الخطاب المسرحي بين الأبعاد السوسيولوجية والأبعاد السياسية

Theatrical discourse between the sociological and political dimensions

بخيرة الحسين[1]*

د.عيسي أحمد[2]

[1] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم (الجزائر)، elhossein.bekhira.etu@univ-mosta.dz

[2] جامعة عبد الحميد بن باديس مستغانم (الجزائر)، ahmed.aici@univ-mosta.dz

مخبر الجماليات البصرية في الممارسات الفنية الجزائرية، جامعة مستغانم

تاريخ الاستلام: 2021/03/25 تاريخ القبول: 2021/04/10 تاريخ النشر: 2021/06/01

ملخص:

يعتبر الفنُّ الرَّابعُ في المفاهيم السوسيولوجية ظاهرة اجتماعيَّة تنتج من خلال جدليَّة التَّفاعل الاجتماعي، وذلك أنَّ حتمية هذه العلاقات تفرضُ قانونَ المحاكاة الذي تقوم عليه الفنون قاطبة، كمَا أنَّ المحاكاة لا تقوم إلا على سنَدٍ متين ينبعُ من رؤية الفنَّان إلى جميع الظواهر الاجتماعيَّة والثقافيَّة والسياسيَّة ضِمنَ المجتمع الذي يعيش فيه، والمسرحُ بطبيعته الفنيَّة والثقافيَّة نزَّاعٌ إلى استلهام الأبعاد السوسيولوجيَّة والسياسيَّة، فالعلاقة الجدليَّة التي تربط الجمهور بالرسالة الفنيَّة للخطاب المسرحيّ غالبًا ما تنحاز إلى تصوير جميع الأبعاد السياسية والاجتماعية.

على هذا الأساس الذي تقدَّم فإنَّ الغاية التي تهدف إليها ورقتنا البحثية هذه الكشف عن العلاقة الحاصلة بين الخطاب المسرحي وبين الأبعاد السوسيولوجية والأبعاد السياسية.

كلمات مفتاحية: الخطاب المسرحي، الأبعاد السوسيولوجية، الأبعاد السياسية، الفنُّ والمجتمع.

Abstract:

The fourth art in sociological concepts is a social phenomenon that results from the dialectic of social interaction, because the inevitability

***المؤلف المرسل**: بخيرة الحسين.

of these relationships imposes the law of simulation on which all arts are based, just as simulation is based only on a solid support that stems from the artist's vision of all social, cultural and political phenomena within society. He lives in it, and theater, by its artistic and cultural nature, is a conflict to inspire sociological and political dimensions. The dialectical relationship that connects the audience with the artistic message of the theatrical discourse is often biased towards portraying all the political and social dimensions, and on this basis that was presented, the purpose for which this research paper aims to reveal the relationship Between theatrical discourse and between sociological and political dimensions.

Keywords: Dramatic discourse; Sociological dimensions; Political dimensions; Art and society.

1. مقدمة:

كثيرا ما يجتاح المسرحُ تلك الحدود التي ترسمها العلاقات المترابطة والمتشعبة بين جميع الأبعاد الاجتماعية والسياسيَّة، وذلك أنَّه فنٌّ يستند على مبدأ المحاكاة بالدرجة الأولى، فالكاتب المسرحيُّ لا يستطيع أنْ ينفكَّ البَتَّة عن الخلفيات الفكريَّة والثقافيَّة والأيديولوجيَّة خلال طرحه لموضوعاته المسرحية، كما أنَّه لا يستغني عن كونه الوسيلة العاكسة لثقافة المجتمع وعلاقة هذا الأخير بواقعه السياسيّ أيضا، فالخطاب المسرحي يتخذ المادَّة الاجتماعية والسياسيَّة محورًا أساسيًّا يرتكز عليه في بناء رسالته الفنيَّة المحمولة بما يستوجبه قانون التفاعل الاجتماعي وقانون التنازع الأيديولوجي.

وقد يتساءل الجمهور المتلقي اليوم عن حقيقة الأهداف الفنية للمسرح، هل هي مجرد فرجة عابرة أم أنَّها تسعى إلى طرح جميع الأبعاد الاجتماعية والسياسية خلال هذا الخطاب المسرحي، فمثل هذا السُّؤال لابُدَّ وأنْ يطرحَ بصيغَةٍ مباشرة أو غير مباشرة، فالفنُّ من أجل الفنِّ لا نكادُ نجدُ له أثرا في الدول التي تَخْبِطُ خَبْطَ عشواءٍ بين معاركها الاجتماعية ومعاركها السياسية، والفردُ المثقف في هذه الدُّول حَريٌّ به أنْ يكون دائم الحرصِ والاستفسار عن هذا الواقع الذي يراه ويعيشه في حياته ولا يكادُ يَجده في واقعه الفنِّي حين يرتاد المسارح من أجل مشاهدة عرض مسرحي.

