أو تصنيفها. وعند الولادة لا يستطيع الإنسان تصنيف

1مالينوفسكي وراد كليف براون، ضمن: نظرية الثقافة، ترجمة د. علي سيد الصاوي، مراجعة أ. د. الفاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة، عدد 223، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يوليو 1997، ص 267.

2مالينوفسكي وراد كليف براون، المرجع السابق، ص 267.

3مالينوفسكي وراد كليف براون، المرجع نفسه، ص 284.

الأشياء بل هو يرى فقط تدفق مستمر للصور، وهذا يجعل من الصعب عليه فصل الأشياء عن بعضها. ولكي يطور الإنسان شكلا من الثقافة لابد له أن يوجد نظام لتصنيف الأشياء. وبدون ذلك سوف لن يعثر على معنى للعالم المحيط به"[1]. نستنتج من هذا الكلام، أن إدراك مكونات وعناصر وخصوصيات البيئة المحيطة بالإنسان ينتج عن طريق القدرة على التصنيف والفصل بين كل العناصر المكونة لهذه البيئة، وإدراك العلاقات والروابط بينها، وبهذا تكون له القدرة على التمييز وتطوير الثقافة.

من هذا المنطلق، يتضح أهمية النسق الاجتماعي عند الوظيفيين في تكوين الثقافة، لأن الفرد يطور ثقافته من خلال وظيفته داخل الجماعة التي توفر له الأرضية الأساسية والخصبة الموروثة من قيم وأخلاق ومبادئ وقوانين خاصة بهذه الجماعة، يندمج فيها هذا الفرد حسب مراحله العمرية ويكتسب خلالها قواعد وأصول وضوابط مشتركة، لأن هذه الثقافة الناتجة بفعل قدرته على التمييز وتصنيف الأشياء هي من تمنحه القدرة على إدراك وتمثل الواقع الذي يعيش فيه.

يؤكد إميل دوركهايم على أن "الثقافة هي ذات أصل اجتماعي. ففي كتابه "الأشكال الأولى للحياة الدينية" نراه يوسع النقاش حول التصنيف البدائي ليشمل الأديان. فهو يرى أن الدين يرتكز على التقسيم الرئيسي للعالم إلى مقدس ودنيوي. وهو يستعمل مرة أخرى نموذج الجماعات الأسترالية البدائية ثم يتقدم في النقاش ليؤكد أن النظام الطوطمي يرتبط بقدسية المجتمع"[2]. بالنسبة له، تحتل الثقافة، بما تشتمل عليه من عقائد وشعائر وأخلاق مشتركة، مكانة متميزة في تصنيف المجتمعات البسيطة، الأمر الذي استنتجه واستخلصه في دراسته للجماعات الأسترالية البدائية، وبالتالي هو المحدد الرئيسي للوعي الجماعي داخل المجتمع. هذا الوعي يتميز

---

1 هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ص 17.

2 هارلمبس وهولبورن، المرجع السابق، ص 19.

بتأثيره القوي على الناس وسلطته التي تدمج الفرد في الجماعة بشكل ضمني.

إن الوعي الجمعي يشكل بالنسبة ل دوركهايم عامل أساسي في تطور المجتمع لأنه هو الذي يوجه اختيارات الأفراد من خلال سلطته التعسفية التي تقيد السلوك، وهو ثقافة مشتركة بين جميع أفراد الجماعة الاجتماعية، متوارثة من جيل إلى جيل، فهو لا يعبر عن رغبات واتجاهات فرد معين بعينه بل يعكس توجه وانتماء الجماعة.

الثقافة والهوية

إن أول ما يتبادر إلى الذهن عندما تطرح قضية الهوية على أي شخص هو الإجابة عن سؤال بسيط هو من أنت؟ إذ يحاول كل واحد الإجابة عنه بطريقته الخاصة، وغالبا ما تتضمن الإجابة الاسم الشخصي والعائلي واللغة والدين والمنطقة التي ينتمي إليها....، وقد يطلب منه تحديد هوية شخص آخر وتكون الإجابة بنفس الطريقة، وهذا ما يعكس تصور كل واحد عن نفسه وعن الآخرين، لذلك، تعد الهوية الشكل والطريقة التي يعرف بها الإنسان ذاته والآخرين."يتداخل مفهوم الهوية مع مفهوم الماهية، فالهوية لغويا أن يكون الشيء هو هو وليس غيره، وهو قائم على التطابق أو الاتساق في المنطق. والماهية أن يكون الشيء "ما هو بزيادة حرف الصلة "ما" على الضمير المنفصل "هو". والمعنى واحد. قد يجعل البعض "الماهية" أكثر عمقا من "الهوية". وفي اللغات الأجنبية لكل لفظ منفصل ماهية Essence من اللاتينية Esse وهو فعل الكينونة. ولفظ "هوية"Identité من الضمير Id أي هو"[1].

أما بخصوص مميزات الهوية، ترى إريكا فيشر أنه "إذا أمعنا النظر في "الهوية"، فإننا نجدها تفتقد إلى مركز ثابت على الرغم من إصرارها المستمر على التشبث بالحضور Presence والأصل Origin، بالإضافة إلى تموقعها في

1 حسن حنفي حسنين، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2012، ص10.

فضاء تخومي بيني يتراوح عموما بين الأنا والآخر. وما الهوية إلا نموذج مثالي للأشكال الهاربة المهاجرة، وسريعة التحول، وغير المستقرة على حال"[1]. إذن، هي تأبى الاستقرار والجمود، وتخضع للتأثير والتأثر بين الأنا والأخر المخالف، فهي لا تعبر عن رؤية أو وجهة نظر شخص بعينه، أو تحدد في جانب ثقافي محدد دون أخر ضمن نسق شعب معين، وإنما هي منظومة متكاملة شاملة تتداخل فيها جوانب عدة وتعبر عن نسق ثقافي شامل لشعب معين. غير أنها تتأثر بالمستجدات والدواخل الجديدة على الثقافة الأصلية، مما يجعل منها فضاء مشترك أحيانا.

ومن وجهة نطر أخرى، يرى إدورد سعيد حول الهوية، أنها: "مبدأ سكوني أساسا يشكل باب الفكر الثقافي خلال العهد الإمبريالي، إن الفكرة الوحيدة التي لم يكن يمسها التغيير إطلاقا عبر التبادلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألف من الزمن بين الأوربيين وآخريهم هي أن ثمة شيئا (جوهرانيا) هو "نحن" وشيئا هو "هم" وكل منهما مستقر تماما. (...). وهو انقسام يعود تاريخيا كما ناقشته في "الاستشراق" إلى الفكر اليوناني عند البرابرة، لكن أيا كان من ابتكر هذا النوع من فكر الهوية فإن مع حلول القرن التاسع عشر كان قد أصبح العلامة المانزة للثقافات الإمبريالية(....)، نحن ما نزال ورثة ذلك الأسلوب الذي يتحدد المرء تبعا له بالأمة، التي تستقي هي بدورها، سلطتها من تراث يفترض أنه مستمر دونما انقطاع"[2].

يربط إدورد سعيد الهوية بالفكر الاستعماري، الذي ارتبط بالسيطرة الأوروبية على الشعوب المستضعفة، وكانت الهوية هي بوابة الفكر التي ولج منها المستعمر من خلال الدراسات والأبحاث وترجمة الروايات والكتب وتأويل محتوياتها لصالح مصلحته وأهدافه الغاشمة، أي بالمركزية الأوربية وجهودها من أجل تعزيز ثقافتها على حساب الثقافات الأخرى. ويرجع ابتكار الهوية، في نظره، إلى الفكر البربري في العهد اليوناني، وبالرغم مما كانت تعرف به

---

1 إريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ص 13.

2إدورد سعيد، الثقافة والإمبريالية، دار الأدب للنشر والتوزيع، ط4، بيروت-لبنان، 2014، ص 23.

الهوية أصبحت منذ القرن التاسع عشر، تشكل مأزقا بالنسبة للفكر الغربي نظرا لما عرفه العالم من تغيرات ومستجدات نابعة من نضج الفكر الإنساني.

وبهذا، انتقد إدوارد سعيد الأساليب التقليدية التي ترى أن الاعتماد فقط على التراث الأصلي يمكنه أن يساهم في التطوير والتحديث، وبذلك يثور على الهوية المتصلبة والمنعزلة والمنغلقة والمتمركزة حول ذاتها، والتي لا تنتج إلا الصدام والفرقة، ويدعو بالمقابل إلى هوية الانفتاح على المتعدد الإنساني. فالعالم اليوم غزير بالهويات، تتفاعل انسجاما، وتتنافر أحيانا أخرى، وتبحث عن وجود إنساني مشترك بعيدا عن التحكم والسيطرة والتبعية، في تواصل دائم بين الشرق والغرب، والشمال والجنوب، لأن النزعة الإنسانية بطبيعتها تفرض تحطيم التمركز الثقافي، سواء الغربي أو الشرقي أو الإفريقي أو الإسلامي.

وبهذا المعنى، أصبحت الهوية تترجم في مكان ثالث بين العالم والفرد، وبين مختلف عمليات فهم الفرد للذات، إنها عملية لا تنتهي أبدا، وتدفع الأفراد إلى التساؤل والتفكير باستمرار في الطرق المختلفة لوجودها في مجتمع ما. وتجتمع وتتكامل مجموعة من العوامل في تشكيل الهوية وإعادة تشكيلها، منها اللغة والعادات والتقاليد والطقوس والدين ونوع التربية والمؤسسات الإعلامية وتراكم الخبرات والتجارب الشخصية وغيرها من المكونات التي تشكل ثقافة الفرد وطريقة عيشه في الحياة. فنوع الثقافة السائدة له دور كبير في تحديد نوع الهوية.

تعتبر الثقافة والهوية أمرين مترابطين، لا يمكن الفصل بينهما، إذ أن لكل شعب ثقافة مميزة له تكون بمثابة عنوان لهويته. أما"الهويات يمكن أن تتشكل عبر الثقافات الرئيسية والثقافات الفئوية التي ينتمي لها الأفراد أو التي يشاركون فيها"[1]، فلا يمكن تحديد الهوية الثقافية لشعب من الشعوب في الجانب الديني أو السياسي أو الفني أو التاريخي أو الأدبي أو العلمي مثلا،

1 هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ص 16.

بل هي مجموع هذا كله بشكل تكاملي ترابطي في جسم ثقافي واحد ليشكل معالم الثقافة العامة الخاصة بالشعب بمختلف روافده وتراكماته التاريخية.

الثقافة تعتبر ركن أساسي في تشكيل الهوية، لأن الفرد أو الجماعة من دون ثقافة يعتبر فاقدا للهوية، وتشكيل الهوية يقتضي الانتماء للجماعة والتقيد بقيودها وتمثل قيمها وعاداتها وضوابطها حتى يصبح فاعلا وممارسا لها،لذلك تعتبر الهوية الثقافية عبارة عن ثقافة ما، أو هوية لمجموعة أو شخص ما، نظرا لتأثر هذا الشخص بهوية المجموعة الثقافية، أو ثقافته التي ينتمي إليها، إذ يعتبر ستيفن فروش (Stephen Frosh)أن "النظرية الحديثة لعلم النفس وعلم الاجتماع تؤكد أن هوية الفرد هي في الحقيقة متعددة وربما سائلة، حيث إنها تتكون عبر التجربة وتترسخ برموز لغوية. والأفراد حين يطورون هوياتهم إنما ينجذبون إلى المعطيات الثقافية الموجودة في الشبكة الاجتماعية المباشرة لهم وتلك الموجودة في المجتمع ككل"[1]. نستنتج من قول فروش أن الهوية تتشكل من الثقافة، ويؤثر في تشكلها كل مكونات المحيط الثقافي والاجتماعي، مثل العادات والتقاليد ونمط العيش واللغة والتعبيرات الفنية والعقائد والقوانين وغيرها.

علاقة الهوية بالثقافة يمكن تمثيلها في علاقة الذات بالإنتاج الثقافي في مجتمع ما، ويفترض ذلك وجود ذات مفكرة وفاعلة ومبدعة تعمل على إنتاج أنماط ثقافية معينة بمواصفات وشروط محددة هو ما يحدد هويتها، وممارسة الإنسان الإبداعية في طريقة عيشه، وأسلوب حياته، وفي توظيف تراثه بطريقة متجددة منتجة، وكل أشكاله التعبيرية المشتركة، هو ما يساعد على بناء الهوية، وهي لا تعرف الاستقرار والثبات فهي متجددة بتجدد أشكال الثقافة، وتخضع للدينامية والتطور أو الموت، وذلك مرتبط بالممارسة الإبداعية للفرد داخل الجماعة.

---

1 هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ص 15.

1-2- المثاقفة والتثاقف

إن العلاقة بين الثقافات تأخذ مجموعة من الأشكال، ويعد الاتصال والتداخل والتماس من أهم أوجه هذه العلاقة، حيث تتداخل الثقافات في ما بينها في تفاعل وتبادل ينبني من أجل الحوار والتواصل الفكري الذي يحقق التفاهم والتقدم وبناء العمران البشري، بما يعود بالنفع على المجتمع وسيرورة تطوره. بيد أن هذا التفاعل أصبح يحمل في طياته التبعية والغزو، بهدف السيطرة والتحكم في الشعوب المستضعفة من طرف شعوب أخرى قوية. وبالتالي، سيكون لزاما علينا التطرق أولا لمفهوم المثاقفة باعتباره مفهوما مؤسسا وسابقا، وشكلا من أشكال العلاقة بين الثقافات التي تأخذ أوجها مختلفة ومتنوعة، ومن ثم نحدد مفهوم التناسج الثقافي.

جاء مصطلح المثاقفة على وزن مفاعلة وهو من فعل ثاقف، "وَ ثَاقَفَهُ مثَاقَفَةٌ وثِقَافًا: فَثَقِفَه كَنَصَرَه: غالَبَهُ فَغَلَبَه في الحِذْقِ، والفِطَانَةِ، وإدْرَاكِ الشَّيْءِ وفِعْلِه"[1]. وبهذا المعنى، ارتبط مفهوم المثاقفة لغة بالغلبة والفطانة وإدراك الشيء. كما "يستعمل مفهوم "المثاقفة" Interculturalism في الغالب-للدلالة على التفاعل بين ثقافات مختلفة في التأثير والتأثر، وفي التمثل والتبادل (صيغة مفاعلة في اللغة العربية تفيد المشاركة). تحيل "المثاقفة"-كما هو معلوم- إلى الاقتباس المتبادل بين الثقافات"[2].

المثاقفة إذن، من فعل ثاقف تحمل معنى المشاركة، وهي تدل على أن الفعل حاصل من طرف الفاعل والمفعول فيه بطريقة تشاركية، وقد تكون هذه المشاركة بين طرفين أو أكثر، حيث هناك علاقات تفاعلية تبادلية بين المتثاقفين، تتيح لكل طرف الأخذ والاستفادة من ثقافة الآخر. فهي"تساعد على معرفة الآخر، مثلها مثل التثاقف Acculturation، وتحدد المثاقفة، في

1السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، مصطفى الحجازي، باب الفاء، فصل الثاء والفاء، مطبعة حكومة- كويي، 1996، ص63.

2إيريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ص 14.

أبهى تجلياتها بوصفها سعيا نحو الانفتاح على الآخر من دون الانصهار في ثقافته، وإبراز الذات دون انغلاق مطلق"[1].

إن المثاقفة تحمل معنى التفاعل والمشاركة المتبادلة والحوار بين الثقافات، وبذلك تعد وسيلة من وسائل الانفتاح على الآخر، مع الأخذ بعين الاعتبار عدم الاندماج بشكل كلي في ثقافته، أو الانغلاق في ثقافة الأصل بشكل مطلق، من أجل التشجيع على الاستفادة من الخبرات والتجارب للمساهمة في البناء الحضاري المشترك.

المثاقفة في الأصل هي تفاعل اختياري مفتوح، لا تجنى ثمارها إلا برغبة تبادلية بين المتثاقفين، تنتج عن الانفتاح على ثقافة الآخر من أجل الحوار والتواصل الإيجابي المثمر، ولا يمكن أن تتحقق أبدا في حالة الاختلاط القسري القهري الناتج عن الحروب والاحتلال، إذ ينجم عن ذلك حدوث تشوهات ثقافية لا تتمتع بأية سمة من سمات المثاقفة الطوعية الداعية للحوار والتعايش. بمعنى آخر، المثاقفة تقوم على أساس التساوي والاحترام المتبادل والتسامح والاعتراف بالآخر وحقه في الاختلاف، وهي تراعي التفاعل والتواصل بين الأفراد أو الجماعات المثاقفة بهدف الاغتناء المتبادل، وكذا توفير شروط الثقة والرغبة لتحقيق التفاعل المشترك والاعتراف المشترك لضمان التقدم والتطور المتبادل، وإكساب واكتساب المعارف والعلوم والخبرات والتجارب الإنسانية، لتحقيق نهضة حضارية مشتركة، بعيدا عن التعصب والصدام، والتحكم والسيطرة على الآخر وتقزيم قيمته والحكم عليه بالدنيوية.

1-3- التناسج الثقافي: التحديد

أما مفهوم التناسج فقد جاء في إطار المشاريع البحثية الجديدة التي حاولت تفكيك مفهوم المثاقفة وتحديد خلفياته وأبعاده، بعد ما ساد هذا الأخير في مرحلة ما بعد الاستعمار، كما أكدت على ذلك الدراسات الاستشراقية، إذ لعب أدوارا كبيرة في تكريس فلسفة السيطرة والاستنقاص

1إيريكا فيشر ليشته، المرجع السابق، ص 14.

وإضعاف ثقافة الآخر، وفي مقابل ذلك، الرفع من قيمة ومركزية الثقافة الغربية، مما يجعل السؤال مشروعا في هذا الإطار حول هذا المفهوم الجديد. فلماذا استبعدت المثاقفة؟ وما هي مبررات التناسج الثقافي؟ وهل يعتبر هذا تجديدا وتنويعا مفاهيميا فقط؟ أم برزت الحاجة لإعادة النظر في ترسانة المفاهيم بحكم المستجدات في عالم الثقافة؟

قبل الخوض في تحديد التناسج الثقافي لابد من الوقوف أولا على الدلالة اللغوية والاصطلاحية لمفهوم التناسج، ومنه إلى تحديد التناسج الثقافي. فقد "جاء مصطلح التناسج على صيغة التفاعل، وأشهر معاني وزن تفَاعُل، المشاركة بين اثنين فأكثر. أما المعنى الثاني فهو التظاهر ومعناه الادعاء بالاتّصاف بالفعل مع انتفائه عنه. والمعنى الثالث هو التدرّج أي حدوث الفعل شيئا فشيئا. وأما المعنى الرابع فهو المطاوعة"[1].

ومن هذا المنطلق، يشير التناسج إلى معاني ودلالات متنوعة ومختلفة، متقاربة أحيانا ومتباعدة ومتنافرة أحيانا أخرى، فالمشاركة تتطلب عنصرين أو فردين على الأقل تجمعهما علاقات وقواسم مشتركة، وهذه الأخيرةتتطلب التطويع الذي يحتاج إلى التدرج والتسلسل. أما بخصوص التظاهر والادعاء، وهو الأمر الذي يسير ومفهوم المثاقفة، باعتباره يشير في الأصل إلى التواصل والحوار والموازنة بين طرفين.ويمكن القول كذلك أن "التناسج من فعل نسج أي جمع بعضه إلى بعض، ومن المجاز، نسج الكلام إذا لخص الشاعر الشعر: نظمه وحاكه والكذاب الزور: زوره ولفقه"[2]. إنه الجمع والنظم والتركيب بين عناصر وأجزاء متنوعة من أجل تكوين شكل جديد أو نوع جديد مكون من الأجزاء المركبة المنتقاة.

وفي نفس السياق، أكدت إيريكا فيشر: "إن استنباط مفهوم النتاسج ولحظة تشكله، ومآزقه ومقوماته، لهو مغامرة حقيقية، إذ أنه من الصعب مثلا ترجمة الكلمة الألمانية Verflechtungen التي تتضمن معاني عدة،

---

1 عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، دت، دط، ص 36.

2 السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، ص 237.

منها:"الطي" و"التدخل" و"الربط" و"التشابك" و"الإشكالات المفتوحة. ومع ذلك، استقر الاختيار على Interweavingبالإنجليزية، والتي سبق أن اقترحت ترجمتها إلى العربية عام 2009 ب "تناسج""[1].

فعلا، إنها مغامرة نظرا لتداخل معاني ودلالات نفس الكلمة من لغات مختلفة. وتضيف فيشر في نفس الصدد، "إن اختيار استعارة ترمز إلى عالم النسيج بوصفها لازمة للمنشغلين بسيرورات التناسج، توحي بازدواجية وظيفة "عملية التنسيج" التي تعمل على مستويين: التئام العديد من الخيوط الحريرية في ضفيرة واحدة، وتشابك هذه الضفائر بدورها لتنسج قطعة ثوب واحدة أو شراريب قماش....حيث يصعب عزل عناصر من ثقافة ما عن أخرى، ذلك أنها تخضع لمنطق التحول التاريخي، الجمالي، وموقع الناسج The weaver"[2]. هي إيحاءات وإشارات إلى الطريقة التي تتم بها عميات الجمع والتنظيم والنسج بين مجموعة من العناصر المختلفة، والتي تتوافق بشكل متراكب ومنسوج، ولو لم يتم التمييز بين الأجزاء من أجل إنتاج جديد مخالف للشكل الأول وغير مشابه لكل جزء من الأجزاء المنتظمة.

مما سبق، يمكن القول أن "النتاسج" هو عميلة انتقاء وتنظيم وتركيب وتشابك مجموعة من الأجزاء المتوافقة والمتلائمة والمنسجمة فيما بينها بطريقة مدمجة، لدرجة يصعب التمييز بين عناصرها المتداخلة، مما يعطي شكلا جديدا مختلفا لا يشبه أي جزء من الأجزاء المركبة، حيث يتشكل معه نموذجا مقصودا ومرغوبا.

أما بخصوص "التناسج الثقافي" فهو يتشكل من كلمتين رئيسيتين هما: التناسج والثقافة. فقد أصبحت العديد من الأشكال والعناصر الثقافية محل تأثير وتأثر، بما في ذلك الدين والعادات والقوانين والفنون وطريقة العيش وغيرها بين الشعوب، مما نتج عنه تداخل وتحول عن طريق التفاعل الدائم بين الناس، الأمر الذي يستحيل معه الحديث عن ثقافة نقية مستقلة بذاتها

1إيريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ص 50.

2إيريكا فيشر ليشته، المرجع السابق، ص 51.

وثقافة غير نقية،ونتيجة لذلك، خضعت الثقافة للتحول والتغير بشكل دائم، مما استحال معه رسم خط واضح بين ما هو لنا وما هو ملك لغيرنا، لكن أيضا هذا لا يعني أنه لا وجود للاختلافات بين الثقافات، وأن هذه الاختلافات ليست ثابتة وأبدية، بل يتم توليدها بشكل دائم.

نتج "التناسج الثقافي" بفعل ما خلفته "المثاقفة" من استغلال وتحكم وإقصاء للشعوب المستضعفة عن طريق الثقافة، "فعلى الرغم مما يثار من نقاش حول المقصود بالتناسج، والذي قد يفهم بوصفه إبدالا فقط لمفهوم المثاقفة. ونشير في سياق حديثنا الراهن، بأن الإبدال أو الاستبدال لا يستفاد منه الانفصال التام دائما. ذلك أن التناسج مبني على منطق آخر للنقاش يبرز العناصر المضمرة في رحلة المثاقفة. كما يعيد إثارة أسئلة أخرى تتأسس على منطق الاستيعاب والتجاوز، لا منطق القطيعة والانفصال..."[1]. وبهذا المعنى، جاء "التناسج الثقافي" من أجل الكشف عن المضمر وإعادة الاعتبار لثقافة الهامش التي نعتت دائما بالفارغة والسلبية في مقابل ثقافة المركز من خلال رؤية واضحة المعالم تتجسد في طريقة وشكل ومعايير التفاعل والترابط بين الثقافات.

يمكن القول، إن "التناسج الثقافي" هو عملية تناسجية بين ثقافتين أو أكثر، غربية أو غير غربية، تنبني على استلهام أجزاء أو عناصر أو مكونات أو أشكال معينة من ثقافة لإدماجها في ثقافة أخرى مخالفة أو مشابهة، بعد عمليات الانتقاء والتنظيم والتركيب بطريقة متوافقة ومنسجمة ومتناغمة لتشكيل شكل أو نوع ثقافي أو تعبيرات ثقافية مقصودة ومرغوبة، في حلة جديدة مخالفة لكل الأجزاء المنسوجة، والإدماج هنا يطرحنا أمام التعقيد الذي تتم به عملية التركيب.

يمكن وصف تناسج الثقافات بكونه جمالية معينة، إنه استشراف على مستوى الثقافة لشيء سيصبح واقعا اجتماعيا، إذ أنه يقوم على سيرورة تفاعل ثقافات معينة، حيث تتداخل الثقافات دون مسح اختلافاتها أو إقصاء

1إيريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ص52.

بعضها بعضا، لأن الأمر لن يبقى حكرا على ثقافة الآخر، بل سيتجاوزه إلى ثقافة الأنا التي يمكنها كذلك المساهمة في إغناء التحول الثقافي والرفع من قيمة وفعالية ثقافتها أما الآخر، من أجل تمثل حقائق جديدة هي حقائق المستقبل. لكن، هل يمكن أن يتحقق مشروع "التناسج الثقافي" فعلا؟ هل سيكون له آثار إيجابية على العلاقات بين الشعوب خاصة؟ وهل يمكن من خلال البحث في بعض النصوص المسرحية على وجه الخصوص أن نجد معالمه وتجلياته؟

1-4- التناسج الثقافي في المسرح: الرصد

عرف المسرح منذ نشأته تحولا وتطورا في أشكاله الفرجوية، وبالرغم مما يمكن أن يتوقع من حواجز بين الأنا والآخر، فإن المسرح يتطور تاريخيا من خلال التبادلات الناتجة عن تأثير وتأثر الثقافات بعضها ببعض متجاوزا بذلك الحدود الجغرافية، مما يؤدي إلى ظهور أشكال جديدة من التعبيرات الفرجوية، وكذا أشكال جديدة في طريقة التفكير، وأساليب جديدة في التعاطي مع القضايا والإشكالات العديدة في أبعادها الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية.

وبهذا المعنى، لا يمكن الحديث عن مسرح خالص يكتفي بنفسه، إذ يمكن القول أنه مسرح هجنة تجتمع فيه مجموعة من الفنون والأشكال التعبيرية المختلفة من ثقافات متنوعة، فهو يعبر عن تداخلها وتفاعلها وتناسجها. "يمكن رصد هذه التبادلات منذ العصور القديمة، فأثناء فترة نارا في اليابان (646-794 بعد الميلاد)- على سبيل المثال- تطورت أشكال الرقص الملكي والرقص التعليمي البوذي استنادا إلى أشكال المسرح الموسيقي الصيني والكوري. كذلك، تاريخ المسرح الغربي، أيضا، مليء بأمثلة مشابهة. ففي أواخر القرن السادس عشر، سمحت المجموعة المسرحية الإنجليزية الجوالة في القارة الأوربية بتبادلات بين الثقافتين الإنجليزية والألمانية، وقد أدى ذلك إلى تطوير المسرح الاحترافي في البلدان الناطقة بالألمانية. أما في فرنسا، فسينشئ موليير مسرحا كوميديا جديدا عبر إدماج التقليد الهزلي الفرنسي مع

عناصر من كوميديا ديلارتي في عروضه المسرحية، وبهذه الطريقة، ستتداخل ثقافات مختلفة من خلال الأداء/الفرجة. تحيل النماذج المذكورة أعلاه على تناسج الثقافات المجاورة، التي تتقاسم عدد من الميزات[1].

فإن مسألة تداخل وتناسج الثقافات في المسرح ليست وليدة الآن، وإنما لها أصول تاريخية قديمة، غير أنها تحمل أسماء ومفاهيم تختلف حسب كل مرحلة من مراحل تطور الظاهرة المسرحية، وحسب المؤثرات الاجتماعية والثقافية والسياسية والإيديولوجية، فالمسرح يسعى إلى التجديد والتحديث، من أجل خلق فرجة بكل جوانبها، في إطار التأثير والتأثر بين الممثلين والجمهور العنصرين المسؤولين عن صناعة هذه الفرجة. "كما أن مأساة فولتير الموسومة ب "يتيم الصين"، التي قدمت للمرة الأولى بفرنسا سنة 1755، هي، هنا، بمثابة مثال آخر، إذ إن المسرحية مستلهمة من الأوبرا الصينية "يتيم آل تشاو" التي يرجع تاريخها إلى عهد أسرة يوان (-1367 1280). في كلتا الحالتين، لقد تم بسلاسة إدماج عناصر مسرحية من ثقافة أخرى غير مألوفة في الثقافة المحلية، من خلال الفرجة وتكييفها مع احتياجاتها المحددة"[2].

