العولمة والمسرح مقاربات نظرية وتطبيقات قبلية

د. زهير كاظم الشمري
جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة

تساؤلات مشكلاتية:

إن غالبية التعريفات التي تناولت ماهية العولمة متشعبة ومتعددة وتنحاز بها نحو الإشكالية ، ذلك أن حتمية الجدل والمساجلة حول حدودها ومساحتها والفضاءات المتغايرة مابينها ، منحت الباحثين فسحة لتأويلها استناداً لخصوصياتهم وبناءاتهم العقلية والفكرية ، وأنماط الثقافة المتداولة في أسواق المعرفة ، كل هذه الذاتيات تؤشر تصورات في الذهن تخلص إلى علامات استفهام متحيرة ومتسائلة، ماذا تعني العولمة ؟ وخصوصاً في إطار الوعي والثقافة وأنماط الاتصال ومنها المسرح ، هل هي عالمية البنى الثقافية الحديثة ؟ أم هي تجاوز الحدود بين ما هو محلي وقومي وعالمي ؟ أم هي مشروع تأسيس لثقافة أحادية جامعة ومغايرة لما هو سائد ؟ أم هي فرض نمط ضد نمط؟ أم صراع مدنية حديثة مع حضارات أصيلة تراكم وعي أجيالها عبر الزمن تناصاً فكون منهجاً مفاهيمياً للظواهر المعلنة ، والماورائيات المستترة للعلاقات الواعية واللا واعية بين أفراد المجتمعات المتعددة داخل إطار الأمة الواحدة والتي تنوعت منهجياتها ومفاهيمها رغم اعتمادها قواعد مشتركة في التأسيس والتجذير ، أم هي تبادل مصلحاتي بين ثقافة وأخرى مع الاعتراف بالحق لكل منهما بالاستمرار والغنى وفق المصادر والقوانين التوارثية الاختلافية التي جذرتها في ألذات الجمعية المحلية والقومية .

وبعد هذه التساؤلات كيف تراءت صورة العولمة وجوهرها ومحيطها في ذهن المواطن العربي عموما والمثقف خصوصا ؟:-

لو تناولنا آراء المثقفين العرب لخلصنا إلى أنة ومرة أخرى يحصل انشطار في الذهن العربي ، يولد أزمة جديدة في الثقافة العربية ، أزمة طرفاها من هو متجانس مع مفاهيم ابهرتة صورها فراح وباسم الحداثة ، يتحزب لفكرة لم تكتمل بعد خطوطها الأولية، ولم نتلمس خصالها إلا من خلال دعوات ورؤى وإيقاعات متنافرة ساحت فوق أسطح المجلات والصحف العربية ، حتى صارت أطياف وأحلام بعض منتظرينا ومثقفينا مصدراً لإقرار مبادئها رغم عدم معايشتهم لظروف نشأتها ، ورغم عنادهم مع ذاتهم والآخرين في تطرفهم وانحيازهم لها دون وعي وإدراك لما ستؤول إليه غداً.

والطرف الآخر من مثقفينا وجد في العولمة شيطاناً مارداً يتجاوز المحلية ويتخطى الحدود الذهنية والفكرية والثقافية بصيغة الطرد والنفي خارج فضاء الوعي القومي، ورأى فيها دعوة إلى (تبني نموذج معين ، وبعبارة أخرى ، فالعولمة ، على جانب أنها تعكس مظهراً أساسيا من مظاهر التطور الحضاري الذي يشهده عصرنا ، هي أيضا أيدولوجيا تعبر بصورة مباشرة عن إرادة الهيمنة على العالم وأمركته)[1] من خلال توظيف وسائل الاتصال المتنوعة بهدف تغيير مسارات التغذية الذهنية بطريقة دعائية مثيرة ، ولإجبار الذهن العربي على تبني تلك الظاهرة وبالتالي إحداث ما يسمى بالانسلاخ الثقافي عن مركز التأسيس .

الطرف الأول هم بعض أصحاب الثقافات المكتسبة بفعل المعايشة والدراسة ذوو الإيقاعات والرؤى المتجانسة مع ما ارتسم في الذاكرة من شبكات مرجعية ومشاهد كونية متحررة كونت فسيفساءها الكلمات والصور والممارسات التي جذرت لثقافة غربية، أنضجت لديهم أحاسيس ورغبات معلقة بانتظار التصادم مع المحيط وهدمه وبناءه على طراز ثقافة الآخر مما جعل هؤلاء يعيشون غربة ألذات عن المجتمع الأساس والنظر باتجاه مجتمع بديل مؤسس على أشكال مفارقة ربما تخرج المارد من القمقم حسب تمنيات هؤلاء .

أما الطرف الثاني فهم أصحاب الوعي المتجذر المنجذب لتراثه القومي وموروثه الشعبي، المعتنق لمفاهيم سائدة ادلجتها شرعيات وقوانين ارتباطية وسلوكية دينية ودنيوية يحرسها أحياناً صدق الإيمان وقوة العقيدة ، وفي بعض الأحيان تعصباً منشطراً بين الرؤى والانتسابات وفق مسميات عديدة ، ذاتية وجمعية ، عائلية وقبلية ، محلية وقومية وإقليمية ، وهم جميعاً يرون أن لا مثلبة في البناء الاجتماعي والفكري والثقافي الذي يؤطر نتاجنا الأدبي وتراثنا الشعبي والقومي ، وإن لخصوصياتنا آليات في التماثل والتناسق مع الآخر دون الاعتراف بالالزاميات الخارجية المتمايزة عنا ، من هنا رأى هؤلاء أن العولمة ثقافة أحادية متمايزة لا ثقافات متنوعة ، إنها تمزيق لتعريفات المجتمع ، وإنها تتعارض والاتفاق الجمعي حول القيم والأخلاق والمبادئ والأعراف امتداد الفرد وفعله وإبداعه المتراكم عبر الزمن، وحول المكان/ الوطن فضاء اللعب الحر دون قيود الآخرين ، وحول التراث

١- الجابري ، محمد عابد ، العولمة والهوية القومية ، بيروت: مجلة المستقبل العربي ، العدد-٢٢٨، شباط / فبراير - ١٩٩٨ ، ص ١٦ .

