

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم الفنون المسرحية

تمثلات مابعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية

رسالة تقدم بها الطالب
(شاكر عبد العظيم جعفر)

الى مجلس كلية الفنون الجميلة وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في
الفنون المسرحية

بإشراف أ. م ، د : محمد أبو خضير

**Ministry of Higher Education and Scientific Research
University of Babel
Faculty of Fine Arts
Department of Performing Arts**

Representations and perceptions of modernity in the texts of the post - Khaz'al Majeedi play

**Letter submitted by the student
Shaker Abdel athem Jaffer**

**To the Board of the Faculty of Fine Arts, which is part of the
requirements of their Master's degree in Performing Arts**

Under the supervision of a, m, d: Mohammad Abu Khudair

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قِيلَ لَكُمْ
تَفَسَّحُوا فِي الْمَجَالِسِ فَافْسَحُوا يَفْسَحِ اللَّهُ
لَكُمْ وَإِذَا قِيلَ انشُرُوا فَانْشُرُوا يَرْفَعِ
اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنْكُمْ وَالَّذِينَ أُوتُوا
الْعِلْمَ دَرَجَاتٍ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ﴾

صدق الله العلي العظيم

سورة المجادلة / آية: 11

شكر وتقدير :

يقف الباحث عاجزاً عن شكر الدكتور (محمد أبو خضير) المشرف على الرسالة لأنه يستحق أكثر من كلمة شكر لما منحه وبذله من رائع جهد ووقت لتصحيح هنات الباحث وعثراته ، فإذا ما أصاب فهو يحسب له وإذا ما حل خطأ هنا وهناك فهذا ما يحسب على الباحث حتماً فله مني كل كلمة تحمل اسمي معاني الشكر.

كما يتقدم الباحث بكل الشكر والتقدير الى الدكتور خزعل الماجدي ، فقد وقف الى جانب البحث حتى اللحظات الأخيرة منه ولم يتوان أبداً عن تقديم المعونة وما طلب منه من معلومات مع توفيره للعينات المطلوبة ولبعض من مجتمع البحث ، فله مني وافر الأمنيات بالتوفيق مع العرفان له بجهوده المبذولة.

كما يتقدم الباحث بالشكر والعرفان لكل من :

- الدكتور عباس التاجر رئيس قسم الفنون المسرحية .
- أساتذتي الذين درست على أيديهم طوال فترة الماجستير ولا استثنى منهم احداً فقد نهلت من عصارة فكرهم النير ما منحني القدرة في السير قدماً في طريق البحث العلمي.
- أساتذة قسم الفنون المسرحية جميعاً.
- صديقي الذي وقف الى جانبي كثيراً عامر صباح المرزوق.
- اصدقائي الذين آزروني (علي الشيباني، علي رضا ، ستار عباس، علي كريم، عامر حامد ، إياد جواد) .
- زميلي واخي الحبيب اديب علوان
- الأخ الرائع (أبو آية) صاحب مكتبة الصادق ، لم ولن انسى ما تفضل به علي وعلى البحث .
- الصديق الرائع (علاء جواد كاظم ، حسن الغبيني)

إقرار لجنة المناقشة

نشهد أننا أعضاء لجنة المناقشة إطلعنا على الرسالة الموسومة
(تمثلات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية)
حيث ناقشنا الطالب (شاكر عبد العظيم جعفر) في محتوياتها ، وفيما له علاقة بها . ونرى
أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية بتقدير (جيد جداً) .

التوقيع :

الاسم ناهضة ستار

الدرجة العلمية: أ.م . د

التاريخ : / / 2009م

عضوا

التوقيع :

الاسم : علي محمد هادي الربيعي

الدرجة العلمية: أ.م. د

التاريخ : / / 2009م

عضواً

التوقيع :

الاسم : عباس محمد ابراهيم التاجر

الدرجة العلمية: أ.م . د

التاريخ : / / 2009م

رئيساً

التوقيع :

الاسم : محمد عبد الرضا أبو خضير

الدرجة العلمية: أ.م . د

التاريخ : / / 2009م

مشرفاً

صدقت هذه الرسالة من مجلس كلية الفنون الجميلة - جامعة بابل،
بتاريخ / / 2009م .

الاسم : أ.د. عباس جاسم حمود

العميد

/ / 2009 م

ملخص البحث

يتميز المسرح بكونه يمتلك قدرات هائلة في احتواء واحتضان أي فكر ومهما كان نوع ذلك الفكر في منظومته النصية لا سيما محاولته للتعامل مع فكر ما بعد الحداثة ومسايرته للتحديث المعاصر الذي يمتلك غرابته وفردته واستمراريته وتلك الفردة والغرابة والاستمرارية هي أيضاً من مفعولات المابعد حداثة بسبب من كونها تخوض بكل ما له علاقة بالحياة وبالحاضر دون أن تهمل ما يتعلق بمحيط الإنسان من بيئة راهنة وتاريخ ومعتقدات واساطير وتكنولوجيا وخرافات ويعمل ذلك الفكر على كافة العلوم الانسانية والتجريبية، انه يمتد الى علم الانسان وعلم الاجتماع وزعلم الاساطير وعلم التاريخ والنظرية المعرفية ، ويدخل في الصناعة والاقتصاد والسياسة ، ويتداخل في الفن بكافة انواعه ، ومنها (المسرح) المنظومة التي تختزل كافة الفنون فيها لتقدم عالماً من التماهي والتناقض والتنافر بخلطاته مابعد الحداثة في النص المسرحي وبالذات ما تمثل منها في نصوص (خزعل الماجدي) المسرحية.

لذلك يتلخص البحث الحالي بكونه يشتمل على أربعة فصول توزع عليها متن البحث ، فجاء في الفصل الاول (الاطار المنهجي) ليخوض في مشكلة البحث واهمية البحث والحاجة اليه ومن ثم هدف البحث وحدوده وتحديد المصطلحات والتعريف الإجرائي ، حيث تحددت مشكلة البحث في الإجابة عن تساؤل الباحث (هل حققت نصوص (خزعل الماجدي) المسرحية أبعاداً جمالية ومعرفية عبر تعرضها لخطاب ما بعد الحداثة وتمثل بعض مقترحاته في تلك النصوص ؟) ، وقد تم تحديد أهمية البحث والحاجة إليه لتسليط الضوء على مقولات ما بعد الحداثة في المسرح العراقي وبالتحديد عبر منجز خزعل الماجدي المسرحي وتأثير الخصائص المحلية للانجاز المسرحي والاهم في ذلك هو وضع الباحثين والدارسين في حقل المسرح على عتبة مرحلة جديدة من الفحص والتقصي ووضع الدارسين والعاملين فيه على مشهد غني بالمفردات المسرحية الجديدة وكان هدف البحث هو التعرف على تمثيلات ما بعد الحداثة في نصوص خزعل الماجدي المسرحية. والحدود الزمنية امتدت من عام (1990-2009) ، اما الحدود المكانية فهي (العراق) والحدود الموضوعية هي تناول النصوص المسرحية الممتدة في تلك المدة المحددة زمنياً وبعدها جاء تحديد المصطلحات الذي اقتصر على ثلاثة تعريفات اصطلاحية (لما بعد الحداثة) فقط لان الباحث لم يجد تعريفات لغوية للعنوان برمته. وبعدها قام الباحث بتعريفه الاجرائي .

أما في الفصل الثاني الخاص بالإطار النظري فقد تمحور حول اربعة مباحث تحت عنوانات وكما يأتي :-

المبحث الأول - المرجعيات المعرفية لما بعد الحداثة

(أسباب ظهور المفهوم وتشكلاته) .

المبحث الثاني - سمات ما بعد الحداثة.

المبحث الثالث - ما بعد الحداثة في المسرح العالمي والعربي

المبحث الرابع - مقاربات التنظير والانجاز النصي في منجز

خزعل الماجدي.

وقد تناول الباحث في المبحث الاول مفاهيم الحادثة كونها تشكل اهم مرجعيات ما بعد الحادثة والتي لا يمكن فصل احدهما عن الاخرى تاريخياً، اذ ان ما بعد الحادثة بكامل وجودها قائمة على انقراض الحادثة ، اما المبحث الثاني فقد وقف على اهم ترسيمات وحدود الفصل بين الحادثة وما بعدها مع التركيز على خصوصية ما بعد الحادثة وبداياتها الرسمية التي من خلالها اعلن موت الحادثة من غير رجعه، وفي المبحث الثالث كان المسرح العالمي حتماً سابقاً لعكس الحياة الجديدة فيه ابتداءً من الحادثة الى ما بعد الحادثة حيث كان الاثر والتأثر بالمابعد واضحاً على سطح المسرح العالمي ، وفي المسرح العربي وهو الذي لم يكن بمعزل عن المنظومة العالمية التي تدور وتتوالد حول البحث عن الجديد وترسيخه ليصبح مفهوماً مألوفاً ومتداولاً ، فقد عمد بعض الكتاب العرب في العودة الى التراث والنهل منه ومن ثم تجلت بعض المظاهر المابعد حداثية في مجموعة من النصوص التي اختارها الباحث بوصفها نماذج عربية عراقية عكست في سطحها بعضاً من تلك المظاهر والتمثلات . اما بخصوص المبحث الرابع ، فقد عمد الباحث الى البحث في منجز واداء الماجدي واهميته في تشكيل نصوصه المسرحية التي تمثلت فيها مظاهر ما بعد الحادثة . ثم تم تحديد المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري ، اذ اعتمدها الباحث في تحليل عيناته ولم يعمد الاشتغال على اداة بحث.

وفي الفصل الثالث الخاص بإجراءات البحث اعتمد الباحث مجتمع البحث الذي يمتد زمنه ما بين (1990-2009) ويضم المسرحيات التي بدت تمثلات ما بعد الحادثة واضحة فيها ومنها تم اختيار خمس عينات للبحث منها من خلال اختياره العينات بطريقة اختيار العينة (قصدياً) لاسباب تم ذكرها ومن ثم حدد الباحث منهج البحث بالمنهج الوصفي وذلك لخدمته اغراض البحث.

وأما الفصل الرابع فقد اعتنى الباحث فيه بما توصل اليه من النتائج التي كان من اهمها الاتي:

- 1- غياب البطل بحيث لم يعد له وجود دليل ضرب المركز.
- 2- تمثل التفكيك في اغلب اعماله عبر الاطاحة بشخصية هاملت وابعادها التاريخية والجمالية لا سيما (هاملت بلا هاملت) .
- 3- حمل نص حفلة الماس جملة مفاهيم تخص الذات الانسانية وبواطنها الشعورية مثل الجنون والحلمية واللا معقول واللا جدوى والفوضى في (حفلة الماس).
- 4- للماجدي قراءته الخاصة للوضع الراهن(المابعد حداثي) عبر سلسلة من التجارب امتدت من الشعري الى المسرحي.

وعليه فقد تكونت استنتاجات البحث من مجموعة أخرى أهمها :

- 1- لم يمتلك (الماجدي) منظومة ما بعد حداثة شاملة كالتى حملتها النصوص الدرامية الغربية.
 - 2- يعد حضور بعض ملامح ما بعد الحداثة اكثر تمثلاً في نصوص الماجدي منه في نصوص بعض كتاب الدراما العراقية بأثر انتاجه الشعري وبعده التجريبي .
- ثم خرج الباحث ببعض المقترحات والتوصيات التي يأمل ان تخدم الدارسين والمؤسسة العلمية معاً من اجل التقدم والمعرفة .

Summary of research

Is the scene of post-modernism in Msajrih to the logic of modernization, which has a contemporary, does Graph and continuity is a reflection of the thought and vision Almapad recently, and those Lafradp and strange and continuity are also Mfullac Almapad recently because of being locked in a relationship with all life and the present without neglecting the sphere Rights of the current environment, history, beliefs, legends and myths, and technology and works on all human and experimental science, it extends to the anthropologists and Sociology and Almtologia and Almecologia and Alkronologia and Alarkyuloggio, which comes in the industry The economy and politics and interfere in the arts of all kinds, including the (theater) system, which limits its Albessmaip all the arts to provide a world of interface and contradiction and disharmony Bouklath Almapad Haddathip, in the theatrical version and, in particular, represent them in the texts Khaz'al Majeedi play.

Therefore, current research is being included on the distribution of the four chapters of the body of research, came in the first quarter (the methodological) to run the problem of research and the importance of research and hence the need to target research and identification of the character and definition of terms and procedural, where the problem identified by research on the question (Do you have achieved Texts (Khaz'al Majeedi) play and aesthetic dimensions of the speech she Marafipabbar post-modernity and represent some of his proposals in those texts?), Have been identified the importance of research and the need to highlight the post-modern rhetoric in the Iraqi theater, in particular by Khaz'al Majeedi performed playwright, marking the completion of the local characteristics playwright and the most important is to develop researchers and scholars in the field of theater at the threshold of a New inspection and investigation and development of students and workers on the scene of a rich vocabulary and the new theater was the goal of research is to identify the representations and perceptions in the post-modern texts Khaz'al Majeedi play. And extended the time limits of (1990-1999), the spatial limits it (Iraq), the border is to address the substantive provisions in the period drama that specific period of time and is then defined Terminology that is confined to the three definitions of terminology (the post-modernity) only because the researcher did not find definitions for the entire language of the title. And after the procedure defined by the researcher.

As in Chapter II, on the theoretical framework has focused on four detectives under Anoanat, as follows: -

The first topic - references to the post-modern art

(The reasons for the emergence of
the concept and Cklath).

The second topic - Features of post-modernism.

The third topic - post-modernism in the theater
world and the Arab

The fourth topic - approaches to theory and
achievement in the script

completed Khaz'al Majeedi.

The researcher addressed in the first part, the concepts of modernity, which constitute the most important terms of reference of the post-modernity, which can not be separated from each other historically, as the post-modern existence and the full list on the ruins of modernity, the second chapter the most important stop on the markings and the limits of the separation of Modernity and Beyond, with a focus on the specificity of post-modernity and the official beginnings of modernity, which announced the death of forever, In the third part was definitely the world stage race to reflect the new life starting from modernity to post modernity where the impact was and the impact Balmapad clear on the surface of the stage World, in Arab theater, which is not in isolation of the system, the global spin and breed on the search for and consolidation of the new concept to become familiar and marketed, the mayors of some Arab writers to return to the heritage and drinking from it and then demonstrated some signs of postmodern texts in a range of models chosen by the researcher reflected in the Arab Iraqi surface Bedamn Manifestations The Altmthelat. As for Alambges IV, where the researcher deliberately to look at the finished and the performance of Drury and its importance in the formation of theatrical texts Lahti was the manifestation of what post-modernism. And indicators identified as gleaned from the theoretical framework, as adopted by the researcher in the analysis of samples did not intentionally engage in the search too .

In the third chapter on the procedure adopted Find researcher research community, which extends time between (1990-2009), a drama that seemed beyond the representations and perceptions of modernity and clear him, including five samples were selected to search through the choice of sampling method for selecting the sample (Qsidia) for the reasons mentioned above, Researcher and then select the research methodology and descriptive method for his research purposes.

For the fourth quarter will be a researcher has come out a set of results, and :the most important of the following:-

- 1- The absence of the hero so that it no longer exists and the user hit the center.
- 2-represents the dismantling of most of his personality through the overthrow of Hamlet and its historical, aesthetic, especially (Hamlet without Hamlet).
- 3-Download the text of the party among the concepts of diamonds belonging to human self, and emotional Boatnha Such as papillae and crazy and absurd and anti-feasibility and chaos in the (live diamonds).
- 4-to read special Majidi of the status quo (postmodern) over a series of experiments extended from poetry to theater.

Thus, having formed the research findings of other groups, including :-

1-did not have (Drury) system post-modernist comprehensive as its dramatic texts Bank

2-is Houdorbed features post-modern texts have been the most Majidi than in the texts of some of the book the impact of the Iraqi drama poetic production and post-pilot.

Researcher then went out with some proposals and recommendations which he hopes to serve the students and the scientific establishment at the same time in order to progress and knowledge .

الفصل الاول

مشكلة البحث : .

يشكل تيار ما بعد الحداثة أهمية بالغة على الأصعدة كافة وفي كل المجتمعات الإنسانية دون إستثناء وذلك نتيجة نزعتة الشمولية ولأن الحداثة التي سبقتها وأرتبط بها بسبب كونه قائماً من خلالها ومن خلال وجودها الممهد له ، إذ قامت الحداثة برسم مسارات جديدة للانسان امتلك عبرها رؤيته الجديدة لنفسه وللعالم ، تلك الرؤية التي إختلفت عن العصر الكلاسيكي حيث حاول تيار الحداثة الاعتماد الكلي على النزعة الانسانية والتشريع للانسان بذاته فأصبح الانسان هو المركز ، بناءً ونتيجةً لقيام الثورة الصناعية والعلمية في كافة المجالات في الحياة الأوروبية . لذلك حاولت الحداثة التأسيس بناءً على العقلانية وإقصاء المتخيل الأسطوري والعقائدي والميتافيزيقي

ولان ما بعد الحداثة قائمة على تقويض و انقراض الحداثة ، لذا فإنه من الممكن تحديد ملامحها في ظل علاقتها بها وهنا سنجد إن اي تعريف لما بعد الحداثة يستلزم نبذ اهتمام الحداثة بتفرد المعنى وخصوصيته ، كما ان من اهم مميزات عصر ما بعد الحداثة ، أنه عصر إستهلاكي (عصر الوفرة) ، فالإستهلاك هو المحرك الرئيس لما بعد الحداثة ، وقضية (الوفرة) ليست سبة عليه لأن المجتمعات تحلم بالوفرة ، ولم تتوقف التسميات عند هذا الحد بل سمي بعصر المجتمعات الصناعية والاعلامية والمعلوماتية ومجتمع التكنوقراط ، وتميز أيضاً باعتماده المعلوماتية وتخطي حدود الدولة ساعد على تحطيم البيروقراطية ، فأدى الى تحولات طالت كافة مستويات (الكل الاجتماعي) كما ان تلك التحولات اصبحت خاضعة لقانون الموضة.

فبعد نهاية الحرب العالمية الثانية بدأ عصر ما بعد الحداثة في الغرب ، ومثلما تغير حال المجتمعات الغربية بعد ان خاضت حربين عالميتين متجهة نحو الاستقرار والنمو بدأت أفكار ما بعد الحداثة بالظهور بالضد من افكار عصر الحداثة التي شغلت النصف الاول من القرن العشرين، فقد بدأ عصر الوفرة والاستهلاك والشركات العابرة للقارات والفضاء الرقمي والعولمة والديمقراطية والليبرالية وترسخت التيارات البنيوية في كل الحقول المعرفية (في علم الانسان ، والماركسية وعلم النفس ، والنقد الادبي ، وعلم اللغة العام) ، ومن ثم تلتها ما بعد البنيوية من تفكيكية وسيميائية وتاويلية ، وهكذا ظهرت ثقافة جديدة وظهر ابداع جديد في الفنون والاداب .

سادت في المسرح، كتابة وعروضا وتقنيات، مجموعة من القيم الجديدة التي فتحت الحدود بين

الفنون والثقافات المتجاورة والمتعامدة وغابت القوالب النموذجية بين الاجناس وتهاوت الحدود والفواصل. وظهر الاهتمام بالانثروبولوجيا الثقافية وتداخلت الاساطير والخرافات مع الواقع وتماهى الوعي مع اللاوعي وظهرت الرموز الخفية للانسان وتمزقت مركزية البطل والحضارة الواحدة والفحولة والذكورية والسلطة. وفي عالمنا العربي تجلت اشكال مابعد الحداثة في المسرح في بعض النصوص والاعمال رغم هيمنة منجزات والكلاسكية الحداثة واختلاطها بها .

ان نص ما بعد الحداثة المسرحي يعد (نصاً مفتوحاً) وهو يتسم بخاصة التعدد والتنوع ويشهد على بلاغه متعددة تقتقد لكل شكل اوهيأة محددة ، وهذا المرتكز الفكري الجديد شمل أيضاً كل مفاصل اللغة والادب والفنون الأخرى ، فقد تميز في المسرح بغياب القوالب النموذجية بين الأجناس ، وكما هو معروف عن المسرح بانه (أبو الفنون) بناءً على احتوائه الفنون جميعها سواء أكان في النص أم في العرض فضلاً عن تعاضده - أي المسرح - مع الآداب بكافة تنوعاتها في إنتاج تلك النصوص فإنه لا يمكن له أن يميظ اللثام عن تيار فكري حديث لأن ذلك سيكون عكس طبيعته (مسايرة الحياة والتعبير عنها) منذ أن بدأ وحتى اليوم. فالمسرح يتلاحم مع كل الطروحات الفكرية الجديدة بتنوعاتها وأشكالها المختلفة. وخزعل الماجدي واحد من الكتاب العراقيين البارزين في مساحات متعددة منها الكتابة للمسرح . لذلك يضع الباحث مشكلة البحث في التساؤل الآتي :-

. هل عمل (خزعل الماجدي) على تحقيق تمثلات لبعض طروحات ما بعد الحداثة عند تعرضه لها في نصوصه المسرحية ؟

■ اهمية البحث والحاجة اليه: ■

تحديد وتأشير منجزات مابعد الحداثة في المسرح بشكل عام والمسرح العراقي بشكل خاص.

1. البحث عن مدى التطابق والاختلاف بين مقولات مابعد الحداثة في المسرح الغربي والمسرح العراقي ، وتأشير الخصائص المحلية للإنجاز في هذا المجال.

2. فتح افاق جديدة للمسرح العراقي على مسرح مابعد الحداثة عن طريق لفت الانتباه الى منجزاته وتحفيز خصوصيته فيها.

3. وضع الباحثين والدارسين في حقل المسرح على عتبة مرحلة جديدة من الفحص والتقصي لعناصر جديدة في المسرح العراقي من جهة ووضع العاملين فيه على مشهد غني بالمفردات المسرحية الجديدة.

ـ هدف البحث : -

- يهدف البحث الحالي الى التعرف على تمثلات ما بعد الحداثة في نصوص خزل الماجدي المسرحية .

ـ حدود البحث : -

- 1- الحدود الزمانية : 1990-2009.
- 2- الحدود المكانية : بغداد - هولندا
- 3- حدود الموضوع : نصوص الشاعر والكاتب العراقي د.خزل الماجدي التي تمثلت فيها سمات ما بعد الحداثة .

ـ تحديد المصطلحات :-

ـ ما بعد الحداثة

أ- لغة :-

لم يجد الباحث تعريفاً لغوياً لمفهوم ما بعد الحداثة ، والسبب كما هو واضح يعود الى حداثة المصطلح .

ب - إصطلاحاً :

ـ يعرفه (تيري إغلتن) : بأنه أسلوب في الفكر يبدي ارتياباً بالأفكار والتصورات الكلاسيكية كفكرة الحقيقة ، والعقل ، والهوية والموضوعية ، والتقدم أو الإنعتاق الكوني ، والسرديات الكبرى أو الأسس النهائية للتفسير⁽¹⁾.

ـ ويعرفه (ديك هيديايج) : بأنه حالة من فقدان المركزية ، ومن الشعب والتشتت ، نساق فيها من مكان الى مكان عبر سلسلة من السطوح العاكسة كالمرايا المتقابلة⁽¹⁾.

(1) تيري إغلتن ، أوهم ما بعد الحداثة ، ت : نائر ديب ، ط1 (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع، 2000) ص7.

. يعرفه منظرو ما بعد الحداثة : على أنها مجموع الظروف والشروط المختلفة والمتعددة التي تختلط فيها المظاهر الاجتماعية بالمظاهر الثقافية فلا يمكن التمييز بين ما هو اجتماعي وما هو ثقافي⁽²⁾ .

. تمثلات :- لم يجد الباحث (حسب علمه) تعريفاً لغوياً لمفردة (تمثلات) ، سوى لمفردات مماثلة في الشكل ككلمة (مثل ،يمثل) وهي لا تمت لموضوعة البحث بصلة.

اصطلاحاً:-

تمثل : وهي : علاقة الملازمة بين امرين أو أكثر ، وتكون فيهما أو فيها صفات مشابهة⁽³⁾ .

. تمثلات ما بعد الحداثة في نصوص خزل الماجدي المسرحية :-

التعريف الإجرائي :-

- تمثلات

المحاينة الموضوعية لإنتاج الآخر /الإنساني والذي يمكن أن يتمظهر كموجود فكري مفاهيمي وفني في بنية الإنجاز النصي المحلي .

- ما بعد الحداثة

هي منظومة معرفية ومحاولة لتخطي تمركز العقل والنواميس الاجتماعية والسرديات الكبرى وضرب الثوابت والإطاحة بالمنظومة العقلية واجتراح منظومة آنية تقوم على أبعاد شمولية كلية.

(1) باسم علي خريسان، ما بعد الحداثة ،(دمشق :دار الفكر،2006)،ص205.

(2) ميجان الرويلي ود.سعد البازعي ،دليل الناقد الأدبي ،ط2،(بيروت:الدار البيضاء،2000)ص138.

(3) جبور عبد النور،المعجم الادبي ،(بيروت: دار العلم للملايين،1979) ، ص78.

الفصل الثاني

المبحث الأول :

. المرجعيات المعرفية لما بعد الحداثة (ممهّدات المفهوم وتشكلاته)

يمكن اعتبار الحداثة بكل مكوناتها وانشطاراتها وتفرعاتها وشموليتها من أهم الممهّدات التي اخذ بها تيار (ما بعد الحداثة) في إيجاد أسباب وجوده ونشأته فيشير معظم المفكرين والمشتغلين في هذا المضمار (ممن سيمر البحث على ذكر أهمهم) إلى الدعوة للرجوع إلى الحداثة أولاً _ التي تعددت مرجعياتها حسب رأيهم _ من أجل وعي وإدراك ما بعد الحداثة , لذا كان من الضروري ان تتم معرفة الحداثة قبل الدخول في عالم (المابعديات) كسبيل ادراك وفهم وترسيم وتحديد لأهمية موضوعه البحث , فقد عدت الحداثة وما بعد الحداثة من المصطلحات الزلقة متعددة الاتجاهات , لذا صار لازماً ان ينظر إلى المصطلحين وفق اتفاقاتهما و تناقضاتهما معاً , فالحداثة هي نتاج الفلسفة والفكر , أي انها نابعة من منطلقات فلسفية , تعاضدت فيها طروحات لفلاسفة من أمثال : ديكارت , وكانت , و لاينبتر و نيتشه وماركس و فرويد الى كثير من الاسماء التي سيمر البحث بمعرفة تأثيرها وأهميتها

ان الاشكاليه الكبيرة في فهم الحداثة تكمن في تنوع المرجعيات وتعدد مصادرها مما جعلها مجموعة من الحداثات وليست حادثة واحدة شملت الحياة برمتها وهذا لا يعني انها تعني بالتعدد والتنوع ،فعلى الرغم من تعدد المرجعيات الا انها جميعها عملت على سبك المركز وجعله قالباً لا يمكن المساس بقديسيته وهي شمولية لا تعمل على شيء لتهمل آخر , انما تهيمن على حياة المجتمع ككل وفي كافة جوانبه الاقتصادية والفكرية والسياسية والاجتماعية . لذا نجد ان من المفكرين من يرى ان منشأ الحداثة ينطلق من عصر الأنوار وآخر يرى انها بديل للرومانسية التي اضمحلت فيما بعد لتنتج الحداثة , وثمة من يرى انها ظهرت بفعل أفكار الثورة الفرنسية أو نهاية الحرب العالمية الأولى , ومن هنا يجب عدم الوقوف على عتبة واحدة من هذه المرجعيات وترك الأخرى , ولكن جميع هذه الحداثات ارتبطت بنقاط توحيدها وتلم شملها مهما كانت الأماكن التي تقف عليها سواء في الفلسفة أو الفن أو الأدب أو التاريخ وهذه النقاط تؤكد سعيها الى نبذ العقائدي والميتافيزيقي وتفعيل الذات الإنسانية والتركيز عليها وقطع الصلة بالماضي ومغادرة الأوهام والخيالات والثوابت التي هيمنت على الروح والعقل الإنساني منذ أمد بعيد , كما ان الحداثة تشكل سمة يتسم بها العصر الذي تحل فيه .

كان للحقبة الزمنية الممتدة بين (1400 . 1600) دوراً بارزاً ومهم في تكوين العقل الإنساني باتجاه التجديد في كافة مجالات الحياة ,وهي مدة عصر النهضة الذي جاء عصر الانوار تالياً له أي في ما بين الاعوام (1700-1800) , وتسمى مدة عصر النهضة أيضاً بفترة الإحياء والانبعاث وذلك يعني إحياء تراث الإغريق القدم , كما هدفت الحركة إلى تمجيد الإنسان ومنحه حريته , وبذلك فقد أطلق على فلاسفة ومفكري هذه الفترة لانهم أخذوا يركزون افكارهم ويتوجهون بها نحو تفعيل دور الانسان في بناء

الحضارة الانسانية وبثحرره من سطوة وهيمنة اللاهوت الكنسي , وجعله يقف بوجه رؤية الكنيسة إليه باعتباره من قبلها إنسان يسعى لضمان آخرته , ومغادرته لعالم الحياة الذي يعيش عبر سرديات وقوانين ارتبطت بها هذه الفلسفة الجديدة لها نظرة تختلف تماماً تجاه الإنسان بحيث عدته كائناً متطوراً أو حراً ومركزياً وذلك نتيجة الفتوحات الفكرية الكوبرنيكوسية والغاليلية التي خلخلت قواعد الفكر الكنسي اللاهوتي وكذا حركة الإصلاح الديني اللوثرية في ألمانيا , ثم انتقلت إلى بلدان كثيرة من أوروبا فدعا مارتن لوتر (1483 . 1546م) إلى نكران وساطة رجال الدين بين الإنسان وربّه ومن ثم أنكر صكوك الغفران وطالب بحرية تأويل النصوص المقدسة , ومما لاشك فيه ان القرنين السابع عشر والثامن عشر كانا كفيلين بإدخال المجتمعات الأوروبية لمرحلة تاريخية علاوة على ذلك مهمة بتدشين مرحلة الحداثة الشاملة بعد وضع الأسس الفلسفية لها (1) .

من خلال فلسفة عصر النهضة حتى نهاية القرن الثامن عشر انقلبت الموازين وتحول المركز من المقدس الغيبي إلى الذاتي الإنساني البحث عن طرق الابتعاد عن اللاهوت والغيبي الذي استعبد الفرد رداً لآباس به من الزمن .

فقد أراد ديكارت (1596 . 1650) انتزاع الإنسان من الطبيعة ذاتها . ومع ديكارت لم يعد مهماً التفكير في العالم بقدر أهمية تحويله , تحويل هذا العالم وبفلسفته يكون المشروع الاجتماعي والفكري لأوروبا قد بدأ بالظهور والتأسيس , وذلك بما فيه من جانب مهم يهدف إلى مواجهة كل ما هو ميتافيزيقي، وبهذا يكون ديكارت قد كون فلسفة الفكر الحر اللامقيد بقيود خارجية في الأزمنة الحديثة والمعاصرة , لذا فان فلاسفة هذه الفترة التي بدأت بفلسفة (ديكارت) ، كانوا قد اسسوا للفكرة التي بنيت عليها الحداثة وصياغة مفاهيمها القائمة على مبدأ حرية الإنسان واعتبار الذات الإنسانية محركاً أساسياً للأشياء . (2)

قامت الحداثة برسم مسارات جديدة للإنسان لانها اشتغلت بناءً على العقلانية وإقصاء المتخيل الأسطوري والعقائدي والميتافيزيقي , وكوجيتو (ديكارت) , أنا أفكر إذن أنا موجود , هو ارتباط الوجود الإنساني بالعقل المفكر دون سواه . فالعقل لا يقبل الأشياء دون مختبر التجربة (العقل) . (3)

امتلكت الحداثة الأوروبية آنذاك وضعها الاجتماعي والتاريخي وهي تعلن التمرد ضد الدكتاتورية اللاهوتية السائدة وسلطتها , وهو نتاج لأزمات وصراعات بين الفرد والقيم الدينية المهيمنة وبين المذاهب الدينية ذاتها فهي تخطي للزمن وحرقت لمراحل التاريخ السالف . (4)

(1) فارح مسرحي , الحداثة في فكر محمد ارغون , ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف , 2006) ص 27 - 30 .
(2) اندريه ناتاف , الفكر الحر , ت : رنده بعث , منشورات المدى , المؤسسة العربية للتحديث الفكري , 2005 , ص 75 - 76 .
(3) حكيم عبد الرضا , الحداثة و ما بعد الحداثة , دراسات رابطة على ورق , عدد (181) , ميسان 10 / 6 / 2006 , ص 10
(4) سعيد بن زرقة , الحداثة في الشعر العربي (ادونيس أنموذجاً) ط 1 , (بيروت , أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع , 2004 , ص 28 - 30 .

ومن هنا يأخذ ديكارت بالنزعة الميكانيكية ويعتمد اتجاه الذاتية ، وبشكل الفكر لديه الواقع الحقيقي ونقطة انطلاق قراءة العالم والظواهر وهو يرى ان إدراك العالم أو عملية معرفته تتم بواسطة الإدراك الحسي للجزئيات ويرى ضرورة تطبيق العلوم الرياضية في كافة مجالات الفكر والمعرفة على الطبيعة ، وقد كان ديكارت يؤمن بدرجتين من الوجود هما الوجود المادي والوجود العقلي ، والحقيقة غير العقلية تختزل بأسرها ، أو انها تعود إلى قوانين الميكانيكا الحسابية ، ووجد ديكارت في الكوجيتو جواباً للكثير من الأسئلة ومنها ما إذا كان العالم يتألف من جزئيات مادية فأين يمكن الجانب الروحي فيه ، وهو ما منحه (أي الكوجيتو) الانتقال من الفكر إلى الواقع ما أدى إلى إقامة علاقة بين العقل والمادة ، هي علاقة العلة والمعلول وقال بافتراض وجود أفكار فطرية ، ووجود موازنة بين قوانين الفكر وقوانين الوجود .⁽¹⁾

لاشك ان الخطاب الفلسفي الحداثي قد اخذ بالتشكل ابتداءً من فلسفة ديكارت التي تمحورت حول ذاتية الفرد ، واستبدل المركز من الخارج إلى الداخل بالنسبة للإنسان ، بتفعيل مقولات الذات المفكرة والحاضرة وانطلاقها من أسس صلبة تفيد باليقين الذاتي للإنسان من ذاته وحضورها الدائم وتتطلق من هنا موضوعة جديدة هي تمثل الوجود ، وهي نتاج هذا اليقين ، وتمثل الوجود يأتي من تمثل الذات ، فتكون الحقيقة موجودة جراء ممارسة الذات لتمثلها من اجل الوصول إلى تلك الحقيقة النابعة من الفكري / العقلي .⁽²⁾

ان فلسفة ديكارت " تجسد التحول الكبير الذي دشّن مطلع العصور الحديثة وجعل الذات مركزاً أو مرجعاً للموجود بما هو كذلك لم يكن ممكناً إلا بشرط تحول معنى الوجود كلياً ، إذ أصبح ينظر إلى الموجود في كليته على انه لا يوجد حقاً ، ولا يكون موجوداً إلا إذا كان محط تمثل وإنتاج ، وأصبح يبحث عن وجود الموجود ويعبر عنه في الوجود المتمثل للوجود " ⁽³⁾

وجدت الذات الأوروبية في الالتحام بالتيارات الفلسفية المجردة للحياة والفكر بغيتها لانها منحتها فضاءً أوسع ومجالاً أرحب في ممارسة وجودها وحريتها ، مما أدى إلى ان يرتبط ظهور الحداثة وفلسفتها بوجود النواة الأوروبية ، وسيطرة رأس المال الأوروبي الذي حول الإنسان إلى سلعة تباع وتشترى فضلاً عن استعباده .⁽⁴⁾

لقد قادت فلسفة عصر الانبعاث إلى انجاز مشروع مهم هو قراءة لمرتكزات الفلسفة السابقة قراءة نقدية ، وبهذه القراءة النقدية العلمية استطاع ان يقوم بسحب البساط المكلل بالشرعية من تحت أقدام منظومات

(1) أ . م . بوشنسكي ، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ت : د . عزت قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، ع 165 (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1992) ص 24 - 25 .

(2) علي حرب ، نقد الحقيقة ، ط 3 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2000) ص 89 - 90 .

(3) محمد سبيلا ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، (بغداد : وزارة الثقافة مركز إحياء الدين ، 2005) ص 23 .

(4) عبد الغني باره ، إشكالية تأصيل الحداثة ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005) ص 17 .

الفكر الفلسفي المهيمن والممتد للعصر الوسيط مما أدى إلى هيمنة الفلسفة الجديدة والعلوم من خلال زعزعة المركزية السابقة ومن ثم انتزاع هذه المركزية لفائدة البحث والتفكير والتجريب . (1)

ومن هنا فقد وقف فلاسفة الأنوار بالمرصاد للموروثات التي عطلت العقل الانساني في ممارسة دوره من اجل إنشاء فكر فلسفي علمي جديد ومبدع يحاول ان يقف إلى جانب تفعيل الوجود الإنساني للفرد ومساهمته في بناء ذاته على أساس رصين .

الفيلسوف الألماني (لايبنتز) (1646 . 1716) من الفلاسفة الذين اثروا في ظهور الفكر الحداثي وتيارات التحديث في الحياة الأوروبية من خلال مقولاته الفلسفية المتحورة حول المونادات (جوهر الشيء) والسبب الكافي لوجود هذه المونادات في الزمان والمكان , فان (لايبنتز) يرى ان هناك جوهرًا واحدًا هو الله أو الطبيعة بما هي (كل) واعتقد أو قال بوجود عدد لا متناه من المونادات أو الجواهر (Monads) وقد نبعت فلسفته وكذا فلسفة (سبينوزا) من فلسفة ديكارت , لكن (لايبنتز) يرى ان الكون تؤلفه أعداد غير منتهية من المونادات يشكل أي منها نقاطاً من القوة والفاعلية بحيث ليس هناك أي صلة بين بعضها مع البعض الآخر وفي ذات الوقت فهي تعكس بعضها البعض . (2)

ينطلق (لايبنتز) في وصف وتحديد المونادا , فيعتبرها مستقلة عن بعضها ويأتي تغييرها وفق استقلالية ودون تبدل في أجزائها بأخرى لان المونادات لا تحتوي على أجزاء بل تمتلك تعدداً في جوانبها , وهذا التعدد هو إدراك يسميه (لايبنتز) بـ (الإدراك الواعي) الذي يميز الكائن البشري وإدراكه عن إدراك الكائنات الحيوانية والنباتية الأخرى , ولا وجود لمونادتين متشابهتين حيث تؤلف المونادات عالماً متسقاً متنوعاً ومنسجماً في وقت واحد أساسها الله سبحانه , الذي يمثل سبباً لوجودها وسبب طبيعتها , ويتخذ مبدأ السبب الكافي الذي يعلل سبب وجود الكائنات والظواهر ويحدد (لايبنتز) لذلك أربع ظواهر أو أربعة براهين مهمة تؤكد ان ليس هناك واقعة حقيقية أو عبارة صادقة إلا بوجود سبب كافٍ لكونها كما هي لا على نحو آخر , مع العلم اننا لا يمكن ان نعرف تلك الأسباب في الواقع , ومن هنا صاغ البرهان على وجود الموجود ببراهينه الأربعة والتي هي : (3)

1. الدليل الكوني : لما كان سبب ما هو كائن لا يصدر الا عما هو كائن فان السبب الضروري للعالم من حيث هو كل يجب ان يكون جهاً موجوداً ضرورة أي ان ماهيته تتضمن وجوده , وهذا ما نسميه (الله) .

2. الدليل المستند إلى الانسجام المسبق : إذا كانت المونادات مغلقة على ذاتها ولا تأثير لإحداها على الأخرى فلا بد من افتراض سبب يفسر التوافق الكائن بينها , وعليه فالانسجام المسبق بين المونادات يستلزم وجود الله وهو سبب هذا الانسجام .

(1) محمد جلوب فرحان , بيئة الفكر الفلسفي الحديث (الموصل : مكتبة بسام , 1987) ص 25 .
(2) كريم متي , الفلسفة الحديثة (عرض نقدي) ط 2 (بيروت : دار الكتاب الجديد , 2000) ص 127 - 128 .
(3) المصدر السابق نفسه , ص 132 - 136 .

3. الدليل الانطولوجي : وهو ان الله حائز على كل الكمالات والوجود احدها , فالله إذن موجود ضرورة , لان ماهيته تتطوي على وجوده لان لايبنتز يفترض بان فكرة الله الكائن الكامل ممكنة قبل ان يبرهن على ضرورة وجود الله .

4. الدليل المستند إلى الحقائق الأولية : ان متسلسلة الأشياء الواقعية الممكنة تقتضي وجود كائن ضروري مطلق كذلك , ونحن لا نعرف الله إلا من خلال معرفة هذه الحقائق التي تؤلف جزءاً من طبيعته , لذا يرى (لايبنتز) ان الروح العاقلة التي تدرك الحقائق الأزلية لا تصور عالم الكائنات المخلوقة وحسب بل تصور الله كذلك⁽¹⁾.

ان الله عند (لايبنتز) هو الموناد الرئيس . وهو الحد الأعلى في سلسلة المونادات اللامتناهية , وفي الفلسفة الحديثة لم تعد وحدة الذات بتصورها حاملاً إلا لوحدة الوعي وتأكيد هذا الوعي ذاته أكثر وأكثر بوصفه ذاتاً للموضوع , ومثل هذه الذات مرتبطة بالموضوع كما اتضح ذلك عند لايبنتز فانه يبرز ايضاً في كوجيتو (ديكارت) حيث يقف الوعي بذاته بكيته تابعاً لبداية الفكرة الواضحة والتميزة , وهنا ومن خلال هذه الفلسفة الديكارتية وفلسفة لايبنتز يتأسس نوع من النقد للذات وللعالم معاً ضد الفكر والسبب الكافي ويشير إلى غياب التأمل الذي سبق جديد هذه الفلسفة .⁽²⁾

فإذا كان ديكارت هو أول من أسس الحداثة في الفلسفة على أساس من مبدأ الذاتية (الكوجيتو) كطريق لليقينية . فيكون بهذا قد أصبح بفلسفته الجديدة يشكل نقطة تقاطع وانتقال ما بين التقليدي السائد والقديم الذي يتخذ من المقدس مركزاً لفهم العالم وبين الإنسان الحديث الذي اخذ مكان المقدس عبر تنامي ذاتيته , فإذا كان (ديكارت) كذلك , فان (لايبنتز) قد أسس الحداثة على مبدأ العقل والعقلانية (لكل شيء سبب) كما مر . لذا اخذ الإنسان يغزو الكون بتساؤلاته بدل الاعتماد الكلي على الغاز الميتافيزيقيا , وبعقلانية (لايبنتز) . تحددت ثمة انعكاسات مهمة على الفلسفة من أهمها . ان العلم صار نموذج القول الفلسفي وقوة له فالعصور الوسطى حددت توجهات العلم وهنا صار العلم هو الموجه , ثم ان هذه العقلانية أدت بدورها أيضاً إلى ظهورها مفهوم " الكلية " وهو ما يعني النظرة الشاملة العامة للأشياء على أساس ان العالم يتكون من جواهر أو مونادات لا متناهية , فصار مفهوم (الكلية) مقياساً للفلسفة الحقه ومدى شموليتها .⁽³⁾

تشكل مرحلة الأنوار فاصلاً تاريخياً في حياة أوروبا والعالم لاسيما بظهور ثالث الفلاسفة العظام (كانت) (1724 . 1804) صاحب كتاب (نقد العقل الخالص) الكتاب الذي احدث ثورة في العالم الفلسفي

(1) كريم متي , الفلسفة الحديثة (عرض نقدي) م . س . ص 136 . 139 .

(2) جيانني فاتيمو , نهاية الحداثة , ت : د. فاطمة الجبوشي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة , 1998) ص 49 . 50 .

(3) محمد الشيخ وياسر الطائي , مقاربات في الحداثة وما بعد الحداثة (تعريب) ط 1 (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر , 1996) ص 13 - 14 .

عام (1781) وفي هذا المؤلف يكون (كانت) قد خرج نهائياً من سباته ألوثوقي (الى الشك) حيث أعلن للإنسانية انبثاق منهج فلسفي جديد وفلسفة جديدة . (1)

شدد (كانت) على الأداء الحر للعقل , أي ان يمارس العقل مكانته المناطه به والتي وجد من اجلها , لإيقافه وركنه والاعتماد على المقولات الجاهزة , إذ لا مجال هنا لاية سلطة قاهرة آتية من خارج وعي الفرد , تستعبد العقل وتقوم بتعطيله , إنما ثمة سلطة تتشكل بفعل إرادة الإنسان ومن عمق ذاته وهي التي تحدد سلوكياته في التعامل العقلي مع الأشياء وآلية استيعابها من قبله . (2)

يبدأ كانت في بداية الأمر بتقسيم الفلسفة وذلك بسبب من انها تحتوي على مبادئ معرفة العقل للأشياء وفق مفاهيم وهذه المفاهيم تتيح وجود عدد من المبادئ المختلفة لإمكانية مواضيعها , هما مفاهيم الطبيعة ومفاهيم الحرية , وان مفهوم الطبيعة توضح في خانته المعرفة العملية لانها تحمل مبدأ سلبياً متعارضاً ومرتبلاً بالمعرفة النظرية السابقة لها . (3)

أراد (كانت) ان يدحض فكرة ان القوانين المطلقة كقوانين الزمان والعلية وهي ذات صلاحيات مطلقة انها لا تساعد إلا على رفع الظاهر إلى مستوى الحقيقة العليا , وان معرفتنا نحن بها (معرفتنا الحقيقية) هي معرفة مستحيلة لذلك تاتي قيمة فلسفة (كانت) من سلوكه لانه خاض حرباً على الميتافيزيقيا التي كانت تدعي معرفة الأشياء في ذاتها . إذ لا يمكن لنا تصور الشيء ذاته , كون العقل العملي لا يستطيع تجاوز حدود الظواهر الحسية . ومن هنا ينطلق (كانت) في تحديد عملية ارتباط العقل بالتجربة , إذ ان الفكر العملي صحيح كونه ينظم تلك التجربة ويجعلها ممكنة فالعقل يصبح عقيماً إذا انفصل عن عالم التجربة وفقد ارتباطه به , بذلك فان الميتافيزيقيا الكامنة وراء التجربة العقلية لا وجود لها . (4)

هناك ثلاث ملكات يمحورها " كانت " كأساس لفلسفته هي ملكة المعرفة , وملكة الشعور بالذلة والألم , وملكة الرغبة , والملكة العليا فيها والتي تمتلك استقلالية هي ملكة المعرفة (قلياً) أي المعرفة النظرية للطبيعة , وملكة الحكم بالنسبة للشعور بالذلة والألم وهذه الأخيرة تمتاز باستقلاليتها عن المفاهيم والإحساسات بتعيين ملكة الرغبة وهي (العملية) لانها ترتبط بالمباشرة مع التجربة الواقعية , وكذلك يوجد لملكة الرغبة العقل , وهو عملي أيضاً دون وساطة لذة أياً كان مصدرها , انه يعين (أي العقل) لملكة الرغبة بوصفها ملكة عليا , انها الغاية النهائية التي تجلب معها في الوقت نفسه الرضا العقلي الخالص بالشيء , ان هذه التلقائية في لعبة ملكات المعرفة الحاوية على الانسجام تتكون على أساس اللذة المتولدة عن التعامل الجمالي مع الأشياء الطبيعية أو الفنية , وهذه اللذة تهئى مفهوم غائية الطبيعة , ليشكل وسيطاً يربط ما بين حقول

(1) محمد احمد منصور , موسوعة أعلام الفلسفة (عمان : دار أسامة للنشر والتوزيع , 2001) ص 254 .
(2) محمد شوقي الزين , إزاحات فكرية (الحداثة وما بعد الحداثة) ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف , 2008) ص 36 .
(3) عمانوئيل كانت , نقد ملكة الحكم , ت : غانم هنا , ط 1 (بيروت : المنظمة العربية للترجمة , 2005) ص 67 .
(4) جمال مفرج , الإرادة والتأويل (تغلغل النيتشوية في الفكر العربي) ط 1 (الجزائر , منشورات الاختلاف , 2009) ص 32 - 33 .

المفهوم الطبيعي ومفهوم الحرية ، ومفهوم الحرية ينمي استعداد الذات لتقبل الشعور الأخلاقي ، كما في الجدول الاتي. (1)

الشعور باللذة والألم	ملكة الحكم	الغائبة	الفن
ملكة الرغبة	العقل	الغاية النهائية	الحرية
محمل قوى النفس	ملكة المعرفة	مبادئ قَبلياً	التطبيق على
ملكة المعرفة	الفهم	الشرعية	الطبيعة .

أراء كانت الفلسفية تعدت لتدخل فضاء الوعي الجمالي حتى ان هذه الآراء كانت جديدة على مشهد الفكر الفلسفي أو انها ارتبطت ب(كانت) دون غيره فأصبحت قانوناً كانتياً وهي ان (كانت) لا يمنح الذوق الجمالي أي دلالة بوصفه معرفة ويختزل الحس المشترك إلى مبدأ ذاتي ، فبين الأشياء لا يوجد شيء يمكن ان يحكم عليه من ناحية الذوق بانه مرتكز جمالي ، بيد ان هذا الشيء يدرك جمالياً عبر شعور اللذة المرتبط بالأشياء (قبلياً) في الوعي الذاتي ، وهو مبني أساساً على حقيقة ان تمثيل الشيء ملائم لمملكتنا المعرفية ، وثمة علاقة ذاتية مناسبة للمعرفة تبين وتوضح سبب اللذة في الشيء وهي ملائمة توجد لدى الجميع لتؤسس طرحاً مفاده ان حكم الذوق ينطوي على شرعية شمولية وهو مبدأ اكتشفه (كانت) وهذا ما يُعدّ قانونه الخاص الذي يقول فيه ، ان التأثير القبلي للجمال الذي يتوسط بين مجرد اتفاق حسي تجريبي على قضايا الذوق الكلية العقلانية كقاعدة ما ، وعلى نحو لا يمكن إنكاره ، وهذا ما يؤكد جديد وجدية الفلسفة الانوارية التي اعتمدتها الحداثة لكيثونيتها . (2)

لكن ما يود الباحث الإشارة إليه ان مرجعيات النهضة والأنوار أو الحداثة في تينك الفترتين لم تقتصر على ديكارت ولاينتز وكانت فقط وإنما كان هناك من العلماء والفلاسفة والمفكرين ممن ساهم بشكل فاعل في هذا الانجاز فهناك (غاليلو ، وكوبر نيكوس وبيكون ، ولوثر) وهذه الأسماء تنتمي الى بلدان متعددة في أوروبا وهذا يشير إلى ان التجديد والحداثة قد شملت الحياة الأوروبية برمتها أما بالتزامن أو بالانتقال ، ووضع البحث العلمي والفلسفي في هذا العصر حداً لسيطرة الطرق الاستدلالية في دوائر البحث العلمي وبدا بنقد المرتكزات التي ترى في الاستدلال طريقة لا تجارى ، لكن التحولات الكبرى جعلت من المفكرين يبحثون عن طرق أخرى في البحث تتلاءم وروح الحداثة والتجديد فكان التجريب طريقاً امثل لدراسة الظواهر الطبيعية والإنسانية ، فادى إلى إبراز عامل مهم جداً هو عجز عملية التأمل في بناء تعليل حقيقي للظواهر .

وبذلك صارت الطبيعة كتاباً مفتوحاً حل محل الكتب المقدسة المغلقة ذات التفسيرات والتأويلات الثابتة وعدم تجاوزها من قبل الفرد والمجتمع . وإخضاع الطبيعة عبر تراتب انطولوجي عكس الفكر التجريبي الذي

(1) عمانوئيل كانت ، نقد ملكة الحكم ، م . س . ص 97 - 98 .

(2) هـ . ج . غادامير . الحقيقة والمنهج ، ت : حسن ناظم وعلي حاكم ، ط 1 . (طرابلس : دار أويا ، 2007) ص 99 - 100 .

يريد منها كلاً منسجماً لا تمييز بين مكوناته . فأصبح المكان عبارة عن نقاط أو وحدات متجانسة . والزمان تحول إلى آفات متجانسة فهو خاضع لقبول التصورات الرياضية الميكانيكية للطبيعية⁽¹⁾

يرى الباحث بناءً على ما تقدم يكون عصر النهضة والتنوير ذوا سبق بالنسبة لتأسيس الحداثة , من خلال انجازاته الفكرية والعلمية والفلسفية , بيد انه لم يكن لأوروبا وحدها على الرغم من انه يمثل خصوصية اوربية بحتة . والدليل انتقال الحداثة والفكر الفلسفي الانوارى في حينها وبعده إلى الحياة العامة لبلدان كثيرة من العالم بل شمل العالم كله بنسب متباينة فيما بعد , بحيث صارت الحداثة تشكل قطبي فكر فيه المعارض وفيه المدافع عن مرتكزات الحداثة , إلا انها رغم ذلك لا يمكن إنكارها بأي حال من الأحوال كونها فرضت ذاتها بعدة أشكال فبات لا يمكن التغافل عنها في كافة المجالات . ولكن عصر الأنوار كما أسلف الباحث ليس هو المرجع النهائي لفكر الحداثة بسبب تعدد الآراء في هذا الجانب , فالرومانسية كما يرى (مالكولم برادبري وجيمس مكافرلن) هي أساس الحداثة الآخر .

استعملت مفردة الحداثة كمرادف للرومانسية وفي عدة أمكنة أخرى كان استخدامها يعد وصفاً لأجواء الأدب الأوروبي في القرن العشرين , ثم استخدمت كمفهوم ليغطي أو يشكل تغطية لمجموعة من الحركات التي نشأت أساساً لضرب الواقعية والرومانسية والقيام بتحطيمها من خلال أساليب التجريد التي تستخدمها , كالانطباعية وما بعدها وكذلك التعبيرية والتكعيبية , والمستقبلية والدادائية والسريالية , مع انه ليس ثمة شيء يمكن ان يوحد كل تلك الحركات بل ربما جاء بعضها نقياً للآخر , والحداثة من جانب آخر تعدها بعض الأمم على أساس انها ضرورة ملحة يتم بواسطتها القيام بعملية تطويرية تشمل تراث تلك الأمم الأدبي والفني (2) .

