تجليّات الثورات العربية
في تعبيرات الشباب المسرحية المتغيّرة

وطفاء حمادي
جامعة الكويت
watfaba@hotmail.com

الملخص

تعيش المجتمعات العربية اليوم تحولات حملتها رياح ربيعية ولكنها عاصفة، وأنتجها الحراك السياسي الذي قام على عاتق الشباب في العالم العربي ولا سيما في تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا التي ما زالت تسعى لبلوغ هذه الحالة الثورية التغييرية. وللتعبير عن هذه التحولات ظهرت ممارسات مسرحية من نصوص وعروض أنجزها مسرحيو شباب الربيع العربي من مصر واليمن وسورية وتونس، وهم من الذين مهدوا لقيام الربيع العربي، وجسدوا في نصوصهم رؤيتهم الفكرية التغييرية الثورية. وللتعرف إلى هذه الرؤية نقوم بدراسة مكونات النصوص البنائية الفنية والفكرية، ولرصد علاقة هذا المسرح مع المتلقي الجديد، ومفهومه الحديث للهوية وخصوصيتها. وفي ختام البحث نشير وبدقة إلى أن البنى المسرحية الفنية والفكرية هي بنى متغيرة غير ثابتة، لأنها ما تزال في حالة سيرورة لم تكتمل عناصرها بعد.

الكلمات المفاتيح: التغيير؛ الثورة؛ البنية الفنية المسرحية؛ الرؤية الفكرية؛ المتلقي؛ الشباب؛ الربيع العربي.

Résumé

Manifestation des révolutions arabes au sein des expressions théâtrales des jeunes

Watfa Hamadé

Les sociétés arabes vivent aujourd'hui différentes métamorphoses suite au printemps arabe. Ces changements importants sont le fruit d'un mouvement politique d'une jeune génération qui lutte pour atteindre des objectifs révolutionnaires dans les pays arabes tels la Tunisie, l'Égypte, le Yémen et la Syrie. Ces changements sont exprimés et illustrés dans l'écriture des textes théâtraux par des jeunes auteurs qui ont initié et marqué la naissance du printemps arabe en incarnant leur vision intellectuelle et révolutionnaire dans des textes dramatiques. Afin de comprendre cette vision, nous allons étudier la structure des textes artistiques et intellectuels (modèles des textes théâtraux de Tunisie, Yémen. Égypte, Syrie) et poursuivre la relation du nouveau récepteur avec cette nouveauté dans le théâtre révélant un nouveau concept de l'identité. L'étude a permis de souligner les structures de ces textes artistiques et intellectuels qui représentent une certaine instabilité et une variation, révélant un processus d'éléments innovateurs bien qu'inachevés.

Mots clés: Foule psychologique; théâtre ; jeunes; performance de l'art; paradigme; Printemps arabe.

المقدمة

تعيش المجتمعات العربية اليوم تحوّلات حملتها رياح ربيعية ولكنها عاصفة، وأنتجها الحراك السياسي الذي قام على عاتق الشباب في العالم العربي، ولا سيما في تونس ومصر وليبيا واليمن وسوريا التي ما زالت تسعى لبلوغ هذه الحالة التغييرية. وتعزو هذه التحولات – حسب عزمي بشارة – «سيميائيًا برفض البوعزيزى للبطالة، والإذلال الأمني، واستخدام حرق الذات كصرخة قصوى تعبّر عن انسداد، وحركة خالد سعيد في مصر التي قامت على رفض مقاربة أجهزة الأمن العربيّة لكرامة المواطن وانتهاكها حرمة جسده. وهو أمر لا تفهمه الأنظمة البطريركية التي ترى في جسد المواطن ملكا لها، ولا ترى في الضرب انتهاكا لحرمته، بل تأديبا مثلما يفعل أب قاس ينزلق إلى السادية أحيانا»[1].

وقد أسس هذا «التأديب» وانتهاك حرمة الجسد لرفض الشباب وتمردهم، ومهّد لقيام الربيع العربي برفضه هذه السلطة الأبوية، كما مهّد لتغيير أحوال الثقافة والمسرح: نركّز في هذا المجال على المسرح، لأنه محور البحث الذي سيتناول الممارسات المسرحية، أي النصوص التي تجسّدت فيها الرؤية التغييرية الناتجة من المتغيرات السياسية التي أفرزتها ثورات الربيع العربي. نتناوله في هذا البحث لنتبين الرابط العلائقي بين الثورة والتغيير وانعكاسه على المسرح، دون التغاضي عن بعض المساءلات التي يثيرها هذا الرابط العلائقي ومنها: ما هي تجليات التغيير في المسرح ؟ هل أحدث ذلك تغييرا في البنية الفنية المسرحية، وهل أسهم في تخلي هذه البنية عن عناصر مكوناتها التقليدية؟ أم أسهم في تمثيله عناصر واتجاهات فنية جديدة تابعة لتيارات فكرية وثقافية وفنية ما بعد حداثية تتلاءم مع الوضع السياسي والفكري والفني المتغير؟ وسنبحث ذلك مع الأخذ بعين الاعتبار أن هذا الفن المسرحي لم تتضح ملامح بنيته بشكل نهائي بعد ولم تتكئ على تراكمات تؤدي إلى نقلة نوعيه نهائية أو واضحة المعالم، فهو ما زال يرسم صورته الأولى لوضع

(1) عبد الله الطحاوي، حوار مع المفكر العربي عزمي بشارة، «الربيع العربي صرخة وجودية من أجل الحرية والكرامة»، **مجلة الأهرام الديمقراطية**، 15–1–2013. democracy_social@ahram.org.eg

لبنة التأسيس المواكبة لمسار التغيير، في تونس ومصر وسورية واليمن.

ولمعالجة ذلك اتبعنا المنهجية بالتمهيد النظري:

1- التمهيد النظري للتعريف بالعلاقة بين المسرح والتحولات السياسية والثقافية بشكل عام

أ- النموذج المعرفي: الصراع بين الأبناء والآباء

ربطاً بمفهوم الصراع الذي أشار إليه بشارة، نرى أن هؤلاء الشباب يسلكون مسارات تغييرية شاقة، وهي وإن لم تبلغ نهاياتها بعد، فذلك لأن طريق نضالها طويل ولأن فترات المخاض ضرورة حتمية يجب أن تمر بها هذه المجتمعات، التي خضعت منذ مدة طويلة لسلطة قمعية وفاسدة وغير عادلة. ويخوض هؤلاء الشباب، نتيجة لذلك، معركة صراع سياسية وفكرية وفنية، بهدف التجديد الذي برز بطرح الشباب لشعارات تثويرية تتلاءم مع هذا الصراع، ومع ما أنتجته التحولات الجديدة من تغيّر في مفهوم النموذج المعرفي «البراديغم» أي «النسق المعياري الإدراكي» الذي ينظم تفكيرنا في حقل معيّن ويوفر له الأسس والإطار ويضع حدوده ونطاقه مثل: المفاهيم والنظريات والمنظورات ورؤية العالم»[2].