والموروث الزمن المتجدد فينا أبداً ، مراسلات الأنساق البنائية الفكرية والثقافية ، وجدلية الارتباط بين السالف والآني والقابل من الأيام، التي كانت ومازالت مصدر البناء والتكوين للشخصية القومية . إذن هي إبدال لما هو خاص وقائم ، بعام سيقوم ، أداته وسائل الاتصال ، والشبكات المعلوماتية، ولعل من أهم وأخطر وسائل الاتصال هو المسرح ، الفعل الآني والجدل اللانهائي.

هذه هي رؤى طرفي الصراع في فهم دلالة ومعنى وماهية العولمة .. ماذا نرى نحن سدنة المسرح وحراس هذا المارد العظيم ، نبع المعرفة والتعرف والخيال والذاكرة والتغيير والتفكير والهدم والبناء وكل الأشياء الجميلة في عالم المتناقضات ، فعل الاتصال المباشر دون استئذان ، وفعل التوحد بين عالم الخيال وعالم الواقع ، والكائن والممكن من المسلمات والحقائق والافتراضات . ماذا نرى نحن في العولمة والمسرح؟ ما نمط العلاقة بينها ؟ وهل كانت ثمة علاقة ، أم ستكون في الغد ، أم هي كائنة؟ وما الطريق الذي يوصل بينهما ؟ وما هي الحدود الفاصلة بين محيطي نشاطيهما ؟ نحاول الركون إلى بعض الحقائق ، نتسلح بها ، نجعلها مددنا في اختراق عتمة الفضاء الذي يحويهما ..

المبحث الأول : الدراما ...فعل مقاربة

هاملت: أكائن أنا ، أم غير كائن ؟ تلك هي المسألة ، أي الحالتين أمثل للنفس ؟ أتحمل الرجم بالمقاليع ، وتلقي سهام الحظ الأنكد ، أم النهوض لمكافحة المصائب ولو كان بحراً أجاجاً ، وبعد جهد الصراع إقامة حد دونها ، الموت ..... الموت رقاد ، رقاد وقد تكون به أحلام ، آها هذه عقدة المسألة إنما الخوف من تلك الأحلام التي قد تتخلل رقاد الموت بعد النجاة من آفات الحياة ، هو الذي يقف دونه العزم ، ثم هو الذي يسومنا عذاب العيش . وما أطول مداه ، إذ لولا هذا الخوف ، لما صبر أحد على المذلات والمشقات الراهنة ، ولا على بغي الباغي ، ولا على تطاول الرجل المتكبر ، ولا على شقاء الحب المرذول ، ولا على ابطاءات العدل ، ولا على سلاطة السلطة ، وقحة القدرة، ولا على الكوارث التي يبتلى بها الحسب الصحيح ، والمجد الصريح ، بفعل الجهلة، وتهجم السفلة ، وفي وسع المرء أن يترخص في الابتعاد فيسلم من كل هذه الرزايا بطعنة واحدة من خنجر في يده ، من الذي كان يرضى بالبقاء رازحاً تحت الحمل دائم الأنين ، مستترفاً ماء الجبهة من الإعياء ؟ لولا أن يتقي أمراً وراء الحياة..[1]

1 – شكسبير وليم مسرحيه هاملت تع تحليل مطران بيروت دار نظير عبود ١٩٩٠ ص ٥٨.

يرى (هازلت)، (إن مسرحية هاملت واحده من مسرحيات شكسبير التي نفكر فيها كثيرا لأنها تزخر بانعكاسات حادة للحياة الإنسانية ولان هموم هاملت قابلة للانتقال لان تكون هموما عامة إلى الصعيد الإنساني فكل شيء يحدث لهاملت نطبقه على أنفسنا لأنه يطبقها على نفسه كوسائل عامة)[1] في هذه الرؤية يبرز مستوى الدلالات الدرامية بالتضمين على مساحة الفضاء التي تنتمي اليه شخصية (هاملت) الشكسبيرية وفيها إمكانية لوجود أكثر من مستوى تفسيري يصنع لنا أكثر من (هامت) كذات أحادية بل ويشير هذا النص إلى أن (هاملت) اسم تكون عبر التغذية بوساطة شبكات شريانية تمتد على مساحة الوجود الكوني إنها شكل تصوري لأخلاقيات وسلوكيات تشكلت عبر التجربة الإنسانية جمعا ، تبناها (شكسبير) ، كثفها ، أعاد صياغتها وحدها بتعبير أطلق علية اسم (هاملت) انه شكلانية فردية ومنظومة مرجعية لتصور نحتي مادته الكتلوية الأساسية جميع أفراد الشعب الذين هم على شاكلتة حتى وان اكتسبوا بعض صفاته استنادا إلى البناء السيكولوجي عند التحليل ، وحيث أن أزمات (هاملت) هي حاصل تحصيل ومجموع أزمات الكل ترسمت في هذا الفرد الجزء إلا أن مكوناتها الفكرية والسلوكية والجمالية متفردة بذاتها كأنها صراع (هاملت) مع الوجود من خلال البحث بيقين عن نظام مملكته الجامعة الذي هو السمو الانساني انه نظام الشخوص الممكن تواجدها في دواخلنا نحن بنو البشر لذلك استطاع (شكسبير) أن يمنح تلك الشخصية سمة الدخول إلى عوالم عديدة تحكمها اختلافات السنية ومساءلات مبدئية ونظم سلطوية دينية كانت أم دنيوية تفرض نفسها بوعي أو بدون وعي على بنية الشخصية التي أجبرت على مغادرة شروط التفرد وقوانين الأحادية ، إنها شخصية مغايرة لها خياراتها ومشروعاتها ورؤاها التي لا تحتمي بالحجب المفاهيمية الادعائية وفق نواميس كتابة النص الدرامي ، كما أنها لا تختفي وراء الأقنعة الشرطية حيث استحالة الإبداع وفق الآليات المتصلبة التي تثير الضحك والاستهزاء ، ولأنة ذلك الكون الشعري الأزلي مدى الدهر ، بسوادة الحزين المتشائل وتنهداته العاصفة ، وزفراته التي كالريح المجنونة وهي تدمر أو تطور، والعجز النفسي والروحي ، وضعف الإرادة لحظات وثورتها لحظات أخرى ، ولأنة أشياء كثيرة تصارع أخرى أكثر ، لذا فقد تجاوز المنظومات الأحادية ، وتماثل مع الكل بسمات متقاربة وأخرى متباعدة تؤطرها فكرة الإنسانية في الروح والانتماء، والمشاركة في الرغبات والدوافع ، إنه

