مجلة إشكالات في اللغة والأدب — مجلد: 13 عدد: 2، يونيو 2024
ص: 189 - 207 — E ISSN: 2600-6634 / ISSN:2335-1586

تحوّلات الفرجة في زمن الرّبيع العربي

Transforming Spectacle in the Time of the Arab Spring

ط. د صفاء بوبعيو[1]* / أ.د عبد الغاني خشة[2]

É.Dr.Safa Boubayou[1] / pr. Abdelghani Khasha[2]

مخبر الدراسات اللغوية والأدبية

جامعة 8ماي 1945قالمة (الجزائر)

University of 8 May 1945Galma (Algeria)

asalaboustani1e@gmail.com[1] /khacha.abdelghani@univ-guelma.dz[2]

تاريخ الإرسال: 2024/03/21	تاريخ القبول: 2024/05/12	تاريخ النشر: 2024/06/02

مُلخّص البحث

نحاول من خلال هذه الورقة البحثية البحث في موضوع الفرجة كمصطلح عابر للفنون، يضم الأشكال المسرحية وشبه المسرحية وعلاقته بالربيع العربي، كما سنقف على تحولات الفرجة جماليا وفكريا، واستجلاء قدرتها على استيعاب مطالب التغيير. وقد وقع اختيارنا على عرضين مسرحيين؛ عرض صفر فاصل "لتوفيقالجبالي"،وعرض ثورة الغد مؤجلة إلى البارحة للأخوين "أحمد""ومحمد"، واعتمدنا في سبيل ذلك مفردات التحليل الاجتماعي للوقوف على التحولات السياسية والاجتماعية لمجتمع الفرجة، ومفردات المنهج السيميائي في قراءة العروض وعلاماتها غير اللسانية، ومنه توصلنا إلى جملة من النتائج أهمها: أن الفرجة المسرحية تحمل أكثر من بعد، منها البعد الاجتماعي والتاريخي والسياسي والثقافي..إلخ وأن المسرح العربي استشرف التحولات الكبرى التي تعيشها الدول العربية، كما مكن الربيع العربي المسرحيين من طرق موضوعات من الطابوهات وبالخصوص ثلاثية(السياسة والدين والجنس)، وما يتفرع عن هذا الثالوث من قبيل الحرية والديمقراطية والتحرر الأخلاقي.

الكلمات المفتاح: فرجة، تحوّلات، ربيع عربي، صفر فاصل.

Abstract :

This paper attempts to explore the topic of theatrical entertainment as a cross-art term that includes theatrical and semi-theatrical forms, and its relationship to the Arab Spring. Additionally, it will shed light on the transformations of theatrical entertainment aesthetically and intellectually, and

* صفاء بوبعيو. asalaboustani1e@gmail.com

clarify its ability to accommodate the demands of change. To achieve this end, two theatrical performances have been selected by the playwrights Tawfiq Al-Jabali and the brothers Ahmed and Muhammad. To attain the aforementioned goal, the semiotic approach blended with the vocabulary of social analysis will be employed to identify the political and social transformations of the viewer community in reading performances and their non-linguistic signs. Through this approach, a number of results and conclusions have been reached; the most notable being the multidimensional nature of the theatrical spectacle including the social, historical, political and cultural dimensions. This is best reflected in the Arabic theater anticipation of the major transformations that the Arab countries are experiencing. Furthermore, The Arab Spring also enabled playwrights to address taboo topics, especially the trilogy (politics, religion, sex), etc. Branching out from this trinity are freedom, democracy, and moral liberation.

Keywords:theatrical entertainment, transformations, Arab Spring, Tawfiq Al-Jabali.

المقدمة :

تبوأ المسرح منذ القدم مكانة مرموقة في حياة الأمم والشعوب، وما فتئ يتطور إلى يومنا هذا، وبالنظر إلى دوره الريادي وانفتاحه وجمعه للعديد من الأجناس الأدبية كالرواية والقصة والشعر، فضلا عن النحت والرسم والتصوير ...إلخ فقد سمي أبو الفنون.

وهو في هذا كله، شكل من أشكال التعبير الثقافي والإنساني وأنجع الوسائل الفنية التي تجسد الواقع بكل تجلياته، حيث يصور كل مناحيه الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، ويعتبر من بين الأجناس الأدبية التي حافظت على تواصلها وديمومتها، على الرغممن التطور التكنولوجي وظهور الوسائط المختلفة.

ولما كان المسرح من أهم فنون الأداء المرتبطة بالواقع، كان لابد أن يواكب التطورات الحاصلة في الحضارات المختلفة ويعبرعن مكنوناتها وتقلباتها وآمالها وطموحها، ويعكس الصراع بكل تجلياته، فهو في حالة تناغم شديد مع المجتمع لذلك كان لزاما أن ينشد التغيير ويتصف بالتطور المستمر الذي يتماشى مع ظروف البيئة، وهذا التغيير قد طال الفرجة المسرحية، سواء من حيث الكتابة وطبيعة النصوص التي عرفت طرائق جديدة

تتماشى مع التطور الحاصل وظهور الوسائط المختلفة، أو من حيث العرض الذي شهد هو الآخر تحولات جمة من حيث الشكل والمضمون.

وبالنظر إلى مواكبة الفرجة لتطورات المجتمع، وفي إطار هذا الطرح، يبرز الربيع العربي كزمن شهدت فيه الفرجة العربية تحولات مست مختلف الميادين والموضوعات، وعليه قامت الإشكالية على التساؤلات الآتية:

أي دور يمكن أن تلعبه الفرجة في رصد تحولات الراهن؟

وماهي قدرتها على استيعاب مطالب التغيير ؟

وللإجابة عن التساؤلات المطروحة ولتحقيق مقاصد الدراسة من البحث في موضوع الفرجة وتحولاتها في زمن الربيع العربي، قد قسمنا موضوعنا إلى محورين أساسين؛ الأولبعنوان: تحولات الفرجة المسرحية، تطرقنا في عنصرهالأول إلى تحولات الفرجة المسرحية وأبرزناتحولات الكتابة لما لها من دور في صناعة النص المسرحي، فضلا عن تحولات العرض الذي مر بمراحل عديدة طور من خلالها أساليبه وتقنياته، أما العنصر الثاني الموسوم بالمسرح العربي والربيع العربي؛ تناولنا فيه تمظهرات أحداث الربيع العربي على المسرح، وعرفنا فيه بفرجة الفضاء المفتوح وعلاقتها بالربيع العربي، وفرجة الاحتجاج والمسرح الاحتجاجي، أما المحورالثاني فجاء بعنوان: الربيع العربي وتحولات الفرجة المسرحية، تطرقنا فيه إلى قراءة في كل من عرض صفر فاصل للمخرج التونسي "توفيق الجبالي" وعرض ثورة الغد تؤجل إلى البارحة للأخوين "أحمد""ومحمد" لنبرز تحولات الفرجة على تنوعها في هذه العروض.

أولا: تحولات الفرجة المسرحية:

1. تحولات الكتابة:

مما لا شك فيه أن المسرح يرتبط بكل التحولات التي تطرأ على المجتمع ليجسدها الكاتب من خلال نصه الذي يعكس رؤيته الإبداعية، التي تسهم في تشكيلها عوامل مختلفة ثقافية حضارية اجتماعية سياسية...إلخ

فضلا عن رغبة الكاتب الجامحة في البحث عن صيغةعربيةخالصة، والدخول في مغامرة التجريب، فللكتابة دور مهم في صناعة النص المسرحي الذي يمهد لصناعةالعرض، من خلال هذا كان لنا أن نتساءل كيف تحولت الكتابة في ظل التغييرات التي طالت العالم العربي؟ وما هي مظاهر هذا التحول؟

شهدت الكتابةالمسرحية تحولات كبرى عبر مسارها التاريخي تأرجحت«بين الخضوع لسلطة النموذج الغربي وبين الانفلات من سلطة هذا النموذج»[1] بحثاعن صيغة عربية أصيلة متميزة تتجاوز كل ما هو غربي تقليدي وتحقق للمسرح استقلاليته.