مفهوم، دفع بهؤلاء الشباب العرب لخوض تجربتهم الثورية الهادفة الى التغيير بأساليب مغايرة ومختلفة تتجاوز الأساليب القديمة، وتعمل على كسر التابوهات. فسلكوا طريقهم وسكنوا ميادين التحرير طارحين شعاراتهم هم، شعارات لم تُمْلَ عليهم ولم تسقط إسقاطا، ولم تُصغ إيديولوجيا بل تميّزت بنأي هؤلاء الشباب عن الدوغمائية ورفض الالتزام بمبادئ الأحزاب التقليدية. لقد مارسوا حياتهم بمنأى عن توجيهات القيادات ومارسوا الديمقراطية في التعبير عن أنفسهم، وكان هدفهم دائما حسب – لوبون – «هو التغيير العميق الذي يصيب أفكار الشعوب... ذلك أن المتغيرات الوحيدة المهمة، أي تلك التي ينتج منها تجدد الحضارات هي تلك التي

(2) Mona Abul–Fadl, «Paradigm in Political Science Revisited: Critical Option and Muslim Perspective», in **The American Journal of Islamic Social Science**, Vo.6, No.1 September 1989. p. 15. عن www.qudwal.com.

تصيب الآراء العامة والتصورات والعقائد»[3].

لأن هـؤلاء الشـباب الطليعييـن الذيـن صنعـوا الثـورة بأفكارهـم وبفنونهـم، تجمعوا وهم غير متجانسـي العناصر التي هي – حسب لوبون – «الطوائف والفئات والطبقات»[4]. فسلكوا طريقهم واختطوا مسارهم بدافع يحيل كارل كاوتسكي المنظَر الاشـتراكي الألماني أسبابه إلى «إن كان تحريك الجماهير يتم لأسباب نفسية بشكل عام، فهناك أسباب اجتماعية واقتصادية أيضاً»[5].

لهذه الأسباب وبهذه الروح الجماعية اجتمع هؤلاء في ميدان التحرير وخاضوا تجربـة هي – حسـب صادق جلال العظم – «غير مسـبوقة – علـى حد علمي – في تاريخنـا السياسـي والاجتماعـي المعاصر، أي فـي تاريخ التظاهر العربي أو أشـكال الاحتجاج الشعبي أو أنواع المعارضة السياسية الجماهيرية سابقاً»[6].

ب- تحولات في الفكر السياسي وفي الفن

من الحتمي أن ينتج من هذا النسـق السياسـي المتغير والتغييري ممكن إبداعي تغييـري ثوري سـيصطرع مع مفاهيم وأنظمـة إدراكية – والتعبير لصليحة – تشـتبك علائقيا مع الأنسـاق الفكرية الثقافية والسياسـية السـائدة، أي مـع النموذج المعرفي (البراديغم) السـائد، الذي ينتجه الآباء على المسـتويات الفكرية والسياسية والأدبية، ومـع ذلك الـذي ينتجه الأبنـاء والذي تحيل جوليا كريسـتيفا سـببه إلـى «أن هؤلاء الآباء هيمنوا بسـلطة التملك على مقدرات المجتمع الذي ولدوا ونموا فيه ورفضوا تمردهـم الطبيعـي والسـلمي، مما دفـع بالأبناء إلى التمـرد العنيف عليهـم، بدءا من رفض كتاباتهم الستينية العقيمة والسبعينية الزائفة الحالية التقليدية، مرورا بحقهم في

(3) غوسـتاف لوبـون، **سـيكولوجية الجماهيـر**، ترجمـة وتقديم هاشـم صالح، دار السـاقي بيـروت، 1997، ط1، ص 43.

(4) لوبون، مرجع سابق، ص 43.

(5) مرجع نفسه، ص 22–23.

(6) يوسف حجازي، «صادق جلال العظم يحسم أمره وينتقل إلى التنظير العلني للسُنة والفكر الإسلامي السياسي البزنسـي» تعقيبـاً علـى محاضـرة القاها صـادق جلال العظـم في برليـن. **موقـع قنطـرة** www.quantara.de للحـوار مع العالم الإسـلامي من نص المحاضرة عن موقـع جدليـة http://www.jadaliyya.com/pages/index/11429/ اقتراح اختصار أو حذف الوصلة ووضع عنوان يوسف حجازي.

إبداء الرأي الحكيم في أعمالهم وعروضهم في العقد الأخير...»[7].

ومن بوادر هذا التغيير ظهور الإبداع الجديد في ميادين التحرير الذي أصبح له التأثير الكبير في الجموع المحتشدة في هذه الميادين، وأسهم كما أسهمت الكتابة عامة – حسب ما أورده السيد ياسين – في «القيام بثورة في المجتمع»[8]. وكذلك يمكن أن يؤدي – حسب فيرجينيا وولف – «إلى تغيير سياسي وثقافي» لأن قصيدة ما قد تسبب في ظهور جمهورية إلى الوجود»[9].

وتبلور هذا الإبداع الجديد أيضا بظهور تعبيرات استجابت تلقائيا وعفويا لهذه التحولات والتغيرات ولهذا الحراك، مثل: الموسيقى، والغرافيتي والمسرح، وقد أسهمت هذه التعبيرات بدورها في هذه التغييرات المجتمعية، كما شاهدنا في ميدان التحرير في مصر مثل «فرق الأندرغراوند»، وهي ظاهرة فنية جديدة بدأت في مصر تنتقد وتسخر بشكل لاذع وتحريضي، وتسجل ليوميات الثورة المصرية على جدران ميدان التحرير وبورسعيد وغيرهما من جدران المناطق المختلفة. وفي تونس، البلد الذي انطلقت منه أولى رياح التغيير الثورية توجد أيضا ظواهر غنائية ذات طبيعة ثورية حتى وإن كانت لا تهتم كثيرا بأحداث الشارع الثوري لكنها تهتم بهموم الشباب ومشاكلهم اليومية. وفي ليبيا برزت ظواهر فنية موسيقية تأثرت بالثورة، بل وشاركت فيها، إذ كانت الفرق تشارك في القتال بحكم دموية الثورة الليبية».

و«امتدت ظاهرة الغرافيتي الثورية إلى اليمن، فاتخذت توجها آخر ذا بعد إنساني وأمني أيضا حيث ساهم الغرافيتي في مساعدة الأجهزة الأمنية والعدلية في البحث عن المفقودين، فأطلقت حملة «لون جدار شارعك»[10].

(7) **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى 2011، ص 5.

(8) السيد ياسين، **التحليل الاجتماعي للأدب**، بيروت، دار التنوير، 1982، ص 66 عن نهاد صليحة، **الحرية والمسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص 24.

(9) Michèle Barrett, *"Ideology and the cultural production of gender"* Feminist Criticism and Social Change, ed. Judith Newton and Deborah Rosenflet, London Methuem, 1985, p. 68. عن نهاد صليحة، مرجع سابق.

(10) صفاء العزب، «الفرق المسرحية الثورية ظاهرة فنية في مصر ودول الربيع العربي»، **جريدة الشرق الأوسط**، الثلاثاء 7 مايو 2013 العدد 12579.

وفي سوريا التي ما زالت تعتصرها عواصف التغيير وتلح على تفجير مكنونات الـذات البشـرية، والبـوح بها، اسـتحال تكرار تجربة ميـدان التحرير ولكننا، حسـب صادق جلال العظم، نجد أن بعض أهم وأروع التعبيرات الفنية الهادفة للربيع العربي قـد خرجت من سـوريا وأنتجتهـا ثورة سـوريا: الأغنية، الرقصـة، التمثيليـة، الفيلم، الفيديو، الكاريكاتير الصارخ، الشعار المتهكم، التعليق الساخر، الموقف المستهزئ، كما تميزت ثورة الربيع السوري بعفويتها الشعبية وتنسيقياتها الشبابية»[11].