ومن جانب آخر ينظر الى ان نهاية الرومانسية تعني بداية الحداثة , فالرومانسية اهتمت بالتجريب في المضامين الجمالية والأسلوبية , وتشكل الحداثة هدفاً تقدماً لكل القيم الإنسانية التي كانت سائدة لدى المجتمع ومن ثم كانت سائدة في الأدب الرومانسي والطبيعي , رغم ذاتيتها وفردية الفرد فيها , فهي تقف في مفترق طريقي هدم وبناء . أي الحداثة . كونها قادرة على الإتيان بكل ما هو مدمر وكذلك هي قادرة عبر خيالها الخلاق الواعي على منح كل شيء غير ذي بال أهمية كبيرة وتحوله إلى شيء ذي بال طبعاً . (3)

ومن باب آخر شكلت الحداثة رفضاً واضحاً للرومانسية جملة وتفصيلاً . ويتوجب النظر إليها على أساس انها ردة فعل للرومانسية التي تدهورت أبان منتصف القرن التاسع عشر , فالرومانسية تعد آخر حركة تحرر ضد التقليد الديني والاستبداد السياسي والنظام الاجتماعي الهرمي في عالم مبني على العلوم المقننة لانها تقف بوجه العموميات المتحجرة , وهي تهدف إلى ان يستعيد للإنسان ذاته الحقيقية وتمنحه القدرة على إدراك معاني الحياة , وتدعوه الى العودة لذاته الحق ونبذ كل تلك العموميات , والرومانسية كحركة فكرية

(1) عبد الغني باره , إشكالية تأصيل الحداثة , م, س, ص 49 - 50.

(2) مالكولم برادبري وجيمس مكافرلن , الحداثة , ت : مؤيد حسن فوزي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر , 1987) ص 23 - 24 .

(3) مالكولم برادبري وجيمس مكافرلن , الحداثة , ت : مؤيد حسن فوزي , م, س, ص 26 - 27 .

تمثل عصياناً ضد سلطات القرن الثامن عشر ، تمرد جرى باسم الحرية والفردية لذلك يطلق روسو (1712-1778) مقولته في هذا الصدد " في تلك اللحظات ولدت من جديد ، وعرفت معنى الحياة " . ولأن الحرية يجب ان ترتبط بالوعي السامي ، لذا فالرومانسية تعطي أهمية للأحلام وللجنون والخيال والعمق الذاتي ، وذلك لان التسامي يتجاوز المادي لندخل في فضاء الغموض والالتباس . (1)

يؤكد الباحث هنا ان مفاهيم الحداثة تعمقت أكثر بظهور التيارات التي تلت الرومانسية عدا الواقعية ، و يجدر الإشارة إلى ان هذه التيارات التي سيمر البحث بتناولها ، فانها ظهرت أيضاً بتأثير فلسفات ورؤى فكرية شكلت لها الحافز في ذلك الظهور ومنها تناقضاتها فيما بينها وظهور إحداها وفلسفتها على حساب الأخرى ومنها ما كان بتأثير فلسفة فينشيه وهيغل وماركس وفرويد ونظرياته في التحليل النفسي الذي كان لها دور في ظهور السريالية والتعبيرية الا ان الرابط الوحيد بين كل تلك التيارات والمذاهب قائم على أساس ذاتية الفرد وفردانيته .

يعد (هيغل) (1770 . 1831) هو أول من ادخل أو استخدم مصطلح الحداثة ، بإشارته إلى أزمنة حديثة وجديدة مغايرة للأزمنة القديمة أو التي سبقت أزمنة التحديث المرتبط ب (عصر النهضة والإصلاح والتنوير من بعده) وهو ما يدل على عصر جديد جذرياً بالنسبة لسابقه ، إذ يمثل انفتاحاً للمستقبل ، ووفق هيغل ، ان الوعي التاريخي للحداثة يتطلب التفريق بين العصر التحديتي الانواري وبين عصر الكنيسة (الوسطي) ، فيرى ان الزمن الحاضر ويعاصره زمن الأنوار والثورة الفرنسية . وهو زمن الانشقاق نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر . والذي يربطها (هيغل) من خلال شرحه للذاتية وحرية الفكر ويعدها مبدءاً للعالم الحديث المتضمنة (أي الذاتية) لدلالات أربع هي (التفرد الخاص ويكونها جانبي الفردية الايجابية الفاعلة وحق النقد وهو عدم قبول الفرد بغير ماله مبرر . واستقلال العمل ، والفلسفة المثالية التي يراها مرتبطة بالأزمنة الحديثة بمقدار ما تدرك الفلسفة الفكرة التي تعي ذاتها . (2)

يرى (هيغل) ان الحقائق لا الأوهام والثوابت يجب ان تعيش صورتها الحقيقية أو تكون ضمن نظام علمي وبذلك فان هذه المسألة تستوجب تقريب الفلسفة من شكل العلم . بسبب من ان الصورة الحقيقية يستقيم طرحها بهذه العملية وهذا ما يشمل الظواهر أيضاً ، فهيجل ينظر إلى التاريخ على انه مكان لتجلي الأفكار والروح المفكرة وتجلي العقل . وإشراق لحرية وعي الذات ، هذه الذات التي قامت الحداثة وفقاً لكيونتها وتجليها كبديل فكري وعلمي للمهيمنات السابقة. (3)

يشير التصور الهيجلي لفهم الذات إلى حياة الأخلاق التي تجمع بين الحرية والاتحاد بين الفردية والاجتماعية بين التسامي والمحاثية بين الله والإنسان ، ويرمي مشروعه الفلسفي إلى إدراك الروح العلمية في

(1) غابريل جوزيبوفي ، الحداثة والرومانسية ، ت : د . فاخر عبد الرزاق ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (19) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1998 . ص 60 - 62 .

(2) سهيل عروسي : الحداثة من الايدولوجيا إلى المعرفة (دمشق : اتحاد الكتاب العرب . 2007) ص 42 - 45 .

(3) غريغوار مرشو ، إيديولوجيا الحداثة ، ط 1 (دمشق : الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، 2000) ص 230 .

سعيها لاكتشاف الذات والاكتمال , ولديه التصور الكافي عما يستلزمه الفهم العميق للذات , ويعتقد ان الروح تجاهد على الدوام من اجل الوصول إلى الكمال , وتحقيق الذات . (1)

لقد عمل (هيجل) على الديالكتيك حيث أكمل في القرن التاسع عشر ما بدأه (هيرقليدس) في القرن الخامس قبل الميلاد , حيث توج الجدل بالمثالية وأعطى للفكر والعقل والذات مكانه عليا هي قمة الكون , وأصبح العالم الخارجي ثانوياً , فأصبح للمجرد الأولوية على الواقع (الروح) وللعام أولوية على الخاص فالعقل له أهمية في السيطرة على الحوادث والظواهر البشرية , إذ من خلاله يسير ركب الحضارة , ولأن هيجل سار بعيداً وعميقاً في العقلنة والذاتية فانه صار سبباً لثورتين في الفلسفة هما الماركسية والوجودية , واخذ منه المثاليون والماديون على حدٍ سواء ومن هنا تكون لمقولاته أثرها المهيمن على رسوخ مفاهيم الحداثة الغربية وطروحاته لها شان بعالمها . (2)

تتطلق الفلسفة الماركسية من مادية بحتة ترى ان المادة هي الأساس والفكر هو لاحق لها وتنتظر إلى الإنسان بكونه مادة مرت بصراع الوجود لتصل إلى إنتاج كائن حضاري مهم هو (الإنسان) بالاعتماد على مفاهيم الجدل الديالكتيكي والتاريخي ومبدأ الصيرورة فالوعي يرتبط بالمادة وظهر نتيجة تطورها . ولا ينفصل عن المادة المفكرة (الدماغ) وهو مرتبط أيضاً بالوسط المادي المحيط بالإنسان , وما دام الوعي مرتبط بالمادة ذات التنظيم العالي , إذن فهو نوع من المادة وهو لا يطابقها , فالمادة شيء والوعي شيء آخر , وهي ليست شيئاً يمكن ان يرى أو يصور فوتوغرافياً . والإنسان الكائن المادي المفكر ترتبط بالتالي حياته بالعمل والإنتاج والتطور كما تطور هو عن تطور المادة . (3)

من منظور ماركسي تتطابق الحداثة والجدل, وهو ما يشكل ديناميكية تعني السيروية ذاتها , وبالتالي فهي نفي لمركزة الميتافيزيقيا , واستبعاد أية غائية دينية أو دنيوية مقلوبة عن الدين , لانها تستهدف تفكيك وتهشيم الحكايات الكبرى ذات التمرکز , وهي أيضاً تنفي ما تنتجه وتتلازم فيها الطاقة مع التحلل والديناميكية والسيروية مع العدم فكل ما هو صلب يتحول إلى أثيراؤ سائل . (4)

يرى الباحث إن الماركسية أرادت ان تنظر إلى العالم والإنسان بشكل مغاير ومخالف فرأت الإنسان كائناً تاريخياً يصنع التاريخ وله دور كبير فيه عبر طبقات الإنسانية الاشتراكية , فالتاريخ ليس من صناعة الأبطال كما تشيع ذلك بعض المفاهيم بل تصنعه الأجيال المسحوقة والمناضلة في حركة التاريخ .

فالمفهوم المادي للتاريخ ليس يستهدف ان يكون نسقاً فلسفياً , ذلك لان هذا المفهوم ليس (المجردات) وإنما هو العالم المحسوس المغلف في عملية تطوره وتغيره , وماركس (1818-1882) بناءً على وعي التغيير تسعى فلسفته إلى تغيير العالم عبر الثورات الفكرية ونبذ الميتافيزيقيا الغيبية التي تعمل على تخدير العقل

(1) شادية درودي . خفايا ما بعد الحداثة , ت : د . موسى الحالول , ط 1 (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع , 2006) ص 21 - 23 .

(2) بتول قاسم , تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق (دراسة في ضوء المنهج الهيجلي) ط 1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة 2004) ص 40 - 41 .

(3) ناسيف , أسس الفلسفة الماركسية , ت : عبد الرزاق الصافي , ط 3 (بغداد : مطبعة الرواد , 1976) ص 48 - 50 .

(4) محمد جمال باروت , الدولة والنهضة والحداثة , ط 2 (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع , 2004) ص 76 .

ووعي الطبقات وتعطيلها عن الإنتاج ، والحداثة بهذا يكون قد أضيف لها بعداً آخر يعضد من ضرورتها ، فالماركسية والحداثة تريدان الرقي بالإنسان وإحيائه بالعمل والبناء والتجديد وصناعة التاريخ فهدفها الإنسان وليس القوى الخفية المحيطة به بل قواه هو الفكرية والعضلية والنفسية وهي آراء تتطابق وأبعاد الحداثة في كافة أوجهها. (1)

مما لا شك فيه ان الماركسية بوصفها فلسفة وقفت بحزم ضد رغبات اللاهوت والغيب وركزت على دور الإنسان في بناء الحضارة وعلى حريته وعدم استعباده من قبل أي قوى سواء كانت غيبية أو رأسمالية ، خفية أو معلنة ، فإذا كان هيغل يرى ان التاريخ بسيرورته من صنع الروح باعتبارها القوة المحركة والذات الفاعلة العاقلة فان ماركس يرى ان التاريخ من صنع الإنسان وعبره يصنع الإنسان ذاته وكيونته ويسعى إلى ان لا يتغرب الإنسان عن ذاته بل التوحد مع ذاته ، لذا لا بد من استبعاد كل ما من شأنه إصابة الإنسان بالتغريب الذي يشل فاعليته ويحوّله إلى أداة أو لعبة بيد رب العمل أو المحركات الغيبية التي تقف وراء ظهره . وهنا يصبح التاريخ مشروع الإنسان الذي يصنع ذاته . (2)

اخذ تبلور الحداثة والماركسية وارتكازهما زمنياً بعداً واحداً تقريباً أي مع نهاية القرن التاسع عشر فكانت ألمانيا هي من أول بلدان الحداثة أو من الدولى الأولى التي احتضنت هذا الفكر ، وكذلك الماركسية التي ظهرت في ألمانيا ويمتازان . أي الحداثة والماركسية بطبيعتهما (الكلاسية) أو الكونية ، أو النزعة إلى العالمية الكونية . (3)

ومن الفلاسفة المؤثرين في الحداثة وترسيخها هو الألماني فردريك نيتشه (1844-1900) والذي سار باتجاه تفكيك منطق المعنى وخلخلة رموز الذاتية التي انتهت إلى الابتذال والتراجع ، وتوجيه النقد الصحيح لصميم الحقيقة الثابتة والمتعالية بإطلاق (نيتشه) رؤيته ، إذ يرى ان ليس المهم إنتاج خطاب الحقيقة ، وانما للحقيقة سياستها وهي ناتجة عن القيمة والمعنى من حيث لمعنى الشيء علاقة بالقوة . ويقول نيتشه . ان إرادة المعرفة هي إرادة القوة وان المعرفة تسلط رغبة . (4)

ويرى نيتشه في مفهوم (العدمية) الذي ارتبط بالحداثة وعد من أهم مؤسساتها ، يرى فيه انه نتيجة لمؤسسة القيم القائمة منذ أفلاطون والمسيحية لذا فان (إرادة القوة) جاءت لتتسلف كل ما هو متأسس على ذلك ويرى فيه انحلالاً لذا كان (نيتشه) يدعو الى إحلال مؤسسة من القيم الأخرى تقوم على حطام كل نظام قيمي سابق على أساس انه خارج كل شك (وإرادة القوة) هنا هي المخولة لإقامة تلك المؤسسة البديلة من القيم الجديدة مع شرط ان تأخذ معناها الكينوني . (5)

(1) توم بوتومور ، مدرسة فرانكفورت ، ت : سعد هجرس ، ط 2 (بنغازي : دار أوبا للطباعة والنشر والتوزيع ، 2004) ص 39 .

(2) شادي دروري ، خفايا ما بعد الحداثة ودواكسندر كوجين فيها ، مصدر سابق ، ص 29 - 30 .

(3) خزعل الماجدي ، العقل الشعري (ج 1) (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004) ص 316 .

(4) ابن داود عبد النور ، المدخل الفلسفي للحداثة ، (قراءة في نصوص ميشال فوكو) ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2009) ص 48 - 50 .

(1) مطاع صفدي ، نقد العقل الغربي . (بيروت : مركز الإنماء القومي) ص 109 - 110 .

يجب ملاحظة ان مفهوم إرادة القوة النيتشوي يختلف تماماً عن (إرادة الحياة) لدى شوبنهاور , وإرادة القوة عند نيتشه يبدو اشمل دلاليّاً من القوة . فيقول " هذا المفهوم المجيد للقوة . الذي بفضلها ابتكر علماءنا الفيزيائيون الاله والعالم . يحتاج لعنصر مكمل , فينبغي ان نعزي إليه إرادة داخلية أو عدها إرادة القوة " وجوهر الاختلاف بين إرادة القوة وإرادة الحياة عند شوبنهاور هي ان الأولى تتجه دائماً إلى التشخيص والواقعية بينما الأخيرة كما يرى (لا تكاد تقول أو تجسد شيئاً) وهكذا فان نيتشه يؤكد على مبدأ إرادة القوة كونها العامل الأهم في حفز الذات الإنسانية على بناء عالم جديد قائم على أنقاض الماضي المكس بالثواب والقيم البالية . (1)

يكن جوهر فلسفة نيتشه لمجموعة من الرؤى الفلسفية التي نادى بها والتي من خلالها تكون أو تبلور مفهوم العدمية وذلك يتجلى بمقولات (موت الإله) و (قوة الإرادة) وضرب القيم والعادات واللاهوت والدين حيث استشرع البؤس الذي وضع الإنسان فيه نفسه لذا فانه كما هو واضح يهدف إلى تخليصه وتنشيط ذاته وإحيائه بموت الأعلى (الأب) فمفردات مثل " القيم " و " حياة " و " خلق جيل عظيم " يقابلها لدى نيتشه " تحطيم ألواح القيم القديمة وخلق قيم " تشكل بواسطتها إنسان السوبر مان الذي دعا إليه , فان الحداثة من هذه الزاوية تجلت في تلك المفاهيم الجديدة ووجدت انعكاس رؤيا الحداثة مع الرؤية النيتشوية لذا تلاهما كرؤيتين بواحدة بنيت وفقها حداثة العصر الحديث دون نسيان دور الأنوار حتماً . (2)

تأتي مقولات (نيتشه) لتعلن القطيعة مع الأديان والجوانب الروحية في المجتمع ودخول عالم العقلنة والعلم واخضاع الاشياء للتجربة العقلية , فالحداثة هدم لما سلف وبناء للراهن و(نيتشه) أراد ذلك الهدم وسعى إليه بكل أفكاره وتصورات و مقولاته , فالقطيعة مع الماضي , والثورة عليه والخروج عند كل ما سلف , وتدمير ما هو موروث , وتحطيم القيم لانها لا تلائم التصورات الجديدة للحياة , وفكر الحداثة في هذا المناخ النيتشوي يؤث لمغايرة جذرية تامة لكل سابق الفه الإنسان وعاش عليه فترات طويلة من عمره الموهل في القدم . (3)

يرى الباحث يمكن تأثير ملاحظة مهمة في قضية الحداثة منذ بدايتها حتى رسوخها بشكل نهائي إذا ما تجاوزنا آراء هابرماس الذي يعد الحداثة مشروعاً لم يكتمل بعد , انها . أي الحداثة لم تظهر للوجود دفعة واحدة . وانما مرت بفترات زمنية ساعدت كل مرحلة في توطيد بنائها وهي مراحل كثيرة وكبيرة في الفلسفة والأدب والتكنولوجيا والتطورات الصناعية وبروز مفاهيم مغايرة للسائد والمألوف فمن ديكارت حتى لايبنتز وكانت ونيتشه يأتي دور الماركسية والتحليل النفسي بتعميق هذه المفاهيم وتقويتها ومحاولة جعلها أمراً واقعياً كما كان يفعل الإنسان مع المفاهيم التي رسخت لفترة طويلة ولقت حياته واتسمت بسماتها وهي ما أراد الحداثيون إبعاده وتهديمه وإحلال القيم التي سعوا إليها بدلاً عنها .

(2) مطاع صفدي , نقد العقل الغربي , ص 112 .

(3) جمال مفرج , الإرادة والتأويل , م . س . ص 83 - 87 .

(4) جمال شحيد , و وليد القصاب , خطاب الحداثة في الأدب , ط (دمشق : دار الفكر , 2005) ص 154 .

وفي الفرويدية التي أعطت لمفاهيم الحداثة معاني ودلالات مختلفة ومتنوعة وأضافت لمبدأ الحرية والمساواة والفردية ما للذاتية ، على يد رائدها (سيجموند فرويد) (1856 . 1939) فمع (فرويد) تأخذ الحداثة بعداً آخر مختلفاً فقد جاءت الحداثة وفق آراء مدرسة التحليل النفسي بثلاث (ادلالات) للنرجسية البشرية هي :

1. إذلال ملكي : حيث وجد الإنسان نفسه على سطح الكرة الأرضية الدائري والكون كله من هو له مع رسوخ فكرة الأرض مركز الكون الثابتة لديه فأعطاه هذا شعوراً بأنه سيد العالم الا ان (كوبرنيكوس) الذي أطاح بنظرية مركزية الأرض وأدار الأنظار من الأرض إلى الشمس كمركز للكون يكون بهذا قد تم إذلال الكبرياء البشرية إذلالاً فلكياً .

2. الإذلال البيولوجي : والإنسان هنا قد تعالى كثيراً على أقرانه من المخلوقات واخذ يمارس دور السيد فأنكر على الجنس الحيواني العقل وبهذا يكون قد نسرق أي رابط بينه وبين المخلوقات الحيوانية ، إلا ان ظهور نظريات العالم البيولوجي (داروين) في أصل الأنواع والتي قال فيها ان الإنسان يمتد من سلالات حيوانية ثم ان البشرية أو النرجسية البشرية إذلالاً ثانياً هو البايولوجي .

3. الإذلال السيكلوجي : مهما ذل الإنسان خارجياً فانه يبقى داخل شعور مفاده انه سيد على نفسه في ذات نفسه ، وثمة جهاز مراقبة بداخله ينظر تطابق الرغبات مع الأنا ، فان لم تتطابق يقوم بردعها . فالنفس عبارة عن تراتيب عليا ودنيا ، وتشابك من أجبارات تسعى لتحقيق ذاتها باستقلال عن بعضها البعض وتتناظر مع العدد الهائل من الرغبات والغرائز ومن العلاقات بالعالم الخارجي على ما في الكثير منها من توافق وتناقض وتنافر ، والغرائز لا يمكن ترويضها داخل النفس والسيرورات النفسية هي لا واعية ولا تغدو في متناول الأنا وتحت إمرته ، وبذلك يشكل هذا إذلالاً سايكولوجياً لتلك النرجسية المتضخمة سابقاً لدى بني البشر .⁽¹⁾

(يرى الباحث) ان الحداثة وفق مفاهيم الفرويدية تكون قد تركزت على وفق فاعلية الغوص داخل النفس البشرية والعمل على انطلاق مكنوناتها ومنحها الحرية في التعبير والعمل على عدم كبت الرغبات الإنسانية بقوانين ثابتة غير متحركة ومتلفة لأفكار الماضي الديني والاجتماعي على حدٍ سواء وهو دعم لمسيرة الحداثة عبر الزمن منذ انطلاقتها الأولى إلى ما بعد الفرويدية .

استمرت فترة نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين بتحولات كبرى ابتداءً من اكتشاف الالكترونات الدائرة حول النواة إلى النسبية الاينشتاينية ثم ظهور علم الاجتماع على يد ماكس فيبر (1864 . 1920) ودور كهام (1858 . 1917) حتى ظهور مدرسة التحليل النفسي على يد فرويد الذي نشر أبحاثه تباعاً فكان من المؤثرين في العالم برمته وفي الحداثة التي تتسم بعالميتها أيضاً والحقيقة ان كل تلك الاكتشافات العلمية المهمة جداً كانت تقع ضمن التحديث العلمي والإنسان الحداثي ، فكانت بحوث فرويد مؤثرة في كافة الفنون والآداب والعلوم الأخرى ، حيث تقسيماته للنفس الإنسانية في تكوينها من

(1) سهيل عمروسي ، الحداثة من الايديولوجيا إلى المعرفة ، م . س . ص 49 - 50 .

(الهو،الانا،والانا العليا) وكذلك كتبه في تفسير الأحلام وبراهينه العلمية والسريرية التي أثبتت ان عناصر الأحلام المشتتة وغير المترابطة يمكن ان تنتج (منطقاً) جديداً , فهي تكشف عن جوهر الإنسان وذاته بصورة لم تكن مألوفة , وهي مفتاح لمعرفة الأمور الأكثر تعقيداً ودقة بطريقة موجزة , فبالأحلام يمكننا معرفة الكثير من عمل العقل . (1)

وفي توجيه البوصلة إلى الذات الإنسانية واستخراج خفاياها الدفينة عبر منح الإنسان حريته في التعبير والقول والعمل وفي الذهاب باتجاه التعبير سواء عبر الأحلام أو اللاشعور يعد أمراً يخوض في غمار الحداثة التي أرادت للفرد ان يكون هو ذاته وان ينظر إلى ذاته وأهميتها في هذا العالم , لا ان يكون عاكساً لرؤى وأفكار مألوفة وعادية وموروثة , فالحداثة من خلال ذلك التاريخ الذي قام الباحث بسطره على الصفحات السابقة لم يقف عند هذا الحد بل تجاوزه إلى ان الحداثة تأسست لتنتج , لتهدم وتبني , تنتج تيارات ومذاهب أدبية وفنية عبرت عن وعي حداثوي وتمثل على الساحة .

بعد ان مر البحث بأهم مرجعيات الحداثة المتعددة والتي كانت الحافز الأساسي في تمظهر الفكر الحداثي بكافة أشكاله , فان الحداثة لم تكتف عند الوقوف بوجه الوضع السائد (السابق) وإعلان القطيعة معه واعتماد الأنوية والمعاصرة كأساس تبنى عليه أهم مفاهيمها بل تعدت ذلك إلى إنتاجية فكرية قامت بموجبها العديد من التيارات والمذاهب الأدبية , إذ ان البحث يحاول التركيز على الجوانب الأدبية بشكل عام والفنية بشكل خاص ويمر بلامح حياتية شملت الحداثة شملت الحياة بتعدداتها وذلك لارتباط الأدب والفن والتصاقه التلقائي مع الحياة بكل ذلك التعدد الذي تمتاز به . فالمذاهب الأدبية كالرمزية والدادائية والسريرالية والمستقبلية وان ظهر معظمها في الحياة الفنية والأدبية ثم انتقلت للمسرح، الا ان انتقالها السريع هو ما يؤكد أهميتها وحضورها المؤثر كما يشير إلى ديناميكية وفاعلية الفن في احتضان الجديد لتأكيد ديمومته واستمراره . عند الدخول للرمزية نجد انها ظهرت أول الأمر عند الشعراء الذين كانوا يريدون إحلالاً للصور محل التصريحات المباشرة , وإهمال وصف المشاعر وبواطن الذات بأي شيء يمت بصلة لتلك المباشرة , وهي إلى ذلك تضمنت شمولية وتشوق إلى تغيير الحياة نحو الأفضل فتعد الرمزية إلى حد ما تهذيباً وتكثيفاً للحركة الرومانسية ويمكن درج الرومانسية أيضاً التي تقود إلى افتراض المعرفة بالذات , أو وجوب التعبير عن انعزالية الذات في عالم غير مترابط وربما عدائي , برغم ان أشعار (اللورد بايرون) و (ليرمنتوف) ابعد ما تكون عن العداء , إذ سعوا إلى تقديم العالم المرئي بشكل مغاير يملأه المعنى , و الرمزية فوق ذلك تختلط فيها الجرأة والخوف الجرأة نحو اكتشاف محتوى الحياة من أشياء جديدة , والخوف من عدم القدرة على مواجهة هذه الحياة والهروب أمامها . (2)

حاولت الرمزية ان تقف بوجه الرومانسية والبرناسية كذلك , وهذه الأخيرة انفصل عنها كل من (فولن , وما لارمية) لتقوم الرمزية التي عرفت كمصطلح رسمي عام 1885 , وحقت استمرارا بالرغم من ظهور

(1) مالكولم برادبري وجيمس مكافن , الحداثة . م . س . ص 84 - 85 .

(1) مالكولم برادبري وجيمس مكافن , الحداثة . م . س . ص 142 . 143 .

مذاهب أخرى وجديدة كالسريالية والدادائية والمستقبلية والوجودية لفترة من الزمن - اي الرمزية - هادفة إلى تسليط الضوء على المناطق القابعة في الظل والتي لم تستطع الرومانسية التي بلغت في الذاتية والانطواء ، التعبير عنها ، وهي التي كانت غير آبهة بما يحدث خارج الذات ، لذا رأوا ان هناك أشياء يصعب التعبير عنها بوضوح ودقة وهذا من شأنه ان يخنق شروط الإبداع ويوقف جماح الانفعال ، لذا كان لابد . وفق ري الرمزين . من البحث عن إدراك جديدة هي "الرموز" للافصاح عن الحالات النفسية الغائمة بطريقة الإيماء لا المباشرة والوضوح . والرمز لدى المدرسة الرمزية هو غير الرمز المستخدم قديماً لأن الرمز بوصفه استخداماً ليس جديداً وشواهد التاريخ على ذلك كثيرة منها استخدام الإنسان الأول للرسوم ، ورمز التعبير بالنار عن الإحراق ، وبالطير للدلالة على السرعة ، لكن الحال هنا مختلف تماماً إذ أصبح الرمز منهجاً فنياً متكاملًا بمواصفات خاصة ، يبحث بشكل الرمز فيها قيمة فنية وعضوية ودخلت في نطاقه الرموز التاريخية والأسطورية والطبيعية والأشياء ذات الدلالة الموحية .⁽¹⁾

يتوافق الغموض مع الجوهر الشفاف عند الرمزيين وهم يبتغون من وراء ذلك الوصول إلى وحدة شمولية كونية من شأنها ان تبعد المصدات والحواجز التي تعمل الحواس على إقامتها ومن هنا لابد للحواس من ان تندمج وتتمازج بهدف تشكيل نقطة انطلاق باتجاه الذات لا انشغالاً نهائياً لتتوحد الذات مع الذات الإنسانية ، البشرية فتقيم بعد ذلك الحوار اللغوي النفسي الفكري في التعبير ، ويكون التمازج بين الذاتين عبر الرمز المجازات والصور والخيالات ، انه حوار الذات إلى الذات لتمارس تحررها دون قيود وقوانين ، ويشير ذلك إلى ارتباط فضاء الرمز بما عملت الحداثة من اجل إحلاله وتوصيفه ومنه تفرع المفهوم إلى المجالات الأدبية والفنية كافة .⁽²⁾

يعد تقدم الدادائية على السريالية إلى جانب علم النفس أهم مرجعيات السورالية ، والحديث عن الدادائية يأتي الزما لوجودها في قلب الحديث عن السريالية لأنها من اهم الحركات المؤثرة فيها ، فالدادائية قد سبقت ظهور السريالية بفترة من الزمن وتحديدًا في العالم (1916) . وفي هذا التاريخ تكون أوزار الحرب الأولى مازالت فاعلة في الحياة الإنسانية بكافة أصعدتها ولاسيما في الأدب والفن . وهنا ساعد هذا المناخ على تعدد جنسيات مؤسسي (الدادائية) فتزارا من رومانيا وهولزنبك من ألمانيا وهانس أدب من فرنسا . وقد جمعتهم رؤية موحدة واختيارهم العفوي لهذه التسمية ، رغم انه لم يكن موحدًا كلياً من حيث المبادئ وكانوا يهدفون للارتقاء بكل ما هو مبتذل وعبثي ورافض لكل تاريخ الثقافة الأدبية . كانوا يريدون العودة إلى طفولة الجنس البشري رفضها لكل المكرسات المألوفة ودون اعتبار للتاريخ والمنطق والأخلاق المحيطة والشرف والوطن والخلق والعائلة والفن والدين والحرية والأخوة.⁽³⁾

(2) عبد الرزاق الأصغر ، المذاهب الأدبية لدى الغرب ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب : 1999) ص 85 - 88 .

(3) سهام جبار ، الكتابة في مدار النقد ، الموسوعة الثقافية ، العدد (54) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008 ص 76 .

(1) علي جواد الطاهر . الدادائية خروج على المنطق والمألوف ، صحيفة (الثورة) بغداد 26 / 5 / 1977 .

بدأت الدادائية في زيورخ بسويسرا ومؤسسوها هربوا من بلادهم , او طردوا منها , فالدادائية مذهب فوضوي يحمل داخله بذور الهدم والتحطيم لكافة النظريات الفلسفية والجمالية ولكنه مهم جداً لحركة السريالية لقد جاءت تعابيرهم في الموسيقى صاخبة وقدمت أعمالاً مسرحية خرقت الآداب والأخلاق الاجتماعية . وكانت تهدف إلى النشاز المتواءم مع الخروج ن حرب دمرت البناء الحضاري والنفسي للإنسان , كل ذلك الخراب وتلك الفوضى تحولت بظهور السريالية إلى تنظيم وبناء بفعل السريالية ذاتها . (1)

امتدت هذه التيارات لتشمل الحركات الفنية برمتها ومنها على وجه الخصوص الفن المسرحي , والملاحظ ان الحركة السريالية تأخذ أهميتها الكبرى ضمن أفق الحداثة بسبب من كونها هي الأخرى متعددة المرجعيات , فضلاً عن الحركة الدادائية ومدرسة التحليل النفسي لفرويد ويونغ , نجد ان الحركة المستقبلية هي أيضاً من الممهّدات للسريالية , وقد جاءت المستقبلية عبر (بيان المستقبلية) التي ارتبطت باسم الايطالي (فيلبو توماس مارنيتي) وجاء البيان الأول للمستقبلية ناسفاً لكل ما الفته الذات الإنسانية من قيم وعقائد . فهي ممجدة للحرب وجمال السرعة وداعية إلى الاستقزاز سمة أساسية للعمل النقي وكسر سمة الزمان والمكان وعدهما من حكم الموت والدعوة إلى المخاطرة والجسارة . فقد نشر (البيان الأول) عام 1909 انطلاقاً من ايطاليا إلى العالم كرد فعل على الهوس الرومانسي بالنساء والخيال والعاطفة , وحاول مارنيتي إبعاد ايطاليا من ان تكون مرتعاً للحركات المستوردة , لذا دعا إلى حرق مكنتاتها ومتاحفها وأماكن القداسة فيها , من اجل التأسيس والتجديد والتحديث وقد تضمن بيان التحديث المستقبلي إحدى عشرة نقطة أو فقرة كانت من الأهمية بحيث أثرت في الآداب ومنها الشعر والرواية والفنون التي خصت الرسم والمسرح الذي نظر إليه (مارنيتي) وفق متطلبات المستقبلية. (2)

امتازت المستقبلية بتفعيل مفاهيم جديدة حلت محل المفاهيم المعروفة السائدة المتعلقة بالعواطف والأفكار الجمالية فانقلبت إلى جماليات الحركة في الأشياء والسرعة العنيفة وأكدت على الدينامية , دينامية الآلة وسرعتها وعلى الطاقة والقوة الكامنة فيها . كما فضلت التعبير في النشاط الحياتي اليومي وعدم استقراره وهاجمت أفكار الماضي وطالبت بالتخلي عنه . وهي لم تكن مؤثرة في السريالية حسب بل في الدادائية التي سبقتها . (3)

ذلك ولان المستقبلية اهتمت بالسرعة وبالتكنولوجيا والعنف الحركي , فانهم كانوا ينظرون إليها , وكذا المدن الحديثة على أساس انها نوع من الأسطورة ,وهي بمثابة انتصار التكنولوجيا والحداثة على الطبيعة . وهنا . يرى الباحث . ان السؤال عن وجود تقاليد مسرحية بفعل المستقبلية مهم جداً , فهل تم بالفعل خلق تلك التقاليد التي تشير الى وجود مسرح مستقبلي ؟ الجواب هو لم تكن هناك تقاليد مسرحية مستقبلية والدليل هو تلاشي مقترحاتها المسرحية بزوال الحركة مباشرة . مع ان الحركة المستقبلية قد تركت بعدها ريبورتواراً من

(2) حسن محمد حسن , مذاهب الفن المعاصر (مصر : هلا للنشر والتوزيع , 2002) ص 263 . 65

(3) محمود اهمز , الفن التشكيلي المعاصر . بيروت , دار المثلث (2001), ص 111 .

(4) مالكوم براديري , وجيمس مكفارلن . الحداثة . م . س . ص 232 - 234 .

المسرحيات القصيرة جدا (الميني دراما) والتي كتبها مارنيتي بنفسه الا انه ليس هناك ما يشير الى تقديم هذا الريبورتوار على خشبة المسرح .

ويأتي دور التعبيريه التي تعد من حركات الحداثة في التعبير وتحريك الحياة الثقافية ودفعها باتجاه التحديث منذ العام (1911) وهو عام ظهورها الرسمي على ساحة الفكر الإنساني . حيث يرى فيها (برتولد برشت) انها : " كانت ثورة الفن ضد الحياة . ولم يكن وجود العلم بالنسبة لها أكثر من تصور غريب مُدمر , نشأ ذلك من خوف الوهم المرضي الذي سببه الخواء الروحي . " (1)

يرى الباحث إن مقولة برشت هذه تختصر حداثة التعبيرية بشكل يمكن من خلاله تحديد ملامحها الحداثية , وهي الثورة ضد السائد من المفاهيم والأعراف وترسخها في روح الواقع المعاش , بحيث وقفت التعبيرية ضد هذه الحياة وضد هذا العالم الذي يسير دون الأخذ بعين الاعتبار معاناة الإنسان وذاته التي سحقها الآلة وحددت حريته وتفكيره .

مصطلح التعبيرية يجمع بين طياته انتشاره في حقول متنوعة وعديدة كالشعر والدراما والرسم والسينما وفن العمارة والرقص والرواية , وهو مصطلح لا ينطوي تحت تعريف واحد معين وشامل فكانت التنظيرات النقدية تجاه التعبيرية اما تغالي في المدح أو تغالي في الذم والقذح , الا انه كان يمثل ضربه قوية للمجتمع البرجوازي , كما ان التعبيريين كانوا ينظرون إلى المجتمع الرأسمالي ومؤسساته من خلال تغييبها للروح الإنسانية الفردية وتشويه الطبيعة بواسطة تركيزها على الخارج لا الداخل من ذات الإنسان , ويرون ان المجتمع كان يخفي داخله فوضى روحية على الرغم من تطوره التكنولوجي الظاهري , لذا فقد رفضوا هذا العالم بهذه الهيئة لانه لا ينتج سوى الخواء الروحي , وهذه الرؤية تشمل الفن الانطباعي كذلك لانه عمل على الظاهر ولم يكن مدعماً بروح إنسانية ولان الانطباعيين عملوا على إخفاء أمراض المجتمع وعدم تناولها وطرحها . (2)

ان هدف التعبيرية يتضح من خلال تغلغلها في الأعماق الدفينة للإنسان تستظهر تلك البواطن وتكشف أسرارها وتعبّر عنها عبر الرقص والثورة بمنولوجات داخلية تدفق منه تيار الوعي أو الامساك بالمستحيل كما لو انه حقيقي وواقعي , وتقوم التعبيرية بتشويه الأشياء ويتأتى ذلك التشويه متساوياً مع الرؤية أو البنية الفكرية والفلسفية للتعبيريين , وهي تؤمن بالسريالية لان الأخيرة تهدف إلى التعبير عن الذات وأعماقها وتؤمن باللامعقول لانه من نتاجات السريالية , والعملية برمتها تعد فضحاً لهذا العالم الذي يسيطر عليه مجموعة من القياصرة والسماصرة الذين لا يتوانون من جعل كل شيء للبيع والشراء . (3)

(1) عطية العقاد , نظرية برشت في التجريب المسرحي , مجلة فنون , ع (82) السنة السابعة , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون , 2007) ص 42 .

(2) مالكوم برادبري وجيمس مكافالية , الحداثة . م . س . ص 267 . 269 .

(1) محمد عزام . البطل الإشكالي (دراسة قصصية) مجلة الموقف الأدبي , العدد (397) السنة (34) دمشق : اتحاد الكتاب العرب , أيار , 2004 , ص 47 - 48 .

ويأتي دور السورالية (الما فوق واقعية) التي ساعد علم النفس الفرويدي وكذلك الدادائية والمستقبلية -كما مر بنا- على ظهورها، فضلاً عن وصفها بواسطة اعتمادها صورة الحلم واعتماد التلقائية في الكشف عن كوامن الذات للتعبير عنها أو خلق صورة أكثر واقعية من الواقع نفسه (أي العالم المرئي) صورة ترتقي وتسمو عن العالم الحقيقي الواقعي، تكون السورالية قد ولدت، فالسورالية تعني رحلة استكشافية لغرائز النفس وتطورها ذلك لأن الأشياء فيها تتحرر من معانيها وارتباطاتها الطبيعية، وبسبب من العقلانية التي قادت الثقافة والسياسة في العالم حتى الحرب الكونية الأولى فقد حاولت السريالية أن تعيد الوحدة والانسجام بين العالم الواعي واللاوعي. (1)

يصر اندريه بريتون الذي ابتكر التسمية (السريالية) وبيانه لعام 1924، يصرح أن "كل المؤسسات التي يستند إليها العالم الحديث والتي أعطت للتو محصلتها في الحرب العالمية الأولى تعتبر من قبلنا منحرفة وشائنة" (2)

ولكن هذا الرفض المضاد للحداثة الاجتماعية والمؤسساتية لم يمنع السرياليين من الانتساب للحداثة الثقافية، تلك التي كان بودلير ورامبو ينتميان إليها. (4)

جاءت السريالية بفعل تأثير النظريات النفسية لمدرسة التحليل النفسي التي يتزعمها (فرويد ويونغ من بعده) وكانت من المؤثرات في ترسيم آخر الحداثة كما مر بنا في السابق، وفي السريالية بالذات التي ينشد من خلالها مؤسسوها أن يقوم عالم الأحلام بممارسة الدور الأهم، وهو المرتكز فضلاً عن اشتغالات العقل الباطن (اللاوعي) لدى الإنسان / الفنان، فيؤكد (يونغ) بأننا يجب علينا أن نسمح للأشياء في أن تحدث في النفس ويصبح ذلك بعدها فناً حقيقياً، فالعقل الواعي له من السلبيات ما يجعله يتدخل مساعداً أو مصطلحاً وأمرأ ناهياً، وهو لا يترك للعمليات العقلية أن تأخذ دورها في النضوج، وذلك سهل عند القيام به ولكن يبقى للبساطة أهمية كبرى كونها هي الأصعب، ويتطلب هذا الأمر مراقبة موضوعيه لتطور أي جزء من أجزاء التخيل. (3)

ومن هنا يمكن إدراك أهمية الحركة السريالية التي تعاضدت مجموعة من التيارات والمذاهب على العمل والتأثير في إنتاج وبروز وتمركز السريالية في الفكر الفلسفي والفني والأدبي، لذا يرى الباحث أن حركات الحداثة لم تتوقف عند هذا الحد كما أن تأثيرها في الحياة الاجتماعية قاطبة وبشكل عام لم يتوقف مرور بخصوصية التأثير في الفنون والآداب لا سيما فن المسرح فإن معظم ظهورها كان خارج الحقل المسرحي بشكل أساسي فجاءت هذه التيارات ودخلت فن المسرح من خلال آداب وفنون من خارج إطاره، إلا

(2) مجموعة من الكتاب، قراءات في المصطلح، ت: ناطق خلوصي، الموسوعة الثقافية (ع / 50) بغداد: دار الشؤون، 2008، ص 86.

(3) ميشيل لوي، السريالية كحركة رومانتيكية ثورية، ت: مازن أكرم، مجلة الثقافة الأجنبية، ع (3 / 4) بغداد: دار الشؤون، 2005، ص 5.

(4) هريبرت ريد، الفن الآن، ت: فاضل كمال الدين، ط 1، (الشارقة: دار الثقافة والإعلام، 2001) ص 130.

(1) الطيب بوعزة، مقاربات ورؤى في الفن، ط 1 (الشارقة: دائرة الثقافة والفنون، 2007) ص 30 - 32.

ان الحياة المسرحية في الفن المسرحي لا تبالي في آليات التأسيس والتشكل ومرجعيات الإنكار والرؤى قدر ما تهتم بتوظيفها والنهل منها لجذتها وغرابتها وأهميتها بكونها محركاً حيوياً يدخل الحياة الثقافية والتاريخية الإنسانية . وهي مزية يمتاز بها المسرح الذي يعد مرتعاً خصباً للتلاقح والتعاقد وتبني الكثير من الرؤى والفلسفات والنظريات لا سيما في النص المسرحي .

يرى الباحث عدة ملاحظات في فكر الحداثة منها ان الفكر الحداثي فكر شمولي احتوى منظومة معرفية توزعت على مجموعة من التيارات كل منها ينتمي إليه رغم تنوعها فانها تتعاقد لتشكل هذا الفكر الشمولي الواحد ثم ان الباحث وجد في تيارات أخرى ابتعاداً عن المسرح فلم تدخل فيه ، فبقيت رهينة البيئة التي ظهرت فيها كالوحوشية والتكعيبية حيث استمرت في مجال الفن التشكيلي كالرسم والنحت ، لذلك فقد عمد الباحث الى تجاوزها ، بيد ان من الأمور الواضحة للعيان انها كانت تهدف إلى تحرير الفكر الأدبي والفني من كل المتعلقات الموروثة التي قيدت أو حاولت تقييد الفن والأدب وهي بدورها حاولت الخروج إلى فسحة الحرية والتعبير الحر عن الذات وإطلاق الرأي الفردي تجاه العالم والأشياء والظواهر دون وصاية أو تبعة ، لذا فقد عمد الكثير من أصحاب هذه التيارات على هذا الأساس لبناء الذات المفكرة المتحررة وترسيمها وان اقتضى الأمر المواجهة والمجابهة والتناقض الحاد مع السائد والمألوف ، كما ان الحداثة لم تقف عند هذه الحدود بل أخذت في السير قدماً في حفز مجموعة من المجددين للعقل الإنساني مما أدى إلى ظهور بنى واطر جديدة ابتداءً من العام (1930) وقد تمثل ذلك بظهور (علم اللسانيات) عبر الدراسات اللغوية التواصلية السويسرية . وظهر مدرسة فرانكفورت التي يطلق عليها بالنظرية النقدية .

اذ ظهرت بفعل مجموعة من الدروس التي ألقاها (فرديناد دي سوسير) على شكل محاضرات ، وعبر هذه الدروس تأسست مدرسة لغوية حديثة عُدت نموذجاً للعلوم الإنسانية ، والدروس هذه نشرها اثنان من طلبته عام (1916) بعنوان (كورس في علم اللغة) ، وقد قامت مدرسة سوسير وتشكلت أساساً على مجموعة من الثنائيات وهي . ثنائية اللغة والكلام ، ثنائية الثابت والمتطور في الفرص ، ثنائية النموذج القياسي والسياقي أخيراً ثنائية الصورة والمعنى . (1)

تأسس البنوية بناءً لطروحات سوسير حيث سميت البنوية الحديثة والسبب في ذلك ان البنية كمفهوم لم يكن جديداً ، بل كان مفهوماً قديماً قال به (أفلاطون وأرسطو) ولعل (أفلاطون) أول فيلسوف تنبه لضرورة إحكام البناء الفني في اللغة . وبعد ذلك يأتي (أرسطو) الذي دعا إلى إخضاع الشعر المسرحي بخاصة والشعر بعامة إلى بناء فني من خلال تشخيصه لستة عناصر لتكون هي الأساس في تكامل ونجاح العمل الفني ، لتعاود البنوية الظهور في مفتتح القرن العشرين.(2)

تقوم البنوية على مجموعة من المفاهيم التي تعنيها البنية فقال (رولان بارت) بشأن البنية بانها كلمة قديمة ويرجعها إلى منشأ تشرحي ونحوي ، ويدعي انها أصبحت قديمة في الوقت الراهن والعلوم الاجتماعية

(1) صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الأدبي . (مصر : مكتبة الانكلو المصرية ، 1980) ص 24 - 25 .
(2) ناجي التكريتي ، تأملات فلسفية ، سلسلة الموسوعة الثقافية ، ع 63 ، بغداد : دار الشؤون ، 2008 ، ص 95 - 96 .

على نحو متكرر كانت مرتعاً لها أي بمعنى استخدام كلمة البنية داخلها ، وينطلق (بارت) بذلك الرأي لان هذه المفردة كانت شائعة الاستخدام في الكثير من الحقول المعرفية المهمة عدا الأدب لاسيما في اللسانيات والانثربولوجيا كما يرى ذلك (رولان بارت). لذا فان من الملاحظ ان فكرة البنيوية الأدبية على سبيل المثال استعارت المفهوم من خارج فضاء الأدب نفسه ، وهو ما يشير إلى تعدد واتساع تداول هذا المفهوم في البنى الفكرية المتعددة للعلوم الإنسانية . ما يدعو لتفهم ان البنيوية لم تأت من فراغ أو مزاج ما . (1)

وهكذا صار للدراسات اللغوية اللسانية وغير اللسانية حضوراً فاعلاً في ساحة الفكر الحداثي وصار ينظر إلى اللغة أي لغة على أساس فاعليتها التواصلية وبدا التمييز بين لغة وأخرى وفق أسس وقوانين معرفية ، إذ يرى البنيويون ان لغة ما هي ليست سوى نظام من الاختلافات ، وما يجعل كل عنصر من عناصر أي لغة على ما هي عليه ، وما يمنح ذلك العنصر هويته هي (الخصائص) المضادة بينه وبين العناصر الأخرى داخل نظام اللغة ، أي لغة أخرى ومن هنا يكون لعناصر أي لغة خصائصه التي تمنحه إياه تلك اللغة أو هذه اللغة. (2)

فتحت البنيوية آفاقاً جديدة أمام العقل الإنساني لعلم شامل وحيوي اخذ دوره الفاعل بقوة وهو (علم التواصل العام) ووفق ما طرحه (جاكوبسون) في هذا الموضوع ، فانه يرى ان هناك ثلاث مستويات تدريجية متعاقبة جاءت بفعل توسع علم اللسانيات والتواصل وتمدده لينتج بعدها ، المستوى الأول ، هو (علم اللسانيات ، ويعني بدراسة التواصل عبر الملفوظ اللساني ونجد في المستوى الثاني ، السيموطيقا أو السيميائ وهو ما يهتم بدراسة الفعل التواصل في الملفوظ وغير الملفوظ أياً ما كان . وأخيراً المستوى الثالث وهو الانثربولوجيا الذي يختص بدراسة عمليات التواصل بشكلها العام وكذلك يقوم بدراسة العلائق الاجتماعية الإنسانية ، وشملت السيميائ مجالات واسعة جداً ومتعددة والسبب يكمن في اعتبار ان البنيوية في السيميائ كانت قد أصبحت مثمرة بشكل واسع وكبير ، وهذا بالطبع لا يعني عدم أهميتها في المستويين الآخرين بل لان السيميائ كانت من المؤثرات الكبيرة التي أثرت في الفنون بشكل عام . (3)

نتجت السيميائ من إشارات كثيرة (لسوسير) عندما قام بالعمل على العلامة المتكونة من دال ومدلول وإشارته إلى وجود علامات بصرية ، ولدى سوسير ان الدال هو الصورة الصوتية المتعلقة بعمل المدركات الحسية و (المدلول) هو صورة ذهنية ناجمة عن الصورة الصوتية ، والدال والمدلول يشكلان بنية مغلقة على ذاتها لا تشير إلى شيء خارج نفسها في عالم الموجودات ، وكذلك يرى سوسير انها ذات طبيعة اعتباطية لارتباطها بدافع الدوال لا توحى بمدلولاتها بشكل تلقائي . ولا وجود لرباط طبيعي في الواقع بين الدال والمدلول وهو ما أدى إلى تعدد اللغات . ولم يتوقف (سوسير) عند العلامة السمعية بل نبه إلى وجود علامة بصرية تختلف عن الأولى لانها تمتلك بعداً واحداً فقط هو الزمن والعلامة لدى (سوسير) تعد كياناً

(3) س . رافيندران ، البنيوية والتفكيرية ، ت : خالدة حامد (بغداد : دار الشؤون ، 2002) ص 15 - 17 .

(4) جوناثان كالر ، النظرية الأدبية ، ت : رشاد عبد القادر (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2004) ص 71 .

(1) زكريا إبراهيم ، مشكلة البنية (مصر : دار مصر للطباعة ، 1977) ، ص 15 - 16 .

نفسياً مجرداً ينتمي إلى اللغة لا الكلام . وهي تشكل معياراً للعلامات الأخرى لان الأولوية تعطى للعلامة اللسانية بسبب كون العلامة غير اللفظية ينظر إليها بواسطة العلامة اللفظية . (1)

يرى الباحث ان الحداثة قد دخلت معتركاً جديداً في التفكير وهو من معتركاتهما أو هو ما نشأ ضمن اطرها وأبعادها لانها من خلال (البنوية) تؤسس لمرحلة جديدة قامت على أساس حداثه الحياة الفكرية, فضلاً عن إسهاماتها المعرفية في دراسة أهم أشكال التواصل الإنساني عبر دراسة البنين في مجال علم الاناسة عند (شتراوس) وفي علم النفس لدى (لاكان) والماركسية لدى (التوسير) أو الثقافية عند (ياكوبسون) أو الأدبية النقدية عند (بارت) .

تقع اللغة ضمن مجموعة الأنظمة الرمزية الكبرى المكونة للثقافة , لان المشكلة اللغوية هي مشكلة (سيمولوجية) وذلك يشمل الفن والأساطير , والكتابة , والعلائق الاجتماعية والنفسية , وكون السيمولوجيا تهتم بدراسة حياة العلامات داخل الحياة الاجتماعية , لانه قد ساعد على التطور والتوسع في مجال البنية إلى فروع أخرى . لكن تبقى اللغة من بنى أنظمة العلامات كافة هي الأشد تعقيداً , فما قام به (سوسير) امتد خارج فضاء اللسانيات , وصار المجتمع ينظر إلى ذاته على أساس انه لغة , فراح المفكرين يتسائلون عن إمكانية تفسير (البنيات الاجتماعية) أو تفسير الأساطير وعلاقات الدال بالمدلول . ونرى . بنفست . يتساءل عن مدى احتمال كون الطابع الأساسي للغة صالحاً لان يكون ميزه تشترك فيها جميع الظواهر الاجتماعية المكونة للثقافة . (2)

وبعد الدخول إلى مجال البنيات الأخرى يجب التشديد على ان البنية كما ذهب (سوسير) حاولت وعملت على إزاحة الذات من خلال الاستقلال الذاتي للنسق الذي يحكم تحولات البنية داخله , والنسق يمثل كلاً موحداً ولا قيمة لأي جزء خارج هذا النسق , والاهتمام بمفهوم النسق يعود إلى تحول بؤرة اهتمام التحليل البنيوي عن مفهوم " الذات " أو " الوعي الفردي " دون إلقائه من حيث هما مصدرا المعنى إلى التركيز عن أنظمة الشفرات النسقية التي تراح فيها الذات " عن المركز " وعلى نحو لا تكون فيه الذات فاعله في تشكيل النسق الذي تنتمي إليه , وانما تصبح هنا أداة مهمة ووسيلة من وسائطه وبهذا يكون ارتباط النسق في البنية مرتبباً بمفهوم إزاحة الذات عن المركز . (3)

وهذه المفاهيم الجديدة هي التي قوضت البناء الفكري السابق وأقامت على ركامه كافة نظرياتها المعرفية الجديدة , ومن خلال هذا الهدم والبناء كانت الحداثة ذات تواصل استمرار ولم تأفل بسبب أهمية طروحات كبار البنيويين , ويشير (الباحث) إلى ان البحث سيخوض في موضوع البنية وما بعدها ضمن فضاء ما بعد الحداثة في المبحث القادم . الا ان البحث هنا لابد من الدخول فيه إلى أروقة مدرسة فرانكفورت بجيلها اللذين اختلفا في الحداثة وما بعدها فكان الجيل الأول يمثل كل من , ادورنو , وهوركهايمر , وماركيوز , وايريك فروم , أما الجيل الثاني فتمثل بالفريد سمث وكلايس أوفي ويوركن هابرماس واولبرخت هلمر , وهم

(2) عواد علي , شفرات الجسد (جدلية الحضور والغياب في المسرح) (عمان : دار أزمنة , 1996) ص 36 .