أما من حيث الشكل فقد تطورت كتابة النص المسرحي بعد أن تحولت إلى كتابة تقوم على التوليف والمونطاج، وتقطيع النص إلى وحدات، الشيء الذي أدى إلى دعم وحدة النص الموضوعية بنصوص تحتية غالبا ما تكون من إنتاج المخرج»[2].وهي كتابة انبنت على القطيعة مع الكتابة التقليدية الكلاسيكية المعهودة سابقا.

وإذا اتجهنا إلى المسرح المغربي في الكتابة والتأليف، نجد أن هذا التحول في مفهوم الكتابة أفرز كتابة جدولية "tabulaire"«تراعي علاقة النص بالعرض وتقوم في الغالب على التوليف بين نصوص سردية وقطع شعرية ومتواليات غنائية وحركية»[3]،ويمكن تبعا لذلك أن نتحدث عن توزيع محكي أدبي مبني على حوارات بين الشخصيات، إلى البحث عن صيغ جديدة تراعي ذوق المتلقي كما تعكس حركية الراهن في الداخل والخارج، دون أن نهمل الموروث بشتى صوره وأشكاله وجمالياته، ودون أن ننسى تطورات الفنون المتناغمة والمزاحمة للمسرح والمنافسة له، كالسينما والوسائط التكنولوجية الحديثة.

2. تحولات العرض المسرحي:

لقد عرفت الفرجة المسرحية تجارب عديدة ومتنوعة، بتأثير عوامل مختلفة، ساهمت في تحرير المسرح العربي من القيود والصرامة والأشكال التقليدية التي فرضها مسرح الدراما، (المسرح التقليدي) والعمل على بناء مسرح تجريبي، يرتكز على الدراما بالاعتماد على تقنيات واستراتيجيات حديثة شكلا ومضمونا.

«وبعد أن كان الاهتمام منصبا على النص باعتباره الركيزة الأساسية للمسرح، وكان العرض (الفرجة) مجرد أثرعابر، لايرتقي إلى قيمة النص وشعريته، نشأ في المقابل تصور جديد يولي الأهمية القصوى للفرجة المسرحية باعتبارها تنشد غايات ومقاصد لا حصر لها»[4].

«فما يحقق للمسرح أصالته وخصوصيته هو العرض، فقد تراجعت سلطة النص لتفسح المجال لسلطة العرض،الذيأصبحيشغل علامة كبرى أو كنسق أكبر لشتى الأنساق الفرعية الصوتية والإيمائية»[5].

فالفرجة الحديثة لم تعد تعتمد العلامات اللسانية، فقد تراجع الاهتمام بالنص ليحل محله مفاهيم وتصورات جديدة، تتعلق بكل عناصر الفرجة المسرحية وعلاقاتها فيما بينها، ومساهماتها في إحداث الأثر لدى المتلقي كما سيتم بيانه.

كان لزاما على المسرح العربي بما أنه ليس فنا عربيا أصيلا وإنما مستوردا، نتج بفعل الانفتاح على الثقافة العربية، أنيتأثر بكل التغيرات التي تطرأ على المسرح الغربي ويواكب كل مستجداته لدخوله مغامرةالتجريب،وخاصة مع تطور وسائل الاتصال والتكنولوجيا بأنواعها بما فيها الرقمية، التي جعلته يعتمد وسائل وتقنيات جديدة، أو علىالخشبة التي أصبحت تستثمر بطرق جديدة، أو على مستوى المخرجين والممثلين والمتفرجين، وكل العناصر الأخرى التي تسهم في بناء الفرجة المسرحية.

«فالمسرح العربي منذ منتصف السبعينات، عرف تحولات عميقه وثراء تجريبيا مهما في أساليب الإخراج وتقنيات السينوغرافيا، واهتماما متزايدا بأدائية الممثل ومهاراته التمثيلية، والعمل على إشراك المشاهدين في عمليات التلقي والإرسال»[6].

فقد شهد المسرح خلال هذه الفترة نقلة نوعية على جميع الأصعدة، سواء على مستوى الإخراج أو التمثيل أو التلقي.

وقد أضحى فن الإخراج مختلف تماما عما كان سابقا، كونه يقوم على الموهبة والوعي الثقافي واستيعاب جميع معطيات العصر، وابتعد كثيرا عن حصره في دراسة تقنية المسرح، ويعود الفضل في ذلك إلى بعض المنظرين والمخرجين أمثال "جاك كوبو""قسنطنطين" "وستانلافسكي" "وبرتولد بريخت"و"أرتو"...الخ[7]

وبما أن فن الإخراج عرف تطورا كبيرا، فقد صار لزاما أن يكون المخرج محترفا، يتوفر على إمكانيات وقدرات عالية تؤهله التعامل مع النصوص، فضلا عن حضور الثقافة والتكوين الأكاديمي،لأن المخرج مسؤول عن المشهد الذي يحمل رؤيته المسرحية.

كما أن مسرح مابعد الدراما أصبح يولي الاهتمام لجسد الممثل الذي يستطيع من خلاله استثمار موهبته وإظهارها بكل عفوية، ويكون ذلك من خلال إنتاج فرجات تقوم بالتركيز على الأداء الجسدي والمنطوق اللفظي والرقص والإضاءة والموسيقى، كما صارت الفرجة الحديثة توظف تقنيات متعددة وتنتقي موضوعات هادفة، فضلا عن اهتمامها بالممثل وحركته، فلم يعد الممثل مجرد أداة للفرجة المسرحية وإنما أصبح يمثل بعدا رمزيا روحيا.

وصفوة القول، إن فترة السبعينات شهدت تغييرا من حيث التقنيات والإخراج والتمثيل، أما فترة الثمانينات هي الأخرى فقد عرفت تحولا كبيرا في مجال الفرجات المسرحية، أفرزته عوامل مختلفة ودواعي، منها غير إرادية ترتبط عادة بالأشكالالفنية، والتي تتغير باستمرار وبشكل حتميتلاءم وتغيرات المجتمع، ومنها الإرادية كالرغبة في إيجاد صيغة عربية تجمع تحولات الفرجة في العالم، وتأخذ بعين الاعتبار تراثنا وخصوصيتنا الثقافية وإن بدا هذا التصور مثاليا إلى حد ما.

ففي سياق البحث عن شكل تعبيري جديد، واستجابة للتحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التي عرفتها البلدان العربية وخاصة الانفتاح على العالم الغربي، ظهرت فرجات جديدة اكتسحت الساحة الفنية المسرحية، مثل: "المونودراما" "والميلودراما" و"المونولوج" "والوان مان شو".

وإن كانت تتداخل فيما بينها إلا أن لكل مصطلح دلالته وظروف نشأته، وبغض النظر عن أسباب ظهورها وظروف نشأتها إلا أنها تهدف كلها إلى البحث عن شكل جديد ومغاير لما كان سائدا، فالمسرح الحقيقي هو الذي يبتكر أشكالا جديدة وينفي كل ممارسة تقليدية، ولا يمكن أن يتموقع خارج إطاره الحاضر.

إذا كانت الفرجة المسرحية العربية عرفت تحولات كبيرة من حيث تقنيات الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا...الخ فإن هذه التحولات في بحث دائم لإزالة الحدود الفاصلة بين المسرح والحياة، أي السعي نحو مسرحة المسرح Réthéatralisation بتقريبه أكثر للجمهور، ليكون فنهم وإطارهم الجمالي، بعد أن تراجع دوره بفعل تطوروسائل الإعلام الحديثة.