2- فنون الربيع العربي في محاور المؤتمرات والدراسات

شـكلت فنـون الربيـع العربـي وصيغ التعبيـر عنـه، موضوعات لعـدد كبير من المؤتمـرات والدراسـات بهـدف التقييـم والاطلاع على آليـة تفكير الشـباب. لذلك عقدت المؤتمرات، وأقيمت الدراسات السياسية والفنية والفكرية بهدف دراسة هذه التجربة الشـبابية السياسـية والفنيـة وتقييمها، مثـل جامعة قناة السـويس التي أقامت المؤتمـر الدولـي الثاني بعنوان «حـركات الاحتجاج الجماهيريـة والفئوية في العالم العربـي» النشـأة والتاريخ والمقومات والآثـار» (خلال الفترة مـن 1-4-2013 وحتى 3-4-2013)[12]. وأقيمت ندوة بعنوان «المسـرح والتغيرات العربية الربيع العربي»[13]. وكذلك أصدر مركز دراسات الوحدة العربية كتابا ضم أبحاثا لمجموعة من الباحثين والمفكرين العرب بعنوان «الربيع العربي... إلى أين؟»[14].

كما تطرق عدد من المفكرين العرب إلى هذا الرابط العلائقي بين الربيع العربي وعودة الناس إلى السياسة مثل صادق جلال العظم «الربيع العربي هو ببساطة عودة السياسة إلى الناس وعودة الناس إلى السياسة بعد اغتراب وابتعاد طويلين، ومعروف أنـه تمّ التعبير عن ذلك كله في الصيحة الشـعبية المدويـة للربيع العربي: «لا تمديد،

(11) أنظر يوسف حجازي، «صادق جلال العظم..»، مرجع سابق.

(12) موقع **جامعة قناة السويس** www.scuegypt.edu.eg.

(13) سـبعي السـيد، «مسـرح الربيع العربي يتصدر المشـهد في الندوة الدولية تحولات الفرجة/ فرجة التحولات»، طنجـة – www.al—masrah.com6/6/2012 **والاتحـاد العام للمهن الدرامية السـودانية** –https://www.ar .ar.facebook.com

(14) **الربيـع العربـي... إلى أين؟ أفـق جديد للتغييـر الديمقراطي**، تحرير عبد الإلـه بلقزيز، مركز دراسـات الوحدة العربية، بيروت، 2011.

لا تجديد، لا توريث». أفصحت هذه العودة الشعبية المتبادلة إلى السياسة عن تطور هـام يمكن تسـميته بـتجربة ميـدان التحرير الجديدة في المجتمعـات العربية إن كان ذلـك في القاهرة (حيث محور هـذه التجربة ومركزها) أو في تونس العاصمة أو في صنعاء أو في بنغازي مطالب «ميدان التحرير» وأشواقه وشعاراته جميعها كانت تدور حول الحرية والحقوق، والكرامة الوطنية والكرامة الشخصية، التعددية والديمقراطية والشفافية والمساواة والعدالة الاجتماعية»[15].

3- المسرح، وتجليات الثورة وثيمة البحث

لقد انجلت الأسـباب السياسـية والسوسيولوجية والانطولوجية في كل من هذه المناطق التي شـكلت سياسيا نماذج تغييرية، والتي حدت بهؤلاء الشباب إلى التمرد والعمل على التغيير على الصعيدين السياسي والإبداعي، ولا سيما الإبداع المسرحي المنفتـح علـى كل الاتجاهات والتيـارات الفنية خاصـة تلك المتأثـرة باتجاه ما بعد الحداثة. والتي سـنتبينها من خلال دراسـة النموذج المسـرحي الذي احتذاه شـباب المسـرح، والـذي قدم بعضه في ميـدان التحرير، حيث بادروا إلـى وضع تصوراتهم التـي حددت مسـارهم ومسـيرتهم، وفق مـا يقول **هناء عبـد الفتاح**: «إن مـا قُدم في ميدان التحرير كان منعطفاً مهماً لتغيير عقلية المبدع المصري لكي يفكر في أشـكال مسـرحية مختلفـة تخرج عن نطاق القالب المسـرحي التقليدي، وتحـاول أن تتعامل مع الجمهور الذي تكوّن وتشكّل بشكل يختلف عن الجمهور البورجوازي»[16].

4- النصوص وثيماتها

اخترنـا نمـاذج من نصوص جديدة أنتجها عدد من المسـرحيين الشـباب الذين يصنعـون الحالة المسـرحية التـي أفرزتها تحـولات الربيع العربي فـي مصر وتونس واليمن وسـوريا. وهذه النصوص هي نص مصري «شـباك مكسور «صنع في مصر»، من تأليف رشـا عبد المنعم.يتناول هذا النص المسـرحي ما يسود من فساد في مصر قبل الثورة من خلال الواقع اليومي المعيوش.

(15) يوسف حجازي، «صادق جلال العظم..»، مرجع سابق.
(16) سبعي السيد، مرجع سابق.

واختارت رشا عنوان نصها «الشباك المكسور»، «صنع في مصر» وهو ذو دلالة قصدية عبرت عنها في النص بقولها:

«خالد: يا بابا شبابيك البيت المكسورة ده غلط – انت ما سمعتش عن نظرية النوافذ المحطمة.

عطية: لأ سمعت عن نظرية جماجم الأبناء المحطمة – تحب أطبقها

خالد: يا بابا.. دى نظرية في علم نفس الجريمة: بتقول إن شباك واحد مكسور في مصنع ومحدش بيصلحه هيخلى نوعية معينة من الناس زى اللصوص والمتشردين واللى بيتعاطوا المخدرات يعتقدوا إن المصنع ده مهجور ومالوش صاحب. فيبقا تحت الشباك ده مكان تجمّعهم المفضل – وده هيخلق مناخ مهيئ أكتر لحدوث الجرايم والانحرافات»[17].

وهناك تفسير سيكولوجي «وهو أن هذا المكان المهجور قد يجمع في طياته أفكارا هدامة تسمح بنفاذ الجريمة من الداخل»[18].

وتشير رشا عبد المنعم إلى أن نصها «شباك...» يعتمد على قصة حقيقية وقعت قبل ثورة 25 يناير بسنوات قليلة، ونشرتها الصحف عن أب مسؤول عن أسرة كبيرة، ويعاني من مشاكل الحياة والضغوط المالية فيقرر أن يقتل نفسه ويقتل أفراد أسرته، ووضع السم لهم في طبق المكرونة على الغداء، ولكن السخرية هي أنه يكتشف أن السم لا فعالية له ولم يؤد الغرض المراد لأنه «صنع في مصر»[19].

واخترنا أيضاً نصاً مصرياً ثانياً هو «زمن الخوف»[20] لصفاء البيلي، وقد عالجت فيه ثيمة التمرد على السلطة، على الرغم من أشد أنواع التعذيب والتنكيل التي يتعرض لها المتمردون المتمثلون في هذا النص بشخصيتين نسائيتين هما فريدة وخل اللتين تدعوان الحاكم للاستجابة لمطالب الشعب والانضمام إليه، فهو السند

(17) نص **شباك مكسور (صنع في مصر)**، مخطوطة، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الايميل، ص 8–9.

(18) محمد صابر، «شباك مكسور وتقنيات السرد السينمائي» من **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، مرجع سابق، ص 52.

(19) عرض «صنع في مصر» يفتتح خطة الهناجر الجديدة، **الأهرام المسائى**، 2012/ 8/ 22 موقع الأهرام الرقمي digital·ahram·org·eg.

(20) صفاء البيلي، نص **زمن الخوف**، مخطوطة، ديسمبر، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل، 2011.

الفعلي والحقيقي للحاكم.