فالمسرح كفن، كان ولا يزالا مجالا لتلاقي وتفاعل مختلف الثقافات والحضارات، وهو بذلك أرضية خصبة لتبادل التأثير والتأثر بين مختلف الأشكال التعبيرية الإنسانية، إذ أن تاريخ المسرح حالة من المثاقفة، وهذا ما جعل منه ظاهرة ثقافة كونية، وهي حالة ترى في الانفتاح على الآخر وعلى ثقافته ومنجزاته الثقافية منفذا لتعزيزها وتطويرها، كتابة وترجمة واقتباسا وإخراجا وغيرها من العمليات المسرحية. وفي هذا الإطار نتحدث عن مسرح المثاقفة باعتباره نموذجا لمسرح تتداخل فيه كل الأشكال والتعبيرات

1إريكا فيشر ليشته، تناسج الثقافات داخل الفرجة: حالات مختلفة للوجود البيني، ضمن: تحولات الفرجة/فرجة التحولات، مصنف جماعي، ترجمة وتعليق: خالد أمين،، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة(21)، ط1، طنجة-المغرب، 2013، ص 18-19.

2 إريكا فيشر ليشته، تناسج الثقافات داخل الفرجة: حالات مختلفة للوجود البيني، ص 20.

الفرجوية، وتشير "الدلالة اللفظية ل "مسرح المثاقفة" Intercultural Theatre، إنما هي أخص، ولاحقة على مفهوم المثاقفة بشكل عام- والذي يعني في جملة ما يعنيه التفاعل بين الثقافات والتواصل بين الثقافات، والتثاقف، والتلاقح الثقافي"[1]. من هذا القول، حاولت إيريكا فيشر ليشته أن تضع مقارنة بين مسرح المثاقفة باعتباره الفن الذي يشمل كل أشكال وأنواع المثاقفة، من تداخل وتفاعل وتأثير وتأثر بين الأشكال والعناصر والتعابير الفرجوية.

والمثاقفة في المسرح ربما لم تظهر لتحقيق أهداف الحوار والتلاقح الثقافي والتبادل الثقافي مع الأخر الغريب، كما هو مشاع في الغرب، وإنما جاءت في ظرفية خاصة لها ما يبررها، إذ "برزت الحاجة للمثاقفة الفرجوية في المسرح الغربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين ليس بهدف الانفتاح على الثقافات الفرجوية الأخرى، ولكن لتجاوز حالة العقم التي عمت مجموعة من المسارح الأوربية، وكذلك لحل مشاكل أصبحت كامنة في تخوم الممارسة المسرحية الغربية، والأوربية بخاصة ومركزيتها المنكفية على ذاتها لسنين عدة"[2].

وبهذا المعنى، كان للمثاقفة أبعاد خاصة تتمثل في خدمة المشروع المسرحي الغربي الذي لم يعد يلبي حاجات جمهوره، خاصة وأنه ظل لعدة قرون مقتصرا على ثوابت والعقيدة الثلاثية التي سنها أرسطو في كتابه "فن الشعر"، والمتمثلة في وحدة الزمان والمكان والحدث، مما جعله لا يستجيب لتطلعات جمهور القرن التاسع عشر أمام الموجة الطليعية التي عرفها هذا القرن من حيث النضج والوعي الإنساني.

وقد عبر عن هذا الموقف، خاصة حول المركزية الأوربية في مسرح المثاقفة، باتريس بافيس الذي يعد من أبرز رواد هذا النوع من المسرح، بقوله: "إذا كان هناك ثمة خطاب يجب أن نسعى لتجاوزه، فهو التمركز الأوربي

---

1 إيريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ص15.

2خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص21.

المنكفئ الذي يجعل من أوربا حصنا منيعا ضدا على أي شكل من أشكال المثاقفة مع آخرها.....لقد كان استشراف آفاق المثاقفة خارج مدار المركزية الأوربية رهانا استراتيجيا لحل مشاكل المسرح المعاصر"[1].

تجارب من المسرح الغربي

إن الحالة المزرية التي وصل إليها مسرح القرن التاسع عشر في الغرب، هي ما دفعت العديد من الرواد المسرحيين الغربيين إلى الانجذاب نحو مجموعة من ثقافات الشعوب الغنية بالطقوس والتقاليد العريقة والأشكال التعبيرية المتنوعة لمحاولة تطعيم المسرح الغربي بهذه الفرجات وتطويعها من داخل بنيات مغايرة في الشكل والمضمون وسياق التحقق، وقد شكلت الثقافة الشرقية، في كل من الصين واليابان ومختلف مناطق القارة الأسيوية، إضافة إلى أفريقيا وغيرها من المناطق، الوجهة الأساس للبحث والتقصي والتنقيب بدعوى المثاقفة والتلاقح الثقافي.

وفي هذا الصدد، وبخصوص مجموعة من المحاولات، "اتجهت بشكل متزايد في السنوات الأخيرة العديد من المسارح من ثقافات مختلفة نحو استنبات عناصر من تقاليد مسرحية أجنبية ضمن إنتاجاتها الخاصة. ففي أوروبا، استخدمت "أريان منوشكين" الأساليب المسرحية الخاصة بالمسرح الياباني أو الهندي في إنتاجاتها الشكسبيرية...، كما اقتبس روبرت ويلسون في العديد من أعماله من المسرح الياباني، واستلهم بيتر بروك تقاليد مسرحية فارسية، وإفريقية، وهندية، واشتغل "إوجينيو باربا" ومسرحه الموسوم Odin Theatret لسنوات عديدة رفقة ممثلين محترفين من التقاليد المسرحية الأسيوية مثل مسرح النو، ومسرح الكابوكي، وأبرا بيكين، والمسرح الهندي الراقص Orissi، والرقص البالينيي Harong [2]".

---

1 خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص 22.

2إيريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ص59.

فإن هؤلاء الرواد وآخرون، ألهمتهم تقاليد وطقوس وتعبيرات الثقافة الأسيوية فأدرجوا بعضا من عناصرها في عروضهم المسرحية من أجل أن تكون قابلة للتجديد، وبذلك سينشئون أشكالا مسرحية مختلفة، تماما، بالنسبة للجمهور الأوربي.

المسرح الياباني نفسه استفاد من المسرح الأوربي، إذ عمل على إدماج عناصر جديدة خارج عن ثقافته، وهي عناصر الثقافة الأوربية، ليقدم شكلا جديدا يمكنه أن يبعث الروح في الجمهور الصيني، ويخلق نوعا من التأثير في الفرجة المحلية التي كانت سائدة، فقد "قدم فنانون يابانيون إلى أوربا من أجل التعاون مع ستانيسلافسكي وراينهارت، ومايرهولد. وانطلاقا من تعرفهم على المسرح الواقعي والسيكولوجي الأوربي، سيؤسسون شكلا مسرحيا جديدا لدى عودتهم إلى اليابان، يتعلق الأمر ب "شينجيكي"، وهو نوع من المسرح الناطق سيستقبله بحماس الطلبة الصينيون الموجودين بطوكيو، حيث أنشئوا لدى عودتهم، بشانغهاي خاصة، نموذج المسرح الناطق في الصين تحت اسم "هوانجو""[1].

من هذا المنطلق، يتضح أن هناك تأثير وتأثر بين الثقافة الأوربية والثقافة الشرقية، محوره خلق تناسج ثقافي في صناعة فرجة قوية من شأنها الرفع من قيمة وفعالية المسرح، سواء الشرقي أو الغربي على وجه الخصوص. هذا التناسج يعتمد على اقتطاع أجزاء من الثقافة والتي قد تكون تقاليد أو طقوس وتعبيرات فرجوية ومحاولة إدخالها في الثقافة المحلية بشكل منظم ومرتب، لتقديم عرض مسرحي مخالف لما كان معروفا سابقا.

وهو الشكل الذي ساد منذ مطلع القرن العشرين، والذي لم يسلم منه حتى المسرح العربي، الذي حاول الانفتاح على المسرح الغربي، اقتباسا وترجمة، كمحاولة أولى لوضع الأسس الأولى لهذا النوع من المسارح، ثم التركيز على التراث المحلي ومحاولة إدراجه في الفرجة المسرحية سعيا لتأصيل المسرح العربي كنوع مستقل بذاته. ومن أجل أن تكون الصورة أكثر

1إريكا فيشر ليشته، تناسج الثقافات داخل الفرجة: حالات مختلفة للوجود البيني، ص20.

وضوحا، لابد من رصد التناسج الثقافي في المسرح الغربي والمسرح الشرقي وكذلك المسرح العربي، مع التدليل بعض الأمثلة لتجارب من كل نوع.

فقد ثار برتولد بريشت، رائد المسرح الملحمي، كاتبا ومخرجا، على المسرح البورجوازي وحاول إعادة ترتيبه معتمدا على المادية التاريخية كإطار مرجعي فلسفي،منتقدا بذلك الرأسمالية الغاشمة، الأمر الذي تؤكده منى أبو سنة بقولها: "إن رؤية برشت للتاريخ تقف تماما مع المادية التاريخية وتستخدم مشكلة الاغتراب كنقطة انطلاق لدرجة أنه يضع فكرة الاغتراب كتكنيك، والتاريخية كأحد الوسائل الأساسية في مسرحه الملحمي في مستوى واحد"[1]. مستلهما روحانيات وطقوس 'مسرح النو' الياباني وأشكاله التعبيرية، معتمدا في ذلك على مفهوم التغريب، وهو "في أبسط معانيه، هو جعل المألوف غريبا وشاذا ومثيرا للأسئلة والاستفسارات. فهناك أمور تبدو في غاية البداهة والبساطة إلا أنها في الواقع غامضة وملتبسة. وبواسطة التغريب يمكننا أن نزيل عنها قناعها وندرك معانيها القريبة والبعيدة.[2]

فالمسرح الملحمي "يفترض التطبيق الحقيقي والعميق والفعال لأثر التغريب. إن المجتمع ينظر إلى نفسه باعتباره شكلا مشروطا من الناحية التاريخية ومؤديا إلى التطور المقبل، والتغريب الحقيقي يحمل طابعا كفاحيا"[3]. وبهذا، يسعى برتولد برشت إلى استنهاض الحساسية النقدية للجمهور، وجعله يدرك تماما حقيقة ما يشاهده، ومن ثم دفعه إلى إصدار أحكام قيمة تنصب في تكريس وتتمين الرسالة السياسية التي يوجهها إلى الجماهير، وعادة ما يترك تحديد نهاية مسرحياته إلى الجمهور، التي غالبا ما تنتهي في الشارع، كما وقع في مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" ومسرحية "القروش الثلاثة"

1أحمد العشري، مسرح برتولد بريشت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، عالم الفكر، م21/ع3، 1992، ص18.

2سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2014، ص274.

3برتولد برخت، الأورغانون الصغير، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ط1، د. ت، ص 259.

ومسرحية "طبول الليل" وغيرها، إذ يقول بريشت في هذا الصدد: "لا أحب تلك المسرحيات التي تحتوي على تلك النغمات المؤسية المحركة للأشجان، بل لا بد لها أن تكون مقنعة كالأدلة التي نسمعها في المحكمة، فالشيء الأساس هو أن يتعلم المتفرج كيف يصل إلى اتخاذ قرار. لأن هذا هو الذي يدرب ذهنه"[1].

وقد عمل برشت على تفجير العلبة الإيطالية بتكسير الجدار الوهمي الرابع بين الممثلين والجمهور لمنح هذا الأخير فرصة التساؤل والنقد والتعبير عن رأيه، مساويا بذلك بين جميع مكونات الجمهور، إضافة إلى توقيف الحدث أثناء العرض المسرحي من أجل أن يبقى الجمهور يقظا مستخدما عقله، وكي لا يندمج الممثل في الحدث، الأمر الذي أكده الدكتور خالد أمين بقوله: "واستلهم ماكس رينهارت Max Reinhardt المسار الوردي الذي يربط الخشبة بالجمهور والمعروف في اليابان ب Hnamichi، وذلك في محاولته لإعادة النظر في الترتيب المسرحي البورجوازي قبل تلميذه بريشت"[2].

ونمثل لنموذج من العروض المسرحية التي أخرجها برتولد بريشت بعنوان "الإنسان هو الإنسان"، "تدور أحداث المسرحية حول فصيلة من الجنود البريطانيين في الهند تقوم بشن غارة تستهدف بها النهب والتقتيل، وفي هؤلاء الغيلان يتجول (جالي جاي) الرجل المدني طيب القلب الذي لا يقول كلمة (لا)، وبينما هم ينهبون إحدى القرى يختفي أحد الجنود فلا يجدون مناصا من العثور على شخص آخر يحل محله وإلا عوقبت الفصيلة كلها، لذا يعمل الجنود على إغراء جالي جاي بالسجائر والبيرة لكي يقوم بدور الجندي، ولكنهم يريدونه معهم، بصفة دائمة لا في هذا المطب وحده، وهذا يعني توريطه في جريمة تجبره على إنكار شخصيته الحقيقية والبقاء معهم،

1جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، المراجعة اللغوية: د. باسم عبود ود. عبد الله الزوايدة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، إدارة الثقافة والفنون، قسم الدراسات والبحوث، مطابع قطر الوطنية، الدوحة-قطر، 2009، ص 361.

2خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص23.

فيستدرجونه إلى بيع الفيل التابع للكتيبة، ويقوم اثنان من الجنود بارتداء أغطية تمويه تظهرهما في هيئة الفيل، وما أن تتم اللعبة حتى يلقي الجنود القبض على جالي ويقدمونه إلى المحكمة"[1].

تلك هي نظرية برشت في الاغتراب التي تحاول إيقاظ المشاهد ودفعه لاستخدام عقله بالنقد والتساؤل الدائم، وقد استقى برخت أحداث المسرحية من الواقع الهندي، في محاولة منه إلى اقتلاع أجزاء من هذا الواقع ومحاولة تنظيمها والنسج على منوالها في قالب درامي متميز، مما يحقق التناسج الثقافي في المسرح. وتتوالى أحداث المسرحية أثناء المحاكمة، حيث "يضع برخت القاضي في موقف حرج ويجبره على أن يتخذ قرارا، وليس القاضي هنا سوى المتفرج نفسه، سوى جمهور النظارة، فبريخت ينقل كرسي القاضي إلى كرسي المتفرج، ويحول صالة المسرح إلى قاعة المحاكمة، ويعلم الناس كيف يصدرون الأحكام"[2]. وبهذا المعنى، حاول بريخت إحداث ثورة على المسرح الكلاسيكي من أجل تجاوز التلقي السلبي وتحطيم العقيدة الأرسطية، واللجوء إلى الثقافة الشرقية لاستلهام تقاليدها وطقوسها الغنية ومحاولة تنظيمها وإدماجها في المسرح الغربي.

يقترح برشت سينوغرافيا تتماشى مع تصوره الفكري والإيديولوجي المبني على الصراع، إذ أنه لا وجود للستار في المسرح على عكس المسرح الكلاسيكي، وإذا كان هذا الأخير يعتمد الفخامة في الديكور وكثافته، بالنسبة لبرشت سينوغرافيا عادية خالية من الغموض، إذ أن لكل قطعة ديكور وظيفة وليست هناك قطعة مجانية، وبعضها يكون رمزيا يوحي أكثر من التقرير المباشر. الأمر الذي أكده الباحث سعيد الناجي بقوله: "و يعمد برشت في تعامله مع الفضاء السينوغرافي إلى جعل الديكور بسيطا وفقيرا في الآن نفسه، عكس المسارح التقليدية التي تلجأ إلى تكديس وتفخيم الديكور.

1جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص 260.

2جمعة أحمد قاجة، المرجع السابق، ص 261.

ولكسر الإيهام بالواقع، فإن الديكور يتم تغييره أمام المتفرجين دون الحاجة إلى إسدال الستارة لتغيير المناظر"[1].

فقطع الديكور تكون غير ثابتة فوق الخشبة، لأن السينوغرافيا بالنسبة لبرشت.

يجب أن تعكس الدينامية الاجتماعية، ولأن ثبات القطع يجسد لثبات الطبقات الاجتماعية. كما أن الخشبة بالنسبة له قد تكون إما فارغة أو مملوءة. فالسينوغرافيا عنده تتميز بالحركية وتتراوح بين المملوء والفارغ تعكس عملية الصراع، والأناقة والخفة، ويضيف الباحث سعيد الناجي في هذا الإطار: واقترح، أي بريشت، بالمقابل سينوغرافيا متحركة يستطيع الممثل تحريكها وتغيير موقعها على ساحة اللعب[2].

وهذا التصور مستمد من الثقافة الشرقية الصينية في هندسة معالمها ورسوماتها، حيث نجد أن هناك كثافة في استعمال الأدوات والأشكال، لكن في المقابل هناك انسجام يجمع بين هذه التعددات والاختلافات. كما "أن مسألة حركية الديكور تجد جذورها في المادية التاريخية التي تقوم على مبدأ الصيرورة والتحول بناء على العمل الاقتصادي ووسائل وأدوات الإنتاج، وتضرب عرض الحائط كل ما له علاقة بالثبات والسكون"[3].

وبهذا المعنى، يعد مسرح برتولد برشت مسرحا ثوريا ضد كل القيم والمبادئ السائدة، يسعى إلى خلخلة الجاهز والمألوف، هو مسرح تعليمي يسعى إلى إيقاظ المتفرج ودعوته لاستخدام عقله لا عاطفته عن طريق تقنية التغريب بطرح كل ما يمر أمامه محل تساءل ونقاش دائم، يسعى إلى تحقيق المساواة والعدالة الاجتماعية عن طريق الترافع والمقارعة الفكرية. وقد عمل بريشت على استلهام الثقافة الشرقية لأنها غنية بأشكالها وخصائصها التي

1سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص 279.

2 سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص 279.

3سعيد كريمي، المرجع السابق، ص 280.

تؤصل لحركية الحياة الاجتماعية عكس الثقافة الغربية وانزوائها حول نفسها، إذ أنها تنبني على الطبقية والتمركز حول الذات.

أما أنتونان أرطو، رائد مسرح القسوة، طرح مفاهيم جديدة وأعطى لهذا المسرح بعدا فلسفيا في محاولة منه لإعادة صفة القدسية إلى المسرح الغربي الذي وصل إلى طريق مسدود حيث ابتعد عن أصوله وأهدافه الاحتفالية. رفض أرطو المسرح الغربي القائم على المحاكاة، وطالب بتحقيق نوع من الذوبان بين الممثل والمتفرج من خلال إزالة الحواجز بين المعاش والخيالي، مستوحيا ذلك من الطابع الطقسي للمسرح اليوناني القديم، ومن الأشكال التعبيرية التقليدية للثقافة الشرقية وطقوس شعوب المكسيك، إذ يقول في هذا الصدد: "جئت إلى المكسيك هاربا من الحضارة الأوروبية، وريثة سبعة قرون أو ثمانية من الثقافة البورجوازية، لأنني أحقد على هذه الثقافة وهذه الحضارة"[1].

فقد سئم أرتو الثقافة الأوروبية المبنية على الطبقية، وحاول البحث عن بديل يحاول من خلاله إحياء المسرح الغربي، الذي وصل، في نظره، إلى مستوى منحط لا يرقى إلى المستوى المطلوب، فكانت هذه الثقافة هي مقصده من أجل إغناء بحثه المسرحي وإيجاد طقوس وتقاليد فرجوية جديدة يمكن إدماجها في المسرح الغربي بطريقة جمالية ومتناسجة.

تجربة أرطو بالميكسيك هي رحلة استكشافية أنثروبولوجية، حيث سيحاول أن يعيد لهنود التراهو ماراس قيمتهم وحقيقة كلامهم، بالنسبة له: "قبائل التراهو ماراس ملازمة للفلسفة، وهي ملازمة لها إلى حد أنها أصبحت نوعا من الافتتانEnvoûtement الجسدي، فليس هناك عندهم حركة عشوائية أو حركة لها معنى فلسفي مباشر"[2]. وبهذا المعنى، فإن أرطو انجذب إلى الطقوس والعادات البدائية كأشكال ثقافية على بساطتها وغناها، والتي

1سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص 49.

2سعيد كريمي، المرجع السابق، ص 52.

تتضمن قوى خارقة ومعبرة، وخاصة سحر الجسد الذي يتميز بتعبيراته وحركاته المتقنة، والقادرة على إيصال المعنى بطريقة غير مباشرة.

وهنا يكمن جوهر مسرح القسوة بإدخال ثقافة الجسد باعتباره كنزا ثمينا إذا تم توظيفه في المسرح بشكله التعبيري سيكون قادرا لا محالة من إخراج المسرح الغربي من عمقه وجموده. فقد وجد أرتو في الثقافة الشرقية المخلص من هيمنة القيم الأوروبية الجامدة، واعتبر أن العودة إلى الثقافة الأصيلة هو الحل لأنها تكتنز تراثا غنيا لابد من استثماره لأنه يفتقر إلى النزعة النفسية، وقد استعمل أرتو هذه الثقافة من أجل خلخلة القداسة التي يدعيها الغرب.

شكلت الثقافة الشرقية بالنسبة ل أرطو، خاصة تعبيرات الجسد، محل اهتمام كبير لأنها منحته ثروة كبيرة لبناء توجه نظري كبير في المسرح، "وقد تجسد المسرح الشرقي في الإدراك الحسي لأرتو عند مشاهدته لأحد العروض التي قدمتها فرقة مسرحية قادمة من "جزر بالي"، حيث شكل هذا الحدث بالنسبة إليه لحظة كشف واستبصار، ونزوعا نحو استجلاء معالم وقسمات هذا المسرح المتميز الذي ينطوي على شتى أنواع التعبير"[1]. فقد وجد أرطو في الرقص الباليني بإحدى جزر أندونيسيا أجمل التعبيرات التي يقوم بها الجسد باعتباره قوة خارقة، واستنتج أن الكلمة جامدة لا يمكنها التعبير مقارنة مع الحركات والإيماءات وترانيم الموسيقى، وبالتالي للغة غير المنطوقة قوة كبيرة في تبليغ الرسالة في ظرف وجيز، إذ يقو أرطو في هذا الصدد: "لن يجد المسرح نفسه مرة أخرى إلا من خلال تزويد المتفرج بالرواسب الحقيقية للأحلام...، أقول أن هناك شعر الحواس مثلما هناك شعر اللغة وأن هذه اللغة الملموسة، اللغة المادية لا تكون لغة مسرحية حقيقية إلا عند الدرجة التي تتجاوز فيها الأفكار التي تعبر عنها حدود اللغة المحكية"[2].

1سعيد كريمي، المرجع نفسه، ص 77.

2جيمز رووز أفنز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد-العراق، ط1، 2006، ص 8.

ويرتكز تصور أرطو للمسرح على مفهوم مركزي وهو "القسوة"، الذي استمد منه المسرح عنده كل مقومات الاشتغال، "فالقسوة الأرتية لا ترتبط فقط بما هو مادي-جسدي- بل تمتد كذلك إلى ما هو ميتافيزيقي، وتطول الحياة بشكل عام، وفي كل مظاهرها"[1]، إن القسوة تعبير عن الصراع الأساسي والدائم الذي يمزق الإنسان والعالم، لكن بعيدا عن هذه الحرب الاستئصالية، فإن القسوة كذلك هي الجشع في خلق إنسان جديد، وجسد خالص"[2].

فالقسوة عند أرطو، التي لا تعني العنف أو الوحشية، فهي تمارس الوخز والضرب على الأحاسيس لتحطيم هيكلة وبنية الذهن السابقة بما تحمل من مفاهيم وقيم عقيمة، والمقصود هو ممارسة الصدمة القاسية لتحرير القوة الكامنة داخل المتفرج، في مواجهة الجمهور للأحداث المسرحية لكي يتمكن من التخلي عن الأفكار والمعتقدات المترسبة في الذهن وتبني أفكار وقناعات جديدة.

ويؤكد سعيد كريمي، حول مفهوم المخرج عند أرتو، أنه تحول في مسرح القسوة إلى النواة الأساسية التي يقوم عليها العمل المسرحي، بعدما كان مجرد عبد تابع للمؤلف[3]. وبذلك أعلن أرطو عن موت المؤلف ليحل محله المخرج، القائد للعمل المسرحي وفق رؤية إخراجية شاملة، في تجاوز تام لسلطة المؤلف. أما بخصوص تصوره للفضاء المسرحي أدرك أرطو أنه "يجب أن نغير شكل القاعة، وأن يكون الركح قابلا للتنقل تبعا لمتطلبات الحركة.... فنحن نأتي إلى هنا ليس للمشاهدة فقط، ولكن للمشاركة كذلك. فالجمهور أيضا عليه أن يشعر أن باستطاعته ودون تدريبات أن يفعل ما يفعله الممثلون"[4].

1سعيد كريمي، المرجع السابق، ص 93.

2سعيد كريمي، المرجع نفسه، ص 93.

3سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، ص 116.

4سعيد كريمي، المرجع السابق، ص 149

يؤكد أرطو على ضرورة حركية وديناميكية الفضاء، والقصد هو إشراك المتلقي الذي لا يعتبر في وضع سلبي وإنما هو مشارك إيجابي في نجاح كل أطوار العرض. وبخصوص الموسيقى، "يقترح علينا أرتو العودة إلى أصل الصوت والصراخ والنبضات الإيقاعية والدقات الصامتة للحياة الجنينية، هذه الإيقاعات وجدها في المسرح الشرقي، ثم بعد ذلك عند قبائل التراهو ماراس بالميكسيك"[1].

من خلال ما سبق، يمكن القول أن مسرح القسوة عند أنتونان أرطو، مسرح يحذف القدسية عن المؤلف لصالح المخرج، ويستأصل من ذهن المتلقي كل فكرة عن التصنع، ومحاكاة الواقع محاكاة تافهة. هذا هو المسرح الذي يعتبره أنتونان أرطو فن الحياة، نشعر فيه بحالة ما قبل اللغة، حالة تستطيع أن تختار لغتها من الموسيقى والحركات والإيماءات والكلمات. والممثل بالنسبة ل أرطو هو ممثل عاطفي، عبارة عن طاقة خارقة، عليه أن يحفر في جسده ليطوعه لخدمة المسرح وقضاياه، وبهذا يدعو إلى خلق جسد غير مدنس، أي العودة إلى ثقافة الجسد النابعة من الثقافة الشرقية التي تركز،في الأصل،على الطقوس الاحتفالية.

أما جيرزي غروتوفسكي اعتمد على الفرجة التقليدية من مختلف الثقافات المتنوعة، وخاصة الشرقية منها، مركزا على الشح والفقر في الأساليب والآليات والتقنيات والموسيقى والأضواء وغيرها من وسائل السينوغرافيا، والرجوع للطقوس والشعائر لما لها من أهمية بالغة عنده، إذ عمل على "تفكيك العناصر المشكلة للشعائر البدائية القديمة المنحدرة من ثقافات وحضارات مختلفة والتي لها تأثير موضوعي دقيق على المشاركين في صناعة آلياتها أكثر من متلقيها"[2]. فقد شكلت الثقافة الشرقية بالنسبة له مصدر إلهام لصياغة نظريته في المسرح، في كتابه "نحو مسرح فقير"، متجاوزا بذلك فخامة تكلفة المسرح الكلاسيكي البرجوازي.

1سعيد كريمي، المرجع نفسه، ص 153.

2خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص 24-25.

بالنسبة ل غروتوفسكي يمكن لصوت الممثل وصراخه أن يعوض آلة الموسيقى في الترنيم وإيصال المعنى، كما أن الإضاءة الطبيعية أقوى تعبير من المصطنعة، وكلما قل الديكور إلا وكانت الأحداث أكثر قوة وتعبيرا مقارنة مع ما يدعوا إليه المسرح الأرسطي، أما بخصوص لغة العرض عنده "كانت تقدم باللغة البولونية وتعتمد بالأساس على المخزون الثقافي البولوني: أساطير، وطقوس، ومسرحيات....، وسلوكات فرجوية... "[1]، وبهذا المعنى، عمل غروتوفسكي على أخذ عناصر تقليدية شعائرية من ثقافات مختلفة ومنها البولونية، ومحاولة إدخالها في المسرح الغربي والنسج على منوالها لتقديم عروض مسرحية أكثر قوة وتأثيرا، متجاوزا بذلك أدبيات المسرح الكلاسيكي.

