THE TEACHER'S FORUM FORUM DE L'ENSEIGNANT منتدى الأستاذ
المجلد: 17 العدد: 01 السنة: ديسمبر 2021 الصفحات 220- 231

الفنّ المسرحي ترياق الشّعوب وورشة لتطهير الذّات الإنسانيّة

– قراءة في مسرحيّة الهربة لغازي الزغباني –

Theatrical Art as an Antidote to People and a Workshop to Purify the Human Self : A Reading of the Play 'The Escape' by Ghazi Al-Zaghbani

ليلى بوعكّاز[1]،*

[1] جامعة محمّد الصّديق بن يحيى/ جيجل (الجزائر)، bouakezleila@gmail.com

تاريخ الإرسال: 04/ 02/ 2021 تاريخ القبول: 01/ 05/ 2021

الكلمات المفتاحية:
المسرح العربي؛
الرقي الحضاري؛
التطور الاجتماعي؛
الخطاب الواعي؛
الإيمان الذات؛

الملخص:

يسلط هذا البحث الضوء على المسرح العربي الذي شهد تغيرات جذرية في النص والعرض، حين قلص المسافة بينه وبين المشاهد/ القارئ بعدما فطمه عن الواقع وأدخله حلبة الصراع، ليشاغب الحياة ويغير الإحداثيات ويجعله ذات ناقدة مصابة بمتلازمة التغيير والتجديد والبحث عن الوجود، هكذا تجرأ المسرح التونسي حين وجه الزغباني بوصلته النقدية للمجتمع، ليركز على ظاهرة الفساد الأخلاقي وتعفن الفكر الديني المتطرف، ليصبح الفن الرابع تعبيرا عن الوجود وتصويرا للحقيقة الغائبة.

Keywords:
Arab theater, civilized sophistication, social development, conscious discourse, self-belief,

Abstract:

This research sheds light on the Arab theater, which witnessed radical changes in the text and presentation, when it reduced the distance between it and the viewer/reader after weaning him/her from reality and entering him/her into the arena of conflict, to disrupt life and to change the coordinates and make him/her critical with a syndrome of change and renewal and the search for existence. This is how the Tunisian Theater dared, When Al-Zaghbani directed his critical compass to society, to focus on the phenomenon of moral corruption and the rotting of extremist religious thought, so that the fourth art became an expression of existence and a depiction of the absent reality.

* ليلى بوعكاز

مقدّمة:

شهد النص المسرحي العربي في أواخر القرن العشرين العديد من التجارب الفكرية التي طرأت عليها تحولات ملحوظة بما يتناسب مع روح العصر والواقع العربي الراهن، ما جعله يتمرّد على كل التقنيات السائدة وينجرف عن مساره المعتاد بُغية شرح المجتمع والغوص في الخفايا النفسية للإنسان العربي، ليتجاوز النص المسرحي البناء الخطي والمعايير النمطية المألوفة «لتثور على كل القواعد وتتنكر لكل الأصول، وترفض كل القيم والجماليات السائدة والتي أصبحت توصف بالتقليدية».[1]

هذا ما شجع كثيرا من المؤلفين المسرحيين أمثال "غازي الزغباني" على خوض التجربة خاصة في هذا النوع من النصوص السردية المسرحية الحوارية، لتكون بداية جديدة لتهشيم النمط المألوف سواء على مستوى الموضوع أو الطرح أو على المستوى الفني للبناء النصي المسرحي، بنقل المشهد العام للنص من التعددية المكانية والزمانية إلى أحادية مكانية ذات أزمنة مختلفة.

والذي عكسه نص "الهربة" المسرحي حين ميع الزمن وغير التواريخ ليعيد ضبط الواقع الراهن، ويجعل الحاضر ذكرى للماضي وتاريخا للمستقبل فقط طرح مسألة الكينونة الزائفة ليورط المعاني ويشعرنا بقلق الوجود، حين فطم النص عن الإيديولوجية القاتلة ثم قام بتطعيمه بالتفكير العقلاني الذي يفتح باب التصالح مع الذات/الآخر.