ومن هذا المنطلق جاءت ورقتنا البحثية هذه لتميط اللِّثام قليلا عن علاقة الخطاب المسرحي بالأبعاد السوسيولوجية والأبعاد السياسية، ولتكشف أيضا عن جدلية التأثير الذي تمارسه سوسيولوجيا الخطاب المسرحي في نقد وتوجيه القضايا السياسية على جميع المستويات الفنية.

وترجع أهمية هذه الدراسة في كونها ترصد أهم العلاقات المطروحة بين خطاب الفنِّ الرابع وبين القضايا الاجتماعيَّة والسياسيَّة، إذ تشغل هذه العلاقات حيزا كبير من تفكير الإنسان المعاصر الذي نراه متطلعا متعطشا داخل علبة المسرح إلى فهم هذه العلاقات المتداخلة بين واقعه الاجتماعي وواقع السياسي المشحون بالمتغيرات الكثيرة.

2. الوظيفة السوسيولوجية للخطاب المسرحي:

تتمثل الوظيفة الاجتماعية للخطاب المسرحي في محاولة تقريب المتلقي إلى المقصدية الأولى من هذا الخطاب، وهي أن تصل جميع الرسائل المباشرة وغير المباشرة عبر مسار التلقي، لأن المسرح الاجتماعي يطرح الاتجاهات والنظم والظواهر والعلاقات المتعلقة بالدين والعقائد والممارسات والقيم الأخلاقية، وذلك أمر حاصل منذ القدم ومنذ الإرهاصات الأولى لولادة المسرح في حضن الطقوس الدينية القديمة، "ففي عام 566 قبل الميلاد تبدأ المسابقات بين الفروع الثقافية المختلفة، وباعتبار أثينا رمزا ومركزا لهذه المسابقات، وفي عهد بيسستراتوس تمَّ تأميم ديانة ديونيسوس ونظامها موضوعة تحت نظام المدينة، وتلاءم ذلك مع دعوة تسبس وجماعته، وكسبت التراجيديا بهذه الإجراءات لوضع المدينة كثيرا من القرى التي كانت تمارس مسرحا مرتجلا قبلا، وتجرأت الفرق المسرحية الجوالة إلى الإعلان عن مؤلفي عروضها وقياداتها علنا بعد أن كانت تحجب ذلك قبلا"[1]، فهذا التأثير الذي فرضه الدين في الخطاب المسرحي كان هو نفسه التأثير الذي حصل في حياة المسيحية المتطرفة إلا أنَّه جاء بطريقة أخرى تناقض وتخالف تماما الطريقة الأولى، "لأنَّ المسيحية كفكر جديد اعترضت على الفكر القديم وبرنامجه، ومعهما العقيدة العالمية القديمة، وخاصة فكرة التوفيق بين المعتقدات الدينية المتعارضة كحركة توفيقية قامت في الإمبراطورية العالمية، لكنَّها قبلت الأديان الأخرى، فمرة أخرى تعود المسيحية إلى رفض الميموس لأنها خبرت أنَّ كل شكل من أشكال

الوجود المسرحي على أنَّه يعرض مقتا وازدراء واحتقارا للفسوق والفجور اللاأخلاقي والذي كان ساعتها واضحا في عروض الميموس التي جاءت للمسرح بالحياة الغرامية كأمر طبيعي"[2].