إن منهج غروتوفسكي يعتمد على اقتطاع أجزاء من الثقافات ومحاولة صياغتها في قالب جديد يتماشى مع مشروعه بخلق لغة مسرحية كثيفة تتجاوز الجمود الكلاسيكي، مركزا على التعبيرات والتقاليد الفرجوية التي تعيد الإثارة والتشويق بين الممثلين والجمهور. وهذا ما دفعه إلى صياغة مفهوم الدراما الموضوعية في المسرح التي رأى فيها الخلاص. بالنسبة له "بحث الدراما الموضوعية يتموضع في فضاء بيني: بين دراسات الفرجة، ودراسات الشعائر، والأنثروبولوجيا الثقافية.كما حدد أهداف "الدراما الموضوعية" 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"[2].

يحاول غروتوفسكي تبني الموضوعية في الدراما المسرحية، من خلال الانتقاء والفرز والعزل لمجموعة من التعبيرات الثقافية من التقاليد والطقوس المختلفة والمتنوعة وصياغتها في قالب فرجوي غربي، مركزا على العلاقة التفاعلية التأثيرية التأثرية بين الممثلين والجمهور من أجل صناعة الفرجة.

---

1 خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، مساحات الصمت، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، طنجة، 2007، ص134.

2 خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص 25.

أما أوجينيو باربا فقد رحل إلى أمريكا اللاتينية وإلى الشرق الأقصى بغية البحث عن ثقافات هذه الشعوب، وذلك لبعث مسارح كانت في الطريق إلى الزوال والنسيان. وبالرغم من أن هناك تشابه بين أوجينيو باربا وجيرزي غروتوفسكي من حيث اقتلاع أجزاء من الثقافة الشرقية ومحاولة إدماجها في المسرح الغربي، إلا أن الاختلاف بينهما يظهر على المستوى الفلسفي والعلمي وطريقة الاقتلاع والتوظيف. "لقد تتلمذ باربا على يد غروتوفسكي وكان مساعدا له في بداية الستينيات لمدة ثلاث سنوات، ولكن أيضا، بفضل باربا تعرف غروتوفسكي على تقنيات الكتكالي الهندية Kathakali [...]. 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"[1].

تلك هي طريقة باربا في التناسج بين أجزاء من ثقافات أسيوية متنوعة، من خلال العمل على الجمع والتنظيم بين هذه الأجزاء سعيا لصياغة فرجة كونية في المسرح الغربي بناء على قوانين محددة، إذ يعتمد على التعبير القبلي عند الأفراد أو منظومة الحس المشترك في الثقافة الأصلية، عكس غروتوفسكي الذي يركز على الأشكال التعبيرية الطقوسية في الثقافة من خلال "اقتلاع الأشكال المشفرة بهدف الوصول إلى تكييف للمورفيمات الجوهرية التي تشكل اللغة الجوهرية"[2]. والتشابه واضح بينهما من خلال الاعتماد على الثقافة الشرقية وأشكالها وأنواعها التعبيرية كأساس لصناعة الفرجة المسرحية في المسرح الغربي، والاختلاف من حيث طريقة اقتلاعها وتوظيفها.

إضافة إلى هؤلاء الرواد، نذكر البريطاني بيتر بروك الذي "جرب في العديد من المناسبات الرقص المسرحي للكتكالي الهندي، ذلك المسرح العريق في التقاليد الفرجوية الهندية والذي ينتظم دائما على شاكلة مشاهد

---

1 خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص 23

2 خالد أمين، المرجع السابق، ص 24.

درامية مستمدة من الملحمتين الهنديتين الشهيرتين وأهم النصوص المقدسة بالنسبة للهندوس: مهابراطا وملحمة رامايانا"[1]. وكغيره من الرواد المسرحيين الغربيين في القرن العشرين، سار بروك على نهج التجريب في المسرح رافضا كل الأشكال الكلاسيكية الجامدة، "متنقلا بين تراث الهند وإيران ومسرح النو الياباني وعروض الفرجة الإفريقية والآسيوية. فلقد أعاد بيتر بروك كتابة الأساطير والملاحم الشعبية، ومضى إلى تكوين فرقته العالمية وجرب كل أساليب الحداثة"[2].

ومن العروض المسرحية التي قدمها بيتر بروك في رحلاته المتنوعة هو وفريقه المتعدد الجنسيات والثقافات نذكر منها، "‹أورجاست›- عن كتاب الزرداشتيين القديم «الأفستا» في 1971، و‹الأيك› عن قبيلة إفريقية كانت تعاني الجفاف والمجاعة في 1975/76، و‹اجتماع الطير› عن نص الشاعر الفارسي فريد الدين العطار في 1979، ثم آخر أعماله- ربما أعظمها- ‹المهابهاراتا› عن الملحمة الهندية الشهيرة في 1987"[3].

وهي مجموعة من الأعمال المسرحية من ثقافات مختلفة، عمل بروك على إخراجها وتقديمها في قالب مسرحي جديد، حاول من خلاله استلهام تعبيرات وأشكال فرجوية من ثقافات مختلفة ومحاولة إعادة قراءتها فنيا وبلورتها وفق رؤيته الإخراجية وتقديمها في دول مختلفة من العالم بلغات وأشكال مختلفة تكون في مستوى فهم واستيعاب الشعوب والأمم المختلفة، إذ يقول عن ‹اجتماع الطير›: "كان هذا العمل في تطور دائم، لعبنا عددا من صياغاته في أفريقيا، وعدد آخر في باريس، وكثيرا عبر أمريكا...، وفي النهاية كنا نغير أطقم الممثلين على نحو دوري كل ليلة، حتى يكتسب كل عضو في

1جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، ص 386.

2جمعة أحمد قاجة، المرجع السابق، ص 386.

3بيتر بروك، النقطة المتحولة ‹أربعون عاما في استكشاف المسرح›، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب-الكويت، أكتوبر 1991، ص 6.

الجماعة فهما جديدا لكل دور....وفي الأسبوع الأخير أصبح لدينا سبعة أزواج من الممثلين، مسؤولون عن سبع صياغات للعمل"[1].

وفي هذا الإطار، ما دامت الثقافات الإنسانية تعيش حالة التأثير والتأثر والتبادل بين مختلف الشعوب، فإنه من الصعب الفصل والتمييز بين ثقافتنا وثقافة الآخر، مع أننا مجبرين على قبول مبدأ الاختلاف وإلا سنكون مهددين بالانغلاق على الذات وتجنب الانفتاح على الآخر. فإن مسرح التناسج يحيل في مجمله إلى اختيار وانتقاء عناصر فرجوية أصلية،غربية أو غير غربية، ومحاولة ترتيبها وإدماجها في مسرح ثقافة أخرى، من أجل خلق لغة مسرحية كونية.

تجارب من المسرح العربي

أما بخصوص المسرح العربي، "يقر أغلب الدارسين للمسرح العربي على اختلاف مشاربهم الثقافية بوجود أنماط متنوعة من المظاهر والأشكال الفرجوية الشبيهة بالمسرح، التي تزخر بها كل البلدان العربية كخيال الظل والأرجوز والحكواتي والحلقة وعروض التعازي وعروض المحبظين وغيرها من الأصناف الفرجوية التي تخضع لقيادة فنان شعبي بارع في التنظيم والتسيير والتلقين"[2]. هي أشكال فنية فرجوية عرفها العرب منذ القديم قبل اتصالهم بالمسرح الغربي، كانت تخضع في تنظيمها إلى فنان شعبي يعد هو القائد الذي ينظم ويعمل على توزيع الأدوار، وتسيير العرض الفرجوي كالحلايقي أو المداح أو الفنان الشعبي أو قائد الفرقة. إن هذه الفرجات الشعبية التقليدية كانت تسعى إلى خلق المتعة والفرجة وإشباع حاجات الناس في الضحك والمرح وتقديم دروس وعبر وحكم من تجارب الناس والجماعات السابقة.

فالدراسات الغربية صنفت هذه الأشكال في دائرة ما قبل المسرحية، بالرغم من أنها من حيث التنظيم والممارسين وأشكال التعبير والأهداف تتشابه مع المسرح الغربي، الأمر الذي يؤكده الدكتور حمدي الجابري بقوله:

1بيتر بروك، المرجع السابق، ص 6.

2محمد حميدي، صناعة الإخراج المسرحي العربي من التنظيم إلى التأسيس والتأصيل، ط1، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، 2011، ص 7.

"فانتصار الشكل الأوربي الذي وفد إلى العالم العربي على الأشكال ذات الصبغة المسرحية، لا يعني إنكار وجود ممارس للفن الشعبي الذي أخذ على عاتقه مهمة تقديم العرض المرئي للناس تحت مسميات مختلفة مثل: الأرجوز وخيال الظل.....، وكلها تستدعي شخصية قائدة ومنظمة تلعب نفس الدور الذي أصبح معروفا في القرن العشرين باسم المخرج"[1].

وبهذا المعنى، التأكيد على أن الأشكال التعبيرية الفرجوية التقليدية التي عرفها العرب منذ قرون عدة، والنابعة من تقاليدهم وطقوسهم وعاداتهم، والتي كانت تمارس في الأعياد والمناسبات والاحتفالات كالأعراس، وكذلك في طقوس التعازي، وفي الأسواق والأبواب العتيقة...، تؤسس إلى الممارسة المسرحية العربية قبل الاتصال بالمسرح على الطريقة الأوربية، مما ينفي عن هذه الأشكال التعبيرية صفة ما قبل المسرحية. مما دفع الدكتور علي الراعي يخاطب الفنان الشعبي، الذي يعتبره مخرجا مسرحيا، وهو يقصد ابن دنيال واضع تمثيلية خيال الظل، بقوله:"هيئ الشخوص ورتبها وأطل ستارة المسرح بالشمع ثم اعرض عملك على الجمهور، وقد أعددته نفسيا لتقبل عملك وأثبتت فيه روح الانتماء إلى العرض وجعلته يشعر بأنه في خلوة معك"[2]. فإن ابن دنيال يقوم بنفس دور الكاتب الدرامي، وتقديم العرض، وتوجيه وإرشاد الممثلين وغيرها من الأمور المساعدة على إنجاح العرض المسرحي.

مما سبق، يمكن القول أن المسرح العربي له جذور تاريخية قبل اتصاله بالمسرح الغربي، وأنه نهل من تقاليد وعادات وطقوس الشعوب العربية، وبالتالي فإن كل إبداعات الفنانين الشعبيين حاولوا توظيف مقومات وقيم الذاكرة الجماعية التي تؤصل للثقافة العربية، وتوظيفها لإسعاد الناس في أفراحهم، والتخفيف عنهم في أحزانهم، عبر خلق فرجة محلية يستجيب لها ويشارك فيها الكبير والصغير، الذكر والأنثى، إذ أن لكل شعب أو جماعة عربية

1محمد حميدي، المرجع السابق، ص 10.

2محمد حميدي، المرجع السابق، ص 12-13.

طقوسها الخاصة التي يمكن أن تختلف عن الأخرى العربية، ولو حتى من داخل نفس البلد.

أما البدايات الأولى للمسرح العربي، في شكله الأكاديمي، ارتبطت بتوظيف أساليب وعناصر الفرجة التقليدية النابعة من التراث الشعبي العربي، بالاعتماد على تقنيات المسرح الغربي اقتباسا وترجمة، بعد خضوع جيل الرواد الأوائل، المغاربيين خاصة، لتكوين رصين في الإخراج المسرحي في دول أوربية، إذ حاولوا إعادة الاعتبار للتراث الشعبي الأصيل الذي يعتمد على مخزون الذاكرة الجماعية، وقد اعتمدوا على الفرجات التقليدية الشفهية الممارسة في الأسواق والأبواب العتيقة مثل الحلقة والحكواتي وسلطان الطلبة والبساط...، وخير نموذج على ذلك ساحة جامع الفنا بمراكش، وباب بوجلود، والقريعة، باعتبارها فضاءات لعبية، تقليدية، شفهية. غير أن هذه الأشكال الفرجوية اعتبرت أشكال ما قبل المسرحية، إلا أن هذه التسمية أصبحت متجاوزة في إطار التوجه الجديد للمسرح العربي من أجل التأصيل والتأسيس، وباعتبارها فرجات شعبية قابلة للتمسرح.

ومن أمثال هؤلاء الرواد نجد، الطيب الصديقي، أحمد الطيب العلج، محمد القري، عبد الخالق الطريس، محمد بن زاكور، عبد الواحد الشاوي، المهدي المنيعي، عبد الرحمان كاكي، عبد السلام المدني، عبد القادر علولة وغيرهم. إذ يؤكد التونسي عز الدين المدني أنه "حينما نعود إلى التراث العربي الإسلامي وخصوصا إلى فنياته الجمالية لا نريد بذلك أن نستدل على صحة مفهوم الأصالة المزعوم وأن نقدس هذا التراث أكثر مما يطيق من التقديس"[1]، وفي هذا الإطار يرى الدكتور خالد أمين "أن تجربة عز الدين المدني قد أسعفته في تحقيق الوصل بين الماضي والحاضر والمستقبل انطلاقا من رؤية برشتية بامتياز.....فاستعادة المدني لثورة الزنج، على سبيل التمثيل، ومسرحتها وفق شروط السياق العربي المعاصر تتماشى مع التصور

1 خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص 29.

البرشتي للمسافة التاريخية"[1]. ومن هذا المنطلق، يظهر التناسج الثقافي بين الثقافة العربية والثقافة الشرقية وفق الرؤية البرشتية الغربية المستمدة من روح المسرح الملحمي، باستحضار طقوس وتقاليد شعب الزنج.

تجارب من المسرح المغربي

وبخصوص المغرب، الذي عاش تجربة البدايات متواضعة في المسرح، إذ أنه "ابتداء من سنة 1950حينما رحل بعض الشبان إلى فرنسا للتتلمذ على أساتذة المسرح، وحينما أسست مراكز للتكوين الدرامي في الدار البيضاء، والرباط، وفاس، والجديدة، ومنها على الخصوص: ‹المركز المغربي للأبحاث المسرحية› (1953)، الذي تخرج منه- تحت قيادة أندري فوزان (A.voisin) عدد من الفنانين الذين سيساهمون في إثراء الحركة المسرحية بالمغرب أمثال: الطيب الصديقي، أحمد الطيب العلج، عبد القادر البدوي، عبد الصمد دينية....وغيرهم. وقد كان من بين أطر المركز، إلى جانب فوزان وبيير ريشي (P.Richet)، الأستاذ عبد الله شقرون والمرحوم عبد الصمد الكنفاوي والأستاذ الطاهر واعزيز، الذي ترجم مع الكنفاوي والعلج بعض المسرحيات الأوروبية (عمايل جحا، المعلم عزوز، عمي الزلط) "[2].

هذا التكوين الذي طبع تجربة هؤلاء الرواد بأساليب وتقنيات الإخراج الأوربي، ودفعهم إلى استغلال هذه التجربة بإدخال التراث المغربي في المتن المسرحي، وفق قوالب جاهزة معاصرة في تجاوز تام للعشوائية في الكتابة والعرض المسرحي. وإن هذه التجربة ساعدتهم على الالتفاتة للتراث المغربي بهدف التأسيس والتأصيل لمسرح عربي مغربي مستقل.

إن المتمعن في الإنتاجات المسرحية المغربية، مع جيل الرواد الأوائل، سيجدها تتميز بسمات جمالية شكلا ومضمونا، وخصائص مشتركة تشكل الطابع الدرامي لمسرح هذه المرحلة. إذ أن الكتابة الدرامية في هذه الحقبة

1خالد أمين، المرجع السابق، ص 29-30.

2حسن المنيعي، المسرح.... مرة أخرى، سلسلة شراع، عدد 49، دار النشر المغربية، 15 أبريل 1999، ص 24.

ارتبطت بلحظة تاريخية تجسدت بالدرجة الأولى في مسرح المقاومة، كما ارتبطت بهموم الشارع المغربي، وبقضايا الحركة الوطنية، إذ كانت تسعى إلى فضح نوايا المستعمر وكشف مخططاته، بالرغم من أنها لم تكن تستند إلى منهج محدد واقتصرت فقط على الترجمة والاقتباس من تجارب المسرح الغربي. ومن بين هذه الأعمال نذكر:"‹صلاح الدين الأيوبي› (نجيب الحداد)، ‹أدب العلم ونتائجه›، ‹اليتيم المهلهل›، ‹الأوصياء› (محمد القري)، ‹العباسة أخت الرشيد، طرتوف (المهدي المنيعي)، المنصور الذهبي، (محمد بن الشيخ)، يتيم الصحراء، في سبيل المجد (عبد الواحد الشاوي)...إلخ"[1].

إن جميع هذه الإنتاجات حاولت الاستجابة لتطلعات الشعب المغربي، وتقريب الخطاب السياسي من واقع الحياة اليومية في محاولة لإدماج المسرح في التاريخ، غير أنها غلبت الشرط المضموني، من حيث محتوى النص وكثافته، على حساب الفني والجمالي لأنها تفتقد إلى منهج واضح المعالم، كما تميزت بالخطاب التوثيقي والمباشر نظرا لاستهدافها توعية الشعب واستنهاضه ضد الاستعمار الغاشم، وهو الأمر الذي أكده الدكتور حسن المنيعي بقوله: "المسرح المغربي كان يرتكز في عهد الحماية على كتابة ملتزمة تهدف إلى توعية الجمهور بقضاياه، كما تهدف إلى التعبير عن مواقف وطنية محمومة تفضح ممارسات الاستعمار وصلافته وسياسته القمعية. ومن هنا مشاركة الزعيم الوطني في خضم الفعل المسرحي(مثلا عبد الخالق الطريس ومسرحيته ‹انتصار الحق على الباطل›"[2].

هذه الكتابة التي لم تكن مستقلة بل اعتمدت على استنبات نماذج مسرحية غربية في قالب فرجوي مغربي، وبالتالي هناك شكل وقالب مسرحي غير مغربي نسج على منواله شكل تعبيري مغربي، لأن هذه المرحلة فرضت ذلك من أجل تحقيق البداية الفعلية للمسرح المغربي. وخير مثال على ذلك أعمال الطيب الصديقي مثل: ["المفتش" لغوغول-"محجوبة" لموليير-

---

1حسن المنيعي، المرجع السابق، ص 21.

2حسن المنيعي، المرجع السابق، ص 22.

"اللوكانديزة" أو "صاحبة الفندق" ل غولدوني-"برلمان النساء" ل أرسطوفان.....، كما تعامل مع المسرح الطلائعي في صيغته العبثية ("في انتظار مبروك" ل بكيت-"مومو بوخرصة" أو "أمديه" ل يونسكو)، إضافة إلى تعامله مع المسرح العربي، ("أهل الكهف" و"بين يوم وليلة" لتوفيق الحكيم-"كان يا ماكان" و"مدينة النحاس" ل محمد السعيد...][1].

فإن صناعة الفرجة من منظور حداثي وأصيل قد دفعت بمجموعة من المسرحيين المغاربة إلى ‹بنينة› جديدة وشاملة للتراث الشعبي الأدبي والفني. ومن الأكيد أن فاعلية هذه البنينة قد أدت إلى خلخلة الممارسة التقليدية للمسرح، وإعادة النظر إلى مفهوم الفرجة التي اندرجت بأشكالها المتفجرة في الحياة الاجتماعية. من هنا نستطيع إدراك القطيعة التي حققها المسرح المغربي مع المسرح على الطريقة الإيطالية، ورفضه لمنظوماته وقواعده خصوصا وقد ارتكزت بنينته الأساسية على نصوص متعددة تروم إلى إقحام الفعل المسرحي في الثقافة المغربية[2].

إن عملية الاقتباس أو الترجمة من المسرح الغربي شكلت عند الرواد المسرحيين المغاربة نقطة انطلاق لابد منها من أجل بناء أرضية خصبة للمسرح المغربي، من خلال الاستفادة من التجارب العالمية والعربية خاصة في بعدها الطليعي والثوري مثل، تجربة المسرح الملحمي عند برتولد برشت، ومسرح القسوة عند أنطونان أرطو، وغيرهما، عبر الأخذ بالهيكلة الأدبية والإنسانية والمسرحية لهذه التجارب الأجنبية، وإلباسها لبوسا مغربيا شكلا ولغة، والتصرف في الأحداث حسب واقع زمني معين، كما عمل أحمد الطيب العلج في مسرحية ‹طرتوف›.

إذ حاول هؤلاء الرواد، قدر الإمكان، تخليص المسرح المغربي من التبعية الثقافية للغرب بشكل تدريجي، من خلال الانفتاح على الثقافة المغربية الشعبية، والغوص في أعماقها الموغلة في الزمان والمكان، والتعامل مع

---

1 حسن المنيعي، نفسه، ص 37.

2 خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، ص 28.

التراث الفكري والاجتماعي والحضاري للمجتمع المغربي بمنطق التجديد والإحياء من حيث جاذبيته وأصالته، وبذلك توظيف فرجات شعبية من الذاكرة الثقافية المغربية، وتحويلها إلى حوارات وشخوص ومواقف وديكور....على مقاس الفرجة المسرحية الكاملة. وفي هذا الإطار، يمكن الاستدلال بتجربة الطيب الصديقي، الذي سار على نهج التجريب والحداثة نحو استشراف آفاق الممارسة المسرحية المغربية، التي ترجع إلى تراثها الثقافي والتاريخي من أجل التأصيل لمسرح مغربي عربي بعيدا عن التبعية الغربية.

وفي إطار مسرح التناسج، شكلت مسرحية "الشامات السبع" للطيب الصديقي من أبرز المسرحيات التي أدمجت ثقافات مختلفة، متنوعة بين التراث العربي في مجمله في قالب حكائي يجول ويصول في أزمنة وأمكنة متنوعة، من حيث الكتابة النصية وصيغ فنية مخدرمة ولغات مسرحية متعددة وشخصيات من بلدان مختلفة، في قالب حكائي عجائبي يقدم قيم وأخلاقيات التعايش والحوار.

هذه المسرحية التي قال عنها حسن المنيعي: "يمكن الإشارة أيضا إلى مسرحية "الشامات السبع" التي ترتكز على الحكي وتستحضر بلدانا وأزمنة متعددة، وكذا شخصيات تراثية (الحلاج- جلال الدين الرومي- الطيب بن قاسم....) من خلال رحلة الراوي (يونس) الذي خرج باحثا عن (دنيا) صاحبة الشامات، إذ في نطاق هذا البحث، كنا نلج مع الصديقي عوالم التصوف، والتسامح، والتعايش السلمي وعادات الشعوب... إن هذه المسرحية تؤكد للجميع مدى تجذر الصديقي في مخزون التراث العربي، بعد أن تمفصلت بدايته في مسرحياته السابقة التي تعد في رأي الدارسين علامات بارزة في الحركة المسرحية العربية، وذلك من حيث اندراجها في نطاق مسرح الشامل (Un théâtre total)".[1]

تلك هي فلسفة الصديقي في الممارسة المسرحية كتابة وعرضا، تفتح المجال للإبداع والارتجال وتوظيف فرجات شعبية نابعة من الذاكرة الجماعية

1حسن المنيعي، المسرح....مرة أخرى، ص 41-42.

التي تقيس هموم وحاجات الناس وتجذب أحاسيسهم واهتماماتهم، وتجعلهم منفتحين على الثقافات الأخرى، في شكل فرجوي متميز لا يعترف بحدود الزمان والمكان، سواء تعلق الأمر بالاقتباس من المسرح الغربي الذي تشبع بتجربته التكوينية، أو بإدماج التراث العربي والمغاربي ككل.

إن تجربة الطيب الصديقي التي تعتمد على الحكي والسرد واستلهام التراث العربي وتوظيف كل لأشكاله وصيغه التعبيرية، نجد فيها لمسة المسرح العالمي، حيث تمتزج بالتغريب البريشتي من خلال وضع المتلقي في حالة انبهار وتساؤل دائم حول ما يقدم أمامه، إذ يجد الجمهور نفسه أمام عرض تتضارب فيه الأفكار والأحداث والوقائع من خلال فرجات شعبية بسيطة تمارس بشكل يومي في الساحات وأمام الأبواب العتيقة، وفي الحفلات والمناسبات الوطنية والدينية. هو مزيج من التعبيرات الشعبية التي تعيد النظر في مخزون الذاكرة الجماعية.

إنه شكل مسرحي يعمل على إدماج فرجات شعبية تراثية عربية، باعتماد تقنيات ووسائل عالمية، في صيغة درامية تعكس الهوية العربية والمغربية عبر تشابكاتها وتداخلاتها الفرجوية وأبعادها الحضارة في إطار مسرح كوني. وخير دليل على ذلك "مسرحية "الفيل والسراويل" التي تستعرض أنواع المسرح في العالم، فإن "البساط" كان من أنواعه الحاضرة. إنه- كما يقول الصديقي-"مسرح المزاج الذي يخضع للترتيب والتبويب". وبما أنه حفل، فإنه "يقوي القلب ويلين الدماء" بما ينطوي عليه من "ملاعبات ومضحكات"، وبما يستحضره من أحداث تاريخية وحكايات يتم "تغريبها" وتقديمها بطريقة ساخرة"[1].

تركيب

الثقافة كمفهوم عرف مجموعة من المحطات التاريخية اكتسب خلالها دلالات ومعاني مختلفة ومتشعبة، بدأ من الدراسات الأنثروبولوجية التي خصته

---

1 حسن المنيعي، المسرح....مرة أخرى، ص 56.

بالدراسة والتحليل في علاقته بالمجتمعات البدائية خاصة مع كلود ليفي ستراوس، إلى حقل علم الاجتماع الذي حاول ربطه بخصوصيات وظروف وطريقة عيش الإنسان اجتماعيا في علاقته مع ما يحيط به. فإذا كان "إدوار تايلور" أول من اقترح تعريفا مفهوميا علميا للثقافة، فهو ليس أول من استخدم هذا المصطلح، وهو نفسه كان، في استخدامه لهذا المصطلح، متأثرا مباشرة بعلماء الإناسة الألمان الذين قرأ لهم، لا سيما "غوستاف كليم G.Klimm" الذي كان يستخدم كلمة kultur بمعنى موضوعي.

فإذا كانت الثقافة موضوعة من الموضوعات التي تدرس في مختلف التخصصات الاجتماعية خاصة، فإن أهم طابع يميزها هو أنها مكتسبة وتختلف عن ما هو طبيعي، كما أنها انعكاس لطريقة عيش الإنسان، وطريقة تفاعله مع البيئة التي يعيش فيها، كما أنها مظهر من مظاهر الحياة، لأن كل جماعة أو شعب له طريقة في العيش تختلف عن الآخر، بحكم الانتماء إلى الدين وبحكم العادات والتقاليد والطقوس المميزة له، أي نوع الذاكرة الجماعية أو الضمير الجمعي الخاص به. وبهذا المعنى، تعد الثقافة ميزة خاصة وعامة في نفس الآن، إذ أن هناك خصائص ومميزات ثقافية تتعلق بجماعة اجتماعية معينة مما يميزها عن الأخرى، كما أن هناك عناصر ومميزات وقواسم تجتمع فيها جماعات اجتماعية متعددة داخل نفس الشعب أو الدولة، وقد تكون هناك قواسم مشتركة بين الشعوب والدول.

وإذا كانت الثقافة عند البعض هي البوابة التي يمكن من خلالها الولوج إلى الشعوب المسماة "مستضعفة" والسيطرة عليها من أجل تكريس المركزية الغربية وفق ثنائية الأنا والآخر، الضعيف والقوي، وغيرها من المفاهيم، فإنها عند البعض الآخر الفضاء البيني الرحب للتفاعل والتواصل الدائم بين الثقافات، وفق لغة كونية للتلاقح والانفتاح والتناسج الثقافي الدائم، بما يفتح المجال لتحقيق نهضة حضارية مشتركة تأخذ فيها كل ثقافة قيمتها التي تستحقها دون إقصاء.

أما المسرح كفن من الفنون القديمة قدم التاريخ منذ نشأته في أحضان الدين والأسطورة والخرافة، سواء مع اليونان أو ما قبله، سعى إلى التجديد باستمرار، وفي كل مرحلة من مراحله يتخذ شكلا جديدا يحاول من خلاله أن يتكيف مع الظروف الاجتماعية والثقافية والسياسية والإيديولوجية التي تفرزها الأحداث والوقائع في زمن من الأزمنة، وقد ظل محافظا على أهدافه السامية التي أنشئ من أجلها، بالرغم من الصراعات التي بقي يعيشها مع المؤثرات الإيديولوجية.