وقد صاغ هذا النّص المسرحيّ معادلة جديدة تحسن تجاعيد الواقع بعد أن حقن المشاهد/ المتلقي ببوتوكس الإنسانية الذي يحميه من شيخوخة التطرف الديني. ولعل «هذا الانفتاح الذي تعيشه الكتابة اليوم ما هو إلا إستراتيجية جديدة لنهج مغاير تبناه الكتاب الشباب، كان هاجسهم الأول خلق فضاء تواصلي ذو أثر عميق بين نصوصهم وبين قرائهم الذين يتفقون ويختلفون معهم في الفكر والانتماء والايدولوجيا».[2]

كيف أصبح المسرح تعبيرا عن الوجود وتصويرا للحقيقة الغائبة؟

كيف ساهم المسرح في تلاشي الذات الواعية الفردية ليصنع ذوات أكبر تسع الكون وتتجاوزه؟

كيف أستطاع المسرح أن يحرض الوعي العام على تجديد أدواته ومفاهيمه حتّى ينتج فردا فاعلا ومتفاعلا مع حركة الواقع للوصول للرقي الحضاري بعيدا عن التشدد الديني؟

1/ لعبة النص المسرحي والتغميس خارج الصحن الإيديولوجي:

يصنع نصّ «الهربة» المسرحي حلبة جديدة تصور الراهن، يتمحور موضوعها العام حول الانتماء وحرية والاختيار والتفكير، ليفض بكرة الصمت ويحدث هزة فكرية تعيد عملية تشكيل بناء الذات، فقد كسر المنحى المعتاد للنص المسرحي وأخرجه من عباءة التهريج ليقذفه إلى ساحة الصراعات الإيديولوجية، بعد أن أعطى الحرية لشخوصه بالغوص في القضايا المسكوت عنها كقضية التطرف الديني (التعصب الديني).

يصور الكاتب عجز الإنسان العربي وعدم قدرته على الوصول إلى التصالح الذاتي، بصورة قصدية ذات صبغة فنية وبلغة عامية؛ حيث أصبح يتلذذ بتعذيب نفسه بمزيد من المازوخية بعد أن حقنه رحم الوجود فأبقى على إحساسه بالحياة، وبالمقابل حقن تكوينه الوراثي بقبول الأدلجة والاستغلال الفكري حتّى غدا كائنا جاهزا للتطرف.

ومن هنا يمكننا القول إنّ هناك نموذجين للتطرف:

النّموذج الأوّل: التطرف الفطري (التكويني): وهنا ينشأ التطرف داخل بنية الإنسان فيكون جاهزا منذ أن يكون صغيرا بقبول فكرة التطرف حين تصطبغ سلوكيات الطفل بالعدوانية، والعناد، ورفض الآخر.

النّموذج الآخر: التطرف الديني: ويوجد في كل دين، أو مذهب يحمل تعصبا وإيديولوجية خاصة به، وهذا ما يغذي قضية التطرف.

من هنا يسحبنا الكاتب ببطء إلى نصه المسرحي (الحواري) ليدخلنا «معركة روحية ووجدانية ومدنية غير مأمونة العواقب»،[3] لنقرأ:

«هي – ومازلت تقول ما عملت شيء..

هو – ما عملت شيء

هي– علاش هربت مالا؟.. عندك قنبلة؟

هو – عندي لحية

هي – برشة عندهم لحي

هو – موش كيما لحيتي

هي – تقول سبركة غاطسة في الغرم.. وجهك ياسر مدخّن.. نحّيها تو يضوى..

علاش ما تحجّمهاش توّة وترتاح وتمشي رايض على روحك..

هو – يشدّوني حتى كان نحجّمها

هي – على الأقل تقابل القاضي وجهك ضاوي

هو – يبتسم غير راض

هي – ومادام باش يوقّفوك باللحية ولا بلاش لازم فمّة علاش..

هو – أيه ما فمّاش كان اللحيّة

هي – حتى أنا قلت..

هو – أفكاري ومواقفي..

هي – تقاطعه.. أفكارك ومواقفك؟!!

هو – أيه.. أفكاري ومواقفي.. علاش باهتة؟!

هو – ما تتنبزش من كلامي.. آما اللي يشوف الفاطشة متاعك هكّة.. مدخّن وأزرق..

ما ينجّمش يصدّق اللّي عندك مواقف وأفكار.. بسخرية.. ما نجّموش نفكّرو وأحنا شايحين..

أغزر لروحك قدّاش شايح ومدخّن.. لحيتك مصّتك بكلك.. اللي تاكلو تشفطو اللحية».[4]

ينزاح النص عن الإيديولوجيات الّتي تفتح نفقا آخر يعبر منه المتلقي/ المشاهد الحداثي ليصطدم بتشوه ذاته وهشاشة فكره ليدخل في معاناة التغيير، وهكذا يحقق الكاتب نجاحا على مستوى التخييل ومستوى الحبكة الدرامية

داخل النص «فهي عملية انطلاق السّهم إلى الهدف الذي هو نهاية المسرحية، فهو يوجب على الكاتب المسرحي أن ينطلق من لحظة الأولى لرفع الستار نحو حل المسرحية مثل انطلاق السهم نحو الهدف».[5]

حاول الكاتب من خلال نص «الهربة» أن يقرأ السلوك الجمعي وكيفية تأثره بالمعتقدات والعادات والمسلمات، بُغية تقديم صورة عامة لحالة بعض النماذج البشرية التي تعاني من أمراض نفسية تجعلها منبوذة في المجتمع ومتصادمة مع ذواتها (الفطرة الخيرية)، وهنا يضع المؤلف أصبعه على جرح غائر يعاني منه العالم اليوم، وهو الإرهاب الفكري والديني.