---

٢ – صالح ، قاسم حسين ، الإبداع في الفن ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨، ص ١٢٨ .

منظومة أخلاقية سلوكية مبتكرة ، تأنسنت آنياً، ولا تملك فعل الحاضر فقط ، بقدر ما هي مطلقة لها امتدادات إنشائية تصورية ، تركيبية ، مفككة لكل القوى المحركة والمؤثرة والمستفزة للشحنات والانفعالات الإنسانية عبر الأزمنة والأمكنة التي تخترقها وتتواجد فيها سواء كشخصية دون حراك ترتسم ملامحها أمام أعيننا وبصائرنا حين نقرأ كلماتها على الورق ، فنستقرئ مكوناتها المتعددة، أو حين تتحرك أمامنا بأنساق ورؤى متباينة وفق تصورات وخيالات متنوعة متعددة، ضمن المنجزات الفنية وعلى مساحة الفعل الأدائي عند التجسيد على خشبات المسارح .

هذا هو عالم (هاملت) أليس هو ذاته عالم (فاوست ، وستراجون ، ولورا ، وكريون، وسجاناريل ، وسوفوكليس ، وراسين ، وشكسبير) ذاته وأنا وأنت والآخرون ممن عاشوا ويعيشون الحياة الآن بكل إرهاصاتها ومعطياتها المتجددة ، الحلوة منها والمرة، عالم أو عوالم متعددة تجمعها بعض السمات المشتركة ، ذلك أن الدراما / الأدب فكراً مشاعاً ومتناصاً عبر الزمن ، ولأن الخلود نصيب الشخصيات الدرامية الأصيلة الانتساب والتكوين ، فهي إنسانية بوجودها الوهمي المصدق ، وعالمية بسلوكها وسماتها وقانونها الإنشائي ، لأننا جميعاً بشر نشترك مع بعضنا بسمات عديدة ونختلف في أخرى ، ولنا رغباتنا ودوافعنا الجمعية والفردية التي تتجلى وتتوحد في سياق التعبير عن هواجس الكينونة والوجود في محيط عالم دخل ظلمة الخرافة الحديثة والاسطورة الغير متجانسة اللتان تحكيان وتحاكيان قصة إنسان / اليوم وغداً الحالم بعالم الميتافيزيقيا المقدسة التي يصنعها الفرد مع أشياءه استجابة لرغبات الذات ، إنها رؤية جديدة لعالم تشيأنا فيه فغدونا مجموعة ماديات تدرس بلا روحانية ، ماديات تآلفت مع بعضها فصار هذا الذي اسمه – فقط – الإنسان انه عالم اللامعقول الذي شكل خطاباً وتصوراً ارتدادياً يحاول بعض مبدعيه الابتعاد عن تلك الأرضيات المتوحشة المجنونة، والعودة إلى حضن العفوية العاقلة .

يقول (يونسكو): (إن ما يعنيني قبل كل شيء هو الوحدة بين البشر وذلك لأني في حاجة إلى أن أرسي الروابط بيني وبين كل الناس في كل مكان)[1]. هل أن هواجس (يونسكو) مؤسسة على تفاصيل تشاركية للبنية الداخلية للذوات البشرية الجمعية ؟ أم هي إرهاصات لحظة تماثلت فيها المتنافرات الداخلية فانطلق الصوت الكامن خلف الرغبات بهذه الكلمات

١ – عرسان ، عل عقلة ، السياسة والمسرح ، طرابلس : الدار العربية للكتاب ، ب ت ، ص ٣٧٢,

؟ أقول : أنها رغبات إنسان ، هو نحن ، ونحن هو ، إنسان يتلمس حزمة نور تضيء لنا جميعا دربا آخر غير درب العذابات والآلام . ولكن هل تقع تلك الرغبة ضمن دائرة الشك والمستحيلات ، كخلط الماء بالحديد ؟ وهل هناك من بذور طيبة ومشجعات نشطة تعين (يونسكو) على تحقيق رغبته / الحلم ؟ وما هو الطريق الأمثل لبلورة تلك الأفكار وبثها بسلاسة إلى الناس ؟

أقول: نعم، التغيير ممكن، وأيسر الطرق وأهمها لتحقيقه هو المسرح ، وسيلة الاتصال المباشر والمتجدد كل حين ، فضاء اللعب الحر ، ولكن لماذا المسرح ؟ .. ذلك لأنه كان (منذ البدء ، يعالج قضايا الحياة والإنسان ،إلا انه ، كما قال أرسطو ، لا قبل له باحتواء الحياة كلها ، بحقائقها ودقائقها ، وإنما يتولى أزمة من أزماتها ويتقصى فيها ويعزلها عما دونها وما إليها) ، ولتأكيد ذلك نؤشر ما يأتي :-