ففي ظل التحولات الحديثة أقحم المتفرج في بؤرة العمل المسرحي،فلم يعد ذلك المشاهد السلبي الذي يتوقف دوره على الانفعال أو التأثر بالمشاهد، بل صار هو الآخر فاعلا بصفته مشاركا في العروض من خلال طرحه القضايا وتعبيره عنها بكل حرية.

فإذا كانت الفرجة التقليدية تتطلب متفرجا عاديا بسيطا، فالفرجة الراهنة صارت تراهن على متفرج نوعي، تكون لديه القدرة على استيعاب دلالة العروض المسرحية، وإدراك المعاني الخفية خاصة وأن المسرح« قد غير قواعده وتقنياته، وفتح مساحاته للفنون الحية المجاورة، يتأثر ويتفاعل معها: "كوريغرافيا"،"رقص"، "سيرك"، "موزيك هال"، "أوبيرا"، "فن الإداء"، الفرجات الخاصة بالمواقع، كما فرضت نقلات جمالية هائلة، يتوجب على المتفرج الجديد أن يكون ذكيا عارفا بأسرار المهنة» [8].

فالمسرح لم يعد منغلقا على ذاته بل استطاع أن يوسع نطاقه، ويتطور من خلال احتكاكه بالفنون الحية واستثماره لآلياتها، وهذا التطور والانفتاح هو الذي «جعل وظيفة المتلقي لدى الجمهور أكثر تعقيدا، لأن المتفرج ينتقي المعلومات ويختارها أو يرفضها» [9] مما جعل الممثل يبدل جهدا أكبر لقبوله لدى المتلقي.

فضلا عن انفتاح المسرح على الفنون المجاورة، فقد صار يوظف التكنولوجيا لإنتاج عروضا أكثر عمقا وواقعية، تمثل المجتمع وتصور كل حيثياته، من خلال طرحه لقضايا هامة وهادفة، فلم يعد المسرح ذلك المكان الذي يعرض مسرحيات باستخدام الديكور والصور والموسيقى والإضاءة والألوان بطريقة ارتجالية تقتصر على أداء أدوار كوميدية، بل صار ينشد غايات أكبر، إذ أصبح أكثر استيعابا للواقع والمجتمع وأكثر تصويرا لآلامه وأحلامه دون أن يتخلى عن وظيفته الفنية والجمالية، فقد صار فرجة قوامها المتعة والفائدة ولغتها الجسد والحركة.

ثانيا:المسرح العربي والربيع العربي:

إذا كان الربيع العربي نقطة تحول شهدتها دول العالم في شتى المجالات؛ الفكرية والثقافية والفنية..إلخ والمسرح هو أحد المجالات التي تنعكس فيها التحولات، فبإمكاننا أن نتساءل: كيف تمظهر أحداث الربيع العربي على المسرح؟ وماهي أشكال الفرجات الحديثة التي احتضنتها؟

«إن المسرح السياسي هو فن الجماهير بامتياز، لأنه يمارس وظيفة جماهيرية، وقد نشأ هذا المسرح نتيجة للاضطرابات الثقافية الكبرى في القرن العشرين، وهذا ما يعرف الآن باسم الربيع العربي، على الرغم من التحفظ على التسمية التي حضرها مطبخ الإعلام العربي» [10].

ففي حقيقة الأمر لقد تحولت ثورات الربيع العربي إلى ثورات خريف تتنازعه الصراعات الدينية والعرقية والطائفية والمنهجية والحزبية والفئوية..إلخ، فعلى الرغم من تحرك الجيل الجديد ورغبته في التغيير إلا أنه لم يحقق الرغبة المنشودة.

ومما تجدر الإشارة إليه أن هذا الغليان والتغير المفاجئ وهذه الصراعات التي طالت الدول العربية، ألقت بظلالها على المسرح الذي لم يكن بعيدا عن هذه الوقائع والأحداث، فقد صار منبرا للاحتجاج، ولم يعبر عن وقائع متخيلة فقط أو ممكنة الوقوع، بل صار يعبر عن وقائع حدثت فعلا.

إن هناك بعض المحاولات الجادةمن قبل بعض المسرحيين العرب والشبان للبحث عن وسائل جديدة تنهض بالمسرح من جديد، وتركز على موضوعات لها بعد سياسي، وتعبر عن واقع الإنسان العربي في ظل أحداث الربيع العربي التي غيرت نظرة الإنسان إلى العالم، وأيقظت الوعي والحس الجماهيري.

فقد «برزت منذ نهاية التسعينات عدة تجارب مسرحية تأرجحت بين ماهو مسرح درامي، ينفتح على شعريات درامية غربية وتراثية في نفس الوقت، ومسرح ما بعد درامي يؤسس هويته عبر ردم الحدودبين الفنون»[11].

وقد تمخضت من خلال هذا التوجه الما بعد درامي أعمال مسرحية عديدة، منها مسرحية المتفرج المحكوم عليه بالإعدام لفرقة" دها وسا"المغربية من إخراج "أحمد حمو".

1. الربيع العربي وفرجات الفضاء المفتوح:

أ. الفضاء المفتوح والساحات والشوارع والمسرح:

ارتبطت الفرجة المسرحية منذ القدم بالفضاء المفتوح كالساحاتوالأسواقوأسوارالمدن، ويعد هذا الأمر خاصية مركزية يمكن مقاربتها من منظور سوسيولوجي وأنتروبولوجي للوقوف على بواعدتها، وفهم تشكلها في الزمان والمكان، ولم تنتقل هذه الفرجات الى الفضاءات المغلقةإلا بعد ردح من الزمن، حيث صار للعب المسرحي أصوله وشروطه الفنيةوالاجتماعية، لكن هذا التحول لا يعني انقطاع الصلة بين المسرح والطقس الاحتفالي القائم خارج القاعة، بل ظلت كثير من الفرجات مرتبطة بفضائها الحيوي التلقائي الأول.

وقدأعيد استثمار هذا الفضاء المفتوح لصالح عروض تبحث عن الأصالةوالتميز، فارتبطت عديد التجارب المسرحية بالشارع والساحةوالأماكن الحميمةالبعيدة عن إكراهات الصالة ومواقفها، كما وجد مسرح الاحتجاج في هذه الفضاءات الإطار الملائم لتقديم فرجه أكثرحميميةوقدرة على التفاعل مع الجمهور.

وتحولت بعض أشكال الاحتجاج السياسي والاجتماعي في مظهرها وانتظام شكلها الهندسي واكسسواراتها،إلى معارض للفرجة تشبه الى حد بعيد الفرجة المسرحية.

ولنا أن نتساءل في هذا المقام عن التداخل بين فرجات المسرح الاحتجاجي المقدمة في الساحات وشوارع المدن، ومظاهر الاحتجاج السياسي ذات المظهر الفني؟ وعن الحدود الفارقة بينها؟ والبحث عن مسألة قدرة المسرح على استيعاب المطالب السياسيةوالاجتماعية التي أصبحت تبحث لها عن فعالية في الشارع؟ وكذا التساؤل عن تحولات الفضاء العمومي مع موجة الانتفاضات والاحتجاجات.

ب.فرجة الاحتجاج وتمسرحها:

مما لا شك فيه أن فرجة الاحتجاج الحديثة لم تعد بالشكل الذي كانت عليه سابقا، فمع التطور العلمي والمعرفي وزيادة الوعي، صار الاحتجاج يبحث عن وسائل أكثر نجاعة ليقدم مطالبه السياسية والاجتماعية،بالشكل الأمثل على وجه يثير المتفرجين، فطرائق الاحتجاج المعاصرة صارت تستوحي جماليتها من المسرح وفنون العرض، لتكون بمعزل عن مظاهر الصخب والعنف التي تميز الحضور الجمعي.