«فهو أكثر من ظاهرة، قد يبسط العقل هذه الوسيلة أو تلك لحصرها أو استقرائها إنه مشروع فضيع لبعض من جيل يصر على أنه معيار لكل الأجيال القادمة».[6]

يعيد الكاتب صياغة الوجود الخارجي على ضوء التصورات الإنسانية حين أقحم مومس (عاهرة وبائعة الهوى) كطرف ثانٍ يعدّل الإدراك الحسي ويخلق حركية وديناميكية فكرية جديدة، فجعلها رمزا للتغيير رغم ثقافتها المحدودة.

إلا أنها استطاعت في نهاية المطاف أن تحرك رأي الرجل الملتحي المتعصب للعدول عن كثير من المفاهيم المغلوطة التي اكتسبها من تجار الدين، ما أضفى على النص هالة البحث الّتي دفعت المتلقي إلى إعادة التفكير بنمط عقلاني إنساني؛ أي «الفهم السابق لأنفسنا (تراثنا) وعلينا أن نقرأه بشكل جديد»،[7] يُمكّن القارئ من استيعاب موقعه من الكون، ولكن بصورة مرئية حين يخرج النص من رموزه ودلالته ويصبح حيا على خشبة المسرح محقّقا النتائج الآتية:

1/ المسرحية ميلودرامية بامتياز حين اقتربت مشاهدها من النمط العبثي، وأدرجت الواقع بصورة هزلية أضفت على المسرح التوزيع الجيد لحركة الممثلين.

2/ من خلال النص/ العرض/ الأداء لا نلمس مسرحية بل فكرة متحركة، فالعرض الذي دام ستون دقيقة أجهض فكرة التعصب حين دفع المشاهد/ المتلقي إلى إعادة التفكير في الأسس الثقافية والاجتماعية والدينية ليحقق تصالحا مع ذاته/الآخر.

3/ الحركة داخل النص/ العرض فاعلة ونشطة من بدايتها إلى نهايتها فلم تمل إلى السكون لحظة واحدة.

4/ اكتفاء النص بشخصيتين رئيسيتين تحرك الأحداث وتجدد الأفكار مثلت مجتمعا بأسره (المومس، الملتحي).

5/ لم تأثر حركة الزمن على حيوية الأحداث/الشخصيات من بداية دخول الإرهابي على الساعة صباحا عند المومس إلى غاية فجر يوم آخر.

6/ تأزم الأحداث بين المشاهد المسرحية دفعت بالنص إلى النمو على مستوى الحوار (الجانب الفكري) خاصة في نهاية المسرحية، حين اقتنع (هو) بحلق لحيته بعد أن تصالح مع نفسه/جسده واكتشف ذاته لأول مرة (ممارسة الجنس مع هي).

7/ اعتمد النص على الحوار بلغة عامية (لهجة تونسية) تتخللها اللغة الفرنسية، فالخطاب العام الذي بني عليه النص جاء للتمييز بين المستوى الثقافي بين الممثلين هذا من جهة، ومن جهة أخرى ضمان وصول الفكرة للمتلقي البسيط.

2. تشريح دلالة العنوان:

يرى ليوهوك أنّ العنوان هو «مجموعة علامات لسانية تصور وتعين وتشير للمحتوى العام للنص»؛[8] إذ يصبح بوابة وعلامة أولى تستدرج المتلقي لتدخله في لعبة البحث عن الدلالة، فالعنوان كالبازل لا يمكن القبض على معناه العام إلا إذا فككناه وأعدنا بناءه فهو بمثابة البؤرة/ العنصر المهيمن كما جاء به جاكوبسون.

ما الذي يجعلنا نقف عند العنوان؟

يحمل العنوان طابع اللهجة العامية التونسية، ويقصد بها الهروب والفرار عكس المكوث والتراجع، لكن الهروب من ماذا؟

فالعتبة الأولى لم تنفر المشاهد/ القارئ، بل جذبته وشوقته للنص/العرض، هذا النص الصغير حمل دلالة النص الكبير، وهو المتن «لا يمكن لأحد من القراء اعتباره محايدا أو غير ذي موضوع في تشييد معنى النص، والتأثير على مستوى توقعات القارئ، ودرجات الانتشار وطبيعة التداول فيما يمكن إدراجه في سوسيولوجيا الثقافة»،[9] وهنا اختصر المؤلّف تحولات الهوية/الذات في لفظة واحدة وهي الهروب.