إنَّ الظاهرة الاجتماعية من منظور علم الاجتماع تعني ذلك النوع من السلوك العام واتجاهاته وأساليبه والتي يصب فيها الإنسان تفكيره وأعماله، كما أنَّ هذه الظاهرة لا تكون إلا من صنع المجتمع كقوة واحدة لها كيانها الخاص المتغير بفعل العوامل الثقافية والسياسية، "يرى دوركايم أنَّ الظاهرة الاجتماعية تستمد أصولها من المظاهر الجمعية للمعتقدات والممارسات الجماعية، وليست العمومية هي العلاقة المميزة لهذه الظواهر، ذلك أن هناك تميزا هاما بين الظواهر الفردية، فعلم الاجتماع عند دوركايم هو دراسة الظواهر الاجتماعية التي يمكننا الكشف عنها بطريقتين: الأولى من خلال القوة القاهرة التي تمارسها على الأفراد، والتي تتجلى عموما في الجزاءات المصاحبة للأنماط والسلوك، أما الطريقة الثانية فتتمثل في استقرارها وعموميتها في الجماعة"[3]، وإذا كنَّا على دراية ما بفهم حقيقة الظاهرة الاجتماعية فلسنا نبعد النَّجعة إذا قلنا أنَّ المسرح ظاهرة اجتماعية قائمة بذاتها، بل هو أبعد من ذلك، إذْ إنَّ التداخل الحاصل بين طبيعة المسرح وعلم الاجتماع يجعله أبعد من كونه ظاهرة فنية اجتماعية وحسب، بل هو يحمل وظيفتين في آن واحد: الوظيفة الفنية والوظيفة الاجتماعية.

ثم إنَّ الفلسفة السوسيولوجية للظاهرة المسرحية تجعلنا أمام المواجهة المباشرة للبعد الثقافي والفكري في طبيعة المجتمع الإنساني، فاقتران الخطاب المسرحي المعاصر بالتيارات الحداثية والفلسفية أدى إلى حدوث القطيعة المعرفية مع الفن القديم واتجاهاته، وظهور مدارس فنية وفلسفية حديثة تدعو إلى محاولة فهم الظواهر الاجتماعية والسياسية، فالتيار الملحمي البريختي مثلا كان بمثابة الثورة الجديدة على القواعد الأرسطية القديمة في قضية تبني الخطاب السياسي الثوري، وتيار مدرسة الطليعة والعبث ما هو إلا تيار السخرية العميقة من واقع الإنسان الذي أخذه التجبر والتعنت إلى قتل ملايين الأرواح في الحرب العالمية الثانية.

تحاول الدراما الجديدة دائما طرح الأبعاد الاجتماعية والسياسية ذلك الطرح الصريح والعميق في الخطاب المسرحي، كونها السمة البارزة والاتجاه الحديث في هذا العصر، "ففي الدراما الجديدة ليست

العواطف وحدها هي التي تدخل ساحة الصراع، بل الأيديولوجيات وحتَّى النظرة للعالم كذلك، وبما أنَّ الناس الذين ينحدرون من أوضاع مختلفة يصطدمون ببعضهم، فإنَّ الأحكام التقويمية تفعل مفعولها بالضرورة على نحو ذي أهمية على الأقل، من خلال الطبائع الفردية المحضة، إنَّ وجهات النظر الأخلاقية لهاملت وكلوديوس وحتَّى لريتشارد وريتشموند متماثلة في الأساس، فكل رجل من هؤلاء الرجال موطَّد العزم على ما يريد فعله، ويحسُّ بالخزي إذا ما تصرَّف تصرُّفا ينافي تلك الوجهة الأخلاقية"[4]، فالفنُّ والفكر وحقيقة المجتمع، كله هذه النقاط تدفعنا إلى تبني مقولة الباحثة نهاد صليحة حين تقول: "وأوَّلُ هذه الحقائق هي ضرورة التفريق بين الأطر والأشكال الفنية التي قد تختلف من ثقافة إلى أخرى ومن زمن إلى آخر، وبين المبادئ الفنية العالمية التي تشترك فيها جميع الثقافات، وتنبع من الحس الفطري بالجمال لدى الإنسان في كل مكان، بصرف النظر عن وضعه التاريخي، وربما كان أهم هذه المبادئ وأوضحها هو التناسق والاتزان والترابط والاكتمال، ونزوع الإنسان دائما إلى استخدام التوزاي والتقابل والتسلسل المفهوم لبلورة معنى أو توضيح مفارقة"[5].

3. الأبعادُ السِّياسيَّة في الخطاب المسرحي:

الخطاب المسرحي السياسيُّ هو ذلك الخطاب الذي ينتصب دائما أمام كتلة العلاقات السياسية التي تدخل في نسيج المجتمع، فتصور جميع العلاقات بين الحاكم والمحكوم وحاشية الحكم، وهو الخطاب المسرحي الذي يحاول تعرية الواقع الحقيقي للسلطة الحاكمة المستبدة، فكأنَّ المسرح السياسي أداة لا غنى عنها في عملية الرقابة على الممارسات السياسية بجميع أشكالها، "وتعود بدايات المسرح السياسي إلى مرحلة ما بعد الحرب العالمية الأولى كجزء من منهجية الحداثة التي رافقت إنهيار النظم الدينية والعسكرية وبروز عصر التقنية والموجة الصناعية الكبرى التي رافقتها موجة تمركز حضري وثقافة جماهيرية معارضة وسيادة الأيديولوجيات الكبرى وتمركز سلطة الدولة"[6]، ولو توغَّلنا في تاريخ المسرح القديم قليلا لوجدنا أنَّ أغلب التراجيديات المشهورة كانت تحمل ذلك الطابع السياسي بطريقة أو بأخرى، "فإنَّنا لا نجد مسرحية عند شكسبير مثلا أو موليير أو راسين أو بيكيت غير سياسية بالمعنى العام الذي يغلف الأحداث وما تؤشر إليه الأفعال، وبالرغم من تغليفها برؤية وجودية أو تاريخية أو إنسانية، فالسياسية كمفهوم هي العمل

الجماعي الذي يشترك فيه العامة والخاصة"[7]، والحقيقة أنَّ هذه الرؤية التقليدية للمسرح السياسي عرفت تطورا ملحوظًا لما بدأ علم الاجتماع يتوغل ذلك التوغل العميق في الدَّرس المسرحي، حتى صارت هناك علاماتٌ واضحة تبين المسرح السياسي بملامحه العارية عن المواربة والتخفي وراء الرُّموز والدَّلالات والسياقات.

إنَّ الكتابة الدرامية الإبداعية في عصر الحداثة تستقر على مسرح القطيعة، لأنَّ الكتابة قد وجدت نفسها أمام مشاكل لا حل لها، وقد شعر بذلك المثقفون والكتاب على صعيد واحد، والمسرح السياسي ما هو في حقيقته إلا ضرب من ضروب مسرح القطيعة، من أجل ذلك يعتبر الخطاب المسرحي السياسي ذلك الخطاب الحامل للمضامين السياسية بمفهومها العميق فهو "مسرح ذو مضمون سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة"[8]، وهو المسرح "الواعي الواضح المباشر الذي يسعى إلى تأثير إيجابي محدَّد في الجماهير بهدف اكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الاجتماعية ويرفرف عليها السلام، وتمنحها الحرية طعم العزة والكرامة والإنسانية"[9]، وإذن فالخطاب المسرح السياسي هو خطاب أيدولوجي مطلق ينطلق من الفكرة المؤدلجة ومن المفاهيم العميقة للوعي السياسي ضمن المجتمع.

لم يكن المسرح السياسي في فرنسا مثلا بمعزل عن المعركة الثقافية التي أحدثتها الأوضاع السياسية والاجتماعية الساخنة، يقول فلان كمؤرخ لحقبة مسرحية فرنسية: "ليس المسرح بمنأى عن الجدل الذي يثار بين المثقفين بعد الحرب حول الالتزام السياسي للأعمال الفنيَّة، حرب كوريا وحرب الجزائر، ونهاية الاستعمار ووصول ديجول إلى سدَّة الحكم وغيرها من الموضوعات السياسية التي تأخذها الكتابة في الحسبان، تتجنبها، تهاجمها بصورة غير مباشرة أو عن طريق الرمز، أو تتناولها بشكل ساذج وجها لوجه على أمل يتجدد أبدا لحديث عال وواضح عن حاضر يشيخ بسرعة"[10]، فالحديث عن المسرح السياسي بعد خمسينيات القرن الماضي يفضي بنا إلى مفهوم مسرح القطيعة وإلى مفهوم المسرح السياسي الجديد الذي يختلف كليَّة في الأطروحات والتَّوجهات والمضامين، ويختلف حتَّى في طريقة عرضها واحتوائها عن المسرح السياسي الذي عُرف من قبل في التراجيديات الكلاسيكية.

في سنة 1944م أثارت مسرحيات (أنتيجون) و(جلسة سرية) و(سوء تفاهم) كثيرا من الجدل الفكري في الساحة المسرحية، لأنَّها كانت تحمل أشكالا درامية غير معهودة من قبل، أهمُّ ما يميزها الطرح الجديد لمفهوم توظيف الأيديولوجيا، وهذا بالضبط ما دفع النقاد إلى القول بأحقية تسييس المسرح كظاهرة لا يمكن التخلص منها في الحقبة الدرامية القادمة، يقول (آلان باديو): "النَّص المسرحي نصٌّ موجه نحو السياسية قسرا، وفوق ذلك فهو منذ «الأورستيا» حتى «الأستار»، يعرض قضايا لا تتضح تماما إلا من وجة النظر السياسية، فالنص المسرحي يبدأ حينما لا تكون الشخصيات متفقة، وهناك موضوعان وحيدان للنص المسرحي: الحب والسياسية"[11]، ومع ذلك فالخطاب المسرحي لا يتناول دائما الأوضاع الرَّاهنة، ولا يلعب دائما لعبة المرآة العاكسة لقضايا العصر، فهناك بعض النصوص التي لم توفق كثيرا في محاولة تقريب المضامين السياسية للمجتمع، وهذا ما يعيق مسار هذا التيار الفني السياسي منذ ظهوره.