ما نلمسه على وجه الخصوص في موجات الحراك الشعبي التي استطاعت أن تأخذ مظهرا جماليا فنيا على الرغم من أن موضوعها هو التظاهر والغضب، وبقيت حديث الساعة بسبب طرائق تعبيرها الفنية المنظمة والمبدعة، التي فجرت على إثرها مواهب الشباب والمبدعين، من خلال اللافتات المعبرة وأشكال التعبير المختلفة التي تقدم في شكل المسرحي.

فالاحتجاج مهما كان نوعه يبقى عبارة عن فرجة،وإن كانت غير عالمة"spectaclenonsavant"إلاأن لها طابعها الذي يميزها ويجعلها أكثر قربا للجمهور، وأكثرملامسة للواقع بعيدا عن إكراهات القاعةوقوانينها، وفي سعي دائم نحو الأصالة والتميز وتحقيق الغايةالمنشودة.

ج.المسرح الاحتجاجي:

عرفت الدول الغربية منذ العهد اليوناني المسرح الاحتجاجي؛ وهو ما يعرف بمسرح التحريض والدعاية، في ظل الأزمات السياسية الخانقة التي طالت البلدان الغربية، ويحرص مسرح الاحتجاج على توطيد العلاقة بين الممثلين والجمهور الذي يتوجب عليه المشاركة الفاعلة.

«وقد تطور هذا المسرح إلى أن ظهر بقوة في البرازيل ثم امتد إلى باقي الدول الأوروبية، وارتبط "بأغوستو بول' "Augostoboul" الذي يرى أن المسرح سلاح يجب على الشعب ممارسته.»[12]

وقد أثبتت نجاعته في تحقيق رغبة الجمهور، في التعبير عن الإرادة الشعبية وايقاظ الوعي والإحلال بمسؤولية بناء الاستقلال السياسي، وإذا كان العالم الغربي قد احتضن المسرح الاحتجاجي ودعمه، فهل الأمر نفسه بالنسبة للعالم العربي؟ هل أسس المسرح العربي مسرحا احتجاجيا كنظيره الغربي؟ وهل نجح في ذلك؟

إن المسرح العربي كما يرى المنيعي« كان منذ بدايته مسرحا سياسيا، لكنه لم يعمل على ابتكار ممارسات خارج القاعة لتأكيد جماهيريته، باستثناء ما فعل الطيب الصديقي(المغرب) حين أسس فرقة "دها"و"سا"».[13]

فاختلال الأوضاع السياسية والاقتصادية وعوامل أخرى يضيق المجال لذكرها جميعا،عرقلت مسيرة المسرح العربي الاحتجاجي، «رغم أن خطاب المسرح الاحتجاجي تبلورت معالمه في بداية السبعينات، وذلك من خلال تيار مسرحي تنويري وقف في مواجهة الثقافة المسرحية الاستهلاكية، التي تدعمها المحافل الرسمية (وزارة الثقافة والمؤسسات التجارية)»[14].

وركزت هذه التجارب المسرحية على التراث، للتأثير على الجمهور وإقحامه في بؤرة العمل المسرحي وكشف المستور وما يعانيه الشعب المقهور، في ظل الأنظمة السياسية الفاسدة، وباستحضار أحداث تاريخية وقعت في العالم الغربي تمجد التراث وتحتفي به.

اتخذ المسرح التراثي الاحتجاجي «عدة أشكال بدءا بمسرح السامر المنتشر في الأرياف المصرية، مرورا بمسرح التسييس الذي ارتبط" بسعد الله ونوس" إلى المسرح الذي دعمته النظرية الاحتفالية وغيرها من

التيارات الفنية التي تراعي معادلة الأصالة والمعاصرة، والاعتماد على العديد من التقنيات كالحلقة والارتجال والمسرح داخل المسرح»[15].

ولكن هذه الأشكال المسرحية التراثية لم تتمكن من تشكيل مسرح جماهيري، وظلت في بوتقة المسرح السياسي الذي من أهدافه التواصل مع الجمهور وايذاء رسالته التوعويةالتنويرية فقط.

إذا كان المنيعي وغيره من الباحثين يرى أنالفرجةالمسرحيةالعربية ما تزال حبيسةالركح،ولم تصل إلى مستوى التأثير في المتلقي بمعنى أن الفعل الاحتجاجي لم يرتق إلى مستوى الفعل، وظل عبارة عن أقوال فقط وبالتالي فالاحتجاج في المسرح العربي ليس كنظيره في المسرح الغربي، فهناك من يرى أن الشعوب العربية رغم ما مرت به من سنوات الظلم والقهر، إلا أنها استطاعت أن تبدع أشكالااحتجاجية تبهر العالم وتجذب المشاهدين، وهو ما حول الجمهور إلى مشارك ومتفاعل، بعد أن كان مفعولا مكتفيا بالتلقي والتأثر الوجداني.

ثالثا: الربيع العربي وتحولات الفرجة المسرحية قراءة في نماذج:

إن المسرح العربي - كما سبق وأن أشرنا- عرف تحولات جمة فيما يخص الفرجة المسرحية، سواء من حيث شكل الكتابة وطبيعة النصوص، أو من حيث العروض ومضامينها.

وبما أن الربيع العربي نقطة تحول كبرى شهدتها جل الدول العربية، فقد ساهم هذا الحدث في تفجير قريحة المبدعين فاستطاعوا أن يؤسسوا البعد الربيعي في أعمالهم، من خلال عروض مسرحية تتناغم مع الواقع وتستجيب لكل التحولات التي شهدتها الساحة العربية.

ونظرا لسعة التجربة المسرحية في كل من تونس ومصر وسوريا فقد وقع اختيارنا على أهم العروض التي احتضنتها، لنقوم بتغطية عامة وشاملة، ولنبرز التحولات على تنوعها في هذه العروض.

1. قراءة في عرض صفر فاصل:

أ. ملخص المحكي الدرامي لمسرحية صفر فاصل:

يبدأ المحكي الدرامي بدخول عروسين يحملان شهيدا، وهي استعارة لوضع تونس بعد الثورة وتعرج المسرحية على بعض الشخصيات التاريخية التونسية مثل: "عليسة" و"ديهيا" (الكاهنة) و"طارق بن زياد"...إلخ

تجري الأحداث في المشرحة التي ينام فيها مجموعة من الجثث تعود إلى الحياة لتتعرف على ما يجري في تونس، وهي بالكاد تعرف نفسها، فالكل يبحث عن ذاته التي سلبت منه.

وتتوالى الأحداث في بيت الأموات، أين يقوم المواطنون بانتخاب جثث هامدة فلا أحد يستطيع تولي رئاسة تونس، ثم تسقط مجموعة من الجثث التي يتم نهشها بطريقة فظيعة،كما يتطرق المجلس للتعبير عن التطرف العنيف الذي طال تونس، فضلا عن المجلس التأسيسي وتشكيل الأحزاب السياسية الذيتطلب منظومةتشريعية تكمل بنوده وتطبق ماجاء في الدستور، وانتهى به المطاف إلى الإشارة إلى قضية الجهاد والجماعات الإرهابية وقمع الديمقراطية من خلال وأد المشروع.

ب. الأنساق المرتبطة بالممثل:

بعد مشاهدة العرض المسرحي وجدنا أنه يحتوي مجموعة من الأنساق السمعية والبصرية، سواء ما تعلق منها بالممثل -الذي يعد أساس الفعل المسرحي-،أو بالفضاء المسرحي، والتي يمكن توزيعها كالآتي:

- **الأنساق البصرية:**

احتكرت المؤثرات البصرية المرتبطة بالممثل جانبا كبيرا من مسرحية صفر فاصل وزادته متعة وسحرا، فنلاحظ اهتماما خاصا من حيث ملابس الممثلين، التي تعد من أهم عناصر العرض الجمالية، والتي تم من خلالها إرسال إشارات للمتفرج تحيله على مضمون العرض.