وبإسقاط كلمة الهروب على النص نجد ما يأتي:

1/ الهروب من سجن ازدواجية الشخصية (الانفصام) والعودة إلى الذاتية/الأنا.

2/ كشف الأنا/نحن أمام العقل حين طرح المتناقضات وناقش المحرمات ورفض الإيديولوجيات الكبرى التي آمن بها لردح طويل من الزمن.

3/ الهروب إلى واقع آخر يلغي الصراع بين العقل والقلب، وترجيح الكفة للإنسانية أي الوعي الذاتي والتصالح معها.

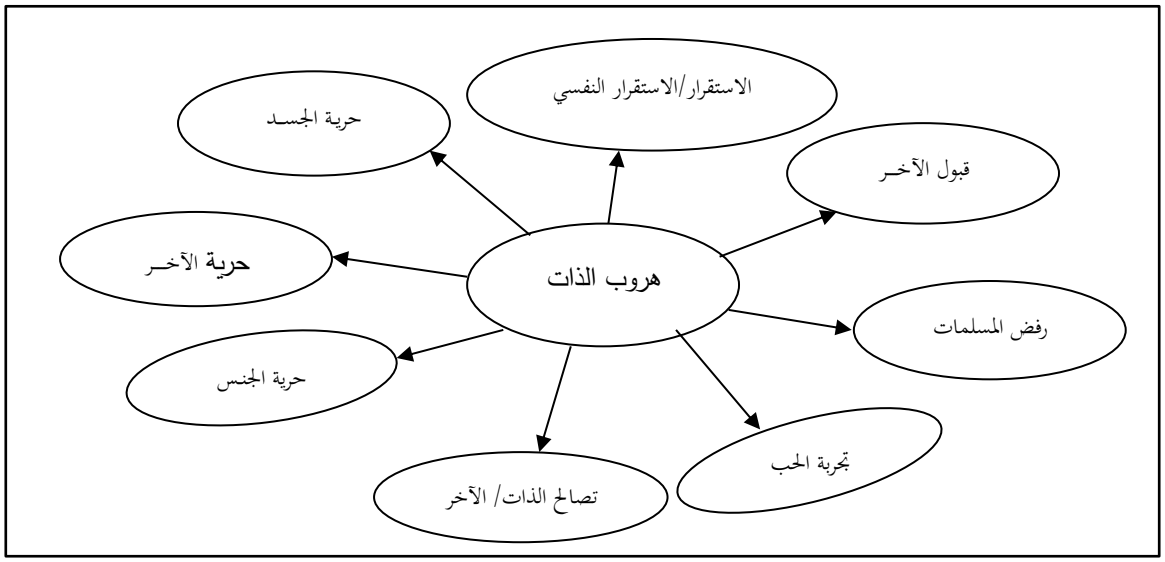
4/ مراوغة المعنى والسقوط في اللابداية/اللانهاية، اللامكان/اللازمان ليصعد النص إلى شجرة الخلود لأن الحكاية والمغزى العام لا ينتهي بل يفتح بابا للتخييل والتأويل.

5/ تكسير أغلال العبودية الفكرية بعد الهروب من معبدها وتعرى الذات أمام نفسها، لتكشف رؤى إيديولوجيات واقع متأزم ومقيد بعادات وتقاليد وسلطة ودين وحب وجنس...إلخ.

6/ تحول الذات من العدم (الجمود الفكري) إلى الوجود (الحياة والإحساس) بعد صراعها مع الرغبة/ الرفض وهو نوع آخر من الهروب إلى الجسد «فيجب أن تعطى له الأهمية المباشرة والقصوى بوصفه موصولا ومتصلا بالأشياء والعالم والنور، ومن أجل بلوغ اللامرئي لابد من المرور بالجسد الأنثوي لأن العالم الذي لايؤمن به لا يعول عليه».[10]

7/ الهروب من الحقيقة في آخر النص/الأدائي وولادة صراع جديد مع الوجود/اللاوجود/الأنا «فكل ماهو محدود لا يمكن أن يفهم اللامحدود أو يدركه فالإحاطة باللامحدود لابد من فكر لامحدود ».[11]

الشكل رقم 1: تحولات الذات/ الأنا داخل النص/ العرض



المصدر: إنجاز الباحثة

3. إصابة النص والعرض بمناعة الأوتونوميا:

استطاع المؤلف أن يحرر شخوص مسرحيته من لعبة القدر، ويمنحهم القدرة على سنّ قوانين خاصة، ويثبت للمتلقي أن الإنسان سيد قراراته؛ «أي قدرة العقل البشري على التشريع الكلي لنفسه».[12]