(3) زكريا إبراهيم , مشكلة البنية , م . س . ص 49 - 50 .

(1) س . رافيندران البنية والتفكيك . م . س . ص 62 .

جميعاً يتخذون من الماركسية منطلقاً فكرياً ، ولكن هذا لا يمنع من تعدد توجهات مفكرها فان منهم مثل فروم وماركيوز من التأثر الفرويدية والتحليل النفسي ، فادورنو تأثر بإنسانيات (هيرمان هيسة) فقد توحد هدف الجميع في صياغة أسس مدرسة نقدية جديدة وبديلة تقف بوجه التيار البرجوازي صاحب النظرية الهادفة إلى الفصل بين النظرية والتطبيق . (1)

ومن أهم الأسماء التي وقفت إلى جانب الفكر الحداثي ودافع عنه هو (يوركن هابرماس) لكن هناك من وقف بالضد منها وهم المجموعة التي كانت بالقرب من ادورنو (هوركهايمر وماركيوز) وهذا ناتج من أهمية الحداثة وقدرتها في التأثير في الحياة بكافة . ولكن في نفس المدرسة أو النظرية النقدية يمكن اعتبار ان مد الحداثة قد اصطدم بأراء ادورنو وهوركهايمر ومن اقترب من آرائهم وتعاوض معها وهنا يود الباحث الاشارة الى تناول (ادورنو وهوركهايمر .

فالنظرية النقدية تتخذ لها مجموعة من السمات والخصائص بشقيها وهذه الخصائص كامنة في أساسيات ثلاث هي :

1. تدعي انها نظرية تحريرية تحاول تحرير الإنسان بمد تنويره فهي تحاول الكشف عن الضغوط الذاتية للفرد وبذلك تحاول تعرية المجتمع .

2. ان النظرية النقدية لها مدرك ذاتي بها يمثل محتواها ، باعتبار ان النظرية النقدية شكل من أشكال المعرفة .

3. وهذا الأساس أو الخصيصة تكمن في اختلافها الابستمولوجي لا سيما عن العلوم الطبيعية وكونها ذات صبغة موضوعية والعلوم الطبيعية عكس النظرية النقدية كما يروى زعماءها لان النظرية النقدية هي تأملية انعكاسية وهذه صبغتها التي تصطبغ بها ، وهو ما يمنح الفرد تنويراً وانعكاساً ، وقفت

النظرية النقدية أيضاً بالضد من النظرية (الوضعية) لان الأخيرة ترى ان المعرفة تكمن داخل العلوم التطبيقية الطبيعية وليس في التأمل والانعكاس والإدراك ، وبهذا فان النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت) أرادت ان تعيد النظر بمشروع المعرفة التأملية ومناهضة الوضعية والعلوم الطبيعية . (2)

وعلى العكس مما جاء به الجيل الأول من فلسفة ورؤى فقد ارتبطت فلسفة (هابرماس) (1929-) بالازدواجية التي أسست منها الحداثة وجودها بتدعيم فكر الأنوار لها وما يتعلق في ذلك الأمر من قضايا التحرر وما وصل إليها من نتائج مدمرة وهذا ما كان مرتبطاً أيضاً بسيرورات العقلنة وأشكال العالم المعاش . (3)

(2) توم بوتومور ، مدرسة فرانكفورت ، م،س، ص 14 - 15 .

(1) ميجان الرويلي وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط 3 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2002) . 299-303.

(2) مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، ت : محمد ميلاد (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2004) ص 151 - 152 .

ولكن يرى الباحث ان رأي هابرماس في ما بعد الحداثة لايعني انه يقف موقفاً ضدياً ص حازماً منها إلا انه ينظر لها على اساس انها تعني الحداثة التي تسير بطريق الاكتمال بسبب كون الحداثة مشروعاً لم يكتمل بعد .

ويبقى هابرماس خلافاً لادورنو وهوركهايمر اساس المزج بين (البنية) و (الفعل) في نظرية (كلية) واحدة , وهذا ما وجه إليه أصابع الانتقاد من قبل أنصار ما بعد الحداثة , وفي الجانب الثاني دفاعه عن مشروع الحداثة , لا سيما فكرتي العقل والأخلاق الكليين , وفكرته حول الحداثة الذي يعدها مشروعاً لم يكتمل بعد وضعه في موقف النقيض تماماً للشطر الأول من فلاسفة النظرية النقدية , وإصداؤه تملأ جدل التنوير المرفوض قطعاً من قبلهم , لكن الجميع يتفق على وجود جانب سلبي وآخر ايجابي في جدل التنوير , فيكمن السلبي في الاستبعاد والإقصاء والهيمنة وقد رفض من الجيل الأول من النظرية , والايجابي هو في إمكانية إقامة مجتمع حر يشارك في بنائه الجميع , وهنا يرى أيضاً أنهم هم أنفسهم يستخدمون العقل الذي يرفضونه لتبرير مواقفهم من الحداثة والتنوير . (1)

ويقف هابرماس ناقداً لكل من الماركسية والليبرالية فكانت فلسفته التواصلية على نقيض من الماركسية التي أولت مركز الصدارة للبناء التحتي (البنية التحتية) الاقتصادي في تشكيل البناء الفوقي , ورفضاً لليبرالية ونزعتها الغائبة الكامنة في الربح والمردودية (2)

و هابرماس ينظر الى العلوم التجريبية والطبيعية على انها لا تمتلك سوى قيمة تفسيرية محدودة , إذ يتوصل إلى حقيقة مفادها ان الاقتراب من الظاهرة الاجتماعية يشير إلى وجود أنواع أخرى من المعرفة العلمية , خاصة لنظرية نقدية تمتلك نزعتها التحررية يدعمها التحليل النفسي ويوفر لها نموذجاً خاصاً . وان لم يقم (هابرماس) بالتحليل لكن ذلك اثر فيه عميقاً . وحاول إثبات أهمية وقيمة الماركسية إلى جانب التحليل النفسي واعتبر انهما لا يكونان إيديولوجيا , وذلك حين قرأ فرويد منطلقاً بذلك من مفاهيم تتعلق بنظريته (الفعل التواصلية) المرتبطة بفلسفة اللغة . (3)

" انطلق هابرماس في مشروعه لإعادة بناء الهيكل النظري العام لمدرسة فرانكفورت , من نقد صارم للوضعية المنطقية ولعقلانية " كارل بويرا " النقدية وذلك من خلال تبنيه لنظرية جدلية عنوانها استقصاء العلاقة بين العلم والواقع على خلفية ان العلم بمعناه المنهجي الصارم لا يمكنه ان يتناول بالدراسة والتحليل الا وقائع العالم الخارجي , أي ان مجاله الأول هو مجال العلوم الطبيعية " (4)

ويشير (هابرماس) الى ان المسألة ستكون اعقد في حال الدخول في مجال العلوم الاجتماعية لذا فهو يرفض الفصل بين الحقيقة والقرار منطلقاً في هذا من اعتقاده بوجود تناسق تجريبي , وكذلك ينطلق من توفر

(3) عصام عبد الله , يورجن هابرماس (سيرته وفلسفته), ط1 (الهيئة المصرية العامة للكتاب, 2006) ص 72 .

(4) حسن مصدق , النظرية النقدية التواصلية , يوغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت (بيروت : المركز الثقافي العربي , ط1 , 2005) ص 141 .

(1) مجموعة من الكتاب , مسارات فلسفية , م . س . ص 157 .

(2) كارل اوتو أبل , التفكير مع هابرماس ضد هابرماس , ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف , 2005) ص 130 .

قواعد للسلوك الاجتماعي ، ولكن هذه الثنائية لا يمنحها أولويات مطلقة ، فالعلوم الاجتماعية بزعمها امتلاك فهم تأويلي مسبق يعطيها الحق في ان تسمو وترقى إلى تجاوز المعطى التجريبي وتدخل أفقاً أكثر اتساعاً إلى منطقة التداخل والتفاعل بين الذات والموضوع ، وبذلك يميز هابرماس بين ثلاثة أشكال من المعرفة المرتبطة بالمصلحة البشرية وهي :

1. مصلحة تقنية : ترتبط بعلم تجريبي يحقق أغراضاً مادية .
2. مصلحة عملية : تتعلق بعملية التواصل بين الأفراد والجماعات الاجتماعية المختلفة ، بالتأكيد على اللغة كأداة للتواصل وأداة للإفهام من الطراز الأول .
3. مصلحة تحررية : وهي محاولة لتخطي الفعل المشوه المتأني من ممارسة القوة إلى تأمل ذاتي معبر بواسطة التحرر من تلك الأفعال المشوهة .⁽¹⁾

لقد تركز قسم كبير من جهد (هابرماس) منذ أواسط السبعينيات فصاعداً على وصف بنى (الفعل التواصلية) وطبيعة العقلانية التواصلية بوجه عام وهو ما شكل أساساً لإعادة بناء النظرية النقدية ، فالبنى كما يصفها هابرماس (مفترضات مسبقة ضرورية) أي العوامل التي نقوم بافتراض وجودها بشكل مسبق ودائماً في كل اتصال فعلي ، وقد لا تتحقق بالكامل فيشير هابرماس هنا إلى ان الخاصية التبادلية التواصلية ، تومي إلى . مثلاً . ان لجميع الفرقاء الفرصة في إقامة حوار ، دون الوقوع تحت طائل أي إيديولوجيا خارجية ، ويجب ان تهيمن قوة السجال الأحسن والأفضل وهذا ما يؤكده هابرماس لترسيخ وتبرير وإيجاد أرضية لازمة للديمقراطية والأخلاق .⁽²⁾

ولان الانسان عدّ شيئاً ثابتاً ازاء التقنية فقد اصبح الفرد فاقدا لخصوصيته الذاتية وامكاناته الخاصة ، العقل الاداتي لجأ الى فرض ملامحه ومقولاته على الواقع وإخضاع جميع الوقائع والظواهر للقوانين الشكلية ، والقواعد القياسية ، ليتسنى له التحكم بالواقع من جهة ، وليعمل على الحفاظ على بقاء الذات وهيمنتها وتفوقها من جهة أخرى ، ويقود هذا التوجه إلى سقوط العقل الاداتي في اللازمية ، واللاتاريخية ، والسقوط في نوع من النسبية المعرفية ، والأخلاقية الجمالية ، ويصبح من ثم النموذج المهيمن على الإنسان هو : الطبيعية . المادة . السلعة . الشيء في ذاته ، لكن هابرماس يرى ان البديل يكمن في العقل التواصلية القائم على حراك التواصل ويرفض اختزال أي ظاهرة او تبسيطها ، ليتحقق الوجود عبر فعل التواصل وذلك لحصول تحول في الممارسة الحرة للسلوك العقلاني وهذا التحول حسب . هابرماس . اساس المعادلة الشاملة التي تعني بشكل أساس الممارسة العملية و مهمتها تكمن في إدماج السلوك اللغوي داخل نظرية الفعل التواصلية (الحوارية) ، بمعنى إنجاز نظرية تواصل لسانية تأخذ بالحسبان عدّ السلطة المتحررة التي يعطيها اللغة هي الأساس ، بوصفها . أي السلطة . منبعثة من النسيج التواصلية للفواعل الاجتماعية⁽³⁾ .

(3) المصدر السابق نفسه، ص 13 - 14 .

(4) الن هاو ، النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت) ، ت: ثائر ديب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2005) ص 91 - 92 .

(1) كارل اوتو آبل، التفكير مع هابرماس ضد هابرماس، م، س ، ص 70-77.

عند النظر في النظرية النقدية من خلال جيلها سنلاحظ ان الجيل الأول عمل على إظهار عوامل مهمة في عقل التنوير من أهمها ما كان هذا الفعل يحمله من خديعة كامنة فيه وآلية (سيطرة العقل وهيمنته) ثم رؤيتهم للعمل والتقنية ومعالجتهم لمثل هذه الأمور اختلفت عن معالجتهم لعقل التنوير , إذ جسد العلم والتقنية تجسداً حياً للأسطورة بكل أبعادها لكي يفرزها معاً صيغة الذل والعبادة للقوى الخارقة التي كانت في السابق من اهتمام الأديان , وحاول هذا الرعيل فضح كل صيغ الهيمنة والاستغلال . لكن هذا الجيل (الأول) بقي متهما بسبب عجزه حيال تنفيذ تلك المزاعم على ارض الواقع , أما الجانب الثاني الذي يمثله (هابرماس) فقد دافع عن الحداثة بشكل كبير فانضم تحت اللواء المتهم في (مدرسة فرانكفورت) إذ تعرض الى ثلاث هزات كبرى هي :

1. الحركات والثورات التحررية للشعوب والتي أثارت مسألة مقدرة العقل الغربي على احتواء أشكال الهيمنة الغربية .

2. حركات التحرر النسوية وهذه بدورها أثارت بل كشفت عن ذكورية المجتمع الغربي وتمركزه حول الرجل .

3. الثورة الالكترونية , التي سعت إلى التأسيس لمفاهيم جديدة من الاتصال .

كل ذلك علاوة على نمو المؤسسة العلمية , هو ما جعل النظرية النقدية تقف عاجزة أمام تقديم تفسيرات شاملة تدحض وتنتقد الوضع الراهن . (1)

ومن خلال ما تم في البحث من استعراض لامتدادات الحداثة ومكانتها الكبيرة في الذات الإنسانية والتاريخ البشري على حد سواء لانها شكلت نقلة كونية كبرى بكل معاني الكلمة وحافزاً تاريخياً مهماً جعل من الإنسان الراهن يختلف جذرياً عن الإنسان الأول الذي كان يزرع تحت وطأة الهيمنة والاستعباد والميتافيزيقيا قبل عصر التنوير وفلسفاته التحررية وحركات الإصلاح الفكرية الدينية والاجتماعية والسياسية فضلاً عن الفن والأدب , وجد الباحث ان الإنسان ليقف مبهوراً ومستغرباً من هذا التاريخ الثقيل للإنسانية الذي تأسس بفعل ما طرحته الحداثة , إذ ان ما تأسس ليس بالأمر الهين أو اليسير وقد يكون من الصعب استيعابه دفعة واحدة دون تسلسل منطقي وتتبع تاريخي له .

وعلى الرغم من كل تلك الفاعلية وهيمنة الفكري والتحرري العقلية والذاتية الذي فُعل جراء التحديث والتجديد وبقي متوالداً ومتجدداً عبر حركات التجديد التي نتجت عنه , إلا ان ثمة نهاية وإطاحة بذلك الصرح العملاق كانت به لهذا الفكر وهو (ما بعد الحداثة) , حيث أطاحت بذلك كله ولكن ذلك لا يعني الإلغاء التام له , وبذلك أعلن الفكر البشري دخوله مرحلة جديدة وتفكير آخر مغاير تماماً لما سبقه , وتم ذلك في العقد السابع من القرن العشرين .

(2) ميجان الرويلي و د. سعد البازعي , دليل الناقد الأدبي , م . س . ص 304 - 305 .

المبحث الثاني

سمات ما بعد الحداثة

تحاول ما بعد الحداثة ان تطرح رؤى مختلفة ومغايرة لكل ذلك التاريخ الطويل وكل تلك العراقة والشمولية التي حملتها منظومة الحداثة , فتعد ما بعد الحداثة رافضة ونقيضة لكل تمركزات الفعل الحداثي بالرغم من اشتراك المفهومين فلسفياً بمرجعيات ربما يشكل (نيتشه) الفيلسوف الألماني أهمها , كونه من أهم الدعاة للفكر العدمي , كما ان تمركز الحداثة على المجتمع التقني لم يشكل أساساً لها مع اعتباره مهماً لها لكنه كان من أسباب تراجعها والإطاحة بها كما سيمر بنا , بسبب من وقوف العلم عاجزاً عن تحقيق السعادة للإنسان , الا ان التقنية وما نشأ عنها يبدو راسخاً أكثر وبشكل كبير في طروحات ما بعد الحداثة , التي تشكل المجتمع التقني / التكنولوجي ميزه وسمة من أهم سماتها .

امتازت الحداثة بأمور ثلاثة تعد أساسية وراسخة ولا بد منها لتمنحنا القدرة على الإشارة إلى حادثة أو وجود حادثة من عدمها فضلاً عن المميزات التي وضعها المفكر الأمريكي (إيهاب حسن) , ولكن يمكن اختزال اطر الحداثة بالنقاط الثلاث وهي :

1. العقلانية .
2. الذاتية .
3. الحرية .

وهي دعائم ثلاث أنتجت مجتمعات متطورة وحديثة كما مر بنا في المبحث السابق , بيد ان الكثير من الآراء والمفاهيم تطرح هنا وهناك وفي اتجاهات متعددة تحاول توضيح الأبعاد الفكرية والسياسية والاقتصادية لما بعد الحداثة إذ ترى السيسولوجيا مجتمع ما بعد الحداثة بانه مجتمع الاستهلاك والوفرة وثمة مؤسسات لهذا المجتمع عملت على تكونه وهي (الصناعة) و (المعلوماتية) و (التكنوقراط) , حيث يعتمد اقتصاد هذه المرحلة (المعلوماتية) أساساً وهو ما يعني تخطي حدود الدولة وتحطيم اطر البيروقراطية , وهي تحولات شملت الكل الاجتماعي . (1)

بالرغم من اعتبار ما بعد الحداثة حديثة الولادة الا انها تمثل إشكالية أخرى في هذا الجانب شأنها شأن الحداثة وتعدد الآراء في مرجعياتها أيضاً , اذ يرى بعض من المفكرين ان تلمس البداية لها , قد انطلق من

(1) حكيم عبد الرضا , الحداثة وما بعد الحداثة , مءس , ص 12 .

نيتشه وماركس وفرويد وهيدغر ، كون أفكارهم أسست لحركة ما بعد البنيوية وهي بمثابة القاعدة النظرية لما بعد الحداثة . (1)

ويشير (توينبي) (1889 . 1976) ان هذه المرحلة تبدأ من عام 1875 وذلك لانه وجد ان الغرب دخل منذ هذا العام حلقة تاريخية جديدة في حضارته ، ومن رؤية أخرى لما بعد الحداثة وظهورها ، عدت نهاية الحرب العالمية الثانية مفتتحاً لكل (الما بعديات) لان العالم هنا يكون قد دخل مرحلة جديدة سياسياً وثقافياً واقتصادياً وفي التكنولوجيا أيضاً ، ومقابل ذلك يذهب آخرون الى ربط ظهور ما بعد الحداثة بسقوط الاتحاد السوفيتي ونهاية الحرب الباردة وتراجع إيديولوجيا الفكر الماركسي ، وهو ما يعد نهاية لفكر الحداثة الممتد من (1789 . 1989) ، الا ان هناك طروحات متعددة تحاول ان تقرن ظهور هذا الفكر الجديد بعدة أحداث تاريخية مهمة منها سقوط جدار برلين في العام (1989) ومنها ما يشير إلى الثورة الصناعية الثالثة وبروز المجتمعات (ما بعد الصناعية) ومجتمعات (المعرفة) وهو الذي تحولت فيه المعرفة كأساس للنشاط الاقتصادي ، كما ان ثمة اقتران وفق وجهات نظر أخرى تقترن ظهور هذا الفكر بالنمط الرأسمالي الحديث ، أي الرأسمالية المتأخرة المقترنة بدورها بالشركات المتعددة الجنسيات ، مما أدى إلى توسع هائل للثقافة على امتداد الحيز الاجتماعي ، إذ ان كل شيء في حياتنا أصبح ثقافياً ، فضلاً عن اقتران ما بعد الحداثة بظهور تقنيات الحاسوب ، وبجانب آخر يرى المفكر الفرنسي (بودريار) ان ظهور ما بعد الحداثة اقترن بظهور الإعلام الجماهيري بيد ان أهم الطروحات التي تشير إلى بداية عصر ما بعد الحداثة هو العام (1972) الساعة الثالثة والنصف من بعد ظهر يوم الخميس من شهر تموز عندما تم الانتهاء من بناء دار للإيواء في أمريكا ومثلث الدار قيمة الريادة في المعمار وهو ما نسب إلى الحداثة حينها ، الا ان المبنى تم هدمه لانه غير صالح للسكن لانها لا تناسب روح العصر ومعطياته في الهندسة المعمارية ولا تلائم مجتمع ما بعد الحداثة . (2)

و " في ما يخص الهندسة المعمارية ، على سبيل المثال تكون النهاية الرمزية للحداثة والانتقال إلى ما بعد الحداثة ، عند الساعة الثالثة والدقيقة الثانية والثلاثين من بعد ظهر 15 تموز / يوليو من العام 1972 ، عندما جرى نسف مبنى بريت . ايغو مسكن ذوي الدخل المحدود في سانت لويس ، باعتباره بيئة لا يمكن السكن فيها " (3)

(1) باسم علي خريسان ، ما بعد الحداثة ، (دراسة في المشروع الثقافي الغربي) (دمشق : منشورات دار الفكر ، 2006) ص 195 .

(2) المصدر السابق نفسه . ص 196 - 198 .

(3) ديفيد هارفي ، حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، ط 1 ، (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، 2005) ص 61 .

أما في الفلسفة فكان للتداخل بين البركماتية الأمريكية التي عادت إليها الحياة بسبب أفكار ما بعد الحداثة وما بعد البنيوية ، وأطلق عليها حينها موجة غضب عارم ضد الانسانية وتراث التنوير الذي قامت عليها أسس الحداثة لفترة طويلة من الزمن ، وسنجد ان الكثير من السبل التي سلكها رواد ما بعد الحداثة كلها كانت تهدف إلى النظر في ما سبق برؤية جديدة تمتلك سماتها التي لا بد ان تبتعد كثيراً من رؤيا التنوير والعقلانية للحياة الإنسانية وعلى الأصعدة كافة ، فمن فوكو إلى دريد إلى ليوتار وبودريار ومدرسة فرانكفورت بمؤسسيها هوركهايمر وماركيور واورنو تكون الحداثة قد ودعت زمنها وانزوت في أمكنة المدافعين عنها من أمثال هابرماس ومن سار على نهجه ، فيما نجد ان ما بعد الحداثة بتعددية اتجاهاتها وتنوعها كفيلة بتقويض ذلك الصرح من الأفكار . (1)

ومثلما كان للحداثة أسبابها التي جعلت منها جذوراً لأبد من وجودها ، فان ما بعد الحداثة تمتلك ضرورة وجودها هي الأخرى فضلاً عن قيامها كرد فعل بوجه الحداثة ذاتها ، ومن هنا يمكن ان يشار إلى حدوث تحولات كبرى لا سيما في المجال الفكري والأدبي والفلسفي والفني ، عبر رفض الحقيقة وهدف الوصول إليها ، تلك الحقيقة التي اشتغلت عليها الحداثة منذ تأسيسها وحتى نهايتها ، فقد ظهرت فلسفات ونشأت على اساس الشك بتلك الحقائق ونكران أي طرق تؤدي إليها أساساً ، وقد حمل على المطلق وادعى ان كل العلوم لا يمكن ان تعدو عن كونها سوى نظرات خاصة ينشؤها كل لنفسه ، إذ لا يمكن لأي شخص ان يحدد ان رأياً أصوب من الآخر ، فضلاً عن وجود سببين مهمين لنشوء فكر ما بعد الحداثة وهو تطور العلم ، إذ ثبتت البحوث العلمية التي اعتمدتها ما بعد الحداثة ان عقل الإنسان محدود وهو مخلوق صغير كسائر المخلوقات رغم إمكانياته الهائلة ، واتهمت الحداثة بأنها قائمة على العقل لكنها هي التي دمرته ، والسبب يعود إلى الضعف الذي يعتري عقل الإنسان أحياناً بحيث لا يمكن الوثوق بحكمة لاسيما بعد اكتشاف مبدأ اللايقين والفيزياء الكمية وهو السبب الثاني ، وذلك ما أدى إلى بطلان الأوهام التي حيكت عن قدرة العقل بحيث وصل الأمر إلى تفنيد الحتميات التي توصل إليها القرنين التاسع عشر والقرن العشرين . (2)

يرى الباحث . ان ثمة عوامل كثيرة على صعيد التقدم الحضاري وسوسيولوجياً وانثربولوجياً ساعدت على ظهور مفاهيم (ما بعد) وكذلك الصراع بين الاشتراكية والرأسمالية الذي انتهى بانتصار الرأسمالية وحلول المجتمع ما بعد الصناعي ، الذي يعد مرتعاً مهماً لاستثمار رأس المال ، وتفعيل الثروات ، كذلك الحال يشمل بروز مفكرين على مستوى الوعي الإنساني في مجالات الفلسفة والآداب والفن والهندسة والسياسة والاقتصاد

(1) باسم علي خريسان ، ما بعد الحداثة م،س، ص 63 .

(2) راشد بن حسين العبد الكريم ، اثر ما بعد الحداثة في التعليم ، ورقة مقدمة للقاء الجمعية السعودية للعلوم التربوية النفسية (جستن) اللقاء السنوي (1424 هـ) بوزارة المعارف ، الرياض .

والاجتماع . مما أدى إلى فتح المجال أمام التلاقح الفكري بين الحضارات والمجتمعات الإنسانية عبر احتواء رأي الآخر والأخذ به أو النظر إليه على أساس تشكل المجتمع الإنساني الذي لا تقف الحدود حائلاً أمامه , يضاف إلى ذلك المعلوماتية التي هدمت تلك الحدود وأجهزة الانترنت والحاسوب , فقد صنع تمركز العقل الغربي والذاتية والحرية إلى الانغلاق على تلك الذات والتمركز حول ذلك العقل , فوضع بذلك الفواصل بين المجتمعات وصنع لها حكاياتها الكبرى التي أشعرتها بامتيازها عن غيرها من المجتمعات الإنسانية , ومحاولتها محو التاريخ والتراث , ذلك التراث الذي تفخر به المجتمعات وتحسبه من منجزاتها الحضارية التي تدعم بها المجتمع الإنساني ككل وتحاول التواصل معه على وفق إنسانيتها .

فالرأسمالية الفوردية مثلاً أساساً مهماً في تكون المجتمع ما بعد الصناعي وقاما بتلك التحولات المهمة , ويمكن اعتبار الفوردية نظاماً للإنتاج المكثف الذي يتضمن نوعاً قياسياً من المنتجات المتكررة وبذلك فقد قامت الفوردية أساساً على الإنتاج الواسع والاستهلاك الواسع واستمر ذلك خلال الحربين العالميتين , الأولى والثانية , ولكن مع نهاية الستينات من القرن العشرين وبداية السبعينات منه تكون الفوردية قد تهاوت كنظام اقتصادي لتنتفح الحياة على نوع جديد من الرأسمالية , وبقدر ما كان النظام الفوردي يعتمد الاستهلاك , فقد حل الكمبيوتر كبديل فظهوره كان له تأثير كبير ما يعني ان أنظمة التوزيع قد مكنت تجار التجزئة من تجنب تكديس السلع ومنحت الأسواق قدرة على الانقسام والتوجه إلى مجموعات معينة , وهو ما كان يعني التوجه نحو التصميم لإنتاج صورة ملائمة لروح العصر , وصار على كل السلع ان تنتج موديلات متعددة يمكن للمستهلك ان يختار منها . وصارت السلع تشتري بسبب ملاءمتها لنمط الحياة الذي ينقله تصميمها , بحيث أصبحت الصور ذات أهمية كبرى في حقبة ما بعد الحداثة . وصار للشكل أهميته وبعده الجمالي . وهو ما يشير إليه المفكر الفرنسي (بودريار) في رؤيته لعالم ما بعد الحداثة . (1)

قامت حقبة ما بعد الحداثة على رفض كلي للحقائق المطلقة والسرديات الكبرى التي تفسر تطور المجتمع , وفي نفس الوقت فقد جاءت بآراء متعددة حول المجتمع وتقييمه وكذا تقييم الثقافات , انها حقبة العولمة من جانب والمحلية من جانب آخر , وهي إلى ذلك تقوم بالاحتفاء بأي اختلاف وتبحث بشكل دائم عن القواسم المشتركة في تحليل الافتراضات المركزية التي تحكم مقولتي الحداثة وما بعد الحداثة , فالفرد المعاصر المحمل بالأعباء يريد يائساً ان يحافظ على الأصالة والاستقامة , ولكنه يصل أخيراً إلى النقطة التي لا تشكل لديه أسباب عدم اليقين بان كل الاتجاهات القيمية متماثلة في عاداتها , لذا يكون الاختيار بينها شيئاً بلا معنى , وعليه لابد من النظر إلى ثورية النصف الثاني من القرن العشرين لانه قائم على

(1) حارث محمد حسن , و د . باسم علي خريسان , (إعداد) قراءات في ما بعد الحداثة , (بغداد : مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر , د . ت) ص 13 - 14 .

توترات الاختلافات والتشابهات التي تطلقها عمليات العولمة والمابعديات ، مثل التداول الإنساني التفاعل غير الثقافي أو تفاعل المعرفتين المحلية والعالمية ، وهو ما كان يساعد على تصعيد شكوك مفكري ما بعد الحداثة لقسم منهم ويقينية القسم الآخر . (1)

يرى الباحث ان أسس ومقولات ما بعد الحداثة تمحورت حول مجموعة من المفاهيم الجديدة مرت بنا في الصفحات السابقة ، بيد انه يمكن إيجازها بشكل أكثر شمولية وإحاطة بمفاهيم المابعديات ، أي ان ما بعد الحداثة رافق ظهورها مجموعة مهمة من المابعديات منها المجتمع ما بعد الصناعي ، ما بعد الفوردية ، ما بعد الماركسية ، وما بعد البنيوية ، وما بعد الفلسفة ، وما بعد الرواية ، وما بعد الايدولوجيا ، وما بعد التاريخ ، وما بعد الكولنيالية ، وما بعد الرواية ، ولكل منها مفكروه ورواده ، انه عصر أعلن فيه موت الأب من قبل (نيتشة) موت الإنسان من قبل (فوكو) ، والمؤلف من قبل (بارت) ، عصر تشظى فيه المعنى وانفتح النص على الآخر وعلى قراءات لا متناهية ، وقراءات خاطئة ، ببساطة انه عصر قام على أنقاض الفكر الحداثي .

وبسبب من ثورية عالم (ما بعد الحداثة) تختفي قيم وتبرز أخرى ، تذهب مفاهيم وتحل محلها مفاهيم ربما مغايرة كل المغايرة ، أو ربما تؤدي إلى تطور مفاهيم سابقة ، لقد حل المجتمع الكوني ، والفكر الكوني بضمه الإنتاج والاستهلاك بفضل الثورة التكنولوجية مما ساعد على تغيير الحياة بكافة أنماطها في السلوك وفي نمط التفكير ، وحتى في نوعية القيم السائدة فذهب مفهوم المجتمع ما بعد الصناعي ليحل محله مفهوم جديد هو (مجتمع المعلوماتية) ، فقد أدى إلى إحداث ثورة كونية شاملة ، فضلاً عن تكنولوجيا الاتصال ، والأقمار الصناعية واستخداماتها الواسعة ، لا سيما في مجال البث التلفزيوني الذي يتجاوز الحدود الجغرافية ، مما يؤثر إعلامياً في التداخل والتأثير في العادات والاتجاهات والقيم ، ومن هنا صار تشكل (الوعي الكوني) أمراً حتمياً ، ليؤسس مفهوماً جديداً هو (ما بعد القومية) و (ما بعد الوطنية) لان الوعي الكوني سيحل محل أنماط الوعي السائدة السابقة ، كالوطني والقومي ، لكنه لا يقوم بالغائها ، وهذا ما يؤكد شمولية وقوة تيار ما بعد الحداثة وآلية رسوخه في الواقع الراهن . (2)

ومن جانب آخر فقد مالت ، أفكار ما بعد الحداثة إلى إنكار أي منهجية أو عمومية في التاريخ ، وإلى خلط الصور معاً دون نظام ، وخلط الأفكار ، فتبدو معايير الترابط وكأنها غير مهمة ، فأكدت على الفصل والتشظى والآنية ، والاختلاف ، وعلى (الاخيرة) حيث لا يجوز لشخص التحدث عن الغير أو الآخر ، أو عند الحديث عن الآخر فان ذلك يتم عبر صورة المتحدث الخاصة به ، وهنا يقدم منظرو ما بعد الحداثة

(1) المصدر السابق نفسه ، ص 20 - 21 .

(2) السيد يس ، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة ، الجزء الأول (القاهرة : المكتبة الأكاديمية ، 1996) ص 37 - 39 .

حججهم لدحض ادعاءات الحداثة وتمركزات العقل والإنسان ، على اعتبار ان العالم لم يكن قابلاً لان يعرف ، لان الحقائق لم تكن لتملك طريقة موجودة لترسيخها ، فالطريقة المثلى هي ترك الأشياء لتنمو وتزدهر وفق طرقها المتعددة والمتنوعة دون تدخل ، وقد انتقل هذا النوع من التفكير ، إلى الهندسة المعمارية ، والفنون ، والثقافة الشعبية ، وأساليب الحياة الجديدة وسياسات الجنوسة (النوع ذكر أم أنثى)⁽¹⁾

وما دام العالم يعيش في عصر ثقافي جديد فانه يحتاج إلى كشف الخطاب المعبر عن هذا العصر وهذه المرحلة الانتقالية وشرطها الإنساني / التكنولوجي المزوج ، فإن الحداثة خطاب مركزي مضاد للتعدد غير الأوربي وللآخر الملون وحملت وعوداً بالسعادة والمساواة والحرية التي لم تتحقق ، فقد بدت العلوم التي وعدت بأحداث نتائج دراماتيكية عاجزة مما أدى إلى التشكك من قبل ، المتحمسين لها ، وهو ما شمل العلوم الاجتماعية والتجريبية كما ظهرت تناقضات العلوم الحديثة وما يفترض انها ستعلمه بين ما حققته فعلياً فبدت اقل من المستوى الذي بشرت به ، كما ان العلم الحداثي اظهر اهتماماً ضئيلاً بالأبعاد الروحية للوجود البشري بل ظهرت هذه الأبعاد وفق مفاهيم الحداثة ومشروعها وكأنها أبعاد تافهة .⁽²⁾

فالحل الحداثي تكسر على أيدي البطالة والإحباط والشح المادي والمعنوي والانسحاب الشعبي والتفكك الاجتماعي الذي صار يضرب في أعماق المجتمع الغربي ، هذا المجتمع الذي لم يجد في الليبرالية أو العقلانية أو المركزية الثقافية حلاً لمشكلاته وتراكماته ومعضلاته ، وهو ما جعل من الحداثة تقف عاجزة عن إيجاد الحلول أو الجواب عن التساؤلات المطروحة أمامها .⁽³⁾

فجاء فكر ما بعد الحداثة ليأخذ كل ذلك بعين الاعتبار ، وما يشمل الانطباعات البشرية الأساسية ، كالعواصف والانفعالات والحدس والانعكاسات النفسية والتأمل ، والتجربة الذاتية والعادات الخاصة وما ينتج عنه ، كالعنف الذاتي والولع الروحي وكل ماله علاقة بالروحي والسحري ، مع الأخذ بنظر الاعتبار أيضاً الوجدان الديني والتجربة الروحية للمجتمعات ، انه الفضاء الذي قامت ما بعد الحداثة ببث الروح وإعادتها إليه ، فصار مثقف ما بعد الحداثة (بعد موت الفردانية والانسان نفسه وحلول المجتمع بدل الفرد الانسان) ينظر للماضي بحنين لا سيما حنينه لمجتمعات ما قبل الحداثة ، حيث الخلية الاجتماعية ، وحياة الجماعة والاعتماد على ذات المجموع وليس الفرد لصياغة وجودها ، واندفع البعض لتجليات حلميه حول حياة

(1) ج . تيمونز روبرتس ، من الحداثة إلى العولمة ، ت : سمير الشخيلي ، ج 2 ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (310) ، (الكويت : المجلس الوطني ، 2004) ، ص 169 - 170 .
(2) عبد الله الغدامي ، النقد الثقافي ، ط 3 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2005) ، ص 37 - 38 .
(3) المصدر السابق نفسه . ص 39 - 40 .

الكهوف والفطرة والبراءة ، والبدائية ، وهكذا فقد واجهت الحداثة اتهاماً مهماً وهو سبة المركزية الثقافية وجعل العالم يدور في قطب واحد . (1)

وبالولوج في فلسفة ما بعد الحداثة ومقولاتها الفكرية عبر أجيالها المتعاقبة والمتعاصرة التي جاءت بفعل مؤسسيها والمنظرين لها والتي يمثل الفيلسوف الألماني (نيتشه) أهم ركائزها التي انطلقت منها فضلاً عما سبق الحديث عنه ، وهو من أهم مرجعياتها الفلسفية ، لذا سيكون (نيتشه) هو باب الدخول لتلك الفلسفات نتيجة فلسفته العدمية .

ولدت مقولات ما بعد الحداثة فلسفياً في متون آراء وفلسفة نيتشه إذ يقوم بنقد التطرف في الوعي التاريخي الذي يمسك بإنسان القرن التاسع عشر الذي يجعله متمسكاً بالتاريخ دون ان يقوم بمنحه تاريخاً جديداً ، وهو ما يطلق عليه (نيتشه) بالمرض التاريخي ، ويرى ان هذا الإنسان يمتلك إمكانية الشفاء منه ، ويناقش مسألة الحداثة التي يعدها انهياراً ، وبعد ان يطرح العديد من الأمثلة يصل إلى نتيجة مفادها انحلال مفهوم الحقيقة ذاتها ، أو (موت الإله) الذي قتله فرط الدين وإرادة الحقيقة التي مارسها رعيته على الدوام ، ويرى نيتشه اننا حقاً نخرج من الحداثة بفضل هذه العدمية ، وبسبب من تلاشي مفهوم الحقيقة وانهاره وهدمه ، يؤدي بدوره إلى تلاشي كل أساس يوصل الى الاعتقاد وبأي أساس آخر ، ويتوقف الأساس عن العمل ، حينها لن يكون بالإمكان الخروج من الحداثة بتجاوز نقدي ، لن يكون هذا أخيراً سوى عملية داخل الحداثة نفسها ، لذا وجب البحث عن مخرج آخر ، وعبر ذلك الرأي الحاسم تتشكل آفاق ما بعد الحداثة في الفلسفة . (2)

فمهمة الفكر لم تعد وفق نيتشه كما تصورتها الحداثة دائماً . أي مبدأ الرجوع إلى الأساس . ومنه العثور على جديد . ووجود . قيمة لتقدم معنى للتاريخ بانتشار يأتي لاحقاً على الدوام ، تمنحه أشكال الاستعادة ، أي استعادة الأصل ، استعادة الكلاسيكي ، فيزداد الأصل ثقافة حين تتم معرفته وبهذا تتحل وتتضاءل فكرة الأساس وفق المنطق من منظور تأسيس ادعاءاتها المتأنتية والنابعة من أساس هو معيار الفكر أو انها هي معياراً للفكر الصحيح، ويمكن الذهاب إلى اعتبارها خواء من أي مضمون ، وهكذا يبدأ ما حولنا بالتشكل ويقدم ألواناً وأشكالاً من الجمال لم يكن لمن سبقونا من البشر القدرة حتى في ان يحلموا بها، ما يوضح اعتقادات نيتشه حول انحلال الأساس وفكرة الحقيقة ، وما يعني أيضاً تصوراً لتفاهة الأصول التي يقابلها الثراء المتنوع الألوان للواقع الأكثر قرباً . (3)

(1) عبد الله الغدامي ، النقد الثقافي ، م . س ، ص 40 - 41 .

(2) جيانى فاتيمو ، نهاية الحداثة ، م ، س ، ص 184 - 187 .

(1) المصدر السابق نفسه . ص 188 - 189 .

يرى الباحث ان أفكار نيتشه انطلقت لتشكل سابقة في الوجود الفكري الذي جاء بعده تبني هذه الأفكار ولكن بطرق مختلفة , تصب في نفس الأهداف وقد تتجاوز ذلك الهدف إلى ما هو ابعد من ذلك فمن رفض الأب ولا جدوى للمثل والقيم وضرب فكرة التاريخ يكون (فوكوودريدا وبارت) قد نزعا إلى توكيد تلك الأفكار , بل هو خط متعدد الاتجاهات يبغي الوصول الى هدف واحد هو ضرب التمرکز واللوغوس بكل أشكاله وأبعاده وفي كافة مجالات المعرفة مهما كانت تلك المعرفة فضلاً عن وجود مفكرين آخرين عملوا وساروا على نفس المنوال النيتشوي لتفعيل ما بعد الحداثة وجعلها واقعاً معاشاً .

ميشيل فوكو : 1926 . 1984

يؤسس فوكو عبر مقولاته ومؤلفاته (تاريخ الجنون في العصر الكلاسيكي) 1961 , و (ولادة العيادة) 1963 , و (الكلمات والأشياء) 1966 , و (اركيولوجيا المعرفة) 1969 , يؤسس لخطاب جديد , هو خطاب المعاصرة لتحديد وضعية الخطاب وفهمها من خلال زمنها , ويريد بالخطاب فرض آلية تتم عبرها العودة إلى النواة الأولى أو كما يسميها (ذرة الخطاب) وتعرف على انها ذلك المنطوق المتفرد الذي يبنى عليه صرح أفكاره الفوكوية , فهو يجد في " المنطوق " أو الخطاب على أساس انه مجموعات متكونة (للخطابات) يظهر للوهلة الأولى وكأنه نهائي لا يقبل القسمة ويمكن عزله بحد ذاته ويمكن أيضاً ان يكون لعبة علاقات مع عناصر مشابهة , ينظر وكأنه بذرة فوق سطح نسيج حاكته بنفسها , وهي (ذرة الخطاب) وفهم الخطاب لابد يمر عبر تفكيك هذه الذرة , لان الخطاب هنا لا يتعرف على ذاته كنوع من أنواع الإمكان أو كحقل من الخيارات الممكنة , الا من خلال المنطوق الذي يكشف عن الموقع , الخاص للخطاب أكثر مما يكشف عن إنتاجه , وهكذا يكون الخطاب محدداً بموقع من المعرفة لا بإنتاجه .⁽¹⁾

لدى فوكو مجموعة من التساؤلات التي يطرحها في مفتتح كتابه (ميلاد العيادة) منها ما يخص العقل والجنون والحمق , هذا الجنون الذي يعده خارج حلقة المعرفة سابقاً بكونه منبوذاً , لذا فهو يحاول عبر تساؤلاته بالبحث عن الوسيلة التي يمكن من خلالها رصد معالمه وكيف يمكن رسم خارطته المعرفية . أي الجنون والحمق . كما يتساءل من أي منظور نستطيع تشكيل صورة تعرفنا على ملامحه , وتحديد أبعاده ومداخله , وهنا يذهب فوكو , باتجاه عصر الأنوار الذي يراه بانه أتقن رسم لوحة العقل بمختلف الحقول مما جعله يملك الريادة للمنطق ولجمالية التفكير وبهذا فهو يجد باختياريه استنتاج الصمت وتقريب المنبوذ حلاً مناسباً يسير بمحاذاة العقل , اذ لابد من تفعيل دور العين والسمع والنطق , فيكون قد وجد الحمق والجنون لغته أخيراً وأصبح يمثل خطاباً قائماً بذاته , اذ صار في الوقت ذاته موضوعاً , وهي إشارة فوكوية للتحويل

(2) محمد علي الكبيسي , ميشال فوكو (دراسة) . ط 2 (دمشق : دار الفرق , 2008) ص 20 - 21 .

الذي طال تاريخ الأفكار ، ويعود ليضرب مثلاً (نيتشه وارتو ورامبو ورفائيل) ، فقد يعتقد المفكر العقلاني انه بعيد عن الحمق وغريب عنه ، فيما هو في الأصل منبثق منه ، ولهذا يعبر الجنون عن ذاته .⁽¹⁾

يرى الباحث ان فوكو هنا وفي المقولتين السابقتين يرمي إلى تفكيك تلك الذرة التي تبنى لتؤسس لنظام الخطاب المؤسساتاتي الذي يتمركز حول . اللوغوس . العقل وهو يريد تقويض ذلك البناء من خلال تحديد ذلك الموقع المتأسس فيه الخطاب أو يتأسس ويتشكل فيه الخطاب فهو تقويض لذاته وضرب لزمه ، كما يمثل الخطاب بالنسبة لفوكو أهمية قصوى لانه مرتبط بالخطاب العقلي واللاعقلي ، بين العقل والجنون والحمق ولانه وسيلة للقول ووسيلة للتعبير وللتواصل الذي لا يريد ان يسبح بأسيجة في كل المجالات والاتجاهات في الحياة .

يحاول فوكو تحديد أبعاد مهمة يعدها مانعاً بوجه تفعيل الخطاب المعرفي الحديث والجديد منها ما يسميه عملية القسمة والرفض المتعلقة بالعقل والحمق ، ومنها ما يطلق عليه (إرادة المعرفة) والأخير مهماً للغاية بالنسبة له ، فعملية القسمة والرفض تشير إلى التعارض بين العقل والحمق ويؤكد (فوكو) ان الأحقق / المجنون ابتداءً من القرون الوسطى لم يكن خطاباً متداولاً . كونه يعد فارغاً ولا قيمة له ، ويمكن ان تحسب له قدرات غريبة لامكانيته على الجهر بالحقائق المخيفة وقدرته في التعبير عن المستقبل وعن الرؤية الساذجة بحيث لا يمكن للآخرين إدراك حكمته ، وظل كلامه لعدة قرون في أوروبا لا يُسمع ، بمعنى انه كلام لم يكن موجوداً ، وتمارس القسمة عبر أقوال الأحقق لكنها لم تكن مرغوبة أبداً ، فهو على الجانب الآخر من التقييم . أي منبوذاً . واليوم تقف المؤسسات التي تمكن الطب النفسي للاستماع إلى كلمات قيلت بحرية من قبل الأحقق لكن القسمة لم تظل باقية ، وهذا التقسيم تكون تاريخياً بشكل أكيد ، ويأتي دور (إرادة المعرفة) أو إرادة الحقيقة ، النابعة نتيجة هذه القسمة وهي بدورها قد أعطت لإرادتنا في المعرفة صورتها العامة .⁽²⁾

يرى الباحث ، ان ما يشير إليه فوكو على ان الأحقق / المجنون يمتلك من الحكمة والرؤيا ما لا يدركه الآخرون وقد تحقق ذلك بالفعل في النصوص المسرحية عالمياً وعبر التراث العربي أيضاً والمسرح بالخصوص ، فنجد ان شخصية البهلول في الملك لير وهو صاحب الحكمة ولكنه لا ينظر الاعلى أساس انه رجل مضحك مهمش أطلق شكسبير ما أراده من حكمة على لسانه ، وكذا في شخصية المهرج في (هاملت) . وفي الأدب العربي الذي استقى منه المسرح العربي شخصيات بهذه النوعية مثل شخصية (جحا) المضحك وشخصية البهلول، وهذه الشخصيات كان لها دور هام في إبراز الحكمة من خلال مقولاتها المرتبطة بما لا يستطيع الآخرون قوله ، وهي غالباً تضرب القوانين ولا تعتد بها أمام سلطة كسلطة الملك أو

(1) عبد القادر بودومة ، الحداثة وفكر الاختلاف ، ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2003) ص 21 - 22 .

(2) ميشيل فوكو ، نظام الخطاب ، ت : د . محمد سبيلا ، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، 2007) ص 9 - 11 .

تغير أهمية لذلك لأنها تمتلك حكمتها التي تعلو على القانون ، وتمتلك حرية القول ، ومع هذا فإنها على وفق رأي (فوكو) ليست لها الصدارة أو لا توازي شخصية العاقل أو العقلاء في المكانة الاجتماعية أو في البوح المسموع من قبل الآخر لذا فكان المركز يجعلها هامشاً ، وربما غير مرغوب فيه لنقل حكمتها على السامع . ووفق تساؤل فوكو عن إرادة المعرفة أكثر من المعرفة ذاتها يكون قد أعلن اقترابه من نيتشه ، فهو يبحث عن مختلف الممارسات الخطابية التاريخية على المستوى المعرفي ، وعلى المستوى ألعائقي فإنه على الدوام يصرح بعلاقته النيتشوية . (1)

ولم يقف فوكو عند هذا الحد بل راح يبحث في التاريخ والسلطة والثقافة والمتقف ونتج عن ذلك إعلانه (موت الإنسان) كمفهوم جديد ، بعد تأثير (نيتشه) الذي أعلن موت (الأب) ، إذ قرأ فوكو التاريخ دون ان يمكنه فيه ، وبهذا اتهم انه ضد التاريخ ، الا انه كان يمتلك مشروعه ورؤيته الذاتية تجاه التاريخ ، والتاريخ بالنسبة له يجب ان يعنى بالكشف عن طبقات الأحداث ، المتضاعفة ، والبحث داخل التاريخ عن أنماط الحقب المختلفة لان التاريخ ليس حقبة واحدة بل عبارة عن مجموعة من الحقب المتوالية والمستترة الواحدة خلف الأخرى ، فنأدى بتعدد الحقب كمفهوم جديد بديل عن المفهوم القديم في النظر إلى التاريخ ، اما بالنسبة للسياسة فقد قرأ السلطة وفقاً لتطبيقاتها السياسية والاجتماعية كما تجلت في مؤسستي السجن والمصح العقلي وقد اكتشف مفهوماً آخر مغايراً للسلطة كان الجميع يسعى إليه ، حيث بدل التعذيب يأتي السجن وجاء مفهوم السجن كعقاب بالرغم من إصراره وتأكيده على عدم امتلاكه نظرية سياسية أو ابتكاره لها حتى ، لذا فقد رفض الدولة رفضاً مطلقاً ، ورفضه يسير باتجاه الطبقة الحاكمة والسلطة ، وهو لا يؤمن بثورة ديمقراطية ، لان طبقات المجتمع لا توجد في عالمه السياسي . (2)

ولم تتوقف ابتكارات فوكو لمفاهيم جديدة بل تعدى ذلك إلى منهجه الفكري الجديد وهو (الاركيولوجيا) وذلك للبحث عن الإنسان الخفية التي تحكم الظواهر والأحداث على السطح ، فالاركيولوجيا ليس علم الآثار حسب فوكو ، يرتبط بالحفر والبحث عن الشفرات المعرفية الفاعلة ، أو الكامنة وراء الممارسات الخطابية المتحكمة فيها ، ومن ثم يغادر إلى التفكيكية والنيتشوية ، ولقد أكد في بحوثه على الجوانب التي عدها غيره هامشية ، الا انه يعتبرها من القضايا المسكوت عنها والتي لا بد من تسليط الضوء عليها ، لذا كان يبحث في

(1) رضوان جودة زيادة ، صدى الحداثة ، (ما بعد الحداثة في زمنها القادم) ط 1 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2003) ، ص 47 .

(1) رضوان جودة زيادة ، صدى الحداثة . م . س . ص 51 - 52 .

تاريخ الجنون والجريمة والعقاب ومولد العيادة ، ودرس نظام الخطاب والمعرفة والقوة ، ومن ثم اهتم بدراسة تاريخ الإنسانية (1).

وفي كل تلك النظم الخطابية كان همه تلك الأنساق والأنظمة والشفرات التي تحكم النظام المعرفي والتي يعدها بنى تحتية تتشكل البنى الفوقية بواسطتها ، كالخطاب وشكل السلطة وممارستها ، الأمر الذي دفعه لتبني مفهوم (الأركيولوجيا) ، وتقسيم حقبة التاريخ الأوربي لثلاث حقبة كان آخرها يبدأ مع مطلع القرن التاسع عشر بظهور مفهوم الإنسان من حيث هو ذات تاريخيه ، ونتيجة لذلك أعلن فوكو موت تلك الذات وموت الإنسان نفسه . (2)

يوجه فوكو نقده للجدل الفكري الذي حكم الإنسان والتاريخ في القرن التاسع عشر بفضل (هيغل وماركس) إذ ان الفكر الجدلي يستدعي النزعة الإنسانية وهي بدورها تستدعي التاريخ ، لان التاريخ وحسب فوكو كريماً بالوعود في ان الكائن البشري سيتحقق في المستقبل كلية وبكيفية أصيلة ، أو بتأكيد فوكو على وجود انساق ، وبنى قبلية عزز التيار الفكري الذي يدعو إلى إبعاد المرتكزات الفلسفية التقليدية السائدة في القرن التاسع عشر . (3)

ليس الإنسان خالداً ، هكذا يطلق (فوكو) رؤيته تجاه الإنسان والإنسان ليس أكثر المشاكل إلحاحاً من بين تلك المطروحة على حضارتنا ، والناس لم يفكروا قديماً في كيان طبيعته أو قانون لغتهم وفي بنية رغبتهم ، وانه لمن شبه المؤكد ان الإنسان لم يكن له أي موقع أو مكان مخصص في بناية المعرفة ، وكذلك في العصر الكلاسيكي ، تأسس على عدم الاشارة لوجود بارز للإنسان ، وتمحورت تلك الحقبة حول الخفايا الغامضة للطبيعة الإنسانية ، وحول ارتعاشات الكوجيتو الديكارتي ، بحيث ثمة وجود للناس لكن الإنسان كفرد لم يكن موجوداً ولم يكن الإنسان موضوع تفكير ، فتاريخ ميلاد الإنسان قريب جداً . وفق فوكو . لكن بظهور الإنسان وجب تخصيص مكان خاص للعلوم الإنسانية ضمن تشكيلات البنية المعرفية الضمنية ويشير فوكو إلى ان علوم الإنسان تشكو من كونها مشتقة وبالتالي فهي غير قادرة ، وتقرب من الفلسفة بشكل خطير ومعرضة من بعيد لإغراء النماذج الرياضية وتتعزز على مبادئ المعرفة وبالتالي يتضح ما يشير إلى هشاشتها المحتومة ، وحملها تباشير اختفائها ، لقد ظهر الإنسان فوق مسرح المعرفة ، وله ان يغادره بنفس

(2) يقسم فوكو التاريخ الأوربي إلى ثلاث حقبة الأولى تبدأ مع عصر النهضة بين القرن السادس عشر إلى منتصف القرن (17) والعصر الكلاسيكي وبدايته بظهور الخطة الديكارتية أواسط القرن (17) والعصر الحديث ويبدأ مطلع القرن (19) بظهور مفهوم الإنسان كذات تاريخية ، للمزيد ينظر د . باسم علي خريسان ، ما بعد الحداثة . م . س . ص 100 .
(3) باسم علي خريسان ، ما بعد الحداثة . م . س . ص 100 - 102 .
(4) المصدر السابق نفسه . م . س . ص 104 .
(5) رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة ، م، س، ص 53-54.