وقد ساق المخرج المشهد الأول من خلال ثلاثة ممثلين يرتدون عباءات سوداء وحمراء، فالسوداء تحيل على الحزن والظلام الذي خيم على تونس، والحمراء تحيل على دماء الشهداء الذين اغتيلوا.

أما المشهد الثاني فقد برز فيه ثلاثة موتى يعودون إلى الحياة، ويرتدون أكفانا بيضاء وأقنعة، تعبر عن ملامح متشابهة أضاع الظلم والموت هويتها الشخصية، فصارت تحمل وجها واحد أطلق عليه لفظة المواطن التونسي، الذي صار ميتا منعدم الإرادة وعاد إلى الحياة ليتعرف على ما آلت إليه تونس، وليبحث عن ذاته المسلوبة، لكنه لا يجدها.

تعود هذه الجثث الثلاثة محافظة على ملامحها بألبسة كلاسيكية، تتنوع ألوانها بين الأحمر والأخضر والأزرق، وترمز إلى الإطلالة الرسمية التهكمية التي تستهزئ من حال رجال السياسة، وتبعث الراحة والهدوء في نفوس المتفرجين.

- **أنساق التعبير الجسدي:**

مما لا شك فيه،إن مشاهد مسرحية صفر فاصل اعتمدت على الحوارات وتكاد تخلو من الحركة، إلا في بعض المقاطع التي لعبت فيها دورا بارزا في إيصال المعنى للمتفرج، فأول حركة استهل بها العرض المسرحي، هي حركة العروسان وهما يحملان شهيدا، ويبحثان عن الاتجاه الصحيح الذي ينبغي أن يسلكه والوضع الملائمله فلا يستقران على حال، وهو وضع التونسيين بعد الثورة.

حركة الجري التي جعلت الفتاة تهم بالهروب من حبيبها الذي يلاحقها وهو يسمعها كلمات شاعرية أحيانا، وينهال عليها بوابل من الشتائم أحيانا أخرى.

حركة التنقل بالجثث الموجودة في المشرحة من مكان إلى مكان، حتى استقرت في مكان أصبحت فيه وليمة للكائنات الغريبة التي انهالت عليها لتنهش لحمها، ولم تكن اللغة المحلية وحدها المسيطرة على العرض، بل لعبت الإشارة والإيماء كذلك دورا بارزا في بعض المقاطع لتعبر عما عجزت اللغة عن التعبير عنه.

أهم حركة إيمائية هي حركة الميت وهو يحاول النهوض من جديد منتصب الرأس في وسط ركام من الجثث، فهي علامة مسرحية تختزل كثير من الدلالات، منها الرغبة في التحدي والتصميم على النهوض من

جديد، وتخطي العقبات مهما كان نوعها، فضلا عن صمت الفتاة وهي تهرب من حبيبها فقد جاء الإيماء كلغة مساعدة للتوضيح والتعبير.

- **الأنساق السمعية:**

طرح المخرج من خلال مسرحية صفر فاصل قضية أزمة خانقة تعصف بتونس، جسدها من خلال جملة من الصراعات النفسية والاجتماعية بين الموتى فيما بينهم، وصراعهم بين أنفسهم ليخيم هذا الصراع على الوطن بأكمله، معتمدا في ذلك اللغة المحلية من خلال الحوادث التي جرت بين الممثلين حول قضية الانتخاب والمجلس الدستوري والخيالات والأحلام، التي تطرح تساؤلات حول حقيقة تونس التي يحلم المخرج بالعودة إليها، فهل هي تونس الحاضر أم تونس الخيال؟

وقد جاءت اللغة منسجمة متناسقة مع تقنيات العرض في أغلب المشاهد، التي يتخللها بعض الأمثال والحكم الشعبية التونسية، لإضفاء البعد الجمالي والفكري على العرض.

ج. الأنساق المرتبطة بالفضاء المسرحي:

يعد الفضاء المسرحي المكان الذي يعرض فيه الفعل الدرامي، وهو فضاء تخييلي يسمح للمتفرج برؤية الشخصيات والأحداث التي تجري فوق الخشبة،« يتأسس فعليا من خلال الأداء الجسدي للممثل... ويحقق وظيفته فعليا حينما يقوم الممثلون والمتفرجون بوظائفهم المسرحية التي يؤسسون من خلالها العلاقة الفضائية بينهم»[16].

فالفضاء المسرحي حقيقة لا يقوم إلا من خلال العلاقة بين الممثلينالذين يقومون بأداء أدوارهم المنوطة بهم، والمتفرجين الذين يشيدون بخيالهم لإدراك كل العناصر المرتبطة بالفضاء المسرحي.

ونجد في مسرحية صفر فاصل ديكورا بسيطا، تجسد في إبراز بعض الطاولاتعليها قطع قماش وعباءات متنوعة الألوان، فضلا عن بعض الرؤوس والأقنعة ودمى على شكل جثث..إلخ

وتعتبر تلك القطع الديكورية البسيطة، علامات سيميائية دالة على الانتخاب والإدارة والحياة والموت والظلم والاستبداد والقهر.

وقد أسهم الديكور في إبراز معالم المكان المتحول، فقد تحولت المنصة إلى مستشفى ثم ساحة عامة ومكان للانتخاب وشارع يحدث فيه القتل وأخيرا ساحة للرقص، ومما تجدر الإشارة إليه فإن المكان يأخذ هويته من تعامل الممثل معه وليس من خلال الديكور والاكسسوارات فقط .

كما تسهم الاكسسواراتبقسط وافر في إثراء العرض المسرحي وتعد بمثابة الأغراض والملحقات، فهي لصيقة بالممثل الذي يمكنه الاستغناء عنها،«عمليا إن كل الأشياء الموجودة في الطبيعة أو الحياة الاجتماعية وعددها غير محدد يمكنها أن تتحول إلى اكسسوارات في المسرح، وهذه الاكسسوارات عندما لا تعني سوى الأشياء الموجودة في الحياة، فإنها تكون علامات مصطنعة لهذه الأشياء»[17].

وقد تجسدت الاكسسوارات في مسرحية صفر فاصل في الأقنعة، التي استعملت كوسيلة صامتة موحية حولت الفرد إلى رمز يوحي بالغرابة والتفرد وفقدان الهوية، فهي بديل للشخصية الدرامية، وقدلجأ المخرج لاستخدامه لها في جل المشاهد ليعبر عن تيمة المحو الأساسية في المسرحية، وعبر من خلالها عن نمط الحياة الاجتماعية في تونس،فضلا عن استعمال المحافظ التي عبر من خلالها المخرج عن العلم والدستور والقوانين التي كانت لا تطبق، لذلك اختار محافظ ذات واجهة واحدة فهي خاوية لا تحمل شيئا.

أماالإضاءةفتلعب دوراكبيرا في تشكيل العرض المسرحي والتنسيق بين مكوناته البصرية الأخرى، وهي لغة معبرة وخطاب يتوارى مع الخطابات السيميائية الفرجوية الأخرى، التي تسهم في خلق فرجة درامية ركحية منسجمة دلاليا وفنيا وجماليا،فالإضاءة هي التي تبعث الروح في العرض، ولم توضع عبثا، وانما لتتناسب مع طبيعة الفرجة، ولتسلط الضوء على أبرز معالمها وتحدد مكوناتها التي لا تتحدد معانيها إلا بفعل الضوء، الذي يعبر عن كل القيم والتغييرات الجديدة في الفعل الدرامي الذي لا يعرف السكون والثبات، وقد تلونت الصورة البصرية في مسرحية صفر فاصل بأربعة أضواء،فالأحمر يرمز إلىالإثارة والحب كما يرمز إلى الظلم والعنف، والدم والألم، فهو لون ناري قوي يحمل معاني متناقضة، ونجد الضوء الأخضر بنوعيه الفاتح والقاتم، والذي ينفتح على دلالات كثيرة مرتبطة في الأصل الثقافي بعيدا عن التأويل السيكولوجي، فالخضرة هي الربيع والخصب والنماء وتجدد دورة الحياة، لذلك توصف الأزمنةبأنها خضراء فنقول الزمن الأخضر،الأرضالخضراء، وهو من الألوانالمرتبطة بالقيم الثقافيةالإسلامية والمساجد والأضرحة والمزارات...الخ والأضواء الخضراء في عرض صفر فاصل قد تكون تركيزا للأزمنة الجديدة بعد الثورة وبداية العهد الجديد والقيم الجديدة، وغيرها من الأضواء التي تساهم في إبراز مشاعر الممثل وأحاسيسه من خلال تركيز الضوء عليها او إهمالها.