المبحث الثاني : الدراما - شمولية المحتوى الدلالي

الإنسان منظومة من الحواس ، هي مجسات ، أو نوافذ يطل من خلالها على عالم الواقع الذي يعيش فيه ، وبواسطة أجزاء تلك المنظومة يدرك مجموعة من الاحساسات، تنتجها بعض المثيرات ، فيكون لها تأثيرها اللحظوي أو في آلاتي من الزمن ، على جهازه الحاس والتي تترجم إلى بعض الدلالات والمعاني والرموز المتفاوتة في قوتها وضغطها استناداً إلى قوة المؤثر ونوعه ، وبتكرار التجربة وتعدد المثيرات وما تولده من ضغوطات وانبساطات في النفس البشرية الفردية والجمعية ، تبني المواقف ، ويبدأ التفكير الذي هو جدل ذاتي في البحث عن حاجات الإنسان /الفرد ، وكيفية إشباعها، وحين يتجاوز التفكير محيط الذاتية باتجاه فضاءات الموضوعية ، حين ذاك نؤشر أن ألذات المفكرة قد انتقلت إلى حلبة الصراع الكوني في مسعى للتصادم والتصارع مع كل العرفيات من الأفكار والممارسات التي تتموقع ظلماً اتجاه الرغبات والحاجات الضرورية بهدف خلق إنسان وواقع جديدين .

إن التفكير ينطوي في كثير من الأحيان على (عملية اختبار وتجريب للواقع ، وقد ينطوي على محاولة للابتكار . أو قد يهدف إلى شرح وفهم لما يحيط بالإنسان من مظاهر، أو قد يقوم على أساس رغبة في إكمال ما لم يكتمل بعد . يفكر الإنسان لان البيئة التي يعيش فيها لا توفر له ما يرغب فيه من إشباع ، يفكر لأنه يشعر بان هناك ما ينقصه ، وهو لا

يستطيع أن يشعر براحة إلا إذا وجد ما ينقصه).[١] إذن هناك دوافع ورغبات تحرك مراكز الوعي للبحث عن الوسائل الاشباعية ، حيث تولد نوعا من الانفعالات تستفز الجوانب المعرفية الراكنة في زوايا الذاكرة والتي تتفاعل آنياً مع الأحداث والحقائق الجديدة الناتجة بفعل الحاجة ، فتفرض نمطاً من التفكير قد يتحول نتاجه إلى منجزاً دراماياً يناقش أو يطرح للمناقشة حاجات الذوات المفكرة ، ورغباتها، وآمالها ومخاوفها ، وكفاحها ضد التصورات العدائية الحقيقية والافتراضية ، التي تُحيِد السلوك باتجاه الإشباع وأداة المفكر من خلال المنجز الفني لطرح تلك المتصارعات والمتعارضات والأفكار النقدية ، شخصياته المسرحية ، هذه الشخصيات التي غالباً ما تكون أنماطاً دالة ليس على ذاتها فقط ، وإنما على مثيلاتها في بناءاتها الداخلية والخارجية ، باعتبارها كلاً تكون اجزاءة من أفراد آخرين متماثلين مع صفة من صفاته، هذا الكل هو الذي يعكس رغبات ودوافع وحاجات هذه الأجزاء ولان المنجز الدرامي نتاج إنسان أحاطت به بعض الممارسات الفردية والجمعية ، السلبية والايجابية، التي صارت استحالات صورية مستعمرة لما اسماه (يونك) باللاشعور الجمعي الذي هو (متحد عند جميع الأفراد بغض النظر عن حدود المجتمعات .. وان الروائع الفنية الخالدة لا وطن لها لأنها تنبع من اللاشعور الجمعي ، فإذا غاص الفنان إلى هذه الأعماق فقد بلغ جوهر الإنسانية)[٢] . وإذا ما تراكمت وتكررت الخبرات والموروثات عبر الزمن فإنها تتحول إلى أرواح سجينة تطالب الفنان بأن يطلق لها العنان بأية صورة من صور التعبير الفني ، ولان المنظومة الحسية لدى الفنان أكثر فعالية من الناس العاديين ، فغالباً ما تكون الحاجة لديهم إلى الإنجاز أكثر استفزازاً لسلوكهم الذي يؤطر بنوع من النشاط الإبداعي المبني على فرضيات ومقاربات واحتمالات يتجاذب صناعتها الخيال والواقع ، ليعطي شكلاً متكاملاً من التكوين الافتراضي لما يجب أن تكون عليه الحياة وليس كما هي كائنة ، طارحاً للنقاش كل الرغبات والحاجة المكبوتة . من هنا فان الفن الدرامي ومنذ الأزل صوت الإنسان وضميره أينما كان ، يحمل كل رغباته ، يدافع عنها بكفاية لغوية تختزل المعنى الظاهر والما ورائي برموز وعلامات مكتوبة أو مستقرأة ، متسعة لكل الخلجات والإرهاصات والهمسات الإنسانية في

١-عبد الغفار، عبد السلام، مقدمة فى علم النفس العام، ط٢، بيروت : دار النهضة العربية، ب ت، ص ٢٦ .

٢- صالح ، قاسم حسين، المصدر السابق ، ص ١٩.

كل زمان ومكان ، هذه الكفاية اللغوية بأشكالها المتعددة وصورها المتنوعة السمعية والبصرية والتي لها تأثيرها في بنية العرض خصوصاً في المسرح المعاصر حيث التلون اللغوي ، تؤشر إلى مضمون العمل الفني ومحتواه الدلالي .

المبحث الثالث : المؤسس الحواري وإشكالية النمذجة

كان ومنذ زمن قريب يتم تحديد شرعية النص الأدبي في انتساباته إلى فضاءات الدراما، بتقسيماتها المعروفة والمتوارثة بالوجوب ، رغم الاختلافات الصنفية والمذهبية له، ولكي يصنف على أنه مسرحية تراجيدية كانت أم كوميدية ، لا بد من أن يبنى على فصول ثلاثة أو أربعة أو خمسة ، تتجزأ بدورها إلى وحدات أصغر تسمى بالمشاهد حيث يتم تحديد ذلك وفقاً لتطور الأحداث وأماكن وأزمنة وقوعها .