ومن سورية نص ثالث هو نص «الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» لكاتبيه التوأم محمد وأحمد ملص[21]. ولو انطلقنا من العنوان للاحظنا خلط الأزمنة بين الفعل في زمن المضارع وزمن الماضي أي البارحة، ويتضمن هذا الخلط تأويلا يشير إلى أن الثورة أجلت وكان من المفترض أن تبدأ منذ البارحة وهي ما زالت في حالة تأجيل. ويتناول النص التعذيب والتحقيقات في السجون السورية، كما أن هذا النص اختار أن يطرح القضايا التي يعيش تحت ضغطها السوريون: الفساد والمعاناة واتهام غير المنحازين إلى النظام بالخونة:

«الضابط: صحيح والله إنت شكلك مثقف، شو هاد البيان اللي طلعوه الخونة الممثلين...»[22].

وعبرت عن هذا الوضع شخصيتان هما: المتظاهر والضابط اللذان انتهى موقفهما بالبكاء على شهداء الوطن، وهذا البكاء يعبّر عن المأساة المشتركة التي تجمع بينهما، وهما يعتبران أن الأخطاء أتت من الدولة والشعب معاً. وفي أثناء الحوار بين الشرطي والمتظاهر يحاول الأخير أن يقنع الشرطي بأنه في سلوكه هو مدعوم من الرئيس الذي قال في خطابه:

«المتظاهر: «الدكتور بشار قال الله سوريا وشعبي وبس، أنا بكون من شعب الدكتور بشار...»[23].

والنص الرابع هو «الحافلة»[24] للكاتبة اليمنية بلقيس الكبسي، وهذه الحافلة ترمز إلى اليمن/ الوطن، وفيها أرادت الكاتبة أن تجمع الشعب بكل فئاته، هذا الشعب الذي يعاني ما يعانيه نتيجة الإهمال والفساد اللذين يعبثان بالوطن ويهددان أمن المواطن وسلامته. وفي هذه الحافلة تعرض الكبسي المعاش اليومي للمواطن اليمني، ودائما من خلال فضح الفساد الذي يسود كل القطاعات وكل المؤسسات والنقابات ولا سيما الاقتصادية منها. كما تطرقت بلقيس إلى الانتماءات الايديولوجية

(21) محمد وأحمد ملص، نص **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مخطوطة من أرشيف جمعية شمس في لبنان.
(22) نص، **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مرجع سابق، ص 9.
(23) محمد وأحمد ملص، مرجع نفسه، ص 3.
(24) بلقيس الكبسي، نص **الحافلة**، مخطوطة، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل، 2011/ 12/ 1.

المختلفة للمواطنين اليمنيين ابتداء من المتطرفين دينيا وصولا إلى العلمانيين. كما وصفت حال المواطن اليمني المهمش والمستسلم والمتمرد، ورأت أن التعايش في الوطن لا يقوم إلا على تبني الفكر الوسطي.

والنص الأخير هو نص / عرض «حالة» للمخرج التونسي أحمد جمعة وهو عبارة عن فكرة أو ثيمة جسّد من خلالها جمعة واقع تونس بعد الثورة برؤية تشاؤمية تتلاءم مع الوضع الحالي الذي تعيشه تونس اليوم في فترة المخاض.

أ- تجنيس مسرح الربيع العربي

اعتمد هؤلاء الشباب للتعبير عن رؤيتهم على أجناس مسرحية غربية شكلت مرجعية مسرحية لهم، ووقع اختيارهم عليها لأنها الأكثر ملاءمة للتعبير عن الحالة. ومن خلال قراءتنا لهذه النصوص أول ما نجده هو الشبه أو التماثل مع المسرح الأوروبي والأميركي والأسيوي الذي نتج من نفس الظروف والمعطيات السياسية والثقافية التي حدثت إبان الثورات، وأدى إلى ظهور نوع من المسرح سمي بالـ«مسرح التحريضي». والمصطلح «مأخوذ من التسمية الروسية –Agitatsiya Propaganda، يعني التحريض والدعاية. هو مسرح سياسي الطابع يهدف العرض فيه إلى الدعاية لفكرة ما، وإلى إثارة تساؤلات حول الواقع وتغييره انطلاقا من الأحداث المباشرة والساخنة»[25].

وقد تأثر شباب الربيع العربي بهذا النوع من المسرح، وتأثروا أيضا بالمسرح المضطهد لأوغستو بوال البرازيلي الذي «انطلق من فكرة أن كل النشاطات الإنسانية سياسية بشكل ما، وأن كل مسرح هو سياسي بالضرورة. كما اعتبر أن البعد السياسي في المسرح يرتبط بنوعية العلاقة التي يخلقها مع المتفرج»[26].

اعتمده هؤلاء الشباب لأنهم رأوا فيه الأداة التي تبلغ الرسالة التحريضية التي يريد هؤلاء الشباب المسرحيون تبليغها عبر معالجة تفاصيل الحياة اليومية كما في نصوص بلقيس «الحافلة» و«صنع في مصر»، ونص «الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» التي جاءت كتعبير مسرحي عن الوقائع السياسية والقضائية والاجتماعية التي تعيشها

(25) ماري الياس وحنان قصاب، **المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006، ص 121.

(26) مرجع نفسه، ص 451.

هذه المناطق.

وتأثر هؤلاء الشباب بفنون الأداء (La Performance Art) والتي تهدف إلى جعل الدراما معبّرة عن الحياة. فإذا قرأنا النصوص التي بين أيدينا قراءة نقدية تستند إلى هذه المرجعية لوجدنا أن هذه النصوص تعبّر عن المعيوش اليومي، كما هو نص «الحافلة» ونص «الثورة..» ونص «صنع في مصر» ونص/عرض «حالة». وتجسد ذلك في الحوار اليومي الذي بنيت عليه النصوص ومن خلال اللغة اليومية التي استخدمت فيها. كما تجسد في نصوص منها ما اعتمد البنية التقليدية (نص «صنع في مصر» ونص «الحافلة») ومنها ما استلهم التراث وخاض تجربته من خلال دلالات رمزية ليعبّر عن الواقع السياسي والاقتصادي الحالي الذي تعيشه البلاد العربية، ولا سيما تلك التي خاضت الثورة، («زمن الخوف» لصفاء البيلي وتلك التي ما زالت تخوض مثل «نص الثورة غدا...»)، ومنها ما رأى أن خير نوع مسرحي يجسد رؤيته هو المسرح الكوريغرافي الراقص والحركي مثل نص «حالة» التونسي. حيث عبر هؤلاء المسرحيون عن حالة الثورة في تونس التي تصطدم حتى الآن بجدار حديدي للدلالة على وصول الثورة إلى حائط مسدود حاصر الوطن، وهو آت على منجزات الثورة.

ب- لغة الخطاب الشبابية والعلاقة مع متلقيه الجديد

صيغت هذه النصوص بلغة حوارية تشبه لغة المواقع الاجتماعيّة، وهي كما يصفها عزمي بشارة – «أي لغة الثّورة المصريّة، ولغة الثّورة التونسيّة، ولغة شباب اليمن يخاطبون بعضهم بعضًا، ويخاطبون عدسات التلفزة بلغة تحاول الاقتراب إلى الفصحى قدر الإمكان، وهي ما أسمح لنفسي أن أطلق عليها تسمية «لغة المجال العام العربي» أو «لغة الفضاء العام العربي»[27].