كما اهتم المخرج بالموسيقى التي تعد من العلامات البارزة في العرض المسرحي فهي تخلق انسجاما بين الممثل وأدائه وتضفي على العرض نوعا من الجمالية التي تبعده عن الجمود والرتابة فللإيقاع تأثير كبير على أذن المستمع وشعوره.

وقد تنوعت منذ بداية العرض إلى نهايته، فنجد موسيقى هادئة ومؤثرةفي مشهد وقوف الشهيد من بين ركام الجثث، وموسيقى قوية صاخبة (موسيقى الجاز) عند رمي الرفاة، وموسيقى التانجو في نهاية العرض والتي صاحبها رقص الممثلين على أنغامها.

د. تحولات الفرجة في مسرحية صفر فاصل:

اعتمد المخرج في مسرحية صفر فاصل على استراتيجيات حديثة شكلا ومضمونا، سواء ما تعلق منها بالممثل أو تلك الخاصة بالفضاء المسرحي، كان لها علاقة بالتحولات التي أفرزتها الوقائع التي حدثت أيام الربيع العربي، وسنعرض في هذا العنصرأهم التحولات وعلاقتها بالربيع العربي.

- **التحولات الخاصة بالأنساق البصرية:**

تميز عرض صفر فاصل بالاعتماد على الألبسة الموحية، كالعباءاتوالألبسة الكلاسيكية ذات الألوان الصاخبة، وتحيل هذه الألوانعلى الإبهار والرغبة في التطور والتحرر من الوضع القائم.

كما توحي بالطموح لتحقيق الربيع المنشود، ربيع حقيقي بألوانه الزاهية، فرمزية بعض الألبسة أثر من أثر تحولات تونس الجديدة وهي تبحث عن صيغجديدة لممارسة السلطة وما تستند إليه تلك السلطة من قيم تضمن الاستقرار والرفاه.

- **التحولات الخاصة بأنساق التعبير الجسدي:**

ركزت مسرحية صفر فاصل على حركة الممثلين وقدرتهم على الأداء وإبراز معالم الجسد، فحركية جسد الممثل وما توحي به إيذان بمرحلة جديدة تبشر بتحرر ذلك الجسد من سلطة الاجتماعي والديني، كما أن حركة الإيماء أسهمت بقسط وافر في إبراز دلالة الصمت والرغبة الدفينة في التغيير، والأمل في مستقبل واعد، فالإيماء أصبح له الدور في إيصال المعنى للمتفرج بطريقه أبلغ من العبارة.

- **التحولات المتعلقة بالفضاء المسرحي:**

يعد الفضاء من أهم العناصر المسرحية ففيه يتجسد الفعل المسرحي الذي لا يعرف كينونته بدونه، وقد تحولت المنصة في صفر فاصل إلى مشرحة تجري فيها الأحداث، فهي فضاء بيني لا هو بالحياة ولا هو بالموت، إنه فضاء الانتظار والترقب، وكل عنصر من عناصر الفضاء المسرحي على أهمية كبيرة في بناء عرض متكامل يعبر عن واقع الربيع العربي.

ففي ما يخص الديكور،نجد الطاولات والأبواب الملطخة بالدماء كما أشرنا سابقا، وعلى الرغم من قلة الوسائل التي استعملت إلا أنها قد أسهمت في إبراز معالم المكان بما يتلائم مع الوضع القائم ويتماشى مع طبيعة العصر، فالديكور في تناغم شديد مع وضع تونس بعد الثورة، فالأبواب الملطخة بدماء الأبرياء بمثابة علامة دالة على الظلم والاضطهاد الذي يعانيه الشعب التونسي، الذي لم يزدهر ربيعه بعد ولم ير النور،كما أن الوجوه المتشابهة تدل على ذوبان الفرد في الجماعة، فالفرد التونسي همه واحد ومصيره مشترك، فلم تكن الأقنعة والرفاة مجرد اكسسوارات تزيد من جمالية العرض، وإنما تحولت الى نص قائم بذاته، يعبر عن معاني عميقة جسدت النمط المعيشي الذي يعيشه الشعب التونسي بعد الثورة، فهو في بحث دائم عن الاستقرار.

وإذا اتجهناللإضاءة، فنلاحظ الاشتغال عليها والاهتمام بها من بداية العرض الى نهايته، ففكرة الأضواءمن شأنها الانتماء الى مجال الإبهار oeil'le tape a l الذي يعبر صراحة عن غبش المرحلة وعدم اتضاح معالمها، وانعكاس ذلك على الفرد والجماعة من الحيرة والتردد في الاختيار أماالمرحلةالحاسمة.

كما أن الاشتغال على الموسيقى الصاخبة وموسيقى التانجو في مسرحية صفر فاصل كونها تنسجم مع روح العصر، فهي موسيقى دخيلة على الثقافة العربية، والتي تعبر على كون تحولات تونس الجديدة متصلة ومنسجمة مع تحولات العالم.

نخلص إلى ما سبق ذكره أن كل العلامات المسرحية التي تم توظيفها في مسرحية صفر فاصل، هي علامات مقصودة وليست اعتباطية تتسم بالترابط والانسجام، وهي ميزة المسرح المعاصر المطالب بأن يتناغم مع مسرح ما بعد الدراما، الذي يعتني بالفرجة والوسائط وأطروحة المشروع المسرحي، الذي ليس في النهاية إلا جزءا من المشروع الاجتماعي والسياسي، حيث يذوب المؤلف والمخرج التقليدي فيما يسمى بالفاعل المسرحي الشريك في صناعة الفرجة.

ثالثا: عرض ثورة الغد تؤجل إلى البارحة:

1. ملخص المحكي المسرحي لمسرحية ثورة الغد تؤجل الى البارحة:

تدور أحداث ثورة الغد تؤجل الى البارحة، التي أقيمت في منزل الأخوين "أحمد""ومحمد" بداية حول قضية الثورة السورية التي عبر عن بعض حيثياتها كل من "علي" الذي يمثل المواطن المظلوم "وعمر" الذي يمثل رجل النظام، من خلال الحوار المحتد الذي يدور بينهما.

يتم اقتياد "علي"من منزله بتهمة نشر دعاية مفادها (إن المواطن السوري يا بطول بالو يا بيطول لسانو)، والتي كانت محور الاتهام والموضوع الأساسي للحوار، الذي يهدف إلى تسليط الضوء على القمع والاستبداد الذي طال الشعب السوري، فها هو المحقق ينهال على المواطن بوابل من الشتائم لمجرد كونه مواطن سوري يطالب بالعيش بحرية وكرامة، وقد أماط الممثلان اللثام على فظاعة النظام الذي لا يقل بشاعة عن نظام داعش الإرهابي، كما أن الشعب السوري مسلوب الإرادة أمام تعنت السلطة وتشبثها بالحكم بشتى الوسائل غير المشروعة.

ويعرج المخرجان إلى الحديث عن مشكل الطائفية والإثنية التي استفحلت في سوريا، من خلال قصة حب نشأت بين سوريين من ديانتين مختلفتين.