ضرورة ظهوره ، إذا ما اختفت شروط إمكان وجوده ، وسيغادر أفق حضارتنا وهو في حالة تشوه ، فاسحاً المجال لفجر جديد . (1)

يرى الباحث ان فرادة فوكو تكمن بكونها نابعة من اختلافه وتميزه بالنظر إلى المسلمات واليقينيات. ولذلك يجد (ما بعد الحداثة) في شخص فوكو وفكره الجديد معلماً وهادياً إلى أسلوب في القراءة والنظر إلى الأشياء والأفكار عبر التشكك في ما يراه أو يقرأه ، ويتعدى ذلك إلى الشك بأصوله وعلائقه ونهاياته ، وهو ما يوجد عند (فوكو) عند ما يتعاطى مع الحداثة كمرتكز فكري غربي وعندما يتعامل مع رموز الحداثة الرئيسيين ، أمثال (ديكارت) و (كانت) ، ويرى فوكو بمطلب (ديكارت) في محاولته الوصول الى الحقيقة عبر الشك بان الحقيقة ذاتها (وفق فوكو) مطلب وهمي ، وهي ضرب من الرغبة ولا تتجاوز ذلك الضرب بأي شكل من الأشكال ، ويهدف ديكارت بتوضيح حقيقة ان الإنسان ذات قادرة على بناء الحقائق وامتلاكها ، وهو مكن وهمية الديكارتية كنمو يطمئن إلى الإرادة ، وفي الوقت الذي يشير (فوكو) فيه إلى تعددية الإرادات ، بحيث لا يمكن ان نرتد إلى إرادة واحدة ، بل ثمة إرادات تتداخل وتتفاعل داخلنا ، وفي التأكد من ذلك يلغي مشروعية الكوجيتو من أساسها القائم على أحادية الإرادة ، وبهذا ينظر فوكو لديكارت على انه مخادع للإنسان في

فهو يرى ان (كانت) يعد (لغزاً فلسفياً) والممثل المهم لمرتكزات الحداثة نفسها الابستمية والانتولوجية ، ويسير باتجاه التخلص من الوجه الأول للحداثة المتمركز في المركزية الانثربولوجية الغربية المترسخة بفعل كشوفاته الاركيولوجية ، ويكمن الوجه الثاني المتمحور حول المعرفة ، ويؤسس لصراع الحداثات الناتج عن قراءته (لكانت) وينظر إليه بكونه المؤسس الحقيقي للسلسلة الابستمية للحداثة ويقرأها بوصفها حدثاً اركيولوجياً لا فلسفياً . (2)

وبالعودة إلى رؤية فوكو للخطاب المتأسس وفق نظم ما بعد الحداثة فهو ينظر إلى آلية إنتاج الخطاب عبر منظوره المابعدى ، بانها آلية خاضعة للمراقبة والانتقاء ، ومتأنية بواسطة تنظيم وتوزيع من خلال عدد من الإجراءات التي تقوم بدور مواءمة السلطات والأخطار ، والسيطرة على الحدث الوهمي والحسية المخيفة وهو ما يشير إلى شروط وصيغ إنتاج النص وخضوعه للمراقبة وذلك ما يعني اشتغالاً باللغة على اللغة نفسها ، وتوجب على انتاج النص إيجاد وسائله الإنتاجية التي يكون أهمها (اللغة) وإنتاجية النص لدى فوكو هي عملية إعادة توزيع يمكن النظر إليها من منظارين ، الأول متعلق بالمضمون

(1) رضوان جودت زيادة، صدى الحداثة ، م، س، ص 58.

(1) المصدر السابق نفسه ، ص 55 .

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 60.

ويشدد هنا النص على بعض الثيمات المتطابقة مع التوجه الفكري والفني ، فيتم بعث الثيمات المهجورة أو يساعد على بعثها ويعطيها حياة جديدة ويخضعها للراهن ، أما الجانب الثاني فهو ما يتعلق باللغة ، ويعني إعادة نظم أخرى من المقولات بحيث يكون النص مفتوحاً على آفاق لها علاقة بالماضي وربما التاريخ ، وإعادة هيكلتها وترسيخها ، ان هذا يعني عملية انفتاح لا بد من ان يعمل عليها النص وفق بنيه مفتوحة لاحتواء الآخر وليست بنية خاضعة للذات وحدها . (1)

وثمة نظامين من نظم الخطاب . لدى فوكو . يسمى الأول بـ " نظام المؤسسات " ويعني بذلك الايدولوجيا العملية ويسمي النظام الثاني (بنظام التفكير) وهي الايدولوجيا النظرية ويركز هنا على ان التاريخ الذي ينتقل من احد هذين النظامين قادر على تفكيك الفكرة القائلة ان المعرفة صادرة عن الأشياء وعاكسة لحقيقتها الجوهرية ، لان التاريخ لا يمكن له ان يسلم بأي وجه لمثل موضوع الانعكاس هذه ، فإننتاج خطاب عصر ما لا يعني بالضرورة انعكاس ذلك العصر على الخطاب المنتج ، أو النص المنتج ، فالخطاب لا يكون مجرد ترجمة للصراع أو نظم الهيمنة السائدة ، بيد انه الشيء الذي يكون الصراع من اجله وبواسطته . (2)

يرى الباحث ان طروحات . فوكو . قد أسست لفتح جديد كان من أهم مرتكزاته تقويض المركز بكل أشكاله وإعلان العودة إلى الماضي والنظر إلى إعادة الرؤية بتلك القطيعة التي تم بناؤها عبر زمن الحداثة بكامله ، وهدف إلى تذويب الذات والإعلاء من شان الهامش، وتكون ذات الفرد قد منحت حق العودة إلى ذات المجتمع وربما يتعدى المجتمع الواحد إلى المجتمع الإنساني برمته وفق رؤية ما بعدية تلت انهيار الحداثة وتداعياتها (موت الأب والإنسان) يؤثران بمجموعة من التداخلات الاستمولوجية والابستمية ، في آن واحد ، حيث الانفتاح لا الانغلاق بعد التخلص من الحواجز التي قويت بفعل التنظير الحداثي لها ، وبعد ذلك تفكيك النسق الغربي المعرفي في التاريخ والسياسة وعلم الاجتماع بناءً على جينالوجيا مصرح بها تقتضي الغوص في البنى التحتية للفكر لمعرفة ماهية الفونيمات التي تشكلت الثقافة بواسطتها ، وقد شكل مجال دريدا دوراً حاسماً وأساسياً في تقويض برامج الحداثة من خلال مبدأ التفكيك الذي يعد هو المؤسس له والرائد فيه .

جاك دريدا : 1930 . 2004

(3) حسين خمري ، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) ط 1 ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2007) ص 79 - 80 .

(4) عبد العظيم رفيف السلطاني ، خطاب الآخر ، ط 1 (بنغازي : دار الأصالة والمعاصرة ، 2005) ص 25 .

كان اهتمام دريدا منصباً بالأساس في البحث عن لغته الخاصة وعن التجربة في الكتابة، وذلك يحيل إلى وجود صلة في البحث بكل ما يتعلق بالميتافيزيقيا الغربية التي ينظر إليها وفق مفهوم التفكيك ، لكنه يوضح ان التفكيك ليس منهجاً كما انه ليس نظرية ويرى انها ليست هدماً ، بل هي ذلك التحليل للتركييب المترسبة التي تؤلف خطاب العقل الفلسفي . الذي نفكر به ، ويدعو إلى استبدال (اللوغوس) الذي يمجّد الكلمة والصوت والقول بنموذج آخر هو (الكتابة) لانها تسمح بفعل النص عن سياقه الأصلي وجعله جاهزاً لفك رموزه وتعرضه لقراءة لا متناهية ، لذلك ادخل في مختبره التفكيكي وعمل على الكثير من النصوص ، منها ما هو فلسفي ومنها ما هو أدبي ، في الجانب الفلسفي عمل على نصوص (لأفلاطون وهيجل وهيدغر وأرسطو ونييتشه وكانت وماركس وكيركيغارد) وفي الجوانب الأدبية ، اشتغل على نصوص لـ (كافكا وجويس ويونغ وجينية وأرتو و مالارميه) لإثبات ان التفكيكية بناء وليس هدماً وتمنح إمكانيات لقراءة إنتاجية مغايرة لأي قراءة سابقة لها . (1)

اراد (دريدا) من إستراتيجية التفكيك تقويض التصور الذهني الذي ترسخ بفعل الفلسفة الغربية والناشئ من الثنائيات أو المقابلات الثنائية (كالكلام / الكتابة) والحضور والغياب ، (والواقع والحلم) وبعد إبعاد هذه الثنائيات وكسرها يحل محلها مفاهيم أخرى مثل (الاختلاف) الذي يعني المغايرة والتأجيل ، ونقض التمرکز حول العقل ، ومن ثم تفكيك هذا (العقل) لا يدل على عقلانية أو حضور لا عقلاني بقدر ما يعني إقامة فكر متطور يقوم على محاولة رفض الميتافيزيقيا (ميتافيزيقيا الحضور) التي اتسم بها الفكر الأوربي لفترة طويلة ، والتي يؤكدّها النظام الفلسفي الصارم ، لا سيما نظام (هيجل) بميله لمنهج الأولوية للحضور المحدد بصورة كلية على انه مجموع المدلولات ، ونظام (سويسر) القائم على الثنائيات ، ومن هنا يكون التفكيك هادماً لهذه الأنظمة القائمة على التراث الفلسفي المتأسس ورغبته في طرح سيطرة المفاهيم والمفهمة للنقاش . (2)

والتفكيك يصلح النص ويسعى لاستكشاف إمكاناته ويهتم بالفراغات التي تعتريه ويحاول تقويتها ، ويهتم أيضاً بقطع صلة المؤلف وأهدافه ومراميه بالنص ، وتعدي المعنى واحتمالاته ، فالتفكيك لا يهتم بالمعنى قدر اهتمامه التخلص من هيمنته وامبرياليته ، وما يطرحه القول المكتوب ليس هو هدف التفكيك بل هدفه ما يتناساه النص وما يستبعده ، وهو المنسي والمبتعد الذي لا بد من الخوض فيه والبحث عنه في فراغات النص ، فالنص حقيقة واقعة مستقلة تمتلك حقيقتها وتفرض نفسها ولا بد للمجاز من ان يكون موجوداً ، إذ لا حقيقة بلا مجاز ، فالخطاب ذو طبيعة مجازية ، والتفكيك يتعامل مع النص على أساس ان يمتلك خداعاً وتحولاً

(1) بياتريس نيرمون ، جاك دريدا ، ت : ياسر ياسين ، مجلة المأمون ، العدد الثاني ، بغداد : دار المأمون ، 005 ، ص 22-23 .
(1) بسام قطوس ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، (مصر : دار الوفاء للطباعة والنشر ، 2005) ص 144 - 145 .

وتحريفاً انه إستراتيجية للحجب , حجب ذاته وسلطته وشروطه وإمكاناته . المقصود هنا هو النص . وهذه كلها مفاهيم محورية وأساسية يعتمد عليها التفكير في النظر للنصوص بكل أشكالها وتعددتها .⁽¹⁾

ان أهداف دريدا تهدف إلى تقويض المركزية العقلية بكل تجلياتها وهي تكمن في تجزئته الألفاظ والفرضيات الفلسفية الأساسية ثم تطوير الأبنية التناقضية والحجج التناقضية التي تقوم عليها هذه الحجج والألفاظ والفرضيات , انه يسعى باتجاه تفكيك الفرضية الغربية القائمة على العقل والهوية الواحدة , او وجود معنى محدد له هوية او تطابق ذاتي , ويتميز بفعل التدوين الثانوي المشتق للمعنى من الكلمة المكتوبة ما جعل دريدا يسميه بـ { مركزية الكلمة } فالمعنى بوصفه حضوراً او فعلاً لذلك الحضور وبوصفه تدويناً هما فكرتان بنيويتان تكوينيتان متبادلتان , لا يمكن لإحدهما ان تعطي مكانة الصدارة على حساب الأخرى , لذا لابد من إعادة النظر في الفكر الغربي وبنى التناقض التي تميز ذلك الفكر , مما يظهر في إخضاع { سوسير } الكتابة للكلام .⁽²⁾

ولهذا يعمل { جاك دريدا } على تدمير مركزية العقل والكلمة معاً وهو لا يقر بالفلسفة الا بكونها صيرورة ولا يقر باللغة الا بوصفها استعارة والإنسان بوصفه عالماً من اللاوعي والاختلاف ولديه أيضاً اعتبار ان الثنائيات ليست سوى أسطورة ويؤكد في جل أفكاره وطروحاته على إقصاء المركز وأي نظام , ويبعد آلية الحضور ويشير إلى خدعة الكوجيتو الديكارتي . شأنه شأن فوكو . ويبرز من مسمى الهامش { اللامركزية , واللا أصل , واللا تاريخ } , وهذا الطرح من دعائم فكر ما بعد الحداثة , لا سيمال في الأدب والفن , ويمكن إحالتها أيضاً إلى النص المسرحي على حد سواء بكونها نسفاً للمرجعيات النسقية التي تحمل الهوية أبعاداً مألوفة ومحدودة بحدودها الضيقة .⁽³⁾

ولدريدا رؤية خاصة باتجاه الهرمونيقي التي ترسخ بناءاً لها يقوم على فن يهتم بالفهم وإدراك معنى النص , وهو موقف حازم . ولان الهرمونيقي مرتبطة بالمعقولة بل وتفرض نوعاً من المعقولة , والحديث عن فن للفهم هو محاولة لإيصال مشروع المعقولة إلى حدوده التي هيأت له , ويسميتها { دريدا } انها إرادة

(2) علي المراهج , علي حرب بيت التأويل والتفكيك , مجلة الأقلام , ع 1 , السنة (39) , بغداد : وزارة الثقافة , 2004 , ص 91 .

(3) (وليم راي , المعنى الأدبي { من الظاهرية إلى التفكيكية } , ت : د . يونييل يوسف , { بغداد : وزارة الثقافة , 1987) , ص 162 - 163 .

(1) علي شناوة , الانزياح وتقويض منظومة الإنسان العقلية في الخطاب البصري لفن ما بعد الحداثة , جريدة الأديب , السنة 6 , ع 18 فبراير , 2009 ص 17 .

لاستيعاب المعنى ، ومنظومة {لكليانية التأويلية} ، وهنا يمكن الإشارة إلى ان التفكيرية تسعى لاجتثاث مبدأ الهرمونوطيقيا ، الأمر الذي شكل جداراً صعباً بين التفكير والهرمونوطيقيا نفسها .⁽¹⁾

لقد كان للتفكير جذور أساسها ثنائية الشك واليقين التي ظهرت مجدداً في العصر الحديث ، فتجريبية القرن السابع عشر تمكنت من إقامة اليقين وتحقيق المعرفة اليقينية بالاعتماد على الحواس والثقة بالمعرفة الإنسانية وعقل الإنسان وإتباع المنهج العلمي ، وقد عملت هذه الثنائية في تاريخ الفلسفة بجانب ثنائيات أخرى كثنائية الداخل ، الخارج والذاتي والموضوعي ، والحقيقة ان هذا الاعتماد على سلطة الحواس المؤدي إلى يقينه يفترض قطعاً وجود جانب من الثنائية على حساب القطب الآخر منها ، الا انها تهاوت . أي اليقينية . بواسطة تشكيك المثالية الألمانية الكانتية بها ، وهنا تكون قد برزت دورة جديدة من عصر العلم والتكنولوجيا ، ضمن فضاء المنهجية العلمية التجريبية ، فكان للبنوية دورها البارز هنا أدى إلى ازدهارها في أحضان تلك المنهجية والتجريبية ، لكن ذلك لم يدم طويلاً ، إذ بفضل الدمار الذي لحق بأوروبا وآثار الحرب العالمية الثانية ، ومن ثم إلقاء قنبلتين ذريتين على هيروشيما ونازكي ، قد شكل رعباً من قطبي العلم والتكنولوجيا وفشلها في تحقيق السعادة للإنسان والأمان والمعرفة ، فعاد الشك مرة أخرى عنيماً ، وكان رد الفعل النقدي يتمثل بما بعد البنوية ، وضاعت الثقة بالفعل والداخل في تحقيق المعرفة . وتعاضم الإحساس بالخدعة تجاه العلم ، فكان شكاً مثله نيتشه مفاده أين تكمن الحقيقة أو أين هي الحقيقة إذن فالحقيقة وهم نسي الناس انها كذلك ، والمعرفة في تغير دائم كما دام العالم الذي وجدت فيه ليس ثابتاً ومتغيراً على الدوام .⁽²⁾

فالبديل الذي تقدمه استراتيجية دريدا ليس هو عملية إحالة الذات إلى محورية الوجود ، ولكنها تمنح القارئ الحرية الكافية في إنتاج نصه وفق قراءته هو ، في إعادة النص وكتابته بتفسيراته التي توصل إليها ، فهل هذا يشير إلى إعادة الثقة بالذات التي تقف التفكيرية بالضد منها ، بالتأكيد لا ، لان التفكير لا يتوقف عند هذا الحد ، بل يعلن ان كل قراءة تعني إساءة قراءة ، وكل قراءة تفكيكية هي قراءة للقراءات السابقة في تدمير وهدم للقراءات التي تلتها حتى نصل إلى نبع الشيء و أصله ، فلا يوجد ثمة قراءة موثوق بها أو نهائية وليست هي إعادة للثقة بالذات ، انها عبارة عن كتل كبيرة داخل الذات من الشك والفوضى والانظام والانفتاح ، ورفض للتقليد ، ورفض للقراءة المتعمدة وللنظام والسلطة معاً .⁽³⁾

(2) جان غراندن ، المنعرج الهرمونوطيقي للفينومينولوجيا ، ت : د . عمر مهيل ، ط 1 { الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2007 } ص 175 - 176 .

(3) عبد العزيز حموده ، المراسم المحببة { من البنوية إلى التفكير } سلسلة عالم المعرفة ، العدد { 232 } ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998 ، ص 260 - 261 .

(1) المصدر السابق نفسه . ص 267 - 269 .

وبعد ان يبدي { دريدا } رفضه للمفاهيم { السوسيرية } المتعلقة بثنائية الصوت والمعنى واللغة والكلام , يجد انها التفسير العلمي للغة الذي قدمه { سوسير } وهو في الحقيقة ضحية للميتافيزيقيا الا ان مفهوم الكتابة استند لديه على ثلاث مفردات معقدة أولها الاختلاف ثم الأثر وأخيراً الكتابة الأصلية , فالاختلاف يشير إلى فعلين هما :

1. ان يختلف ولا يكون مشابهاً .

2. ان يرجى ويؤجل .

والأول يرتبط بالمكان بينما الثاني بالزمان , وبهذا تكون العلامة كبنية مشترطة من قبل الاختلاف والتأجيل , وليس من قبل الدال والمدلول , فبنية العلامة لا يشبه بنية أخرى لعلامة أخرى , والعلامة سياقية وتصنع سراب المدلول وتميل إلى شيء متعال وتتمتع بالنقص وعدم الكفاية , وهي تحاول ان ترسلنا إلى البحث عما تحتاج هي إليه وإلى ما هو غير كائن فيها لذا فالعلامة { اثر } وهي ليست تمثيلاً مرئياً أو كتابياً محسوساً للصورة الضوئية بل انها الأثر الذي يصفه { دريدا } نفسه بانه ليس طبيعياً وهو كائن في العلامة يؤثر إلى ما هو غير كائن وغير موجود , وبهذه الآلية جاء تفسير النص على انه انفتاح لتفسير لا نهائية تستطيع تحفيز الذهن وأسرره لانها تشير إلى ان القارئ يجب ان يبحث ويبحث . (1)

عبر دريدا عن رؤيته الشاملة نحو التمرکز الغربي في الفلسفة والكلام والثنائيات السوسيرية في كتابة { الغراماتولوجيا } وتمرکز اللوغوس ووجد ان هناك ازدياداً كبيراً للكتابة وفق عالم الحقيقة الحداثوية , على ان تاريخ الميتافيزيقيا , على الرغم من تبايناتها التي لم تستمر فقط من أفلاطون إلى هيغل إلى لايبنتز فحسب , بل من السقراطية إلى هيدغر , كان يمنح للوغوس ويعده مصدر الحقيقة دائماً , فتاريخ الحقيقة , أو حقيقة الحقيقة كان على الدوام نوعاً من الطمس والكبت للكتابة على غرار الكلمة الممتلئة فسادت مفاهيم منها , اسمعني أتكلم , التي توسع نطاق دائرتها من خلال البنيوية السوسيرية , لذلك جاءت التفكيكية كرد فعل صارم بوجهها , فمنح الكتابة ونظامها إحالات لا منتهية للدوال على حساب المدلول . (2)

ويرى الباحث ان آلية الوقوف بوجه الحداثة وإيقاف مداها لم يكن حكراً على دريدا وفوكو أو نيتشه , وانما كان لمجموعة من المفكرين الآخرين دور بارز ومنهم بالتحديد الناقد والمفكر الفرنسي (رولان بارت) صاحب كتاب (الكتابة عند درجة الصفر) والذي يعد من مفكري ما بعد الحداثة في الأدب والفن .

(2) خالدة حامد , جاك دريدا ونظرية التفكيك , مجلة الآداب الأجنبية , العدد 104 و السنة 25 , دمشق : اتحاد الكتاب العرب , 2000 , ص 300 - 308 .
(1) وحيد بن بو عزيز , حدود التأويل (قراءة في مشروع امبرتو وايكو) (النقدي) ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف , 2008) ص 109 - 111 .

رولان بارت : 1915 . 1980

يعد (بارت) من أهم المفكرين الفرنسيين الذين قدموا قراءة بنيوية للأدب في فرنسا وهو ذاته الذي وصل إلى رأي مغاير لذلك حيث وجد ان الأدب السائد حينها لم يكن معبراً عن الواقع الجديد , الواقع الذي يتضمن فكر ما بعد الحداثة لانه - أي الواقع - , ليس الا انعكاسا لايدولوجيا برجوازية صاغت الواقع حسب رغبتها لذا لم يكن ملائماً فأثر (بارت) لان يوجه انتقاداته للبرجوازية , فإذا كان المؤلف قد مثل ذاتاً , أو فكراً , أو الناطق بإسم الرؤية البرجوازية الحداثوية , إذن يتوجب إبعاده وإعلان موته , كون اللغة منظومة قائمة بذاتها , والفكر نتاج تلك اللغة , فيصبح المؤلف نفسه نتاجاً عن تلك اللغة لانها هي من يتكلم وليس المؤلف , ويتأسس على ذلك ميلاد النص , أو المنتج (بفتح التاء) فيعضد من فكرة الكتابة . الكتابة بذاتها , لان المؤلف هنا قال نصه أو كتبه من قراءته لنصوص وأفكار سبقته , لتدخل لعالم ما بعد حداثة مفهوم آخر هو مفهوم التناص .⁽¹⁾

لم يعد باستطاعة الإيديولوجية المسيطرة ان تدعي صفة العالمية , بسبب التحولات الاقتصادية للرأسمالية والنتائج السياسية التي تمخضت عنها كظهور طبقات مخالفة ومناوئة لسابقتها , والانتقال من الايدولوجيا الواحدة ذات المركز الواحد نحو إيديولوجيات متعددة , فقد وظفت الكتابة الكلاسيكية لخدمة طبقة معينة , لذا فان كُتّاب تلك التعددية وتنوعها وجدوا أنفسهم أمام خيار , هو التحول من الكتابة الكلاسيكية إلى الكتابة الطقسية الشعائرية , لكي لا تكون الكتابة تصالحاً مع الذات , وبواسطة ازدواجية ماركس وسارتر , يوضح (بارت) الالتزام السياسي والتاريخي للغة الأدبية فسأتر يسأل ماهية الأدب , ثم يعد اللغة وسيلة التزام وجودي ضروري للكاتب يقف بارت ليعلن ان تسخير اللغة لخدمة الحقيقة يفقد الكتابة قيمتها الحقيقة التي هي وهم وفق تعاليم ما بعد الحداثة ., لان الكتابة لدى . بارت . عبارة عن طرح الأسئلة لا الإجابة عليها .⁽²⁾

بدأ (بارت) حياته بنيوياً لكن تحوله لما بعد الحداثة يعني الكثير ويشير إلى ذلك الكثير من النقد والمفكرين , ويقف الى جانب (دريدا) في مفهومه لقراءة العمل الأدبي والنص بكل أشكاله , فدريدا يشدد على الطبيعة اللاقطعية للنص بحيث يعد النص عالماً مفتوحاً للتفسيرات والقراءات المتعددة . كما مر بنا . وعند بارت النص يعني قراءته , ويرى ان القارئ يواجه بجد فعل القراءة سلسلة غير منتهية من العلاقات

(2) باسم علي خريسان , ما بعد الحداثة , م . س . ص 95 .

(1) فرانك , ايغار , اريك تينة , رولان بارت (مغامرة في مواجهة النص) ت : وائل بركات , ط 1 (دمشق : دار الينابيع , 2000) ص 43 - 44 .

والبنى المتصارعة والشفرات ما يرمي إلى استحالة تفسير العمل الأدبي بدقة متناهية وموضوعية ، أو إعلان ان هذا التفسير أو ذاك نهائي . (1)

ان بارت لم يكتف بدراسة النصوص الأدبية وتحليلها فقط وانما دأب على البحث عن أنظمة علامائية تشكل إشارات ضمن نطاق علم اللغة العام لامتلاكها بعداً تواصلياً رمزياً ، منها دراسته كدراسته النظم التواصلية في الموضة وعلامات المرور ، والأساطير ، والأكلات ، وكرة القدم ، بعدها ذات جماليات خاصة ، وتكمن آلية التحليل في متابعة الشفرات الأولى ، والكشف عن العلامات ثم عملية اقتراح شفرات أخرى ، ثم ان عملية التحليل في خطها الدقيق اللامتناهي تؤدي إلى تفجير النص ، واي نظام لغوي خاضع للدراسة ، والرهان هنا حول تعددية النص وتشظيه ، ونحن في هذه الحالة . حسب بارت . لسنا بحاجة لمنهج بنيوي ، فالنص يحوي على ثغرات معتادة ، منها ينطلق المحلل بالتحليل والتقدم داخل عمل النص الخاص ، وليس داخل النص ، وبهذا يصوغ بارت آلية جديدة لا تقع ضمن فضاء البنيوية المغلقة على الذات والنص وانما خارجها باتجاه منظومة سيميائية (علم السيمياء) ، وقد نظر إليها . بارت . وتبنى أفكارها كواحدة من اتجاهات ثلاث اختص بواحد منها كما سيمر بنا . (2)

وتبدأ سيمياء بارت باللعب على الدلالات ، وتهدف إلى مشروعية الكتابة بدرجة الصفر والتي يرجعها في الأدب إلى كتابة بيضاء وهادئة وشفافة تبدو راغبة في الحضور قبل النص نفسه ، وترفض أي إشكالية للغة والمجتمع ، وهي محاولة لصنع شكل لا زمني متحرر من كل إيديولوجيا ومتمخلص من التاريخ ، رغبة في توصيف نموذج لا زمني للأدب ، عبر حيادية ، رغم عدم تجنب الجوانب التاريخية أو البعد التاريخي ، والكائن اللازماني للأدب يقع في مستوى الدال لا المدلول ويميزه السياق الثقافي المنتج له . (3)

وكل تلك الآراء تجتمع لتعلن ميلاد القارئ الذي كان كل من (فوكو ودريدا) ومعهم بارت طبعاً يبعون رمي الكرة في ملعبه وفضائه المعرفي لا بعده ذاتاً منفردة وانما بعده ذاتاً تلتقي مع ذات المجتمع وذات الآخر ، لتدوب تلك الذاتية في المجموع ، فإذا كان فوكو ينظر إلى الخطاب بوصفه نشاطاً إنسانياً وإبداعياً ، لانظمة مليئة بالدلالات التي لا ترتبط بالسياق التاريخي الذي يقتضي بدوره تغيراً في الخطاب وهو ما يتيح له ربط نظرية الخطاب بالصراع السياسي والتاريخي على مستوى الفكر والسياسة ، وإذا كان (دريدا) ينظر إلى

(2) هيزدرو برو ، نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين ، ت : باقر جاسم محمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العددان (3) ،

(4) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997 ، ص 54 .

(3) مجموعة من الكتاب ، نظريات القراءة ، ت : عبد الرحمن بو علي ، ط 1 (دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2003) ص 30 - 31 .

(1) فرانك ايغوار ، اريك تينة ، رولان بارت ، م . س . ص 77 .

انتقاء القصيدة من المؤلف والانتقال بالنص إلى التفسير المتمرد على فضاء التأويل اللامتناهي ، فإن بارت لم يكن اقل شأنًا في طروحاته بل هو على مكانة مهمة ، فهو يرى ان ليس هناك نص مغلق وانما تتكون في أفق القراءة نصوص متعددة وبذلك يتم تجاوز البنية الدلالية المألوفة للنص . (1)

ويقف (بارت) لترسيخ مفاهيم السيميائ المنهجية المعاصرة الخصبة لقراءات اللغات اللسانية وغير اللسانية ، فإذا كانت البنيوية بكل اتجاهاتها تدخل ضمن فضاء الحداثة فان السيميائ المتعددة الجوانب وهي (سيميائ التواصل ، سيميائ الدلالة (بارت) ، سيميائ الثقافة) تقع ضمن الما بعديات التي أزاحت السابق من المفاهيم البنيوية من طريقها ، فاهتم بارت بسيميائ الدلالة ، على ان سيميائ التواصل قد استلمت التواصلية في الألسنية السوسيرية، بيد ان بارت ركز على الدلالة التي تناولها (سوسير) عبر عنصرها (الدال والمدلول) فمكّنه تجاوز سوسير إلى الاهتمام بالعلامة غير اللسانية إلى العلامات الدالة بأنساقها المختلفة ، وقد درسها تحت عنوان شامل هو (الميثولوجيات) ، وهي لا تشير إلى الأسطورة بالمعنى المألوف وانما باعتبارها نظاماً معقداً للصورة الذهنية والمعتقدات التي يكونها المجتمع ، أي مجتمع كان ، لكي يدعم ويوثق شعوره بوجوده ، أي تدعيم نسيج نظامه الخاص بالمعنى نفسه ، فالحدث لا يدرس الا إذا كان دالاً ، وهو ما يفرض على الباحث في مواجهة اللغة فالإنسان السيميائية لا تكون كذلك الا إذا امتزجت باللغة أو صارت هي نفسها لغة . (2)

وفق ذلك يخرج بارت من البنيوية إلى السيميائية ، حيث ان افتراض وجود علاقة بين حدين هما الدال والمدلول ، لم يعن بارت بقدر إضافة حد ثالث أو ضرورة وجود حد ثالث هو (العلامة) ، إذ تقوم العلامة على اعتبار انها حد تشاركي بين الدال والمدلول ، فالدال فارغ ، ويضرب مثلاً بما تشير إليه كلمة (وردة) كدال إلى كائن زراعي ، ويتحولها إلى علامة توجي بتعددية معنائية ، فالعلامة ملأى لانها معنى ، وينتقل إلى حدي العلامة الأسطورية ، اللذين لا يشغل عليهما على أساس من الدال والمدلول ، بل من خلال (الشكل والمضمون) كحدين بديلين للدال والمدلول ، على ان الدال بإمكانه ان يتوفر على أكثر من مدلول واحد كحال المفاهيم الأسطورية أيضاً ، فهي تملك مجالاً غير محدود من الدوال والأشكال ، ويذهب (بارت) الى ضرب أمثلة على ذلك منها ، ان بالإمكان العثور على ألف صورة للامبريالية الفرنسية ، ويريد بذلك الإشارة إلى فقر المدلول نسبة إلى الدال من الناحية الكمية ، اما من الناحية الكيفية فان المدلول أغنى بكثير

(2) عبد الخالق العف ، موت المؤلف (منهج إجرائي أم إشكالية عقائدية) مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد (16) ، ع (2)
(غزة : الجامعة الإسلامية ، 2008 ، ص 53 - 54) ، (رابط انترنت) .
(3) عواد علي ، شفرات الجسد ، ط1 (عمان : دار ازمنة ، 1996) ص 44 .

من الشكل أو الدال , إذ ان المدلول يفتح على التاريخ كله , والشكل والمضمون احدهما مختلف خلف الآخر (1) .

ان سيمياء الدلالة تعني بتفسير الكيفيات التي تشتغل بها النصوص على اعتبارها أنظمة دالة وهي تقترب كثيراً من النقد الأدبي , وذلك شأن (بارت) إذ تقوم دراساته على أرضية نقدية تعد الأساسيات المعلنة له كموت المؤلف وسيمياء الدلالة والتناص أهمها . (2)

وللإجابة عن السؤال الذي يؤكد ما بعد حداثية السيمياء . أو لماذا يمكن اعتبار السيمياء (ما بعد حداثة) أو تنتمي إلى زمن ما بعد الحداثة , وذلك لان السيمياء لم تثبت للفلسفة أساساً لما قبل حداثي أو حداثي حتى , بل أشارت إلى ما بعد الحداثة تحديداً وفي جوهرها الايجابي , ولان السيميائية من جانب آخر تمنحنا القدرة على ان نرى بوضوح ما الذي تحويه الحداثة , بالنسبة للفلسفة , ولماذا برهنت الحداثة عن ضعفها عندما تدخل فضاء التحليل العلمي واللغة والمعرفة , عندما يتعلق الأمر بمسائل معرفية عامة وهذا متأثراً من ان كل الفكر انما هو إشارات , وان العلامات يتم دعمها بعملها المحدد الظاهر الا انه لا يجوز تأطيرها باللغة , كما أوهمت السيميولوجيا والفكر التحليلي (بعد الانعطافات اللسانية عبر تعددية السيمياء) أتباعها إلى الاعتقاد بذلك . (3)

وفق ذلك التحول درس (بارت) التضمينات الثقافية في جملة من ظواهر الحياة اليومية العامة في فرنسا مثل , المصارعة ووجبات (الاستيك) ورقائق الجبس واللعب ورقص التعري , وكان يقصد وراء ذلك ان يسلط الضوء على المسلمات العامة والكشف عن مضموناتها وما تومي به وهو مرتبط بها مما يتضح في النهاية انها ذات أبعاد إيديولوجية وعند دراسة (بارت) للعب بفرنسا , لاحظ انها عادة ما تعني شيئاً وهو غالباً ما يكون اجتماعياً مصاغاً على وفق الأساطير أو تقنيات عالم البالغين وتكويناتهم المؤسسية من مثل الجيش وأنظمة البث ومكاتب البريد والطب . . . والمدرسة وأساليب قص الشعر والقوة الجوية (البارشوتات) وقطاع النقل والقطارات وماركات السيارات ومحطات الوقود , وكل ذلك في (إمبراطورية علامية) و بها عد بارت العالم عبارة (عن إمبراطورية من العلامات) , ولناخذ مثلاً واحداً وهو (لعبة) أو دمية , يكون تحليلها الحرفي بانها لعبة تحمل اسماً وقياس طول وعرض لفستان ذي ألوان وغيرها , الا ان الدراسة السيميائية لا تأخذ على عاتقها هذه التحليلية الحرفية وان تذهب إلى ما هو متعلق بتضميناتها وإيحائها

(1) عواد علي , شفرات الجسد , م . س . ص 45 - 46 .

(2) د . يوسف اسكندر , السيمياء (مدخل ثيولوجي , مجلة الأقلام , العدد (61) , ت 2 , بغداد : دار الشؤون , 2008 , ص 25 .

(3) جون ويلي , تأثير السيمياء على الفلسفة , ت : نجم سهيل , مجلة الثقافة الأجنبية , العدد الرابع , السنة (29) , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2008 , ص 110 .

التي تعبر عن نهاية دور الأمومة وتقليد الصغار لذلك الدور ، وهي تعمل على إعداد الفتيات الصغار لممارسة دور الأم أو تحفزهن لذلك ، وهو مدلول واحد من مدلولات غير منتهية ، لذا وضعت السيمياء والنقد المعاصر نصب عينه دراسة تلك التضمينات والإيحاءات والأشياء والشخصيات والصور ومناقشتها وربطها بالقضايا والجوانب التاريخية والثقافية والإيديولوجية. (1)

ومن جانب آخر قام (بارت) بقلب المعادلة السوسيرية التي اعتبرت السيمياء جزءاً من علم اللغة بينما يرى بارت ان اللغة هي جزء من علم العلامات لانها أوسع منه ، والسيمياء يمكن ان تكون لها وظائف أخرى غير فضاء اللغة ، كأن تكون حاملة للأفكار أو تسمح بالتعبير عن الأفكار. (2)

يرى الباحث انه شأن كان فضاء المسرح والنص مرتعاً خصباً له ولاستثماره ، وبظهور السيمياء تحول النظر إلى المنجز المسرحي على اعتباره منظومة سيميائية يعتمد اللسانيات وغير اللسانيات في النص المسرحي الواحد ، وحتى في مجال تحول النص إلى عرض يعد كل شيء على خشبة المسرح علامة ابتداءً من الممثل وباقي مكونات صورة العرض المشهدية ، وتمنح العلامات داخل النص بعداً دلاليّاً كانت تفنقر إليه قبل دخولها إلى حيزه ، أي ان النص يعمل على اخذ الدلالة من الحياة ليوظفها ويعدّها لقراءات متعددة تحمل أكثر من مدلول واحد ، وهنا تغادر العلامة عاديّتها ومألوفيتها الحياتية .

وهكذا يصبح المسرح منظومة علاماتيّة تعتمد الرموز والإشارات والشفرات في عملية التواصل ، ففضاء النص المسرحي ليس سديماً أو عماءً سيميائياً ، وانما هدفه هو تنظيم الفكرة أو بالأحرى تنظيم عالم الفكرة . وقبل ذلك فان الفكرة قبل دخولها هذا النظام لم تكن سوى فكرة غير محددة الأطراف والتفاصيل ، بيد ان قيام العلاقة بين الدال والمدلول والعلامة تجعل من كل شيء داخل النص واقعاً تداولياً له أعرافه ، من خلال تحويل هذا الواقع المتعين إلى فق من التشكل ما يمنح القارئ فعل التحفز للقيام بممارسة دوره ، والأخذ بمهمة التأويل والقراءة ، وهو ناتج طبيعي لعمليات التحول للأداة التي تخفي وراءها الفكر وتدل عليها . (3)

يرى الباحث ان سيمياء الدلالة . البارتي . قد فتح آفاقاً جديدة باتجاه إيجاد علائق من نوع جديد يحكم نظام العلامة المسرحية بسبب من النظر إليه كعلامات تمتلك صفة الإنتاجية والتأويل والتفسير لدى قارئ النص وما يعلن أو يوضح ما بعد الحداثة السيمياء لوقوفها اما ككقيض أو كبديل لطروحات البنيوية السوسيرية ، وبهذا عد العرض المسرحي من باب المعاصرة والجدة ليس تلك المجموعة المكونة للصورة والتي

(1) أرز اسابيرجر ، السيمياء والنقد الثقافي ، ت : د . هناء خليف غني ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (الرابع والخامس) 2002 . ص 145 - 146 .

(2) مارسيليو داسكال ، الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، (المغرب : إفريقيا الشرق ، 1987) ص 46 .

(1) محمد فكري الجزار ، سيموطيفيا الاتصال الأدبي (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998) ص 9 .

حدد هدفها سلفاً ووصلت إلى المتفرج بسهولة وانتهى الأمر ، بل منح التفكير والسيما والتناص والنظرة إلى النص المسرحي برمته بعداً آخر لم يعد الحال كما هو ساكناً ثابتاً عادة ما تكون أجوبة الأسئلة التي يبيها معلومة وواضحة ويمكن إيجادها وربطها ببسر شديد ، ثم ان ما طرحه فوكو باعتبار ان المجتمع البشري والطبيعة البشرية تتغير بشكل دائم وبمرور الزمن اما يشير إلى تحول الحياة وتطورها وحلول مفاهيم جديدة وممارسات اجتماعية واقتصادية وفكرية وسياسية تتعالق بزمنها عبر تحقيقها ، وهذا ما منح الحياة الفكرية والفنية في الفن بشكل عام والمسرح بشكل خاص رؤية جديدة في تناول الحياة الاجتماعية والإنسانية في الفن المسرحي .

ان العالم الما بعد حدثي يمتلك أسماء أخرى لا تقل أهمية ثم طرحه في متن هذا البحث إذ ان أسماء مثل فرانسوا ليوتار وجان بودريار من الأسماء المهمة في فرنسا ممن عمل على تثبيت اطر (ما بعد الحداثة) وهم من وقف إلى جانب أسماء لامعة في هذا المجال لإيقاف توسع الفكر الحدثي وإحلال المفاهيم الما بعدية التي تتعالق مع الحياة الراهنة التي ترفض كل أساس ينطلق منه البعد حدثي .

فرانسوا ليوتار (1934 . 1998)

يجد ليوتار ان ما بعد الحداثة ستكون ذلك المفهوم الذي يستحضر في الحداثة ما لا يمكن طرحه عن طريق طرح نفسه ، ويجده ذلك المفهوم الذي يرفض المواساة التي تقدمها الأشكال الصحيحة لانه يرى ما لا تراه الحداثة المغلقة على ذاتها ، ان مفهوم (ما بعد الحداثة) يرفض إتقان الذوق بالشكل الذي يسمح بالتجربة المشتركة من الحنين إلى المستحيل واللامخترق ، انه يبغى التحري عن أي طروحات جديدة والبحث عن كل ما هو غير مطروح ، لذا فان (ليوتار) يهاجم الكثير من التقاليد الحداثية ، وأهمها (السرديات الكلية الكبرى) ويطلق عليها اسم (الأسطورة الأساسية) ، ويرى عدم إمكانية الوصول إلى تقييم شامل للثقافة ، فما بعد الحداثة . حسب ليوتار . هي البحث الدائم والدائب وعدم الوقوف عند المقدس من المفاهيم الفكرية ، فالإطاحة بالسرديات الكبرى هي إطاحة بكل عوالم الحداثة المقدسة والتي تركزت حول تبجيل العقل من جانب آخر . (1)

لقد أصبح ليوتار بعد عام (1968) احد الشخصيات البارزة في فكر ما بعد (الحداثة) إذ انتقل إلى موقع إصلاحي ، وقد كان يقف ما بين الماركسية والفوضوية وفي كتابة (الوضع ما بعد الحدثي) يناقش أموراً كثيرة تخص الوضع الجديد وتحسب على انها توطيد لهذا الفكر في الحياة الإنسانية فهو يقرر في كتابة هذا مشكلة السيطرة الاجتماعية على المعلومات التي صارت احد محاور صراعات السلطة والمكانة على

(1) باسم علي خريسان ، قراءات في ما بعد الحداثة ، م . س . ص 24 .

المستوى الاجتماعي والاقتصادي ، ولأن نظام المعلوماتية ذو اثر كبير في حدوث تلك النقلة المهمة من حياة الحداثة إلى ما بعدها ، فقد درس أيضاً مشكلة (المشروعية) الخاصة بالعلم ، وينسبها إلى تفكك العلم وإزاء ذلك طالب برفض أي إجماع أو تحقيقه لانه يعد إرهاباً فكرياً ، وضرورة فتح بنوك المعلومات للجماهير دون قيود أو شروط ، وبتساؤله عن السلطة يطرح سؤاله ، من الذي يقرر ما هي المعرفة وينبئ إلى الاختلاف بين العلم والمعرفة ؟، فالأخيرة أوسع من العلم لانها تخص معايير منها كيف تعيش وكيف تسمع وكيف تستخدم الأشياء وكذلك ما هي معايير الفعالية والعدل والمساواة والسعادة ، والصوت واللون والمعرفة تسهل من معرفة الأجنبي (الآخر) بينما نجد العلم على الجانب الآخر قائماً على البرهان ويفترض الحوار حول البراهين ، أي موضوع المعرفة العلمية ، فالعلم لا يقدم أو يقوم على برهانين مختلفين أو متناقضين وهو لا يستطيع البرهان على صحة هذا الافتراض ، ويقوم على لغة أشارية تشير إلى الأشياء ، وينتقل ليوتار لمقارنة العلم بالمعرفة الحكائية ، ويعتبر الأخيرة لا تستعيد الماضي لتحليله بل ليكون في أفق زماني خالد ، والحكاية مشاعة للجميع ولا يملكها فرد دون آخر ، اما العلم فتحكره صفة تتمركز في مؤسسات . (1)

يؤكد (ليوتار) ان الحداثة التي اعتمدت العلم في تحقيق موضوعية المعرفة قد جانب الصواب لانها أبعدت الأساطير والانحرافات لكنه (أي العلم) عاد واخذ الأفضلية لنفسه والأولوية كذلك واخذ نوعاً من التقدم الفكري الذي يشابه في المعنى والأساطير الميتافيزيقية السرمدية ، لكن في الواقع الراهن فان الأساطير العلمية قد تداعت والعلم لم يعد يمثل الحقيقة بقدر ما أصبح أداة لتحقيق مصالح السلطة بعد ان استمد مشروعيتها من حكايات كبرى ، ويطرح (ليوتار) مشكلة جوهرية هي سقط ارتباط التقييم العلمي (صادق / خاطئ أو زائف) بالتقييم الأخلاقي (عادل / جائر) لصالح العلم بالتكنولوجيا أو الثنائية الأدائية (فعال / غير فعال) لانها على زيادة الأرباح ورأس المال المستثمر ، وقد أصبحت التكنولوجيا عبر تعقد العلم ضرورية لإنتاج العلم نفسه لتوفيرها أجهزة ضرورية لإجراء البحوث والتجارب ، وهنا يتم اختفاء الجامعة الديمقراطية لان طالب العلم سوف يبحث عما هو فعال ، ونظام التعليم يصبح هدفه مد المجتمع بالمهارات التي تملأ المواقع المطلوبة ويضيع بذلك الصدق المرتبط بمعايير الصحة العلمية ، أو عادل ، المعيار الأخلاقي ، وعلى هذا المنوال تصبح المجتمعات هادفة إلى إيصال المعارف المعتبرة وخدمة فئة على حساب الأخرى ، ومن ثم إعادة إنتاج أساتذة لا علماء ويتحول العلم والمعرفة وفق هذا الطرح مساهمين بتلك العملية بعد ان كان يمارس دور المرشد والمراقب عليها ، وأصبحت أداة يحركها رأس المال ، فدعا ليوتار إلى (البارالوجيا) أو الخطاب الهامشي ، ويعني بذلك التفكير غير التقليدي الخارج على القواعد ، والقوانين التي

(2) شريف يونس . سؤال الهوية (الهوية وسلطة المثقف في عصر ما بعد الحداثة) ط1 (القاهرة : ميريث للنشر والتوزيع ، 1999) ص 109 - 111 .

تضعها النظم المهيمنة في المجتمع ، والمعتمدة على سرديات كبرى تمنحها الحق في ممارسة سياسة التهميش والإقصاء للآخر . (1)

هذا ويمكن النظر إلى أفكار ليوتار على أساس أربعة محاور رئيسية هي :

1. عدم العثور والتوصل إلى نظرية مطلقة في مجال الأخلاق والقيم .
2. التشكيك الأخلاقي سوف يفضي في النهاية لا محالة إلى عالم اعتباري أو إلى الاعتبارية .
3. نهاية عصر ابتكار النظريات الشاملة في مجال السياسة والاجتماع .
4. إعطاء أهمية استثنائية للمعنى وإضفاء معنى على العالم ، وجعل المعنى خاصاً وشخصياً . (2)

وتتضح فلسفة (فرانسوا ليوتار) ما بعد الحداثة عبر رؤيته للغة كأداة تواصلية باستخدامه مصطلح (الألعاب اللغوية) ويعتبره مصطلحاً ذو طبيعة مشتتة وذا وجوه متعددة لا تقبل الاختزال . والقصد من وراء ذلك ان الأفعال اللغوية لا تستنبط من لغة ما بعموم القول أو من نظام فوقي محيط بكل الأنظمة الجزئية ، كما انه لا يقف عند حدود تبني " التحول اللغوي " في الفلسفة المعاصرة وانما يتبنى إلى جانب ذلك التحول الدلالي للأفعال . وهذا التحول يقوم بربط دلالات الجمل والكلمات بقواعد الاستعمال في فضاءاتها التفاعلية التي يحددها المجتمع ، وبغير ذلك يصبح الحديث عن وجهه الخطاب باتجاه أهدافه المعلومة ، وبغير المعلومة غير مفهوم ، ويبدو ان ليوتار يهتم كثيراً بمصطلح (قاعدة استعمال الجمل) التي تتضمن أهداف الجملة وهي تحتوي على مفاهيم متعددة مثل الاستفهام ، الإشارة ، والأمر ، والرمز ، كجملة " تستطيع ان تأتي لزيارتي " التي نستخرج منها عدة مقاصد ومدلولات ، منها ما يعني القدرة على المجيء أو الرغبة بالمجيء ، أو التعرف على العنوان ، أو احتمالية الزيارة ، أو ربما تتضمن عدم الرغبة في الزيارة ، أو منح الإذن بالزيارة ، وقد تتضمن أمراً مخفياً يوجب البحث عنه ، وهو ما يثير احتمالية تأويلية للبحث في سلسلة من الخفايا الكامنة وراءها ، وهذه الأمثلة التي يسوقها (ليوتار) تعني أو تدل على القيام بتأملات والتعرف والوصف والسر والاسفهام والعبارات والمقاصد والرموز والدلالات . (3)

ثمة بنية فوقية وبنية تحتية يتوجب الفصل بينهما لكي يتم التمييز بين الجملة أو الخاصية التداولية عن المعجمية ، فالبنية الفوقية ترتبط بالسمع أو البصر ، اما البنية العميقة فتدرك بواسطة قواعد استعمال لغوية (وليوتار) يسوق بين أنماط الجمل ، أنماطاً وصفية ومعرفية وطلبية وتقويمية واستفهامية ، والكشف يتم

(1) باسم علي خريسان ، ما بعد الحداثة ، م . س . ص 244 - 248 .

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 249 .

(1) مانغريد فرانك ، حدود التواصل (الإجماع والتنازع بين هابرماس وليوتار) ت : عز العرب الحكيم بناني (بيروت : إفريقيا الشرق - الغرب ، 2003) ص 40 - 41 .

على اعتبارها فئات استعماليه للجمل ، تتنظم سلسلة " قواعد استعمال الجمل " كالسرد والخواطر ، وفعل المحاجة ، وهي ترمز لوجود أفعال خطابية ، لغوية تنطبق على الجملة كونها هادفة ، وهذا ما قد تم تصنيفه بكل ذلك كجنس للقول ، وتجنيس القول إشارة الى وجود بتبني الفوق . التحت ، وهو مرتبط بالتداولي الاجتماعي وبالمعجمي اللغوي ، وبما ان كل فعل كلام يمكن ان يرد داخل أي جنس آخر من القول ، وعدم تحققه يدل على وجود ما يسميه (ليوتار) (شر) يحقق بالجنس ، وبالتالي لا وجود لجنس . اعلى . لذلك تنشأ إشكالية الوصل بين الجمل ، فما دمنا نفتقر لوجود قاعدة خطابية . لغوية . بسبب تداخل الجنس المقول في القول أو عدم تحققه ، شر ، من مستوى أعلى تحول دون انسجام " أجناس الخطاب " في نص منسجم . وافتقارها إلى قاعدة استخدام للجمل تنطبق على جميع الجمل ، يصبح أدنى ربط محتمل بين انساق الخطاب لا ضرورة له ، فاختيار صيغة ما يكون على حساب أخرى . (1)

يؤكد ليوتار من خلال رؤيته على مفهوم الاختلاف . على انه اقدر على الابتكار من الانضواء تحت مفاهيم يجمع عليها الكل ويسير على منوالها ، فمن خلال وجود عدد كبير من (الألعاب اللغوية) إضافة إلى منطق اللاعقل داخل النظام اللغوي المشفر ، كفيلا بضمنان فضاء وافر من التعددية المعنائية والتي يوفرها المفهوم المتجانس والكلياني للنظام اللغوي ، ولا يكون الابتكار الا بتغيير قاعدة ما في صلب نظام مشفرٍ ما ، ويضرب مثلاً هو : (أنا أقوم بتغيير قاعدة عامة معترف بها من الجميع وذلك عبر انحرافي بها بشكل فردي ، وبذلك قد يصبح الجميع أمام قاعدة جديدة ، إذا ما تم فهمها من قبل الآخر واعترفوا بها كقاعدة ، فمن يستعمل القاعدة الجديدة أول الأمر يخلق التماثل . الابتكار ، الذي قد تبناه الجماعة أو لا تتبناه ، وقد لا يتحقق هذا الابتكار . ما لم يضع في الاعتبار وجود شخص يمتلك القدرة والكفاية اللغوية على استشراف المستقبل) ، فعملية ضرب القواعد المتعارف عليها في اللغة أو المفاهيم الاجتماعية وفق معايير رصينة تؤسس لما هو معاصر وما هو ملائم للراهن ، وهذا ما يرمي إليه (ليوتار) . (2)

يرى الباحث أن ليوتار قد صاغ جملة من المفاهيم التي عُد بواسطتها من اعلام ما بعد الحداثة المبرزين واهمها تأكيده على عدم وجود الحقائق المطلقة أو الاعتراف بها ومن ثم ضربه للانظمة الشمولية في كافة مناحي الحياة فضلاً عن توكيده استخدام اللغة المغاير وارتباطها باللاعقل وهو ما يشير الى اهم مقولات ما بعد الحداثة في الفوضوية واللامنطق واهمية العلم ونظم المعلوماتية الذي يغلف حياة الانسان في زمن ما بعد الحداثة ويفصله عن الحداثة .

(2) مانغريد فرانك ، حدود التواصل ، م ، س ، ص 43 - 44 .

(1) شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (311) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2005) ص 363 .