وهذه اللغة هي التي استخدمها هؤلاء الشباب في نصوصهم، وهي لغة مشتركة في النصوص المسرحية كما في نص «صنع في مصر». حيث جرى تحطيم النص وتحويله إلى مقاطع صوتية ذات صبغة شاعرية تسهم في التأكيد على حالة شاعرية الصورة»[28]. ويبدو ذلك جليا أيضا في النص اليمني «الحافلة» لبلقيس أحمد الكبسي

(27) عبد الله الطحاوي، مرجع سابق.

(28) محمد مسعد، **عن كتاب نصوص مسرحية**، مرجع سابق، ص 81.

بحيث اتسم حواره بالخلط بين اللهجة العامية وأحيانا اللغة العربية الوسطية، وإن اتسمت أغلب الحوارات بضعف البناء كما في نص «الحافلة»:

«موظفة: ما هو هذا التسيّب والإهمال..؟ هولا أصحاب الباصات ما فيش معاهم ضابط كل واحد يمشي على هواه..؟ وأين المجلس المحلي.. أين هي نقابتهم..؟ حد يا ناس يضبطهم كل يوم وإحنا على هذا الحال تعبنا يا ناس حرام عليكم»[29].

وأيضاً في لغة اليومي والمعاش الذي قارب اللغة اليومية، كما في نص «صنع في مصر..»:

عطية: أمها كسرت لها مليون ضلع بس ما كانش يطلعلها بدالهم ضلوع كان بيطلعلها أنياب، ياما طفش منها عرسان وأخيرا حصل اللي ما حدش أبداً كان مصدقه...» [30].

والمحاكاة الساخرة parody، والتهكم والسخرية Irony، والهزل والمزاح playfulness:

«العريس: يا عمى إنت عارف ظروف البلد، والعريس النهاردة بيقدم «طقة» أو «طقتين» بالكتير ولو مصمم على (3) طقات يبقي تشوف لبنتك عريس عربي من بتوع البترول!

عطية: خلاص احنا نكتب في القايمة 3 طقات وانت ومقدرتك

فاطمة: خلاص يا ابني إحنا بنشتري راجل

العريس: واحنا بنشتري رغيفين»[31].

يخلط هؤلاء الشباب الجد بالهزل، ويعبّرون بهذا الأسلوب الساخر الذي يكسر جمود العلاقة مع الفكر ومع التعبير. هذا الأسلوب الذي استخدم في سياق الحوار الدرامي في هذه النصوص، فهو الأسلوب الطالع من اليوميات وقد تخلى فيها النص عن الحوار التقليدي، وبدا ذلك أيضا في النص السوري للتوأم محمد وأحمد

(29) بلقيس الكبسي، نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 3.
(30) نص **صنع في مصر**، مرجع سابق، ص 6.
(31) مرجع نفسه، ص 6–7.

«الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» بالكلام عن الخيانة وعن المخابرات بأسلوب ساخر من خلال الحوار بين المتظاهر والضابط.

«المتظاهـر: اللـي حوليـه موتونـي رعبـة اتخيلت قسـم العباسـين وقسـم عرنوس وقسم جوير وقسم العمارة... وصيدنايا وتدمر... حسيت إدامي شـي مليـون حاجـز وما اسـترجيت وهربت بشـرفي إنكـن بتخوفوا». ثم يجسد الكاتبان رؤيتهما الفكرية بالقول: .. هاد وقت الحوار مو الضرب والقتل والله..»[32].

وفي حوار آخر:

«الضابط: والله يا ريت نبطل نحكي

المتظاهر: يا ريت لو بيتحول كلشي للفعل وبس»[33].

وفي نص «الحافلة» حيث يدور الحوار بأسلوب ساخر:

«مواطـن 2: أيـن مجلـس محلـي وأيـن طلـي..؟ والنقابة شـغلتها تجمع زلـط وإتـاوات.. قـرط القـرط فلوس طالع نـازل.. ما عليهـا من الضبط والربط»[34].

أمـا نـص «زمن الخـوف» فقد انـزاح الحوار فيه نحـو لغة عربية وسـطية، على الرغم من أن فضاءات الأحداث وحراك الشـخصيات وأسـماءها تجري في مناخات تراثية تمكنت من صياغة حوارات ذات دلالات ثورية متمردة:

«خِلّ: الديلم والفرس ومن شابههم

فريدة: حذّرت الواثق منهم لكنه لا يرضى عنهم بدلا

خِلّ: هم أقنعوه بأنهم.. حلفاء لا أكثر

وبأنهم حرسٌ لعرشه

فريدة: وعرشه فوق الرماح لا يستقِر له قرار!

(32) نص **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مرجع سابق، ص 10.

(33) مرجع نفسه، ص 11.

(34) بلقيس، نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 3.

أخشى أن يهوى فنسقط أجمعين»[35].

اهتم هؤلاء الشباب بالفكرة أو الثيمة دون التركيز على البنية الفنية وعلى اللغة العربية، فنجد في نص «الحافلة اللغة اليومية المعاشة، والضعف في الحوار وكذلك في بنية الشخصية، والأمر نفسه ينطبق على نص «الثورة..» بينما ركز نص «زمن الخوف» على استلهام التراث من خلال بنية فنية متماسكة ولغة عربية وسيطة لم تتوغل في لغة تراثية ولم تجنح نحو العامية.

ج- صراع الأجيال والتمرد على الآباء وقضايا أخرى وردت في هذه النصوص

إن المشترك بين هذه النصوص جميعها هو هذا الصراع القائم بين جيلي الآباء والأبناء: ويبدو هذا الصراع واضحا ليس فقط في الحوار واللغة، ولكن الرؤية الفكرية هي التي تجسد الحالة الصراعية بين جيل مستسلم وجيل متمرد يخوض تجربته التغييرية: كما نجد في نص «الحافلة»:

«السائق: إلى أن يفرقها (يفرجها) الله ويغيّر علينا ويغيّرهم ولا يزيلهم

موظفة: عشم إبليس في الجنة مين يغيّر مين؟ انتوا تستاهلوا انتم اللي طعمتوهم وطمعتوهم قال لك يغيّر يغيّركم أنتم لا يغيّر الله ما بقوم حتى يغيّروا ما بأنفسهم وكيفما تكونوا يولى عليكم. هدأ الجميع...»[36].

والحوار نفسه يدور بين عطية وابنه في نص «صنع في مصر»:

«عطية: يا ابنى وإحنا مالنا ومال الكلام ده!

خالد: هى دى المشكلة كلنا بنقول واحنا مالنا وما حدش عايز يفهم – التغيير بقى هيرجع الإنسان لنفسه – هيعيد تعريفه بذاته – هيجل شاف إننا لما نقول الإنسان هو عبد – فده مش معناه إن الإنسان تحول كلّية لعبد – وإنه تلاشى داخل كونه عبد – لكن معناه إن الإنسان هو ما زال إنسان لكن استجدت عليه حاجات خلت الظاهر منه العبد – فلو قدرنا نعرف إيه هى المتغيرات دى، ونغيّرها ساعتها يرجع البني آدم بنى آدم.

(35) نص **زمن الخوف**، مرجع سابق، ص 66.

(36) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 6.

عطيـة: يـا ابنـى واحنـا بإيدنا إيه، إحنا حيالله تـرس في مكنة كبيرة – تغيير إيه ولا إصلاح إيه بس.. هو إحنا عارفين نصلح الشـباك المكسـور ولا نغيّر حنفية المية اللى بقالها شهر[37].