وتنتهي المسرحية بتولي المحقق الدفاع عن رغبة الشعب، لكنه يتنازل عن ذلك ويلقي شعرا مادحا فيه الأسد، كما أن المواطن لا يستطيع مواجهة الرئيس بالتعبير عن استيائه من الوضع القائم ولا ينبس ببنت شفة.

يقوم كل من المحقق والمواطن في الأخير بقراءة الفاتحة على أرواح الشهداء ويتملكهما حزن كبير على ما آلت اليه البلاد.

2. قراءة العرض المسرحي:

أ. ثورة الغد والمسرح الفقير:

قدّم المخرجان عرضا مسرحيا يجسد حال الشعب السوري في ظل نظام بشار الأسد، وقد قام العرض بشكل أساسي على الأداء شكلا ومضمونا، في إطار ما يعرف بالمسرح الفقير الذي يقوم على التقشف في الوسائل والوسائط التكنولوجية.

«يقوم المسرح الفقير على الاقتصاد في الوسائل المشهدية الديكورات والاكسسواراتوأزياء الممثلين، هذه النزعة الى الفقر موجودة بكثرة في الإخراج المعاصر».ولا ينبغي الاعتقاد أن المسرح الفقير من خلال

التعريف، أنه أنشأ لأسباب اقتصادية كنقص الوسائل والأجهزة، وإنما أنشأ لأسباب ودواع فنية، فعرض ثورة الغد لا يهتم بالديكور والصورة البصرية بقدر ما يركز على الفكرة، والبساطة في الديكورليتماشى مع تدهور الوضع في سوريا، فالمواطن السوري يحمل على عاتقه قضية تحقيق العدالة والعيش بكرامة، لذلك اكتفى المخرجان بكرسي وراديو، عبرا من خلاله عن أصالة الفن السوري العريق، الذي يظل صوته مغردا على الرغم من تأزم الأوضاع.

ب.مسرحة اليومي ثورة الغد مؤجلة إلى البارحة:

تندرج مسرحية ثورة الغد ضمن مسرحة اليومي بسياقاته الثقافية والفكرية والجمالية، إنها تؤيد الراهن بعد أن تكون قد ارتقت به الى درجة من الوعي الذي يعلو على سطح الأشياء، ليغوص في مواطنها ملتقطا لحظات من التأمل لم تكن لتخطر لنا على بال، ما كان يبدو بديهيا وغير ذا أهمية هذا الارتقاء في المدارك إلى الوعي الراهن من زاوية مختلفة تجعلنا فاعلين في واقعنا ووجودنا غير منفعلين.

إن اليومي يتخذ من قبل المسرح كإطار لتمرير مقولات الفرجة المسرحية بعيدا عما يمكن أن يشكل على المتلقي أو يلتبس عليه.

إنه جسر الانتقال من العام الى الخاص، ومن البديهي والمبتدل إلى المفكر فيه، ومن اللحظة العابرة إلى تلك التي تتطلب وقفة وتأملا.

إن اليومي يتخذ من قبل المسرحي كإطار لتمرير مقولات الفرجة المسرحية، بعيدا عما يمكن أن يشكل على المتلقي أو يلتبس عليه.

إن اليومي لا يوظف كما هو في الواقع، بل بعد أن يمر على مخيال الفاعل المسرحي الذي يعيد تشكيله وفق منطق الصراع الدرامي ويعرضه على المتلقي ليتخذ منه موقفا بعد إدراك رهاناته.

ج.الأنساق المرتبطة بالممثل:

نكاد لا نلمس في مسرحية ثورة الغد اهتماما واضحا بالأزياء والديكور وكل ما يتعلق بالفضاء المسرحي، كالاكسسوارات والإنارة، فالاهتمام بموضوع العرض جعل المخرجين لا يوليان أهمية للديكور، إلا ما كان متعمدا ولازما كالألبسة التي أدت رسالة منسجمة مع عمل الممثلين، والتي عكست الطبيعة الشخصية والاجتماعية لكل من المواطن ورجل الأمن، فملابس المواطن "علي" بالية تعكس مستوى الفقر والبطالة، في إشارة إلى تدهور حال المواطنين، كما أن لباس المحقق هو الآخر لا يمت بصلة الى المستوى الذي ينبغي أن يكون عليه، فقد قدم العرض بلباس رياضي حتى لا يتعرف عليه، كما نجد كرسيين وراديو لسماع الأغاني الطربية لصباح فخري، التي حلقت بهما عاليا في سماء الهدوء والسكينة، بعيدا عن ملابسات الواقع المر وللحد من التوتر والقلق، نجد كذلك بعض الأوراق وإبريق للشاي المعبر عن ثقافة الشعب السوري وللهروب من الواقع المر.

يمكن القول أن المخرجين اعتمدا اللاديكور كديكور، «فجمالية المسرح الفقير قدر المستطاع، لأن الخشبة وإن كانت فارغة تبدو دائما متأهبة وفراغها جميل»[18].

فإذا كان للديكور جمالية، فإن للاديكور جمالية خاصة توصل الدلالة بطريقة مغايرة وتعبر عن جماليات المسرح الفقير والرغبة في التجريد يقودان المخرج أحيانا إلى استبعاد الديكور قدر المستطاع...فإذا كان للديكور جمالية فإن للاديكور جمالية خاصة تعبر عن جماليات المسرح الفقيرفي شكله الغني في معناه.

- **الأنساق السمعية:**

اعتمد المخرجان في مسرحية "ثورة الغد" بدرجة كبيرة على الأداء، فبرزت قدرتهما في التمثيل والتواصل مع المتفرج من خلال الحوار الذي دار بينهما، فلا صوت كان يعلو على صوتهما، إلا من بعد الموسيقى الصادرة من الراديو، من خلال أغنية "صباح فخري" (يخاصمني كثير، يصالحني كثير) ذات الارتباط العضوي بدلالات العرض.

من الأنساق السمعية كذلك بالإضافة إلى صوت الأغنية، تتناهى إلى أسماعنا أصوات صراخ المحقق بين الفينة والأخرى، إذ يعلو صوت جمهوري تارة، وينخفض تارة أخرى، انسجاما مع كلمات الأغنية، واتساقا مع شخصية رجل الأمن المنقسمة بين الإنسان الطيب وصورة الموظف الخاضع لإكراهات الوظيفة، وما يتصل بذلك من ردود المواطن المستنطق الذي يدافع عن نفسه حينا ويرد على أسئلة المحقق حينا آخر.

وقد بدت تلك اللغة بسيطة، خاصة بفئات من المجتمع السوري، من الذين ينتمون من المهمشين على ما يبدو.

- **الأنساق البصرية:**

نكاد لا نلمس في مسرحية "ثورة الغد" اهتماما واضحا بالأزياء والديكور، وكل ما يتعلق بالفضاء المسرحي كالاكسسوارات والإنارة، فالاهتمام بموضوع العرض جعل المخرجان لا يوليان أهمية للديكور، إلا ما كان معتمدا ولازما كالألبسة التي أدت رسالة منسجمة مع عمل الممثلين، والتي عكست الطبيعة الشخصية والاجتماعية لكل من المواطن ورجل الأمن، فملابس المواطن "علي" بالية تعكس مستوى الفقر والبطالة في إشارة إلى تدهور أوضاع المواطنين، كما أن لباس المحقق هو الآخر لا يمت بصلة إلى المستوى الذي ينبغي أن يكون عليه فقد قدم العرض بلباس رياضي بسيط.

كما نجد كرسيين وراديو لسماع الأغاني- كنا أشرنا سابقا- وهي أغاني طربية "لصباحفخري" التي حلقت بهما عاليا في سماء الهدوء والسكينة بعيدا عن ملابسات الواقع المر وللحد من التوتر القائم ولو حينا من الوقت.

نجد كذلك بعض الأوراق وإبريق للشاي المعبر عن الثقافة السورية العريقة.