جان بوديار

ان ليوتار وبوديلارد ينطلقان من مدرسة فرنسية واحدة , لها نفس الأهداف وهم يمثلون جماعة واحدة , وإضافة لما سبق طرحه بشأن رأي ليوتار حول المشروعية , فانهم رفضوا أي إيديولوجيا أو نظرية اجتماعية تحاول السعي لتوجيه السلوك الإنساني لغايات مثل التقدم والنظام , إذ ان ذلك يوصل إلى اللامعنى واللاجدوى , كما ان النظريات الاجتماعية أو الأساطير المؤسسة التي برزت من دون الإنسان ونشاطه الإنساني مثل الماركسية الليبرالية أو الفاشية لم تعد تمتلك مصداقية بسبب عدم وجود حقائق كونية شاملة تحاول إضفاء الشرعية على سلطة العارفين وإبعادها عن غير العارفين , ويرى بوديلارد ان وضع المعرفة قد تطور وتبدل وفق الانفجار الذي حصل في الاتصالات والمعرفة وحلول المجتمع (ما بعد الصناعي) , الأمر الذي أسهم في جعل المشروع الحداثي غير مجدي , وتلك الأسس ليست سوى أساطير وسرديات وإيديولوجيات , حتى صارت مرجعيات مقدسة غير قابلة إطلاقاً للشك بها وفي حقيقة الأمر ان الواقع المضطرب الراهن اكبر من ان يوضع في (سرد قصص كبيرة) . (1)

ان بوديلارد ينطلق من نفس الأداء (الفرنسي) في تحديد عالم ما بعد الحداثة , فيرى ليس هناك عالم حقيقي ويحدد فترة ما بعد الحداثة التي يصرخ بانها فترة الإعلام الجماهيري المرتبطة بالسينما والفوتوغراف , فهو يرى اننا نعيش في عالم من الصور , لكنها صور زائفة , ويؤكد على ان الكثير من البشر يخفقون في إدراك حقيقة مهمة للغاية مفادها , اننا ننقل إلى عهد تكون الحقائق فيه نتائج لقيم المجتمع وهي وليدته , ويكون العلم فيه مجرد تسمية نقرنها بأنماط معينة من التفسير وهو ما يؤكد غياب الحقيقة ووجود عالم من التداخل والانفتاح على النظم المعرفية والمعلوماتية , فلقد وصلنا إلى عصر أصبح فيه الاحتمال موجهاً نحو السطح وليس العمق نحو المظهر وليس الجوهر , نحو الصورة وليس المعنى , نحو الموضع وليس الذات . (2)

لقد وصلت التطورات لدى (بوديلارد) إلى اعتبار ان العالم مجرد صورة نقلاً عن صورة نقلاً عن صورة , وأصبح العالم وفق قراءة (بوديلارد) عبارة عن مجموعة من عمليات المحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد , وامتلكت الصورة صفة الهيمنة , بحيث لم يعد هناك شيء اسمه صورة واصل , فقد تحول الأمر إلى ان هناك صوراً ذات أصول ومرجعيات متعددة , وهو ما يقابل إعلان (رولان بارت) عن موت المؤلف , وعملية التناص , لان النصوص الأدبية الآن وفي زمن ما بعد الحداثة لم يعد ممكناً إرجاعها إلى مؤلف واحد ترتبط باسمه , فالنص (حسب بارت) ذو أصول متعددة , وهو صدى لمجموعة من النصوص

(1) شاكر عبد الحميد , عصر الصورة، م، س، ص 239 - 242 .

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 363 .

السابقة والمؤلف قارئ لتلك النصوص بنصه المنجز ، فثمة تناص صوري عند بوديلارد ، وتناص أدبي عند بارت . (1)

يرى الباحث ان بوديلارد عبر مقولته (العالم مجرد صورة نقلاً عن صورة نقلاً عن صورة) أو العالم أصبح عبارة عن مجموعة من عمليات المحاكاة والصور غير ذات الأصل المحدد . لا يقابلها تناص بارت فقط ، وإنما يتعداه لتفكيكية (دريدا) التي تنظر إلى النص على انه عبارة عن قراءات لا نهائية مولدة للنصوص كل حسب قراءته ، فإذا نظر (بوديلارد) الى العالم على انه صور غير منتهية وأشكال ، يكون بارت قد وجدها من خلال تناصه ، ودريدا عبر تفكيكه ، لكل الحقائق والمطلقات ، وقطع علاقة المؤلف بالنص والمنشئ بالمنشأ ، وبهذا يتم انفتاح الذات على العالم وانفتاح العالم على الذات وتعدد الإيديولوجيات وتفعيل مقولة ليوتار (البارالوجيا) حيث الهامشي بدل المهيمن والمركزي ، والمجموع بدل الذات ، والمعرفة بدل العلم ، والسرديات الصغرى بدل السرديات الكبرى المقدسة .

يرى (بوديلارد) انه يجب على الجميع التعامل مع مفاهيم الثورية الثانية والمقصود هنا حسب . بوديلارد . ثورة القرن العشرين التي جاءت بالضد من فكر الحداثة المنغلق على ذاته ، و لان ثورة القرن العشرين تعتبر عاكسة لعملية كبرى من التدمير للمعنى ، والتدمير للحقيقة الكلية أو المطلقة ، وهذا التدمير يماثل ما حصل للأشكال التي دمرت بدايةً ، لذا يعتبر (بوديلارد) وفق مقولة مهمة ان من يعيش بالمعنى يموت بالمعنى ، وذلك متأثراً من أفكاره الداعية للشكل على حساب الجوهر ، فالعالم لديه ليس سوى تعددية غير منتهية من الصور والأشكال . (2)

وبالانتقال إلى مدرسة فرانكفورت التي مر ذكرها في المبحث السابق لان احد أقطابها يمثل تلك المرحلة - مرحلة الحداثة . وهو يورغن هابرماس ، إذ مثل الشق الثاني من النظرية النقدية ولكن المرور بها هنا ضرورياً جداً لان مؤسسيها الأوائل يقفون بالضد من طروحات . الحداثة . والتي يمثلها كل من هوركهايمر وادورنو ، حيث نظراً لفكر التنوير وجدل التنوير فقد حاولا النظر إليه على أساس انه مؤسسات الحداثة وبنائيتها .

هوركهايمر : (1895 . 1973) . ادورنو (1903 . 1969)

لقد جاء الحديث عن (هوركهايمر وادورنو) متأخراً وذلك لان مدرسة فرانكفورت تمتلك استقلاليتها ولان جيلها متلازمين ويرتبطان بمكان واحد هو المدرسة النقدية الجديدة فأثر الباحث ان يكون الحديث عن

(3) حارث محمد حسن ، د . باسم علي خريسان ، م . س . ص 23 .

(1) شاكر عبد الحميد ، عصر الصورة ، م ، س ، ص 367 .

هذه المدرسة منفرداً وغير متداخل مع من جاء بعدهم أو قبلهم فكرياً وزمنياً ، فهوركهايمر من الأسماء اللامعة ومن مؤسسي مدرسة فرانكفورت إلى جانب ادورنو إذ كتب كتاباً بعنوان (جدل العقل المستنير) في العام 1947 ، وكتب هوركهايمر (أقول العقل ونقد العقل) الأدائي ، ثم أعقبه بكتاب (النظرية النقدية) وقد جاء في هذه الكتب الثلاثة التعبير عن أفكار وآراء هوركهايمر التي نادى بها والتي تقف على النقيض من فلسفة التنوير وما أنتجته ، فقد آمن مفكرو مدرسة فرانكفورت عدا (هابرماس) بنهاية الإيديولوجيات ، وهي محاولة لإضفاء الصفة الأخلاقية ، ويقابل ذلك رفض وإنكار الكينونات الأخرى ، وآمنوا بالوفرة ، وأنكروا التعلق بالحقائق العرضية وملاحقتها ، تلك الحقائق التي عُدت من الأخطاء أو بالأحرى من الخطأ اعتبارها السبيل لإدراك الواقع الاجتماعي . (1)

وعند الخوض في معتركات النظرية النقدية التي نقدت الحداثة وأرادت تقويض بنائها نجد ان (ادورنو (و هوركهايمر) تبنا مصطلح جديد ومهم لزمان ما بعد الحداثة هو مصطلح (صناعة الثقافة) وذلك للإشارة إلى انهما لم يكونا يريدان من وراء ذلك قصد الثقافة الشعبية أو الجماهيرية ، وإنما قصداً ما كان يهدف إليه فكر التنوير وذلك دليل على مغايرة ثقافية وتحول يقتضي ترديد أصداء تلك الممارسات التي تحكم في العمل في مجتمع الإنتاج الكبير وتقوم بتكريرها في مجال الثقافة . (2)

وتقف مدرسة فرانكفورت للدفاع عن الإنسان من خلال . زعمائها الما بعديين . ضمن مرجعياتها الماركسية ، فتنمازج الأفكار الماركسية المدافعة عن الإنسان الذي تحول بفعل التنوير إلى أداة لخدمة العقل والطبيعة وبين الفكر الرافض لهذه الأفكار . بفعل ادورنو وهوركهايمر ، إذ تأخذ هذه الممازجة مكانها بوجه الممارسات السلعية للمجتمع الرأسمالي لأن المجتمع الرأسمالي منظم بطريقة تجعل العلاقات بين البشر تبدو وكأنها علاقات بين أشياء لا بين إنسان وآخر ، مجتمع و آخر منظومة بشرية وأخرى وهو نقد للمجتمع الحداثي . (3)

من هنا تكون المسألة بالنسبة لادورنو وهوركهايمر مسألة نقد الواقع عبر استلهم فلسفات سابقة وقراءة للماضي قراءة تأن وصولاً إلى الراهن ، فالنظرية النقدية لديهم تكونت عبر فلسفات أخرى ومفكرين آخرين منها الماركسية والظاهراتية وفلسفة ماكس فيبر الاجتماعية ، والتحليل النفسي لفرويد ، وتراث الفلسفة الألمانية وفي مقدمتها يقف الفيلسوف (هيغل) الذي أفاد الفلسفة بجانبها المثالي والمادي ، فاخذ منه المثاليون ما

(1) ارنست غيلفر ، ما بعد الحداثة والعقل والدين ، ت : معين الإمام ، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، 2001) ص 61 . 59

(2) الن هاو ، النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت) ، م س ، ص 118 .

(3) عصام عبد الله ، يورغن هابرماس (سيدهته وفلسفته) م س ، ص 98 .

يكن داخل رؤاه الفلسفية من جانب مثالي ، واخذ عنه الماديون ما كان يؤسس لفكر جدلي مادي ربما تكون الماركسية عبر تاريخها من أهم المستفيدين منه . (1)

وعند الحديث عن النظرية النقدية . مدرسة فرانكفورت . في إطار ما بعد الحداثة لابد من التنويه إلى دور (هوركهايمر وادورنو) اللذين قدما نقودات حازمة للحداثة ووفقا بالضد من توسعها ، ولأن مرجعياتهم فلسفية بحتة ، رأوا في الفلسفة عدم انفصالها كثيراً عن أسئلة العلوم الإنسانية لأن هذه الفلسفة التي طرحت عبر آرائهم كانت فلسفة نقدية تسعى لتأسيس وصياغة نظرية في المجتمع ، كونها تتفاعل مع ما يمكن ان تمنحه العلوم الاجتماعية ، ورغم ان النظرية تطعن في المصادقية التي تتمتع بها العلوم الاجتماعية السوسيولوجية على اعتبارها . من وجهة نظرهم . غير قادرة على تقديم تصور كلي لا يفرق في الشروح التجريبية أو المنطقية . الاستنتاجية ، وهكذا يرى (ادورنو) ان المجتمع بحسب كونه (كل) لا يمكن فهمه الا بنقيضه وهو الفرد ، وهذا الاخير يتحدد بواسطة اختراقه من قبل هذه الكلية (المجتمع) ، ما يدل ان فلسفة ما بنزعة وضعية لا يمكنها ان تدرك عناصر التوتر الذي يجمع الفرد بالمجتمع في الزمن الراهن ، ويشير (ادورنو) إلى (فلسفة سلبية) قادرة على ذلك لأنها تولدت من تجربة فشل الثقافة الحداثوية . انزلاق العقل . في بربرية جديدة . (2)

ويعود (ادورنو و هوركهايمر) مرة أخرى لضرب جدل التنوير عبر فلسفتها الضدية له ، لان التنوير استبعد الإنسان والإنسان المعاصر يسير على منوال الإنسان الأول في إضفاء الطابع العقلي على كل الأشياء ، وبهذا فهو يؤسس لأسطورة جديدة بسبب تبني التنوير لمفاهيم هذه الأسطورة التي تتخذ من العقل أداة للوصول إلى غاياتها وأهدافها ، بدل التأمل والتحليل والنقد ، وهكذا يكون العقل قد تحول إلى أسطورة ، وبدل ان يمارس النقد راح يعقلن كل الأشياء . (3)

وللمميزات التي ميزت المجتمع الصناعي ومنها (القمع) و (التسلط) راح ادورنو وهوركهايمر باتجاه تبني الموقف الرافض لتلك الصفات ، وهو يقصدون وراء ذلك تغيير بنية المجتمع الفكرية وتغيير الحاجات واللغة المستخدمة وليس استهداف تغيير البنية الاقتصادية والسياسية ، لذا فهي نقدية بالمعنى الذي يواجه به المجتمع القمعي ويتطلب تغييره . (4)

(4) المصدر السابق نفسه . ص 79 .

(1) محمد نور الدين افاية ، الحداثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، ط 3 (الدار البيضاء : إفريقيا الشرق ، الغرب ، 1998) ص 24 - 25 .

(2) د . عصام عبد الله ، يورغن هابرماس ، م . س . ص 69 .

(3) المصدر السابق نفسه . ص 70 .

يرى الباحث على وفق ما تم تقديمه في الصفحات السابقة من فلسفات وآراء هدفت إلى ترسيم فضاء ما بعد الحداثة والذي حمل بين طيات اسطره سمات ما بعد الحداثة التي تعد عكسية تماماً لكل خصائص وسمات الحداثة والتي اتضحت عبر المبحث الحالي ، من خلال تضمينات مفكرها أنفسهم ، بحيث منحت زمن الحداثة ، لتوقف والتقهقر ، ليحل محله زمن الما بعديات الذي يشكل صورة الحياة اليوم ، وهو ما ارتهن به العالم اجمع ، وقد يطرح رأي ما بقصد القول ان ما بعد الحداثة خاص ببيئته التي انطلق منها ووجد فيها . أوربا . وهو تصور خاطئ تماماً لأن مقولات الما بعد لا تشمل رقعة جغرافية معينة وهي لا تشمل الحياة الثقافية أو الأدبية فقط ، وانما تتعدى ذلك إلى كافة محاور الحياة الإنسانية التي تخص المجتمعات وعلى مستوى العالم كله ، فمن يستطيع اليوم رفض التكنولوجيا ؟ أو انه لا يريد ان يحصل على الوفرة ؟ أي مجتمع اليوم لا يريد العودة إلى تراثه وتاريخه وربطه بالحاضر لتشكيل رؤية ثلاثية الأبعاد (هي الماضي والحاضر والمستقبل) فليوتار أشار إلى رجل يمتلك القدرة في استشراف المستقبل ، وتجدر الإشارة في زمن ما بعد الحداثة ، لوجود أكثر من رجل ومفكر استطاع ان يستشرف المستقبل ، لان الحداثة رهينة بزمنها . لكل عصر حداته . وهذا المفهوم يكون قد تهاوى وتلاشى ، لان ما بعد الحداثة لا تريد الحداثة لكل عصر بخصوصية ، مع ما تمثله القطيعة عن كل الما قبل . ما قبل الحداثة . وما بعدها ، بل تريد . ما بعد الحداثة . مناخاً من الانفتاح والتلاقي . الذي يجعل من المجتمعات المتعددة مجتمعاً واحداً في بوتقة إنسانية يشارك في صنعها الجميع عبر الثقافة والأدب والفن والصناعة والتجارة والزراعة والعلوم الإنسانية فالعلم للجميع والتكنولوجيا والمعلومات ملك للجميع والفن للإنسانية برمتها وليس حكراً على مجتمع دون آخر ، والاقتصاد إنساني ، والطريق مفتوح أمام كل مجتمع وكل فرد لان يشارك في صنع الحضارة وبنائها وفق ما يجعل الحياة للجميع مع الاحتفاظ لكل مجتمع بتاريخه وماضيه وحاضره ومستقبله .

ومن هنا يمكن للباحث ان يستشهد بنوع من الترسيمات التي حددت اطر وطروحات وحدود فكرية للحداثة بحيث عزلتها وحاولت عدم اختلاطها بما بعد الحداثة من خلال ما وضعه المفكر المصري . الأمريكي إيهاب حسن ، والتي يؤكد لها (ديفيد هارفي) في كتابه (حالة ما بعد الحداثة) وهي كما في الجدول الآتي :

ت	الحداثة	ما بعد الحداثة
1.	رومانطيقية . رمزية .	ما بعد طبيعية . دادائية .
2.	الشكل متصل ومقل .	الاشكل متقطع ، مفتوح .
3.	جذر	جذور
4.	قصد .	لعب .

5.	تصميم .	5.	مصادفة .
6.	تراتبية .	6.	فوضى .
7.	سيد / كلمة .	7.	استنزاف , صمت .
8.	موضوع الفن / عمل منته .	8.	عملية , أداء , حدث , غير منته .
9.	مسافة / حاجز بين النص والقارئ .	9.	إشراك , اشتراك الاثنين في القراءة .
10.	خلق / شمولية / تركيب .	10.	لا خلق , تناص , تفكيك , نقض .
11.	حضور .	11.	غياب .
12.	تمركز . مركز .	12.	تناثر , هامش , لا مركز .
13.	غياب الخطاب .	13.	خطاب .
14.	نوع فني / (فني / أدبي) / حدود .	14.	نص . عبر النص / حدود .
15.	نموذج .	15.	كلمة أو عبارة منظمة .
	ترتيب جمل بواسطة رابط .		- ترتيب الجمل بلا روابط , وخاصة الجمل
16.		16.	العبارات / فوضى / لا عقل .
17.	استعارة .	17.	بديل مرادف .
18.	انتقاء .	18.	مزج , تداخل .
19.	جذر . عمق .	19.	سطح , صور .
20.	تفسير . قراءة .	20.	ضد التفسير / قراءة خاطئة .
21.	مقروء / يمكن قراءته .	21.	مكتوب / يمكن كتابته .
22.	رواية . تاريخ كبير .	22.	ضد الرواية / تاريخ صغير .
23.	مدلول .	23.	دال .
24.	لغة سيدة , مترابطة , متراسة .	24.	لغة مفككة .
25.	سمة .	25.	رغبة .
26.	نمط .	26.	تغيير .
27.	تناسلي , ذكوري .	27.	متعدد الأشكال .
28.	جنون العظمة .	28.	انفصام الشخصية .
29.	الأصل / السبب .	29.	الاختلاف , الأثر .
30.	الله . الأب .	30.	الروح القدس .
31.	ما وراثيات .	31.	سخرية بالماورائيات .

32.	حتمية .	. لا حتمية .
33	محايدة .	. تجاوز (1)

وان ما يعنيه (فوكو) باليوتوبيا غير المتجانسة التي تقصد من وتشير إلى عالم ما بعد الحداثة , انما تعني تساكُن عدد كبير من العوالم المنشطية الممكنة في مناخ مستحيل ما يثير التساؤل حول العالم الذي نحياه , فأَي عالم هو ؟ وما العمل حياله ؟ والفن من خلال ذلك التساؤل (والمسرح بالخصوص) قائم على إيجاد الحلول عبر محاولاته المتعددة . (2)

وبناءً على تلك الترسيمات . رغم انها ليست نهائية وحتماً خاضعة للنقد والاستفسار والتساؤل, بكون قد اتضح الفضاءان واتضحت حدودهما , حيث قام الأخير على أنقاض وتقهقر الأول , من خلال تعاضد الرؤى والعمل على الإحاطة بعالم القطب الواحد واستبداله بعالم تعددي في كافة مجالاته ونبذ الأحادية والذاتية والفردانية , فإذا ما تم ذلك في السياسة والاقتصاد وعلم الاجتماع فان الأدب والفن كانا قد حضوا كبيرة في هذا الجانب , فقراءة الآخر لم تأت عبر سلوكياته فقط وانما نتيجة أفكاره التي كتبت وقرأت برؤية ما بعدية , فهو احتفاء بالآخر , والعوالم الاخرية ويشمل ذلك القصد ما بعد الحداثي والرواية والأدب بعامته , وفي المسرح يعمل ذلك بشكل فاعل في السنين الأخيرة للانفتاح على تلك التعددية , وهو ما منح النص والمتلقي الحافز في إجراء تفاعلية تؤدي إلى إنتاج دلالات لا تكون أحادية ولا مستقرة , بل النص المسرحي نفسه , يشكل منظومة مفتوحة على تأويلات غير منتهية ومفتوحة على نصوص وحواية على صور متوالدة , ويتم ذلك من خلال قراءة خاصة بالقارئ , وكذلك المخرج المسرحي كونه قارئاً أيضاً للنص بعد قراءة المؤلف وكل ذلك يؤدي إلى أبعاد النص وتمركزه حول مؤلفه الأمر الذي يجعل من القارئ في دخول مستمر وصراع دائم مع آلية العمل على التفكيك والقراءة والإحالات المتعددة الجوانب , كما يتم إشراك الجميع في استخراج مجموعة غير منتهية من النصوص والقراءات , وتكمن في تلك الآلية تحديدات ديمقراطية للقيم الثقافية , من خلال التناقض والاختلاف , وهو ما سيتم البحث عنه في إطار المبحث القادم المتعلق بما بعد الحداثة والمسرح العالمي والعربي .

(1) ديفيد هارفي , حالة ما بعد الحداثة , م . س . ص 65 - 66 .

(1) المصدر السابق نفسه , ص 71 - 73 .

المبحث الثالث

ما بعد الحداثة في المسرح

أ . المسرح العالمي

مثلاً هو شأن الفنون الأخرى ، كالموسيقى والباليه والرسم والنحت والعمارة والسينما والتلفزيون ، يكون فن المسرح من أوائل الفنون التي تتأثر بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً بالطرح الجديد على سطح الحضارة الكونية ويعكس ذلك التطور الحضاري انطلاقاً من ارتباطه بالواقع والحياة وتفاعله التلقائي ، لذا نجد ان فن المسرح يمتاز بكونه ذا قدرة عالية في تمثيل كل تيار جديد أو فكر جديد وحتى الأحداث السياسية والاقتصادية فانه لا يغادرها وكذا الاجتماعية ، فالمسرح يمثل فضاءً واسعاً لا نهاية لحدوده ولا يمكن الإشارة إلى تلك الحدود في احتواء كافة الفنون الأخرى والأفكار والرؤى الجديدة على الواقع الإنساني برمته ، ومنذ اللحظة الأولى التي انطلق فيها النص يدون لفكر الإنسان وتأملاته ورغباته وأحداثه الكبرى والصغيرة على حدٍ سواء ، والمسرح دائب على التمازج بالحياة ، وحتى ظهور تيارات ومذاهب ومدارس فنية ونقدية عملت على تفعيل كل ما هو حقيقي وجديد وحديث وهو ديدن المسرح وسر وجوده وديمومته .

ان فن ما بعد الحداثة يعني الحقبة التي تلت زوال الهيمنة (الحداثة) تلك الهيمنة التي اهتمت بنزعتها . فقد كان الفن الحداثي يدعو للتجريد ، بيد ان فن ما بعد الحداثة كان يستعيز عن التقشف بالتحريف ، وعن التجريد بالتشكيل المثير للتهكم ، ويحتوي أبعاد رمزية متعددة المعاني ، بفعل تأثيرات ما بعد البنيوية حيث فوكو ودريدا ودلوز ، إذ تم تناول الواقع والفكر على اعتبارهما متجزئين متشذرين ، وفوكو يدعو إلى تطوير أنماط أخرى وجديدة من التفكير تبنى على التكاثر لا على الاختزال والوحدة ، ودريدا يدعو إلى التفكيك بدل الاتحاد ، ويدعو إلى التعدد والتنوع عما هو موحد متطابق وإلى ما هو متناثر كبديل لما هو ثابت ، ودون ربط العمل الفني والنص بمركزية واحدة ويرى (الان تورينو) " ان التقاليد الاجتماعية لم تعد هي القوة المهيمنة في هذا العصر بل ثمة هيمنة للتقنية ووسائل الإعلام والسوق وبالعودة والحنين إلى الماضي يقول (روسو) ان الحاضر والمستقبل لا يجلبان للإنسان الا الدمار ، ونظرت الماركسية للمستقبل عبر رؤية طوباوية متفائلة من خلال رؤية معادية لنزعة الحداثة " . (1)

(1) د . محسن محمد عطية ، نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة) ، ط 1 (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2001) ص 204 - 205 .

في الفن أو في المجالات الأخرى التي يتم من خلالها توصيف فكر ما بعد الحداثة أو فن ومسرح ما بعد الحداثة ، فإن ذلك يقتضي نبذ اهتمام الحداثة بتفرد المعنى وخصوصية وكذلك عمقه واستقراره ، لصالح فكرة حركة الدوال الحرة . وهو ما يعني أن الحال يسير لصالح التعددية و التشطر للمعنى وعدم ثبوته على حال ، وهنا يرى دبوديارد بخصوص إعادة النظر بنشاط العلامة بتلك الطريقة . التعددية . يقود إلى دمج الدال والمشار إليه دمجاً ، يمكن عبره التعرف على تأثير وطبيعة نشاط الأنظمة الدلالية المعاصرة ، ويشبه الحالة المعاصرة بالصورة الزائفة التي تحاكي مادياً أصولاً لا وجود لها ، وتتطرق واقعياً بشكل مرضٍ ، فهي " بلا أعماق أو آفاق متسامية ، تتميز بتيار لا ينقطع من الصور المتعادلة والمتبدلة دوماً " . (1)

ولتحديد فن ما بعد الحداثة وتوصيفاته ، يكون (ليوتار) قد أطلق رؤيته للحداثة على أساس أنها تحوي قصة تكمن وراء كل القصص وتشرح معناها الحقيقي ، بينما يجد ما بعد الحداثة بأنها تشكيك في كل النظريات أو القصص الشارحة ، وتقدم نفسها بصورة إدراك للطبيعة النسبية لكل مذاهب المعرفة ، أنها تداخل التراثي بالراهن والواقع بالحلم ، سرديات صغيرة ونصوص مفتوحة وتناصات ، والمسرح يبرز هذا الأمر في أروع الصور ، وأصبح النص المسرحي يمثل بذرة صوت للعالم المترامي الأطراف وتحقق تلك البذرة على مستوى الصوت والصورة والشخص والأكمنة والأزمنة المتداخلة طبعاً فضلاً عن تنوع العرض المسرحي في الرقص والحوار والبانثومايم والشخصيات والأحداث والوقائع ، وهذا كله يقع على عاتق مسرح ما بعد الحداثة المفروض علينا شئنا أم أبينا . (2)

لكن يجب الإشارة إلى كتاب الحداثة قبل الدخول إلى مسرح ما بعد الحداثة لتتكون لدينا صورة واضحة عن مدى التحول الخارق الذي قامت به ما بعد الحداثة في فن المسرح وكيف استطاع كتاب الحداثة من ترسيخ أسس ومبادئ الحداثة ذاتها في أعمالهم المكتوبة ونصوصهم التي يجوز تسميتها بالمتحركة حول موضوع واحد يحوي داخله مواضيع عدة ومع هذا فكلها في أفق مركزي واحد .

أن أهم علامة حداثية في تاريخ المسرح الحديث قبل برشت قام بها الكاتب النرويجي هنريك إبسن ويؤكد ذلك الكثير من نقاد الحداثة في الأدب والمسرح ، ومنهم الناقدان (ماكلوم برادبري وجيمس مكفارلن) وابسن الذي قلب المعادلة ، إذ أن الكتابة المسرحية قبل (إبسن) كانت شعراً ، إلا أن (إبسن) يعد الأول في تاريخ الدراما الذي كتب المسرحيات نثراً وقد يشمل فتحاً جديداً في عالم الكتابة للمسرح .

(1) نك كاي ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : د . نهاد صليحة ، ط 2 ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999) ص 21 - 22 .

(2) محمد احمد . سينما ما بعد الحداثة ، مجلة الفنون ، (كانون الثاني ، يناير) ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، 2006 ، ص 43 .

هناك أساسان , موضوعي وشكلي , لغوي , من خلالهما يمكن تحديد سمات المسرح الأدبي الحديث , وهي المعاصرة التي بدأت مع موضوعات (أبسن) واكتشاف طاقات النثر المسرحي , وهذان الأساسان مرتبطان حتماً بـ (ابسن) كما ان ما يؤكد عليه النقاد , باعتبار ان أهم حادثة في تاريخ المسرح الأوربي المحدث كانت تشير إلى تخلي ومغادرة (هنريك ابسن) للشعر المسرحي ليتحول بعد ذلك إلى كتابة المسرحيات النثرية التي تعالج مشاكل معاصرة رغم ان تلك المشاكل لم تكن لتشكل أولوية وأهمية في سلم التغير الذي أحدثه , لقد قضى ابسن اثنين وسبعون عاماً متنقلاً في أكثر بلدان أوربا وعاصر أكثر مشاكلها وحروبها وأزماتها , وكتب عنها بحيادية , ولم يكن كاتباً اسكندنافياً فحسب بل كاتباً أوربياً عرض له الكثير من مسارح أوربا أعماله في وقت واحد , كما قدمت أعماله من قبل المسرح الحر في برلين , والمسرح الحر في باريس , والمسرح المستقل في لندن . وبعد ذلك أصبح نشر مسرحية لابسن يكون حادثة أوربية مهمة ومتميزة وترجمت أعماله إلى اغلب دول العالم. ⁽¹⁾

لقد عدت تلك الواقعة (الابسنية) الأكثر أهمية في تاريخ المسرح الحديث بيد انها قد أسيء فهمها , إذ لم يكن يجابه ابسن بالترحاب ولا بسمعه حسنة جراء ذلك , لكنه حدد أهدافه أو ما كان يرمي إليه , لانه نظر إلى الشعر نظرة مخالفة عن كل ما سبق من نظرة الكتاب السابقة له , نظر إلى الشعر على اعتباره قد الحق ضرراً غير محدود بفن المسرح , وبفعل ذلك الضرر فقد ابتذلت أشكال الدراما , ونتيجة ذلك تم استبعاد عودة الشعر إلى المسرح في ذاتها العودة إلى الشعر المسرحي . لكن الناظر إلى تاريخ المسرح الأوربي السابق لابسن سيجد ان النص المسرحي كان يحاكي الأدب ولم يتطرق إلى المشاكل الإنسانية المعاصرة / الواقعية اليومية وليست لها صلة مباشرة , بموضوع العصر الذي كتبت فيه . ⁽²⁾

كل شيء كان يتجه نحو الواقع , وفي هذا يقول الشاعر (اللورد بايرون) (في الشعر استطيع ان أبقى بعيداً عن الواقع) , وموقف الفن في تلك الفترة كان يتغير من الواقع . والفترة هي القرن التاسع عشر وبداياته وكان الحراك التاريخي على مستوى الأدب والفن يسير باتجاه إعادة صوغ (وقائع) العالم المحيط إعادة عاصفة , حيث كانت الوقائع كشيء مستقر , لم يتم تحريكه قبل ذلك , وخصوصاً في المسرح , والشعر يجعل ما هو مشوه رائعاً ويخطي الحقائق المشوهة لكن النثر يقدم الواقع كما هو أو كما يجب ان

(1) مالكوم برادبري , وجيمس مكنولن , الحداثة , ج 2 , ت : مؤيد حسن فوزي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر , 1990) ص 267 - 269 .

(2) كنيث مور , الشعر والنثر في المسرح , ت : يحيى صاحب , مجلة الثقافة الأجنبية , العدد (1) السنة (27) , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2006 , ص 163 .

يكون وقد يتعدى ذلك إلى إبراز معالم التشويه لدفع الآخرين لوضع اليد على تلك المناطق المظلمة من حياة الإنسان وواقعه . (1)

قام (ابسن) بفتح الباب للتحديث بوجه كتاب آخرين من أمثال غوركي , وبرنارد شو , ويوجين أونيل , فقد كان انتماء هؤلاء إلى الحقيقة الموضوعية والذاتية التي أدركت من خلالها وقاموا بإعلانها بشجاعة إلا أن (سترندبيرغ) الكاتب المسرحي السويدي كان قد تصور المسرحية المحدثّة وقد توقع مستقبل المسرحية الحديثة الذي لا يزال غير محدد المعالم فقد كان يسير جنباً إلى جنب مع ابسن, وقد مرت في حياة (سترندبيرغ) سنوات صعبة ومريرة جعلته راصداً جيداً لمتغيرات العصر ومشاعره , فقد امتازت أعماله بالشمولية والتنوع الكبيرين فقد كتب في كل أنواع المسرحيات من التاريخية إلى التراجيديات والكوميديا والمسرحيات الخيالية والشعرية والواقعية , والتعبيرية وهكذا يكون المسرح الحداثة أساساً مهماً في ترميم ذلك التحديث . (2)

يرى الباحث , أن الحداثة في المسرح كانت ذات تأثير واسع وحاسم في قلب المعادلة رأساً على عقب , فالمسرح الذي استمر شعرياً منذ اسخيلوس إلى ما قبل أسس , قد تحول تحولاً جذرياً في أسلوب الكتابة والتواصل والتعبير , بواسطة النثر الذي أثار على ابسن النقودات والآراء المعارضة وذلك حتمي طبعاً , من هنا يكون الباب قد فتح على مصراعيه لكل من يدلو بدلوه من المحدثين وفق الوعي والثقافة والعلم ورصانة إدراك الواقع والتاريخ , ومثلما كان لما بعد الحداثة مرجعيات وممهدات في الفكر والسياسة والاقتصاد والاجتماع والفلسفة هي الحداثة , فإن لفن المسرح لما بعد حداثي مرجعياته التي فتحت الباب أمام التغيير وبالذات تغيير شكل النص ومضمونه وحتماً يكون ذلك بفضل التغيرات الحداثوية.

وتوكيد تمركز الحداثة المسرحية لم يكن بفعل ابسن وستريندبيرغ ومن عمل على شاكلتهم فقط . بل كان (الفريد جاريك) (1873 . 1907) أهمية بالغة في التأثير الحداثوي المسرحي , فقد انطلق في أعماله الرمزية التي ابتعد أو تخلى عنها فيما بعد ليمد مسرحه بصبغة ساخرة قربته الى , وذلك عبر ثلاثية مسرحية بنصوصه الثلاث لمسرحية (اوبوملكا , اوبو مكبلاً واوبو ديوثاً) ولم يقف عند هذا الحد بل راح (الفريد جاريك) إلى التأثير في الكثير من التجارب المسرحية التي جاءت التي جاءت من بعده , وبرز المتأثرين

(1) غورغي غانتشف , الوعي والفن , ت : د . نوفل نيوف , سلسلة عالم المعرفة , العدد (146) , (الكويت , المجلس الوطني 1990) ص 260 - 261 .

(2) مالكولم برادبري , وجيمس ماكارلن , الحداثة , ج 2 , م . س . ص 272 - 274 .

بمسرحه هو (انتوفين ارتو) صاحب مسرح القسوة , وقد نادت آنذاك الثورات الفكرية القائمة على رفض كل ما هو سائد وتقليدي . (1)

كان ذلك يمثل انعكاساً لتجذر مفاهيم الحداثة في الحياة الفنية والثقافية لتلك الفترة وانعكاساً للتيارات الفلسفية التي سادت أوائل القرن العشرين , المتمحورة حول رفض النظم المعرفية السابقة وتوسع طرق التجارة والصناعة , وبروز طبقات اجتماعية , وجهوزية العالم لحروب إقليمية , فضلاً عن ظهور الفكر الاشتراكي , حيث ان ذلك اثر بشكل كبير في الحياة الفنية بكافة تنوعاتها وليس في المسرح حسب , ومن التجارب المبرزة بفعل ما حصل من تطور فكري كانت الدادائية والسريالية والتعبيرية الألمانية التي كان لها دوراً أساساً في التأثير في تجارب مسرح اللامعقول والعبث ومسرح الشمس لآريان منو شكير . وقد تولد الرفض والاحتجاج لدى الكاتب الغربي بشكل خاص والإنسان الغربي بشكل عام بفعل تلك الأفكار والفلسفات حيث فقدان الإيمان بأي قيمة موروثة , وبهذا عدت تلك التيارات من مؤسسات البيئة الممهدة للتيارات الفنية المعبرة عن اضطراب القيم آنذاك , وقد شمل الرفض كذلك الأنظمة البرجوازية والرأسمالية والدين حيث بدا اليأس يدب في أوصالها . (2)

فإذا كانت تلك أهم اطر الحداثة المسرحية مع عدم إغفال روح التجديد لدى العديد من كتاب النص المسرحي غير ابسن وجاريك وسترينديبرغ ممن لا يسع مجال البحث للمرور فيهم . حيث أثر الباحث . تسليط الضوء على أهم تلك التجارب الحداثوية وأكثرها فاعلية , فإذا كانت كذلك لا شك في انها تعد فتحاً مهماً مهد الطرق أمام أي فكر لاحق حتى وان كان يقف على النقيض منه , فالتجديد الذي يأتي لاحقاً لابد يبنى على أنقاض القديم ويتخذ منه قاعدة انطلاق باتجاه بناء آخر يمثل روحية أخرى , الا ان الذي هُدم لا يعني انه الغي تماماً بقدر ما يعني انه أصبح مرجعية ذات فائدة ما بعد الحداثة ربما يشي بالكثير من الابتعاد عن تلك الابتكارات التي قام ببناء الحداثة المسرحية على أساسها حيث اخذ النص المسرحي شكلاً آخر وبعداً آخر يعبر عن التطور الفكري الحاصل في الحياة الفنية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية وينفتح على آفاق لم تكن لتقف عند حد أو ان تتغلق على ذاتها .

كما ان ما بعد الحداثة هي أسلوب في الثقافة والفن والحياة بمختلف ألوانها وهي انعكاس في فن لا يمتلك عمقاً ولا مركز , وليس له أساس , وهواشتقاقي وانتقائي وتعددي , يعمل على تمييع الحدود والفواصل بين الثقافة الرفيعة والثقافة الشعبية , الثقافة الخاصة بالنبخبة والثقافة العادية العامة , وتتلاشى فيه الحدود بين

(1) ياسين النصير , أسئلة الحداثة في المسرح , ط 1 (السليمانية : فرقة مسرح سالار , 2008) ص 29 .

(2) المصدر السابق نفسه , ص 29 - 30.

الفن ذاته وبين التجربة اليومية الحياتية ، وهذه الملامح هي التي انعكست على النص إذ أصبح النص وفقه شكلاً آخر غير الذي عمل عليه ابسن وجاكوف وسترنديبرغ أو جاري أو اليوت ، انه نص خاص بذاته يحتوي الماضي والتراث والحاضر واليومي يجمع بين ثقافات مختلفة ونصوص أخرى تجتمع فيه وشخصيات لا علاقة لبعضها البعض الآخر انه نص مفتوح على كل شيء وقابل لكل شيء ومتغير وفق كل شيء ومقروء بشكل لا نهائي .⁽¹⁾

وفي معرض حديثه عن مسرح (آرتو) يرى (جاك دريدا) ان المسرح ليس النص وليس المؤلف وهي إشارة واضحة الى نص ما بعد الحداثة ، ذلك النص الذي لا يشير إليه الكلام ولا يتعرف عليه من خلاله ، وهي رؤية متطابقة تماماً مع رؤية (آرتو) نفسه الذي يرى ان الكلمة شيء ثانوي للمسرح ، ويصف دريدا العملية المرفوضة من قبله وهي المرتبطة (مسرحياً) بنص . مؤلف . غائب . خالق . يراقب . فالمسرح وفق هذا الحال لا يتوجه إلى كيان الإنسان كما يفعل مسرح آتو ، لذا فان هذا النوع من المسرح لا توجد فيه فواصل بين الدال والمدلول والمسرح والواقع ، ويمكن للجمهور ان يشارك فيه ، مسرح نصه قائم على تنوع في القراءة وفي كل عرض يوجد نص جديد آخر قابل للانفتاح اللامتوقف .⁽²⁾

لقد فعل (آرتو) ما لم يفعله غيره إذ ان النص المسرحي وفق (آرتو) لابد ان يكون نصاً حاوياً على ما هو غير الكلام ولا يشكل الكلام الا نسبة ضئيلة من تكوينه فاللغة تهدف إلى ان تكون اشارية وهذه الاشارية محملة بعوالم عديدة تدخل في عمق التاريخ وتمضي باتجاه الحاضر الراهن ، فأرتو يرى ان جماليات المسرح تكمن في الروح . اللاحسية واللا نفسية ، التي عملت الحداثة على تجاوزها ، فلا وجود الى العقل ، ومن باب آخر شكل آرتو نقاط رفض بوجه المسرح الغربي برمته لانه مكرس لطرح القضايا النفسية والمشاكل الاجتماعية ولكل ماله علاقة بالفعل فالمسرح الارتوي ، يملك في ذاته قواه التدميرية التهديمية الشبيهة بقوة الطاغوت ان المسرح عند ارتو عالم لا يشكل الانغلاق فيه أدنى وجود.⁽³⁾

على ان لتيار اللامعقول في المسرح أهمية لا يمكن غض الطرف عنها في مسرح ما بعد الحداثة لانه اهتم بتلك الفلسفة التي لا تعبر اهتماما لفكر الحداثة برمته وتقف دون الحيلولة لاستمراره فالعبث ينطلق من هشاشة الواقع لينتقل إلى اللاواقع واللاعقل واللامنطق ، ينفث على الوقائع التي أدت بالإنسان إلى اللامعنى واللاجدوى ، وقد انعكس فيها واقع الإنسان القلق وانعزاله وغربته لا سيما بعد الحرب العالمية الثانية وهي فترة

(1) تيدي اينغلتن ، أو هام ما بعد الحداثة ، ت : ثائر ديب ، ط 1 (دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2000) ص 8 - 9 .

(2) عبد الوهاب المسيري والدكتور فتحي التريكي ، الحداثة وما بعد الحداثة ، ط 1 (دمشق : دار الفكر ، 2003) ص 73 .

(3) سامي عبد الحميد ، نحو مسرح حي ، ط 1 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) ص 41 - 42 .

التحولات والشعور بلا جدوى العلم والتكنولوجيا التي اقترحتها الحداثة , وسأشكل تهديداً لهذه الإنسانية وما حل بها من كوارث نووية , بحيث ابتعد المسرح هنا عن الموضوعات العادية , التقليدية , واخذ الكاتب المسرحي مجالاً في الحرية والتعبير , وظهرت ثيمات صغيرة تؤسس للعلائق المتداخلة بين الشخصيات والعوالم المتعددة في النص الواحد . (1)

لقد كان لفلسفة سارتر الوجودية والبيركامو أثراً بارزاً في التأثير على كتاب مدرسة اللامعقول فضلاً عن تأثيرات الفريد جاريك والدادائية والسريالية كما مر سابقاً , وكذا فلسفة كيركيغارد التي نشأت الوجودية على يده بمنحاهما المسيحي لكنها ذات جذور تمتد إلى ما هو أبعد على يد كل من (فلوبيرو دستوفسكي) الروائيين . (2)

ولقد ارتكزت الوجودية حول أسس أهمها الرفض لحقيقة (الماورائية) فضلاً عن إنكار أي غاية ومنطق , وإنكار كل الحقائق المطلقة ولكل الخطط ذات المعنى في هذا الكون , فالحياة الإنسانية ليست ذات غاية , أو معنى , والحياة ذاتها لا معنى لها ولا جدوى منها , فالإنسان فيها غريب , قلق , غير مستقر , وعدم ثباته هذا يؤدي به إلى البحث عن ماهيته ووجوده وحرية التي تقتلها أو تحاول النيل منها قوانين المجتمع وتابواته وأعرافه وتقاليده وانغلاقه. (3)

عبرت أعمال بيكيت ويونسكو واداموف , والبيركامو , عن تلك النزعات التي ميزت خطاب ما بعد الحداثة المسرحي , إذ تركز في عدم جدوى كل شيء في هذا العالم الذي تحول فيه الإنسان إلى سلعة وتحولت فيه الإنسان إلى شيء كبقية الأشياء , وكان بيكيت قد ركز على عدم تواصلية اللغة , ويونسكو على الجوانب الحلمية , اللامعقولة على الدوام . (4)

يرى الباحث وفق ما تم ازاحته بحثياً بأن بيكيت يعد (1906 . 19879) من أهم كتاب المسرح الذين يمثلون مسرح اللامعقول ويكاد يكون هو الرجل الأول من بين كتّاب المسرح من خلال مسرحيته ذائعة الصيت (في انتظار كودو) التي أحدثت عاصفة كبيرة من النقد فتحت الباب أمام أعمال نهجت ذات النهج التي كانت عليه لذا سيكون . حب رأي الباحث . بيكيت هو النموذج الذي سيتم تناوله والاكتفاء به كممثل لمسرح اللامعقول هنا .

(1) أميرة حلمي مطر , مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن , ط 3 (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع , 1989) ص 140 .

(2) عبد الرزاق الأصفر , م . د . س . ص 183 .

(3) هنترميد , الفلسفة أنواعها ومشكلاتها , ت : فؤاد زكريا (القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر , 1969) ص 407 .

(4) أميرة حلمي مطر , مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن , م . د . س . ص 146 .

تميزت أعمال بيكيت بمزاج واتجاه لم يتغيرا في أعماله كلها , إذ ان أعماله منذ البداية وحتى النهاية تعبر عن عوالم من اليأس والهزيمة المطلقين للإنسان فهو عالم يعيش فيه الفرد وسط مناطق محفوفة بالخطر والقلق والألم والإنسان يعاني من مأساة وجوده في عالم زج فيه عنوة ودون رغبة منه , عالم يتميز بالفقدان , أبطال مسرحياته رجال كبار السن , أو سكارى ومعاقين , ومحطمون نفسياً ويعيشون فقراً مدقعاً يسكنون تحت الأشجار أو في صفائح الازبال , أو المصححات العقلية , انهم لا يملكون يقيناً بكل شيء , انهم وحيدون فقدوا براعة التواصل . (1)

تكمن فلسفة مسرح اللامعقول في عدم اعترافه بوجود المطلقات ويعبر بشكل دائم عن غيابها , لكنه رغم عدم اعترافه بالمطلق الا انه يشعر بالخيبة إزاء ذلك الغياب ويتحسر عليه, وكما خيم المطلق في المسرح الإغريقي عبر حضوره , يكون في مسرح العبث مخيماً بغيابه , وقد رمز بيكيت , لهذا المطلق في مسرحية (غودو) ولغيابه ايضاً فهي مشكلة غياب بالنسبة لبيكيت , والمسرح عند بيكيت وأقرانه من كتابه اعتمد على المجاز في توصيفات عوالم شخصياته وكذا الاستعارة الشعرية , ولا وجود في هذا المسرح لشيء اسمه القدر , ولا ملامح لشخصياته في أي إطار اجتماعي أو تاريخي محدد , بل هي تنبه إلى الإنسان في أي زمان ومكان وفي أكثر الأحيان تكون بيئته الشخصيات تمثل فراغاً كذفت فيه , فاما صحراء أو قمامة , أو تحت شجرة , وكتاب اللامعقول يشيرون الى عدم المقدرة في التواصل في اللغة كونها لا تمتلك القدرة في إيصال فكرة الإنسان للإنسان وتقف عاجزة إزاء ذلك (لاسيما يونسكو). (2)

وظهور مسرحية (في انتظار غودو) كانت تعني إيدانا بنوع جديد من الكتابة المسرحية المحملة بالفكر الجديد الذي ينظر إلى العالم والأشياء نظرة مغايرة وغير مألوفة , فقد عد عرض مسرحية (غودو) من خلال القتامة الشديدة لهذا النوع الغريب من الفن الذي لا سابق له ان أسلوباً حديثاً وجديداً قد ولد للمسرح , وقد صرح الكاتب الفرنسي (جان انوي) بذلك أيضاً , إذ انه لا شيء يشبه هذا قد حدث على مسارح باريس منذ عرض مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للكاتب الايطالي (لويجي براندللو) أوائل العقد الثالث من القرن العشرين . (3)

وبالنظر إلى أهمية الكتابة المسرحية في اطر ما بعد الحداثة بشكل عام وعند بيكيت بشكل خاص وكتاب مسرح اللامعقول , فانها خيالات مسلية ووهمية كلية , ليست الصعوبة عند قارئ كتاب ما بعد الحداثة

(1) ناثان سكوت , صموئيل بيكيت , ت : مجاهد عبد المنعم , ط 2 , (مصر : المؤسسة العربية للدراسات والنشر , 985) ص 35 - 36 .

(2) نهاد صليحة , المسرح بين الفن والفكر (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب , 1985) ص 81 - 83 .

(3) ناثان سكوت , بيكيت , م . س . ص 100 - 101 .

تكن في آلية الغموض في الخطاب المسرحي الذي قد يكشف عنه أو يقرأ وفق القارئ وإنما يكمن في الريبة المستوطنة في تلك الكتابة , إذ لا يمكن تحديد شخصية (استرا جون) أو (فلاديمير) لأنها تشكل كمسرحية متاهة لا بداية لها أو نهاية.⁽¹⁾

بيكيت عد مسرحه بالإضافة إلى زملائه في اللامعقول , ما بعد حداثي ولذلك أسبابه ان أعماله تدخلنا عصر فقدان الشعور بالجغرافيا , وترفض فكرة التطور عبر التاريخ كعملية تقدم مستمرة , إذ نجد مفارقات تاريخية ومحاولة يائسة لاستعادة ماضي , إذ يغلف تلك العملية فشلاً ذريعاً , هو نفس الفشل الذي مني به (كراب) وهو يحاول استعادة وبعث ماضيه من رماده بواسطة أشرطته المتهرئة , فعقارب الساعة لا تعود إلى الوراء , ونحن لا نسبح في النهر مرتين , وكل شيء في كتاباته زائل عابر , وهي تعتمد الصيرورة إذ لا جدوى من إعادة الماضي أو النظر للمستقبل , وقد حررت نفسها من أي مركز وسلطة وهي لا تتواءم مع مؤسسات المسرح الرسمية والجماهيرية والوطنية فأكثر أعمال بيكيت تجد ملاذاً في القاعات الصغيرة المتوارية في الشوارع الضيقة لباريس .⁽²⁾

ان مسرح بيكيت , مسرح يجهل اسمه وربما لا يريد أي اسم يقف تحت مظلته أو يافطته , وهو يحرض على توليفات مفاجئة صادمة , وهو يريد الكشف عن حماقات الصفوة التي تسمى بشراً , ولا يميل أبداً إلى فكرة الوطن والحدود , فهو يميل بشكل أساسي إلى فضاء المشاعية التي لا يستطيع أي كائن ان ينسبها إلى نفسه دون غيره , فكل الأوطان في هذا المسرح لا وجود لها بقدر ما يكون موجوداً إنسان تلك الأوطان , ولا يمتلك ولاءات لأي سلطة أو دولة أو بلد , انه كما يوصف بعض الأحيان بانه مسرح خائن زلق كما هو شأن ما بعد الحداثة نفسها .⁽³⁾

يهتم بيكيت بموضوعة رئيسة تتضح من خلال أعماله الا وهي معاناة الإنسان فالعلاقات الإنسانية مضافاً إليها الوجود الإنساني تظهر عند بيكيت (كوظيفة للغة) لأنها تعكس خيبة المتعاملين فيها , يجد سوء الفهم , والحوار الأحادي , وتكرار الكلمات والجمل , وأحياناً في عدم القدرة على إيجاد المفردة والكلمة المناسبة , وثمة أسلوب تلغرافي , إخباري , فضلاً عن معاناة الإنسان من خلال ولادته التي تقتضي المساومة وعملية التغلب على وجوده وعلى مستوى العقل والجسد , ان بيكيت يتجه نحو عالم الوعي الباطن , لكن الوعي المستعار لا يمكن وصفه أو تخيله لان الكلمات والصور هنا متعلقة بظواهر محيطية خارقة , وإذا

(1) ديفيد لوك , الحداثة واللاحداثة وما بعد الحداثة , ت : عبد الواحد محمد , مجلة الثقافة الأجنبية , العدد (3)

السنة الثامنة , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 1988 , ص 87 .

(2) د . يوسف الريحاني , كتابات ما بعد الحداثة تطيح بالتقاليد المسرحية , مجلة جريدة الفنون , العدد (61) , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون , 2006 , ص 46 .

(3) المصدر السابق نفسه , ص 46 .

ما كان هناك ضرورة استخدامها فلا بد ان يكون استخداماً حذراً مخافة الانزلاق بزيها وتناقضاتها , لذا فعزلة الإنسان ومعاناته على خطورتها ومن خلال تهدم اللغة ليست في حد ذاتها عامل محدد للوجود , بسبب من كون الإنسان معزول من قبل ذلك بظروف وجوده نفسها , وهذا يعني ارتباطاً لبيكيت مع فلاسفة الوجودية . كما اشرنا سابقاً . لكن بيكيت يمتاز عنهم في انه لا يقدم عروضاً للتغلب على هذه الالاجدوى أو اللامعنى , انه يريد تجسيد المعنى ان وجد. (1)

يمتلك بيكيت قدرة فائقة على خلق علاقات , كالعلاقة بين الحديث (الكلام) والفعل , والكلام والمنظر , وهو ما يعني إسهاماً جديداً تشكله اللغة الجديدة في مسرح جديد , كما انه يمتلك نفس القدرة في تغيير ملامح الأشياء , بحيث يجعل القارئ يرى المشهد المسرحي بعيون بيكيت , ما يدفعه للإبحار في عالمه , كما لا يخفى اعتماده على التمثيل الصامت ولحظات الصمت وهذه الآلية تعتبر شكلاً من أشكال الرسم , وهي من أساسيات مسرحه والعملية المسرحية التي يدور الحدث في افقها فتصبح محيرة ومن ثم مثيرة وبعد ذلك تصبح مسموعة , وذلك ما يساهم أو بالأحرى ما ساهم بنقلة نوعية في المسرح المعاصر لانها تبعد المسرحية عن الالتصاق بالحدث الواقعي وتقربه من دائرة اللاواقع والغموض المجرد أو العبث بمعنى اصح . (2)

والملفت في بيكيت انه لا يعطي أي ملمح عن (غودو) في معرض حديثه عنه , فهو يقول انه لا يعرفه إذا كان موجوداً أو لا , وإذا كان حقيقياً أو لا , ويسأل هل يؤمن استراجون وفلاديمير به أصلاً , ام عن الشخصية الأخرى (بوزد ولكي) فيقول انه دخلا لكسر الرقابة , أما انا فلا اعرف أكثر من ذلك عنهما ولا اعرف قدر ما يعرف شخص قد قرأ المسرحية بتمعن , لان العلاقة التي بيني وبينهم قد قطعت ولم اعد اعرفهما وكذلك مع باقي أعماله المسرحية وربما حتى رواياته مثل مولوي . (3)

يرى الباحث ان تلك السمات التي تميز بها مسرح العبث والتي انطبقت على أعمال بيكيت هي في الوقت نفسه تسري على جميع كتاب العبث ابتداءً من البيركامي وانتهاءً بهارولد بنتر الكاتب الانكليزي الذي ينتمي إلى مدرسة العبث . حيث تميزت أعماله العبثية بصيغة اجتماعية , إذ ان كل كاتب له ما يميزه عن غيره إلى انهم ينضمون تحت لائحة واحدة هي مامر بنا من أسس انطلق منها اللامعقول وفلسفة العبث .