تتمثَّل وظيفة الخطاب المسرحي السياسي في مناقشة القضايا الاجتماعية الخاضعة للتحوير السياسي أيضا، فالأطروحات الاجتماعية المختلَّة يرجع ظهورها إلى التفاعل العبثي بين الراهن السياسي وبين الراهن الاجتماعي، وهذا الأمر قد يتفطن إليه المجتمع برمته، غير أنَّ القوى السياسية المضللة تحاول طمسه بكل ما استطاعت، فتحدث بذلك جلبة سياسية واجتماعية لا تخفى بأي حال من الأحوال على المسرحي البصير المتفطن بقضايا واقعه، وبذلك تُحالُ القضية السياسية إلى البعد الفنِّي المسرحي، وتُعرضُ ذلك العرض الدرامي تحت مُسمَّى الإسقاط السياسي، وللجمهور حرية القراءة والتأويل بعد ذلك، "فالمسرح ذو الإسقاطات السياسية يعتمد على سَندٍ من الواقع وقد يرفض المعطيات الواقعية ضربة لازب، بل قد نراهُ يعود إلى التاريخ الذي تأكد حدوثه، وقد يستندُ على التَّاريخ فيتَصَوَّرُ الماضي التَّاريخي مستقبلا متجددًا مفعمًا بالحركة، ومع كلِّ هذا فالإسقاطات السياسيَّة لا مفر منها"[12].

وممَّا لا يخفى في توجهات المسرح السياسي أنَّه يخدم الخطاب الثَّوري خدمة كبيرة، فغاية الخطاب المسرحي السياسيِّ تهييج الرَّأي الثوري وتعزيز حظِّ الثُّوار وكشف الحقائق، "لقد حرص المسرح السياسي منذ ظهوره على خدمة الحركة الثورية، فقد حاول أن يصنع من رواده ومتعاطيه كيانا سياسيا، وأصبح الجريدة الناطقة باسم هذه الطبقة والتي تفسر العصر الذي نعيشه، فوظيفته المركزية والحقيقية هي أن يسأل

الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر، ولا يجب أن تنتظر منه أن يجيب عن هذه الأسئلة وإنما عليه أن يسألها وحسب حتى تتخذ الشكل الذي يصاحب ميلاد فجر الجواب الجديد"[13].

4. الخطاب المسرحيُّ بين الأبعاد السُّوسيولوجيَّة والأبعاد السِّياسيَّة:

تتداخل الرَّوابط بين السوسيولوجية الفنية والأبعاد السياسية تداخلا عميقا حتى لا نكاد نجد له انفكاكا، ومَرَدُّ ذلك إلى الرَّافد الذي يُغذي كليهما وهو الإنسان الباحث عن حقيقة الوجود وحقيقة المحيط الدائر به، فالممارسات الإنسانية اليومية فرضت عليه البحث المستمر عن علاقة الحاكم والمحكوم وعلاقة المجتمع المبني على القيم الأخلاقية والقيم اللاأخلاقية، بله كل ما يتصل بجميع العلائق النفسية والثقافية الحاصلة في حياته، نتيجة لهذا حاول الخطاب المسرحي أن يكون تلك الأداة الطيعة في يد الفنان لتصوير جميع هذه الأبعاد، ثم يكون الناظر في هذه المرآة هو الإنسان نفسه، وهنا بالضبط سوف تحدث تلك العملية النقدية للإنسان مع واقعه، ويجد الفنَّان نفسه حينها مضطرا للولوج إلى معرفة هذه العملية النقدية، لأن نتائجها ومعرفة عوارضها وحقيقتها سوف يعينه على تصحيح وتقويم مسار عملية التلقي وعملية المحاكاة.