لذلك، لا يمكن الحديث عن مسرح مكتف ومنغلق على ذاته، فهو فن هجنة بامتياز، لأنه يستدمج جميع الفنون الأخرى، بل يعتبر قاطرة لتداخلها وتناسجها وتفاعلها المستمر، باعتباره وسيطا يعمل على تحويل كلام مكتوب إلى عرض مرئي ومسموع يظهر في الفرجة المسرحية، التي تستلزم الوجود الحقيقي والفعلي للممثلين والجمهور. وبهذا المعنى، أصبح المسرح مسعى لإعادة اكتشاف الآخر الغريب والمختلف عن الذات، من أجل استشراف آفاق الحداثة المسرحية بين الأنا والآخر، في ظل ما يروج له الغرب من مفاهيم مركزية مثل المثاقفة والتثاقف، وأبعاد هذه كله على الحوار والتواصل والتفاعل بين الشعوب الغربية والشرقية والعربية.

وفي هذا الإطار، برز مفهوم التناسج الثقافي في المسرح، باعتباره مفهوما حديثا يحاول الدارسين في المسرح من خلاله تجاوز مفهوم "التثاقف" باعتباره مفهوما غربيا يحاول إقصاء ثقافة وهوية الآخر، من خلال إدماج عناصر فرجوية من الثقافة الشرقية في المسرح الغربي من أجل تجاوز حالة العقم والانحطاط التي عرفها المسرح الغربي في منتصف القرن العشرين. إذ أن التناسج هو عملية جمع وترتيب عناصر فرجوية من ثقافة ما وإدماجها في ثقافة مسرحية أخرى مخالفة، مع الاحتفاظ بأصولها مع الاعتراف بمكانتها وقيمتها دون تحريف أو تزييف، كما لاحظنا مع تجربة الطيب الصديقي باستخدام التراث العربي والانفتاح على التجربة الغربية في تجاوز تام للتضييق على التراث أو إقصاء للتجربة الغربية.

وتبقى مسألة التنظير لمسرح التناسج محل نقاش مفتوح حول إمكانية تطبيقه على أرض الواقع، خاصة أمام محاولة هدم مسرح المثاقفة وكل أشكاله السلبية التي تدعو إلى الهيمنة وإقصاء ثقافة الآخر، غير أنه أثناء إدماج ثقافة ما في ثقافة أخرى يصعب الفصل بين الأجزاء الفرجوية بعضها عن بعض، وهذا يطرح إشكالا كبيرا حول مصير الفرجات الواردة ومصيرها داخل ثقافة الآخر، سواء تعلق الأمر بالثقافة الغربية أو الشرقية وحتى العربية داخل المسرح باعتبار هذا الأخير مسرح هجنة بامتياز لا يعترف بالحدود الجغرافية ولا الزمانية.

الفصل الثاني:
التناسج الثقافي في مسرحية "الساروت" للكاتب "الحسين الشعبي" نموذجا

تمهيد

النص الدرامي كيان متكامل الأطراف والجوانب، يحتوي على سلسلة من العناصر الداخلية والخارجية تشكل كنهه وجوهره وبنائه الدرامي، حيث لا يمكن الفصل بينها لأنها مرتبطة عن طريق التداخل في تسلسل منطقي. و"بدون شك لابد من وجود الموضوع أولا أو الفكرة الأساسية، ثم بعد ذلك يبدأ الكاتب في تناول الموضوع من خلال الشكل، أي من خلال الصراع والشخصيات واللغة أو الحوار الدرامي، ولهذا نجد أن الشكل لا ينفصل عن المضمون، فقد تم تناول كل منهما من خلال الآخر حتى يخدمه ويقويه،....،"[1].

يتناول النص الدرامي موضوعا معينا، على أساسه تدور أحداث المسرحية، يستقيه الكاتب من تجربته الشخصية أو من قضية تاريخية أو من الأسطورة أو من مخيلته.....، وهو الفكرة الرئيسية التي يعالجها الكاتب عبر الحوار بين الشخصيات ومن خلال عمليات الصراع التي تساهم في تطور الأحداث والوقائع، إضافة إلى مجموعة من الإرشادات باعتماد لغة درامية منطوقة من خلال الحروف والكلمات، وغير منطوقة تتبلور عبر الرموز والعلامات والإشارات والإيحاءات، في شكل فني انطلاقا من البداية إلى النهاية باعتماد حبكة درامية مبنية على تسلسل أحداث ووقائع بطريقة منطقية.

أما بخصوص نص مسرحية "الساروت"، لصاحبها الحسين الشعبي، تعد من المسرحيات المغربية التي تدخل في إطار التجريب المسرحي العربي، وهي تعالج قضية حقوقية سياسية في مرحلة من تاريخ المغرب التي نعتت بانتهاكات حقوق الإنسان نتيجة خلل ما بين الشعب والسلطة. إن نص "الساروت" يعتبر "عملا دراميا جديدا يطرح بجرأة وبسخرية موضوعا بنفس حقوقي وسياسي في نص مسرحي ينطوي قالبه الفني الدرامي شكلا ومضمونا، على كثير من الأسئلة المرتبطة بالواقع الحقوقي اليوم في مغرب

---

1 رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1971، ص 33.

ما بعد الإنصاف والمصالحة، في نسق فني وجمالي بعيد تمام البعد عن التقريرية والإثارة المباشرة التي غالبا ما تكون مقرونة بمثل هذه التيمات السياسية في كثير من النصوص المسرحية في العالم العربي"[1].

حاول المؤلف إثارة مجموعة من الإشكالات ضمن مفارقات عديدة من بينها المقاومة في مقابل السلطة، والحق في مقابل الباطل، موظفا مجموعة من الأساليب والتقنيات المسرحية في قالب نصي متميز، فهو "من المسرحيين الذين اجتمعت في ممارستهم المسرحية هموم التجريب المتني والركحي، إلى جانب الهم النقدي والتنظيري"[2]. فقد سعى إلى طرح إشكالية حقوقية سياسية في سياق مغربي تداخلت فيه أجزاء وعناصر من الثقافية المغربية مع أجزاء من ثقافة أخرى بشكل منسجم ومتناغم، وهذا ما سأحاول استخراجه من خلال الوقوف عند نوع وشكل التناسج الثقافي في بعض عناصر ومكونات نص مسرحية"الساروت".

1 شفيق الزكاري، مسرحية الساروت تعيد تجارب مأساوية من منظور جمالي، ضمن: الساروت، مطبعة التيسير، ط1، الدار البيضاء، أكتوبر 2014، ص 46.

2 الحسين فاسكا، مسرحية من رحم سنوات الرصاص...، ضمن: الساروت، مطبعة التيسير، ط1، الدار البيضاء، أكتوبر 2014، ص40.

1- النص الدرامي ومظاهر التناسج الثقافي

الموضوع

يعد الموضوع روح العمل الأدبي وقلبه النابض فلا يمكن أن نتصور نصاأدبيا دون موضوع محدد وواضح المعالم، فالمسرح كغيره من الفنون الأدبية الأخرى يقوم على "حادثة"أو "فكرة" يعرض من خلال أحداث ووقائع تتجسد في الحوار بين الشخصيات وعبر عمليات الصراع. فموضوع النص المسرحي يتجسد من خلال "الفكرة الرئيسية التي تتغلغل في هيكل العمل الفني كالدم، إنها موضوعه. والثيمة الدرامية هي المفهوم المجرد الذي يحاول المؤلف تجسيده من خلال تمثيله في شخصيات لها أقوال وأحداث"[1].

هذا الموضوع ليس شيئا مجردا بل هو مظهر من مظاهر النشاط الإنساني، ونتيجة لسلوكه النفسي والاجتماعي وعلاقته مع بيئته ومجتمعه، يكون للصراع الدور البارز في تشكل البناء التام للعمل المسرحي، فللكاتب المسرحي مجال واسع لاختيار الموضوع اجتماعيا أو سياسيا أو تاريخيا أو أسطوريا.....، وهذا راجع إلى ميوله واهتماماته إلى جانب متطلبات المتلقي وحاجاته.

بخصوص مسرحية "الساروت" للكاتب الحسين الشعبي تعد من المسرحيات الجادة التي تندرج ضمن المسرح المغربي، تعالج موضوعا حقوقيا وسياسيا في قالب فني وجمالي يطرح الكثير من الأسئلة المتعلقة بالواقع الحقوقي المغربي في فترة من الفترات التي ساد فيها التحكم وممارسة السلطة بطريقة بشعة في انتهاك واضح للحقوق، والأمر يتعلق بفترة تلتها محاولات للتغيير والتجديد من أجل الإنصاف والمصالحة. وقد حاول الكاتب الحسين الشعبي أن يضع المتلقي أمام موضوع جد حساس لخلق الانجذاب العاطفي أمام تجربة إنسانية مغربية مليئة بالمأساة والمعاناة وتحمل دلالات عميقة ومعاني لها ما لها وعليها ما عليها.

1إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، 1985، ص 88.

تدور أحداث مسرحية "الساروت" حول مأساة مواطن مغربي عادي اسمه الساروت، وهي تعكس معاناة فئة من الشعب نتيجة خلل معين في علاقة المواطن بالسلطة، في حقبة معينة من التجربة المغربية. يجد الساروت نفسه مسجونا في غرفة داخل مستشفى، يشرف عليه طبيب نفساني متسلط مكلف بمعالجته تبعا لأوامر عليا، غير أن هذه المعالجة المطلوبة استثنائية لأنها مرتبطة بشروط وضوابط وانتظارات محددة. تقتصر مهمة الطبيب النفساني في الحصول على معلومات وافرة من أجل تكوين ملف حول قضية من القضايا، كما أن إنهاء هذه المهمة المتمثلة في إثبات أن المواطن العادي المسمى الساروت أحمق،سيساعد الطبيب على إتمام أطروحة بحثه والترقية في مهنته:

"الساروت: أخالي؟ عرفتي بعدا شحال هذا وانت كتسخسخ فيا؟ راه علاين خمس شهور.

واش ماعييتيش؟ مازال ماقطعتيش الياس؟ أنا بعدا والله إيلا بقيتي فيا.

الله يسمح ليا من عذابك، عذبتك معايا. ياربي تطلق سراحو وسراحي.

الطبيب: مازال أنت مابغيتيش تدخل لراسك أنني أنا مطالب بإنجاز واحد المهمة. ومهمة عصيبة وصعيبة. "[1]

يجد المتلقي نفسه أمام عمل فني وجملي بعيدا عن التقريرية والإثارة المباشرة في نسق مخالفا لما تطرح فيه مثل هذه القضايا في الغالب، إذ أن الطبيب يمارس على المواطن العادي نوعا من الابتزاز والسلطوية الملفوفة بالرغبة في الكشف عن المرض المزعوم ومحاولة البحث عن السبل الكفيلة بالعلاج، وينهج الطبيب أسلوب الإقرار والتحقيق والاستنطاق من أجل الحصول على معلومات مفترضة ومحددة، وكأن الأحداث والوقائع تجرى في السجن أو مكتب الشرطة بين متهم ورجل سلطة.

1 الحسين الشعبي، الساروت، مطبعة التيسير، ط1، الدار البيضاء، أكتوبر 2014، ص 18.

وبالرغم من أن الطبيب المزعوم يحاول استنطاق الساروت إلا أن هذا الأخير يعتمد أسلوب التمويه والفضح لتعرية الواقع وكشف الحقائق والتأكيد على أن الموضوع لا علاقته بالكشف عن مرض معين وإنما يتعلق الأمر بمواطن عادي مظلوم اعتقل خطأ من أجل غرض من الأغراض، إلا أن المهمة باءت بالفشل بسبب كشف الساروت لمطامع الطبيب مما ضيع على هذا الأخير فرصة إتمام أطروحته العلمية.

"الطبيب: أنا واللّه إيلا دخت، هادشي ماتيمكنش، هاذ تامارا كاملة ونخرج خاوي؟ خرجان العقل هاذا.(يتحرك بارتباك كأنه أصيب بمس) لا آسيدي أنا ماقبلش هاذ اللعبة، كيف بدينا جميع نساليو جميع.

الساروت: آسيدي بدا بوحدك وسالي ولا كاع لا تسالي، مالي أنا؟

الطبيب: (يستخرج مسدسا من جيبه ويصوبه نحو الساروت) ما تحركش منِ يلاصتك...

الساوت: هاكاك، ها المقول...

الطبيب: ما تحركش ولا غدي نعيط ليهم ونتاهمك بمحاولة الفرار"[1]

أما بخصوص التناسج الثقافي في موضوع مسرحية "الساروت"، نجد أن الحسين الشعبي قد استلهم أدبيات ومنهج المسرح الملحمي، من حيث التركيز على موضوع حقوقي سياسي، ويظهر التغريب البريشتي في كون الموضوع الذي كان قد أصبح عاديا بالنسبة للمواطن المغربي البسيط، لأنه يعد من الموضوعات التي تفرض نفسها بقوة في الواقع بشكل يعيشه الإنسان العادي في حياته اليومية، في الشارع وفي المؤسسات، ويتفاعل معه بشكل خاص، عمل الكاتب على تقديمه في قالب أكثر إثارة وجاذبية محاولا إبراز أهم ملامحه بطريقة غير مباشرة مركزا على عوالمه التي تقوم بتعرية الواقع.

يعد الظلم القضية المحورية التي تعالجها المسرحية، في الوقت الذي نجد القضية ونقيضها في تسلسل مستمر طيلة أطوار المسرحية، وهو ما يبرز

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 33.

عامل الصراع بين الطبيب والساروت بطريقة ديناميكية، كما أن هناك تفاعل وتبادل في الأدوار بين الشخصيتين سلبا وإيجابا حيث يصبح الظالم مظلوما في تناوب مستمر، لكن حقيقة يعد كل منهما ضحية الآخر، وكلاهما ضحية مرحلة من تاريخ المغرب التي عرفت بتجاوز الحدود في الحقوق والواجبات في إطار السلطة، إذ يساهم الجميع في تطور الأحداث من أجل وضع القضية أمام المتلقي بطريقة استفزازية من أجل التعبير عن رأيه والمساهمة في تحليل ومناقشة الموضوع.

وقد استعمل الحسين الشعبي الموضوع الحقوقي السياسي المرتبط بقضية الإنصاف والمصالحة في فترة من فترات تاريخ المغرب، وهو موضوع مستمد من الثقافة الغربية الأوروبية باعتبارها السباقة إلى سن قوانين حقوق الإنسان ووضع شروط وآليات الدفاع عن هذه الحقوق. وقد ربطه بعنوان "الساروت" لما لهذا الأخير من دلالات في الذاكرة الجماعية المغربية، لأنه يحمل حمولة ثقافية كبيرة باعتباره رمزا للحل.

الكاتب جعل مستقبل المسار العلمي للطبيب بيد المواطن باعتباره الحل والطريقة الأنسب لتكوين ملف طبي بمجموعة من المعلومات المفترضة تبين أن الساروت أحمق. غير أن الحسين الشعبي قلب الآية وقدم فيها رسالة صريحة حول المقاومة والصمود في وجه الاستبداد والظلم، وهو بذلك يحاول تعرية الواقع وفضح المؤامرات التي طالت هذه الفترة، في محاولة منه لإعادة بناء الهوية المغربية، والثقافة المغربية الرامية إلى تحقيق الكرامة والمواطنة الإنسانية القائمة على حرية الرأي والدفاع عن الحقوق والواجبات في شكلها الصحيح.

والمتمعن في النص قد يجد أن الحسين الشعبي قد استند إلى مدرسة مسرح القسوة في قالب سوريالي، حيث يغلب على النص التحول في الأدوار بل تبادل هذه الأدوار حيث يجد الطبيب والساروت نفسهما في نفس المصير الذي هو السجن، بالرغم من ادعاء الطبيب المستوى العلمي والمهمة النبيلة في العلاج. وتظهر القسوة من خلال محاولة الحسين الشعبي وضع المتلقي

أمام مشكل محير عن طريق الاستفزاز وإعمال الفكر لمساعدته على بناء تصور صحيح حول قضية حقوق الإنسان في المغرب، والتخلص من المعرفة المغلوطة حول الموضوع.

كما تم الاستناد إلى أدبيات مسرح اللامعقول في بعض جوانبه، لأن موضوع انتهاكات حقوق الإنسان، باعتباره موضوعا مأساويا، خلف انعكاسات سلبية على الفرد والمجتمع، جعل المواطن المغربي يفقد الثقة في نفسه وفي المجتمع وفي كل مؤسساته، لذلك حاول الحسين الشعبي صياغته في قالب مليء بالسخرية واللعب بالكلمات لدرجة يصبح فيه الهزل أكثر من الجد، حيث أن توظيف الكلمات يسعى إلى الفضح والكشف عن النوايا في تأجيل تام للمهمة المطلوبة.

يمكن أن نقول إن الحسين الشعبي تطرق لموضوع حقوقي سياسي، ومحاولة إدراجه في سياق مغربي لمعالجة قضية من بين مجموعة من القضايا الشائكة، معتمدا في ذلك على أسلوب ومهج غربي، من أجل تقديم رسالة واضحة حول انتهاكات حقوق الإنسان في فترة من فترات تاريخ المغرب الحديث.

اللغة الدرامية

تعد اللغة الدرامية منظومة متكاملة وهي المهيكل الرئيسي للنص المسرحي إذ تعتمد في نظامها على اللغة المنطوقة وغير المنطوقة، باعتبارها المعطى الذي يكشف عن مكنون وخبايا النص ويعلن عن أنساقه وفق صيغ تركيبية معينة، بما يفرقها عن بنائية اللغة المحايثة لها في الأنواع الأدبية الأخرى. إن "المسرح كتابة سميائية. إنه التعبير بالعلامات التي تحمل داخلها دلالاتها، لهذا كان ضروريا البحث عن لغة مسرحية حقيقية،.....، هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والحناء والعمران والقصص

والحكايات والاحتفال والخط والفسيفساء والأساطير والأخلاق والألعاب والآداب والرقص والحكم والعادات"[1].

إن الكلمات والإشارات والرموز والدلالات الإيقونية والترنيم والإيقاع وغيرها، والأشكال والأنساق المختلفة، هي من يعطي للنص المسرحي الدلالة والمعنى، لأن "اختلاف اللغة في الفن المسرحي عن اللغة في باقي الفنون الأدبية لا يجعلها تقتصر في الفن المسرحي على التراكيب اللغوية فحسب، بل يدخل في نطاقها الحركة من إشارات وانفعالات، تظهر على الوجه وفق مقتضى الحال"[2]،إنها لغة تتجسد في الكتابة النصية وطريقة استنطاق النص بحمولته الدلالية والرمزية عبر المعينات والوسائل والتقنيات والمكونات المسرحية الأخرى، من ممثل وموسيقى وديكور وإضاءة وأزياء ومؤثرات متنوعة، وهذا ما يساعد المتلقي على التأويل الصحيح لفهم الرسالة النصية.

عمد الحسين الشعبي في نص مسرحية "الساروت" إلى اعتماد لغة درامية متنوعة ومتشعبة يظهر فيها التناسج الثقافي بشكل ضمني وصريح، إذ زاوج بين اللغة المنطوقة العربية والدرجة في بعض الأحيان، مع طغيان استعمال الدرجة المألوفة لدى المتلقي المغربي، وهو بذلك يعطي قيمة كبيرة للغة العامية من أجل استهداف أكبر شريحة من المتلقين، وقد وظف العديد من الكلمات الأجنبية بترجمة حرفية مثل: "لكارط ناسيونال"، "لكارط كريز"، و"بيرمي" و"الكوميسارية"، و"بروجيكتور"، و"التريسينتي"، و"كريمة دالطاكسي"، و"البوليتيك"، و"كراد"، و"ديريكت"، و"السكويلا، والليسي وغيرها من الكلمات المستوحاة من الثقافة الفرنسية وقد وظفها لدلالاتها العميقة في الاستعمال اليومي لدى المواطن المغربي:

الساروت:... حيث نهار جابوني لهنا، درت بحال إلا نسيت سميتي، إييه تنسات عليا سميتي، تاق بيا، وهو يسميني الساروت. مالقاو عندي حتى شي

---

1 عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص10.

2 حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999، ص 275.

حاجة لي كاتتبث الهوية ديالي، على كل حال هادشي لي قالوا ليا بعد ما فقت من الغيبوبة. لا لكارط ناسيونال، لا لكارط كريز، لا بيرمي، لا باسبور[1].

الساروت: ومن بعد تطلع كراد على ظهري أنا...[2]

أنا ما نسيت الجامع والسكويلا والليسي....[3]

أما بخصوص اللغة غير المنطوقة فقد استند الحسين الشعبي إلى التراث المغربي، ديكور بسيط لكن بدلالات ومعاني عميقة، فالأحداث تدور في سجن شبيه بفضاء المستشفى من أجل إقناع الساروت بأنه مريض وفي حاجة إلى علاج نفسي على وجه الخصوص، والتواجد في السجن يوحي بالاعتقال الذي تم في حق الساروت من قبل سلطة معينة، أما الساروت فهو دلالة على الحل والإفراج باعتبار المواطن المعتقل أساس الحل وإفادة الطبيب من أجل تحقيق مهمته وإكمال بحثه حسب الأوامر العليا، وكلمة الساروت إشارة واضحة إلى الثقافة المغربية المحلية، إضافة إلى اللباس المغربي للمواطن بما فيه العمامة (الرزة)، والكاتب هنا يحاول إعادة بناء تصور جديد لرسم معالم الهوية الوطنية ودورها في مقاومة العنف والتحكم والاستبداد باسم السلطة الغاشمة بما تتميز به من قيم ثقافية مثل الظلم والقهر والإذلال وتحقيق المصلحة الشخصية. وقد وظف الحسين الشعبي المغسلة وجهاز الهاتف وهما وسيلتان غربيتان دخيلتان على الثقافة المغربية، وفي ذلك استعمال واضح لأجزاء من ثقافة الآخر في ترابط وتماسك وتناسج مع عناصر من الثقافة المغربية المحلية.

"وتارة أنه تائه يلهو بحزام من ثوب على رأسه (الشدة أو الرزة)"[4]

ومن حيث اللباس يتضح أن الطبيب قدم وهو يرتدي معطافا عصريا طويلا وهو لباس من صنع غربي خارج عن اللباس التقليدي المغربي، وبعدها

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 11.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 15.

3الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 38.

4الحسين الشعبي، نفسه، ص 10.

فتح عقدة رباط العنق، ولبس الوزرة الخاصة بالطبيب، وهو اللباس الموحد في العالم من أجل الطبيب، وهو كذلك لباس من اختراع غربي أصبح يعرف به كل طبيب في المستشفى، في مقابل ذلك يرتدي الساروت لباس عادي وعمامة من الصنع المحلي كجزء من الثقافة المغربية. وبهذا المعنى، جمع الحسين الشعبي بين اللباس العصري من ثقافة غربية، واللباس التقليدي المغربي في شكل مسرحي واحد بشكل منسجم ومتناغم، إنه نسيج بين عنصرين من ثقافتين مختلفتين في سياق مغربي واحد دون تغيير أو تشويه لأحد الأجزاء.

الطبيب: (يخلع معطفه الطويل، يلبس بدلة الطبيب، يفتح عقدة رباط العنق،.....)[1]

والمتمعن في الموسيقى وكلمات الأغنية التي يبدأ بها العرض المسرحي يجد أنها أغنية ثورية مستمدة من فرقة جيل جيلالة بعنوان "الدرهم"، وهي دعوة إلى الرحمة والرفق بحال الضعفاء والمساكين، رسالة موجهة لأصحاب النفوذ والسلطة للرأفة من حال المواطن والاهتمام بحاله وبشؤونه المعيشية. هذه الأغنية التي سيختم بها الساروت العرض المسرحي حاول الكاتب أن يدمج فيها مكونات وعناصر هوية الساروت التي ادعى أنه نسيهم أو لا يعرفهم بما في ذلك اسمه وأهله، فهو يصرح في الأخير أن إنكاره كان مجرد خدعة فقط، إذ ذكر الأم والأب والجيران والزوجة والأبناء والجد والجدة وأهل الحي.....، كما ذكر أهل السبق في النضال والحراك ضد المستعمر، دون أن ينسى الفضاءات التاريخية الوديان ومناطق المعارك...، كذلك أهل الفن في القرى والمدن وكل من شارك ويشارك كمواطن صالح في بلده.

هذه الأغنية التي اشتملت على أسماء لأناس وأماكن وآلات ووسائل تدخل في الذاكرة الثقافية المغربية التي تجسد للحضور الثقافي والفني، من قبيل "العتالي" و"المداري" و"الكايلة" و"الكانون" و"لبهايم" و"الغدير" و"الحاسي" و" البارود" وغيرها، وفق إيقاع الدرجة العامية المألوفة لدى المواطن المغربي،

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 13.

وقد عمد الحسين الشعبي إلى إدخال التراث المحلي في قالب مسرحي مستندا إلى مدارس مسرحية غربية أوروبية منها المسرح الملحمي ومسرح القسوة ومسرح اللامعقول، رغبة منه في خوض غمار التجريب مركزا على موضوع حقوقي سياسي ولغة درامية تعتمد الإيحاء والسخرية والبساطة.

"أنا ما نسيت ما وبا وأهلي وفاملتي،

أنا ما نسيت خوتي وخواتتي، أنا ما نسيت مراتي،

أنا ما نسيت أجدادي وأولادي، أنا ما نسيت بلادي

أنا ما نسيت الدرب لي فيه كبرت

أنا ما نسيت لبرارك لي هزموا الزلزال وفيهم تولدت"[1]

الشخصيات الدرامية

الشخصية من بين المكونات الأساسية للبناء الدرامي في النص المسرحي، باعتبارها المحرك الأساسي لأحداث ووقائع هذا النص، إنها "الواحد من الذين يؤدون الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة أو على المسرح في صورة ممثلين. وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر فوق خشبة التمثيل فقد يكون هناك أيضا رمز مجسد يلعب دورا في المسرحية كمنزل أو بستان أو بلدة أو نحو ذلك. فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يمكن أن تتطور من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية"[2]. فهي جملة من الصفات الجسمية والعقلية والنفسية والاجتماعية والخلقية التي تميز الشخص عن غيره تميزا خاصا وواضحا.

إن الشخصية أو بمعنى أدق الإنسان، تتداخل فيه عدة عناصر وأبعاد معينة،هي المحدد الرئيسي لكل مميزاته ومواصفاته وامتيازاته، لأن "كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول والعرض والارتفاع، والكائنات البشرية لها أبعاد إضافية أخرى هي: كيانها الفيزيولوجي (المادي أو العضوي)،

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 37.

2إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، ص 155.

وكيانها السوسيولوجي(الاجتماعي)، وكيانها السيكولوجي(النفسي)، ونحن إذا لم نعرف هذه الأبعاد الثلاثة لا نستطيع تقدير قيمة الكائن البشري حق تقديره"[1]. فلا يمكن أن نحيط بالشخصية الإنسانية إلا أذا تمكنا من الوقوف على هذه الأبعاد الثلاث. لذلك على كاتب النص أن يحاول قدر الإمكان أن يبرز بوضوح الأبعاد الثلاثة للشخصيات، من أجل مساعدة القارئ على فهم الأحداث والوقائع، والتمكن من تأويل النص في اتجاه ما خطط له الكاتب، كذلك من أجل تسهيل عملية القراءة الفنية للنص بغرض العرض على الخشبة دون غموض أو تناقض.

يجب التمييز بين الشخصية الدرامية والشخصية غير الدرامية، أي التمييز بين الشخصية التي نشاهدها في المسرحيات وهي تقوم بلعب الأدوار والشخصية العادية التي نتعامل معها في حياتنا اليومية. فالشخصية الدرامية تتميز "بمزيد من التوتر"[2]، وهذا يعني أن تكون أكثر فرحا، وأكثر قلقا، وأكثر برودة، وأكثر انفعالا، وأكثر حبا وجاذبية، وأكثر خبثا، وأكثر دموية، وأكثر ذكاء، وأكثر غباء وغيرها من الصفات، حتى الشخصية الكوميدية حسب "بن جونسون" (Ben jonson) "فهي شخصية فيها تطرف في شيء ما"[3]. الشخصية الدرامية تحمل صفة درامية تميزها عن الشخصية العادية أو النمطية أو النموذجية التي نراها في شكل واحد، فهي تتميز بالتنوع وقابلة للخوض في المواقف الحزينة أو الفرحة وحتى العادية، بل قادرة على المرور من الفرح إلى الحزن في نفس الموقف أو العكس.

الحسين الشعبي في مسرحية "الساروت" اعتمد على شخصيتين رئسيتين، الأولى هي المواطن البسيط الذي تم اعتقاله ظلما وعدوانا اسمه

---

1 لاجوس إيجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، د.ت، ص 101.