(1) نبيل قاسم , الصمت بديلاً عن اللغة الميتة (في مسرح بيكيت) مجلة جريدة الفنون , العدد , ك 1 . السنة الخامسة , الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب , 2005 , ص 49 .

(2) نبيل قاسم , الصمت بديلاً عن اللغة الميتة (في مسرح بيكيت) , ص 49 .

(3) اريل بنيتلي , نظرية المسرح الحديث . ت : يوسف عبد المسيح ثروة . ص 66.

وبالانتقال الى وجه آخر من اوجه ما بعد الحداثة في النص المسرحي العالمي نجد ان برشت يشكل وجهي عملة واحدة فيعده (هابرماس) رائدًا للحداثة، والثانية تجعل منه ما بعد حداثي وهي وجهة نظر رائد ما بعد الحداثة واحد منظريها الأساسيين وهو (فرانسوا ليوتار) حيث ينظر إليه من وجهة النظر الأولى على انه محتقن به حداثياً ، وحسب . ليوتار . فانه يعد شرطاً لا غنى عنه لاي تطور مسرحي في المستقبل ، إذ أصبح في الحياة المسرحية تعددية برختية ، أي أكثر من بريخت ، كما تم النظر إلى أعماله الأولى بشيء من العدمية والفوضوية واللا انضباط وهو ما موجود في مسرحية (بعل) وأشار إلى ذلك بنفسه عبر رسالته إلى احد أصدقائه ، كما نظر الماركسيون إليه وفق هذه الرؤية . (1)

ويصور برشت يعاضده في ذلك ليوتار (1934-1998) على رفض أي شرح مفرد جامع للكون ولا سيما العدالة ، وهذا الشرح يكون قائم على انطولوجيا ثابتة ، ومتمركزة وعلى ذلك فما دام ليس هناك من انطولوجيا ثابتة وأساسية ، فمهد المتعين ان يكتشف المرء الخدع التي يتم من خلالها الهيمنة على قيود أي لعبة لغوية. (2)

كان برشت عند تأليفه نصوصه المسرحية يقف على عتبة صلبة من الوعي باستخدام الحوار ليؤسس الواقع المضمر ويدعمه ، وفي هذا تبدو جهوده المبذولة واضحة ، في استبعاد الحوار لصالح الخطاب ، وعند استخدامه للحوار فانه يستخدمه بطريقة تجعل من الحوار نقدياً معارضاً ، وبذلك يحاول ايصال فكرة مفادها ان صوت المتحدث لم يكن ناشئاً من ذاتيته النقية الخالصة ، وانما ناشئ من عدة شفرات متفاعلة ، والمسرح التعليمي الملحمي يحمل ادلته للقضاء على الحوار المسرحي التقليدي، فالحوار ليس كلاماً فقد وانما هو أبنية متناقضة من أفعال وإيماءات ومسموعات ولا يمكن ان تكون صيغ أدبية للكلام ، وهو ما قاد إلى مسرح لا سردي ، لا إيهامي ، مسرح تنهار فيه كل ممارسة مسرحية سابقة ، فالوحدة المتخيلة بين الصوت والكلام تظهر عبر تنافس الحديث مع بعض العناصر الأخرى ، كالموسيقى والمؤثرات والإيماءات والديكورات والإضاءة والتعبير الصامت والقناع والأزياء ، والنص المسرحي إعادة توظيف راديكالي لم يستطع برخت القيام به ، رغم اهتمامه في جعل المتفرج كاشفاً للتناقضات والمتناقضات المستقرة في مراحل الإنتاج عبر المسرح ، الخالق للوعي ، لكن ذلك أي نموذج التمسرح الجديد واستخدام تقنيات المسرح التي بنيت على الشكل المسرحي المناوئ ستظهر واضحة في ما بعد ، بتجارب بيكيت وخروتوفسكي وجوزيف شايبكين

(1) إليزابيث رايت ، برخت ما بعد الحداثة ، ت : محسن مصيلحي ، ط1 (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 2005 ، ص 121 - 122 .

(2) المصدر السابق نفسه ، ص 127 .

وفورمان و ويلسون , وسوف يظهر تأثير كل من برخت وأرتو في صيغة الشكل المسرحي الذي يشرك المتفرج ويحتويه في العرض المسرحي . (1)

ويتجاوز تلك التجارب اللاحقة التي تنقل البحث إلى أهم أشكال المسرح ما بعد الحداثة . لان الخوض في التجارب سابقة الذكر بحاجة إلى مزيد من البحث , وهنا يتم التساؤل ما هو شكل المسرح الذي جاء بعد بيكيت وبرخت وأرتو (عمل أرتو على النص من خلال العرض وعلى آلية بناء النص المسرحي عبر العرض) والمحدثين أمثالهم ؟ ما هو شكل النص , وكيف تم تناوله ؟ وكيف تجسد الواقع الما بعد حدثي في ذلك النص أو ذلك المسرح ؟ لذا (يرى الباحث) ان شكل المسرح الحديث (وفق منظور ما بعد حدثي) قد تغير بحيث صار العرض المسرحي حاوياً للكثير من الأشياء المتعلقة بفن الرقص والأداء والسيرك والكروبااتيك وما شاكلها , وهو متأث من شكل المسرح الراهن ووظيفته الخطابية التي تنشئ الوصول إلى الصورة المثلى الأكثر إثارة والاستعانة بفنون الرقص والأداء والتمثيل الصامت تشير إلى تغير في بنائية النص الحديث وهو ما يعني ان الخطاب المسرحي الراهن فرض على النص المسرحي ان يكون ملائماً لشكل العرض فتحول المؤلف إلى دراما تورج , وصار العرض أكثر انفتاحاً على فنون أخرى تم ذكرها وتعددت قراءات النص المسرحي بعدد المشتغلين في العرض المسرحي فضلاً عن تعدد قراءاته من قبل المشاهد له والقارئ على حد سواء , وهذه الإشكالية قد ظهرت في المسرح المعاصر بفعل تأثيرات فكر ما بعد الحداثة السلعي , الصوري , الهامشي (كان المسرح يتمركز حول الكلمة) الا ان الكلمة أصبحت ثانوية هنا وربما غير موجودة في بعض النصوص التراثية والتاريخ وينتقل إلى الحاضر وينفتح على أفكار ونصوص أخرى إذ لا وجود لنص نهائي .

وهو ما نظر إليه برشت كذلك , فقد كان برشت يهدف إلى إثارة رد فعل وليس قبولاً سلبيّاً , وهو ما كان موجوداً في المسرح البرجوازي , وكان غالباً ما يعيد كتابة المسرحية معتمداً على استجابة المشاهدين , وبهذا تحولت المسرحية إلى " لقاء " و " تجربة " والمشاهدين يقومون ارتجالياً بشكل دائم , لانه كما يرى برشت نفسه . لم يكن من الممكن التوصل إلى كتابة نص نهائي ومحدد . (2)

و ما دام النص ليس نهائياً وغير محدد , حسب برشت , لذا فانه سيكون عرضه لأفكار جديدة ولرؤى أخرى , ولفنون أخرى تعاش عليه , وأمام العالم وما بعد حدثي الذي اخترق الحياة الراهنة برمتها وظهور أشكال صورية أخرى لتقنيات التكنولوجيا في البناء والتلفزيون والعباب الفيديو , التي جعلت من الصورة

(1) إليزابيث رايت , برخت ما بعد الحداثة , م . س . ص 148 - 149 .

(2) جيمز روزا فنر , المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك , ت : أنعام نجم جبر , (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر , 2007) , ص 106 .

والتقنيات المرئية وفعل المشاهدة المصدر الأساس للمتعة والمعرفة , يحافظ المسرح على جماله في السرد (النص المسرحي والعرض) الا ان النص بات عرضه لمثل تلك التقنيات وصار عليه ان يراعي هذا الواقع شاء أم أبى ليكون حافزاً في الفعل الفني الإنساني . (1)

بعد ان بدا الفن المسرحي يكشف خصوصية أدواته وأهمية الغنى الدلالي مما موجود على خشبته , وجد نفسه أمام تاريخ طويل من النصوص ذات الطبيعة اللغوية أساساً بحيث كانت الأدوات المسرحية (جسد , ممثل , إضاءة , ديكور) ليست غاية الهدف منها إعادة إنتاج ما تم سرده في النص , بحيث كان الأساس منها لا يعد أكثر من كونه محاكاة ومشابهة للحياة, الا ان التجريب كان له دوره في إعادة صياغة تلك النصوص وفق قراءة لا تعتمد الكلمة ولا السرد , واخذ المكان شكلاً آخر أيضاً بحيث حاول النص رسم بيئة قد تكون أحياناً غير محددة المعالم والملامح , من حلبات السيرك إلى الصحراء والأسواق , والمقاهي والمستشفيات إلى ما لا نهاية من الأمكنة التي اكتشفت ويتم اكتشافها عبر مثيرات يقدمها النص ويقترحها .

ان فن ما بعد الحداثة بشكل عام ومسرح ما بعد الحداثة بشكل خاص يتميز أسلوبه بميزة الاستتساخ والمزج بين أساليب سابقة , ويعد فن ما بعد الحداثة فن لانقاء الفن , وتطلق على هذه العملية (ما بعد التوليف) ما يعني مزج الأشياء المتنافرة معاً وهو عكس ما جرت العادة عليه في الحداثة في أهدافها المسرحية الساعية إلى نهايتها . وليس هناك مستقبل يمكن ان يحتوي الفن الخالص واخذ اليأس يدب في عروقها من أي إمكانية للمزيد من الابتكار فيها . (2)

وتعتمد تلك التجربة المسرحية الما بعدية على اللانصية أو النص الذي يمتلك فوضاه بداخله تلك الفوضى التي تثير المشاعر وتعد سياحة معرفية في نصوص متعددة وواقع يفتح على التراث كما يفتح على الخرافة والأسطورة , وهو يحاول ان يرقى إلى تشكيل صورة الواقع نفسه الذي يعد مرتعا متعدد الاتجاهات وليس واقعا مغلقاً ومرتبطيناً بحقيقته التي وجد فيها , فالمسرح كما يقول (آرتو) لا بد ان يهز المشاعر الساكنة ويحرر اللاوعي الحبيس لتندفع نحو الثورة العنيفة التي لا يمكنها على أية حال إدراك قيمتها الكاملة . والمخاطب هنا . طبعاً الجمهور قراء ومشاهدين . وهذه العملية ترتبط بإنسان المجتمع السلعي الاستهلاكي الذي تحركه الصور ويثيره السطح إذ لا وجود لجوهر , الا ان المسرح لا يمكن ان يستغني عن الحلمية واللاوعي لانه يمثل قيمة لا مجال لمغادرتها في مسرح ما بعد الحداثة . (3)

(1) محمد حيدر , السرد والمرئي في المسرح الأدبي المعاصر , مجلة جريدة الفنون , العدد (أكتوبر - ت 1) , الكويت : المجلس الوطني للثقافة , 2007 , ص 45 .

(2) محسن محمد عطية , نقد الفنون , م . س . ص 223 - 224 .

(1) غيداء فيصل , متصوف المسرح آرتو , (ترجمة وإعداد) مجلة الأقلام , العدد (2) , السنة (41) , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2006 , ص 117 .

ويرى الباحث ان النص عبارة عن مجموعة من القصص والحكايات المتنافرة حتى , وهي كشف لما تصويره , وتفتت وتشتت يميل إلى قراءات لا يمكن حصرها باتجاه واحد .

وهذا المخرج الأمريكي (ريتشارد فورمان) الذي يقدم في أعماله المسرحية أكثر من قصة واحدة في النص الواحد , وهي مراكز لجزيئات متناثرة لا تلتحم ولا تكتمل , انها شظايا وأحداث مبتورة , والنص يشير بداية إلى وجود عناصر وتتداخل لتكون كولاجاً متنافراً , لتكون الوحدة قد هدمت , وهنا يجب التأكيد على الطعن في النظرة التقليدية لوظيفة كل عنصر من عناصر النص ومن ثم العرض بعد تحول الأول إلى الثاني . (1)

ان نص ما بعد الحداثة يقاوم أي سعي لاختراق سطحه , وهو يحاول إحباط كل المحاولات الساعية لتفسيره , وهو انما يشكل إفصاحاً جذرياً لأي رغبة في الغور عميقاً والوصول إلى مركز النص ابتغاء فهم العناصر المتنوعة التي يشتمل عليها بنائيتها , ويرى الكاتب الأمريكي (فورمان) ويسانده في ذلك الكاتب الأمريكي أيضاً (ويلسون) وقد قدما نصوصاً وعروضاً ما بعد حداثته . ان فكرة العمق هي محض خرافة , ويطلقان عليها . الخرافة الكبرى , الا ان الثاني , ربما يقف عكس (فورمان) الذي يرفض فكرة المعنى , يقدم (ويلسون) مجالاً لقراءة تعددية , فان أي فكرة تحاول الغوص في الأعماق الدفينة للنص ستواجه بآلية الإزاحة والتشتيت والتغيير المستمر لمركز العمل فترتد إلى نفسها لتصبح عملية التفسير للنص هي معنى النص ونصوصه وبهذا تتكشف الطبيعة الطارئة للنص ودلالاته بالاعتماد على ما يكتشفه القارئ في النص في لحظات قراءته . (2)

وإذا ما انتقلنا إلى المسرح العربي وارتباطاته بما بعد الحداثة سنجد ان الحال لا يختلف كثيراً إذ ان المسرح العربي قد تأثر منذ ظهوره إلى اليوم بالطروحات الغربية , ولكن هذا لا يعني عدم ظهور اطاريح تحاول ان تثبت عبر البحث والتقصي لوجود ظاهرة اسمها المسرح في الحياة العربية قديماً , ورغم ان ذلك لم يكن الا ان بواده كانت موجودة في طفولته الأسطورية وكذلك في الشعائر والعادات التي تقام هنا وهناك , بيد ان هذا لم يؤدي إلى شكل مسرحي كما هو معروف اليوم أو كما عرف سابقاً عند الإغريق والرومان , والمجال لا يسع البحث في الخوض بهذه الأمور لانها خارج نطاقه , لكن بعد ان أصبح المسرح العربي واقعاً وسائر الكثير من التجارب وصار يشار إليه , وأنتج كتاباً مسرحيين , ومخرجين مؤسسين وممثلين كبار , فأين تكمن من هذا تأثره بفكر ما بعد الحداثة , ولكن بعد ان استقر الحال بالمسرح العربي وتحوله إلى واقع

(2) نك كاي , ما بعد الحداثة والفنون الأدائية , م . س . ص 74 .

(3) المصدر السابق نفسه , ص 108 - 110 .

مهم لا يمكن الاستغناء عنه , وبعد ترسيخ أسسه والتحامه بحياة المجتمع فقد ظهرت دعوات إلى تجذيره وتأصيله وجعله نابعاً من الحياة والواقع نفسه , مع مراعاة الانفتاح وقبول ما يقدم من أوروبا وأمريكا وبقاع أخرى من العالم وتبنيه , بحيث كان تأثير ذلك واضحاً من خلال تبني المسرحيون العرب لمناهج في الكتابة والإخراج والعرض من الآخر الغربي والعمل بها كما هو الحال في التأثير بمسرح ستانيسلافسكي , وبرشت , وأرتو , وكروتوفسكي , وابسن وستيرنيدبيرغ , وكامو , وبيكيت , ومثلما أصبحت تيارات ما بعد الحداثة وصارت تشكل المسرح الراهن في العالم فان المسرحيين العرب لم يكونوا بمعزل عن ذلك التطور الهائل , لا سيما وان ما بعد الحداثة تنوع ما بعد ياتها موجودة حتماً في الحياة العربية كونها جزء من المنظومة الإنسانية والبشرية التي شملتها الما بعديات وانعكس بعضاً فيها . وفي النص المسرحي بالذات تكون قد تهاوت نداءات الحداثة وانتقل إلى تمثيل الما بعد في النص المسرحي العربي الذي اثر في تقديم العرض أو تساوق معه وفق ما طرح سابقاً من سمات لما بعد الحداثة , ومن هنا يمكن البدء بمجموعة من تلك الدعوات التي هدفت إلى التأصيل والخوض في التراث العربي وتعددية الرؤية والعمل على الهامش وهدم مركزية النص وتنوع ثيماته وتناساته وانفتاحه بحيث يكاد الموضوع يضيع تجاه ما جاء من تشكيل صوري نابع من تراثية المكان العربي , الذي كان يعمل وفقه الحكواتي , أو خيال الظل , والمسرح واللسان والدائري , وتشكلات أخرى .

هدف المسرحيون العرب إلى تأصيل المسرح العربي , فقام الفريد فرج بتطعيم مسرحياته بعناصر تراثية , وفي المغرب عمل الطيب الصديقي على المقامات ومنها (مقامات بديع الزمان الهمذاني) و ثم جاء قاسم محمد في العراق ليقدم (بغداد الأزل بين الجد والهزل) مستعيناً في هذا النص بالعيارين , وفي تونس حاول المسرحي (عز الدين المدني) ان يشتغل على تجربة التأصيل منطلقاً مما اسماه (بتجربة الاستطراد) , ومن الواضح ان عبد الكريم برشيد عمل على (الاحتفالية) , والجزائر لم تكن بمنأى عن البحث عن هوية المسرح العربي وتأصيله من خلال ما قدمه (مسرح الكركوز) لعبد الرحمن كاكي , وروجيه عساف بمسرح (الحكواتي) في لبنان , وفي (الفوانيس) لخالد الطريفي في الأردن , الا ان كل تلك التجارب عدت مرحلة مهمة من مراحل التأسيس والبحث , وقد بدأت تلك الدعوات بالخفوت منذ مطلع الثمانينات .⁽¹⁾

(1) شفاء العمري , التجريب المسرحي في الألفية الثالثة , مجلة دجلة , العدد (22) , بغداد : وزارة الثقافة , 2006 , ص 43 .

يرى الباحث ان استعانة الكاتب بالموروث متأتية من كونه يشكل منجزاً حضارياً يشير إلى ذات الأمة وتجذرها , ولانه يعد منفذاً استعارياً إيديولوجياً يزيد من فاعلية النص الفنية وربما نقده , ويهدف الكاتب من وراء ذلك إلى تعرية الواقع من خلال رؤيته الفنية وآلية استثمار النص أو المحكي والموروث.

جاء تأثير الموروث في زمن التحديث تأثيراً فاعلاً وخالصاً وحافلاً بأنواع من السرد عبر كتب الأخبار , والأساطير , وكتب التراجم , والسير وكتب الحكايات الصوفية , والخرافات المدونة , والكاتب يتعامل معها على أساس افتراض انها حقيقية تاريخية , كما ان صياغة النص المسرحي وإعادة تركيبه بآليات المفردة المرجعية , يعمل على استنطاق الماضي ويدفعه إلى صيرورة جديدة وهو أيضاً رد عن تساؤلات الحاضر , والعمل على نص آخر معاصر تبث فيه حياة جديدة وتتحرك فيه الطاقة الإنتاجية بطلاق الدلالة الجمالية , وهي تعتبر إشارة لإنتاج دلالة جديدة ومعنى جديد . (1)

التأصيل سار وفقا لطرح الحداثة والبحث عن هوية والذهاب باتجاه التراث العربي السالف والمحفوظ اما شفاهاً واما توثيقاً واستثمر هذا التراث في الكثير من الاقطار العربية لا سيما في النصوص المسرحية التي خرجت الى العالم العربي عبر تلك الاقطار كمصر والعراق وسوريا والمغرب , والاخير حفلت بالعديد من الارهاصات والصراعات الفنية من اجل توطيد علاقة التراث بالراهن منها احتفالية عبد الكريم برشيد والطيب وفرجة الطيب الصديقي.

ما يميز الاحتفالية والنص الاحتفالي , اعتمادها على اللغة العامية (الدارجة) كما هو الحال في دول أخرى كمصر , ولانهم اعتمدوا المظاهر الاحتفالية الموروثة في مجتمعاتهم وهو ما جعل الكاتب المسرحي في نصه أكثر قدرة على الخروج على أصول الدراما التقليدية منها والمعاصرة . (2)

ومن خلال ما قدمه المسرح الاحتفالي (كمثال للتحديث يتخذه الباحث كنموذج للمسرح العربي) من نصوص مسرحية تعالج مواضيع الخيال والتراث والمعاصرة يكون رائده عبد الكريم برشيد قد دفع بالقارئ ان يكون واسع الخيال , وأعماله تمثل المسرح الناضج ولذا يتميز شرحه بأعمال عامة , والكلمات بديلاً عن الشخصيات والحركة الكثيرة , كما انه لا يتوانى عن استخدامات التمثيل الصامت (البانتومايم) كوسيلة للانتقال في الزمان والمكان , ويتجلى ذلك في نصوص لا سيما مسرحية (الناس والحجارة) وفي هذه

(2) فاطمة بدر , تحديث أدوات الخطاب المسرحي وتقنياته , مجلة دجلة , العدد (20) , كانون الثاني , بغداد : وزارة الثقافة , 2006 , ص 36 .

(3) فرحان بلبل , مراجعات في المسرح العربي , ط (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , 2001) ص 66 - 67 .

المسرحية يقدم حياة الناس بأماكن كثيرة , واستخدام الممثل الفرد للقيام بمهام متعددة وذلك يمثل إحدى سمات المسرح الشعبي الاحتفالي . (1)

ووفق تلك المعطيات جاء البحث حول التأصيل وربط الحاضر بالماضي واستثمار تلك الأشكال المسرحية في النص العربي الراهن سواء في التراث أو الأسطورة وسواء بالخيال والواقع , بالتكنولوجيا والبدائية , وإن هذه المظاهر التي تبرز في الطقوس والأساطير والعروض , وفي العادات والتقاليد والأعياد كانت ذات علاقة بسيطة بالمسرح إلا أنها ذات قدرة في المساهمة في تكوين تلك الأشكال التي كانت الاحتفالية المغربية تنتشدها , وهو ما جعل المغاربة في بيانهم الثامن الاحتفالي للتصريح بان الاحتفال هو أول شكل من أشكال التعبير الإنساني , وهو يرتبط بظهور الإنسان على الأنصار وهو تعبير أني وتلقائي , لذا يمكن تعريف الاحتفال على أنه تعبير جماعي بحس جماعي , وهو تعبير الجميع عن مشاكل وقضايا الجميع . (2)

إن إشكالية التأصيل تكمن في آلية أسلوب التواصل ومنها يكون الانطلاق نحو المعاصرة واستثمار مفردات الواقع الراهن بمكوناته الحياتية وهذه المراجعة أو الرجعة لا تتم إلا بمراجعة الينا الحضارية وهو خاضع لمعرفة قدرات الذات , وبعد أن تمت المراجعة من قبل بعض المبدعين العرب ومنهم من رأى في الاحتفالية بديلاً عن المسرح السائد كما عمل غيرهم في هذا المجال كل بطريقة كما مر سابقاً . ولقد جاءت هذه الفترة , أي فترة البحث عن التأصيل وإيجاد هوية والبحث عن الذات متوائمة مع ما أفرزته الحداثة الغربية في المسرح بشكل خاص والفكر الإنساني بشكل عام . (3)

يرى الباحث أن مخاضات التحديث في المسرح العربي سبقها التأثير بالمسرح الغربي وما وصل إليه , وكان ذلك نتيجة طبيعة لتراكم الخبرة والخوض في الكثير مما وصل إليه المسرح العالمي من تجارب , كما أن الشخصية المسرحية العربية (لاسيما المؤلفين) أخذت بالتبلور والنمو الفكري والمعرفي وتبني قضايا سياسية واجتماعية وفلسفية من خلال الكتابة والعمل والبحث الجاد والمتواصل في المسرح العربي.

لقد كان المسرح العربي على مدى (قرن ونصف) يعيش على ما ينتجه الغرب ويخوض بمدارس التجريب الغربي فعاش رديحاً طويلاً من الزمن في غربة وانغلاق وانعزال عن روح التجديد العالمية , لذا عمل المجددون المسرحيون العرب على إيجاد فسحة من الحرية فسحة في التعبير عن واقع يمتلئ بالفكر والتراث والهموم المعاصرة , ويمتلك غناه المنقرد , ولأن القالب الأرسطي ليس نهائياً وما شكله الانفتاح وكسر السائد

(1) علي الراعي , المسرح في الوطن العربي , سلسلة عالم المعرفة , العدد (25) , الكويت : المجلس الوطني , 1979 , ص 486 .

(2) محمد أديب السلاوي , الاحتفالية في المسرح العربي , الموسوعة الصغيرة العدد (134) بغداد : دائرة الشؤون الثقافية والنشر , 1983 , ص 91 - 93 .

(3) مصطفى رمضان , قضايا المسرح الاحتفالي , (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , 1993) ص 11 - 12 .

في المسرح العالمي كان مشجعاً لكل المسرحيين في العالم ان يخرجوا من تلك القوقعة , وفعل ذلك آرتو , وبرخت وجاريك , وهو ما شكل دعوة للمبدع العربي في الخوض بروح التجديد والكسر تلك . وفي بيان الاحتفاليين الرابع تأكيد على ان الألوان قد آن لتجاوز كل تقديس وانبهار , للإنتاج الغربي وأن الألوان لتفعيل عنصر التشكيك في المقدسات والسرديات الكبرى , ومن هنا انطلق البحث لإيجاد لغة تواصل مع الوجدان الشعبي , ولذا على المسرح العربي وفق رؤية الاحتفاليين , ان يرتبط بالإنسان من خلال قضايا وموروثه الفني والشعبي منه بصيغة خاصة . (1)

على ذلك , فيرى وليد إخلاصي الكاتب السوري , ان هذا الزمن هو زمن التجريب وعلينا ان نتحدث عن المسرح والعقل المسرحي , في حين يرى فرحان بلبل الكاتب المسرحي , انه لا يرى الا عكس ذلك لان أنامله لا تزال جديدة على الفن , ويؤكد آخر ان المهم في هذه المسألة هو الاستمرار والبحث الجاد والالتحام بحياة الشعب والجمهور . ومن هنا ظهرت ثلاثة تيارات تعمل على روح التجريب والمعاصرة , الأول يدعو إلى شكل عربي موجود في التقاليد والمأثورات والأدب ومنهم الطيب الصديقي , والفريد فرج , وعز الدين المدني وعلي الراعي , والثاني يدعو إلى استخدام الشكل الغربي ولا فائدة من الذهاب باتجاه الماضي واهم دعاته صلاح عبد الصبور في مصر , والثالث , اتخذ من الفرحة وسيلة في الاتصال ومنهم روجيه عساف (الحكواتي) وبرشيد (الواقعية الاحتفالية) وكذلك قاسم محمد , والمسرح الجديد للفاضل الجعايي . (2)

وهنا يرى الباحث ان الحداثة التي انتهجها المسرحيون والمنظرون العرب أفرزت ما يسمى بعملية الاتصال والانفصال بين الفنون بتأثير تطور الثقافة والفنون والآداب من جهة , وتطور وسائل الاتصال بالجمهير , ما فتح الباب لتلاقح الأدب بالمسرح من جهة وبالموروث من جهة أخرى وهو ما عمل على استثمار الشكل والمضمون أيضاً .

فقصص التراث هي التي كانت تزخر بها النصوص المسرحية التجديدية , وهو أيضاً ما يعد فتح أفق جديد من ترسيخ الذات العربية كونها ترتكز على مرتكز ان تقوم على تدعيم شخصية الفرد تجاه العالم , والمقصود هنا الإنسان العربي الذي استلهم الكثير من المنتجات الحضارية الغربية وهو ذاته صاحب الحضارة الأولى التي كانت مشرقة على العالم الغربي آنذاك ولان المحدثين العرب وجدوا في الخزانة

(1) مصطفى رمضاني , قضايا المسرح الاحتفالي , ص 50 - 51 .

(2) عبد الله أبو رفيف , المسرح العربي المعاصر , (قضايا ورؤى وتجارب) ط 1 (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , 2002) ص 12 - 13 .

التاريخية والتراثية مادة خصبة ومتنوعة يمكن ان تمده بما يريد من اجل الهدم والبناء للشكل المستورد وبناء الشكل الراهن . (1)

ان انتباه المحدثين العرب لمثل هذه العملية في التأصيل والتراث نابع من عملية تقرير الهوية , وإثبات لدور المجتمع في التاريخ وإسهامه في تكامل المعرفة البشرية وذلك ما تقتضي وجود معادلة تعمل على إدراك الفنان المسرحي المجدد لقيمة الزمن وأثره في البناء , وقراءة متأنية لما قدمه الأولون ليندمج ذلك بروح الحاضر , فيأخذ منه ما هو أروع وأسمى ما في ذلك الماضي من كشف وريادة لترسيخ كيان المجتمع وتثبيت دعائمه العلمية والاجتماعية والفلسفية عبر الفن المسرحي ولذا وجد المحدثون في الاحتفال والحكايات وخيال الظل آلية مثلى للتواصل والطرح والاشتغال على موضوعات من صميم تلك المنابع . إذ ان التراث ليس حكراً على الماضيين والإنسان في المجتمع والفنان بشكل خاص أولى وأجدر بوراثته . (2)

وبظهور تيارات تحديث ومفاهيم جديدة ودخول اشتغالات فاعلة على النص كالتراث والتاريخ نجد ان اولها يرتبط بتيارات وتجارب وجدت فيها الحداثة على مستوى النص هنا أو هنا في أقطار الوطن العربي , فكان اثر لوجود مسرحيات حديثة دون ان يكون هناك مدرسة للحداثة العربية والثاني يرتبط بالتيار الكلاسيكي الحديث ويشمل مؤلفي ستينات القرن المنصرم وهم : توفيق الحكيم , الذي عمل على المزوجة بين المسرح الكلاسيكي والحديث , حيث قام بتحويل بنية (أهل الكهف) الدينية إلى بنية اجتماعية تحاكي الواقع المعاصر , ومسرحية (يا طالع الشجر) التي تحاكي اللامعقول , فكان أكثر كتاب المسرح مسؤولية في تحديد أغراض المسرح , إذ انه لم يحاول الخروج فنياً على بنية الغالب الفني وان كان يملؤه بأفكار حديثة وكان هذا التيار عبر (توفيق الحكيم) كرائد له , حاول المحافظة على بناء المسرحية بفصول لا بوحداث أو لوحات , والبقاء ضمن المراجع القديمة والتجريب الفكري داخل بنية النص في ضوء التغيرات السياسية للواقع العربي في الستينات من القرن العشرين , اما بالنسبة الثالث والذي قد تم الحديث عنه سابقاً , فهو المرتبط بتوظيف التراث , اما ما جاء بعد ذلك فهو الذي اشتغل على الحكاية والمسرحية الملحمية , وهذه الطريقة التي نفذت على مسرح برشت واعتماد حياة الشعب وحكاياته وموروثاته قد أضحت وجهاً تحديثياً للمسرح العربي كله , ليدخل المسرح العربي مرحلته الجديدة ومزج الحكاية بالعصر كواحدة من الخطابات السياسية والفكرية , الحديثة , فالحكاية والموروث الشعبي يمتلك قدرة أسلوبية لانها قد تروى بأكثر من لسان . (3)

(1) عبد الله أبو رغيغ , النقد الأدبي العربي الحديث , ط 1 (دمشق : اتحاد الكتاب العرب , 2000) ص 136 - 137 .

(2) جلال خياط , المتاهات , (بغداد : دار الشؤون , 2000) ص 42 - 44 .

(1) ياسين النصير , أسئلة الحداثة في المسرح , م . س . ص 73 - 81 .

وهكذا يرى الباحث ان المحاولات تلك كانت قد وجدت لها مكاناً مهماً على ساحة المسرح العربي وان تضائل وجودها ولم يعد مؤثراً كالسابق أمام ما فرضته وأوجدته تيارات ما بعد الحداثة , ويود (الباحث) ان ينوه هنا إلى ان الوطن العربي برمته وفي كافة مجالاته ومنها المسرح بالذات لم يكن ليوقف على منظومة الحداثة وما بعدها والتعاطي معها كما هي في الغرب , لان ذلك نابغ من المستويات الحياتية التي يعيش فيها الإنسان الغربي في اوربا وكذلك الفكرية , بحيث لا يمكن ان نجد الحداثة وما بعدها كمنظومة , ونظام متكامل محاط به من كافة جوانبه , وانما يمكن ملاحظة ظواهر وتمثيلات حداثوية وما بعد حداثوية تظهر هنا وهناك ولذلك فان البحث قام وسيقوم على تسجيل تلك التظاهرات في النص المسرحي أو تلك التمثيلات التي عدت انفتاحاً وتجديداً في روح النص المسرحي والمسرح العربي . ولقد تلاشت تلك الدعوات التحديثية والتي حقق البعض منها صداها ولا زال يكافح من اجل طروحاته كمسرح برشيد (الاحتفالي) ومسرح قاسم محمد الذي بقي على ذات النمط الذي عرف به حتى رحيله , لكن ما ان حلت ودخلت أفكار ما بعد الحداثة الأفق المعرفي والمسرحي الحياة الغربية وتداولها كمصطلح حي له وجوده وتأثر الحياة الفكرية العربية لاسيما مسرحياً من الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي اختلف الحال وظهرت تمثيلات لما بعد في النص المسرحي كون المسرح العربي جزءاً من المنظومة المسرحية العالمية .

ولقد قام تيار ما بعد الحداثة بخلق سماته لنفسه وهي رفضه للتقليد السائد والمألوف والعادي , واخضع كل شيء للتفكيك والاهم من ذلك فانه يشكك في كافة الحدود الفاصلة بين الفنون المختلفة فجاء النص المسرحي المنتمي إلى هذا الفضاء متمرداً على كافة الفرضيات الفنية السابقة وفق تمثيلات لما بعد بتعددتها . لكن الدارس للمسرح العربي لابد سيخرج بمجموعة من الآراء أهمها ان المسرح العربي السائد بكافة مستوياته مسرح تقليدي (بقي ثابتاً دون تطور) وغير قادر على مس القضايا العربية بشكل صميمي , الا ان ذلك لا يعني ان ليس ثمة أعمال ونصوص مسرحية لم يكن اشتغالها على امتصاص آراء ما بعد الحداثة الفكرية والفنية لكن ذلك ربما يشكل البدايات في تقصي هذه الإزاحات الما بعدية , ويحتوي على تمثيلات (1)

ان منتصف الثمانينات والتسعينات من القرن المنصرم يعد حاسماً في تهاوي فكرة التأصيل والتحديث ودخول مفردات جديدة للحياة العربية منها ما كان موجوداً وتطور بشكل كبير كالسينما والتلفزيون وكذا مشابهاتها من الاقراص الصلبة (c.d) والحاسوب ومنظومة البث الرقمي والاتصالات الهائلة والأقمار الصناعية , وجد المسرحيون العرب فانحسرت المتعة بالمرئي وصارت المتعة البصرية هي السائدة في

(2) سعد يوسف عبد (إعداد) موقع المسرح العربي في زمن ما بعد الحداثة , مجلة الصحافة , العدد (5297) , 2008 , الرياض : المملكة العربية السعودية . ص 45.

المسرح وظهور مفردات في الحياة المسرحية كالسنوغرافيا والدراما تورج مع وجودهما السابق ورسوخ مفهوميهما الحالي , كما ان لعلوم اللسانيات دورها البارز وهي مصطلحات محايدة للتجريب وكذا ما بعد الحداثة التي لم تعد الحدود قادرة على الإمساك من تشظيها وامتدادها الكوني .⁽¹⁾

يرى الباحث وفق كل ما تقدم ومن اجل ملاحقة تمثلات الحداثة في النص المسرحي سيعمد الباحث لاختيار عدد من النصوص لاستظهار أهم تمثلات ما بعد الحداثة التي يجسدها فيها من اجل تسليط الضوء عليها وترسيم أهميتها وملاءمتها للواقع الراهن الذي يعد جزءاً من زمن ما بعد الحداثة .

وفي المسرحية المعنونة , (اللعبة الأبدية) للكاتب والشاعر المصري (محمد الفارس)* نجد بعض التمثلات لما بعد حداثة تطفو على أسلوبية الكاتب في التناول الشعري السردى للمسرحية , وتدور أحداث المسرحية حول شخصية رجل من عامة الناس وبسيط وهامشي وليس ذا صدارة اجتماعية في حضوره , لكنه محب للناس وللتاريخ ومسال� وبرئ وقد وقع تحت ظلم السلطة الحاكمة ليس لانه ذو موقف منها بل لان الأقدار ساقته إلى ذلك مصادفة . ومن هنا ينمو موقفه الفكري في غياهب السجون وأساليب التحقيق ليرفض ذلك الظلم المخيم على الحياة التي يعيش . وفي هذا النص يسجل المؤلف رؤيته التي تهدف إلى إنهاء الظلم وانتصار المظلوم في النهاية كبديهة حياتية عامة ومفهوم اجتماعي مترسخ . المسرحية شعرية لكن السرد يخترق تلك الشعرية عبر إرشادات المؤلف المقوسة وفيها يتداخل الحزن كمفهوم تراجمي بالكوميديا , في احد مشاهد , وهو مشهد (شرب الخمر) من قبل رجال السلطة وحركاتهم وأقوالهم تصل حد (الفارس) الكوميديا المعروفة بالابتذال , كإشارة إلى نوع السلطة وطيشها , وشخصية (البطل) رغم عدم وجود بطل هو (عمر) وعمر هو الناس , الشعب وقد اجتمع في شخصيته , وهي ليست مركزية بل هامشية لان الشعب هو الهامش والحاكم هو المركز الذي لا بد من هدمه وتقويضه ويعلن (عمر) في احد حواراته :
. انني مواطن كبقية البشر .

لذا فهو على جهل تام بقواعد اللعبة ما يجعل من حلمه يتهاوى , ولا بد من التنويه إلى وجود الخيال والحلم الذي يرتبط بالواقع إذ يعاضد الخيال في المسرحية الشعري المستخدم فيها بشكل مكثف والبلاغة التي تناسب روح العصر والواقع , فيقول عمر

. في زمن القرش , القرش السمك , من امثلك قرشاً يساوي قرشاً .

(1) شفاء العمري , التجريب المسرحي في الألفية الثالثة , م . س . ص 44 .
* محمد الفارس , شاعر مصري له (سكة فجر) مجموعة شعرية بالغة المصرية , والرؤية الإبداعية في شعر صلاح عبد الصبور كتب للمسرح مجموعة مسرحيات أهمها (اللعبة الأبدية) من مواليد (1936) وحاصل على شهادة الليسانس في الفلسفة , ينظر : المصدر السابق نفسه .

كما ان الكاتب وفق تناوله موضوعة اللعبة يلبس النص رداءً من اللغة الشعرية المبسطة والتي لا توغل بالرمز , ولكنها تنفتح على ثيمات متعددة وقراءات لحاضر النص ومستقبله , وهو الثورة التي تقضي عليها ثورة وربما تموت الأخيرة بثورة قادمة وهي لعبة أبدية لا يمكن لها ان تنتهي أو ان تصل إلى حد معلوم . وهي لعبة الظالم والمظلوم , لعبة القاتل والمقتول والتي بدأت مع أول إنسان حتى آخر إنسان , كما اننا نتلمس الفوضوية التي تحيط بعالم ما بعد الحداثة متجسداً في هذه المسرحية (النص) لانها تؤكد على ان هذا القانون اللامتناهي انما يشكل فوضاه على حساب الإنسان نفسه . كما اننا لا نجد في النص وحدة موضوع بسبب تعدد شخصياته وهمومهم وكلما اجتمع الموضوع على وحدة تفتت تلك الوحدة على صخرة الأحلام وتعددها ورغبات كل شخص بذاته . انها - - أي المسرحية - تقدم صورة للواقع العربي الراهن , صورة قدمت كثيراً ولكن ليس بهذا الإفصاح المباشر , حيث يعمل المركز على تغييب الهامش , والهامش يمتلك ثورته الدفينة والتي تظهر هنا وهناك .

ان ما يعتمد إلى الرفض وفوضى الواقع وعدم تجانسه وانسجامه يشير إليه الحوار التالي على لسان الأم إذ تقول :

. حذر تقرير لمجلس الغذاء العالمي التابع للأمم المتحدة من ان الجوع أصبح يهدد كثيراً من سكان حول العالم الثالث في إفريقيا واسيا وأمريكا اللاتينية , بسبب نقص المواد الغذائية .

. ذكر التقرير ان نحو (14) مليون طفل تحت سن الخامسة يقتلهم الجوع سنوياً .

وفي حوار آخر

. تعلن دار أزياء فرنسية عن فستان زفاف للبيع تكلف 3, 7 مليون دولار . تلقت دار الأزياء بعد إعلانها مباشرة عشرات الطلبات من أمريكا واليابان ومنطقة الشرق الأوسط لحجز فساتين لبناتها من نوع هذا الفستان المطرز بـ 723 قطعة من الماس .

وهذا التداخل يستدعي فيه اللغة الشعرية في نصوص وأرقام وإحصائيات ومؤسسات لضرب مركزية النص ويقدم صورة للواقع الإنساني العالمي المأساوي , إذ ما الذي يجعل كاتباً عربياً يعبر عن أطفال البرازيل أو جنوب أفريقيا وحالة الفقر المستشري هناك حتماً انه فكر ما بعد الحداثة اللا تحده حدود⁽¹⁾

وبالانتقال إلى المسرحية الثانية وهي (مجرد نفايات) لمؤلفها (قاسم مطرود) وهي مسرحية مونودرامية من شخصية واحدة , غير معلن عن اسمها . وهذه الشخصية تعاني أزمة نفسية جراء ماضيها الذي لا تستطيع الخلاص منه , ولأنه سجن و تعرض لأشد الآلام التعذيب اشتغلت السلطة ان تساومه , فاما

(1) محمد الفارس , اللعبة الأبدية , ط 1 (مصر : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر 1990) .

ان يموت على طريقته أو ان يعمل معها على قتل الآخرين ولانه كما يقول رجل جبان فيختار الطريقة الثانية , فتهجره زوجته وتأخذ معها ولديها وهو طوال زمن الحدث يبحث عن طريقة للموت والخلاص قبل ان يأتي عمال النفايات , ولكنه أخيراً يصبح كأى نفاية من النفايات المتراكمة والتي يعجز عامل النفايات عن تنظيفها لذا يغادرها دون ان يزيلها من الوجود .

وربما ان هذه النتيجة تشكل مفتاحاً لثيمات آخر قام المؤلف باختزالها بخيوط رئيسة ومنها . جرس الهاتف الذي يرن دون ان يجاب , وعمال النفايات . والنفايات نفسها ماضي الشخصية المر , وواقعها الأليم , بيته الذي يريد حرقه , وكذلك فانها مفتاح يستدل به إلى ان الشخصية تريد الخلاص من ماضي يقف على كاهلها ومن حاضر ليس فيه سوى النفايات ان هذه الثيمات في نص قاسم مطرود تكون قد توزعت على شكل أحداث وحكايات تمر بها الشخصية , وترتبط جميعها بفكرة الخلاص والموت , وقد وضع المؤلف شخصيته في بيئة تكونها الأقدار والأوساخ والنفايات كما يضع بيكيت شخصياته في أماكن قميئة كهذه .

يقوم الشخص المقذوف في هذا الواقع تمزيق كل الكتب والمجلات التي يمتلكها وهو يريد ان يتخلص بكل ما يربطه بالماضي وبالثقافة التي تأسست عليها بنيته الاجتماعية , وقد يشير المؤلف بذلك , وفق قراءة تعددية , إلى عدم مواجهة الواقع للتبدل الجديد الحاصل في الحياة , من خلال التكنولوجيا وأساليب التواصل الحديث , ويعارض هذه الفكرة مسالة عدم الإجابة على الهاتف الذي يرن حتى بعد نهاية المسرحية , إذ لا تواصل بين الشخصية في واقع مر وبين الماضي والحاضر , ان المؤلف يدعو للتواصل ولكن ليس من خلال واقعة يشككه الركاب والخراب , وهو واقع يؤثته الفوضى واللاجدوى والعبث ويذكرنا بشخصيات (بيكيت) في مسرحية (انتظار غودو) اللذين لا يقفون إزاء الخراب والاتواصل كمهجرين لا يفعلون شيئاً . ولسنا هنا بصدد المقارنة وانما لتأكيد تقارب المناخين في النصين.

لقد تشظت الحكاية وتداخلت وتفرعت فمن الخوف من السلطة إلى الحصول عليها ثم رفضها , من مواجهة الموت إلى الهروب منه , ومن اعتناق الثقافة السائدة إلى تمزيقها وتحويلها إلى أكوام من النفايات , وتجدر الإشارة هنا إلى وجود أكثر من دلالة رمزية بحيث لا يمكن الوقف على معنى معين لمفردات مثل الهاتف الذي يرن منذ بداية الأحداث حتى إلى ما بعد نهايتها , وعمال النفايات , والسيارة التي ينتظرها الشخص (الشخصية المونودرامية) , ومن ثم تمزيق أي كتاب يقع بين يديه , انها يمكن ان تقرأ على أكثر من شفرة , وبأكثر من مستوى من التحليل لان النص احكم . من قبل المؤلف . انفتاحه على تأويلات كثيرة

يصعب حصرها . وفي النهاية تتحول حتى الشخصية الأخرى كنفاية مثل بقية النفايات , وبتحول كل شيء إلى نفايات , يتم إعلان مركزية التشخيص فقد تساوت الأشياء جميعها . (1)

ونجد في مسرحية (القطار النازل إلى الحرب) للمؤلف والقاص فاضل سالم مجموعة من التمثيلات التي تتعكس فيها ارتدادات ما بعد الحداثة في الواقع المسرحي العربي والعراقي على مستوى النص وتشكيل بنيته وفق ذلك المفهوم وقد عمل المؤلف على توقف نمو الحكمة وتهشيمها وتداخل الزمان بالمكان . بحيث ان الكاتب هنا لم يحدد لا زمان ولا مكان الأحداث , فجعل منها مفتوحة , بيد انه فقط يشير إلى محطة يمر بها قطاران احدهما الصاعد وهو القادم من الحرب يحمل الجرحى والموتى والكاتب ينتظر لعق تلك الدماء والآخر النازل إلى الحرب , بحيث لا نعرف لأي بلد تنتمي هذه المحطة ولأي وطن , مع إشارات بان الحرب قائمة على الدوام , لا تحدد بزمان أو مكان , الشخصيات اثنتان فقط هما السيدة التي تنتظر كل يوم في نفس المكان والجندي الذي يريد الذهاب إلى الحرب وقد اعتاد عليها كما تعودت هي عليه . اقصد الحرب . كل ثيمة العمل أو النص تكمن في الشخصيات وما يغلق مناخ النص هو الانتظار , ولكن انتظار ماذا , انتظار مجيء القطارات أم نهاية الحرب , أم بدايتها , أم تغير الأمور , مساندة الزمن واللاحق به انتظار الموت , أم الحياة , كل شيء مجهول ويفضي بنا إلى فضاءات من التشتت والتمزق واللانهاية , تمتلك الشخصيات بداخلها اللاجدوى واستمرار اللعبة لعبة اللاشيء , واللامكان واللازمان , ولعبة الكلمات والصمت , لعبة الخيالات المريضة والمؤلمة التي تفيض أسى على الواقع , كل شيء في هذا النص غير محدد ببداية أو نهاية , فالיום يشبه البارحة , والجميع يعيش لحظات انتظار مره , انتظار اللاشيء , الشخصيات تقرا أبراج الحظ كل يوم بحيث ان الشخصيات تؤكد هذه الحقيقة لانها كما أراد المؤلف توكيد على الجوانب الروحية التي يلتصق بها الإنسان في مثل تلك الظروف وينشد من خلالها الخلاص .

. السيدة : انك تفكر ب . . .

. الجندي : (مقاطعاً) حسناً يبدو ان برجك هو برج الأسد . . .

. السيدة : كيف عرفت . . .

. الجندي : من خلاك . . .

وفي حوار آخر

. السيدة : هل هذه هي الحرب الأولى . . .

(1) قاسم مطرود , مجرد نفايات , مجلة شانو , السلیمانیة : فرقة سالار , العدد الرابع , 2007 .
* قاسم مطرود كاتب مسرحي عراقي له العديد من المؤلفات في مجال المسرح والأدب والفن .

. الجندي : الحروب كثيرة . . .

. السيدة : اقصد الأولى التي أنت ذاهب إليها . . .

. الجندي : الثانية . . .

وفي حوار آخر :

. السيدة : أنا اجلس هنا مع صمتي منذ فترة طويلة على هذه المصطبة . . .

. الجندي : إذن لعبة الصمت ؟ !

. السيدة : ان الحرب تعلمنا الصمت . . .

. الجندي : تماماً ..

. السيدة : الصمت . . .

. الجندي : الصمت , وتلعبين لعبة الصمت , هيا نلعبها سوية (يشير نحو الكلب) أنت معنا , ستلعب معنا (1).

ومن الواضح ان الكاتب هنا هو أيضاً يقوم باللعبة (لعبة الصمت) لانه يعول عليها كثيراً وهي مفردة مهمة اشتغلت في نصه بقوة . إذ لا شيء إزاء ما يحدث من خراب وهدم سوى الصمت لان الأشياء تعبر عن نفسها بطريقة أفضل مما يعبر عنها الإنسان الذي يقف عاجزاً ومنقاداً إليها وتجاهها .

كما يلاحظ في هذا النص (سرعة تنامي الأحداث رغم عدم وجود حدث محدد واضح , الا ان الطاعي هنا هو سرعة ايقاع العصر وذلك يبرز في قصر الحوارات وسرعة ردود أفعال الشخصيات , مع اضطراب كل شيء وعدم ثبوته فكل شيء قابل للتبدل في أي لحظة مع استمرار تدفق الأحداث الكونية , الحرب الكونية التي يعبر عنها الكاتب هنا والتي تشير إلى كل أفق من آفاق النص .

ان الشخصيات تقف على أرضية صلبة من الهذيانات والأحلام وتصل حد اعتبارها فقدت عقلها , وإنما هي الآن تتحدث بعقل باطن , لا وعي تصل حد اعتبارها شخصيات مجنونة , أو مسكونة بالهلوسة نتيجة ثقل أحداث الواقع وأعبائه الثقيلة أيضاً . فما الذي يستطيع ان نفهمه من (سيدة) تجلس كل يوم على مصطبة وتقرأ نفس الجريدة ولا نعرف ما الذي تريد أو ماذا تنتظر وبأي اتجاه تنتظر , هل لها زوج , هل لها ابن , أم أخ ذهب إلى الحرب وربما لن يعود أبداً , ومن ناحية أخرى ما الذي يجعل جندياً يائساً يشارك للمرة الثانية في الحرب أو بالأحرى في حرب ثانية من الحروب التي لا تعد ولا تحصى يجلس في محطة وليس له

(1) فاضل سالم، مسرحية القطار النازل من الحرب .

من هم سوى إطعام كلب والحديث معه , وما سر حركة الناس في المحطة المدنيين والجنود , تلك الحركة ذات الإيقاع السريع جداً أو المضطرب والذي يخيم عليه الخوف والقلق واللا استقرار .

كل شيء في هذا النص منفلت من التحديد لزمكانية بعينها ولا يمكن الإمساك به عبر قراءة واحدة أو عدة قراءات انه نص مفتوح على قراءات زلقة ومن الصعب الإمساك بها وذلك نابع من طبيعته التي نسج وفقها , انه يعبر عن إيقاع العصر الما بعد حدثي من خلال تمثلاتها وانعكاساتها على سطحه .⁽¹⁾

وفي مسرحية الكاتب (علي عبد النبي) التي تحمل عنوان (قمامة)⁽²⁾

يلاحظ ان هذا النص قد يكون مختلفاً عن البقية من النصوص التي مر الاشتغال عليها هنا في الصفحات السابقة وذلك من حيث تأنيث الكاتب لبيئة مغلقة من خلال وجود الأحداث في بيت أو صالة يوجد فيها الكثير من الأبواب التي تؤدي إلى غرف , انه قد يكون مطعماً تديره (عفاف وعمتها) مع حركة دائبة لخروج ودخول زبائن من الرجال وبشكل مستمر . وهذه الحركة بدأت ولا تتوقف . لكن ما يثير الانتباه هو احد الزبائن التي قطعت جسده الحرب وصار بلا أقدام يمشي عليها , ويدخل فضاء الحدث بمقعد متحرك وهو يحمل ذاتاً تتشقى على نهايات نفسية مؤلمة لانه ذهب إلى الحرب سليماً وعاد على هذا الحال الذي ترفضه (الأم) و (الزوجة) نعم , ترفضه (أمه) وترفضه عفاف , وفي البدء لا يتعرفان عليه الى ان يشير إلى انه زوج عفاف وابناً للام . والصالة هذه أو البيت لا يرتادها إلا بقايا الرجال الذي حطمتهم الحروب والوضع الاقتصادي المتراجع .

. شريف : أنا احد الأبطال الذين كانوا يتمتعون برجولة خارقة .

. الأم : عليك ان تتوب وتعلن براءتك من رجولتك القديمة . أو تغادر بصمت هذا المكان لا يستقبل سوى بقايا الرجال .

. شريف : وأنا من تلك البقايا .

. الأم : الآن يمكن ان تكون احد بقايا هذا البيت

في النص روح من التهكم ورفض الواقع بكل أبعاده التي ليس فيها سوى الدمار والخراب , انه لا يشير إلى موضوع واحدة , فهي ليست موضوع الرجل المقعد أو الفتاة التي تعيش بلا رجل مع تراكمات الذات , أو

(1) فاضل سالم , القطار النازل إلى الحرب , منشورة على مركز النور (www.alnoor.se).
* فاضل سالم : قاص عراقي وعازف موسيقى وكاتب مسرحي , له العديد من المقالات والقصص المنشورة في عدد من الصحف العراقية منها : الصباح , المنارة , الديوانية , فضلاً عن مواقع الانترنت .

(2) المسرحية منشورة ضمن مجموعة مسرحيات على موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت , 2005)

<http://www.awu.dam.org>

* علي عبد النبي الزبيدي , كاتب عراقي من مدينة الناصرية .