ولكـن بعض الشـباب قد انزاحوا عن هذا الاهتمام ولـم يدخلوا دائرة الصراع، ولـم يكن لديهم هـذا الهاجس التغيّري، فعبّروا عن اهتماماتهـم خارج نطاق الثورة. وهذا نموذج من حوار أحد الشباب الذي همش نفسه كما ورد في نص «الحافلة»:

«طالـب جامعـي 2.. لا أنـا ماشسـتاجرش (يعنـي مـا اسـتأجرش) موتور مسـتحيل وبعديـن الجـل اللـي في شـعري وكريم الوجه جلسـت سـاعة قدام المراية أصلحه شاينشـف من الريح والشـمس وشـاوصل الجامعة وقد شعري يابس وقافح ووجهي حارق من الشمس»[38].

بينما يمارس البعض الآخر جلد الذات والتمرد عليها، وربما يشكّل هذا التعبير رغبـة الناس بالانتفاضة والتمرد، وربما بهدف شـحنها وهذا مـا قالته فريدة في نص «زمن الخوف»:

«وأنا.. أنتم.. نحن.. جميعا

ما زلنا نحيا كالجرذانْ»[39].

وفـي نصـوص أخرى تطرح قضايـا العلاقة مع الخارج، هـذا الخارج المرعب والمخيـف بينما يكمن الأمان في الداخـل، وهذا ما يؤمن به الأب ويحاول أن ينقله إلى عائلته، من خلال الشـباب المكسـور الذي يكشـف عن قذارة الخارج، كما ورد في نص «صنع في مصر»:

«عطيـة يقـف بجـوار مجموعة من الأشـخاص مجتمعين وثابتين كصورة فوتوغرافيـة: .. ده بيتي..بيـت العيلـة.. الريحـة الوحشـة دي مـش ريحة البيـت، لكـن الشـباك المكسـور ده بيطـل علـى خرابة.. بيرمـى فيها أهل الحتة زبالتهم اللى انتو شامين ريحتها.. واللى ما بقناش بنشمها من كتر

(37) نص **شباك مكسور**، مرجع سابق، ص 10.
(38) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 6.
(39) نص **زمن الخوف**، مرجع سابق، 88.

ما اتعودنا عليها..»[40].

وكذلك طرح هؤلاء الشباب عدة قضايا أخرى شكلت هاجساً كبيراً لديهم دفعهم للتمرد وللقيام بهذه الثورة منها:نبذ التطرف الديني والدفاع عن حرية المرأة والمطالبة بحقوقها. وقد عبّرت عن ذلك الكاتبة اليمنية بلقيس في نصها «الحافلة» حيث أوردت بلغة ساخرة، وقد أصبحت هذه اللغة متداولة ومألوفة لدى هؤلاء الشباب:

> «مواطن 1: وبعدين ما نسوي..؟ ما نفعل..؟ ما عاد معانا إلا نسكت ما بتسمعش كل يوم دوه وهدار حقوق المرأة وما حقوق المرأة.. قالوا قد لهن الحق في كل شيء صغيرة وكبيرة مثلك مثلها.. التلفزيون بيهدر والراديه بتهدر.. والصحف تكتب عن حقوق النسوان وحريتهن.. وكم يا مناصرين.. وكم يا منظمات وكم يا مؤتمرات.. وندوات وورشات عمل...»[41].

وكما عبروا أيضا عن حالة ما بعد الثورة كما نجد في نص / عرض «حالة التونسي»، وهو النص الوحيد الذي عالج موضوعة مرحلة ما بعد الثورة، وما آلت إليه الأمور من انكسارات نفسية واجتماعية، وما تتعرض له الحريات وحقوق المرأة ودور المثقفين المهمشين من قمع وظلم.

وفي نصها «زمن الخوف» استلهمت صفاء البيلي التراث من خلال الشخصيات والثيمة والمرحلة التاريخية التي تعود إلى زمن حكم المتوكل، لتعيد الدعوة للانتفاضة والتمرد وإزاحة حاجز الخوف لدى الشعب وللدفاع عن الوطن المحتل من جهات خارجية، وترمز صفاء إلى الوطن بالشاة المذبوحة. واستخدمت لغة فصيحة وسطية تنتمي إلى النوع المسرحي الذي اختارته وهو المسرح الشعري، مع محمولاته الدرامية التي ترمز إلى الثورة، وتحمل في مدلولاتها الغضب والقسوة والعنف (الشاة، الكلاب، المذبوحة..).

د- شخصيات مغايرة تخلخل البنية التقليدية

تمثل الشخصيات المتحاورة في نصوص «الحافلة» و«صنع في مصر» و«حالة» و«زمن الخوف» مختلف الفئات الاجتماعية. ويمثّل خل وفريدة وعابد والواثق

(40) نص **زمن الخوف**، مرجع نفسه، ص 3.
(41) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 4.

والمتوكل، شخصيات تراثية منها ما يرمز إلى الشعب ومنها ما يرمز إلى الحاكم. ولكن الشخصيتين الأكثر حيوية والأكثر تعبيرا عن الحراك والرغبة في التغيير هما شخصيتا النص السوري: المتظاهر والضابط، اللتان اختزلتا الشعب السوري بالتعبير عنه، شخصيتان: واحدة تمثّل السلطة وتحديدا السلطة العسكرية، والثانية تمثل الشعب المتمثل بالمتظاهر. واللافت في بناء هذه الشخصيات، أنها تمثّل الشرائح الاجتماعية جميعها دون أن تكون لها سمات شخصية خاصة، فهي ذات دلالات اجتماعية وثقافية عامة تشترك فيها كل الشرائح مثل: الضابط والمتظاهر والأب والابن والخليفة والشعب والفلاح والمثقف. ويبدو ذلك واضحا في هذه النصوص حيث يسود الخطاب المشترك بينها وهو خطاب المتمرد الرافض للسلطة السياسية / الأبوية.

وفي هذا السياق، لعبت هذه الشخصيات في النصوص جميعها دوراً (نستعير تعبيرا من محمد سمير الخطيب) «في زعزعة النسق الثقافي الدال في الفضاء الاجتماعي اليومي، التي أدت في النهاية إلى خلخلة النظام العلامي الذي رسخته السلطة السياسية، لنصل في النهاية أن الثورة كشفت عن بنية عقلية مسكوت عنها»[42].

5- الرؤية والتغيير

عبرت هذه النصوص الشبابية عن رؤية فكرية تتلاءم مع التغيرات الثقافية والفكرية والسياسية التي اتسمت بها مرحلة الربيع العربي. فبعضها كان تغييريا وبعضها اكتفى بعرض الواقع. ولكنها جميعها قد كسرت التابو (الممنوع) الذي كان يقف حائلا دون حريتها، فمنها ما دعا إلى التحرر والاعتماد على الشعب السند الحقيقي للحكم كما ورد في نص «زمن الخوف»:

«فريدة: وليس أمامك إلا أن تلزم جانب شعبك

المتوكل: أي شعب؟ مجنونةٌ، مجنونةْ

فريدة: شعبك

المتوكل: الفرس مواليّ أما الشعب.. فخُدّامي

(42) سبعي السيد، مرجع سابق.

فريدة: استقوِ بهم.. لا بالفرس أو الديلم»[43].