وبما أن النص الدرامي موضوعاً مؤسساً ومبنياً على مجموعة من الشخوص كلٌ وانتساباتها الفكرية ، تصارعت بينها فصار هذا الصراع أحداثاً تتجاذبها الأفعال وردودها – ردود الأفعال – في فضاء زماني / مكاني افتراضي ، فلا بد أيضاً من أن تتجاذب تلك الشخصيات الحديث فيما بينها ففرضت صيغة البنية الحوارية ، أو الحوار المتبادل على النص الدرامي .

ولان الأحداث وما تبنى عليها من أفعال لا يمكن أن تقتحم دوائر الإدراك إلا من خلال التأدلج ضمن مقوم بنائي لغوي / فكري يسمى بالموضوع ، الذي يتطلب بناءه وجود خارطة إنشائية للنص بين ثنايا تلك المشاهد والفصول تؤشر إلى جملة معطيات عن ماهية الشخصيات وأبعادها ودوائر العلاقات التي تربط بينها ، هذه الخارطة تتكون من أنساق لغوية تترتب من أساسيات وفرعيات معرفية تنتج شبكة إجراءات تحدد مسارات نمو الأفعال من بدايتها مروراً بمراحل تطورها حتى نهايتها وانتضامها وفق اتفاقات قاعدية لكل مذهب أدبي أو صنف درامي إذن تبنى صورة المنجز الدرامي على فصول ثم مشاهد ، وبنية معمارية تسمى الحبكة ، وحوارات متبادلة مابين الشخصيات ، وفق مراحل إنتاجية تمهد للحدث ثم تتابع مراحل تطوره باتجاه الخاتمة الحل .. أو اللا حل كما هو الحال في الكوميديا حيث ارتداد الفعل والنسق المعرفي غلى مساره الأول ، أو كما في المسرح الملحمي حيث يكون الجمهور مطالبا بوضع الحلول للأحداث ، كل وفق روافده الثقافية ، ووجهة نظره الخاصة . هذه قاعدة ، فرضت منطوقها على بنية النص الدرامي وعلى مساحة الكون منذ الأزل إلى الآن بصورة مباشرة أو غير مباشرة، إلا أن هنالك استثناء لها يجيز المغايرة والمخالفة ، ذلك هو ما سمي بمسرحيات الفصل الواحد التي رغم تجاوزها

لمبدأ تعدد الفصول ، إلا إنها وفية في التزامها لشروط البناء المعماري والشكل الحواري للنص الدرامي .

ومنذ بداية القرن العشرين بدأت المتعارضات من الرؤى والأفكار والاتجاهات المسرحية التعالي على تلك الهيكلية المتألهه في كتابة النص الدرامي ومحاولة التقابل معها بالضد من خلال مغايرة بنائية تسقط من يقينها ما ألفناه من تلك الهيئة وتجزيئاتها الفصلية والمشهدية التي حفرت في ذاكرتنا على أنها وشم الدراما في الماضي والحاضر والمستقبل ، متسلحة بمعطيات وعلوم وتكنولوجيات حديثة ومتجددة أثرت في إعادة صياغة الواقع / الخيال متداخلة معها وفق مسارات عدة لكل منها إحالتها السببية الخاصة ، ولعل الذي أكثرها تأثيراً في صياغة هذه التشكيلات المتمردة ، هو علم النفس وما ظهرت فيه من نظريات تحلل وتناقش واقع النفس البشرية ودواخلها ، وما يثير فيها من انفعالات ومحفزات اختلافية لصيغ شكلية جمالية مدهشة ، قادرة على تجاوز وحل المعضلات الحياتية الإنسانية التي اتسمت من ناحية النشأة بالصورة الطبيعية نتيجة لحركة التطور الحتمي من البساطة إلى التعقيد . ولقد كان الهدف الأول لتلك الاتجاهات هو إعادة تشكيل الصلات الواقعية والمعرفية البينية لدى طرفي المعادلة، الممثل/ المشاهد بحيث تتجاوز تلك الصلات كل الحجب والجدران الافتراضية والاكراهات الجبرية التي تحضر جريان الماء بنسق واحد بين عالم الافتراض الخيالي/ المنصة وعالم الواقع الحقيقي/ الصالة. ولتحقيق ذلك لا بد من إعادة صياغة الخطاب المسرحي بدءاً من السيطرة الشكلية مروراً بالبناء المعماري الذي أسميناه بالحبكة، وانتهاءاً بشكل العرض ولعل من أكثر تلك الاتجاهات جرأةً ومعارضة ومن ثمة شهرة وانتشاراً هو المسرح الملحمي الذي أسس له وقننه المؤلف والمخرج الألماني (برتولد برشت) الذي نعت مسرحه هذا بالمسرح اللا أرسطي تمييزاً له عن المسرح التقليدي الذي رأى فيه شكلاً معوقاً لتفكير المشاهد حيث يُلبسه الصمت ، ويأخذه السكون دون المشاركة ، وبالتالي يصبح غير ذي جدوى وتأثير في بنية العرض المسرحي ، ولهذا عمد (برشت) إلى عدة أساليب مغايرة في صياغة النص نعرفها جميعاً ، محاولاً من وراءها إبدال ما هو قائم بآخر .