الأم التي أنجبت إنساناً معاقاً تحول إلى أوصال , أو ميت في الحياة , وليست موضوعة الداخلين والخارجين , لقد تحول كل شيء هنا إلى بقايا , أشلاء , تتناثر , تشظي لكل شيء وهدم .

والجميع يشعر بعدمية فائقة من خلال لغة الرفض التي يطلقونها باتجاه كل شيء , والكل لا يستطيع ان يحقق ما يصبو إليه , وهو لا يملك عمقاً , نعم ان الأشياء هنا مسطحة . والشخصيات مسطحة لا تمتلك إرادة أو موقفاً إزاء هذا الواقع لقد استكانت وقبات ورضخت إزاء آلة الواقع الرهيبة مع وجود رفض لهذا الواقع الا ان ذلك لا يعني التغيير قدر ما يعني الرضوخ وهذا الواقع الذي فقد شرفه أو انه لا يشرف أحداً بحيث صارت كلمة (شريف) قانوناً غير مقبولة . وهو اسمه شريف وعندما يخبر أمه انه شريف ولدها ترد! .
الأم : شريف ! لا أتذكر ماذا يعني .

. عفاف : إياك ان تعيد هذه الكلمة , إياك , سيقتلونك , انها من الكلمات المحظورة والي يمكن ان تسبب في هلاك هذا البيت والبيوت المجاورة والبيوت التي تجاور البيوت الأخرى , والأخرى التي تجاور الأخرى وال . . .
!!! .

وبعد ان يلح على أمه وزوجته تقول الأم !

. الأم : وحيدتي فقط سنين طويلة في حكاية تحكيها الأمهات لأولادهن كل ليلة , حكاية اسمها الحرب .
يريد الكاتب الإشارة إلى عدم تلاحم الواقع , ومخافة الشخصيات من مواجهة الحقيقة , كما ان الشخصيات هنا لا تؤمن بالحقائق ولا تريد الخوض فيها , إذ لا حقيقة يمكن ان تكون صادقة وإلا ما آلت الأمور إلى ما آلت إليه , ان الإنسان هنا أصبح سلعة للمتاجرة ومشروعاً للبيع والشراء , وشخصية شريف هي الشخصية التي تطالب بالحقيقة وتحاول فرضها , لكن هذه المطالبة تواجه بالرفض وربما إزالتها بالمكنسة كأى قذارة .

وإذا كان شريف يمثل حقيقة فان الأم تتعى تلك الحقيقة وتعدّها (جنازة) ميتة . وتسخر منها .
. الأم : يا رجال . . عاد ابني . . بعد غيبة , دعونا أيها الرجال نحتفل الليلة بعودته (تصيح) ييووووووووو
, عادت جنازة ابني .

والحنين للماضي هو ما تبغيه الشخصيات لكن هي تعرف انه لن يعود لكنها تحلم به .
. الأم : لم عدت هكذا يا شريف ؟ كان عليك ان تعود كما خرجت آخر مرة من البيت .
. عفاف : أين ساقاك ؟

. شريف : في ارض الحرام .

. الأم : كان عليك ان لا تعود .

فإذا كان الحاضر على هذه الشاكلة أو بمعنى أدق إذا كانت هذه هي الحقيقة فالأفضل عدم الحديث فيها أو النظر إليها .

وفي مكان آخر :

. الأم : كنت أمك , أنا الآن امرأة أخرى .

الواقع مربك ومتداخل , الواقع ليس سوى سوق للمتاجرة بالإنسان (وهي ثيمة كونية) بعده بضاعة رخيصة , وكل شيء يتحول ويسير نحو الغرابة والدهشة , لا يمكن لأي شيء ان يبقى على حاله .

- شريف : شاهدت أبواب البيوت مشرعة , ما تفسير ذلك ؟ احدهم ذو شارب طويل وكث ينادي بكلمات لم افهمها , إحداهن . رياه , اعرفها خرجت بنصف ثياب , انها زوجة شريفة كنا نضرب بشرفها الأمثال . زوجة جارنا خرجت هي الأخرى إلى الشارع ولكن بربع ثياب , وجوه غريبة لم يثرها وجودي , قلت ربما تحول شارعنا إلى سوق .

. عفاف : سوق من نوع خاص .

والملاحظ في نص (قمامة) ان المحكي منه (الحوار) عادي وبسيط ولا يمتلك ترميزاً أو عمقاً انه عادي يصل حد اليومي والمألوف , ولا يوجد فيه تفلسفاً أو حكمة أو حتى شاعرية , انه يتحدث , أي شخص , بشكل مباشر دون تلغيز عدا بعض الحوارات ذات الأهمية الخاصة والتي يكتنفها المجاز .

يتطور الصراع إلى مؤامرات ألف شلة حيث يريد شريف الخلاص من زوجته التي لم تعد عفاف وترفض أمه وبالتالي يريد الخلاص من الاثنين , انه صراع الإنسان الذي يميز عصرنا الراهن , صراع الإنسان مع الإنسان , الصراع من اجل البقاء , وهنا يضعه في كيس في عملية غادرة للخلاص منه , ويساومانه ويقبل المساومة ويرضخ للأمر الواقع .

- الأم : ستجلس عند الباب , تمسك كيساً صغيراً , عملك فقط استقبال الزبائن وهم بدورهم قبل ان يدخلوا يضعون النقود في كيسك الصغير سنعلمك كيف وما إذا تنادي ها ؟ ما رأيك ؟

. شريف : خلصاني من الكيس , أنا موافق , موافق , موافق .

والسؤال : ترى لماذا ذهب إلى الحرب وعاد كمبرع بلا سيقان , من اجل ان يتحول إلى رجل يبيع لحم زوجته وأمه .

ان الكاتب هنا يحاول إلغاء وزحمة المرتكزات وضربها عرض الحائط من خلال هذه الخاتمة , إذ ان الإنسان الذي يتخلى عن مبادئه وأخلاقياته وقيمه لا يمكن ان يؤمن بالحقيقة على الإطلاق وهو حال الواقع الإنساني الراهن .

مما سبب المجاعات والطبقات والحروب والدمار الذي حل بالإنسان .

وبهذا يؤكد الباحث من جديد وفق اختياره للنماذج السابقة ان تمثلات ما بعد الحداثة وجدت في النصوص المسرحية العربية والعراقية الا ان ذلك لا يعني وجود منظومة ما بعد حداثة كالتى وجدت عند الغرب وتجلت في النص المسرحي والعرض المسرحي الغربي , بيد ان الحال هنا مختلف لان كاتب النص العربي بشكل عام والكاتب العراقي بشكل خاص يحاول ان يكون مسائراً لهذه الموجات الفكرية الجديدة والتي عدت ثوباً للحياة الراهنة . ومن البديهي ان لا يكون بمعزل عن تلك التطورات , لانها نظام يشمل العالم بأكمله ولكن بنسب متفاوتة . وهي محل قراءة غير متناهية ومحل رفض مدى جهات في نفس الوقت التي تكون محل قبول ورضا عند جهات أخرى من الكتّاب والمسرحيين وعلى حدٍ سواء .

المبحث الرابع

مقاربات التنظير والأداء النصي في منجز خزعل الماجدي

تتوزع تجربة (خزعل الماجدي) في عدة محاور معرفية ومن تلك المحاور أو الاتجاهات ما يلي :

1. الميثولوجيا والتاريخ القديم والأساطير والأديان وهو ما يدخل ضمن فضاء (الانثربولوجيا) وله في ذلك مؤلفات عدة .
2. الشعر , ومنها :
 - أ. يقضة دلمون .
 - ب. أناشيد اسرافيل .
 - ت. خزائيل .
 - ث. عكازة رامبو .
 - ج. حية ودرج .
 - ح. أحزان السنة العراقية .
3. المسرح .

والتنظير الشعري الذي نجد صداه قد انتقل وتمظهر في أعماله المسرحية من خلال تلاحق

الشعري بالمسرحي , وتجدر الإشارة ان الماجدي قد اصدر بيانين مسرحيين فيما يخص التنظير للشأن المسرحي بعنوان (المسرح المفتوح وهو البيان الاول أما الثاني بعنوان المسرح الشعري الحديث) الذي يصب فيه كل أفكاره النظرية حول ارتباط أعماله المسرحية بهذا العالم أو عالم ما بعد الحداثة.

ان هذا الترسيم والإحاطة بتلك المحاور وما تضمنه منجز الكاتب (الماجدي) في تنظيراته عبر كتابه (العقل الشعري) في جزئه الأول والثاني وما صدر من تنظيرات في الجرائد والمجلات العراقية والعربية يؤكد تلك الحقيقة التي كانت قد انعكست في نصوصه المسرحية بحيث أثبتت وهيكلت نصوصه وعملت على إزاحة البنية التقليدية في بناء النص المسرحي الراهن .

" نعم لدي في أعمالي المسرحية اشتراكات تمظهرات فيها توصيفات لما بعد الحداثة مع التأكيد ليس تمظهراً كاملاً بالمعنى الغربي . وهو يرى . ان المسرح والشعر كانا في تزواج كاثوليكي طويل الأمد بدا منذ منتصف القرن السادس (ق . م) عند الإغريق حتى ظهور (ابسن) حيث أطاح بالشعرية التي أقيم عليها المسرح . ويؤكد وفق رأيه الشخصي . ان الشعر عمل على إفساد المسرح طيلة تلك القرون عندما كان المسرح ينوء تحت قيود شعرية شكلية , وهي ان الشعر كان يخرج النص المسرحي ولكنه لا يخرج طبيعياً بل يخرج مقلداً بالبلاغة والوزن والنظم والقوافي والشكليات , يظهر النص بهدير لغوي وجبروت اللغة الشعري , لكن الشعر الحديث فلم يكون علاقة جديدة مع المسرح الا شذرات بسيطة نجدها (عند كوكتو وجينيه وجورج شحادة) ,

اما بالنسبة لاليوت فهو لم يستطع إعادة علاقة المسرح جعلوا من بنية الشعر موازية لبنية المسرح النصية وطاقية عليها , اما في القرن العشرين والقرن الواحد والعشرين (الراهن) فالمسرح يعيش تعددية هائلة ودائرة هائلة وأصبحت الشعرية لا تشكل الا جزءاً من تلك الدائرة , اما أنا . ولا زال الحديث للكاتب . فمحاولاتي الشعرية أحاول من خلالها بث شعرية من جديد داخل المسرح بطريقة مختلفة جذرياً مع ما حصل سابقاً . كما في مسرحية (حفلة الماس) و (العزلة في الكرستال) واعمل على تحييد وإبعاد طغيان الشعرية على المسرح وبث روح جديدة والمضمون بالنسبة لي ليس بالضرورة هو الجوهر او المتن , وهو ليس البلاغة ولا الصورة الشعرية أو الأسلوبية , وهو ليس مغلقاً , بل روح كهربي شعري مفكك من الداخل يفكك ويهدم ويبني من الداخل وهو تنشيط الروح للثق للثق المسرحي " . (1)

يرى الباحث وفق حديث الكاتب . ان ذلك قدعمل على تحفيز دائم للعمل الدرامي ونشوء فضاءات جديدة تنمو داخل النص بواسطة موجهات غير تقليدية , ومنها ما يتواءم مع المنهج الذي سارت عليه فاعلية ما بعد الحداثة , في الانثربولوجيا , والخرافة والعودة إليها , وكذلك العمل على الهامش وأبعاد للمركزية المترسخة في الحداثة وذلك يظهر أو تبدو تمثلاته في سيدرا , وهاملت بلا هاملت , وفي عزلة في الكرستال وحفلة الماس , أعمال ونصوص الكاتب .

وبالدخول إلى تنظيراته في العقل الشعري نجد انه يشير إلى النثر والنص المفتوح ويرى ان الشعر هو النقاء نثرين احدهما غامض والآخر جميل مع أبعاد للشروط الهندسية والموسيقية , ويؤكد على ان النص الجميل هو ما يشير إلى النص المفتوح أو الشكل المفتوح بجوهر الشعر والجوهر وفق رأيه السابق لا يعني وحدة الموضوع أو مركزيته وهنا يشير إلى تراصف جنينين في غلاف واحد هما قصيدة النثر والنص المفتوح كتعبير عن ذلك الجوهر وفضاءه المفتوح . (2)

ويذهب باتجاه فوكو وديكارت ولايبنتز ويؤكد على مفاهيم (فوكو) في الجنون اذ يعتبر ان فوكو قام بثورة في كشوفاته عن المكبوت الغربي الذي شمل الجنون والطب العيادي والجنس القائمة على إظهار المنطقة الأخرى من العقل , وإظهار ان الجنون يمثل تنمة للعقل , ومن هنا يدعو (ألاماجدي) إلى الدخول في منطقة ظلام العقل وخرق سرية أفكارنا وسواء كان الجنون أم المخيلة التماعات المطلق في العقل علينا هنا ان نخترق ذلك الظلام وهو ما يبعد الكاتب والشاعر عن الجماليات التقليدية من اجل الذهاب إلى جماليات قصوى هي جماليات ساحة كونية لا متناهية ومن ثم الدخول إلى الأرض الغريبة التي هي (الميتا جماليا) وهي عبارة عن حشد من الأسرار التي على المكاتب ملامستها , فالشفرات المكونة لجسد الكون شفرات مبهمة وغامضة من الداخل وتبدو كحقول الغمام , وعلى الكاتب والشاعر مهمة اكتشاف , فمن خلال

(1) مقابلة رقم (1) مع الكاتب خزعل الماجدي , يوم الجمعة 19 / 6 / 2009 .

(2) خزعل الماجدي , العقل الشعري , ج1 , م , س , ص 31 - 33 .

النص الميتا جمالي سيتجه لمؤسسات الأشياء وعليه الخوض بأعلى بصيرة فالميت جماليا , تحاصر المنطقة غير المكتشفة . (1)

ثم يتحدث عن عملية التناص والانفتاح على نصوص أخرى وامتصاصها في نص مفتوح , لان التناص يحقق مقولة الإضافة على أساس من ان النص المفتوح / المتحقق هو مجموعة من النصوص المتناصة فيما بينها وان المرجعيات وأصول النص المتحقق / المنجز كامن في نصوص سابقة , فإذا كانت أو جعلت هذه النصوص شعرية أو غير شعرية / أو شعرية مسرحية فان فكرة التناص متحققة . وهذا يتطلب اقتضاء فتح الفضاء للتناص والتقاطع والامتصاص ما , الأمر الذي يعتبر ذا فائدة للتداخل مع النصوص الأخرى . وفي باب آخر بعد ان المكان والزمان يتحددان في الخروج على الآنية (الزمان) والمحدودية (المكان) على أساس ان الزمان يحقق ذاته في التابع الأنوي والمكان يحقق ذاته في الامتداد المسافي والمكان هنا كلي ويقصي المحدودية . (2)

ومن ثم يطرح (الماجدي) رأيه حول موت الحادثة عبر بيانه الذي أعلن فيه موت الحادثة , وهو البيان الشعري الرابع* وينظر إليها على اعتبارها مؤسسة مركزية ديكتاتورية لها مساطرها ومقاساتها ونموذجها الخاص بها , ويمر على سرد تاريخ ظهور الحادثة وجذورها الفلسفية ومراحل تطورها (وهي وجهة نظر كباقي وجهات النظر المطروحة وليست نهائية) ويحدد تلك المراحل بما يأتي :

1. ما قبل الحادثة وهي الحركات التي مهدت للحادثة قبل منتصف القرن التاسع عشر وبعده بقليل (1860 . 1870) .

2. حركة الحادثة , وهي النظام الفكري والثقافي للتحديث , وبدا بالتبلور بعد منتصف القرن التاسع عشر وساد في العقود الأولى من القرن العشرين , أي من 1900 . 1945 .

3. 1945 , بداية ما بعد الحادثة , ويسمى إعادة إنتاج الحادثة بعد نقدها وهي خليط من الفن والفن المضاد . (3)

وفي الأسطورة (المثولوجيا) , يحدد معناها وعلاقتها بالشعر وهو بدوره ما سوف ينسحب على أعماله المسرحية , وبعد تحديده للمصطلح (مثولوجيا) وتاريخ ظهوره الحديث الذي ظهر كمصطلح في اللغة الفرنسية عام (1811م) وفي الانكليزية عام (1830م) , وفي الألمانية عام (1815م) . والأسطورة حكاية مقدسة , تتحدث عن اله وقد تدون تاريخاً مقدساً , حيث كانت الآلهة , أو زمناً مقدساً ظهرت من خلاله حكاية الآلهة وهي تنتمي للمنظومة الدينية لا الدنيوية ومن هنا تأتي تحديد وظائف الأسطورة بالوظيفة الاجتماعية , والنفسية والوظيفة الدينية , وأخيراً الوظيفة الرمزية , فهي في الأولى تلتحم بالطقس وفي الثانية

(1) خزل عل الماجدي , العقل الشعري , ج1 , م , س , ص 64 - 65 .

(2) المصدر السابق نفسه . ص 99 - 103 .

* نشر البيان في مجلة الطليعة الأدبية , العدد (1) , السنة 2001 . وقبل ذلك القي في ملتقى تموز الشعري الذي أقامه الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق في يوم 26 / 7 / 1997 .

(3) خزل عل الماجدي , العقل الشعري , ج 1 . م . س . ص 308 - 311 .

تتفيس عن الغرائز , وفي الثالثة جزء من الدين وعندما يختفي ذلك الدين تتحول إلى نص أدبي ولا تعود مؤثرة على المستوى الديني , وفي الوظيفة الأخيرة تكون نظاماً رمزياً قائماً بذاته وتعمل على خلق توازن داخلي بين الذات والنظام الاجتماعي⁽¹⁾.

ولان الاسطورة كما يشير علماء النفس (كفرويد وادلر ويونغ) من كونها تمتلك ابعاداً نفسية تحدد اهداف وتوجهات المجتمع الانساني الاول لذلك لم يجد (الباحث) بداً من تسليط بقعة ضوء ولو بسيطة حول اهميتها كونها نتاج مجتمع لا فرد , إذ يرى (فرويد) ان الأسطورة نتاج اللاوعي الذي يقول عنه أو يراه على انه قبو خزنت فيه خيالات جنية لا يكاد العقل الواعي ان يعلم شيئاً عنها , لذا فهي تحرر من الجنس ويرى (يونك) بانها تقع ضمن منطقة العقل الباطن وان العقل الباطن هنا ناقل للصور البدائية وليس طارداً لها . ويضرب فرويد أمثلة منها مسرحية (اوديب ملكاً) للكاتب سوفوكليس . وهو يرى انها تمثل مشهداً من مشاهد التجلي في لا وعينا , لذا نجلس جميعاً في هلع أسر فيما يعرض اوديب على جمهوره ورغباته الطفولية الأصلية , فكاتب المسرحية لا يمكن ان يكون اعرف من المشاهدين بالأسباب التي تجعل أمثال هذه المواضيع آسره قهراً . ولذا فان استكناه الأسطورة , كموسوعة للأنماط النفسية والاجتماعية والرمزية وللانفعالات العامة هو ما قد دفع بالأدباء والشعراء إلى الاهتمام والعناية والنهل من وبالأسطورة وفق اهتمام عصري وجديد .⁽²⁾

ان الأسطورة لا مؤلف لها بل هي ناتج خيال جمعي وناتج عاطفة وتأمل جمعي أيضاً , وذلك لا يمنع هذا الجمعي من الخضوع لشخصيات روحية متنوعة , والنص الأسطوري يحافظ على ثباته عبر فترة من الزمن ليست بالقصيرة , وتتناقلها الأجيال , وهي من حيث الشكل قصة محكمة بمبدأ السرد لوجود شخصيات وحبكة وحوارات , ويقابل ذلك الشعري إذ غالباً ما تجري صياغتها بقوالب شعرية تساعد على ترتيبها وسهولة تداولها ألشفاهي.⁽³⁾

وفي معرض حديث (الماجدي) عن (الغنوصية والعرفان) , فالغنوص هو من المفاهيم الدينية ويتمحور حول فكرة أساس هي الخلاص من الخطيئة عبر المعرفة , بل الاتحاد مع الإله وتمثله إذا تطلب الأمر ذلك الأخير أقصى أشكال الغنوص , إذ تعرف الروح انها جزء من الإله فتعود إلى أصلها . والغنوص مفهوم شرقي بدا مع الحضارة العراقية القديمة والحضارة المصرية وبعد ذلك ظهر في حضارات الشرق الأقصى ثم الأدنى , بعدها رحل إلى الإغريق وعاد مرة أخرى للشرق ليتسبب في ظهور تيارات من العقائد والأديان والفلسفات أطلق عليه الغنوصية .⁽⁴⁾

والغنوص تعني المعرفة , واصل الكلمة يوناني , وهي تيار ديني أو فلسفي , ظهر في القرن الثاني للميلاد تحديداً مع التأكيد هنا على ظهوره غير المدون في الحضارات العراقية والمصرية القديمة . وظهوره

(1) مقابلة رقم (2) مع خزعل الماجدي . يوم السبت 2009/6/20.

(2) ك . ك , راثنين . الأسطورة , ت : جعفر صادق الخليلي , ط 1 (بيروت : منشورات عويدات , 1981) ص 36 - 41 .

(3) فراس السواح , الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية) ط 1 , (دمشق : دار علاء الدين , 1997) ص 12 .

(4) خزعل الماجدي , العقل الشعري , ج 2 , ط 1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة 2004) ص 113 .

الرسمي حاول ان يعطي له إطاراً إيديولوجياً وعقلياً وروحياً متماسكاً واستعان بالتحاليم الهرمسية والأخيرة هي العمود الفقري للغنوصية كتيار أو مذهب , وهرمس هو الشخصية الأسطورية أو شبه الأسطورية التي تتطابق مع شخصية النبي إدريس , وتينك الشخصيتان كانتا توأم الغنوص الشرقي , وهو مذهب الخلاص من الموت والخطيئة حتى صارت الهرمسية جوهر الغنوصية في القرون الميلادية الأولى وأصبحت كتيار ومذهب قائم بذاته ومجاور للغنوص . (1)

والنص الغنوصي موشى بالمبثوثات الباطنية المتزينة ببروق العرفان التي تقوم بالإفصاح عن حقائق سرية وخفية, وهي في الشعر غير مستقرة عند حالة ثابتة بل تقف عند ثلاث طبقات هي (العرفان) والطبقة الثانية (الكتبان) والطبقة الأخيرة فهي (الرحمن) وهي أقصى أشكال الغنوص وهي شفرة النصوص الإنسانية المكتوبة بكل لغات العالم وكتابات العالم وتقف الطبقة الثانية وهو ما يهمننا هنا , أي (الكتبان) وهو النص الذي يكتبه الكاتب أو الشاعر وهو في أقصى درجات الغنوص وهو الأقرب للنص المفتوح لأنه نص النصوص. (2)

يرى الباحث ان مثل تلك المفاهيم المتعلقة بالعرفان والقداسة لم تكن غائبة عن النص المسرحي لأنها كانت تشكل الأساس لمنطلق النص الاغريقي الأساس بدوره لفكرة انبثاق المسرح منذ الاغريق الى اليوم ،الا انها كفرة كانت تغيب رداً وتظهر في آخر .

وينتقل إلى الحديث عن النص النثري والنص المفتوح ويضع (خزعل الماجدي) بينهما أهم الفروقات في خمس عشرة نقطة من أهمها , ان النص المفتوح يشكل انقطاعاً شاملاً عن مفهوم أو شكل القصيدة وإعلان نهاية تاريخ القصيدة وبداية لنمط جديد في الوقت الذي بقي فيه النص النثري ينتمي إلى مفهوم القصيدة , كما يمتاز النص المفتوح بطوله الواضح والتركيب في التكوين في حين يمتاز النص النثري بالقصر وبساطة التكوين , ولا يسود النص المفتوح قانون واحد في الأداء ويمكن ان ينقسم حسب الآلية والعمل ووسائله إلى نصوص متعددة مثل نص السيرة ونص اللعبة , ونص المخطوطة ونص الريبورتاج ويمكن ان ينقسم حسب انفتاح النص إلى أنواع أخرى . وهذا النص يتصيد المجهول ويتنازل أفقياً وعمودياً وتتكاثر فكرتها ولا يعود للنص مركز واحد بل تعددية مراكز . وغايته خارج ذاته ولا تظهر فيه إيقاعية لأنه غير ملزم بها , كما يستخدم السرد والدراما وغيرهما وهذا جزء من أسلوبية النص المفتوح في الوقت الذي لا يحفل النص النثري الشعري بالدراما وان تم استخدامها فسيكون وسيلة عابرة. (3)

ينفتح (النص المفتوح) على فضاءات متعددة سواء في الشعر ام في الدراما المسرحية أم في فضاءات أخرى على الماضي والحاضر وعلى النصوص التي يقوم الكاتب بتفكيكها واختراقها من اجل تكوين نصه الشعري , كما ان الثقافة والأدب والفن هي فنون الجزء المكتشف من الحقيقة , والشعر فن الجزء

(1) المصدر السابق نفسه , ص 114 - 117 .

(2) خزعل الماجدي , الشعر الغنوصي , مجلة الأقاليم , العدد (آذار) السنة (39) , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2004) ص 33 - 40 .

(3) خزعل الماجدي , العقل الشعري , ج 2 , م . س . ص 183 - 188 .

غير المكتشف ولذا فان جماليته التي تقابل جمالية الآداب الأخرى والفنون تتعدى جماليات هذه الآداب ويعد هو محركها عند دخوله فضاءها , لذا فان الشعرية في المسرح وفق مفهوم النص الجديد يعد محركاً فاعلاً في تحريك تلك البنائية باتجاه التكوين البصري للسطح والخلاص من الجوهر او المركز الواحد والايديولوجيا الواحدة وهذا ناتج من طبيعة النص المنفتح والذي لا يقبل ان يكون نواته متكونة من بؤرة واحدة هي موضوع واحد مركزي تدور حوله الموضوعات أو الثيمات الأخرى لان ذلك يعد ضياعاً للهامش والنسبي وهو الكثير والمختزل وليس المطلق الذي هو المرفوض ما بعد حدثاً⁽¹⁾ .

لقد طرح(الماجدي) آراءه الشعرية على اساس تمرحلات تلك الآراء وصولاً الى النص المفتوح , أو ان الهدف من ذلك هو الوصول إلى النص المفتوح , فقد حدد ان قصيدة التفعيلة تتضمن إيقاعاً موسيقياً واضحاً وقصيدة النثر التي تتعد عن الموسيقى وتقترب من الإيقاع البصري , وهو يعلن انه استبعد الألعاب البصرية للسريالية والدادائية وهي التي كانت فيها قصيدة النثر تأخذ أشكالاً متعددة كدوارق أو أشكال هندسية أو حيوانية , وذهب إلى الوحدة التي يكتب فيها النثر وهي السطر في القصيدة العمودية والشرطي في قصيدة التفعيلة , ولاحظ ان ثمة إمكانية لخلق إيقاع بصري متنوع عن طريق إقامة فراغات بين العبارات والجمال لإحداث التأثير في المتلقي وخلق تعددية في القراءة , وهو إجراء استوجب إبعاد علامات التثقيط , والفارزة والشارحة وبقية العناصر والفواصل بين الكلمات والجمال وهو ما سيمهد للنص المفتوح الذي سنجد صداه في نصوص الشاعر المسرحية .⁽²⁾

يشير (الماجدي) لوجود علاقة بين النص الشعري المفتوح والنص المسرحي , وقبل ذلك يرى في المدينة , والسوق والشارع والبيت , نصوصاً مفتوحة , والنص المفتوح يماثل مدينة مفتوحة على بعضها والمتداخلة بطريقة يصعب ترتيبها بشكل نموذجي , وهكذا تكون الحياة كلها نصوصاً مفتوحة , والنص المفتوح أيضاً سيقود إلى تأويل مضاعف لعشرات أو مئات المرات ويرى ان المسرح يقدم إمكانات هائلة لان الدراما عنصر حيوي في النص المفتوح والحوار والصراع . والاهم هنا هو استبطان الدراما من قبل النص المفتوح , ويمكن له ان يحتضن الحوار بين صوتين أو قوتين أو وهمين أو فكرتين , كما يمكن للحوار ان ينشطر بين عناصر كثيرة مادية ومثالية وغائبة ووهمية . لكن أهم ما يأتينا من المسرح هو من السينوغرافيا (رسم الصورة) وهنا يتكون المشهد المسرحي / الشعري العالي التركيب والمتدفق الصور في فضاء النص , وان سينوغرافيا النص المفتوح هو التشكيل البصري والسمعي وهو الهندسة الجمالية لفضاء اللغة الشعري , ويمكن ان تكون السينوغرافيا مفهوماً دالاً على رصد الشبكة البصرية والسمعية داخل النص المفتوح .⁽³⁾

(1) د . خزل الماجدي , بيان أول للحدث , مجلة المهدي , العدد التاسع والعاشر , اربيل : دار موكراني للطباعة والنشر , 1986 , ص 182 .

(2) خزل الماجدي , اسمعي رمادي , مقدمة لمجموعة قصائد , الأقلام , العدد العاشر , ت 1 , بغداد : دار الشؤون , 1989) ص 81 .

(1) خزل الماجدي , العقل الشعري , ج 2 , م . س . ص 202 - 207 .

يجد الباحث في ان تلك المرجعيات التي توزعت في الميثولوجيا والشعر والتنظير ما جعل من مسرح خزعل الماجدي نصاً قائماً على ما استلهمه من تكونه السابق في الشعر واختصاصه في الأديان والأساطير والتاريخ القديم ما جعل من (الماجدي) مدركاً اسس البناء التي يرمم عبرها نصه سواء اكان شعرياً ام مسرحياً. لقد انعكست تأثيرات الانثربولوجيا والميثولوجيا بشكل واسع في نصوص (خزعل الماجدي) وذلك عبر النهل منها واعتبارها مصدراً حيويّاً وفاعلاً في تشكيل نصوصه المسرحية , والعودة إلى التراث والأسطورة انما يمثل اهتماماً ما بعد حدثاً عملت على توطيده ما بعد الحداثة نفسها وأهمية التاريخ بالنسبة للإنسان وكيانه الحضاري .

ويجد (أَلماجدي) ان الشيء الأساسي الذي قوض الحداثة وحطم مشروعها انما يكمن في الانفتاح على حضارات العالم الأخرى بعد ان كان الغرب يعتد بحضارته وهيمنتها ومركزيتها , فاتجه الزمن الما بعدي إلى الحضارات الأخرى كالحضارة الإسلامية والصينية والهندية إلى حضارات أخرى مندثرة , إلا أهم المصادر التي اعتمد فيها في نسج مواضيع أعماله هي حضارة وادي الرافدين كما في مسرحية (سيدرا) وهو انفتاح على الماضي والتاريخ والأسطورة . (1)

وفي مجال الشعر فقد قام الشاعر بصياغة أكثر نصوصه المسرحية في الجانب الذي يقوم بموازنة الشعري والمسرحي مع عدم الإخلال بالبنية النصية المسرحية (اي ان الشعري لايجب ان يهيمن على بنية النص) وانفتاحه على نصوص الغنوصية والعرفان وهذا المناخ الطقسي الذي يغور في المقدس وينفتح عليه مع تشظي الموضوعات وتداخل الشخصيات , التاريخية والأسطورية بالراهن وانعكاس تقاليد المجتمع وحياته الراهنة في سطح تلك النصوص , وكما يؤكد ان أكثر المناطق غواية له هو حقل الأساطير والانثربولوجيا وبالذات الرافدينية وتأثير تلك الثقافة السومرية والاكديّة والآشورية وبعدها المندائية . (2)

يرى الباحث وبالنظر الى التقارب الفكري مع ما انتجه زمن ما بعد الحداثة والتلاقح الحضاري والانساني بين حضارات وتراثات العالم الحديث واختفاء الحقائق المطلقة وعدم الاعتداد بها ومساهمة المجتمع الانساني ككل في صنع الحضارة اليوم يتكون النص بشكل عام والنص المسرحي بشكل خاص على اساس القراءات المتعددة.

ومن تلك القراءات ما قام به وما طرحه (فوكو) في الجانب المكمل من العقل (الجنون) لان المجنون اقدر على قول الحقيقة من غيره وكذلك وفقاً للنظام السياسي الذي نظر اليه على ان اللاوعي يتقارب مع الجنون لانه خاضع الى لا رقابة السلطة أو النظام الرادع وكذلك ما أراده (دريدا) في تفكيك النص وتهشيمه وامتلاكه من قبل الجميع وتعضيده لجانب الكتابة على الكلام , فان النظر إلى النص يكون مختلفاً تماماً على أساس انه نسيج لما لا يقال , أو غير المقول ومن هنا تجدر بألية القراءة بالبحث عن غير المقول

(2) مقابلة رقم (3) مع الشاعر والكاتب المسرحي , خزعل أَلماجدي , يوم الاحد 21 / 6 / 2009 .

(3) مقابلة رقم (4) يوم الاثنين 22 / 6 / 2009 .

وقراءته في فراغات النص و الماجدي يسعى لذلك من خلال (مسرحيات قصيرة جداً) التي انفتحت على تعددية موضوعاته. (1)

وفي مجال المسرحي والشعري , عمل (الماجدي) على مزاجية تقاليد المسرح وتقاليد الشعر الحديث , ولقد انتبه . حسب قوله . إلى ان ما تم معرفته في (المسرح الشعري) في عصرنا العربي لم يتعد تلك المنظومة شعراً , وقد كان ينظر إليها على أساس انها مخلة بسبب النظم الشعري المهيمن فيها , لذا فقد قرر . كما يدعي . معالجة المسرح الشعري بطريقة المخيلة والاهتمام بالصورة , ويرى انه وضع أساساً جديداً لما يمكن ان يكون عليه (المسرح الشعري الراهن) , كما يبدو ذلك في أعماله المسرحية واضحاً (والحديث لخزل) , وهي ليست ثنائية الشعري والمسرحي بقدر ما هي مزاجية الشعري والمسرحي القائم على تفعيل الروح الباطني و إيقادها. (2)

ول(جبرا إبراهيم جبرا) القارئ والمترجم لنصوص شكسبير المسرحية , حيث يقول في معرض حديثه عن (هاملت بلا هاملت) مؤكداً الروح الجديدة والمتوائمة مع الراهنية التي صنعتها مابعد الحداثة. " . . . فكان بذلك معقباً على تاريخ الإنسان منذ ان اوجد مدنه وحواضره الأولى , ولعل هذه البراعة من مؤلفنا المعاصر (الماجدي) في تركيب الحدث بعد نفسه أولاً ثم صياغته من جديد . . . وكان من السهل ان أرى كيف ان خزل الماجدي اخذ النص الأصلي وأنا أكاد أحفظ ألفاظه عن ظهر قلب وفجره من الداخل ثم راح يلتقط هذه الشظية وتلك مهملاً بالضرورة الكثير منها ليكتب بها نصاً جديداً ناسياً في كثير من الحالات كلام الشخصية الواحدة للشخصية الأخرى وفق حاجة المؤلف الجديدة . " (3)

يرى الباحث ان قول جبرا هذا يدعم اشتغالات (خزل الماجدي) على النظم ما بعد الحداثية في اعماله المسرحية مع عدم الجزم هنا في امكانية تمثيلها لان ذلك متروك (لتحليل العينة) ،الا ان الباحث يود التأكيد ان سمات المشهد المسرحي (للماجدي) لم تكن متساوقة مع بنية النص السابقة له - اي النصوص التي طرحها اغلب المشهد المسرحي العراقي قبل ظهور نصوصه- وهي من ميزاته التي جمع فيها آلية الانفتاح في بنية نصه .

وفي حوار آخر (خاص عن المسرح) يؤكد الماجدي على ولادة عالم جديد تحطمت على صخرته الايديولوجيا هو عالم الربع الأخير من القرن العشرين (عالم ما بعد الحداثة) ,وهو لايعني ترسيم بداية ما بعد الحداثة هنا بقدر ما يشير الى ظهور نصوصه المسرحية في هذه الفترة , حيث يقول :

" وقد اجتمع في الشعر , الأسطورة والمسرح فقامت بإعادة ولادة الأسطورة والمسرح من الشعر , على الرغم من ان الأسطورة كانت ذات يوم هي الرحم الذي ولد منه الشعر (الشعر الغنائي والمسرح , الشعر

(1) ذياب شاهين , قراءة في لا وعي القراءة , مجلة آفاق عربية , العددان (11 - 12) (بغداد : دار الشؤون , 2000) ص 85 .

(2) هادي الحسيني , حوار مع الشاعر العراقي خزل الماجدي , 23 / 8 / 2008 , الحوار منشور في مركز النور (www.alnoor.se)

(3) خزل الماجدي , هاملت بلا هاملت وسيدرا , تقديم جبرا إبراهيم جبرا , ط1 (عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع , 2005) ص 7 - 8 .

الآرامى) , لآء وآءآ نفسى أمام عالم يوشك على الانهيار , كان الربع الأخير من القرن العشرين يتحطم ببطل بفعل الحروب والإيآيولوجيات الشرقية والغربية وكان التصآ فيه واضحا ولم ينته ذلك القرن الا وكان كل شىء مآطما فقد ولد عالم آآىء . (1)

ويرى (الماآى) آول اسآرة الآآآة الراهنة فى ان نجعل للأسآورة نواة مقدسة ثم نقوم بإعآاءة نسآ آيوط الآآآة آول هذه النواة ويؤكد ان معرفة أساطير الماضى ودراسة ميكانزماتها وطبقاتها وأعوارها ثم القدرة على تهشيمها وتفكيكها ومن ثم إعآاءة آمجها مع مجريات الواقع / الآاضر وبنائها من آآىء هو ما يجعلنا قادرين على الآعامل مع أساطير الشارع أو الآاضر , وينوه إلى الآذر من اسآآام موضوعة التاريخ أو الأسآورة مخافة الوقوع فى كرونولوجيا التاريخ والأسآورة ويرى انه يجب ان يتآلى الكاتب من طرازيه التاريخ والأسآورة والعمل بالشآنة , والروح والآلميح والآآفق الآيوى . (2)

وهذا هو آىءن ألمانآى فى بناء نصوصه المسرحية آىآ يتضمن الموضوع الواحد على شفرات تفككه وانهياره , هذا الانهيار هو الذى سيقود إلى بناء آخر يرتبط بالروح المعاصر وينآآد الواقع وربما يبنيه وفق آلية منسوبة إليه وترتبط بزمناه , فمن الأسآورة التى تتطابق مع الواقع أو التى يجب ان تتطابق مع الواقع عبر قراءة آآىآة إلى إقصاء المركز فى هاملت إلى تفكك الموضوع وتشظيه إلى الفوضى والآآراتب وكل ذلك آىآ صآاه فى مجمل نصوص ألمانآى وليس فى نص واحد .

فآمة فرق بين شاعر ينشئ نصوصه فى مناآ من الأعراف والآقالآ والقىوء , أو الذى يقف فى منطقة الشعر لوحده , وبين الشاعر الذى آىآآر منطقة أخرى آارج هذه المنظومة الواحدة . أو المجال الشعرى الواحد فالأول شاعر يعمل على وفق نموذج شائع ومألوف والآانى شاعر يؤسس لمشروع آآىء غير مساحة الشعر , شاعر ينتآ نصوص آمالية ضمن مناآ آمالى غير مآآوء , وهذا الأخير شاعر مشروع آآفعه ورشة اسآآالآته من منطقة الشعر , منطقة الأم إلى آآآراق فضاءات أخرى , وهو ما عمل عليه الشاعر (خزل ألمانآى) لىنظر من آآىء أو بروآ المعاصرة إلى الماضى والآاضر , بروآ العصر إلى العصر نفسه آون ان يبقى رافضا لآيار آآىء كآيار آارف مثل ما بعد الآآآة . (3)

يرى الباحث إن خزل ألمانآى يعد مآآآفا فى هذا الجانب وهو الشاعر الذى لم يبق متوقفا فى منطقة واحدة آآفعه فى ذلك الآاصل الآآىء فى الآياة الإنسانية والمنبثق من تطورات الآضارة الإنسانية نفسها , لآا فقد عمل على مشاكسة شكسبير فى (هاملت بلا هاملت) وشاكس الأسآورة والآرافة وعمل على بنائها من آآىء فى (سىآرا) ومن جانب آخر فهو يقوم على نفس البنية النصية ومن ثم آىصل على ما يتطآير منها من شظايا . كما يقول آبرا . لىؤسس بذلك نصه الآآىء .

(1) مآآ قحطان , أآآآ ولآاءة الأسآورة والمسرح من الشعر , آوار مع خزل ألمانآى , مجلة الصوت الآخر , العآء (35) , (أبريل : آار موكرىانى للطباعة والنشر , 2005) ص 46 .

(2) المصدر السابق نفسه . ص 47 .

(3) آمال آاسم أمين , الإآالة من الشعرى إلى المعرفى , مجلة الأقلام , العآء (4 - 5) السنة (41) , بآآاء : آار الشؤون الآآافية العامة , 2006 , ص 45 .

ان النص الأول في كل الأحوال يبقى رافداً يتم امتصاصه لإظهار رموز لها وظائف جديدة وتؤدي بنا إلى فضاء النص القادم المتناص مع السابق وهو ما يشير إلى فكرة المؤلف المقبلة ، عبر التغيير والحذف والإضافة والإقصاء والإزاحة وتسليط الضوء على وحدات أخرى لم تكن مقروءة سابقاً وكما يؤكد الماجدي في إزاحته لهاملت وإقصائه :

" لكنني رأيت ان الطبيعة بنفسها يمكن ان تتصدى للمخطئين فتتغذ بهم عقاباً قاسياً ومدراً دون الحاجة إلى بطل مثل هاملت . " (1)

كان (خزعل الماجدي) قد وهب المسرح بعداً معاصراً عبر الشعرية الدافقة في بنية النص المسرحي والانفتاح على الأسطورة والخرافة ، ونفي الحقيقة المطلقة وتداخل الوعي واللاوعي ، والنص المفتوح واللعب على اللغة ، فقد كان للشعر والمسرح اثر متبادل في تجربة (الماجدي) الإبداعي ، بحيث ساعد المسرح كثيراً في نضج تجربة (الماجدي) الشعرية وكان واضحاً ذلك الأثر الذي للمسرح على تجربته الشعرية من خلال شعرية الماجدي من السعة التي تدعو إلى استضافة اجناس متنوعة في نص واحد تتشارك فيه عدة سمات منها :

1. الحوار .
2. الحس الدرامي والصراع .
3. الحكمة .
4. الواقع ومشكلاته المحلية .
5. السينوغرافيا الشعرية والنص المفتوح .
6. قصائد الصورة .

كما تبدى ذلك في نصوصه مثل (عكازة رامبو) ونص (حية ودرج) وهذا ما اثر في ظهور نصوص مسرحية ذات أصل شعري مثل نص (عزله في الكريستال) (حفلة الماس) و (التيه) و(احزان السنة العراقية). وهذا ما يعني اندماج وانسجام وتماهي الشعري بالمسرحي تأثيراً وتأثراً . (2)

يرى الباحث ان هناك صيرورة شعرية جامعة في نصوص (الماجدي) في المسرح أو في الأسطورة أو في الشعر ، تمنحه ا لفرادة في سبك الموضوع أو النص المسرحي وذلك من خلال تثوير أماكن النص المغلقة وفتحها ومنحها أفقاً متعددًا .

ينبع ذلك من وعي الماجدي للمرحلة التي تمر بها الحياة المعاصرة وكذلك التبدلات الحاصلة في منظومة الحضارة الإنسانية والتي يجب على الشاعر والفنان والكاتب المسرحي مسايرتها واختراق مغلقاتها وفتح ملفاتها ورؤية ان كانت موائمة مع روح البيئة التي يعيش فيها ، فالوعي وفق المنظور الفلسفي يعد أعلى

(1) أطيف رشيد ، امتيازات النص الأصيل وقراءة في نصوص هاملت ، جريدة المدى ، العدد (14) ابريل ، الأربعاء ، تصدر عن دار المدى 2007 ، ص 13 .

(2) مقابلة رقم (5) مع الشاعر والكاتب المسرحي خزعل الماجدي ، يوم الثلاثاء 23 / 6 / 2009 .

أشكال انعكاس الواقع الموضوعي , وهو الشيء الكامن في داخل الإنسان وهو فهم لوجوده وفهم للواقع وللعالم , ومن هنا كان لابد من إدراك هذا العالم والانطلاق إليه من حضارة وتراث وانسجام مع الآخر من خلال المحلية. (1)

لذلك فقد كان أَلماجدي واعياً لمنظومة التدمير والنسف وتلك النزعة الهجومية التي أطاحت بالبنى الحداثوية , وكذلك مدركاً لآليات التعامل المحلي أو إظهار المحلي والشعري عبر المسرحي عبر تلك المنظومة , فان "ما بعد الحداثة ببساطة هي عبارة عن ذلك النمط الفني المناسب للحقبة الراهنة المتميزة والتي أدت إلى ظهور نمط جديد من التقنية في كافة المجالات ولا سيما التكنولوجيا " (2), فالإبداع المعاصر يحمل كونية مدمرة وهجومية , وهو يشكل تحدياً للمعايير الجمالية السائدة ويقف على النقيض منها , وربما يتجاوز ذلك إلى تحدي طبيعة الدور الذي يؤديه الفن ذاته , وهذا ما ميز (أَلماجدي) من خلال مجموعة نصوصه التي جاءت معاكسة للتيار .

وإذا كانت الحداثة قد عملت على أساس من النخبوية للجمهور فان (ما بعدها) قد انزاحت إلى أجواء الثقافة الشعبية والسرديات الهامشية والشفاهيات , وذلك عبر إزالة المركز والاهتمام بالهامش , فقد رفعت ما بعد الحداثة شعارها ضد التقسيم بين ثقافة الجمهور وثقافة النخبة , وعملت ما بعد الحداثة على نقدها الجمالي للنخبوية التي تبنتها الحداثة وذلك في رفض (ادورنو و هوركهايمر) لصناعة الجماهير أو الجمهور , فأزيل البطل ذو التكوين الأحادي الخاص وصار البطل هو التعدد والتنوع وشخصيات النص على تعددها تقاسمت البطولة , فإذا كان (الملك لير) هو البطل . الملك . فلم يعد . من خلال فضاء ما بعد الحداثة الذي يفعل من دور الهامش لا المركز هو البطل بل غاب مع بطولته لأننا لسنا بحاجة إليه . وبدأت الطبيعة . هي التي تمارس دور البطولة , والمجتمع ككل هو الذي اخذ من (لير) بطولته وتلبس بها. (3)

وصورة الابطال في عالم ما بعد الحداثة الواسع تبدو غامضة فقد يكون البطل الذي ينبغي تشكيله هو بطل هامشي شعبي ربما أو حتى معبر عن الجماهير ذاتها رغم انه ليس موجوداً بشكل أساس إلا ان البطل البرجوازي أو الذي ينتمي إلى الطبقة العليا في المجمع لم يكن له وجود أو أساس في نص ما بعد الحداثة , وهنا تكون التجربة قد امتدت إلى محاور جديدة رفدت بالشعبي الذي حقن بالرؤية الشاملة للوجدان الجماهيري , والتمدد الفني عبر دروب المعرفة الإنسانية بتنوعها ومستوياتها وآفاقها الواسعة . (4)

(1) علي مزاحم عباس , الوعي والمسرح في العراق , مجلة الأقلام , العدد (4 - 5) السنة (39) , بغداد : دار الشؤون , 2004 , ص 135 .

(2) بيتر ولن , الموسيقى التصويرية وما بعد الحداثة , ت : هناء خليف غني , جريدة الأديب , العدد (119) السنة (3) , بغداد : دار الأديب للصحافة والنشر , 2006 , ص 13 .

(3) جون ستوري , ما بعد الحداثة , ت : هيثم الزبيدي , جريدة الأديب , السنة الأولى , العدد (29) الأربعاء , 7 / يوليو / 2004 , ص 4 .

(1) محمد إبراهيم أبو سنة , خزر على أَلماجدي صوت من الموجة الثالثة في حركة الشعر الحديث , مجلة آفاق عربية , العدد (10) السنة (10) بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر , 1985 , ص 137 - 138 .

ان الاهتمام بالهامشي يشير إلى عناية كبيرة في البحث واستظهار التفاصيل الغائبة عن ساحة الوعي والفكر الإنساني , رغم فاعليتها ودورها في عملية البناء في الحياة وصنع الحضارة , وهو إحياء للتفاصيل الغائبة أيضاً , وذلك يأتي من خلال رصد ممارسات ذلك الإقصاء والتهميش والإكراه , وبهذا يمكن تحديد معالم الخطاب الراهن من خلال قدرته على التماهي مع الواقع عبر البحث عن الهوامش القاطنة في الضل بشكل قسري او ربما بسبب هيمنة المركزية , اذ ان دور المرأة ايضاً كان دوراً هامشياً بسبب هيمنة ومركزة الفكر الذكوري.⁽¹⁾

يرى الباحث إن الماجدي كان واعياً للخطاب الذكوري من المجتمع , بل تقدم باتجاه تفعيل دور المرأة . ومنحها المجال الكافي للقيام بدورها إلى جانب الرجل أو ربما حتى في غيابه , والتي يتجسد فيها الحب , فقد عول على المرأة في إنقاذ المجتمع البشري , وهو يرى ان في زمن ما بعد الحداثة , صار للمرأة دوراً أساسياً في الحياة بعد ان كان هامشياً وهي سمة مهمة من سمات (الما بعد) وانفتاح الثقافات .⁽²⁾

وهنا تكمن إلى جانب التفاعل مع هذا الواقع وما ظهر منه من روح متوائمة تنعكس فيها الما بعديات على بنية وأسلوب الأعمال المسرحية وتمثل ذلك الأفق الجديد في تلك النصوص بإبراز دور الجماليات التي لا تعمل بمعزل عن ذلك كله فالجمال هنا يأتي من خلال القدرة الفائقة على الجميع والتداخل والتأسيس والصياغة ومن ثم إنشاء الخطاب المسرحي الراهن وبالذات الخطاب المسرحي الذي يأخذ مجال الصدارة في التأليف والعمل والتنظير على حد سواء , فالجماليات تكمن في ذلك التعدد أو بالأحرى تلك التعددية المصاحبة للتنوع الذي يحمل بداخله تساؤلاته المعرفية المرتبطة بهاجس مد الجسور والتخاطب مع الآخر.⁽³⁾ ويرى الباحث هنا ان ذلك قد كان واضحاً في اشتغالات الماجدي في مجاورة الآخر والذات معاً مع تماهي الهوية التاريخية في كل مكان وزمان من هذا العالم .

تجدر الإشارة هنا إلى تسليط الضوء على مجموعة من المعارف الما بعدية التي تمثلت في نصوص خزعل الماجدي المسرحية مع تأكيد مجالها الذي انعكست فيه من نصوصه المسرحية , ففي الجانب الانتولوجي , تكمن آلية نفي الحقيقة المطلقة التي كانت تنادي بها الفلسفات والأديان وإنكار فكرة الإله . وهي أي . الانتولوجيا . ترفض فكرة المثال لدى أفلاطون وتنسفه وهذا يعد نسياً للأنموذج المركزي , فالنسبة معاشة ومعروفة اما المطلق فمجهول ولا نعرفه وهو غيبي . ويمكن تصنيف المسرح . إذا جاز تصنيفه إلى ثلاث وفق العمل على الانتولوجيا :

1. مسرح ما قبل الحداثة وتكون هنا الحقيقة مطلقة .

2. مسرح الحداثة أزيح الإله وحل محله الإنسان .

(2) إسماعيل نوري الربيعي , الكشف عن الأساطير الخادعة في الثقافة العراقية , مجلة المسلة , العدد (3) السنة (3) نيسان / ابريل , 2002 , ص 47 .

(3) مقابلة رقم (6) مع الكاتب المسرحي والشاعر (د . خزعل الماجدي) يوم الاربعاء 24 / 6 / 2009 .

(4) عبد المجيد شكير الجماليات المسرحية , التطور التاريخي والتطورات النظرية , ط 1 (دمشق : دار الطليعة الجديدة , 2005) ص 89 .

3. مسرح ما بعد الحداثة , أجهز على الإنسان ولم يعد هو المركز .

اما في الابستمولوجيا (النظرية المعرفية), فاننا نستطيع عبرها التمييز بين المعرفة الزائفة أو إبعاد كل ما هو مزيف , ومن خلالها يمكن وضع حد بين الوهم والحقيقة , وأصبحت الآن علماً خارج نطاق الفلسفة . والجانب المهم هنا هو نفي الموضوعية العقلانية والنزوع وفق . ما بعد الحداثة . إلى اللاعقلانية , واللاذات واللامعقول واللامنطق . (1)

يرى الباحث ان (الماجدي) يسعى جاهدا ومن خلال وعيه وفهمه الشخصي لفكر ما بعد الحداثة وتفاعل كل تلك والازاحات الفكرية (للإنسان والاب والمؤلف) وغياب الحقيقة , فإنه يحاول الاقتراب منها والتعامل معها , بسبب كونها تمثل الواقع المسرحي الراهن (ما بعد الحداثي), الواقع الذي يتشكل عبر تلك الترسيمات التي يتعامل معها على اساس انها تمثل الطريق الى تكوين بنية النص الراهن , حيث اختار اهمها واقربها الى المجتمع الحالي وهو ما يكمن في النقطة الثالثة.

وثمة وجود لباقي ترسيمات ما بعد الحداثة في البعد الفكري ل(خزرعل الماجدي) كمنت في الاشتغال على (المثودولوجيا) أو (علم المنهج) وذلك في احتوائه التفكيك والتأويل في اغلب أعماله وفهمه واستدعائه لمقولاتها . (2)

ثم ان (الماجدي) ركز على أهمية ما تشكل الصورة في زمن ما بعد الحداثة التي تعد هي من سماته المهمة والأساسية اثر ظهور المديات / الصورية , انها أخذت تحتل موقعا مهماً على مستوى الإبداع والإنتاج من جهة ومستوى التلقي من جهة أخرى , وفق التطور الذي حصل في مستوى الوسائط المتعددة والحاسوب وشبكة الانترنت إذ ان الصورة لم تعد بعد موت الحداثة حبيسة التلفاز والسينما وانما غزت كل الأمكنة والمساحات العمومية والشوارع , بحيث صار الفضاء , عبارة عن فضاء من الصور , مثقلاً بالصور , وبالنسبة للنص المسرحي, إذ أصبحت الصورة مزاحمة في أحيان عديدة للنص المكتوب وأحيان أخرى مهيمنة عليه وقد لفت هذا التحول نباهة العديد من الباحثين والكتاب والمؤلفين بكافة مستوياتهم وتنوع اختصاصاتهم , إلى هذا الاستعمال الصرف للصورة فضلاً عن تكنولوجيا الإعلام والتواصل , فقد اجمع الكل على اننا نعيش عصراً جديداً وندخل بوابة حضارة جديدة. (3)

يرى الباحث ان فعل الصورة يأخذ مأخذه من هذا العصر وذلك لدخوله في ابسط واعقد حيثيات هذا العالم وهو الوسيلة المهمة الى جانب مامر من اسس تعمل على تأثيث فضاء النص الراهن وتحديد لغة التواصل بين المنجز والقارئ , لذلك نجد ان (الماجدي) لا يغفل هذا الجانب ويشير اليه في اغلب آراءه في (العقل الشعري) بجزئه الثاني, وفي اغلب مقالاته وكذلك يؤكد في بيانه الاول والثاني الخاص

(1) مقابلة رقم (7) مع الكاتب (الماجدي) يوم الخميس 25 / 6 / 2009 .