وهنا يصبح فعل الكتابة/ التأليف صناعة للهوية لابتكار ذوات/ هوويات جديدة بما أنها «فعل وجودي إشكالي ومتعدد؛ لأنه يترجم افتراقا معينا مع الذات والارتماء في آخر مغاير من خلال اللغة والرهانات الدّلالية، وهذا الافتراق ليس قطيعة بقدر ما هو تحول يطرأ على الهوية المنخرطة في سياق الكتابة –أو كل أشكال الممارسات المبدعة بحيث تتزعزع الذات عن ثوابها لتمتد نحو الآخرين، ويبدو النص المكتوب ترجمة لإدارة الكاتب وتكثيفا لأشياء أخرى تتجاوزها»،[13] لنقرأ:

«هو – عيّشك.. نعمل اللّي تحب عليه.. كان لزم نغسلك الماعون..

هي – ما تنجّمش

هو – والله نغسل

هي– متاعي.. على القليلة chiffre d'affaires ما نحكيش على غسيل الماعون.. نعرف السبعة ولاّ ثمنية كليونات كيف يبدى نهار مقيّن.. أنت باش تخلّصني فيهم؟

بالطبيعة واحد شايح وأزرق مدخّن كيفك ما يخمّمش في الحكاية).. بسخرية (عندو مواقف وأفكار وسخط على راسو..

(طرق على الباب)

هو– عرفتهم.. خلطوا عليّ.. البوليسيّة – ça y est .. ..

(تأخذه من يده بسرعة وتخبئه تحت السرير وتذهب لفتح الباب)..».[14]

حين أعاد النص للهامش مركزية وحقق وجوده رغم انعزاله (استبعاد بائعة الهوى عن الوجود الإنساني) فدورها ينحصر في تلبية الرغبات الجنسية بمقابل، إلاّ أنّ المؤلف منحها لسان شهرزاد لتعري المجتمع، وتكشف مواطن التعفن الفكري، وتشخص عاهاته كالخيانة والتديّن الزائف، تحقير المرأة، استغلال ضعف الإنسان «إن اغتيال ريادة الأنثى هو اغتيال للثقافة ذاتها بوصفها الجمال الأسمى والأرقى الذي يمارس فيه الإنسان إنسانيته».[15]

يضفي المكان (الفضاء) روحانية على الشخصيات «لينهض الفضاء بوظيفة رمزية»،[16] ويفجّر المكبوت حين حصر المؤلف كل الأحداث في غرفة نوم تتكون من سرير وباب رغم أن دلالة السرير أعظم من أن تكون فقط لممارسة البغاء، فالسرير يكتسب دلالة وجودية أكثر عمقا، فهو مكان العث والوجود والراحة والخلوة، وإعادة التفكير والحب والعشق والهدوء والسكينة النفسية، أنّه الفردوس بالنسبة للإنسان إلا أن عبثيته في المسرح كان هدفه إيديولوجي، حين ربطه بجسم المرأة كموقف رافض وتمرد صارخ لعقلية المجتمع، لتتصادم المواقف وتكشف هشاشة الأخلاق والقيم ليلد النص صورة أخرى عن جسد المرأة، ويتحول الواقي الذكري أداة للهيمنة على الآخر/ الرجل، حين أوهمته أنها حامل منه لينصاع لرغبتها وأفكارها وتجبره في نهاية المطاف على حلق ذقنه (لحيته)، لنقرأ:

«هو – عادي باش نرقد بالقدا بعد نهار صعيب تعدّى عليا

هي – تغلط عزيزي.. رقدت بالقدا خاطر رقدت مرتاح.. متسامح..

هو – مع شكون متسامح؟

هي – متسامح مع روحك.. مع بدنك..

هو – شوش قداش تخلصوا بالضبط متهكّما.. (الحقيقة ما فيباليش اللّي يكونوا فيكم بالقدا هكة.. ما ن آما الحاجة المتأكّد منها.. تخلصوا أقل من قيمتكم Client.. على كل

هي – حاجة أخرى تأكّد منها.. أنا وياك كيف كيف..

هو – أنا وياك كيف كيف؟!

هي – أنا وياك أيه.. يا خسارة لحيتك.. نعرف اللي موش حاجة تشرّفك باش نكون أنا وياك كيف كيف عنّا حاجة كيف بعضنا pourtant

هو – أستغفر الله العظيم.. وشنيّة هالحاجة.

هي – باش نحكي بلوغة تنجم تفهمني.. أنا وياك الزوز شهداء .. شرايك؟.. تحب تستشهد؟ عجبتك الحكاية ؟.. آما موش كيما انت أكيد خممت.. أحنا شهداء حيّين.. باش نستشهدوا

كل واحد بطريقتو.. انت لحاجة باهية وأنا لحاجة خايبة..