2فرنك م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: دريني خشبة وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970، 179.

3 فرنك م. هوايتنج، المرجع السابق، ص 180.

الساروت، وهو يمثل الثقافة المغربية المحلية التي تعرضت للاستغلال والابتزاز، والثانية هي الطبيب الذي يدعي أنه معالج نفساني، إضافة إلى الشخصية الثانوية التي تتحدث عبر الهاتف وتمثل السلطة العليا التي تصدر الأوامر، وهما يمثلان الثقافة العصرية المتحضرة التي تمتلك السلطة.

يجمع المؤلف بين شخصيتين تحملان قيم ومبادئ ثقافية مختلفة في فضاء واحد غير أنهما يختلفان في الأهداف والمهمة، المواطن مسجون كرها بالخطأ، والثاني طبيب بل يتستر وراء مهمة الطبيب من أجل أن يحصل على معلومات محددة مسبقا لتكوين ملف يثبت أن المواطن أحمق لإدانته. يعيش الطبيب والساروت في علاقة مصطنعة ومتباينة تتراوح بين العنف والشراسة والليونة، إذ أن الطبيب يحاول استفزاز الساروت للبوح والاعتراف في مقابل تعنت الساروت وتجاهله مما هو مطلوب منه حيث يحاول الكشف والفضح والرفض أحيانا وادعاء النسيان. تحاول الشخصيتان التعايش والتفاعل وتبادل الأدوار أحيانا حيث يصبح الطبيب سجينا والساروت صاحب سلطة، إنها عملية ترابط وتداخل بين قيم ثقافية مختلفة الأصل في تفاعل وحوار دائم حول سياق مغربي حقوقي.

الساروت: أخالي؟ عرفتي بعدا شحال هذا وانت كتسخسخ فيا؟ راه علاين خمس شهور. واش ماعييتيش؟ مازال ماقطعتيش الياس؟ أنا بعدا والله إلى بقيتي فييا. الله يسمح ليا من عذابك،....[1]

شخصية الطبيب تعبر عن شخص مثقف وباحث أكاديمي انتهازي يسعى إلى تحقيق مصلحة خاصة يمثل السلطة بقيمها الثقافية، والثاني مواطن بسيط صاحب حق سلبت منه الحرية وتعرض للاستنطاق والابتزاز ومع ذلك لم يفقد الأمل ويقاوم باستمرار من أجل استرداد حريته وحقه في التعبير عن رأيه، إذ يعمل على كشف المستور والتعبير عن مزاعم وادعاءات هذه السلطة، مؤكدا باستمرار على أنه اعتقل بالخطأ وعليهم إطلاق صراحه وأنه يعي جيدا مطامع الطبيب والسلطة. وبالتالي هناك تعايش بين ثقافتين، الأولى تمثل

1الحسين الشعبي، الساروت، ص18.

السلطة والتحكم والاستبداد والانتهازية الممثلة في شخص الطبيب، والثانية المواطنة المسلوبة الحق والموسومة بالتخلف والفقر والمسخرة من أجل خدمة فئة معينة صاحبة النفوذ، إنها شخصية المواطن وأمثاله من عامة الشعب.

أما الشخصية الثالثة الممثلة في الوزير المتصل عبر الهاتف لمعرفة تطور الأحداث بين الطبيب والساروت، تعد بمثابة الموجه أو اليد الخفية لوضع الخطط ورسم الاستراتيجيات نحو ضمان السير العادي للسلطة المرغوبة والقضاء على المعارضة والمقاومة. هذه السلطة التي أدركت في الأخير أن الساروت قد كشف خطتهم وأصبح يتلاعب بخيوط اللعبة ويحركها كيفما شاء، مما جعلهم يقررون إطلاق صراحه بعد الاعتراف بأن اعتقاله قد تم بالخطأ. إنها منظومة قيم ومبادئ مختلفة متداخلة ومترابطة الأجزاء والعناصر في نسيج ثقافي مغربي، تتفق أحيانا حيث يسود الود والتفاهم والحوار، وتختلف أحيانا أخرى عند تضارب المصالح، لكنها تحتفظ بقيمتها ومكانتها الثقافية حتى بروز الحقيقة الواضحة.

الحبكة الدرامية

تعد الحبكة في الكتابة الدرامية المسرحية الشكل الأساسي للفعل، ومسار تطور الأحداث والوقائع، وقد اعتبرها وصفها ارسطو بأنها "نواة التراجيديا والتي تنزل منها منزلة الروح"[1]، أي أنها هي من يعطي للأحداث والوقائع في العمل المسرحي الحركية والتطور بفعل الصراع، بل هي أساس البناء الدرامي وقالبه في سلسلة مترابطة. فهي "التنظيم العام لأجزاء المسرحية ككائن واحد قائم بذاته، فهي عملية شبه هندسية لربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، ومنها الشخصيات، الحوار، الأحداث، والموضوع

1أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1968، ص54.

نفسه، بالإضافة إلى المناظر، أي أن الحبكة هي ترتيب أجزاء المسرحية في شكل مترابط ليعطينا في النهاية البناء العام للمسرحية"[1].

الحبكة خطة الفعل التي تمكن جميع العناصر من التعبير عن نفسها، كذلك هي تتابع الأحداث بحتمية درامية، مما يخلق لدى المتلقي شعورا بأن هذه الأحداث تتبع بشكل طبيعي سابقتها، وتؤدي إلى ما يليها وفق تسلسل منطقي، إذ أنه إذا تم حذف حدث معين أو تغيير مكانه يحدث خللا في البناء الدرامي للمسرحية.

ويتم بناء الحبكة الدرامية على أساس:[2]

(أ) التقديمة الدرامية أو العرض (ب) نقطة الانطلاق

(ج) الحدث الصاعد (د) الاستكشاف

(ه) التنبؤ أو التلميح (و) التعقيد

(ز) التشويق (ح) الأزمة

(ط) الذروة (ي) الحدث الهابط

(ك) الحل

الحسين الشعبي استهل نص "الساروت" بمقدمة واضحة بين فيها تأثيث الخشبة ومكان الأحداث والوقائع، ومكونات الديكور والموسيقى كالتالي[3]:

"ستائر بيضاء فيما يشبه فضاء المستشفى،

خلفها ممر يؤدي للداخل،

أمام الستائر طاولة وكرسيان في الجانب الأيسر، ومشجب ملابس،

جهاز هاتف معلق في مكان ما،

---

1 عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، ط1، تونس،1987، ص60.

2ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، دار المعارف، القاهرة، 1978، ص 20-22.

3 الحسين الشعبي، الساروت، ص 10.

وفي جانب آخر مغسلة ومرآة وفوطة معلقة بجانب المغسلة وبعض الأكسسوارات الضرورية

(فرشاة أسنان، مشط قنينة عطر، كوب من البلاستيك.....)

(ي البداية تسمع أغنية جيل جيلالة/الدرهم: يادوك اللايمين رفقوا من حالي) "

كما حاول التركيز على بداية الأحداث والوقائع والمؤثرات الصوتية وبعض الإيحاءات لشكل ونوع هذه الأحداث، والشخصيات وانفعالاتها وحركاتها ولباسها ونوع تحركاتها، ونوع وشكل الإضاءة، في المشهد الأول، التالي [1]:

"يبدأ المشهد الأول على إيقاع الموسيقى المذكورة،

يظهر ممثلان متباعدان فوق الركح،

يقومان بحركات مختلفة تفيد أن لكل عالمه الخاص،

الطبيب يلهو بسماعته وبعض الخيوط تشتبك في يديه.....

بينما الساروت يقوم بحركات تفيد تارة أنه يتألم من شدة التعذيب،

وتارة أنه تائه يلهو بحزام من ثوب على رأسه(الشدة أو الرزة)

تتوقف الموسيقى، يغادر الاثنان الخشبة.

مؤثرات صوتية تفيد صوت أقدم تسير بإيقاع عاد.....

إنارة خفيفة على الساروت وهو جالس على كرسي وراء طاولة.... "

من خلال المقدمة المقتضبة التي اعتمدها الشعبي يتضح أنه حاول إدخال بعض عناصر الثقافة الأجنبية، وذلك من خلال الاستعانة بوسائل محددة مثل الهاتف والمغسلة ومشجب الملابس باعتبارهم من صنع غربي، ليدمجهم في الثقافة المغربية باللغة الدرجة العامية بحمولة ثقافية تراثية غنية، حيث هناك الرزة أو الشدة التي يرتديها الساروت، وأغنية جيل جيلالة الثورية التراثية المعنونة ب "الدرهم"، إضافة إلى عناصر الديكور الأخرى المحلية من الستائر والطاولة والفرشاة والمشط وقنينة العطر....

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 10.

هذا الاستعمال المزدوج بين العصري الغربي والمحلي المغربي تفرضه الضرورة، لأن الطبيب يمثل شخصا مثقفا وباحثا أكاديميا في مهمة والساروت مواطن عادي بسيط، يتعايشان في فضاء سجني، ويختلفان من حيث الوظيفة والأهداف، أما الساروت من طبقة شعبية يلبس لباسا محليا بسيطا ويستعمل وسائل مألوفة تفرضها الحاجة.

تنطلق الأحداث والوقائع منذ بداية الحوار في أول حدث مع سماع صوت الأقدام حيث يدخل الساروت في حوار مع نفسه حول الطبيب القادم وأحاسيسه ومواقفه اتجاهه.

"الساروت: (جالس على كرسي وراء الطاولة، مترقبا صوت أقدام) هو، إييه هو، آش جابو في هذا الوقت...

وخا هاكذاك، عزيز عليا. مابيهش. هو شويا قويسح، وقبيح، ولكن ماكنكرهوش.

وخا هاكذاك، راني راد منو البال، مانتيقش فيه.... "[1]

ويستمر الحدث في الصعود إلى حين دخول الطبيب الخشبة حاملا بيده بروجيكتور حيث تتوالى الأحداث الجزئية حول العتمة وخوف الساروت منها، إذ يحاول الطبيب تهدئة الوضع.

"الطبيب: كنقوليك ديما ملي يطفي الضو، خليك بلاصتك وماتحركش."[2]

ويستمر الحدث الصاعد في التطور في الوقت الذي يدعو الطبيب الساروت إلى جلسة الاستنطاقات بهدف جمع المعلومات لتكوين الملف الطبي الذي يفيد أن الساروت أحمق، إذ يحاول هذا الأخير تجاوز هذه المرحلة لكونه شفي ولم يعد مريضا كما ادعى الطبيب، ويستمر الساروت في محاولة كشف نواياه لكونه يسعى إلى تحقيق مصالح شخصية متعلقة بمساره المهني، ومرحلة الاستكشاف هذه يحاول فيها الحسين الشعبي أن يبين أن الساروت فعلا ليس

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 11.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 12.

مريضا أو في حالة غير طبيعية وإنما هو قد كشف نوايا ومطامع الطبيب النفساني التي سيحققها من وراء القيام بالمهمة المطلوبة، ويلمح له بأنه ليس مريضا وأنه يعرف مقاصده ونواياه، وفي مقابل ذلك يلمح له الطبيب بأنه في مهمة استعجالية عليه القيام بها .

"الساروت: ومن بعد تطلع كراد على ظهري أنا. يعينوك في شي منصب عالي وتولي حتى أنت من أصحاب المعالي،.....

الطبيب: أش هاذ الدخول والخروج في الهضرة؟"[1]

الساروت: أخالي؟ عرفتي بعدا شحال هذا وانت كتسخسخ فيا؟ راه علاين خمس شهور. واش ماعييتيش؟ مازال ماقطعتيش الياس؟ أنا بعدا والله إلى بقيتي فيا. الله يسمح ليا من عذابك،....[2]

من خلال ما سبق، ومنذ انطلاق الأحداث لم يرد أي مقطع في النص يدل على وجود أجزاء أو مقاطع يظهر فيها التناسج الثقافي، لأن الحسين الشعبي ركز في مرحلة الانطلاق والحدث الصاعد والاستكشاف على حوار بين شخصيتين من أصل واحد بوسائل وتقنيات وكلمات وأشكال تعبيرية مستمدة من الثقافة المغربية. غير أن الإشارة إلى مسألة التناسج تمت عندما استمر الساروت في التنبؤ للطبيب بمستقبل زاهر ومشرق في مساره في الوظائف والمناصب العليا بعد إتمام مهمته وفق تعليمات الأوامر العليا، حيث أشار إلى هيئات ومنظمات وبعض المؤسسات والمصالح الأجنبية وبطريقة السخرية والازدراء:

الساروت: على هاذ القبال وليكون غير داوك للأمم المتحدة، راها محتاجة للخبراء بحالك.

الطبيب: واش انت كتفلا عيا....

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 18.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 18.

الساروت: مالك؟ حتى الأمم المتحدة مانهضروش عليها؟ آو...واش حتى هي كتخلعكوم؟ ولا حتى هي ديالكم؟ سير أصاحبي دبر على راسك في منظمة الصحة العالمية. ولا سير حتى انت دير بحال هاذوك المعلمين الكبار لي حتى كيساليو شغالاتهم وكايبغو يلهيو الوقت شويا، كيأسسو شي جمعيات ديال المجتمع المدني..ها البيئة..ها السيدا...ها التنمية...ها ذوي الاحتياجات الخاصة، وكيسعاو نسعاو الله جميعا إلى خدمة البشرية. ولهذا كيسعاو الأمم المتحدة والمنظمات الدولية باش يعقدوا شركات مهمة، ويعاونوهم بالأموال، باش ينظمو أنشطة في كبريات الأوطيلات خمسة نجوم....يعني كيحولو فضاء الكاباري ديال لوطيل إلى صالون ثقافي لاحتضان الندوات العلمية الكبرى خدمة للإنسانية. بالأموال الطائلة والأمم المتحدة ديالكم في دار غفلون. والسبونسور على الجهد، قاليك الرعاية والاحتضان للشأن الثقافي، والشأن الثقافي مسكين ضاربو الخلا...[1]

حاول المؤلف إدخال أجزاء من الثقافة الأخرى المتمثلة في التنظيمات بمختلف أشكالها وموضوعات اشتغالها، ليوضح أن عملية التحكم والسيطرة على الشعوب والمجتمعات تتم باسم الثقافة، عبر شعارات خدمة الإنسانية والرفع من قيمة وفعالية ثقافة الآخر. لم يتم توظيف هذه المؤسسات بشكل اعتباطي في النص، بل لأنها تحمل قيم ثقافية ودلالات ومعاني عميقة خاصة فيما يتعلق بقضايا حقوق الإنسان. فالأمم المتحدة مثلا، كتنظيم عالمي مؤسساتي له شخصيته المادية والمعنوية يعمل على وضع خطط واستراتيجيات للمحافظة على السلم العالمي والأمن والتعاون الاقتصادي والاجتماعي الدولي في إطار الحقوق الكونية بجميع دول العالم.

ومن الأهداف التي تسعى المنظمة تحقيقها يمكن ذكر "أربعة أهداف رئيسية للمنظمة الدولية؛ أولا: أن الأمم المتحدة آلت على نفسها حفظ السلام والأمن: «أن ننقذ الأجيال المقبلة من ويلات الحرب.»، ثانيا: «أن نؤكد من جديد إيماننا بالحقوق الأساسية للإنسان.»، ثالثا: أكدت الأمم المتحدة على

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 18.

احترام القانون الدولي. ورابعا: تعهدت المنظمة الوليدة ب «أن ندفع بالرقي الاجتماعي قدما، وأن نرفع مستوى الحياة»"[1]. وهي منظمة تشمل تمثيلية من الدول المستقلة وتسعى إلى حفظ القيم الإنسانية بما فيها قيم حقوق الإنسان بكل أشكالها، ودعم الجمعيات والمنظمات التي تسير في هذا الاتجاه في إطار الثقافة الكونية المشتركة.

وقد ربط المؤلف قيم ومبادئ الثقافة المغربية باعتبارها حقوق وجزء من الثقافة الكونية مع القيم الأخرى في إطار المنظمة الدولية الكونية، لتشكل مكونا من مكونات النسيج الثقافي العالمي، غير أن لكل بلد أو شعب تصور خاص لهذه المبادئ والحقوق حسب مكونات الثقافة الخاصة به، ومنها الدين والعادات والطقوس والقوانين وغيرها.

ويستمر الكاتب في استعمال أجزاء من ثقافة الآخر من خلال استعمال كلمة الهاتف "تيليفون" كوارد أجنبي للثقافة المغربية والعربية:

الطبيب: هاحنا غادي نطلقوك كاع، فين غادي تمشي، ماعندك لا أهل ولا أسرة ولا أصحاب، ماعندك لا عنوان ولا تيليفون،....[2]

أما بخصوص التعقيد في النص، يظهر من خلال تشبث الساروت بموقفه على أنه ليس مريضا، والطبيب ليس طبيبا وأنه ليس لديه معلومات معينة يقر بها، حيث يحاول في كل مرة أن يخبر الطبيب بأنه يفهم المطلوب منه، في مقابل ذلك يؤكد الطبيب على عكس ذلك رغم معرفته باكتشاف اللعبة، إذ يطالب الساروت بأن يقر بأي شيء ليجمع المعلومات المطلوبة ليخلص نفسه.

وصل التعقيد إلى حدود أن الساروت أصبح يقر بأمور عكس المطلوب والتي تدين العديد من المسؤولين، حيث استعمل مجموعة من الأسماء باللغة الأجنبية عن الثقافة المغربية، مترجمة إلى الدرجة العامية المغربية ومكتوبة

---

1 يوسي إم هانيماكي، الأمم المتحدة(مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة: محمد فتحي خضر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، القاهرة-مصر، 2012، ص 9.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 25.

بحروف عربية، وكل اسم من هذه الأسماء يحمل دلالات ثقافية عميقة تتمثل في صفته ومنصبه ونوع المخالفة، إضافة إلى عنصر آخر هو موقع "يوتيوب" باعتباره من أصل أجنبي ومستعمل من قبل جميع الأفراد من دول وثقافات متعددة. من هذا المنطلق يظهر النسيج بين عناصر من لغة أجنبية وعناصر من اللغة الدارجة العامية المغربية، وهي لغة ممزوجة ومتداخلة الأجزاء معتادة في التداول اليومي للمواطن المغربي[1]:

الساروت: راه بإمكاني نبدا كنسرسر عليكم هنا حتى تقولو باراكا.

الطبيب: يااللّه اش كتسنا، راك زعما واحد الراجل ذكي.

الساروت: راه غادي غير نعمر عليكم الشوارج.

الطبيب: آسيدي عمر غير عمر، حنا لي كيهمنا هو المعلومات، فقط. قول لي بغيتيو عنداك يسحاب ليك حنا بلداء.

السّاروت: على من بغيتيني ندوي (ينتفض) بيمن بغيتيني نبدا؟ (ينهض) بالكوميسير لي ضرب المرا في كرشها ودخلو عليها الرجال للحبس؟

ولا بالقاضي لي شافوه الناس في السيديات؟

ولا بالجادارميا لي تفضحو في يوتوب؟.....

ولا بالوزير لي فوت الأرض دالناس....؟

ولا بالمستشار لي ولا فرعون؟

ويستمر التعقيد لبلوغ الذروة في الأحداث والوقائع. الساروت تقمص شخصية الطبيب في الحديث عبر الهاتف مع الوزير بعد إصابة الطبيب بدوخة وإغماء، إذ أنه حاول أن يزيد الأمر تعقيدا من خلال تقديم حل يحفظ للدولة هيبتها في أمر إطلاق صراح الساروت الذي أصبح ميؤوسا من أمره، لتصل مرحلة الأزمة في النص المسرحي عبر اختلال العلاقة بين الوزير والطبيب، لأن هذا الأخير لم ينجح في إنجاز المهمة المطلوبة.

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 28.

في هذا الإطار، عمل الحسين الشعبي على إدخال الساروت، الحامل لقيم الثقافة المغربية المحلية الأصيلة، وصاحب الحق المسلوب، في تواصل وحوار وتفاهم مع الوزير، ممثل السلطة الغاشمة والحامل لقيم ومبادئ الثقافة الانتهازية، هو تناسج بين ثقافتين من أجل تحقيق الهدنة التواصل الدائم وتجاوز حالات الصراع والصدام، وهي رسالة يقدمها الشعبي حول ضرورة العفو والتعايش والحوار بين الثقافات:

الساروت:....آسيدي أنا غادي نجاوب ولي ليها ليها.(يرفع السماعة) آلو، أهلا معالي الرئيس الدكتور الوزير....نعم، آه؟(صمت) نطقو الزمر؟ شكون نعام اس؟(صمت) الساروت؟.....آسمع آسي الوزير ديال آخر الزمان، ماغاديش نطلقو الساروت. اسمع آسيدي اسمع، أنا كنفكر في مصلحتك ومصلحة البلاد. غادي نخلوه يبقى معنا شويا، حتى يكمل ست شهور ونقدموه للمحاكمة ونضربوه بست شهور سورسي ومريضنا ماعندو باس.[1]

أما بخصوص الحدث النازل الذي بدأ منذ تصريح الوزير بإطلاق صراح الساروت، بدأ الطبيب يقر بخيوط اللعبة بأنه عبد مأمور لتنفيذ أوامر عليا، حيث أصبح الساروت يتعامل معه بسخرية زائدة، حينها وجد الطبيب نفسه في مأزق لأنه يجهل ما ينتظره، وما مصير هدفه الذي كان يسعى إلى تحقيقه[2]:

"الساروت: أنا ماشي الساروت، أنا هو الزمر لي كاليك الشاف ديالك طلقو.

أودي ياسي الطبيب المتنكر، بغيتي تربح الشهادة ديالك على حسابي...(يستهزئ) الله يطول عمرك أمعالي الوزير خصني غير التوقيع ديالك والطابع دالجامعة، ماحشمتيش.....

الطبيب: شكون لي قالها ليك، أنا والله إلى بقيتي فيا، كنت غادي نقاد تقرير يكون في صالحك، ولكن أنت راسك قاسح.....

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 31.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص33.

الساروت: مع الأسف، التقرير ديالك مابقاش بين يديا، والمصير ديالك حتى هو مابقاش بين يديا".

غير أن الطبيب لم يستوعب أن الشخص الذي بين يديه انتهت مهمته، ويستمر في محاولة إقناعه بضرورة مساعدته بالمعلومات المطلوبة لإتمام مهمته للحصول على الدكتوراه والترقية في مهنته، حيث حاول إجباره على ذلك بالقوة بواسطة المسدس وإلا سيتهمه برغبته بالفرار وإثبات تهم أخرى عليه بسبب ما قاله سابقا حول الانتخابات والمجتمع المدني والسياسة.....، في نفس الوقت يذكره الساروت: بقرار الوزير لإطلاق سراحه [1]:

الطبيب: أنا والله إيلا دخت، هادشي ماتيمكنش، هاذ تامارا كاملة ونخرج خاوي؟ خرجان العقل هاذا.(يتحرك بارتباك كأنه أصيب بمس) لا آسيدي أنا ماقبلش هاذ اللعبة، كيف بدينا جميع نساليو جميع.

- الساروت: آسيدي بدا بوحدك وسالي ولا كاع لا تسالي، مالي أنا؟

الطبيب: (يستخرج مسدسا من جيبه ويصوبه نحو الساروت) ما تحركش من يلاصتك...

الساروت: هاكاك، ها المقول...

الطبيب: ما تحركش ولا غدي نعيط ليهم ونتاهمك بمحاولة الفرار.

الساروت: يالله عيط ليهم آش كاتسنا.

الطبيب: ... مزيان، غير آجي وطلق الزمر؟ لالا، علاه دخول الحمام بحال خروجو ... هاذي ماشي خدمة....وماشي بروفيسيوناليزم هذا. واتا واش عقلتي على الهضور لي كنت كاتقول؟ والحكومة والانتخابات والمجتمع المدني والمخزن؟واتا شلا هضور كريتي بيها، وكلها دونتها في التقرير ديالي ...

وفي النهاية، يقدم الحسين الشعبي حلا مقنعا، حيث أصيب الطبيب بتدبدب كبير في أفكاره، ورغم محاولاته المتواصلة لإقناع الساروت توصل إلى أن أي تصرف سيقوم به سيجلب عليه ويلات السلطات العليا وربما تعاقبه

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 35.

على عدم إتمام مهمته المطلوبة، ليخبره الساروت بأنه لم ينسى لا اسمه ولا أصله ولا عائلته، مما سبب للطبيب حالة دوران وانزعاج أدى به إلى فقدان الوعي والسقوط على الأرض، ليختم الساروت الحكاية بأغنية يسرد فيها أهله واسه وجيرانه والمقاومين والقرى والفنانين وكل ما له علاقة بالتراث المحلي المغربي الأصيل، ليثبت أنه على وعي تام بكل ما كان يجري وأنه لم ينسى أصله وهويته [1]:

الساروت: معلوم، تسحاب ليك أنا مقطوع من شجرة؟

الطبيب: زيد نهار تسمع اخبار (يجره من ذراعه بعنف) اجلس لزبور امك، اعترف، اسميتك الحقيقية؟ اسميت امراتك؟ شحال من ولد عندك؟.....

الساروت: أنا ما نسيت سميتي، أنا ما نكرت هويتي، أنا غير تحايلت عليك باش نتهنا من سين وجيم، سعا طحت فيك كتدرب فيا على تابوليسيت،

أما أنا ما نسيت ما تناسيت....

أنا وخا نسيت راسي ما نسيت سميتي

أنا ما نسيت ما وبا وأهلي وفاملتي،

أنا ما نسيت خوتي وخواتتي، أنا ما نسيت مراتي،

أنا ما نسيت أجدادي وأولادي، أنا ما نسيت بلادي

الصراع الدرامي

يعتبر الصراع من أهم العناصر الفنية في بناء العمل المسرحي بصفة خاصة، ويعود "أصل الكلمة الصراع إلى conflit من الفعل اللاتيني confligere الذي يعني يصطدم، وهو مفهوم عام يفترض علاقة صدامية جسدية أو معنوية بين طرفين أو أكثر،وهو مبدأ يحكم العلاقات بين الأطراف والمجتمعات كما أنه موجود أيضا ضمن الذات البشرية، ولا يعتبر التوتر وعلاقات المنافسة بالضرورة صراعا"[2]. يرتبط هذا المفهوم بالاختلاف

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 36-37

2ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2006، ص 288.

والتصادم فيالآراء والأفكار والتوجهات، ويشمل أيضا الصدام الجسدي المباشر بين قوى متضاربة ومتعارضة حول أهداف محددة يسعى كل طرف من الأطراف الوصول إليها وتحقيقها بكل السبل المتاحة.

يعد الصراع علامة الحياة في النص المسرحي، وهو ينشأ عن الشخصية في تفاعلها مع نفسها أو مع الآخر أو مع قوة الطبيعة أو قوى غيبية....، وتتحدد قوته من خلال إرادة وقوة الشخصية الرئيسية بأبعادها الثلاث: السيكولوجية والفسيولوجية والاجتماعية. "الصراع الصحيح يتكون في ظاهره من قوتين متعارضتين، وفي باطنه تكون كل من هاتين القوتين نتيجة لظروف معقدة متشابكة في تسلسل زمني متتابع، بحيث يجعل التوتر بالغا الغاية من الرعب والشدة حتى لا يكون بد من أن ينتهي بالانفجار"[1].

وبهذا المعنى، الصراع الدرامي لصيق بجميع الأحداث والوقائع لأنه هو الذي يساهم في ديناميتها وتطورها منذ البداية حتى النهاية، إذ يأخذ أشكالا متعددة، كل شكل مرتبط بمرحلة من مراحل النص، وكلما تقدمت الأحداث في النص تواجه الشخصيات سلسلة من التعقيدات خلال محاولاتها ورغبتها في إتمام ما تريده، "فلا بد للشخصيات من أن تحلم بقضايا وأهداف تعمل على دفع هذه الشخصيات في قوة إيجابية للحصول على ما تريد...والنتيجة هي ما نراه في المسرحية من توتر وصراع، ووجوده يعد ضروريا إذ يجب أن تتوافر في مسرحية طاقة محركة"[2].

يتشكل الصراع داخل المسرحية من خلال مجموعة من المواقف المعقدة، التي تساهم في التصعيد نحو أزمة تصنع التوتر، الذي بدوره يصنع الحدث الدرامي وينميه لحظة بلحظة عن طريق ما يسمى بعنصر التشويق، "فالمؤلف يصطنع هذا الأسلوب لأنه لا يستطيع أن يجعل البناء المسرحي كله موقفا واحدامتوترا، ولا يكشف الأحداث ويبلورها أكثر مما ينبغي فتبدو المسرحية بعيدة إلى حد كبير عن طبيعة الحياة؛ لذلك يقدم للمشاهد موقفا عاديا وحوارا

---

1 عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 70.