وفي السبعينات من القرن الماضي تشكلت ظاهرة ارتدادية عن المسارات التقليدية في البنية الشكلية للنص الدرامي عند البعض من الكتاب والمخرجين العرب الذين راحوا يتوسلون بالتراث القومي والموروث الشعبي بحثاً عما سمي بالجذور التي تؤسس لخطاب مسرحي

جديد له صور شكلية ومضمونية تستمد شرعيتها من مرجعيات أدبية وصورية لها قدرة تهجينية مع القائم والسائد من الممارسات المتشابهات معها لإنتاج شكل مسرحي متجذر يعكس الأنا / العربي ويكون بديلاً عن الأشكال الحالية التي أصابها الهرم حسب إقرار هؤلاء الذين رأو (أن كل تظاهرة شعبية تكتسي شكلاً مسرحياً نظراً لما تروم إليه من توسيع للفضاء وتوظيف مجموعة من اللغات السمعية والبصرية ، وبما أن غريزة المسرح أو الفعل المسرحي تشع كتعبير أولي لدى الإنسان منذ العصر الحجري ، فان طقوس الرقص ، والغناء والمواكب ، والأعياد ، والمواسم، والألعاب الفولوكلورية ، وقصص الدعابة والحكايات السردية والحوارية وغير ذلك من الفنون الشعبية تعد أشكالاً مسرحية – مجهوضة – رافقت الإنسان منذ أن درج على الأرض لأنها تنبني على الحوار والشخوص والديكور والملابس والموسيقى والزمان والمكان)[1]، وما أكثر تلك الأشكال في المتوارثات من العادات والتقاليد الشعبية ، وفي المتراكمات الإبداعية في التراث الأدبي القومي ، واحتواءها على فضاءات طقسية تفيض بالتخيلات الذهنية والتشكيلات الفرجوية التي يمكن من خلالها صناعة عروض مسرحية أصيلة تتجاوز بعض المنطلقات والأشكال الدرامية السائدة باتجاه دراميات جديدة تُشكل وفق الذائقة العربية ، وتستمد عناصر بنيتها النصية والشكلية من أشكال سابقة أسموها بالأشكال (ما قبل المسرحية) والتي تتكون من أصناف اللعب والمسابقات الفرجوية والأعياد والاحتفالات الدينية والدنيوية والتقاليد والممارسات السردية والحكائية والآداب الحوارية والقصصية ..خ فظهرت بعض الجماعات التي بنت تجاربها على هذه الأشكال فكان من أشهرها (جماعة المسرح الاحتفالي) التي عمدت إلى تجاوز الاجباريات الفرضية الصنعوية للبنية الشكلية ، واستبدلت ما سمي بالفصول والمشاهد بما أسموه باللوحات حيناً وبالمقامات حيناً آخر ، والبابات والتكوينات في بعض الأحيان إلا أنهم لم يتجاوزوا الصيغة الحوارية ما بين الشخصيات، أو حضورية الموضوع / القصة والفكرة واللذان تحققا بنزعة استرضائية لذات الفنان المتمرد ، والذائقة الجمعية لأبناء الأمة من خلال اعتماد المخالطات الفكرية والصورية الماضوية والآنية مصدرا لها سواء من ناحية الشكل أو المضمون ، مع عمديات من الرؤى التي تنحاز نحو عدم الإفصاح عن نهاية لمسرحياتهم التجريبية بقصد إفساح المجال للعقل العربي ومن

١- بحراوي ، حسن ، المسرح المغربي (بحث في الأصول السوسيو ثقافية) ط١ ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ ، ص ص ٨،٩.

خلال الجمهور إلى وضع تلك النهايات حسب المرجعية الثقافية والقدرات الذهنية المتباينة لكل فرد من أفراده . ولا تختلف باقي الاتجاهات المسرحية العربية الأخرى في أساسياتها البنائية العامة عما ذهبت جماعة المسرح الاحتفالي العربية ، ولكنها اجتهدت في بعض المفاصل والصيغ الشكلية سواء في بنية النص أم العرض أو في البحث عن بنيات جديدة وأماكن متجددة لتقديم عروضها ، تضمن لها بناء علاقات مغايرة مع الجمهور مع انحياز البعض منها إلى هذا العنصر العرض المسرحي . ولعل من أهم تلك الجماعات فرقة مسرح السرادق، وفرقة مسرح الحكواتي.

المبحث الرابع : العلاقات البينية ومكان العرض

في البدء حين تشكل الخطاب المسرحي ومن خلال الطقوس الدينية الاغريقية تشكلت معه ثلاثة مقومات تشير إلى شرعية وحضورية الاحتفال الديني / الدرامي ، هذه المقومات هي : الممثل ، المكان ، الجمهور .. الممثل بمهاراته الأدائية وسلطته القيادية التي تتزاوج من خلالها علنا روحانية الهدف الأسمى من وراء هذه الممارسة الذي هو التعبد ، وسلطة التفرد في الفعل التمثيلي بجميع أشكاله وافرازاته وتجلياته في المكان والزمان . وما الكلمات التي كان ينطقها إلا مفردات وجمل ، هي عبارة عن شعائر دينية تعبداً للآلهة وتمجيداً لأفعالها . والمكان باعتباره مجال التفاعل العاطفي والعقلي الآني بين الملقي والمتلقي، المتماثل الآن مع المكان الكلي/ القاعة ، المجزأ إلى عالمين: الأول خيالي، افتراضي، متحول آنيا لحظة الفعل المسرحي ، بماهيته وأجزاءه التركيبية التي تفرض علينا بإيهامية مصدقة ، إنشائية جديدة متغيرة لجغرافية الحدث الدرامي وفق معطيات وتصورات خاصة أنتجتها ذهنية القائمين على تلك الممارسة والمستمدين لصورها من تخيلاتهم وتجاربهم وثقافاتهم الذاتية ، وذلك أثناء الزمن التكويني للعرض على خشبة المسرح.

والجزء الثاني/ موضع التغيير والتحول المغيب عن فعل المشاركة المباشرة في صناعة العرض ، الواقعي بكل مكوناته الذي هو الصالة ، مكان تواجد الجمهور ومستقرة الأول والأخير طيلة زمن العرض . أن قاعة العرض المسرحي (ليس مجرد مكان يتميز بأبعاده المادية المحسوسة فقط ، لكنه أيضا فضاء خيالي .. .. إن المكان يلعب دوراً أساسيا في شكل هذه الممارسة الاحتفالية ، وهو يخضع في تنظيمه لمجموعه العوامل التي تشكل

ذوق الجمهور ، المرتبطة بطبيعته وعاداته وتقاليده المتأصلة في وجدانه عبر القرون)[1] .