هو – يظهرلي فلسفتك هوني غلبتني شوية..».[17]

وهنا سقوط حر للمعاني داخل النص/ العرض، أفقدت المشاهد بوصلته وحطمت أفق انتظاره، وأثارت فيه شهوة الأسئلة، وفضيلة الشك فنحن أمام «وضعية ما بعد الحداثة بل عودة الديني وهي تلك الأجهزة السردية التي تمنع الناس في كل عنصر من اكتساب مناعة الأونوتوميا أي مناعة الإنسان ما بعد الديني»؛[18] أي إعادة إنتاج مجموعة من المنظومات الأخلاقية والعقدية المرتبطة بهوية وثقافة الجماعة، ليفجر النص/ العرض فقاعة الوجود الجامد (الأفكار) ويحقق ديناميكية جديدة للعقل، حين استحضر الثالوث المحرم (الجنس/الدين/السياسة) في النص، ليصنع نماذجا بشرية جديدة تتحول إلى منجز فني متعالي على المشاهد/ المتلقي، وتحقق تأثيرا وإمتاعا يتحدى الرقابة الإبداعية والفنية وحتى الاجتماعية.

4. لا مركزية الشخصيات:

تقصّد الكاتب/ المؤلف الشّاهد على الأحداث إسقاط سلطة الشخصية الرئيسة في النص/ العرض، وجعلها وسيلة لصناعة كيان بشري ملموس دون أن تكون محددة الاسم، ولكنها تحمل ترسانة من الرموز والتناقضات «فهي تتداخل في كيانه المادي وهو في إطار الثقافة التي تنشأ فيها مرن متجدد ثائر ممتص للواقع، ومن ثمة، فهو يشعر بهذا التوتر في كيان جديد وفكر قديم الذي يفضي إلى ظهور أفكار جديدة نتيجة هذه التناقضات».[19]

يصنع «الزّغباني» الدّهشة في النص/ العرض حين يُسقط لعنة البغاء على الفضاء العام الفكري/ السلوكي/ الاجتماعي، ليحدث شرخا في المتخيل ويبوح بالمدنس المستور في اللاوعي/ الوعي الإنساني العربي مخالفا كل الأنساق الاجتماعية والدينية المحافظة، فكان لهو/ هي/ الآخر سطوة على المشهد العام الذي يعكسه الفكر الجمعي حتّى يُحقّق «الإحساس بالانتماء والتعلق بالمجموعة، وعليه فالقدرة على إثبات الهوية مرتبطة بالوضعية التي تحققها الجماعة في المنظومة الاجتماعية ونسق العلاقات فيه»،[20] ويثقل الخطاب بإيديولوجية والتي يمكن أن نحددها في المؤشرات الآتية:

1/ تحولات سلوك الشخصية من السلب للإيجاب (هو).

2/ تحديد الهوية في النص (عربية مسلمة).

3/ البغاء/ الدعارة هي ناتج اجتماعي تدخل في تركيبة البنية العربية.

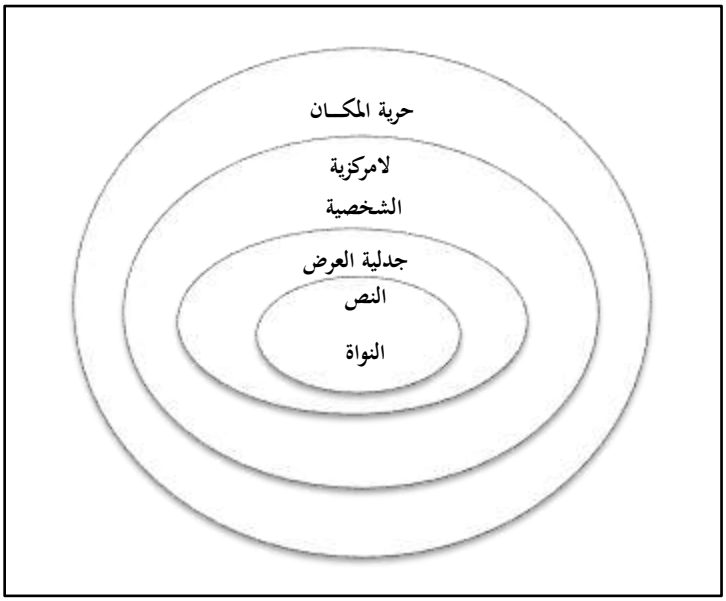
4/ نقد الواقع المبتذل عن طريق السخرية والتهكم.

5/ ربط المومس العربية بالمومس في بلاد الغرب وهي تتميز بالذكاء والثقافة.

6/ إدخال الشك والريبة في المتلقى/المشاهد إزاء الواقع.