ومنها ما لم يكتف بعرض الواقع بل أضاف إليه حلم التوافق بين السلطة العسكرية والشعب (الضابط والمتظاهر)، بحيث يمكن أن تتوحد المعاناة لتشمل كل المواطنين في نص «الثورة غدا تؤجل إلى البارحة» بينما تجد الثورة التونسية نفسها أمام الباب الحديدي الذي يشير إلى دخول هذه الثورة في الحائط وانسداد السبل أمام الذين قاموا بالثورة، إنه النص النقدي لما تعيشه الثورة في هذه الأيام. ومنها ما ارتأى أن الوطن لا يمكن أن يستمر بأبنائه وأفكارهم وانتمائهم الديني التعصبي، بل بتبني الفكر الوسطي والمعتدل الذي يجمع عليه كل المواطنين كما ورد في نص «الحافلة»:

> «عجوز وقور: كانت الأفواه مطبقة والأذان منصتة باستياء وتذمّر بلا تعليق أو احتجاج أو مداخلة لا مؤيدة ولا معارضة بينما صاح شيخ وقور من الكرسي الخلفي: جميعكم على خطأ، يا أولادي نحن أمة اعتدال ووسط (وجعلناكم أمة وسطى) وخير الأمور الوسط لا تطرّف وإرهاب وادعاء ديانة مزيفة وشطحات وفتاوى ما أنزل الله بها من سلطان ولا طيرفة وسمدعة، وانحراف ولا عولمة وعلمنة وجحود نحن أمة محمد أمة الاعتدال والنهج القويم والسليم أمة الوسطية أمة الإسلام دين اليسر والسماحة فهمتم أم لا»[44].

وعلى الرغم من أن هذه النصوص قد فجرت المسكوت عنه في مرحلة الربيع العربي، فقد ينطبق عليها ما قاله لوبون عن التغيرات الفكرية والفنية التي سادت في القرن التاسع عشر «لا تزال في طور التبلور وزعزعة الأفكار القديمة، لأن هذا العصر يمثل فترة انتقالية وفوضوية»[45].

أ- المسرح والمتلقي والخطاب المشترك

تتوجه لغة الخطاب المسرحي الشبابي إلى المتلقي / الجمهور بمختلف مكوناته وثقافته ومفهومه للفنون. وقد استخدمنا مصطلح جمهور بقصدية وظيفية مهمتها

(43) نص **زمن الخوف**، مرجع سابق، ص 91–92.
(44) نص **الحافلة**، مرجع سابق، ص 8.
(45) لوبون، **سيكولوجية الجماهير**، مرجع سابق، ص 44.

التركيـز على هذه المجموعـات الفاعلة والمتنوعة من الناس المؤمنين بهذا المسـرح وبالرؤية الفكرية التغييرية الثورية التي يطرحها، فالمسرح اليوم هو مسرح إشكالي يمر بحالة تغيّر، سـواء على مسـتوى الشكل أو على مستوى المضمون، وهذا ما يستدعي وجود جمهور تشـاركي وتفاعلي، وأيضا حسـب ما يصنفه لوبون – «جمهورا نفسـيا une foule psychologique، بمعنى أنه أيا يكن نمط حياته متشـابها أو مختلفا وكذلك اهتماماتـه ومزاجه وذكاؤه، فـإن مجرد تحوله إلى جمهور، فـإن ذلك يزوّده بنوع من الروح الجماعية. وهذه الروح تجعله يحس ويفكر ويتحرك بطريقة مختلفة تماما عن الطريقة التي كان سيحس بها ويفكر ويتحرك كل فرد منهم لو كان معزولا»[46].

لذلـك يمكـن اعتبـار أن جمهـور ميادين التحريـر كان جمهـوراً ناشـطاً مؤدياً ومستمعاً، يتمتع بهذه الروح الجماعية، وخاصة أن مخاطبته – حسبما يفترض لوبون لمخاطبـة الجمهور عامة – «تقوم على نمطين من الفكـر، الأول: يعتمد على قوانين العقل والبرهان والمحاجة المنطقية، وأما الثاني فيعتمد على قوانين الذاكرة والخيال والتحريـض... فالجماهيـر لا تقنـع إلا بالصـور الإيحائيـة والشـعارات الحماسـية والأوامر المفروضة من فوق»[47]. وهذا النمط الأخير هو الذي درج على اسـتخدامه شباب الثورة في العالم العربي الذي ذكرنا، وأثاروه في نصوصهم المسرحية.

يضاف إلى ذلك عامل مهم هو أن هذا الجمهور نفسه هو من صنع ثورته وهو من قرّر لحظة التغيير. فمن الطبيعي أن يشـعر هذا الجمهور في لبنان وتونس ومصر وسوريا واليمن بأنه صار صاحب قراره، وهو يعي أهمية دوره التغييري.

ب- مفهوم الهوية في مسرح الربيع العربي الثوري المتغير: تأصيل أم تغريب؟

وإذا كانـت بنية المسـرح الفنية قد خضعت لهذه التحـولات، وإذا كان جمهور المسـرح أصبـح تفاعليا وتشـاركيا في صنع هـذا المسـرح المتغّير، هـل يعني ذلك أن المسـرح الـذي عالج ثيمة الربيـع العربي، ما زال محافظا علـى خصوصية هويته العربية، وهل أدى إلى ذلك تأصيل الهوية أم تغريبها؟

تنـاول هـؤلاء المسـرحيون الشـباب موضوعـات تصلهـم بهويتهـم وهـم فـي

(46) لوبون، مرجع سابق، ص 56.
(47) مرجع نفسه، ص 33.

مـدار البحـث عنهـا بأوجه متنوعـة: عن طريق اللغة التي اسـتخدمت فـي نصوصهم المسرحية، وتدل هذه اللغة التي استخدمت في حوارات النصوص على الهوية التي ترسـخ قناعاتهم المتفاعلة مع تجربة الآخرين، والسـاعية إلى التغلغل في مجتمعهم رافعة شعارات تسـتدعيها التغيرات في مرحلة الربيع العربي، ليتشكل منها خطابهم. رافضين ما رُسِم ووُضِع من قبل الآباء والأجداد حيث نتلمس أن جيل الآباء، بشكل خاص جيل الستينيات والسبعينيات، قد اهتم بمسألة إيجاد هوية مسرحه تنسجم مع تطلعاتـه الفكرية، كأن تكون هوية قومية عربية أو محلية، بينما اختلف الأمر بالنسـبة إلى الشباب إذ «لم يعد البحث عن هوية للمسرح هماً، بل صار المسرح نفسه وسيلةً فنية إبداعية لطرح الأسـئلة عن الهوية، هوية الأشـخاص أنفسـهم، هوية الشباب أي الجيل الحالي السياسية والفكرية والفنية»[48].

الخاتمة

بعـد ربـط العلاقة بيـن الإبداع المسـرحي وبين المتغيـرات السياسـية والثقافية التي رافقت الربيع العربي، توصلنا إلى عدة نتائج تكشـف عن دور الشـباب في هذه المتغيرات الفنية والفكرية وتكشف عن الممارسات السياسية والفنية التي أنتجوها.

فعلى المسـتوى السياسـي، رفع هؤلاء الشـباب شـعاراتهم، وأفلحوا في تونس ومصـر وليبيـا واليمن في كسـر المألوف وفي تحـدي القتل والاغتيـال، وذلك على الرغـم مـن أن هذا المسـار قـد انطلق– حسـب تعبير لوبـون – من فطـرة الجماهير والناس، وعلى الرغم من محاولة القوى السياسية الأخرى مصادرة هذا الحراك، فإن هؤلاء الشباب يبذلون جهودا كبيرة لمتابعة مسيرتهم التي تعيش حالة المخاض، كي يتمكنـوا من التخلص مـن هذه الفطرة ولتمكين الناس من بلـوغ حالة العقلانية التي ستمكنهم من التأسيس لمستقبل يتميز بمستوى عال من الوعي والعلم والمعرفة.