والجمهور/ أفراد الشعب ، صاحب المدارج الذهنية ذات السياقات البنائية المتعددة والمتباينة في قدرتها على الاستيعاب نتيجة لتباين روافدها الفكرية والثقافية .

وحين انعتقت منهجية الفعل التمثيلي من المراسلات الدينية في الوظيفة، وراح يناقش شرعيات العلاقات المصلحاتية بين الفرد والمجتمع ، أو بين المجتمع والسلطة ، حضر مقوم رابع هو النص اللغوي الدرامي الذي تمظهر الفكر من خلاله بنزعة وجوبية ترمي إلى اعتباره أساساً في وجود الفعل التمثيلي ، ووعاءاً لكل الرمزيات والعلاقات والكلمات التي تُنشيء المعنى وتشير إلى صنف جديد من وسائل التعبير الإنساني، ألا وهو الأدب الدرامي ، وبذلك صار التصور ألعلائقي المقوم للفعل التمثيلي على أنه:-

النص – الممثل – المكان – الجمهور

وتجاذبت النص عبر الزمن مجموعة قضايا مركزية ومساءلات مشروعة حول قدرته على احتواء المتغيرات الحياتية المتجددة ، وإمكانيات قراءاته المتشاكلة عبر حركة التطور الإنساني والتاريخي للفائت والآني والقادم من الإشكاليات التي تتعرض للإنسان وعلاقاته بالعالم المحيط به ، وتوازياً مع هذا التطور ترسمت شكلانية النص الموسومة بالفصول والمشاهد ، والتي تعرضت لاحقاً إلى مجموعة خروقات عبر الزمن وفق مراحل التطور المنهجي والمذهبي في بنية النص الدرامي ، والتي انعكست بدورها على بنية العرض المسرحي ، وقد تطرقنا لهذا من قبل .

ولقد شاعت هذه المقومات في جميع مسارح العالم حتى يومنا هذا واحتوت جميع الاتجاهات والمدارس الإخراجية ومنها المسرح الملحمي ، وحتى الاتجاهات الحديثة التي حاولت التجاوز على بعضها اجتهاداً ، لم تفلح في سعيها هذا وظلت في عروضها تتمثل دوائر العلاقات ذاتها بين تلك المقومات ، لأنها تكونت (نتيجة مجموعة اتفاقات تعاملية تحكم توقعات المشاهدين وفهمهم لطبيعة الوقائع التي يشملها العرض ، فمن يقصد المسرح يتوجب عليه أن يقبل ، بالنسبة إلى التمثيليات الدرامية على الأقل ، بأنه هنالك

١- سعد ، صالح ، الأنا – الآخر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مجلة عالم المعرفة ، العدد ٢٧٤، أكتوبر– ٢٠٠١، ص١٥٨.

واقع خيالي جديد سوف يمثله أفراد جرى اختبارهم كمؤدين وأن دوره اتجاه هذا الواقع الممثل هو دور الممثل)[1].

وبعد هذا العرض التحليلي المبسط لمحتوى النص الدرامي وبنيته الشكلية، وترسيمنا لإطار العلاقات البينية التي تحدد علاقة الملقي بالمتلقي ، وتقسيمات المكان وتأثيرها على طبيعة تلك العلاقة، نستخلص المؤشرات التالية :-

أ- إن الأثر الفني الدرامي، وعلى مساحة الكون منذ الأزل إلى المنتهى، بمفرداته اللغوية وإيماءاته ودلالاته الإشارية والصورية وبوحداته المترابطة والمتشظية ، هو عبارة عن أنساق معرفية ومنطوقات فكرية أحاطت بالرغبات والحاجات والاندفاعات الفردية والجمعية تناصاً ، مع الاعتراف بالخصوصيات التكوينية للبيئات المتباينة وتأثيرها على أفرادها ، والتي هي جزء من مركب عام اسمه الإنسانية ، إذن : النص المسرحي عالمي ، إنساني ، شمولي في محتوياته الفكرية ومناقلاته الموضوعية .

ب – إن شكلانية البنية النصية سواء كانت في المؤسس الأساسي ، أم في الصياغات المتمردة الخارجة عن النظم العرفية للمؤسس / الشكل ، هي أيضاً حاضرة وبمركزية في تشكيل الحوارات والأفعال والصراعات ما بين الشخصيات وفق الاتفاقات المشاعة، حيث الفصول والمشاهد ، أو اللوحات والتكوينات والبابات.

ج – العلاقة البينية وما تفترض من مقومات أخرى كعناصر أساسية في بنية العرض المسرحي، هي ذاتها أينما يحل الفرد المبدع أو المشاهد في كل زمان ومكان كوضعية اتفاقية لاستحضار الفعل التمثيلي.

النتائج المقارَبة:

عودة إلى مجمل التعريفات والآراء الرافضة لفكرة العولمة ، والراضية عنها ، وبياناً واستنباطاً لعلاقتها بالمسرح كنمط ثقافي اتصالي مباشر ، نؤشر المقارنة / المقاربة التالية بينهما استناداً إلى خلاصاتنا السابقة ، وكما يأتي :-

١- إذا كان أساس العولمة وهدفها إنشاء بنى ثقافي عالمية تتمازج فيها كل الحضارات والخصوصيات لتصبح كلاً موحداً، فإن المسرح أكثر أنماط الاتصال انتشاراً بين البشر

١- إيلام، كير، سيمياء المسرح والدراما ، ط١ ، تر ، رئيف كرم ، بيروت : المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢ ، ص ١٣٧ .

وأغناها انسجاماً وتناغماً في احتواءه للثقافات والحضارات المتباينة وذلك لكون أن نتاجه الفكري مشاعاً في التبادل البيني على مساحة الكون عبر الزمن.