7/ انتماء النص إلى أدب المواخير ليعكس صورة حواء في الفكر العربي الإسلامي، ليرجح الكفة هذه المرة إلى المرأة مهما كانت طبيعتها أو سلوكها فإنها قادرة على التغير فهي العنصر المهم في المجتمع هكذا «تنمو حركة الطرف الواحد باتجاه ضدي لحركة الطرف الآخر، هذه الحركة الضدية تحدد العلاقة بطابعها القطبي ليصير كل طرف قطبا قائما بذاته وتصير بين الطرفين قطبين متقابلين».[21]

الشكل رقم 02: لا مركزية الشخصيات داخل النص/العرض



المصدر: إنجاز الباحثة

5. سلطة الضمائر في النص المسرحي:

لجأ الكاتب إلى التقنية الحداثية في تكوين النص السردي المسرحي حين أدخل ضمائر الغائب (هو، هي) والتي أعطت بعدا جديدا للشخصيات داخل النص/العرض «فالشخصيات لا تعيش في عزلة، إنها تكشف عن نفسها في علاقاتها، فالمهم هو تأثير بعضها في بعض، والطريقة التي تتفاعل فيما بينها»،[22] فتسمت بالضبابية والسرية لتحاصر المتلقي في زاوية التفكير، ومن هنا تحمل ضمائر الغائب دلالات الآتية:

- فرض الحضور رغم الغياب أعطى للنص قدرة على البوح بالأسرار والتعبير بحرية.
- لم تسلب ضمائر الغائب فعل الشخصية بل أثبت حضورها من خلال أفعال الحاضر: نعدي النهار– صابرة عليك–نخدم بالروندیفو– قاعدة نخمم...
- تحمل الضمائر الغائبة مراوغة تدفع إلى تصديق الأحداث «وتحمي السارد من إثم الكذب».[23]
- تمرير الخطاب بحرية من خلال (هو،هي) إنها «وسيلة صالحة لأن يتوارَى وراءَها السارد فيمرر ما يشاء من أفكار وأيديولوجيات وتعليمات وتوجيهات وآرء دون أن يبدُوَ تدخله صارخا ولا مباشرا إلا إذا كان محروما مبتدئا. إن السارد يغتدي أجنبيا عن العمل السردي وكأنه مجرد راو له بفضل هذا الهو العجيب».[24]
- اكتشاف الشخصية من خلال سلوكها ولغتها بعيدا عن الاسم والوصف.
- حضور ضمير الغائب جنب الكاتب الانحياز للشخصيات رغم معرفته بها (إيديولوجيا) .
- تنوع الثقافة والرؤية للحقيقة فتح مجال الشك والتأويل.
- رفع منسوب التوتر الدرامي للنص/ العرض.

إن المتتبع لأحداث الحوارية للمسرحية سواء على مستوى العرض أو النص يكشف عن التمثيل الرمزي للصراع والتحاليل الواقعي للرغبات المتخفية في واقع الشخصية وإبرازها في تمثيل الدرامي.

الخاتمة:

يتأسس المسرح في بداية ولادته على النص باعتباره جسرا للتفاعل قابل للتعديل والزيادة، فهو محاكاة للواقع الإنساني حين تجسد عبر الملفوظ والكلمة ليحمل في جوهره سلوكيات ورغبات وأخلاق وتفكير تتصارع في ذهن المتلقي/ القارئ/ المشاهد.

يحاول الكاتب عبره أن يستحضر نماذج بشرية ويطورها خياليا، ليطرح مشكلة الوجود وخلفياته الفلسفية حتّى يبني قيما جديدة من خلال النقد اللاذع فيصنع واقعا على خشبته قابلا للتفكير والتأويل وهاذا ما ميز نص «الهربة».

قائمة المصادر والمراجع:

المصدر:

- الزغباني، غازي، (2019)، الهربة، دار الكتاب، ط1، تونس.

المراجع:

1/ أفاديه، محمد نور الدين، (1988)، الهوية والاختلاف في المآة والكتابة والهامش، إفريقيا للشرق، الدار البيضاء.

2/ العلمي، أحلام، (2018)، المنجز الروائي الجزائري بين التجريب وتلقي القارئرواية "كتاب الخطايا" للروائي الجزائري سعيد خطيبي، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبّار)، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، مج14، ع02.

3/ الجبوري، مجيد حميد، (2004)، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، منشورات صفاف، ط1، بيروت/ لبنان.

4/ العيد، يمنى، (1986)، الراوي، الموقع، الشكل –بحث في السرد الروائي–، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت/ لبنان.

5/ المسكيني، فتحي، (2011)، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للنشر والتوزيع، ط1، لبنان.

6/ المسكيني، فتحي، (2001)، الهوية والزمان تأويلات فيمينولوجية لمسألة من نحن، دار الطليعة ، ط1، بيروت.