الخاتمة:

خلصنا من خلال بحثنا إلى مجموعة من النتائج:

- تغيرت الفرجة المسرحية تبعا لما حدث على مستوى الاختيارات الجمالية واتساع أفق التجريب، فالأشكال المسرحية في تطور دائم وفي تناغم شديد مع تحولات المجتمع.

فجرت أحداث الربيع العربي قريحة المبدعين الذين عبروا عن قضايا الدول العربية من خلال عروض مميزة وفاعلة، وقد تنبأت بعض الأحداث لهول ما كان سوف يقع، كما في مسرحية يحي يعيش أو امينيزيا لفاضل الجعايبي وجليلة بكار التي استشرفت سقوط حاكم قرطاج وفراره.

- إن الربيع العربي مكن المسرحيين من طرق موضوعات كانت في الغالب من الطابوهات وبالخصوص ثلاثية السياسة والدين والجنس وما يتفرع عن هذا الثالوث من قبيل الحرية والديمقراطية وحرية المعتقد والتحرر الأخلاقي.

- إن المسرح العربي قد استشرف في بعض عروضه التحولات للكبرى، التي كانت تعيشها المنطقة خصوصا سقوط الأنظمة المستبدة في تونس ومصر، أما العروض التي وقع اختيارنا عليها فهي من التجارب المتنوعة على مساحة العالم العربي ومن البلدان التي عاشت الربيع المعزوم.

- تنتمي المسرحيات في موضوعها إلى الواقع الاجتماعي والسياسي الذي طال الدول العربية وحاولت ملامسة الواقع بكل تجلياته.

- اشتغل المخرج في عرض صفر فاصل على جماليات العرض، فبحث عن لغة مسرحية جديدة تستطيع استيعاب الواقع الجديد، بينما اتسم عرض ثورة الغد بالتقشف في الوسائل، إذ استغنى المخرجان عن الديكور والوسائل الفنية، وقد تكون أحداث الربيع هي التي فرضت عليهم اختزال الوسائل إلى أدنى حد ممكن، فقد تجلى المسرح الفقير في كل العناصر المسرحية.

- اعتمد عرض صفر فاصل على الحركة والإيماء، بينما اعتمد عرض ثورة الغد على الحوار واللغة أكثر من الأداء.

- ركز عرض صفر فاصل على الأضواء وتنوعها فهي عنصر يشتغلمع العناصر الأخرى، ليضفي على الفرجة المسرحية تنوعا وثراء، أماعرض ثورة الغد فقد اعتمد إضاءة واحدة عامة وثابتة، اقتصرت على مشاهدة تعبيرات الممثلين وحركاتهم، إن عرض صفر فاصل يعبر عن الواقع الجديد المنفتح على مختلف الاحتمالات الممكنة، تجسد ذلك من اشتغال للمخرج على الألوان والأضواء الخاصة، أما العرض السوري الذي تتبناه فرقة المعارضة السورية معبر صراحة عن الدولة البوليسية من خلال رمزية التحقيق، وبداية انقسام النخب الحاكمة بدليل تردد المحقق أحيانا، في حين يجسد العرض المصري صورة للوضع الراهن وحالة الكاوس.

وخاتمة القول أن تاريخ المسرح العربي كان دائما تاريخ انفعال وليس فعل، وهذا الذي يدعونا إلى التساؤل: **هل المسرح العربي له القدرة على التأثير في الواقع أم أنه مجرد مرآة فقط؟**

وهل عنده تجذر جماهيري؟ أو يبقى دائما نخبوي؟.

هوامش

1عبد العالي سراج، 2019، الكتابة من زمن البدايات إلى سؤال التحول، قراءة في المسارات والمنعطفات، مجلة جيل الدراسات، مكناس، المجلد6، ع55، ص47 .

2المنيعي، 2013، تحولات الفرجة المسرحية العربية من 1971 إلى ثورة الربيع العربي، ط1،كتاب جماعي، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، ص37.

3حسن المنيعي، 1994، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة فرجة، ط1،فاس،منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، ص22.

4عبد العزيز عبد الكريم، 2014، جماليات العرض وأهميته،مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع 3، ص1.

5المرجع نفسه، ص5.

6أمل بنويس، 2013، مسرح ما بعد الدراما أربع مقاربات كتاب جماعيا، طنجة، الدولي لدراسات الفرجة، ط1، ، ص 208.

7لزعر محمد، 2013، فعل القراءة بين الرواية والمسرحية مقاربة تأويلية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، رسالة دكتوراه، الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون سيدي بلعباس، ص50.

8عبد المجيد أهرى، 2016، مسرح ما بعد الدراما أشكاله وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي،مجلة العلامة، جامعة القاضي عياد، مراكش، ع 2، ص271.

9آن أوبرسفيلد، دت، قراءة المسرح، ترالتلمساني، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص36.

10محمد سيف، 2013، ظاهرة الاحتجاج المسرح والربيع العربي، كتاب جماعي، ط1، المغرب، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ص151.

11حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة فرجة، مرجع سابق، ص33.

12حسن المنيعي، 2014، حركية الفرجة في المسرح، ط1،طنجة،المركز الدولي لدراسات الفرجة، ص63.

13المرجع نفسه، ص 65.

14المرجع نفسه، ص 67.

15المرجع نفسه، ص 68.

16ينظر: يحي سليم بشتاوي، 2012، مدارات الرؤيا، ومضات في الفن المسرحي، ط1، عمان، دار حامد للنشر والتوزيع، ص104.

17أكولن ولسن، 1978، الإنسان وقواه الخفية، ط2، تر سامي خشبة، بيروت، دار الآداب، ص229.

18باتريس بافيس، معجم المسرح،ط1، تر ميشال بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية، 2005، ص343.

قائمةالمصادر والمراجع:

1عبد العالي سراج، 2019، الكتابة من زمن البدايات إلى سؤال التحول قراءة في المسارات والمنعطفات، مجلة جيل الدراسات، مكناس، المجلد6، ع55.

2 حسن المنيعي، 2013، تحولات الفرجة المسرحية العربية من 1971 إلى ثورة الربيع العربي، ط1،كتاب جماعي، طنجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة.

3 حسن المنيعي، 1994، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة فرجة، ط1، فاس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز.

4 عبد العزيز عبد الكريم، 2014، جماليات العرض وأهميته، مجلة الذاكرة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، ع 3.
5 بنويس، 2013، مسرح ما بعد الدراما أربع مقاربات كتاب جماعي، ط1، طنجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة.
6 لزعر محمد، 2013، فعل القراءة بين الرواية والمسرحية مقاربة تأويلية الشهداء يعودون هذا الأسبوع، رسالة دكتوراه، الجزائر، كلية الآداب واللغات والفنون سيدي بلعباس.
7 عبد المجيد أهرى، 2016، مسرح ما بعد الدراما أشكاله وارتباطاته وتحققاته الدرامية في المسرح المغربي، مجلة العلامة، جامعة القاضي عياد مراكش، ع 2.
8 آن أوبرسفيلد، دت، قراءة المسرح، تر التلمساني، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون.
9 محمد سيف، 2013، ظاهرة الاحتجاج المسرح والربيع العربي، كتاب جماعي، ط1، المغرب، المركز الدولي لدراسات الفرجة.
10 حسن المنيعي، 2014، حركية الفرجة في المسرح، ط1، طنجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة.
11 يحيى سليم بشتاوي، 2012، مدارات الرؤيا، ومضات في الفن المسرحي، عمان، دار حامد للنشر والتوزيع.
12 أكولن ولسن، 1978، الإنسان وقواه الخفية، ط1، تر سامي خشبة، بيروت، دار الآداب.
13 باتريس بافيس، 2005، معجم المسرح، بيروت، مركز دراسات الوحدة العربية.