2 سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأ المعارف، مصر، 1987، ص 104.

مما يجري بين الناس في مثل هذا الموقف، ثم ما يزال الموقف يسير نحو التوتر والحوار يكسب مزيدا من الإيقاع حتى يتخذ المشهد صورة أزمة صغيرة لا تلبث أن تتجلى ليبدأ المؤلف تهيئة الجو لموقف جديد"[1].

ينهض الصراع الدرامي في نص "الساروت" بين شخصيتين في علاقة متعددة الأبعاد، علاقة مليئة بالانفعالات المقاومة والساخرة من قبل المواطن المعتقل الذي يسعى إلى المقاومة وفضح وتعرية الواقع بما يتضمنه من قيم ثقافية معادية، وردود فعل ملغومة وخادعة من طرف الطبيب الذي يسعى إلى الإيقاع واستدراج الساروت نحو تحقيق مطامعه، وقد جمع المؤلف بين شخصيتين متعارضين لكل منهما قيم ثقافية وأسلوب مختلف، في نسيج ثقافي واحد تمثل في السياق الاجتماعي المغربي المرتبط بالقضية الحقوقية[2]:

الطبيب: شوف، أنت دابا بين يديا أنا، وما نطلقك حتى نداويك.

الساروت: وشكون لي قاليك آسيدي أنا مريض.

وهو صراع بين الحق والباطل، وبين الخير والشر، تجسد في كل مراحل النص المسرحي، في سياق حقوقي سياسي مغربي بين مطامع السلطة الغاشمة ومقاومة المواطن لكل أشكال هذه السلطة التي تحاول الإيقاع به من أجل تحقيق مصالحها، وقد حاول الحسين الشعبي تقديمها للمتلقي بطريقة غير مباشرة في قالب بسيط وفي سياق اجتماعي يعبر عن فترة من فترات المغرب التي عرفت بانتهاك حقوق الإنسان.

الساروت والطبيب في صراع مستمر داخل سجن يشبه المستشفى، يحاول الطبيب الإيقاع بالمواطن المسمى الساروت من خلال مجموعة من الاستنطاقات لتكوين ملف طبي بمعلومات مقصودة حسب أوامر من سلطة عليا، أما الساروت المعتقل بالخطأ يحاول إنكار هويته وفضح مؤامرة الطبيب

---

1 عبد القادر قط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية لجمان، ط1، 1998، ص 37.

2 الحسين الشعبي، الساروت، ص 14-15.

ومطامعه الشخصية، حيث يعمل على نهج أسلوب السخرية والازدراء من ممارسات السلطة وأسلوب عملها في طرح مجموعة من القضايا الاجتماعية والحقوقية التي تبرز تعسف السلطة، مثل ممارسات المخزن وشكل الانتخابات والعمل الجمعوي بالمغرب وأهدافه وشكل الثقافة وغيرها من الأمور.

"الطبيب: مازال ماوصلناش للمراد.

الساروت: ماعمركم غادي توصلو لشي حاجة، ماحدكوم على هاذ الحال"[1]

"الساروت: ومن بعد تطلع كراد على ظهري أنا. يعينوك في شي منصب عالي وتولي حتى أنت من أصحاب المعال،....

الطبيب: آش هاذ الدخول والخروج في الهدرة؟

الساروت: ما تقلقش، إيلا ماعطاوك والو يعطيوك سفير فوق العادة، بحال وزير بدون حقيبة، اللّه يرزق غير الصحة والسلامة.

الطبيب: واش انت....

الساروت: (يقاطعه) إييه أنا...أنا هو المستشار الكبير الذي يهندس الأمور بخيوط من ذهب. واش ماعودوليكش عليا؟ ..... "[2]

الساروت: كيفاش دايرة حالتي؟ احمق؟ كانضرب بالحجرة؟ عريان؟ واش بغيتي نتعرا ليك هنا، ونخرج للشارع العام نهرس وندكدك، ونقول ليهم هذا ماشي سبيطار. هذا حبس. وأنت ماشي طبيب، أنت جلاد. هاه؟ آش بغيت؟ (يمسك به في عنقه، ثم يتراجع بسرعة محاولا الهدوء، مستجديا آش بغيتي؟)

الطبيب: (بهدوء) بغيت نداوي"[3]

"الساروت على هاذ القبال وليكون غير داوك للأمم المتحدة، واها محتاجة للخبراء بحال.

الطبيب: واش انت كتفلا عليا....

1الحسين الشعبي، الساروت، ص14.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 15.

3الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 17.

الساروت: مالك؟ حتى الأمم المتحدة مانهضروش عليها؟ آو...واش حتى هي كتخلعكوم؟ ولا حتى هي ديالكم؟ سير أصاحبي دبر على راسك في منظمة الصحة العالمية . ولا سير دير بحال هاذوك المعلمين الكبار لي حتى كيسالو شغالاتم وكيبغيو يلهيو الوقت شويا، كيأسسوا شي جمعيات ديال المجتمع المدني ...ها البيئة...ها السيدا...ها التنمية..."[1]

وبهذا المعنى، يحاول الحسين الشعبي خلق صراع درامي بين شخصيتين حول قضية حقوقية في سياق اجتماعي إنساني داخل قالب ثقافي وسياسي متكون من قيم ومبادئ مختلفة، من خلال ثقافة مغربية تقاوم وتتسارع من أجل البقاء وانتزاع الحقوق ممثلة في شخصية الساروت المواطن المغربي البسيط بحمولته الثقافية وقناعته ومواقفه الثابتة، مع ثقافة غربية تحاول التحكم والتسلط بفعل قوانين وأفكار في شكل تنظيمات ومؤسسات ومصالح تجسد وتمرر من خلال سلطة من نوع خاص ممثلة في شخصية الطبيب ومطامعه وأساليبه الاستفزازية وحمولته الثقافية.إنه صراع يتبلور من خلال قوتين متصارعتين تساهمان في تطور الأحداث والوقائع، يمكن تجسيده في نسقين متضادين نسق السلطة المستبدة والغاشمة، ونسق المقاومة التي تسعى إلى انتزاع الحق وترفض الامتثال للأوامر.

يتبلور نسق السلطة عبر آليات التحكم والسيطرة والإرغام التي يسعى الطبيب إلى تطبيقها على شخصية الساروت، بناء على أوامر عليا لها خلفيات معينة من اختطاف المواطن البريء واتهامه بتهمة لم يقم بها ومحاولة توريطه بشكل غير مباشر. تمثلت هذه السلطة من خلال مجموعة من الإجراءات والمحاولات لإرغام المواطن على الاعتراف بمعلومات أو أسماء لأشخاص كيفما كان نوعهم من أجل إتمام المهمة المطلوبة، وبهذا يتمكن الطبيب من نيل شهادة الدكتوراه والتسلق في مراتب عليا. إنها سلطة تسعى إلى تحقيق مكاسب عدة وذلك من خلال القفز على حقوق ومصالح الأفراد العاديين واستغلالهم وتوظيفهم لفائدة مصالحها.

1الحسين الشعبي، نفسه، ص 18.

الطبيب والساروت كلاهما في خندق هذه السلطة وتحت رحمتها لأنها تعمل على استغلالهما لتحقيق مآربها، غير أن الطبيب قبل أن يكون طعما من أجل مصلحته، بينما الساروت ذي مبادئ ثابتة رفض أن يرضخ لكل مطامعها لأنه صاحب حق. وتظهر معالم هذه السلطة في مواقف عدة في النص، نذكر من بينها:

"الطبيب: قلت ليك أنا ماكانتمازحش معاك.

الطبيب: هادشي لي بغيت، ها أنا كنسمع ليك، أنت لي مابغيتيش تعتارف.

الطبيب: شزف، أنت دابا بين يديا أنا، وما نطلقك حتى نداويك"[1].

"الطبيب: مازال أنت مابغيتش تدخل لراسك أنني أنا مطالب بإنجاز واحد المهمة. ومهمة عصيبة وصعيبة. "[2].

"الطبيب: انت في الحقيقة ما تنفع معاك غير شي يبرة نضربها ليك، دقة بطلا"[3].

يحاول الطبيب في كل مرة أن يغير من أساليب الاستقطاب والإرغام في مواقف متعددة، من خلال استعمال تقنيات ومفاهيم يمكن أن تجعل الساروت يمتثل للأوامر ويفهم أنه مطالب بالاعتراف والإدلاء بأسماء مهما كان نوعهم أو شكلهم لإنهاء المهمة، وهي أشكال لم تغير من مواقف الساروت الثابتة، ومن هذه المواقف نذكر:

"الطبيب: أنت قلبك قاسح حديدة، والحديد ماينفع معاه غير الحديد.

الطبيب: انت قلبك عامر حقد وكراهية، قلبك مغلغل على الوقت. وخاصك ترطاب شويا.

الطبيب: معلوم خصك تفزاك وتعصر وتعلق باش تنشف"[1].

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 14.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 18.

3الحسين الشعبي، نفسه، ص 21.

"الطبيب: مانقدرش. أنا مسؤول عليك حتى يصدرو التعليمات"[2].

وقع الطبيب في مأزق بين الأوامر العليا التي تدفعه إلى استنطاق الساروت وتوريطه، وبين الساروت الشخصية العنيدة الثابتة في موقفها، لأنه قد يعرض للمحاسبة وربما السجن، بالإضافة إلى عدم حصوله على الدكتوراه، مما دفعه إلى التصعيد وإجبار الساروت على الاعتراف بالقوة حيث استعمل مسدسا كآخر وسيلة يمكن توظيفها لتحقيق مطلبه. وهو الشكل الذي تعتمده السلطة لأنها توظف جميع الوسائل والطرق للتحكم وإن اقتضى الأمر تستعمل السلاح، غير أنه في هذه الحالة نفذت كل الوسائل وقررت السلطة الآمرة بإطلاق صراح الساروت لأنه اعتقل بالخطأ، مدعية ذلك لأن جميع الوسائل لم تنفع معه، وهذه الأشكال تطهر في المواقف التالية:

"الطبيب: شكون لي قالها ليك، أنا والله إلى بقيتي فيا، كنت غادي نقاد تقرير يكون في صالحك، ولكن أنت راسك قاسح... وحتى دابا مازال الحال، يا الله توكل على الله، ياك عقت باللعبة، عطيني خاطرك وقول ليا على كلشي وصافي نطويو هاذ الملف بصفة نهائية.

الطبيب: شفتك تتعاير، وما بقات هيبة مابقات حشمة مابقيت كنسوا عندك حتى حاجة.

الطبيب: الساروت باراكا من المزاح، وإلا غادي نضطرو نبداو من الأول. "[3]

"الطبيب: (يستخرج مسدسا من جيبه ويصوبه نحو الساروت) ما تحركش من بلاصتك....

الطبيب: ما تحركش ولا غادي نعيط ليهم ونتهمك بمحاولة الفرار"[4].

إنه نسق مليء بصور وأشكال ثقافية عديدة مثل التعسف والقهر والظلم والعنف والتخويف الممنهج، يسعى من خلاله الحسين الشعبي إلى إبراز

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 24.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 25.

3الحسين الشعبي، الساروت، ص 33.

4الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 35.

مميزات السلطة وخصائصها الثقافية وطرق اشتغالها خلال فترة من فترات المغرب التي عرفت بانتهاك حقوق الإنسان وممارسة نوع من التحكم بكل الأشكال والوسائل. فالطبيب ما هو إلا نموذج وشكل من أشكال القهر والتعسف للسلطة، أما الساروت فيمثل نموذج من المواطنين البسطاء الذين تمارس عليهم هذه السلطة.

أما بخصوص نسق المقاومة في نص "الساروت" يتجسد من خلال رفض الساروت الامتثال لأوامر وضغوط الطبيب، بالرغم من جميع المحاولات والاستفزازات والتهديدات ينهج الساروت أسلوب الفضح والكشف عن الخطط المدبرة ومقاصدها. ومن أمثلة ذلك نذكر:

" الطبيب: يالله، هادشي كولو، ووجد راسك، دابا غادي نبداو العمل، اسمعتي. غادي نبداو العمل.

الساروت: عاود ثاني؟

الطبيب: إيلا بغيتي تبرا وتشافى.

الساروت: عاود ثاني سين وجيم؟

الطبيب: ضروري إيلا بغيتي تبرا وتعافى.

الساروت: صافي بريت، مابقيتش مريض، شتي...ياك مابقيت كندخل ونخرج في الهضرة.

الطبيب: إيلا بغيتي تبرا، خاصك تعاونا.

الساروت: قلت ليكم كلشي. لي كانعرف ولي ما كانعرف. آش بغيتو مازال.

الطبيب: مازال ماوصلناش للمراد.

الساروت: ما عمركوم غادي توصلو لشي حاجة، ماحدكوم على هاذ الحال"[1].

في كل مرة يحاول فيها الطبيب استدراج الساروت إلى عملية الاستنطاق للحصول على المعلومات المطلوبة من أجل تكوين ملف طبي لإثبات المرض

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 14.

النفسي المزعوم، يقوم الساروت بإثارة انتباهه إلى أنه ليس مريضا وأنه محجوز بالغلط، إذ يسعى إلى توجيهه صوب القضايا الجوهرية في المجتمع بدل الاهتمام بإثبات شيء لا وجود له:

"الطبيب: جميع أعراض المرض ظاهرة عليك.....أنا كنطبق التعليمات. قالوا ليا نداويك. وأنا خاصني نداويك.

الساروت: ومن بعد تطلع كراد على ظهري أنا. يعينوك في شي منصب عالي وتولي حتى أنت من أصحاب المعالي، ماتعرف، تقدر تولي حتى أنت وزير..... ياك أخالي، تداويني بدواهم باش تولي همة وشان عليهم. مالكوم مدابزين غير بيناتكم. خايفين مني أنا؟ لا، ماتخافوش، ماغاديش نزاحمكم، أنا عايق بيكم شحال هذا. آو؟ تصيدوني أنا؟ والله لا لاوليت ليكم وزير..... "[1]

"الساروت: أخالي؟ عرفتي بعدا شحال هذا وانت كتسخسخ فيا؟ راه علاين خمس شهور. واش ماعييتيش؟ مازال ماقطعتيش الياس؟ أنا بعدا والله إيلا بقيتي فييا. الله يسمح ليا من عذابك، عذبتك معايا. ياربي تطلق سراحو وسراحي.

الساروت: على هاذ القبال وليكون غير داوك للأمم المتحدة، راها محتاجة للخبراء بحالك.

الطبيب: واش انت كتفلا عليا...."[2]

وقد تمت بلورة نسق المقاومة في النص عبر آليتي السخرية والتهكم لتبرير الموقف الثابت للساروت حول الرفض والكشف وعدم الخضوع لإرادة الطبيب ممثل السلطة الآمرة، من مثل هذه المواقف نذكر:

"الساروت: ما تقلقش، إيلا ماعطاوك والو يعطيوك سفير، سفير فوق العادة،..."[3]

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 15.

2الحسين الشعبي، نفسه، ص 18.

3الحسين الشعبي، الساروت، ص 15.

"الساروت: (يقاطعه) ماتديرش فخاطرك، أنا ماغاديش ننساك، المخزن ماكينساش أولادو المخلصين بحالك. غادي نقوليهم يعينوك قونصو فشي بلاد ماعندناش فيها سفير....."[1]

مما سبق، حاول الحسين الشعبي بناء هذا النسق على أساس القيم والمبادئ الثقافية التي يجب أن تتوفر في المواطن المغربي، من أجل المواجهة والتصدي لكل أشكال العنف والسيطرة، وهي دعوة صريحة لإعادة تشكيل الهوية وتأسيسها على مبادئ أصيلة بعيدا عن الاستغلال والتحكم.

إن المؤلف عمل على الجمع والربط بين قيم ومبادئ وأساليب ثقافية مختلفة في سياق مغربي من خلال قوتين متعارضتين باستمرار، القوة الأولى تمثل السلطة ممثل في شخصية الطبيب صاحب القيم العصرية المتحضرة بخصوصيات انتهازية تعسفية، والقوى الثانية تمثل المقاومة ممثلة في شخصية الساروت صاحب الموقف الثابت الذي سعى لاسترداد حقه في الحرية. إنه نسيج ثقافي يتضمن أشكال وأجزاء ثقافية مختلفة، مغربية محلية أصيلة تقاوم من أجل البقاء وفرض قيمها الثقافية، وعصرية حضارية انتهازية.

الحوار الدرامي

يعد الحوار أداة التخاطب في النص المسرحي، كما أنه هو الذي يعطي للعمل المسرحي الحياة ويميزه عن باقي الأعمال الأدبية الأخرى، فهو يدل على "تبادل الحديث بين الشخصيات في قصة أو مسرحية"[2]، لذلك يمكن القول أن تحقق أفعال الكلام التي يبنى عليها النص المسرحي تحدث بمجرد التلفظ بها، إنه حوار شديد البلاغة، يتعالى عن الحوار العادي لأنه بليغ ومصاغ بطريقة فنية وجمالية، لذلك، يمكن اعتباره الوسيط الذي ينقل العمل إلى المتلقي ويدفعه للتفاعل معه، كما أنه الوسيلة التي يعبر بها الكاتب عن فكرته، ويكشف بها عن الشخصيات وأحاسيسهم وانفعالاتهم، وعن الأحداث

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 16.

2علية عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية (ألماني-إنجليزي-عربي)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 1994، ص 34.

الجارية والمقبلة. ويمكن اعتباره "من أشكال الخطاب في المسرح....، فهو اقتصادي ودلالي دائما ولا مجال للاعتباطية فيه، ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية"[1]، وبهذا المعنى، يعد الحوار قناة تواصلية في المسرح يتفاعل من خلالها الشخصيات لتبليغ رسالة معينة.

الكاتب المسرحي يسعى دائما للتعبير عن مواقف النص المسرحي بطريقة خاصة لإيصال رسالة معينة، بالاعتماد على وسائل وتقنيات عديدة، "والحوار يعتبر إحدى هذه الوسائل وأهمها جميعا بالنسبة لعرض الفكرة والتعبير عنها، ومهمة المؤلف هنا تكمن في كيفية جعله للمعنى الذي ينشده واضحا مفهوما....، ولا يتأتى ذلك له إلا إذا كان مسيطرا على مادته جيدا، وأن تكون الفكرة واضحة في ذهنه، لأن فن المؤلف المسرحي هو الإفصاح عما في نفس الشخصيات ونقله إلى الناس بطريقة مسرحية"[2]. من خلال هذا القول، يعد الحوار الدرامي ركيزة أساسية في بناء النص المسرحي، لأنه هو الذي يبرز طبيعة الشخصيات وخصوصياته، ومن خلاله يبنى الصراع الدرامي، وجميع المكونات المسرحية الأخرى من موسيقى وديكور وماكياج.....الخ.

يتراوح الحوار في مسرحية "الساروت"، بين الطبيب والساروت، بين الإرغام والمقاومة، لدرجة أنهما يتبادلان الأدوار حيث يصبح الطبيب ضحية والساروت جلادا في تقلبات مزاجية مستمرة، وهي تقنية اعتمدها الحسين الشعبي، في نظري، كي يبرز عامل التحول وقوة المقاومة، باعتباره يندرج ضمن مسلسل التجريب في الكتابة المسرحية الذي لا يعترف بحدود الزمان والمكان والمواقع الاجتماعية، وقد استلهم هذه التقنية من تجارب المدارس الطليعية التجريبية لتكسير الإيهام لدى المتلقي وحمله على استخدام عقله للتفكير والتفاعل مع الموضوع، حيث تتداخل أدوار الشخصيتين وتصبح في نفس المصير الذي هو السجن، خاصة وأن مهمة الطبيب لم تتم بفعل مقاومة

---

1 ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص 15.

2عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص 37.

الساروت وكشف خيوط اللعبة، حيث وجد الطبيب نفسه أمام المحاسبة من قبل الوزير لأنه لم ينجز المهمة المطلوبة[1]:

"الساروت: أسيدي باز ليك ماكتعياش.

الطبيب: أنا ماغادي نرتاح حتى نداويك".

إن ما يميز الحوار الدرامي في نص الساروت، كونه غير مستقر ويتم بواسطة كلمات وإشارات وتلميحات ذات أبعاد حقوقية وسياسية بالدرجة الأولى، وذلك في سياق اجتماعي وثقافي محدد حسب كل مرحلة من مراحل النص المسرحي. قد نجده في سياق ثقافي مغربي عادي بين الشخصيتين، أو في سياق متناسج بين ثقافة مغربية وأخرى أجنبية، حيث يستعمل الشخصيتان كلمات ومفاهيم عادية متداولة في اللغة الدرجة العامية المألوفة عند المغاربة، والتي تدخل في الذاكرة الثقافية المحلية غير أنه مشحون بانفعالات وحرارة تتراوح بين القبول والرفض[2]:

"الطبيب: (يتوجه إليه بشفقة) يظهر لي خصك ترتاح شويا.

الساروت: إييه بصاح عييت، حتى أنت خصك تمشي تنعس باش ترتاح.

الساروت: ولا عليك، غير نعس على جنب الراحة.

الطبيب: يااللّه، اللّه يمسيك على خير.

الساروت: تمسى على خير.

الطبيب: ماتنساش تشرب الماء

(ينسحب، يتوجه الساروت للمغسلة، يشرب كأس ماء. بعد لحظة وجيزة جدا، تنطفئ الأضواء) "

ويظهر التناسج الثقافي في الحوار في كونه مشحونا بقيم وأساليب السلطة كالعنف والازدراء والسخرية، في قالب ثقافي منسوج بكلمات ومفاهيم وتعبيرات إيحائية خارجة عن الثقافة المغربية مترابطة ومتداخلة مع أشكال

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 23.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص19.

ونماذج مغربية، في محاولة من الحسين الشعبي لإدخال أجزاء من ثقافة أخرى تفرضها ضرورة مواكبة الحداثة والتجديد في الوسائل والهياكل والتنظيمات المجتمعية المواكبة لفترة ما بعد الإنصاف والمصالحة في المغرب الحديث، ومن ضمن هذه الأشكال الحوارية [1]:

الساروت: أخالي؟ عرفتي بعدا شحال هذا وانت كتسخسخ فيا؟ راه علاين خمس شهور. واش ماعييتيش؟ مازال ما قطعتيش الياس؟ أنا بعدا والله إيلا بقيتي فييا.

الطبيب: مازال أنت مابغيتيش تدخل لراسك أنني أنا مطالب بإنجاز واحد المهمة. ومهمة عصيبة وصعيبة.

الساروت: على هاذ القبال وليكون غير داوك للأمم المتحدة، راها محتاجة للخبراء بحالك.

الطبيب: واش انت كتفلا عليا....

الساروت: مالك؟ حتى الأمم المتحدة مانهضروش عليها؟ آو...واش حتى هي كتخلعكوم؟ ولا حتى هي ديالكم؟ سير أصاحبي دبر على راسك في منظمة الصحة العالمية. ولا سير حتى انت دير بحال هاذوك المعلمين الكبار لي حتى كيساليو شغالاتهم وككيبغيو يلهيو الوقت شويا، كيأسسوا شي جمعيات ديال المجتمع المدني....ها البيئة....ها السيدا...ها التنمية...ها ذوي الاحتياجات الخاصة، وكيسعاو نسعاو الله جميعا إلى خدمة البشرية، ولهذا كيسعاو الأمم المتحدة والمنظمات الدولية باش يعقدو شراكات مهمة، ويعاونهم بالأموال، باش ينظمو أنشطة في كبريات الأوطيلات خمسة نجوم.....يعني كيحولو فضاء الكاباري ديال لوطيل إلى صالون ثقافي لاحتضان الندوات العلمية الكبرى خدمة للإنسانية، بالأموال الطائلة والأمم المتحدة ديالكم في دار غفلون. والسبونسور على الجهد، قاليك الرعاية والاحتضان للشأن الثقافي، والشأن الثقافي مسكين ضاربو الخلا....

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 17-18

الطبيب: لا لا انت خصك جمعية بوحدك، وجمعية مستقلة.

الساروت: لالا مابقاوش تيقولو مستقلة، ولاو كيسميوها منظمة غير حكومية، أومنين؟ وهي النص فيها مصاوبو المخزن وكدعمو الحكومة.

إنه حوار يسعى إلى حمل المتلقي على فهم نوعية التحول الذي تعرفه الأوضاع الإنسانية والثقافية على وجه الخصوص، حيث هناك توجهات جديدة في دول العالم ومنها المغرب لمسايرة ركب العولمة والحداثة والذي تعد الثقافة أحد جوانبه الأساسية. وبهذا، حاول الحسين الشعبي أن يقدم القضية الحقوقية السياسية عبر حوار بين شخصيتين رئيسيتين يمتزج فيه العنف والظلم والحق والواجب بالسلطة وفي قالب ثقافي متناسج شيئا ما بين الثقافة المغربية المحلية والثقافة الغربية الأوربية.

الأحداث والوقائع

يعد الحدث الدرامي من الركائز الأساسية للنص الدرامي لأنه يعطي القوة والحركية لجميع المواقف ويغذي سيرورة هذا النص، وإذا أخذنا رأي أرسطو طاليس فهو يرى أن "التراجيديا ليست محاكاة لأشخاص بل محاكاة لأحداث، محاكاة للحياة، للسعادة والشقاء، والسعادة والشقاء تأخذان شكل حدث، والهدف الذي يريد المؤلف تحقيقه هو نوع من النشاط وليس قيمة. صحيح أن لنا صفات معينة تتفق مع شخصياتنا، لكن ما نفعله هو الذي يقرر سعادتنا أو تعاستنا. الممثلون إذ لا يقومون بالتمثيل بغية تصوير شخصية ما، أبدا، إنهم يقدمون الشخصية من أجل الحدث. والنتيجة هي أن غاية التراجيديا هي الحدث، أي الحدوثة Fable أو ال Plot"[1].

من هذا المنطلق، أرسطو يعتبر الحدث والحدوثة أو القصة كمرادفين لمعنى واحد، إذ أن الممثل، من خلال أدواره وحواراته، لا يقدم الشخصية التي يلعبها وإنما كل ما يقوم به هو تجسيد الحدث الدرامي، وبالتالي غاية المسرح هو تحقيق الحدث والذي يعتبره قصة في نفس الآن، وبذلك"يخلط بصورة لا

1 أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: جون وارنجتون، مكتبة أفري مان، نيويورك، 1969، ص13.

تقبل الشك بين الحدث Action والحدوثة Fable وال Plot"[1]، وهو الخطأ الذي سقط فيه أرسطو وأتباعه بعده، لأن الحدث يتميز بمميزات خاصة تختلف عن الحدوثة، إنها الإطار الذي ندرك من خلاله الحدث ونتلمس معانيه ومسار تطوره، كما أن وجودهما معا في النص مهم وأساسي،أما الحد بينهما "يكون أرقى من أن تدركه حاسة إنسان لا يتمتع بخبرة كافية، بل حساسية مفرطة في تذوقه للأعمال الأدبية والفنية"[2].

وبهذا المعنى، يكون التمييز بين الحدث والحدوثة مرتبطا بتوفر الحس الفني المبني على الخبرة والتجربة في التعامل مع النصوص المسرحية، والقدرة على معرفة الحركة الداخلية للأحداث ومسار تطورها، ونوع العلاقات التي تربط بينها، وصلاتها بالشخصيات، والإطار العام للنص، لذلك، يعد "الحدث الدرامي هو الحركة الداخلية للأحداث.....، أما ما نسميه بالحركة الداخلية فهو شيء وراء ما تدركه الحواس، شيء يحتاج إلى أكثر من مجرد الإدراك الحسي أو مجرد التخزين، بل يحتاج إلى قدرة على فهم ما يجري وربطه بعضه ببعض حتى تكتمل الصورة في النهاية، وهو ما نقصده بالمحصلة النهائية التي تأتي بعد المراحل المختلفة من التطور"[3].

الحدث مرتبط بشكل كبير بالممثلين الذين يكشفون عنه من خلال حركاتهم وأقوالهم وأفعالهم، كما أن معالمه تظهر في المفارقة الدرامية التي يترتب عليها الصراع الذي ينتهي بالضرورة إلى الانقلاب أو التطور أو العكس، "وليس شرطا أن يكون الحدث قد حدث فعلا بل يكتفي بأن يكون ممكن الحدوث، وقد يتطور طبقا لقانون الاحتمال والضرورة بالقدر الذي يسمح للبطل أن ينتقل من السعادة إلى الشقاء أو من الشقاء إلى السعادة"[4].

1عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الأسكندرية، مصر،1979، ص 34.

2عبد العزيز حمودة، المرجع السابق، ص 35.

3عبد العزيز حمودة، المرجع نفسه، ص 43.

4 عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011، ص 25.

النص الدرامي عبارة عن مجموعة من الأحداث والوقائع المترابطة والمنسجمة التي تتطور باستمرار بفعل الصراع، إنه انتقال من وضع إلى آخر من بداية المسرحية إلى نهايتها، لأن "المسرحية سلسلة من الحوادث يتبع بعضها بعضا، والحوادث إنما تحدث نتيجة صراع بين الشخصيات، وليس هناك تغيير بدون صراع، فالمسرحية تتعاقب فيها الحوادث أو الأفعال، تلك الحوادث تؤدي إلى حدوث صراع حتى تصل إلى العقدة"[1]، فالأحداث والوقائع تخلق الاستمرارية والتطور في كل فترات النص الدرامي. كل حدث في النص له علاقة مستمرة مع الأحداث السابقة والتي تليه، ولا توجد أي إشارة أو فعل في النص بشكل اعتباطي بل بطريقة منظمة من أجل خلق أحداث ووقائع أخرى.

يبني الحسين الشعبي أحداث ووقائع نص "الساروت"على أساس صراع درامي بين شخصيتين رئيسيتين وشخصية ثانوية،والأحداث تتم في فضاء سجني يشبه المستشفى، مليئة بالترهيب والعنف الممنهج تعالج موضوعا حقوقيا وسياسيا في نفس الآن. الشخصيتين يجمع بينهما فضاء واحد وتفرق بينهما مقاصد كثيرة، فالأول طبيب نفساني يتميز بليونة مصطنعة، والثاني مواطن اسمه الساروت معتقل بالخطأ يتميز بشراسة ومقاومة مستفزة.

"الساروت: أخالي؟ عرفتي بعدا شحال هذا وانت كتسخسخ فيا؟ راه علاين خمس شهور.

واش ماعييتيش؟ مازال ماقطعتيش الياس؟ أنا بعدا والله إيلا بقيتي فيا.

الله يسمح ليا من عذابك، عذبتك معايا. ياربي تطلق سراحو وسراحي.

الطبيب: مازال أنت مابغيتيش تدخل لراسك أنني أنا مطالب بإنجاز واحد المهمة. ومهمة عصيبة وصعيبة. "[2]

"الساروت: أسيدي باز ليك ماكتعياش.

الطبيب: أنا ماغادي نرتاح حتى نداويك.

1عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص39.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 18.

الساروت: أنا مريضش، أنا غير ماناعسش.

الطبيب: وأنت ماحدك ماناعسش حتى أنا وليت محكوم عليا بالبقاء.

الساروت: البقاء لله أخالي. "[1]

يظهر التناسج الثقافي في نص "الساروت" من خلال اعتماد الحسين الشعبي على أحداث ووقائع توضح الوضعية المزرية للقضية الحقوقية في فترة من فترات المغرب بالنسج بين الثقافة المغربية وثقافة أخرى أجنبية. ينطلق الحدث الرئيسي في المشهد الأول الذي يعبر فيه الساروت عن حالة الاعتقال التي يتواجد فيها، والشكل الذي اعتقل به، حيث يعبر عن أحاسيسه ومشاعره تجاه الطبيب باعتباره يمثل سلطة المخزن، وقد استعمل الساروت مجموعة من العبارات والكلمات تنتمي إلى الثقافة الفرنسية، وهي متداولة في الاستعمال اليومي للإنسان المغربي باللغة الدارجة مثل: "لكارط ناسيونال" و"لكارط كريز" و"بيرمي". وبهذا عمل الحسين الشعبي على إدخال وتنظيم وترابط عناصر لغوية من ثقافة أخرى مع أجزاء من اللغة الدارجة المغربية، وهي عملية نسج بين أجزاء من الثقافة الفرنسية الأجنبية والثقافة المغربية ضمن سياق مغربي محلي بشكل متناسق ومنسجم دون تشويه أو زيادة أو نقصان من هذه الأجزاء الأجنبية من حيث المعنى والدلالة:

الساروت:...حيث نهار جابوني لهنا، درت بحال إلا نسيت سميتي، إييه تنسات عليا سميتي، تاق بيا، وهو يسميني الساروت. مالقاو عندي حتى شي حاجة لي كاتتبث الهوية ديالي، على كل حال هادشي لي قالوا ليا بعد ما فقت من الغيبوبة. لا لكارط ناسيونال، لا لكارط كريز، لا بيرمي، لا باسبور[2].

في الوقت الذي يحاول فيه الطبيب استدراج الساروت إلى عملية الاستنطاق من أجل تكوين الملف بالمعلومات المقصودة، يعمل هذا الأخير على تذكيره بسياسة المخزن البشعة وعلاقته بالتنظيمات والمؤسسات

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 23.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 11.

وسياساتها البراكماتية تجاه الإنسان والثقافة، معتمدا فلسفة الكشف وتعرية الواقع وفضح مطامع الطبيب ومهمته. تبرز الأحداث في ظل سيرورة الحوار بين الشخصيتين، إذ يؤكد الحسين الشعب على إدخال المؤسسات والتنظيمات الغربية كمؤثر رئيسي، ويظهر ذلك من خلال فترات النص المسرحي، مثل[1]:

الساروت:.... سير أصاحبي دبر على راسك في منظمة الصحة العالمية. ولا سير حتى انت دير بحال هاذوك المعلمين الكبار لي حتى كيساليو شغالاتهم وككيبغيو يلهيو الوقت شويا، كيأسسوا شي جمعيات ديال المجتمع المدني.... ها البيئة..... ها السيدا...ها التنمية... ها ذوي الاحتياجات الخاصة، وكيسعاو نسعاو الله جميعا إلى خدمة البشرية، ولهذا كيسعاو الأمم المتحدة والمنظمات الدولية باش يعقدو شراكات مهمة، ويعاونهم بالأموال، باش ينظمو أنشطة في كبريات الأوطيلات خمسة نجوم.....يعني كيحولو فضاء الكباري ديال لوطيل إلى صالون ثقافي لاحتضان الندوات العلمية الكبرى خدمة للإنسانية، بالأموال الطائلة والأمم المتحدة ديالكم في دار غفلون. والسبونسور على الجهد، قاليك الرعاية والاحتضان للشأن الثقافي، والشأن الثقافي مسكين ضاربو الخلا....

منظمة الصحة العالمية باعتبارها تنظيم أجنبي عالمي له ثقافته الخاصة يشتغل في إطار التنسيق مع منظمة الأمم المتحدة والشراكة مع مؤسسات وتنظيمات المجتمع المدني في مختلف دول العالم منها المغرب، وهي تعمل على الدفاع وحفظ الحقوق المرتبطة بالسلامة الصحية من خلال تشخيص الأمراض في مختلف دول العالم وتقديم المساعدات المالية والطبية لتجاوز هذه الأمراض مثل السرطان والأنفلونزا وأمراض القلب والسيدا....، فهي تعبر عن ثقافة كونية تشمل الدفاع عن الحق في الصحة وضمان استمرارية هذا الحق لجميع السكان المتواجدين في مختلف دول العالم، وفي هذا نوع من التعبير عن الثقافة المشتركة في موضوع الصحة كقيمة من القيم التي تسعة هذه المنظمة العالمية إلى تحقيقها.

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 18.

وبالموازاة مع ذلك هناك أشكال أخرى لاستغلال الثقافة من أجل الحصول على الأموال وتحقيق المكاسب باسم هذه الثقافة تحت إطار التعريف بها وحفظها والرفع من قيمتها، خاصة جمعيات المجتمع المدني باعتبارها آلية من آليات السلطة والدولة، حيث تشتغل لصالح السلطة وبلورة أهدافها ومشاريعها الخاصة، ويظهر ذلك في الحوار التالي:

الساروت: لا لا ما بقاوش تيقولو مستقلة، ولاو كيسموها منظمات غير حكومية، أومنين؟ وهي النص فيها مصاوبو المخزن وكدعمو الحكومة.[1]

الساروت: (يصمت قليلا، يتقدم نحو الطبيب، يضع يده على كتفه، يحدثه بهدوء) شفتي دابا انت، خاصك تعرف واحد القضية ما عمرني قلتها ليك، شتي هديك الأدوية لي وريتك ديال الأمم المتحدة، ملي جبتوني لهنا وأنا كنتناولها بدون فائدة، فهمتي شي حاجة؟

أنا غانفهمك، ولكن هادشي يبقى سر بيناتنا، كأنه سر من أسرار الدولة.[2]

تتطور الوقائع في إطار الرغبة الأكيدة للطبيب بابتزاز الساروت على الاعتراف بشكل من الأشكال ولو تطلب ذلك اختلاق أحداث لم تحدث، إذ يظهر تحول وانقلاب في الأحداث، في الوقت الذي ينتظر الطبيب معلومات تساعده يحاول الساروت على الفضح والكشف وتعرية الواقع، وذلك تمثل في الحوار التالي:

الساروت: راه بإمكاني نبدا كنسرسر عليكم هنا حتى تقولو باراكا.

الطبيب: يااللّه اش كتسنا، راك زعما واحد الرجل ذكي

الساروت: راه غادي غير نعمر عليكم الشوارج.

الطبيب: آسيدي غير عمر عمر، حنا لي كيهمنا هو المعلومات، فقط. قول لي بغيتي وعنداك يسحاب ليك خنا بلجاء

الساروت: على من بغيتيني ندوي (ينتفض) بيمن بغيتيني نبدا؟ (ينهض)

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 18.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 22.

بالكوميسير لي ضرب المرا في كرشها ودخلو عليها الرجال للحبس؟

ولا بالقاضي لي شافوه الناس في السيديات؟

ولا بالجادارميا لي تفضحو في يوتوب؟.....[1]

بعد أن يفقد الطبيب الأمل في الحصول على المعلومات المطلوبة من الساروت، ينتفض ويصاب بدوار ويسقط على الأرض، في هذه الأثناء يتصل الوزير من جديد، ويجيبه الساروت متقمصا شخصية الطبيب، حيث يخبره الوزير بإطلاق صراح الساروت إلا أن الساروت يحاول تعقيد الأحداث وإبراز حقيقة وواقع سلطة الدولة بالتماطل وحفظ هيبتها ومكانتها:

"الساروت: (يحاول أن يوقظه، يصب عليه قليلا من الماء، يجلس إلى جانبه، يرن الهاتف من جديد) نوض جاوب الرئيس الوزير الدكتور (الطبيب لا يجيب، يستمر الهاتف في الرن) آسيدي أنا غادي نجاوب ولي ليها ليها. (يرفع السماعة) ألو، أهلا معالي الرئيس الدكتور الوزير....نعم، آه؟ (صمت). نطلقو الزمر؟ شكون نعاماس؟ (صمت)، الساروت؟ الساروت هو الزمر؟ (صمت)، إييه أوامركم نعاماس، نطلقو نعاماس، هي لي ماتعاودش، آه؟ (صمت) الساروت ماشي هو الساروت؟ كيفاش؟ (صمت). غلطنا؟ جبناه خطأ؟ (صمت)، التحريات لي عملتو كتقول بأن الساروت الحقيقي حرك؟ وهاذا آش غادي نديرو بيه نعاماس؟ (صمت) نطلقوه؟ كيفاش نطلقوه؟.....لا آسيدي الوزير، غادي تاكلو فيها العصا نعاماس، (صمت) آه سمحلي كنقصد غادي تصيدو نعاماس، غادي ينوض عليكم النحل، وغادي يدعيكوم ويضرب بيكم الطر في الجرائد والقنوات، والمنظمات الدولية، ومن بعد غادي تقوم واحد العدد ديال الاعتصامات والمظاهرات التضامنية، واغادي تنوض قربالة. واش غير آجي وطلق، فينا هي الهيبة ديال الدولة؟ حنا باسم الدولة غادي نجيو ونقولو للساروت لي ماشي هو الساروت حقا راه حنا غالطين سمحلينا وعفا الله عما سلف،واش انتوما كاتصحابو الساروت ساهل ولا بليد؟ والله حتى يخرجكوم من

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 28.

عين الإبرة. آسمع آسي الوزير ديال آخر زمان، ماغاديش نطلقو الساروت.آسمع آسيدي اسمع، أنا أنا كنفكر في مصلحتك زمصلحة البلاد. غادي نخليوه يبقى معانا شويا، حتى يكمل ست شهور ونقدموه للمحاكمة ونضربوه بست شهور سورسي ومريضنا ماعندو باس. أشنو نعاماس أنا حمار؟ .... "[1]

عمل الحسين الشعبي على إبراز انقلاب الأحداث في النص حيث توصل الطبيب والسلطة الآمرة إلى أن الساروت شخصية متعنتة مقاومة لا يمكن أن يدلي بالمعلومات التي تدينه، وهنا حصول الأزمة والنزوع نحو البحث عن مخرج منها بإطلاق صراح الساروت.

ويظهر التناسج من خلال نسج علاقات التوافق والانسجام بين ثقافة السلطة وثقافة المقاومة من أجل البحث عن حل مناسب في سياق توافقي لإطلاق سراح الساروت دون حدوث أي مشاحنة أو صراع يمكنه أو يعقد من الأمر، وهو تناسج ضمني بين الأحداث في سياق سلمي يضمن للساروت حقه في الحرية، ويحفظ للدولة هيبتها وقيمتها، حيث كان الساروت بمثابة موجه للسلطة بقوتها وجبروتها من أجل التصرف بحكمة، وهي إشارة من الحسين الشعبي لإيصال رسالة مفادها الانتصار لصوت الحق على صوت الباطل.

يختم الحسين الشعبي نصه بتبرئة الساروت وتوريط الطبيب مع السلطات الآمرة، حيث انقلبت الآية وأصبح الطبيب مهددا والساروت حرا طليقا، إذ ينهي الكاتب نصه المسرحي بأغنية مشيرا فيها إلى كل عناصر هويته الوطنية من اسمه وزوجته وأولاده وأفراد عائلته وجيرانه، كذلك أبطال بلاده وفنانين وقرى وأشكال تعبيرية مغربية محلية احتفالية تجسد للذاكرة الثقافية الوطنية.

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 31-32.

2- التصور الإخراجي واشتغال التناسج الثقافي

الديكور

يعتبر الديكور من أهم العناصر البصرية في المسرح، وقد شهد ثورة كبرنيكية أدت إلى تغيير كامل وإصلاح شامل في عملىة الإخراج في المسرح المعاصر، فإن المناظر إشارات ورموز حافلة بالمعاني، ثرىة بالدلالات. منذ الإغريق وحتى عصرنا الحديث، لازال الديكور مؤثرا لدى المتلقي لما يتمتع به من شمولية، حيث أخذ يتسع في مفهومه ليشمل الصورة المسرحية كلها، وبهذا "يصبح كل ما تراه العين على الخشبة يسمى منظرا، من دون الممثل، وينتمي المنظر إلى ما يسمى بالمسرح البصري، حيث يتوقف بالدرجة الأولى على التركيب، والتشكيل، ومن وسائله: الخط، الشكل، الكتلة، اللون، الفراغ، الملمس، ولكل من هذه الوسائل عملها المستقل، ويمكن أن يعطي منها معنى معينا يساهم في التركيب العام"[1].

يعد الديكور تشكىلا فنيا للمكان على خشبة المسرح، وله قىمة جمالىة باعتباره وسىلة لملء الفراغ بأشياء تبدو مرىحة وتجذب العىن، تجعل المكان ملائما لطبىعة الأحداث والموافق، فكل منظر في نظر المشاهد أو المتلقي له أهمية خاصة على المستوى الجمالي والدلالي، وحتى المنصة الفارغة لها معنى ودلالة معينة.

يلعب الديكور دورا مهما في إبراز أحداث ووقائع النص الدرامي المسرحي، إنه يعبر بلسان حال النص بطريقة غير مباشرة، فهو يحمل دلالات ومعاني تغني موضوع النص، إذ يحاول مساعدة المتلقي على فهم الرسالة من خلال الانسجام بين جميع أجزائه وتوافقه مع جميع مكونات النص المسرحي، وفي هذا الصدد يقول ستانسلافسكي، بخصوص مسرحية (الحضيض) ل "مكسيم غوركي": "لزاما على الديكور أن يعبر عن كل هذه الأزمات الداخلية والخارجية

1زياد الحكيم، الديكور والمؤثرات البصرية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد48، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ب.ت، ص35.

العميقة والسطحية وأن ينفصل بها ويعكسها... أقول أن الديكور يجب أن تكون واقعية سماته في المسرحية، فقذارة المكان والهباب الأسود هو الذي يجب أن يكون طابع الجدران والحوائط والهندسة المعمارية التي زمن المسرحية وعصرها، هذا من ناحية إلى جانب ما يمكن الاستفادة منه بشكل سايكولوجي. من ناحية الجدران والحوائط منخفضة قدر الإمكان...، فضلا على أن هذا الانخفاض يوحي بقلة المساحة التي يشغلها الهواء،..."[1].

لذلك على كاتب النص الإشارة للديكور وطريقة توزيعه من أجل التعبير عن طريقة وشكل توظيفه، كما يحاول أن يبين علاقة الديكور بالشخصيات وعن أحوالها النفسية، ونوع الأزمات والتوتر والتعقيدات، وتوظيف أجزاءه من أجل تجسيد الزمان والمكان ونوع الفضاء، وكونه ثابتا أو متحركا. الديكور يحمل دلالات ومعاني كبيرة من خلال الرموز والألوان والأيقونات والأشكال والأنواع والزخرفة....

استعمل الحسين الشعبي في نص "الساروت" ديكورا محددا، إذ حاول من خلاله إبراز طبيعة المكان الذي تجرى فيه الأحداث، وأهم مكوناته والوسائل المستعمل التي تميزه:[2]

- ستائر بيضاء فيما يشبه فضاء المستشفى،
- خلفها ممر يؤدي إلى الخارج،
- أمام الستائر طاولة وكرسيان في الجانب الأيسر، ومشجب ملابس،
- جهاز هاتف معلق في مكان ما،
- وفي جانب آخر مغسلة ومرآة وفوطة معلقة بجانب المغسلة.....

وهي أشكال وأنواع حاول من خلالها الكاتب وضع تصور للديكور فوق الخشبة، وأهم ما يميزه هو ديكور قليل وبسيط مع أن له معاني ودلالات قوية، ويظهر اشتغال التناسج الثقافي من خلال استلهام الحسين الشعبي

---

1 كمال عيد، دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1965، ص 97.
2 الحسين الشعبي، الساروت، ص 10.

لأدبيات "المسرح الفقير" عند غروتوفسكي الذي يعتمد على قطع وأشكال ديكور قليلة وعادية لا توحي بالفخامة والانبهار حيث التركيز على دور الممثل، إضافة إلى استعمال المؤلف لبعض قطع الديكور ذات أصل ثقافي خارج عن الثقافة المغربية مثل جهاز الهاتف والمغسلة والبروجيكتور الذي سيدخله معه الطبيب في أول ظهوره على الخشبة من أجل إضاءة العتمة، وأخرى من الثقافة المغربية مثل الطاولة وكرسيان ومرآة ومشجب وستائر وفوطة وكأس ووسيلة الساروت التي سيجدها الساروت في حقيبته أثناء إخراجه للأدوية.

"جهاز هاتف معلق في مكان ما"[1]

الساروت: .....(يتجه نحو المغسلة، يشرب كأس ماء...)[2]

"الساروت (خائفا مذعورا) آشعلو الضو، آش هذا.....

(يدخل الطبيب وفي يده بروجيكتور يسلطه على وجه الساروت)"[3]

"ستائر بيضاء فيما يشبه فضاء المستشفى،

أمام الستائر طاولة وكرسيان في الجانب الأيسر، ومشجب ملابس،

وفي جانب آخر مغسلة ومرآة وفوطة معلقة بجانب المغسلة..... "[4]

الساروت (جالس على كرسي وراء الطاولة، مترقبا صوت أقدام)[5]

الساروت: (يضع الغطاء على الطاولة، يجر حقيبته الصغيرة من تحت الطاولة، يفتحها، يجلب منها بعض الكتب وبعض الدفاتر والأوراق وعلبا كثيرة من الأدوية، يأخذها بين يديه، يقدمها للطبيب)[6]

1الحسين الشعبي، الساروت، ص 10.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 11.

3الحسين الشعبي، المرجع نفسه، ص 12.

4الحسين الشعبي، نفسه، ص 10.

5الحسين الشعبي، نفسه، ص 11.

6الحسين الشعبي، نفسه، ص 21.

"الطبيب: (في هذه الأثناء يفتح الطبيب حقيبته اليدوية، ويرتب بعض أشيائه ثم يظهر مفتاحا كبيرا عتيقا مشدودا بخيط، هذا المفتاح كلما رآه الساروت إلا ويهيج ويصاب بهستيريا)"173

مما سبق، يتضح أن المؤلف حاول إدخال مجموعة من أجزاء الديكور من ثقافتين مختلفتين مغربية وأخرى أجنبية في نسيج ثقافي واحد من داخل السياق المغربي، وفي هذا الإدخال ترابط وتنظيم وتناغم وانسجام بين جميع مكونات الديكور، إذ أن لكل جزء وظيفة معينة تتكامل مع وظيفة الجزء الأخر لتأثيث الفضاء وخلق رؤية بصرية من شأنها أن تعطي شكل ومضمون نصي متكامل دون الإساءة أو تشويه في ثقافة الآخر.

الإضاءة

تعد الشمس مصدر الضوء الرئيسي للكون، وللحياة على الأرض، وللمسرح حيث بداية المسرح الإغريقي، وقد بقيت قرون متعددة يلعب تحت شعاعها ممثلون بارعون أدوار مسرحية. وتطورت الإضاءة في المسرح مع اختراع المصباح المتوهج، "ففي سنة 1879 اخترع توماس إديسون المصباح المتوهج. وكانت المسارح من أول من عرف هذا المنبع الضوئي الجديد. وكانت أوبرا باريس أول من استخدم النظام الجديد في الإضاءة المسرحية سنة 1880. وسرعان ما عرف المصباح المتوهج طريقه إلى المسارح في شتى أنحاء العالم"[1].

ساهمت الإضاءة في فتح آفاق كبيرة أمام المسرحيين من مصممين ومخرجين، وشاركت في تعزيز اللغة البصرية في المسرح، "فالضوء يفرض نفسه بادئ ذي بدء كظاهرة فيزيائية وكبنية بيولوجية كثيفة الحضور، ويبدو أن انتشاره في المحيط يمنع من القيام بتأويله مباشرة"[2]، لأنه يحمل دلالات ومعاني كثيرة حسب نوع الإضاءة وطبيعة الألوان وطريقة استعماله، وحتى

173الحسين الشعبي، الساروت، ص 24.

1زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1976، ص 219.

2 فرانك هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ص 384.

طبيعة زمان ومكان وفضاء استخدامه...، لذلك يخضع قراءة وتأويل أشعة الضوء حسب الشروط والضوابط وخصوصيات استعماله، فالضوء الأبيض يختلف عن الأحمر، والأخضر، وعن الأصفر، وعن الممزوج بين الأحمر والأبيض...

أما بخصوص الإضاءة في المسرح، فهي تقود المتلقي إلى مساحات تتعزز من خلالها معاني كثيرة، فهي تكشف وتضيء، وتوضح لينجلي كل ذلك في صمت، "ويميز الباحثون بين وظيفتين للإضاءة: وظيفة عملية، استعمالية وأخرى جمالية. والوظيفة الأولى، إضاءة مكان العرض والممثلين، وكل ما يقع داخل المكان، أو الفضاء المسرحي. أما الوظيفة الثانية فتعبر عن الخيالي أو المجازي، لتدخل في بنية الأحداث، والشخصيات معلقة أو موضحة، أو مشيرة، إلى دواخل تلك الشخصيات، وما تنطوي عليه من حزن أو فرح أو خوف، أو رغبة أو قلق، أو تحول"[1]. فالإضاءة تتشكل من خلال دلالات مكتظة بالمعاني والجمال، لتوحي إلينا بحقائق عقلية وقيم روحية، ولها حضور يؤثر بشكل مباشر في أعصابنا وأحاسيسنا، لتوليد عاطفة تتفاعل وتتأثر بما يجري من أحداث ووقائع مسرحية.

يختلف توظيف الإضاءة حسب الاتجاهات والمدارس المسرحية، إذ أن لكل اتجاه رؤية محددة تخدم أهدافه ومشروعه من داخل المسرح، هي عند مايرخولد "توضيحية ولم يخفي مصادرها عن الجمهور، أما كريج فإن الإضاءة تعتبر مكملة للديكور وهي لغة مسرحية تعتمد على التغير والتجسيم"[2]، إنها تسعى إلى توضيح الموقف والأحداث عند مايرخولد، كما أن مصادرها تظهر للمتلقي من أجل أن يكون على دراية بشكلها ونوعها وكذلك ألوانها التعبيرية،

1جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003، ص 10 .

2عباس علي جعفر، القيم الجمالية والفكرية للديكور المسرحي في الاتجاهات المسرحية الحديثة، ضمن: مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد5، العدد1، مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية، بغداد، العراق،2015، ص 269.

أما بالنسبة لكريج متممة لمعاني ودلالات المناظر في علاقة ترابط وتكامل وانسجام معه، إذ أنها في تحول مستمر، وتتجسد في أشكال ومجسمات معينة.

ومن وجهة نظر أخرى، يرى ادولف آبيا "أن الضوء المنضبط والموجه هو النظير المتمم للمقطوعة الموسيقية فتشكيليته وسيولته وتركيزه المتقلب، تمدنا بالفرصة نفسها لإنارة القيم العاطفية في التمثيل أكثر من القيم الواقعية الأخرى.... فإن وحدة الضوء تستطيع أن تغير الموضوع بالتحلي وأن تضفي عليه كل المدلولات العاطفية"[1]. يؤكد آبيا على دور الإضاءة في إتمام معاني ودلالات الموسيقى، لأنها تساعد على إبراز القيم العاطفية بما تحملها من انفعالات مقارنة مع القيم الواقعية، وبهذا تسعى الإضاءة إلى استخراج المضامين الانفعالية للمتلقي،من خلال النوع والشكل المستعمل في علاقتها مع الموسيقى خاصة، وأدوار الممثلين والمواقف التي يعبرون عنها.

بخصوص مسرحية "الساروت"، في بداية المشهد الأول، يستعمل الحسين الشعبي إنارة عادية تبين الساروت والطبيب فوق الركح كل منهما يقوم بحركات معينة مختلفة، ثم يغادر الاثنان الخشبة حيث تغيب الإضاءة،بعد وقت وجيز تسلط إضاءة خفيفة على الساروت وهو جالس على كرسي خلف الطاولة فوق الخشبة يترقب قدوم الطبيب من خلال صوت أقدامه:

"مؤثرات صوتية تفيد صوت أقدام تسير بإيقاع عاد....

إنارة خفيفة على الساروت وهو جالس على كرسي وراء الطاولة..."[2].

وقد استعمل الكاتب الظلام في غياب تام للإضاءة على الخشبة خلال لحظات يصاب في الساروت بخوف وذعر وألم في الرأس، هذه العملية تكررت مرتين، الأولى كانت خلال دخول الطبيب في أول مرة إلى الخشبة، حيث

1اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط2، بغداد، العراق، 1976، ص214.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 10.

استبدلها بإضاءة يدوية، على عكس مراحل النص الأخرى ظلت الإضاءة عادية[1]:

الطبيب: (من بعيد دائما) آهيا، اجمع فمك.

الساروت: شتي، شحال أنا محاط بعناية فائقة. المهم، ماحد هاذ خيينا هنا، ما نقدر نقول حتى حاجة. (في هذه الأثناء، تنطفئ الأضواء..... صراخ الساروت يخترق الأجواء).

الساروت: (خائفا مذعورا) آشعلو الضو، آش هاذا...(يدخل الطبيب وفي يده بروجيكتور يسلطه على وجه الساروت).

أما الثانية في لحظة من لحظات الليل أراد الطبيب من الساروت أن ينام ليرتاح [2]:

"الطبيب: (يتوجه إليه بشفقة) يظهر لي خصك ترتاح شويا.

الساروت: إييه بالصاح عييت، حتى أنت خصك تمشي تنعس باش ترتاح.

الطبيب: أنا غادي نعس اليوم غير هنا لداخل، حيث تزاد عليك الحال اليوم بزاف.....

الساروت: ولا عاليك، غير نعس على جنب الراحة.

الطبيب: ماتنساش تشرب الماء.