ويمكن أن نجد هذا التداخل حاصلا في كثير من الأعمال المسرحية، وعلى سبيل المثال ففي مسرحية (الطحالب) للكاتب الأوغندي (جاغشيت سينغ) نستشف محاولة الكاتب الفنية في نقد القيم الأخلاقية، ومعالجة الأسباب التي أدت إلى حدوث هذا التردي الأخلاقي الذي يبني عليه نصه الدرامي، تدور أحداث مسرحية الطَّحالب حول شخصية المومسات آنا وسونما وغيرها، إذ يصور الكاتب واقعهما تصويرا عميقا، دون فرض أي قيود أخلاقية على ذلك، ويمكننا وصف هذا الواقع على أنَّه حالة اجتماعية مزرية جدًّا تدفع بهاتين المرأتين على امتهان البغاء، وسبب ذلك في نظر الكاتب هو السِّياسة الرَّعناء المستبدة التي انتهجها أصحاب السُّلطة في أوغندا كنموذج للبلدان الإفريقية التي طالها من نفس السياسة ما طالها، ونلتمس هذا مثلا في أسلوب التَّهكُّم والسخريَّة الذي وظَّفه الكاتب في المسرحية: "أمَّا أنا فأحبِّهم، أحب الآسيويين، انظري إلى وزرائنا الأفارقة، لا همَّ لهم إلا الشَّراب والرَّقص في نادي «لورينا» مع العاهرات، حريَّة أو لا حريَّة لا زلنا نفس

العاهرات، لكن مع الآسيويين فنحن نشتغل على الأقل"[14]، ففي هذا الخطاب المسرحي نجد تداخل البعد الاجتماعي بالبعد السياسي عن طريق الخطاب الكوميدي الذي يحاول أن يصل دائما إلى أهدافه وأغراضه عن طريق استجلاب الآليات التي تُسهم في تغيير بنية المجتمع، فهو خطاب يتماشى وفق مفهوم الرِّسالة الفنيَّة التي يراد بها التطهير والتغيير ونقد القيم الاجتماعية والمنظومة الأخلاقية، فهو خطاب مسرحي قصدي وإنْ حاول المتلقي تصنيفه ضمن الإطار الهزلي المبتذل، فالعلاقة بين تطور الحركة المسرحية وتطور القيم الأخلاقية علاقة متلازمة تظهر أشد في الظهور في بناء المسرح الكوميدي.

وكذلك نجدُ هذه العلاقة حاصلةً أيضا في مونودراما (أنا والبعوضة) للكاتب المسرحي الجزائري مصطفى بوري، إذ يصَوِّرُ لنا هذا الكاتب ذلك التداخل الحاصل بين الواقع الاجتماعي الجزائري وعلاقته بالواقع السياسيِّ الذي كانَ سببًا هامًّا في بنائه وصنعه، تبدأ المسرحية حينما يحاول «العربي» أن يخلد إلى فراش نومه، فتباغته بعوضة مزعجة لتحرمه النَّوم بطنينها، هناك يخاطبها بغضب شديد وبصوت مرتفع: "ححح باينة، كنت عارفها، من قبيل وانت تحوسي علي، في خاطرك غير هذيك الشوية تاع الدم، أحححح، وانا والله مانرقد ضرك حتى نفريها معاك"، ثم يتابع مطاردتها مع تسلسل المونولوج الداخلي حيث يقول: "قولي لي كيفاش درت دخلتي تحت الدرا؟ وصلتي حتى لعند يدي طب وعضيتيني، علاش في هذ الموضع، علاش فاليد؟ ووين؟ فالصبع، أواه انت معاك مشكلة انت، كاينه حيه، الضربة تاع اليد عندها هدف"، ثم بعد عدة أفعال درامية كثيرة ينتقل إلى وضع احتمال وهو أنَّ هذه البعوضة مرسلة من طرف جهة خاصة هدفها الجوسسة، ويستمر المونودراما حتى تدخل شخصية مستحضرة وهي «عينونة جارة العربي»، ثم يلي هذا الاستحضار استحضار ثان لشخصية «أم عينونة جارة العربي أيضا»، وتدخل المونودراما هنا في سياق كوميدي طريف، وتذكر بعض الحوادث المضحكة التي لا تخلو منها حياتنا الواقعية، وهذا أوَّلُ حدثٍ درامي كوميدي في المسرحية، يستمر «العربي» في ملاحقة البعوضة حتى يسعفه الحظُّ ويرميها له بين يديه، وعندها ينطلق مسرعا إلى جارته «عينونة»، ويخاطبها: "اسمعي طائرة الاستطلاع تاعك راني طيحتها، هاهي في يدي، يسمى ما كفاكش القمر الصناعي اللي راكي دايراته لي عند الباب زدتيني طائرة استطلاع، تتجسسي عليا؟"[15].