وعلى المسـتوى الفني المسرحي، عمل هؤلاء المسرحيون الشباب على وضع بنيـة تحتية له وللفنون الأخرى، ووضـع الأصول والقواعد لها. فقد لاحظنا في هذه النصـوص التي اعتمدناها أنها في أغلبها تنتمي إلى مسـرح الجريـدة اليومية وغيرها

(48) ميسـون علي، (ممارسـات الشـباب السـوري المسـرحية علـى صعيـدي الكتابة والعـرض)، كتـاب باحثات، **الممارسات الثقافية للشباب العربي**، مجلد 14، 2010.

من مسرح نشأ بظروف سياسية مشابهة، وقام على بنية مسرحية مشابهة، فهو لم يعط الأولوية لبنية مسرحية تقوم على بناء درامي متماسك، بل اهتم بالفكرة أو الثيمة التي أراد كتّاب النصوص التعبير عنها وتجسيدها، لأن مشروع هؤلاء الشباب هو مشروع ذو هدف سياسي يرمي إلى نشر الفكر التغييري، ودفع الناس باتجاه التغيير وحثهم على التعبير عن مواقفهم وآرائهم بجرأة. وبرز ذلك في أغلب النصوص، ما يدل على محاولة هؤلاء الشباب مخاطبة الناس الذين يشكّلون الجمهور وجماعات المتظاهرين، بلغة تخلو من الشعارات العقائدية المسقطة من أعلى، بل يستخدمون اللغة الطالعة من معاناتهم، والمعبّرة عن تمردهم على اللغة المقعرة وعلى المصطلحات المؤدلجة، لغة تكتنز في دلالاتها معاني الثورة وتنفتح على أنساق فكرية تغييرية.

ونحن في هذا السياق نرد على ما قالته نهاد صليحة ومفاده: تكون معظم العروض الأدائية العديدة التي قدمت على مدار زمن الحراك التغييري ذات قيمة وقتية، فقد تزول بزوال الظرف التاريخي، لكن على الجانب الآخر يمكن القول إن هذا الزخم المسرحي لا بد أن يفرز في المستقبل كتاباً وفنانين ينتجون أعمالاً لا تفقد قيمتها بمرور الزمن[49]. صحيح أن هؤلاء الكتاب والمخرجين قد أنتجوا أعمالا فنية تعبّر عن هذا الحراك، وبالتأكيد هي فنون وليدة الظرف السياسي وتتشابه نشأتها مع نشأة أي اتجاهات وتغيّرات حديثة في الفنون، وهي إن دلت على شيء فهي تدل على الوعي المعرفي والفكري لدى هؤلاء الشباب، إذ نرى أن هناك نصوصا تستطيع الاستمرار بثيمتها التي تنطبق على المراحل التي يسودها الفساد السياسي والاقتصادي. ولا نتردد في اعتبار أن هذه النصوص قد تمكنت من خلخلة المعاني والمفهوم السائد للثورة وللهوية، كما عملت على زعزعة السائد السياسي والمسرحي التقليدي، وخلقت ذلك «التماس بين الفرد كفنان والفرد كمواطن والناشط في ميادين الفعل الثوري، بحيث يتحد حسب صليحة – الأداء الثوري بالأداء الفني، وتستعيد فنون الأداء قيمتها وفعاليتها السياسية والاجتماعية»[50].

(49) نهاد صليحة، نص الورقة في ندوة «أي ربيع للمسرح في الوطن العربي في ظل الربيع العربي؟» والتي عقدت ضمن فعاليات مهرجان المسرح العربي في الدوحة الدورة الخامسة من 10 إلى 15 يناير، تاريخ النشر 2013/ 2/ 4، عن موقع مسرح دوت كوم، وعن http://www.alkhaleej.ae 2/1/2014.

(50) مرجع نفسه.

قائمة المراجع

1- الياس، ماري وحنان قصاب. **المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، 2006.

2- البيلي، صفاء. **زمن الخوف**، مخطوطة، ديسمبر، 2011.

3- **الربيع العربي... إلى أين؟ أفق جديد للتغيير الديمقراطي**، تحرير عبد الإله بلقزيز، بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، 2011.

4- صابر، محمد. «شباك مكسور وتقنيات السرد السينمائي» من **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى، 2011.

5- عبد المنعم، رشا. «**شباك مكسور (صنع في مصر)**»، مخطوطة، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل.

6- العزب،صفاء. «الفرق المسرحية الثورية ظاهرة فنية في مصر ودول الربيع العربي»، **جريدة الشرق الأوسط**، الثلاثاء 7 مايو 2013 العدد 12579.

7- علي، ميسون. «ممارسات الشباب السوري المسرحية على صعيدي الكتابة والعرض»، كتاب **باحثات: الممارسات الثقافية للشباب العربي**، تجمع الباحثات اللبنانيات، بيروت، مجلد 14 (2009–2010).

8- الكبسي، بلقيس. **الحافلة، مخطوطة**، من مكتبتي، مرسلة من المؤلفة عبر الإيميل، 1/ 12/ 2011.

9- لوبون، غوستاف. **سيكولوجية الجماهير**. ترجمة وتقديم هاشم صالح، ط1، بيروت: دار الساقي، 1997.

10- مسعد، محمد. **عن كتاب نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى 2011.

11- ملص، محمد وأحمد. **الثورة غدا تؤجل إلى البارحة**، مخطوطة من أرشيف جمعية شمس في لبنان.

12- **نصوص مسرحية، جمهورية مصر العربية**، تحرير وتقديم حسن عطية، ملتقى الشارقة

لكتاب المسرح العربي، الدورة الأولى 2011.

13– ياسين، السيد. **التحليل الاجتماعي للأدب**. بيروت: دار التنوير، 1982، ص 66. عن نهاد صليحة، **الحرية والمسرح**، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

14– حجازي، يوسف. «**صادق جلال العظم يحسم أمره وينتقل إلى التنظير العلني للسُّنة ولفكر الإسلام السياسي البزنسي**» تعقيباً على محاضرة ألقاها صادق جلال العظم في برلين. راجع **موقع قنطرة** www.quantara.de للحوار مع العالم الإسلامي من نص المحاضرة. عن موقع جدلية، http://www.jadaliyya.com/pages/index/11429/

15– السيد، سبعي. «مسرح الربيع العربي يتصدر المشهد في الندوة الدولية تحولات الفرجة/ فرجة التحولات»، 6/6/2012 طنجة – راجع www.al—masrah.com راجع – https://www.ar–ar.facebook.com **الاتحاد العام للمهن الدرامية السودانية**.

16– الطحاوي، عبدالله. **حوار مع المفكر العربي عزمي بشارة الربيع العربي «صرخة وجودية من أجل الحرية والكرامة»**، مجلة الأهرام الديمقراطية، 2013/ 01/ 15 democracy_social@ahram.org.eg

17– عرض «صنع في مصر» يفتتح خطة الهناجر الجديدة، **الأهرام المسائي**، 22–8–2012 راجع موقع الأهرام الرقمي digital.ahram.org.eg.

18– راجع موقع **جامعة قناة السويس www.scuegypt.edu.eg**.

19– Abul–Fadel, Mona. «Paradigm in Political Science Revisited:Critical Option and Muslim Perspective.» In ***The American Journal of Islamic Social Science,*** l. vo (2010).

20. Barrett, Michele. «Ideology and the cultural production of gender.» In **Feminist Criticism and Social Change**. Ed. Judith Newton and Deborah Rosenflet, London, Methuem, 1985, p. 68.

عن نهاد صليحة، مرجع سابق. *No. 1 September 1989. p. 15*. عن كنعان حمة غريب موقع قدوة *ww,qudwal.com*.