٢- وإذا ما اعتبرناها – العولمة – تجاوزاً على الخصوصيات المحلية والقومية بصيغة الوجوب قسراً ، فإن المسرح غير ذلك ، فقد استطاع تجاوز كل الحدود برضى النفس ورغبتها ، بكل أنماطه وأساسياته البنائية ، وصار جزءاً من الثقافات المحلية والقومية لمختلف الأمم والشعوب حتى التي دخلها متأخراً بتأثير ثقافة المصدر المؤسس .

٣- وإذا كانت العولمة مشروع تأسيس لثقافة أحادية، فان المسرح تجاوز ومنذ نشأته الأولى مرحلة التأسيس، وراح عبر مراحل تطوره المختلفة يتخلق نحو الاستجابة الفورية لكل معطى حياتي ، بنظرية أو منهج أو اتجاه أو مذهب جديد ، تغذي جذورها المتغيرات والمختلفات في الانتساب البيئي والقومي، من الأفكار والتجارب الإبداعية .

٤- وإذا كانت العولمة فرض نمط من الاتصال أو الثقافة ضد نمط سائد ، فإن المسرح كصنف أدبي أو نمط ثقافي، فرض البنائية الشكلية للنص من ناحية التقسيمات الصنعوية كفصول ومشاهد، وكأسلوب حواري بين الشخصيات ، على جميع النتاجات المحلية والقومية والعالمية، وصار إرثاً ثقافياً سائداً مشكلاً وفق نظريات واتجاهات بلورتها تجارب كلية انتشرت على مساحة الوجود ، تداخلت مع بعضها بصيغة الإضافة والتجديد والتجريب، بهدف احتواء كل المتغيرات في العالم ، محاولة الوصول بالنتاج الفكري نحو الكمال.

٥- الذاتية والموضوعية مقومان أساسيان يدخلان في الكثير من العناصر الإنشائية للنص المسرحي، ولأن انعكاس الموضوعات الفردية التي يتصارع وإياها المنتج، على العمل الفني بصورة تامة تحيله إلى التجريدية ، في حين أن انعكاس الواقعية الموضوعية تسوم العمل الفني بالمباشرة المجة ، لذلك يفترض بالعمل الفني الناجح اعتماد معادلة الفن/ الواقع أو الذاتية/ الموضوعية في الصياغات البنائية للنص أو العرض المسرحيين ، وبالتالي يصبح المنجز الفني بكل مفاصله وعناصره البنائية مركب إنساني معبر عن رغبات وحاجات جمعية وليست فردية . ومن هنا تنعكس المحلية والقومية برؤية توحيدية على مجمل الصياغات والتعبيرات الإبداعية التي تحتفي بها النصوص المسرحية ، ذلك أن(المسرح ليس تركيبة آلية . ولا وعاءاً مفرغاً، بل هو المكان الذي ترى من خلاله

خصوصية الشعب التي هي في الوقت نفسه جزء من التركيبة العالمية لماهية المسرح) [1]. ومن هنا نرى أن الأدب الدرامي والعرض المسرحي قد تجاوزا ما هو ذاتي ومحلي وقومي إلى ما هو عالمي ، وهذه سمة المسرح العظمى التي جعلته من أرقى وأجمل وسائل التعبير والاتصال التي أبدعها الإنسان .

٦- وإذا كانت العولمة في معناها الحق تبادل مصلحاتي لثقافات متغايرة بطريقة تناسلية تهجينية للأفكار والرؤى بهدف الإثراء حيث المركبات الذهنية والفكرية الجديدة والمتجددة ، فإن فضاء الدراما الأدبي ونتاجها المسرحي استوعبا كل المتداخلات من المصالح والتجارب ، واستحوذا على كل الجينات المهجنة التي أنتجت أصناف الدراما ومذاهبها ومدارسها الإخراجية ، المنهجية منها والتجريبية .

على ما أوردناه أعلاه من نتائج يمكن القول ، أن هناك مقاربات نظرية كثيرة بين المسرح وبعض المفاهيم والتعريفات الاصطلاحية للعولمة ، وإن للمسرح تطبيقات قبلية لبعض أساسياتها الفكرية والنظرية منذ نشأته الأولى والى الآن .

١- النصير ، ياسين ، بقعة ضوء بقعة ظل ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٩ ، ص٢٣٣.

قائمة المصادر

أ- الكتب:

١. الحاوي ، إيليا ، الفن والحياة والمسرح ، ط١ ، بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٥.

٢. إيلام ، كير ، سيمياء المسرح والدراما ، تر ، رئيف كرم ، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٢ .

٣. النصير ، ياسين ، بقعة ضوء بقعة ظل ، بغداد دار الشؤون الثقافية ، ١٩٨٩ .

٤. بحراوي ، حسن ، المسرح المغربي (بحث في الاصول السوسيوثقافية) ، ط١، بيروت : المركز الثقافي العربي ، ١٩٩٤ .

٥. عبد الغفار ، عبد السلام ، مقدمة في علم النفس العام ، ط٢ ، بيروت : دار النهضة العربية ، ب ت .

٦. عرسان ، علي عقلة ، السياسة والمسرح ، طرابلس : الدار العربية للكتاب ، ب ت.

٧. صالح ، قاسم حسين ، الإبداع في الفن ، بغداد : كلية الفنون الجميلة ، ١٩٨٨.

ب- المجلات والدوريات:

١- الجابري ، محمد عابد ، العولمة والهوية القومية ، بيروت : مجلة المستقبل العربي، العدد – ٢٢٨، شباط / فبراير ، ١٩٩٨ .

٢- سعد ، صالح ، الأنا ، الآخر ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، مجلة عالم المعرفة ، العدد – ٢٧٤ ، اكتوبر ٢٠٠١ .

ج- المسرحيات:

١- شكسبير ، وليم ، مسرحية هاملت ، تع ، خليل مطران ، بيروت : دار نظير عبود، ١٩٩٠ .