7/ الهواري، أحمد إبراهيم، (1979)، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار الحرية للطباعة، ط1، القاهرة/ مصر.

8/ صالح، صلاح، (2003)، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت.

9/ أدونيس، سعيد على أحمد، (2005)، الهوية الغير مكتملة (الإبداع، الدين، السياسة، الجنس)، تح: حسن حمودة، بدايات للنشر والتوزيع، ط1، دمشق/ سوريا.

10/ حليمي، فريد، (2019)، مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل بين العتبة والعتمة، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبّار)، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، مج 15، ع02.

11/ كرفشت، ستوارت، (1986)، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباب، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة، ط1، بغداد.

12/ مرتاض، عبد الملك، (1998)، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، عالم المعرفة، ط1، الكويت.

13/ مجموعة من المؤلفين، (2002)، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق، ط1، بيروت.

14/ ماضي، نوال، (2020)، خطاب الهوية الثقافية وسؤال العولمة من منظور روائي مقاربة في "مدن الملح" لـ عبد الرحمن منيف، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبّار)، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، مج16، ع01.

الهوامش والإحالات:

[1] مرتاض، عبد الملك، (1998)، في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد–، عالم المعرفة، ط1، الكويت، ص48.

[2] العلمي، أحلام، (2018)، المنجز الروائي الجزائري بين التجريب وتلقي القارئرواية "كتاب الخطايا" للروائي الجزائري سعيد خطيبي، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبّار)، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، مج14، ع02، ص144.

[3] المسكيني، فتحي، (2011)، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، جداول للنشر والتوزيع، ط1، لبنان، ص 15.

[4] الزغباني، غازي، (2019)، الهربة، دار الكتاب، ط1، تونس، ص 05.

[5] الجبوري، مجيد حميد، (2004)، البنية الداخلية للمسرحية (دراسات في الحبكة المسرحية عربيا وعالميا)، منشورات صفاف، ط1، بيروت/ لبنان، ص38.

[6] المسكيني، فتحي، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، ص 85.

[7] المسكيني، فتحي، (2001)، الهوية والزمان تأويلات فيمينولوجية لمسألة من نحن، دار الطليعة ، ط1، بيروت، ص69.

[8] قطوس، ابتسام، (2001)، سيمياء العنوان، دار الثقافة، ط1، عمان، ص46.

[9] حليمي، فريد، (2019)، مكونات الغلاف ومدى قابلية القراءة والتأويل بين العتبة والعتمة، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبّار)، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، مج 15، ع02، ص 87.

[10] أدونيس، سعيد على أحمد، (2005)، الهوية الغير مكتملة (الإبداع، الدين،السياسة،الجنس)، تح: حسن حمودة، بدايات للنشر والتوزيع، ط1، دمشق/ سوريا، ص20.

[11] المرجع نفسه ص 08.

[12] المسكيني، فتحي، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، ص 79.

[13] أفاديه، محمد نور الدين، (1988)، الهوية والاختلاف في المآة والكتابة والهامش، إفريقيا للشرق، الدار البيضاء، ص07.

[14] الزغباني، غازي، الهربة، ص 06.

[15] صالح، صلاح، (2003)، سرد الآخر (الأنا والآخر عبر اللغة السردية)، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، ص139.

[16] مجموعة من المؤلفين، (2002)، الفضاء الروائي، تر: عبد الرحيم حزل ، إفريقيا الشرق، ط1بيروت، ص34.

[17] الزغباني، غازي، الهربة، ص 22.

[18] المسكيني، فتحي، الهوية والحرية نحو أنوار جديدة، ص 90.

[19] الهواري، أحمد إبراهيم، (1979)، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار الحرية للطباعة، دار الحرية للطباعة، ط1، القاهرة/ مصر، ص21.

[20] ماضي، نوال، (2020)، خطاب الهوية الثقافية وسؤال العولمة من منظور روائي مقاربة في "مدن الملح"لـ عبد الرحمن منيف، المدرسة العليا للأساتذة (آسيا جبّار)، مجلة منتدى الأستاذ، قسنطينة، مج16، ع01، ص 86.

[21] العيد، يمنى، (1986)، الراوي، الموقع، الشكل –بحث في السرد الروائي–، مؤسسة الأبحاث العربية للنشر والتوزيع، ط1، بيروت/ لبنان، ص35.

[22] كرفشت، ستوارت، (1986)، صناعة المسرحية، تر: عبد الله معتصم الدباب، دار المأمون للترجمة والنشر، وزارة الثقافة، ط1، بغداد، ص 127.

[23] مرتاض، عبد المالك، في نظرية الرواية، ص 154.

[24] المرجع نفسه، ص 53.