يستمر مشهد التفاخر بقبض «العربي» على البعوضة حتى يفاجئه نباح كلب من كلاب الشوارع، فيفزع من هول النباح وتنبسط راحة يده فتفلت البعوضة، حينها يخاطب الكلب النَّبَاحَ ساخرا: "يا وحد الكلب، متفاهمين على راسي، والله لمتفاهمين، الحيوانات كالصغير كالكبير متفاهمين، ما عندهمش العقل بصح متفاهمين، المشكلة في اللي عندهم العقل وماهمش متفاهمين، اليوم والله ما نرقد حتى ندبر عليك"[16].

يستند المسرح السياسي على توظيف الرمز كثيرا، والغرض من ذلك الخروج من المواجهة المباشرة للمتلقي وإضفاء صبغة الغموض على الرسائل التي يحملها خطاب المسرح السياسي، وهذا بالضبط ما فعله الفنان مصطفى بوري إذ استطاع توظيف قدر كبير من الدوال الرمزية التي لها قراءات مختلفة سواء على المستوى السياسي تارة، أو على المستوى الاجتماعي تارة أخرى، بَله حتى المستوى الاقتصادي والتماشي مع أوضاع البلاد، وحسب عملية استقرائية لمونودراما «أنا والبعوضة» فجميع الرموز التي وظفها الكاتب هي: «شخصية العربي»، «البعوضة»، «عينونة وأمُّها (يمكن تصنيفهما كيانا واحدا)»، «الكلاب الضالة»[17].

لم يأخذ توظيف الكلاب حيزا كبيرا في الصِّراع الثُّلاثي بين «العربي والبعوضة وعينونة وأمِّها»، وإنَّما كان حاضرًا في مواقف قصيرة فقط دَلَّت على وجود أطراف أخرى في هذا الصِّراع، فالكلابُ كرمز مجردٌ جرى توظيفه كثيرا في المسرح السياسي الجزائري، بل يعتبر أيضا رمزا غنيًّا بالدَّلالات، غير أنَّه في هذه المونودراما جرى توظيفه بطريقة خفيَّة جدا، مشيرا كل مرَّة إلى طائفة معينة، سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي، والذي يظهر من خلال عملية القراءة والتأويل، وحسب المعطيات السابقة أنَّ الدلالة التي تعنينا من توظيف الكلاب هي كون الكلاب دالا على القوى الخارجية التي تدعم الكيان الصهيوني الإسرائيلي وفي نفس الوقت هي القوى التي تتحكم في تسيير شؤون البلاد العربية، غير أنَّ الكاتب أشار إلى أنواع متعدِّدَة من الكلاب فتارة يقصد بعض أفراد السُّلطة الذين يعيثون في أرض الجزائر فسادا وسرقة ونَهْبًا، ويمكن أن نستدل عليهم من النَّص:" صح الكلاب راهم مستعمرين البلاد، وين راهي البلدية؟ وين راه المحشر تاع الكلاب اللي كانوا يتكلموا عليه؟ مشروع تاع شحال من مليار باش يبنوا محشر للكلاب من بعد الكلاب مازالوا يدوروا فالبلاد"[18].

5. خاتمة:

وختاما وبعض الخوض في أبعاد الخطاب المسرحي السُّوسيولوجي والخطاب المسرحي السِّياسي، والكشف عن العلاقة المتداخلة بينهما، وتوضيح ذلك عبر بعض النماذج والأمثلة المسرحية توصلنا إلى النتائج الآتية:

- تتمثَّل الوظيفة الاجتماعية للخطاب المسرحي في محاولة تقريب المتلقي إلى المقصدية الأولى من هذا الخطاب، وهي أن تصل جميع الرسائل المباشرة وغير المباشرة عبر مسار التلقي، لأن المسرح الاجتماعي يطرح الاتجاهات والنظم والظواهر والعلاقات المتعلقة بالدين والعقائد والممارسات والقيم الأخلاقية.
- إنَّ الظاهرة الاجتماعية من منظور علم الاجتماع تعني ذلك النوع من السلوك العام واتجاهاته وأساليبه والتي يصب فيها الإنسان تفكيره وأعماله، كما أنَّ هذه الظاهرة لا تكون إلا من صنع المجتمع كقوة واحدة لها كيانها الخاص المتغير بفعل العوامل الثقافية والسياسية.
- تحاول الدراما الجديدة دائما طرح الأبعاد الاجتماعية والسياسية ذلك الطرح الصريح والعميق في الخطاب المسرحي، كونها السمة البارزة والاتجاه الحديث في هذا العصر.
- الخطاب المسرحي السياسيُّ هو ذلك الخطاب الذي ينتصب دائما أمام كتلة العلاقات السياسية التي تدخل في نسيج المجتمع، فتصور جميع العلاقات بين الحاكم والمحكوم وحاشية الحكم، وهو الخطاب المسرحي الذي يحاول تعرية الواقع الحقيقي للسلطة الحاكمة المستبدة.
- لقد دأبَ المسرحُ السياسيُّ منذ ظهوره على خدمة الحركة الثورية، فقد حاول أن يصنع من رواده ومتعاطيه كيانا سياسيا، وأصبح الجريدة الناطقة باسم هذه الطَّبقة والتي تفسر العصر الذي نعيشه.

- تتداخلُ الرَّوابط بين السوسيولوجيَّة الفنيَّة والأبعاد السياسيَّة تداخلا عميقًا حتَّى لا نكاد نجد له انفكاكًا، ومَرَدُّ ذلك إلى الرَّافد الذي يُغذي كليهما وهو الإنسان الباحث عن حقيقة الوجود وحقيقة المحيط الدَّائر به.
- في مسرحية (الطَّحالب) للكاتب الأوغندي (جاغشيت سينغ) نستشِّفُ محاولة الكاتب الفنيَّة في نقد القيم الأخلاقيَّة، ومعالجة الأسباب التي أدَّت إلى حدوث هذا التَّردي الأخلاقي الذي يُبني عليه النَّص الدرامي، ونرى ذلك التداخل الحاصل بين الخطاب السوسيولوجي والخطاب السياسي.
- في مونودراما (أنا والبعوضة) للكاتب المسرحي الجزائري مصطفى بوري، نجدُ ذلك التَّصوير لشخصية العربي وصراعه مع البعوضة في محاولة منه لكشف التَّداخل بين الواقع الاجتماعي الجزائري وعلاقته بالواقع السياسيِّ الذي كانَ سببًا هامًّا في بنائه وصنعه.

6. الهوامش:

1- سيكاي جيرج، علم اجتماع المسرح، ترجمة كمال الدين عيد، مطابع المجلس الأعلى للآثار، جمهورية مصر العربية، الطبعة الأولى، 2005م، ج1، ص104.

2- المرجع نفسه، ج1، ص261.

3- زينب محمد زهري، علم اجتماع المسرح، مجلس الثقافة العام، ليبيا، الطبعة الأولى، 2008م، ص141.

4- إريك بينتلي، نظرية المسرح الحديث، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، الطبعة الثانية، 1986م، ص413.

5- نهاد صليحة، المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، 1986، ص137.

6- ياسين النصير، أسئلة الحداثة في المسرح، دار نينوى، العراق، الطبعة الأولى، 2010م، ص58.

7- المرجع نفسه، ص58.

8- سامية أسعد، المسرح الفرنسي المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط1، 1976، ص29.

9- سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلس الوطني للثقافة والفنون، سلسة عالم المعرفة، الكويت، 1979، العدد التاسع عشر، ص193.

10- جان بيير ريجنير، قراءة المسرح المعاصر، ترجمة حمادة إبراهيم، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة مصر، الطبعة الأولى، 2004، ص43.

11- المرجع نفسه، ص44.

12- عبد العزيز حمودة، المسرح السياسي، الأنجلو مصرية، القاهرة-مصر، الطبعة الأولى، 1971، ص ب من المقدمة، بتصرف.

13- جودة عبد النبي جودة السيد، المسرح السياسي المعاصر في مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة-مصر، ط1، 2014، ص19.

14- من المسرح الأفريقي ثلاث مسرحيات قصيرة، الممر – الطحالب – الراديو، ترجمة صخر الحاج حسين، الهيئة العامة السورية للكتاب، سوريا، الطبعة الأولى، 2010م، ص55.

15- بخيرة الحسين، القضية الفلسطينية في المسرح الجزائري، رسالة ماستر قسم الفنون، جامعة تلمسان، الجزائر، 2019، ص45.

16- المرجع نفسه، ص46.

17- المرجع نفسه، ص55.

18- المرجع نفسه، ص61.