(ينسحب، يتوجه الساروت للمغسلة، يشرب ماء. بعد لحظة وجيزة جدا تنطفئ الأضواء)

الساروت: آش هاذا شعلو الضو. راسي فينا هو راسي. آشعلو الضو...."

أما بخصوص التناسج الثقافي في الإضاءة يظهر من خلال استعمال المؤلف للضوء باعتباره من اختراع ثقافة غربية خارجة عن الثقافة المغربية، وتوظيفه في سياقات متعددة إما بواسطة مصادر ثابتة أو بواسطة مصادر

1الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 12.

2الحسين الشعبي، الساروت، ص 19.

يدوية، وذلك من خلال إدماجه مع إنارة عادية وأحيانا أخرى إدخاله في الظلمة لخلق إضاءة نوعية يظهر فيها الساروت كشخصية رئيسية.

فاستعمال الضوء الاصطناعي كجزء ثقافي من أصل أجنبي دخيل على الثقافة المغربية التي كانت تعتمد على مصادر طبيعية من أجل الإنارة، وربطه مع الإنارة العادية باستمرار، وفي بعض المواقف مع الظلمة في نسيج واحد، يخلق إضاءة خاصة لها تأثيرها الخاص ودلالات معينة في سياق مغربي حقوقي، يحدث لدى المتلقي صورة بصرية تتماشى مع الموضوع الذي يعالجه النص، والحوار الذي يدور بين الشخصيات، ونوع الديكور، واللباس، واللغة بمختلف أشكالها. إنه نسيج ثقافي مباشر من خلال الأشعة وألوانها، وضمني تمتزج فيه معاني الظلم والعنف والتعسف والابتزاز.

الأزياء والملابس

تعتبر الأزياء والملابس أو الثياب المسرحية من أقدم العناصر الأساسية في المسرح، وتعد من بين المكملات الرئيسية، وقد استخدم المسرح الروماني الأزياء في عروضه المسرحية، إذ "كان الممثلون يلبسون في المسرحيات التراجيدية حللا طويلة تجر أذيالها على المسرح، وفي المسرحيات الكوميدية يلبسون ملابس قصيرة تثير الضحك والتسلية، كما كانوا يميزون ممثلي أدوار العجائز بما يرتدونه من ملابس بيضاء، وما يضعونه على رؤوسهم من شعور بيضاء مستعارة، وكانوا يميزون الشبان بملابس قرمزية وشعر أسود، أما العبيد فكان شعرها أحمر اللون"[1].

المتفرج من خلال ملابس الشخصية يدرك طبيعة هذه الشخصية دون الحاجة إلى تعريفها عن طريق الكلام، فالممثل إذا ارتدى ملابس الطبيب يصبح طبيبا، وإذا ارتدى الملابس العسكرية يصبح عسكريا وهكذا، و"العلاقة بين الثياب والشخصية أعمق مما يتصور الشخص العادي....قد لا تصنع

1جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د. ط، د. ت، ص 167.

الملابس الإنسان أو الممثل ولكنها بغير شك تؤثر في كل منهما وتساعده في التعبير عن ذاتيته"[1]. فالأزياء المسرحية تعبر عن الشخصية ونوعها، ومستواها الاجتماعي والثقافي والمهنة والأصل والبيئة والظروف النفسية والزمان والمكان وغيرها من المميزات، كما أن اللباس يجب أن يكون متوافقا مع نوع الديكور والإضاءة والفضاء والموسيقى والمؤثرات الصوتية.....، من أجل صناعة رؤية بصرية متناغمة ومنسجمة.

للأزياء دلالات ومعاني عديدة فهي تنقل مجموعة من المعلومات والأفكار والإيحاءات والمعاني المباشرة وغير المباشرة، كما "تدل على الحالة النفسية، فكل إنسان منا يستطيع بفضل الملابس إخفاء شخصيته وعاداته وأذواقه ونياته وما فعله وما يجب أن يفعله، ولهذا وجب أن تكون الملابس في المسرحية لها دلالتها النفسية في إظهار الشخصية،..... فليس المطلوب من الملابس أن تكون جميلة أو قبيحة ولكن المطلوب منها أن تتفق مع الشخصية وتظهرها وتبين ميزتها"[2]. وبهذا المعنى، تعتبر الأزياء والملابس أدوات بصرية محددة للشخصية، ونوعها وانحدارها الاجتماعي والثقافي والاقتصادي والسياسي....، فهي التي تحول الإنسان الممثل إلى الشخصية المطلوبة، ويجب أن تكون منسجمة مع جميع العناصر المسرحية الأخرى لكي تقوم بدورها المنوط بها.

والحسين الشعبي في نص "الساروت" حدد نوع الأزياء والملابس التي ترتديها الشخصيتين الرئيسيتين، أما الشخصية الثانوية الثالثة فلم يحدد نوع لباسها أو ملامحها ماعدا صفتها ووظيفتها. في بداية المشهد الأول يصوب الساروت "الشدة" أو "الرزة" على رأسه بقطعة ثوب:

"بينما الساروت يقوم بحركات تفيد تارة أنه يتألم من شدة التعذيب،

---

1 فرانك هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ص 270.

2 عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996، ص 165.

وتارة أنه تائه يلهو بحزام من ثوب على رأسه (الشدة أو الرزة) "[1]

أما الطبيب دخل الخشبة وهو يرتدي لباسا عصريا:

"يخلع معطفه الطويل، يلبس بدلة الطبيب، يفتح عقدة رباط العنق، يجمع كمي يديه..."[2].

أما بخصوص التناسج الثقافي في الأزياء، نجد في النص أن الساروت المواطن العادي يرتدي لباسا مغربيا تقليديا بما في ذلك الرزة أو الشدة يعبر عن الثقافة المغربية المحلية، أما الطبيب فهو يرتدي لباسا عصريا يعبر عن الثقافة العصرية مثل المعطف الطويل ورابطة العنق.

"الطبيب: معلوم يضرك راسك، انت محزمو بهاذيك الشدة بحال إلا خايفو يطير من بلاصتو"[3].

"الطبيب:يخلع معطفه الطويل، يلبس بدلة الطبيب، يفتح عقدة رباط العنق، ... "[4].

عمل المؤلف على ربط وتنظيم وإدماج بين اللباس التقليدي الذي ينتمي للثقافة المغربية وبين اللباس العصري الذي ينتمي للثقافة الغربية، في شكل مسرحي واحد يخلق لدى المتلقي روية بصرية منسجمة ومتناغمة في تداخل وتناسج بين جميع الأجزاء الثقافية على اختلاف أنواعها وثقافتها. فاللباس في الثقافة المغربية له دلالة خاصة يستمد قيمته من الطقوس والعادات والتقاليد وكذلك المناسبات والأعياد، حسب نوع المنطقة والفكر السائد عند الجماعة ونوع اللغة وغيرها من الفوارق، وفي الوقت نفسه يعبر اللباس العصري على ثقافة الآخر المختلف الذي يعتبر نفسه متحضرا بمميزات معينة. وفي هذا الصدد، حاول الحسين الشعبي خلق روابط وعلاقات بين أجزاء من ثقافتين

1الحسين الشعبي،الساروت، ص 10.

2الحسين الشعبي، المرجع السابق، ص 13.

3الحسين الشعبي، نفسه، ص 13.

4الحسين الشعبي، نفسه، ص 13.

مختلفتين، من أجل خلق نموذج ثقافي واحد له معنى ودلالة معينة في سياق ثقافي مغربي.

تركيب

وظف الحسين الشعبي في نص مسرحية "الساروت" "التناسج الثقافي"، وذلك من خلال إدخاله لمجموعة من أساليب وأدبيات وأجزاء وعناصر من الثقافة الأجنبية، محاولا خلق ترابط وانسجام وتناغم بينها وبين مجموعة من العناصر الثقافية المغربية المحلية، وتمثل ذلك في مختلف مكونات ومواقف النص الدرامي.

اختار المؤلف موضوعا حقوقيا وسياسيا له علاقة بحقبة من تاريخ المغرب التي عرفت بانتهاك حقوق المواطنين بفعل ممارسات السلطة، حيث اعتمد على أدبيات المسرح الملحمي، ومسرح القسوة، ومسرح العبث، وأدخل مجموعة من العناصر الثقافية الأجنبية في نسيج متناغم ومنسم مع أخرى من الثقافة المغربية المحلية. أما من حيث اللغة الدرامية، فقد تمثلت في لغة منطوقة وأخرى غير منطوقة، الأولى من خلال كلمات وجمل باللغة العربية والدرجة العامية المغربية متناسجة مع كلمات وجمل بلغة من ثقافية أجنبية في سياق ثقافي مغربي، والثانية تمثلت في الرموز والإشارات والإيحاءات التي تضمنها اللباس وقطع الديكور والإضاءة وأساليب الحوار ومعالم الشخصيات وغيرها.

جمع المؤلف بين شخصيتين مختلفتين، الساروت شخصية تقليدية تحمل قيم ومبادئ ثقافية مغربية محلية، أما الطبيب شخصية عصرية تحمل قيم ومبادئ التسلط والاستغلال، ينشأ بينهما صراع درامي من بداية النص إلى نهايته عبر حوار مشحون يولد التوتر المستمر. يحاول الطبيب الإيقاع بالساروت من خلال مجموعة من المحاولات الاستنطاقية، إلا أن الساروت يعتمد المقاومة والثبات على مواقفه، إضافة إلى نهجه لأسلوب الفضح والكشف عن حقائق يراها أهم من الإيقاع به لأنه مظلوم وتم القبض عليه بالخطأ. وقد عمل المؤلف على بناء حبكة درامية من خلال الترابط والتناسج

بين جميع مكونات النص الدرامي، وهو تناسج داخلي بين جميع النماذج والأجزاء الثقافية المختلفة لكل مكون، وتناسج وترابط خارجي بين هذه المكونات من حيث المعنى والدلالة وتواتر الأحداث والوقائع.

أما بخصوص اشتغال الديكور فقد وظف مجموعة من الأجزاء الثقافية المختلفة والمترابطة في نسيج واحد، من أجل إيصال رسالة حقوقية وسياسية في سياق مغربي، تكونت هذه الأجزاء من عناصر مغربية محلية وأخرى ذات أصل أجنبي، في رؤية بصرية منسجمة ومتكاملة تضمنت الساروت والمغسلة والمرآة والبروجيكتور".....، دون تغييرها أو استنقاص من ثقافة الأخر.الإضاءة كذلك كان لها دور أساسي في إبراز التناسج الثقافي، من خلال توظيف الإضاءة العادية، والاصطناعية بواسطة مصادر ثابتة وباستعمال "البروجيكتور"، كما استعمل الظلمة في بعض المواقف. أما الأزياء والملابس أظهرت بشكل واضح اشتغال التناسج الثقافي في نص الساروت، حيث تم توظيف ملابس عصرية يرتديها الطبيب، وملابس تقليدية محلية يرتديها الساروت، العصرية تمثلت في الوزرة البيضاء ورابطة العنق والمعطف.....، أما التقليدية تمثلت في الرزة أو الشدة بقطعة ثوب على رأس الساروت والقطع الأخرى المتممة مثل الجلباب والسروال والبلغة....

إن محاولات الحسين الشعبي في نص "الساروت" سعت إلى إبراز "التناسج الثقافي" ولو بشكل مقتضب، ضمني وصريح، دون الرفع من قيمة الثقافة المغربية على حساب الثقافة الغربية، أو استنقاص من ثقافة الآخر، على خلاف ما كان معمولا به في "المثاقفة" التي وظفها الغرب من أجل اقتطاع أشكال ونماذج تعبيرية من ثقافة الآخر وإدماجها في ثقافته ومحوها من أصلها وانصهارها بشكل يغير من طبيعتها وهويتها الأصلية مما كرس المركزية الأوربية على ثقافة الشعوب المستضعفة.

خلاصات عامة

من خلال هذه الدراسة في موضوع "ديناميات المثاقفة والتناسج الثقافي في المسرح"، خاصة من خلال نص الساروت للحسين الشعبي يمكن صياغة مجموعة من الخلاصات، كالتالي:

- الثقافة أسلوب وطريقة العيش في الحياة التي تتمكن جماعة بشرية من تأسيسها لتكون مقبولة من طرف جميع أفراد الجماعة، وهي تتضمن العادات، والتقاليد، والعبادات، والقوانين التي تحكم الجماعة، والفنون، وأنماط التفكير، وآداب السلوك، والمعتقدات، أو منظومة الأخلاق والقيم التي تحكم الجماعة، وكذلك اللغة، ونمط العيش بما يتضمنه من مسكن ومأكل ومشرب ومن علاقات وأنظمة سلوك تؤسس التواصل بين الفرد والفرد، وبين الفرد والجماعة، وبين الفرد والطبيعة.
- تعد الثقافة معيارا من معايير التمييز والاختلاف بين الشعوب والجماعات، إذ أن لكل مجتمع طابع ثقافي خاص، وأسلوب عيش معين، بل ومنظومة قيم معينة. وقد ساهمت الثقافة بشكل كبير في تحول الإنسان من كائن بيولوجي إلى كائن اجتماعي، يتفاعل داخل الجماعة ويعبر عن حاجاته وقناعاته وميولاته، وعن طابعه الخاص الذي يميزه عن غيره.
- تلعب اللغة دورا أساسيا في بناء الثقافة، باعتبارها المشترك بين أفراد الجماعة، وباعتبارها كذلك سياقا لبلوة القيم والعادات والتقاليد وتعزيزها بينهم، ولأنها وسيلة التواصل أو الخيط الناظم للعلاقات المتبادلة داخل الجماعة.
- العلاقة بين الثقافة والهوية علاقة تلازمية، إذ أن لكل شعب ثقافة مميزة له كعنوان لهويته، باعتبارها ركنا أساسيا في تشكيل الهوية، لأن الفرد أو الجماعة من دون ثقافة يعتبر فاقدا للهوية، وتشكيل الهوية يقتضي الانتماء للجماعة والتقيد بقيودها وتمثل قيمها وعاداتها ومعتقداتها وضوابطها حتى يصبح فاعلا وممارسا لها.

- التناسج بين الثقافات في المسرح ليس وليد الآن، وإنما له أصول تاريخية قديمة، غير أنه يحمل أسماء ومفاهيم تختلف حسب كل مرحلة من مراحل تطور الظاهرة المسرحية، وحسب المؤثرات الاجتماعية والثقافية والسياسية والإيديولوجية.
- يتجسد التناسج الثقافي في مجموعة من التجارب المسرحية في الغربية والعربية.
- التناسج الثقافي هو عملية تناسجية بين ثقافتين أو أكثر، غربية أو غير غربية، تنبني على استلهام أجزاء أو عناصر أو مكونات أو أشكال معينة من ثقافة معينة لإدماجها في ثقافة أخرى مخالفة أو مشابهة، بعد عمليات الانتقاء والتنظيم والتركيب بطريقة متوافقة ومنسجمة ومتناغمة لتشكيل شكل أو نوع ثقافي أو تعبيرات ثقافية مقصودة ومرغوبة، في حلة جديدة مخالفة لكل الأجزاء المنسوجة، والإدماج هنا يطرحنا أمام التعقيد الذي تتم به عملية التركيب.
- مسرحية الساروت من النصوص التي تندرج في إطار الإنتاجات المسرحية التجريبية في المسرح العربي، تضمنت بعض أشكال التناسج الثقافي. عمل الحسين الشعبي على بناء نص درامي يتضمن أجزاء ونماذج من ثقافة الآخر مترابطة ومتداخلة مع أجزاء وعناصر من الثقافة المغربية من أجل خلق نموذج نصي متكامل في سياق مغربي.
- اعتمد الحسين الشعبي على بعض أدبيات المسرح الملحمي ومسرح القسوة ومسرح العبث من حيث المنهج والأسلوب، من أجل بناء النص الدرامي وتقديم فكرة معينة حول القضية الحقوقية خلال مرحلة من مراحل التجربة المغربية التي عرفت بانتهاك الحقوق نتيجة خلل معين بين المواطن والسلطة.
- ظهر التناسج الثقافي في نص مسرحية الساروت في الموضوع الحقوقي والسياسي، وفي الشخصيات، ونوع الديكور، والصراع بين المقاومة والسلطة، والحوار، والحبكة، والأحداث والوقائع، واللغة المنطوقة وغير المنطوقة، ونوع اللباس والأزياء. وقد حاول الكاتب أن يستعمل نموذجين

خاتمة عامة

إن المسرح كفن عريق في القدم عرف العديد من التحولات في شكله ومضامينه ومنهجه، فمنذ نشأته، وفي كل مرحلة من مراحله يتغير ويتجدد حسب متطلبات عصره ووفقا للتأثيرات الاجتماعية والسياسية والإيديولوجية والاقتصادية والثقافية على وجه الخصوص، إنه نشاط إنساني بامتياز يعكس طبيعة الحياة الاجتماعية من خلال تناوله للظواهر الاجتماعية بكل حمولتها الثقافية.

لا أحد يستطيع أن ينكر أثر المسرح واعتباره واحدا من منابر الفنون والثقافة والأدب، وهو صوت يعبر عن أصوات المجتمع خاصة في هذا الوقت المضطرب الذي يمر به عالمنا العربي، ولن يعبر هذا المسرح عن صوت مجتمعه إلا إذا تلمس الحالة الواقعية للحياة الاجتماعية، وبلغ النضج في الطرح، وحمل رسالة تدعو إلى الخير والحب والسلام عبر الحوار والتفاعل الإيجابي، ليكون مرآة تعكس ملامح المجتمع بصورة صادقة بكل ما فيها من سلبيات وإيجابيات.

المسرح ظاهرة اجتماعية ثقافية بامتياز، أصبح يشكل جسر تواصل بين جميع الثقافات، بل ملتقى الحضارات بمختلف أشكالها وتعبيراتها وألوانها، حيث تداخلت واختلطت داخله كل الأشكال التعبيرية المتعددة من شعوب مختلفة، لدرجة أنه يصعب التمييز عن ثقافتنا وثقافة الآخر، فقد أصبح المسرح فن هجنة بامتياز يتموقع في فضاء بيني يختزل كل الأجزاء والعناصر والأساليب التعبيرية بمختلف أشكالها. وبهذا المعنى، يمكن القول أن المسرح أضحى فضاء لتناسج العديد من الأجزاء والعناصر الثقافية منحدرة من شعوب وثقافات مختلفة.

إن التناسج الثقافي في المسرح له أشكال متعددة ومتنوعة، يتم من خلال خلق نوع من الترابط والانسجام والتناغم بين أجزاء من ثقافة معينة

وثقافة أخرى مخالفة، عبر علاقات مندمجة في سياق معين، لخلق شكل مسرحي جديد يكون وفيا للثقافتين معا دون تشويه أو تحريف جائر ومهين، ودون إقصاء أو فرض سيطرة معينة، إنه تناسج بين أجزاء وعناصر ثقافية يسعى إلى خلق المعنى والدلالة بما يتوافق مع متطلبات الفرجة المسرحية.

بيبليوغرافيا:

مراجع باللغة العربية

- الحسين الشعبي، الساروت، مطبعة التيسير، ط1، الدار البيضاء، أكتوبر 2014.
- إدورد سعيد، الثقافة والإمبريالية، دار الأدب للنشر والتوزيع، الطبعة الرابعة، بيروت-لبنان، 2014.
- سعيد كريمي، مسرح القسوة والمسارح التجريبية الحديثة، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات العربية المتحدة، ط1، 2014.
- خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 14، ط1، طنجة-المغرب، 2011.
- خالد أمين، الفن المسرحي وأسطورة الأصل، مساحات الصمت، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط2، طنجة، 2007.
- عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، سلسلة الدراسات النقدية (3)، ط1، الدار البيضاء، 1985.
- جمعة أحمد قاجة، المدارس المسرحية وطرق إخراجها، المراجعة اللغوية: د.باسم عبود و د.عبد الله الزوايدة، وزارة الثقافة والفنون والتراث، مطابع قطر الوطنية، الدوحة-قطر، 2009.
- حسن حنفي حسنين، الهوية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، مصر، 2012.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، مصر، 1979.
- محمد حميدي، صناعة الإخراج المسرحي العربي من التنظيم إلى التأسيس والتأصيل، ط1، مطبعة سجلماسة، مكناس، المغرب، 2011.
- رشاد رشدي، ما هو الأدب، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، مصر، 1971.
- حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق، مكتبة الأسد الوطنية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

- عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، نشر وتوزيع مؤسسة عبد الكريم عبد الله، ط1، تونس، 1987.
- ابراهيم حمادة، طبيعة الدراما، سلسلة كتابك، دار المعارف، القاهرة، 1978.
- سامي منير عامر، من أسرار الإبداع النقدي في الشعر والمسرح، منشأ المعارف، مصر، 1987.
- عبد القادر قط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية لجمان، ط1، 1998.
- عبد المجيد شكري، فنون المسرح والاتصال الإعلامي، ط1، دار الفكر العربي، القاهرة، مصر، 2011.
- كمال عيد، دراسات في الأدب والمسرح، الدار المصرية للتأليف والترجمة، القاهرة، مصر، 1965.
- زكريا إبراهيم، مشكلة الفن، دار مصر للطباعة، القاهرة، مصر، 1976.
- عثمان عبد المعطي، عناصر الرؤية عند المخرج المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 1996.

مراجع مترجمة إلى اللغة العربية

- أرسطو طاليس، فن الشعر، ترجمة: شكري عياد، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، مصر، 1968.
- كلود ليفي ستراوس، الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة: مصطفى صالح، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.
- اموندليتس، كلود ليفي ستراوس، البنيوية في مشروعها الأنثروبولوجي، ترجمة: ثائر ذيب، دار الفرقد، دمشق، سوريا، ط2، 2010، ص 217.
- كلود ليفي ستراوس، الفكر البري، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987.
- أنتوني غدنز، علم الاجتماع، ترجمة وتقديم: فايز الصياغ، المنظمة العربية للترجمة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، بيروت، لبنان، 2005.

- دنيس كوش، مفهوم الثقافة في العلوم الاجتماعية، ترجمة: د. منير السعيداني، مراجعة: د. الطاهر لبيب، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، لبنان، مارس 2007.
- هارلمبس وهولبورن، سوشيولوجيا الثقافة والهوية، ترجمة: حاتم حميد محسن، دار كيوان للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، سورية، ط1، 2010.
- إريكا فيشر ليشته، من مسرح المثاقفة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ترجمة وتقديم: خالد أمين، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة 22، ط1، طنجة، المغرب، 2016.
- برتولد برخت، الأورغانون الصغير، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، ط1، د. ت.
- جيمز روز أفنز، المسرح التجريبي من ستانيسلافسكي إلى بيتر بروك، ترجمة: أنعام نجم جابر، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد-العراق، ط1، 2006.
- فرنك م. هوايتنج، المدخل إلى الفنون المسرحية، ترجمة: دريني خشبة وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، 1970.
- جاك فونتاني، سيمياء المرئي، ترجمة: علي أسعد، دار الحوار، دمشق، ط1، 2003.
- لاجوس إيجري، فن الكتابة المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مطبعة الأنجلو المصرية، القاهرة، د. ت.
- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الثقافة والإعلام، ط2، بغداد، العراق، 1976.
- جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة: نهاد صليحة، مركز الشارقة للإبداع الفكري، دائرة الثقافة والإعلام بحكومة الشارقة، د. ط، د. ت.
- يوسي إم هانيماكي، الأمم المتحدة(مقدمة قصيرة جدا)، ترجمة: محمد فتحي خضر، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، ط1، القاهرة-مصر، 2012.

مجلات ومصنفات جماعية

- إريكا فيشر ليشته، تناسج الثقافات داخل الفرجة: حالات مختلفة للوجود البيني، ترجمة وتعليق خالد أمين، ضمن: تحولات الفرجة/فرجة التحولات، مصنف جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة(21)، ط1، طنجة-المغرب، 2013.
- حسن المنيعي، المسرح.... مرة أخرى، سلسلة شراع، عدد 49، دار النشر المغربية، 15 أبريل 1999.
- أحمد العشري، مسرح برتولد بريشت بين النظرية الغربية والتطبيق العربي، عالم الفكر، م21/ع3، 1992.
- بيتر بروك، النقطة المتحولة ‹أربعون عاما في استكشاف المسرح›، ترجمة: فاروق عبد القادر، سلسلة عالم المعرفة، العدد 154، المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب-الكويت، أكتوبر 1991.
- زياد الحكيم، الديكور والمؤثرات البصرية في المسرح، مجلة الحياة المسرحية، العدد48، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ب.ت.
- عباس علي جعفر، القيم الجمالية والفكرية للديكور المسرحي في الاتجاهات المسرحية الحديثة، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، م5، ع1، مركز بابل للدراسات الحضارية والتاريخية، العراق، بغداد، 2015.
- مجموعة من الكتاب، "مالينوفسكي وراد كليف-براون"، ضمن: نظرية الثقافة، ترجمة: د. علي سيد الصاوي، مراجعة: أ. د. الفاروق زكي يونس، سلسلة عالم المعرفة، عدد 223، إصدارات المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب، الكويت، يوليو 1997.

معاجم وقواميس

- السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي، تاج العروس في جواهر القاموس، تحقيق: عبد الفتاح الحلو، مصطفى الحجازي، باب الفاء، فصل الثاء والفاء، مطبعة حكومة- كويي، 1996.

- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1985.
- ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط2، 2006.
- علية عزت عياد، معجم المصطلحات اللغوية والأدبية (ألماني-إنجليزي-عربي)، المكتبة الأكاديمية، القاهرة، مصر، 1994.
- عبده الراجحي، التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، دت.

مراجع بلغة أجنبية

- Antonin Artaud, messages révolutionnaires, Gallimard, paris 1971.
- Alain Virmaux, A.Artaud et le théâtre. ED. seghers. Paris.1970.
- Larthomas, Pierre, Le langage dramatique. Sa nature. Ses procédés, Armand Colin, Paris, 1972.

الفهرس

مقدمة 3

الفصل الأول: إطار نظري الثقافة، والمثاقفة، والتناسج الثقافي في المسرح 7

تمهيد 9

1- التناسج والثقافة: المفهوم 10

1-1- مفهوم الثقافة 10

المفهوم العالمي للثقافة 16

التحليل البنيوي للثقافة 17

التحليل الوظيفي للثقافة 21

الثقافة والهوية 24

1-2- المثاقفة والتثاقف 28

1-3- التناسج الثقافي: التحديد 29

1-4- التناسج الثقافي في المسرح: الرصد 33

تجارب من المسرح الغربي 36

تجارب من المسرح العربي 49

تجارب من المسرح المغربي 52

تركيب 56

الفصل الثاني: التناسج الثقافي في مسرحية "الساروت" للكاتب "الحسين الشعبي" نموذجا 61

تمهيد 63

1- النص الدرامي ومظاهر التناسج الثقافي 65

الموضوع..... 65
اللغة الدرامية..... 69
الشخصيات الدرامية..... 73
الحبكة الدرامية..... 76
الصراع الدرامي 86
الحوار الدرامي 95
الأحداث والوقائع 99
2- التصور الإخراجي واشتغال التناسج الثقافي..... 107
الديكور 107
الإضاءة..... 110
الأزياء والملابس..... 114
تركيب 117
خلاصات عامة 119
خاتمة عامة..... 122
بيبليوغرافيا: 124
الفهرس..... 129

ديناميات الثقافة في المسرح
من المثاقفة إلى التناسج الثقافي

(...) في إطار ما يعرف ب "مسرح المثاقفة" عرفت الفرجات والتعبيرات الثقافية تحولات عميقة وشائكة، حيث تم اقتطاع أجزاء من ثقافة معينة وإدخالها في ثقافة أخرى مخالفة، مما نتج عنه إشكالات عويصة من قبيل التخوف على الهوية الوطنية، وهيمنة ثقافة على أخرى، إضافة إلى التبعية الثقافية، وهو الأمر الذي كرس المركزية الغربية من خلال إغناء ثقافتها على حساب ثقافة الآخر المختلف ووصفها بالتخلف والجمود وكل أشكال الدونية، غير أن "ارتهان مصطلح "مسرح المثاقفة" بأشكال معينة من الممارسات المسرحية المتمركزة قد أحدث التباسات أثناء تداوله في أوساط البحث المسرحي الدولي، إذ أصبح يرمز إلى مثاقفة مهيمنة ومفروضة أكثر منها تلقائية ومتكافئة" . مما نتج عنه ضرورة تفكيك مسرح المثاقفة ومعرفة خلفياته وأبعاده من قبل العديد من النقاد والباحثين.

ISBN : 978-9920-568-56-2
9 789920 568562

مقاربات PROCHES