(2) مقابلة رقم (8) مع الكاتب يوم الجمعة 26 / 6 / 2009 .

(1) سعيد يقطين , النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية , ط1 , (الدار البيضاء : المركز الثقافي لعربي , 2008) ص91.

بمسرح ما بعد الحداثة (سيمر ذكره لاحقاً) فالصورة هي نبض دافق وهي اساس اختزالي يعمد الى التعبير بكثافة عالية شأن اللغة الشعرية ذاتها.

ووفق هذا الأساس تبدأ آلية القراءة عبر فهم العلاقات الجديدة , بين النص والقارئ وهذا ما يؤكد أيضاً (امبرتو ايكو) في مجمل كتاباته في (الأثر المفتوح والهرمونطيقيا) , فالنص لديه كون مفتوح النهاية , حيث يكون بوسع المؤول اكتشاف أواصر متداخلة لا حصر لها , واللغة لا تستوعب معنى فريداً ومحدداً سلفاً بل تظهر ما باستطاعتنا التحدث به عبر تلاقي المتضادات , والمؤلف هنا مخطئ يتفادى خطأه القارئ الذي ينكب على تصحيح تلك الأخطاء , ويرى ايكو , ان الذين يعتقدون بان النص له معنى نهائي أو معنى محدد يمكن الوصول إليه عبر قراءة النص نفسه , محكوم عليهم بالجهل , فالمعنى لا حدود له , وعلى القارئ ان يشك ان أياً " من اسطر النص يمكن ان يخفي سرّاً وراءه . " (1)

يرى الباحث ان عملية البناء الأول في النص تقتضي من المؤلف . الخالق . للنص قراءة العصر , وقراءة الماضي , وما بينهما من أحداث مهمة على صعيد الإنسان والفكر , ما يقتضي البناء على أساس التاريخ والأشياء التي تمتلك فاعلية في التعبير والقراءة , كما ان النص هنا يكون مفتاحاً على نصوص أخرى وهذا ما يشكل قراءة المؤلف لكل شيء احتواه نصه , ومن ثم تأتي عملية القراءة لدى المتلقي دلالة قوتها لنصوصه وصيرورتها الذي يقف على أرضية صلبة من الوعي والفهم لما آلت إليه الأمور رهناء , وتبدأ عملية التصحيح , (وفق ايكو) تأتي عملية سوء القراءة (وفق دريدا) .

وبناءً على ذلك فان (خزرعل الماجدي) من خلال منجزه وأدائه في النص وبكافة المجالات التي يعمل على توصيل فكره عبرها , فإنه يحاول منح القارئ فسحة وسياحة في الترابط او الربط وتداخل المعرفي بالشعري والمسرحي والأسطوري مع تعدد المفاهيم والاشتغالات في المعرفية بتكوين فضاء نصي متداخل باستخدماته ورؤيته في تفعيل وتلاحم علوم المعرفة وما تم ازاحته منها ك(علم الاناسة , المعرفة الانسانية , علم الوجود , الاساطير , وعلم الاجتماع) وذلك ما دفعه الى الدخول في محاولة نحت نص يتشكل ويؤثث بواسطة تداخل الاجناس المعرفية التي انتجتها الانسانية في العلوم كافة مع الاخذ بعين الاعتبار تماهي تلك العلوم كثقافة رفيعة المستوى بالثقافة الاعادية اليومية (الشعبية) التي تريد ما بعد الحداثة الوصول اليها كسمة من سمات هذا العصريأخذ القارئ على عاتقه تفكيك هذه المنظومة المكتوبة التي غابت عنها الذاتية هنا (المؤلف) بعد اتمام المنجز لانه سيصبح ذات كامنة ساكنة في النص كروح محركة لهذا النص , إذ إن غيابه هو ما يمنح القارئ الحرية في القراءة وهو ليس غيباً مادياً. (2)

وبالنظر للواقع الذي عاشته الذات العراقية إبان العقود السابقة والتحولات السياسية دخل (الماجدي) الحياة المسرحية العراقية في أوج انتكاسات الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي وتمركز السلطة الشمولية

(2) امبرتو ايكو , في اثر المعرفة الخفية , ت : رعد محمد مهدي , مجلة آفاق عربية , العدد الرابع , السنة (17) , بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 1993 (ص 95 .
(1) محمد علي النصراوي , طيف المنطقة المقدسة (حفريات نقد ما بعد الحداثة) , ط 1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة , 2006) ص 24 .

، وقد ظهر هذا في أعماله الشعرية والمسرحية . بعض مسرحياته . من خلال الرمز والتشفير ، وبالذات في قصائد المجموعة الشعرية (فلم طويل جداً) وبعض نصوصه ومنها (حفلة الماس) و (عزله في الكرستال) ومسرحية (الخروج من نصب الحرية) و (ليليث) ، يُضمّن الواقع وتبدلاته وبذلك يقوم بتأليف سيناريو بطريقة مسرحية / شعرية ، وما يحل من دمار وخراب ، ويضمن بذلك ايضاً هموم الواقع / اليوم بمناحاته وآلامه وهي تستمد خصائصها من التراث والانعكاسات الشعبية اليومية في تلك النصوص.⁽¹⁾

يرى الباحث ، فضلاً عن التطورات السياسية والاجتماعية والاقتصادية . والحروب والحصارات الاقتصادية ، فقد كانت الفترة التي ظهر فيها (المايجدي) ككاتب مسرحي هي فترة من أخصب فترات التجريب في المسرح العراقي ، وكان ذلك في العرض المسرحي أولاً لوجود أسماء اهتمت بالتجريب مثل د . صلاح القصب ود . عوني كرومي ، ود . شفيق المهدي ، ود . فاضل خليل ، وهاني هاني ، وعزيز خيون . ولكن ذلك التجريب على مستوى العرض كان بحاجة إلى نص مسرحي يرسخ له .

فجاء هذا التحديث (الما بعدي) لدى خزل المايجدي من خلال معرفة الآخر وقراءة إنتاجه والمعرفة بالإرث الحضاري وإدراك الواقع المعاش المتغير وفق إنتاج الحضارة الإنسانية لعصر التحديث والتحول ونهاية حقبة من العقلانية الشمولية والإطاحة بها وبكل أنظمتها ، فلو :

" بدأ الإنسان بدراسة نفسه ورأى مقدار عجزه عن تجاوزها ، فكيف وهو جزء قادر على معرفة الكل ؟ ولعله يأمل على الأقل معرفة الأجزاء التي هو بعضها ولكن أجزاء العالم مرتبط بعضها ببعض ، ومتعلق احدها بالآخر بحيث يغدو مستحيلاً . . . معرفة احدهما للآخر ودون معرفة الكل . " ⁽²⁾ وهكذا المنظومة الحضارية - أي حضارة - بماضيها وحاضرها تعد جزءاً من العالم وهي تلتحم به تؤثر وتتأثر ولا بد من التفاعل مع الكل لإنتاج الواقع بصورته الجديدة . والكاتب الذي يمتلك بداخله محركات تجديد وتحديث وعصره هو الذي يكون قادراً على بث دماء جديدة في شرايين النص . وهو ما فعله (المايجدي) بالنسبة للمسرح العراقي في أولى أعماله المسرحية في العام 1990 ، وهي (عزله في الكرستال) .

ان تجربته (المايجدي) وأدائه فيها مالها وما عليها ، فعليه ان يجدد ويطور أساليب تناول البناء في النص ومعماريته وسينغرافيته، عبر إدراكه لمفهوم التجديد ، فإذا ما تم ذلك فلا بد سيحسب له ، لان هناك اشتراطات التجديد التي يجب ان يقف المايجدي على أرضيتها ، انها نتيجة حتمية للحراك الاجتماعي والفكري ، ذلك الحراك الذي مصدره القلق والحركة الدائمة باتجاه الفعل الحضاري ، الكوني والوصول إلى الآخر وكسر وتقويض ذلك الانغلاق مع الذات في عصر غاب فيه الجوهر وصار للشكل حضوره الفاعل ،

(2) سعد هادي : حين يتحول الشعر إلى كابوس والكابوس إلى قصيدة ، جريدة الصباح الجديد ، العدد (1460) 23 / 6 / 2009 .

(3) محمد نديم ، تأصيل النص ، ط 1 (حلب : مركز الإنماء الحضاري ، 1997) ص 26 - 27 .

واجتماع الأضداد والتشظي والتناثر والتفكيك والانقسام والتمزق ، حتماً انها لا تشير إلى شيء يمكن ان نسميه هوية ، بقدر ما يشير إلى تماهي أي (هوية) وقتل لأي انغلاق .⁽¹⁾

ان اهم ما يؤخذ على مسرح ما بعد الحداثة تنكزه للمسرحيات الكلاسيكية ، وبكونه ضد المعنى والغاؤه لفواصل واقعه بين الثقافات المتعددة ، وخط الفنون مع بعضها ، فمريدو ما بعد الحداثة كثيراً ما طرحوا مقولات تتمثل في ان العالم بلا معنى وهو متجزء متشتت وعلى الجانب الاخر يقف المسرح الكلاسيكي موقف الخالد الذي لا تنتهي صلاحيته على اعتبار ان مسرح المابعد ذو صلاحية قابلة للنفاذ ، لان نصوصه تعتمد الكولاج وانواع اخرى كالمسرحية القصيرة جداً ، ولكن فاع اصحاب هذا الرأي ان الكثير من الكلاسيكيات اصبحت

مادة مهمة لمسرح ما بعد الحداثة عبر قراءتها بطريقة معاصرة ومن جانب اخر فقد اكتسبت صلاحيات جديدة وقد فعل (الماجدي) ما يؤكد هذه الحقيقة عبر مسرحيتي هاملت بلا هاملت وسيدرا ، وهو ما يجعل من المعنى السالف مزاحاً ومنبوذاً باتجاه معنى غير قار ولا يقترب من مفهوم الاغلاقية ، والماجدي اذ يعمل على مسرحية مثل هاملت شكسبير فإنه يعمل على تركيب بنية عبر اعادة تركيب بنيتها .⁽²⁾

ان زمن مابعد الحداثة ومسرح ما بعد الحداثة لا يستقران على محدد / معروف / متناه ، بل يتجه نحو ما هو لا محدود لا غاية ولا نهاية لبنيتها في النص المسرحي ، عالم يفتح على اللانهاية ولتأكيد هذا الرأي بشكل ادق فان هناك نوعين من النصوص منها وهو الاول الذي ينتمي الى الحداثة ويمكن تسميته بالنص المقروء لانه نص يتحدد برسالة معينة ودقيقة ويفترض قارئاً سلبياً يقوم باستقبال الرسالة وإدراك مكنوناتها واستهلاكها ولا يتعدى فعله اكثر من هذا ، والنوع الثاني وهو النص المكتوب (المابعد حداثي) وهو يعد نصاً مفتوحاً يكون قارؤه في كل قراءة له ان يكتبه ويعيد انتاجه ويتم الحصول على بعد تشاركي بين المؤلف والقارئ المنتج .⁽³⁾

يرى الباحث ، ان النص المسرحي الماجدي في قلب هذه التوصيفة التي مرت بها الدكتور (ناهضة) به ، فقد عمل الماجدي في الشعر كما في النص المسرحي على ايجاد نص يقاوم فكر الانغلاق ويقف على الجهة المقابلة لترميم نص جديد يحمل فرادته الفنية والادبية ، نصاً مكتوباً لا مقروءاً يتواشج تمام التواشج مع الروح الفكرية العصرية وفق كل ما قدمه للقارئ العراقي / العربي ، في نصوصه المسرحية التي كانت تحاول ان تكون في الحداثي ، ويضع الحدود الفاصلة بين المسرح الحداثي نصاً ومسرح ما بعد الحداثة ، والاخيرة صلب الزمن المعلوم والمعروف بزمن اللا حداثه وهو ما حاول تبنيه في اشتغالاته على النص

(1) ليسواف اوستاهيفتش (بولندا) ، ظاهرة القلق في هذا الزمن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (2) ، السنة (29) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008 ، ص 25 .

(2) عواد علي ، الحضور المرئي (المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة) ، ط1 ، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر، 2008) ، ص 219-220 .

(3) ناهضة ستار ، الادب الالكتروني (ماض بصيغة العصر) ط1 ، (بغداد: مطبعة الزوراء ، 2009) ، ص 25 .
(3) خزر على الماجدي ، نحو مشغل مسرحي ما بعد حداثي ، جريدة المدى ، ع 1576 ، بغداد : مؤسسة المدى للثقافة والفنون ، 2009/8/9 .

المفتوح . كما (يرى الباحث) ان الماجدي حاول جاهداً ان يؤسس لعالمه المسرحي من خلال النظر في البيانين المسرحيين اللذين اصدرهما معلناً عبرهما اهم آليات اشتغال الكاتب في المسرح ما بعد الحداثي ، وهو الجانب الخاص بما يجب ان يكون عليه النص العراقي ما بعد هي هدف البيان بسبب كون العرب قد خاضوا في موضوعه الحداثي من خلال آليات التأصيل والأرثية والبحث عن هوية للمسرح العربي تعلن فيها فرادته وخصوصيته عن مساح العالم المتنوعة.

تناول (الماجدي) في البيان الاول المرحلة التي ظهرت فيها الحداثة (Modernism) خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر وفيها تخلص المسرح من اهم القيود التي كبل بها لفترة طويلة من الزمن ، اذ غادر ارض الشعرية الى النثرية ، وبعد ذلك التاريخ الذي بدأ منذ العام (1945) والى الان تكون الحياة المسرحية قد دخلت مرحلة جديدة هي (مابعد الحداثة) والتي شملت المسرح ، لذا يطالب (الماجدي) من كاتب النص في زمن المابعديات ان يعيش تلك التجربة بنصوصه لاننا داخلون في هذا العالم شئنا ام ابينا بسبب مفاهيم العولمة الجارفة .⁽¹⁾

ويؤكد الماجدي في بيانه الاول لتعيين مظاهر مسرح مابعد الحداثة بشكل عام في ظهور الاهتمام بالانثروبولوجيا الثقافية وتداخل الأساطير والخرافات بالواقع وتماهى الوعي مع اللاوعي وظهرت الرموز الخفية للإنسان وتمزقت مركزية البطل والحضارة الواحدة والفحولة والذكورة والسلطة. وظهر الارتباب من الأفكار والتصورات التقليدية مثل الحقيقة والجوهر والهوية والموضوعية والتقدم والتفسير الواحد. لقد انهارت المركزية وأصبح مسح الدائرة كلها هو الأساس وتماهت الحدود بين ما هو ثقافي واجتماعي ، والماجدي يريد من هذا البيان تسليط الضوء على اهم مشاكل مسرحنا المعاصر ويحدد بديلاً له هو (المسرح المفتوح) ، هذا المسرح الذي تعد اهم مفاهيمه الفكرية والفنية والتي تعتمد حقولاً خمسة تمثل اهمية كبيرة لهذا النوع من المسرح هي (النص، التمثيل، الإخراج، السينوغرافيا، الفونوغرافيا) وثمة آليه تنفذ عبرها هذه الحقول هي:-

1- الذي يقدمه المؤلف إذ سيكون هذا النص المفتوح متضمناً على تأويل بصري يحمل دلالات كثيرة بعكس اللغة الأدبية التي تحصرنا في الاحتمال المتداول للمعنى. وبهذا المعنى يكون أمام المتفرج إمكانية كبيرة للتأويل البصري عبر النص أولاً وعبر الإخراج البصري والسينوغرافيا

2- نفي المركز: المسرح المفتوح ليس بحاجة الى بؤر مركزية على مستوى التأليف والتمثيل والإخراج ، وما يجب ان يفعله الكاتب المسرحي هو ان يخفف قدر الامكان من هيمنة البطل أو مركز الثيمة المسرحية أو بطل الثيمة الحكائية والاهتمام بالشخصيات كلها بنفس القدر وهو ما يعني بلغة (دريدا) تفكيك المركز وبلغة (فوكو) الاهتمام بالهامش .

3- التراث الانثروبولوجي : يتمتع السرد القديم في الأساطير والملاحم والخرافات والحكايات الشعبية، من ناحية الشكل والمضمون، بمادة جمالية خام يمكنها أن تكون مادة أولية في صناعة المسرح المفتوح ونحن ندرك تماماً أن هذا الأمر ليس بالجديد، فقد تناوله مسرح الانثروبولوجي عالمياً، وببتر بروك في أعماله الأخيرة

(1) خزعل الماجدي ، البيان المسرحي الاول ، مصدر سابق .

وكرس مسرح الفرجة والمسرح الاحتفالي عربياً له المكانة الأثيرة، لكننا هنا في المسرح المفتوح ننظر له بمنظار آخر وبطريقة أخرى لأننا إذا حاولنا وضع اقتراح الشكل المفتوح في الدراما موضوع التنفيذ فأننا سنجد فيه الحل المعقول هنا ، فمن حيث المبدأ نجد أن السردية التراثية يمكن أن تتحول إلى وحدات صغيرة إذا استطعنا أن نفكك بنيتها ولنفترض مثلاً أن تموز أو جلامش أو جحا أو شهرزاد هي إحدى نماذجنا التراثية . يمكننا أن نقرأ اسطورة تموز مثلاً قراءة متأنية ويمكننا أن نردها إلى عناصرها الأولية المكونة لها) أن نفكك وحداتها المكونة لها) ولنفترض أننا حصلنا على 15 وحدة في هذه السردية الأسطورية . لا يمكننا في المسرح المفتوح إعادة مسرحية السرديات القديمة، فهذا أمر يعنى به المسرح التقليدي أو مسرح الفرجة.. ولا يمكننا استلهاها روحياً فقط ، لكن الشكل المفتوح يعيد تصنيع السردية التراثية مع السردية لمسرحية التي نملكها ويخرج بسردية مفتوحة نشطة ومغايرة .

4- الرموز والنماذج البدائية : نرى أن كاتب النص هو المبدع الذي يتصرف بنوعية في عمليات التعديل والانزياح والتحوير التي تجري على الرموز والنماذج البدائية في أشكالها أولاً . إن النماذج البدائية التي يقوم عليها اللاشعور الجمعي هي صور قديمة راسبة في الأعماق لا تظهر إلا في الأحلام والفنون والشعر والأدب. ونرى أن المسرح المفتوح هو منصّة مهمة لهذه النماذج والرموز لأنها تعيد رسم الشكل المسرحي نصاً وتمثيلاً وإخراجاً . والحقيقة أن هذه الرموز والنماذج تعيد ربط الماضي البشري بالمستقبل البشري لأنها ستبقى عالقة في شفرات الدماغ البشري لأزمان قادمة مثلما انحدرت من أزمان سحيقة ماضية. ويجسد هذا الربط الذي يقوم به الفنان محاولته لإشاعة التناغم بين الماضي والمستقبل .

5- كيمياء المسرح : اليوم، نشعر أن المزاج الشعري بمعناه العميق وليس (الشكلي) هو المزاج الأعظم

لكيمياء المسرح ذلك الذي نادى به جورج شحادة ولم يحققه حينما قال بأن المسرح الحقيقي هو المسرح الشعري، فالمزاج الشعري يمكن أن يُذيب كل العناصر المكونة للنص ويجعلها في تجانس .

6- متن الحكاية وهوامشها: في المسرح المفتوح هناك متن حكاوي ذو هوامش عديدة ومهمة وربما تكون هذه الهوامش بأهمية المتن إن لم تكن أكثر منه أهمية، إذ تلعب دوراً استثنائياً في الضغط على المركز الحكائي والتخفيف من تفرده المركزي . وعلى هذا الأساس يكون النص في المسرح المفتوح مكوناً من حكاية أساسية تدور حولها حكايا ثانوية تلعب دوراً هاماً في توجيه الحكاية الأساسية. حيث تظهر شخصيات العمل الرئيسية وهي تخوض حكايتها الأساسية مرتبطة بحكايات ثانوية تعمل على فتح النص باتجاهات مختلفة وتعمل على إثراء الحكاية المسرحية كلها .

7- النص المفتوح : المسرح المفتوح يقترح (البنية المفتوحة) أساساً لعمله حيث يتم بناء الحكاية والفعل باستخدام كل تقنيات الفنون والآداب مثل السينما والتلفزيون والكمبيوتر والاتاري والصحيفة والمجلة والتاريخ والرواية والشعر والموسيقى، بحيث تعمل هذه الفنون كأشكال رابطة لمكونات البنية. وهذا يعني أن تقدم هذه الفنون طرق بنائها هي الأخرى لصالح العمل المفتوح كالمونتاج السينمائي

والتقطيع التلفزيوني وعمليات الكمبيوتر والأتاري وطرق إخراج الجريدة والمجلة وكيفية السرد التاريخي والروائي وتقنيات الشعر والموسيقى .

من هنا يمكننا ان نحدد المسار الذي سارت عليه خطوات الماجدي في ادراك اهمية هذا العصر (المابعد حدثي) وانعكاسه في المنجز المسرحي الصادر من ذلك الادراك مع النظر بعين الاعتبار اهمية تشكل شخصية الكاتب الشعرية وعددها الطريق الى المسرحي ومن ثم اهمية المسرحي فيما بعد في نضج الشعري لديه واخذه ابعاداً لم يكن عليها سابقاً فقد كان متطرفاً للشعري بشكل كبير ولكن التجربة المسرحية ادت الى انعكاسها حتى في المناخ الشعري الخالص وذلك واضح في مجموعات شعرية مطولة ، مر ذكرها في متن المبحث من اهمها (حية ودرج ، وعكازة رامبو) حيث تبدو البنية الدرامية مهيمنة في المتن الشعر لديه .

يضرِب الماجدي في المسرح المفتوح الذي تنقل مفهومه من النص الشعري المفتوح والذي وقف بمنطقة نائية عن النص الشعري النثري الى النص المسرحي المفتوح ما يعني مرور المفهوم باكثر من مرحلة حتى وصل الى استخدامه المسرحي ليكون احد اهم متطلبات بناء النص ما بعد الحدثي لدى (الماجدي) وهو القائم على انفتاحات لاحصر لها مرت في النقطة السابعة ، وهو لا يشير الى حبكة بعينها بقدر المرور بالحبكة المتعددة المصادر والتي لا تدل الا على تعدد وتنوع وحطام الحبكة الواحدة وتقويضها وتدميرها ونسفها بشكل نهائي لانها من اهم قيود الكتابة المسرحية .

وعند الانتقال الى البيان الثاني ، سنجد ان (الماجدي) يحدد النظرة الى الشعر والمسرح في (المابعد) على اساس دخول الاثنين في افق النثر هذا الافق الذي فصل ما بين الشعر والمسرح في زمن الحداثة وعاد من جديد بعد ظهور القصيدة النثرية والنص الشعري المفتوح ليتلاحم بالبنية النصية (لدى الماجدي) ، وهذا الرصد سيكون مجالاً لاقتراح شعريّة مسرحيّة جديدة تتخطى مثالب التجارب التي عرفناها وتحاول أن تقدم للمسرحيين والشعراء ، بشكل خاص، تصوراً جديداً للـ(المسرح الشعري) الذي يجب أن يكون عليه الشعر الحديث في المسرح الحديث وفي مرحلة مابعد الحداثة التي نعيشها اليوم . لأن سطحية الكتابة المسرحية وترهلها ومحدودية تنوعها وفقرها الدرامي أوحى لنا بضرورة البحث عن حلٍ ناجز ومباشر لهذه المعضلة، فقد أوغلت النصوص المسرحية في سرديتها ونثريتها وعاديتها وهي بحاجة

اليوم، أكثر من أي وقت مضى، لأن تغتني بروحٍ شعريّة قويّة وأن تنتشّط وتتحفّز وتكتنز بها،

لا على طريقة ما عرفناه من المسرح الشعري، الذي غرق في شكليات النظم الشعري وترك روح الشعر التي كان يجب أن تحفّز المسرح كلّهُ .⁽¹⁾

ومن باب اخر يؤكد على ان الشعر لا يمكن ان يحصر بمفهوم اجرائي واحد هو القصيدة ، ولأن المسرح اليوم بمعناه الشامل أصبح يضم الحياة والفنون واللغة لذلك كان لا بد أن يلتقي بصنوه ونده الذي هو الشعر . وفي المقابل اكتشف الشعر ذاته مع ظهور الحداثة وما بعدها وظهرت حقيقة الشعر بعيدة عن تلك السجون التي جاءت، من وجهة نظر (الماجدي) من الرحم الديني الذي وُلد فيه الشعر . وفي عالمنا العربي

(1) خزل عل الماجدي ، البيان المسرحي الاول ، مصدر سابق .

فأن الحال يسوء كثيرا عما كان عليه المسرح من هيمنة الشعري على البنية النصية في الغرب، فقد ظهر جيلان من الشعراء في القرن العشرين كتبوا للـ(مسرح الشعري)، لكنهم وقعوا مباشرة في المشكلة ذاتها، فقد كانت تجارب أحمد شوقي وباكثر وعزيز أباضة وخالد الشواف قد ازدحمت بالنمط العمودي من الشعر الذي لم يقدم مسرحاً شعرياً مقبولاً بل جعلت المسرح الشعري نمطياً ويصعب استمراره على ما هو عليه . ولكن وبعد ظهور شعر التفعيلة تقدم جيل آخر من الشعراء العرب مثل صلاح عبد الصبور وعبد الرحمن الشرقاوي ومعين بسيسو وعز الدين اسماعيل ومحمد الفيتوري وعلي كنعان ومعد الجبوري ومحمد علي الخفاجي وقدموا مسرحاً شعرياً نمطياً هو الآخر . لقد بقي الأنجاز النوعي في الشعر العربي والذي حصل عبر قصيدة النثر والنص المفتوح بعيداً عن المساهمة في ظهور مسرح شعري عربي حديث. و لقد آن الأوان لأن نحرر المسرح بالنثر المشحون شعرياً من ترهات النظم الشعري والنثر العادي.⁽¹⁾

وبهذا الرأي يجد (الماچدي) في بيانه الثاني ضرورة تحرير المسرح من ترهات ولقد آن الأوان لأن نحرر المسرح بالنثر المشحون شعرياً من ترهات النظم الشعري والنثر العادي. وهو ما يحاول (الماچدي) في اعلان النهاية لعلاقة ارتباط الشعر بالمسرح وبداية علاقة جديدة مختلفة .

يمر (الماچدي) بذكر محاور ثلاثة هي ما وضعه علماء الدراسات الانسانية للغة والكتابة الابداعية في محورين هما (السنكروني) الافقي الزمني ويهتم بقضايا السرد وكافة انواعها من القصة والرواية الى السيرة وغيرها من التوصيفات وهذا المحور يهتم بالتتابع المتوالي للاحداث فهو يهتم بالزمن وهكذا يعد موضوعيا والمحور الثاني فهو (الدياكروني) وهو المحور العمودي وهذا المحور خاص بالشعر الغنائي تحديداً ووحداته الزمنية جامدة غير متوالية لانها متعلقة بالعواطف والوجدانيات وما يتعلق بالروح لذا فهو مرتبط بالمكان لانه ذاتي وبعد ذلك يفصح (الماچدي) عن ايجاده محورا ثالثاً يجمع بين صفتي السرد والشعر عبر تفاعل حي ومخصب هو ما اسماه بالمحور (القطري) (الدايغنولي) يربط بينهما الصراع والوجود الحي المخصب سالف الذكر وينطلق من النص المفتوح الذي يشغل على كل الفنون.⁽²⁾

فالدراما سرد شعري عن طريق الصراع ، ويؤكد (الماچدي) على الشاعر أن يدخل متواضعاً إلى عالم المسرح ويجلس مستمعاً مصغياً ليتعلم واحداً من أعظم فنون البشرية، وعليه وفق هذا أن يكتب بحميمية الجو المسرحي وبأدواته ووسائله وأن يعيش المسرح من أعماقه لكي يكتب نصاً حقيقياً قريباً من المسرح لا من الأدب. وينتقل الى سينوغرافيا الشعري داخل البنية النصية فيجد ان أهم أشكال الشعرية السينوغرافية هي في إعطاء اللمساة الطقسية الغامضة في العرض المسرحي وتوزيع الصور في الفراغ وإحداث إيقاع صوري عميق. والعمق هنا يأتي من اجل التأثير الحسي في القاريء وليس لإحداث آلية جوهريه او الذهاب الى

(2) د. خزل عل الماچدي ، البيان المسرحي الثاني، المسرح الشعري الحديث (نحو شعرية المسرح في النص والتمثيل والاخراج) ، جريدة المدى ، ملحق ورق ، ع1582، بغداد: مؤسسة المدى للثقافة والفنون، 2009/8/16.
(2) خزل عل الماچدي ، البيان المسرحي الثاني، المسرح الشعري الحديث (نحو شعرية المسرح في النص والتمثيل والاخراج) ، جريدة المدى ، ملحق ورق ، ع1582، بغداد: مؤسسة المدى للثقافة والفنون، 2009/8/16.

الجوهر الموضوعاتي بل مخاطبة الحسي السطحي وذلك لاعطاء جرعات مكثفة من المتعة البصرية /الصورية التي يهتم بها فن ومسرح ما بعد الحداثة.⁽¹⁾

يرى الباحث ان تلك الجرعات الصورية ذات الاهمية البالغة في عالم ما بعد الحداثة يرافقها الكثير من المتطلبات ليتم الانتماء الى ما بعد الحداثة والابتعاد عن عالم الحداثة قوامها الخيال الأسطوري المجرد من أي عمق فكري. والإعلاء من قيمة ما هو جمالي بديلاً للعقلانية. كما يتجلى العمل على جماليات الصمت من اجل الخلاص من هيمنة الكلمة الملفوظة

/المقروءة لتقديم مسرح غير شفاف يقاوم الاستهلاك والتأويل ، مسرح يوجد في العالم كسطح

حسي مع ادراك انه عصر غير قنوع بأي شيء يقدم فيه على انه مكتمل الابعاد فثمة دائماً تكون الابعاد غير مكتملة. ليشير الى ضوضائه الدائمة ، فيه يكون الجسد فاعلاً بقدر فاعيلة الصورة والكلمة ، وتكون الحسية هي قدر التواصل لتخترق ثوابت اللغات واللهجات وبغض النظر عن الاعراق والديانات والدول التي ينتمي اليها المتلقون ، في استقبال فن لا يحتوي على المنغصات الفكرية التي تدعو الى التأمل قدر الدعوة الى المتعة التي تؤدي الى الاستهلاك والانتاج ، ومن هنا تأتي المضامين غير الوطنية لانها ستكون حتماً مضامين انسانية تخص العالم بكل تعددياته دون ان تتموقع في مكان معين او زمن معين .

وبعد القيام من قبل (الباحث) بهذه الرحلة الاستكشافية التي حاول من خلالها المرور على المحطات التي ارتكزت عليها دعائم مسرح ما بعد الحداثة .فأنه يجد لزماً من خوض معترك الدخول في قراءة عينة البحث التي بدأت منذ تسعينات القرن الماضي حتى آخر إنتاج في العام (2009) بمسرحية (ليليث) (المقصود الاعمال المسرحية للكاتب خزرعل الماجدي)، وهوما يمكن حسمه بتسليط الضوء على تلك النصوص وإدخالها في آلية التحليل للتعرف بعد ذلك عن مدى تمثل ما بعد الحداثة كفكر وكثورة في جوانبها المتعددة في الحياة الاجتماعية بكافة الاصعدة ، واقترب الكاتب / الشاعر من ذلك التثوير والتضاد مع السائد / المؤلف وإزاحته . بعد ان وعى الكاتب تلك المديات ووعي القارئ العراقي بذلك التحول الذي شمل العالم وحولّه إلى عالم قائم على الاختزال في الزمان وفي المكان . عبر تواصلية الحديثه من خلال أجهزة الحاسوب والانترنت ووسائل الاتصال الرقمية الأخرى التي طالت التلفزة ومحطات البث الفضائي ، ببساطة انه زمن يحتوي على جمع المتضادات ، ويقوم على جمع المتنافر ويعمل على ضرب كل المهيمنات التي تريد التسلط لزمن طويل ، انه زمن قابل لنسف كل شيء.

(¹) المصدر السابق نفسه .

الدراسات السابقة

في مجال الدراسات السابقة لم يعثر الباحث على أي دراسة سابقة طوال مدة الخوض في موضوعه (ما بعد الحادثة) وعلاقتها في المسرح العراقي، سواء أكانت دراسة مقارنة أم مشابهة أم لها علاقة من قريب أو بعيد.

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

1. يمكن اعتبار تيار الحادثة من اهم المرجعيات الفكرية والفلسفية لتتار ما بعد الحادثة مع ملاحظة كثرة الاشارة الى ذلك من قبل المفكرين المختصين.
2. زمن ما بعد الحادثة هو زمن الاستهلاك والوفرة ويعتمد في تكويناته على (الصناعة) و (المعلوماتية) و (التكنوقراط)، ويعتمد أيضاً اقتصاد هذه المرحلة على (المعلوماتية).
3. ما بعد الحادثة تعني بضرب المركزية والعقلانية وتفعيل دور الهامشي.
4. قامت ما بعد الحادثة على رفض الحقائق المطلقة والسخرية بالماورائيات.
5. الانسان بالنسبة لفكر ما بعد الحادثة محدود الامكانيات ولا يعيش كفرد بل ضمن منظومة انسانية واسعة.
6. اكدت ما بعد الحادثة على التشظي والآنية، والاختلاف وهجنة الصور معاً دون نظام، وخلط الأفكار، دون اعتداد بمعايير الترابط.
7. لان النص لانهاضي جاءت اللغة مفككة مما يدعو الى توفير كل ما هو سطحي ودفعه الى تراتبية اولية.
8. شكل فكر ما بعد الحادثة عودة الانسان لماضيهِ ومعتقداته واساطيره وخرافاته، التي ابعده عنها فكر الحادثة ما جعل الانسان منفتحاً على الآخر.
9. فَعَلَت الصورة مفاهيم تفاعل جديدة في الحياة لما بعد حداثية وصارت لغة للتفاهم بفضل الرقمية والتلفزة والحاسوب والميديا مما تتأقّف وفنون الاداء ومنها المسرح.
10. النص المسرحي العالمي ما بعد الحداثي عبارة منظومة متنوعة من القصص والحكايات المتنافرة، مما يفتح افاقاً للقراءة والتاويل.
11. امتلك النص لما بعد حداثي تشكله الداخلي وفق مفهوم اللا نصية من حيث تعدد مرجعيات المبنى والمتن الحكائي للنص. محتفياً بفوضاه الداخلية مستدعيةً منظومة من النصوص ليكون الكائن النصي واقعاً مفتوحاً على (واقع مجازي قائم).
12. ان النص المسرحي المابعد حداثي يتميز أسلوبه بميزة الاستنساخ وتكرار التكرار والسخرية والقلب والتعرية والمزج لمكوناته البنائية المتعالية او القارة،
13. اعتمد النص المسرحي العربي على مقولات (الوافد) الجمالي والبنائي والاتصالي لدى الآخر الغربي مما صيره نصاً ذا سمة اتباعية عبر مسيرته التاريخية.

14. المسرح العربي لم يكن فاعلا في امتصاص تيار ما بعد الحداثة بشكل حقيقي الا ان ذلك لا يعني عدم وجود نصوص مسرحية اشتغلت على امتصاص تلك الازاء ، وهو ما يعد بدايات التمثل.
15. جاء التحديث (الما بعدي) لدى الماجدي من خلال معرفة الآخر وقراءة إنتاجه والمعرفة بالإرث الحضاري والتاريخي وإدراك حراك الواقع المعاش.
16. عمل الماجدي في الشعر كما في النص المسرحي على ايجاد نص يقاوم فكر الانغلاق ويقف على الجهة المقابلة لترميم نص يحمل فرادته الفنية والادبية ، نصا ذا فعالية كتابية اكثر منها قرائية .
17. حمل النص المفتوح لدى الماجدي منظومة معرفية شملت الانثروبولوجيا الثقافية وتداخل الأساطير والخرافات بالواقع وتماهى الوعي مع اللاوعي و الارتباب بالأفكار والتصورات التقليدية مثل الحقيقة والجوهر والهوية والموضوعية والتقدم والتفسير الاحادي واليقيني.
18. سعى الماجدي الى تخليق متجاورات نصية شملت الصوري ، الخيالي ، الواقعي ، التراثي ، الخرافي ، عبر تفاعل شعري متماه في بنية بنية فنية شاملة لاجناس عدة .
- 19- يعد فن ما بعد الحداثة فنا مغيبا للمرجعيات البنائية والاسلوبية والدلالية مما يجعل منه فن (شئات) شكلي عابراً للنظريات الجمالية والادبية

أولاً- إجراءات البحث

ـ مجتمع البحث *

يشتمل مجتمع البحث على النصوص المسرحية الواقعة ما بين الفترة من (1990 - 2009) وهي الاعمال المسرحية التي انتجها الكاتب خزل الماجدي والتي تجلت في معظمها تمثلات ما بعد الحداثة كواقع جديد يتم على اساسه نسج بنية النص وفق العديد من المحاور التي ميزت عصر ما بعد الحداثة.

ـ عينات البحث **

قام الباحث باختيار عيناته من مجتمع البحث المحدد سلفاً بواقع خمس عينات فقط وبطريقة اختيار العينة (قصدياً) وذلك للمسوغات التالية :

- 1- تنطبق عليها المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري اكثر من غيرها من النصوص.
- 2- انعكست فيها تمثلات ما بعد الحداثة اكثر من غيرها.
- 3- تسنى للباحث الحصول عليها وقراءتها قبل العينات الاخرى الموجودة في مجتمع البحث .

ـ اداة البحث

اعتمد الباحث المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري بوصفها معايير لتحليل العينات التي اشتغلت على تمثلات ما بعد الحداثة فيها.

ـ منهجية البحث

إعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي وذلك لملاءمته أهداف البحث .

ثانياً. تحليل العينات

العينة الاولى(1)

عزله في الكرستال

في عزلة في الكرستال المسرحية التي كتبها (خزل الماجدي) كباكورة لنصوصه المسرحية يبدو اثر الشعرية واضحاً في بنية النص , وهي الاختراق الأول بالنسبة (للماجدي) للفن المسرحي , لذلك كان للشعر حضوره الفاعل والواضح , إلا ان المؤلف هنا لم يغفل ما لأهمية حضور المسرح ذاته في النص ولأنه يدرك تماماً وفق رؤيته لأهمية الشعر والمسرح وتلاحقهما في الشكل والمضمون بحيث لا تطفئ بنية الشعر على حساب المسرح أو بنية التكوين المسرحي داخل النص .

* يمثل ملحق رقم (1) مجتمع البحث

** يمثل ملحق رقم (2) عينات البحث

اعتمد (العزلة في الكرستال) على التشكل نحو انفتاح النص وابتعاده من التمرکز حول الايديولوجيا الشمولية الواحدة ويتكون لدينا هنا صراع الايديولوجيات وتعددتها , فالحدث ليس أكثر من صراعات فكرية تحاول ان تجد لها ثباتاً على ارض الواقع والفكر , فالمنفي روح تائهة تدور في أفلاك من الفضاءات التي يرفضها ولا يرغب التفاعل معها وهي السلطة المهيمنة التي تحاول خنق صوته وقتله , والمغنية , هي الصورة الأخرى لذلك الواقع المأساوي , انها الجنون , و الضياع , والنهاية المؤلمة , هي ضحية أخرى لذلك الاشتباك مع السلطة , مع وجود لشخصية الحفار والعجوز الذي سيأتي الحديث عنهما تباعاً , ووجود حاملي المشاعر ومجموعة الموسيقيين التي تقدم صورة بائسة ومتشائمة عن الفضاء الذي تدور وتتفاعل فيه .

يبدأ نص (عزلة في الكرستال) بتقديم صورة قائمة , فيها نوع من العودة إلى البدائية . . فنجد فيها تداخلات البدائية بالقتامة الراهنة , فيقدم تشابك الموت عبر أشرطة سود بالبرق والمشاعر , مغنية تخطط كفنّاً , موسيقيون بملابس كرنفالية سوداء , بآلات هرمة لا تعزف سوى البؤس والضياع والتلاشي , أشكالهم وعزفهم يوحي بجنونهم , مكانهم عبارة عن مصحة للمجانين , لقد وضع الواقع ثقله عليهم , فأحالهم إلى ما هم عليه , أو بالأحرى حولهم إلى مجانين يتصرفون بكل تلك اللامعقولية والضغط النفسي المرعب المتراكم في ذواتهم والجاثم على صدورهم .

ويتبادر السؤال هنا . ترى لمن تخطط المغنية كفنّاً , وتنسجه ؟ (هي تحاول دفن الموسيقى والفن , أم دفن المغني , أم انها تفعل ذلك لنفسها هي ؟ فالجو بكامله لا يشير إلا إلى عالم ليس من المؤلف في شيء , انهم جنائزيون , والكل بانتظار موت , موت , ولكن من سيموت , وهل الجميع بالفعل يمارسون موتهم , وما الداعي لظهور امرأة عجوز بلحية تدل على ظهور معاكس وغير مألوف ودخولها المثير للفرع وهي انما تعني نذير شؤم في قراءة . لظهورها , ويقع الثقل الأهم في هذا الجو المتشاءم والذي يفصل ما بين الموت والحياة في وجود شخصية (حفار القبور) .

يحتكم النص المسرحي (عزله في الكرستال) إلى شعرية عالية تبدو واضحة في مجمل الحوارات التي تنطلق من إمكانات البوح بالنسبة للشخصيات , ويقابل ذلك , تأنيث لسرد صوري , يقدمه المؤلف لتكون حالة موازية , أي ان مكونات النص الشعري والسرد يسييران بتوازٍ في التكوين ولكن مع إدراك المؤلف لتوظيف الشعرية في وتقوية وتنشيط البنية النصية المسرحية لا الشعرية على حساب المسرح . فبعد ان يسرد إمكانات الصورة وسينوغرافيتها ورسم معالمها فانه يعود للشعري حواراً :

المغنية : سقط المغني

كانت الألفاظ قبراً للمغنين , احتمال مكيدة

أو شهقة للعقل في الزبد الطري وفي معادن

شفرة سرية أو سوط أنثى تشتهي

ويسوطها الغرباء والغرباء نبل ابيض

في الشمس لا يتحركون

سقط المغني

كانت الألفاظ تحمل ميتين وكان ان

ألقى طحال البحر خرزته وأزهرت السواحل

مثل ذنب نازف

وطوى رماؤ الخمر إبرته وكان لنا مساء .

. المغني : من أين يبتدئ النزال وأين يهدا ؟

أين يسدل ستره فوق انساط مقالع البلور في أحشاءنا مصيدة وفي طرقات أفعى لا تموت ؟

وكيف افهم هذه الأخطا .

وهنا كأننا نغوص في قصيدة شعرية خالصة ، لكنها توظف في خدمة أبعاد الشكل المسرحي ، لاحتوائها على

تصاعدها الدرامي الذي يحذف الأهداف المتعددة للنص الذي أراد المؤلف إيصالها عبره .

تتكون (عزله في الكرستال) من ثلاث حركات أو مشاهد ، الأولى عنوانها ب (سقوط المغني) والثانية ب (

ربيع الحفار) والثالثة تحت اسم (مطر الموسيقى) ، فالحركة الأولى تشغل على استظهار أبعاد الآفاق

التي تدور في إطارها شخصية المغني ورؤاه الإيديولوجية المناهضة لذلك الفضاء كونه محاط بأسوار وقوانين

فعلت وساعدت على ظهور شخصية الحفار ، كما ان شخصية المغنية هي ذات الهم وذات التجليات

المنعكسة في شخصية المغني ، لانها تقف إلى جانبه وضمن منطقة اشتغاله ، ولان المغني ، الفنان يطلق

صوته المخنوق .

من أين يبتدئ النزال وأين يهدا ؟

ويصل إلى .

كيف افهم هذه الأخطا .

يبقي المغني بتساؤلاته ، والمغني هنا ترميز للفنان في كافة مجالات الفن ، ولان زمن كتابة المسرحية ليس

زمناً حاضناً للبوح الحر لذلك كان للرمز دوره والشعرية المغرقة في الخيال أساساً مهماً للتعبير عما يعتل في

بنية النص من أسرار .

ان السردية التي يصف من خلالها الكاتب / الشاعر ، مناخ الفعل بالنسبة للمجاميع ينسجم تماماً في

استظهار مكونات الشعرية ويعد تجسيدا وتشخيصاً منمقاً لها ويعبر بعد ذلك المغني عن وجهة نظره تجاه

فراغ الواقع ولا جدواه ولا معقوليته والاهم من عبث وجوده فيه وقذفه في فراغ لا يمنح له أساساً وجودياً يحقق

من خلاله ماهيته

. المغني : هل كان لي أفق سوى ، دم المسافة بين ناموسين

منكسرين في طمي الفراغ

هل كان غير فتات بابل في اليمين ؟

أو غير نرجسية تسم إذا أفاحت ؟

. المغنية : أين يبتدىء النزال وأين يعلو ؟

أين يسدل ميته ؟

وأنا الذي أعطيتُ هذا السمَّ في طبقٍ وضعتُ اروي فصول آليته اروي قصة جعلت سنيني معبراً لرماد هذا الوهم أو نفياً لروحي .

من كل ما حدد في السرد الصوري والملفوظ الشعري تتضح معالم شخصية المغني والمغنية حيث تقف المغنية في مدى مغلق بجنون ناتج من اضطهاد ومصادر الحرية وانطلاقة الصوت , أما المغني فهو الذي يطلق تساؤلاته المتكررة باحثاً عن نهاية لما يدور في ما حواليه من مصدات وقوانين وممنوعات وكتل من المحظورات التي يرتطم صوته بصلابتها , انه موت معنوي يتدرج شيئاً فشيئاً لروح الفن والفنان وما يجعله في نهاية الأمر يقرر عزلته النهائية . فالموت يحيق به من كل جانب .
من أين يبتدىء النزال وأين يهدأ ؟

المغني يريد أو يحاول ان يطلق صوته تجاه الموت لخلق منه حياة , وهي محاولة لكنها دائماً ترتد كصدى وتضرب وجه المغني كقناع يخنقه ولا يمنحه هواءً أو متنفس .

. المغني : وأنا الذي ضيعت وقتي عازفاً

في جوقَةٍ تبكي يدين نحيلتين

تبكي معزوفاً متمزقاً

وتبكي نوتةً سرية تعمي العيون إذا أفاقت

ولمفردة العزف هنا مدلولها الأثير إذ انها تعني أكثر من مدلول وليس وجهي قطعة واحدة بل يشير إلى العزوف بحيث أدى إلى تحول يديه , في عزله الكريستالية , والعزف كونه معني بحيث يسبب ترك الغناء وانعزاله , والعزف عن ممارسة الحياة كما الآخرين , فالعزف هنا له مدلولات متعددة يدعمه ذلك التمزق الذي طال آله الصوتية , مما وصل إلى ان تطل من حياته أيضاً ولكن على المستوى المعنوي .

وقبل الدخول في تفاصيل تغيرات الأحداث وتطوراتها على صعيد تداعيات التشكيل والبناء يجب التأكيد على ما مر ذكره سابقاً في انفتاح النص على مجموعة من التشكلات التي جاءت متراسة مع بناء النص في شعره وسرده وهو الانفتاح على الرقص الدرامي الذي يمد البصريات والمرئيات في سينوغرافيا النص عبر التشكيلات التي تقوم بها المجاميع بنوعها او جزئيتها وهم مجموعة الموسيقيين ومجموعة حاملي الصور والمشاعل , وهذا الانفتاح النصي على كل تلك الفنون / الرقص والغناء , ومعزوفات الموسيقى بما يعني الموسيقى ذاتها كمكون من مكونات النص وكفاعل له حضوره وحضور الفنون الأخرى الذي لا مجال إلى التخلي عنه هو ما يمنح نص المسرح المعاصر الدخول إلى أفق ما بعد الحداثة , فضلاً عن استخدامات الإشارة والفن البانتومايم والتعبيرات الجسدية المتأسسة بفعل التشكيلات البصرية فضلاً عن الكيروكراف وبث أجواء تمثل الواقع بطريقة رمزية وبطريقة الرقص الدرامي أيضاً .

ان استخدام كافة الإمكانيات المتاحة في توصيف حالة قابلة للقراءة والامتداد في فضاءات واسعة من العالم وهي حالة الفنان الذي يمارس ضده الضياع والإهمال والتهميش , ويترسخ ذلك بظهور شخصية (حفار القبور) الذي يرتبط ظهوره بالربيع وهذا الأخير يرتبط بالازدهار , وازدهارات حفار القبور تعني ان حركة الموت في نشاط وديمومة واستمرار , ان حركة الموت مفعلة في الواقع . ويقوم (ألماجدي) بصنع جو مرتبط وتدرجي لإدخال / القارئ عبر نقل الحدث الى جو المصحات حيث الموسيقيين ينهضون مجهدين وهم يدونون مذكراتهم , لرحلة فقدوا فيها الذاكرة , هم يرتدون السواد , يتشاءبون , كسولين وضجرين , حيث ثقل الكوابيس التي على عاتقهم .

ان (ألماجدي) يسعى إلى ضرب الواقع بذلك الجو الموحش والفضاء الخانق رغم امتداده والتقاءه بالأفق إلا انه واقع غير ولود يحيل إلى موت مخيم على مناخ اللوحة / الصورة من خلال الصلبان التي ترتفع , شواهد القبور , وصور الموتى المزينة بالشرائط السود وهنا يتأمل المغني / الفنان الساعة المحطمة , والمغنية التي تقوم بنوع الأرقام عن تلك الساعة , ولابد من نزع الأرقام , ففي الموت يتوقف الزمن , وفي مثل هذه الحياة لا حاجة بنا إلى زمن , فما الفائدة منه , ولماذا نحسب ساعاته , ما جدوى الحياة ؟ ما جدوى العيش في مثل هذه الحياة التي لا حياة فيها ولا ولادة لأي ومضة أمل .

حيث يعلن المغني صرخته :

. المغني : شمس تموت وتستحيل بقاعنا رملاً وتنعس في الرماد .

وهنا ترتفع الصلبان والأهلة المكسرة المحطمة ليعلن احد الموسيقيين :

موسيقى ؟ : حتى يقال باننا أبناء منسيين اقتتلوا وغابوا

عندما يدخل حفار القبور فان الجميع يشعر بالرعب , الا ان الوحيد الذي يقف بوجهه . أي بوجه حفار القبور , فهو المغني أو المغنية تواصل العزف على آلة موسيقية .

مع ظهور لمجموعة من التوابيت , والموسيقيون هنا يخلعون ملابسهم وقسم منهم يمزق ملابسه كأنهم أصيبوا بلونه , وهي لوثات العزاب الجسدي , ووجوههم زاوية , فقد خيمت التوابيت على المناخ بأكمله حتى ان الموسيقيين يتكتلون خلفها ,

. المغنية : فعلام يا تاريخ تنشر تابعيك ؟

وعلام تدخل في عظام مكيدة كبرى

وتضرب في العماء ؟

وهي صرخة بوجه التاريخ العازف الأول للموسيقى يصرخها الجميع ويعاضدهم في ذلك (ألماجدي) نفسه , ويبدأ فعل البانتومايم هنا , حيث تتشكل الصورة المعفرة بفن البانتومايم والحركات الصامتة .

وبعد كل تلك التوابيت التي تظهر وذلك السواد وهبوب الرياح العاصفة يعود الجميع وعلى رأسهم

المغني متساءلاً للتاريخ نفسه سؤالاً يعبر عن تلك الصورة بجميعةا وبعمقها وسطحها .

ماذا ستبكي أيها التاريخ ؟

أنت محيرٌ ما بين منفيين روحك
أو فضاءك ميتاً في خاتم ملكي

وهو خنق للتاريخ ، أو هو تاريخ مخنوق يحركه الملوك ، ويعملون فيه النفي للآخرين من الشعراء والفنانين والمغنين ومن طبقات أخرى من المعارضين ، وفي هذا النص لا تلخص غياب الجانب الروحي ، لأن تلك الأحداث والصور يدور في المنطقة الواقعة ما بين السماء والأرض حيث الالتصاق بالأرض من جانب والتشبث بالسماء من جانب آخر ، فإذا ما ضاق الخناق على الإنسان فلا ملجأ إلا إلى السماء وبث الهموم واختلاجات النفس وضغوطاتها النفسية ، إلا أن هناك انقطاع شباهاً تام بين هذين الفضائين ، فضاء الأرض ، فضاء السماء ، وذلك ناتج من اللامعقول والعبث و اللاجدوى الذي يعاني منها الشخص ، ان الجميع هنا يبحثون عن الخلاص ، ولكن السؤال الأهم هنا هل من خلاص هل سيحصل الجميع على الخلاص الذين يحلمون به هم في هذه الجوانب الروحية ، أي بمعنى هل الخلاص يكمن في ما يؤمنون به من روحانيات ، بيد أن ذلك لا يعني غياب الجوانب الروحية ، فهي حاضرة لكنها لا تفعل شيئاً إزاء ما هم فيه ، لذلك يجد المغني الفنان خلاصه في العزلة والانكفاء في منطقته التي يؤثثها لنفسه ، ويغادر الجميع إلى تلك العزلة لأنه يجد فيها خلاصه الأخير ، العزلة كمقابل موضوعي أثير للرضوخ لمطالب السلطة ، أو الانجراف في نهر طغيانها السائر دون توقف .

ويؤكد (ألاماجدي) على جانبي لثنائية فعالية فعلت بها الروح بالتوفير على حساب المادة هنا من خلال شخصيتي المغني وحفار القبور ، ويعبر عن لا جدوى الواقع ، ولا جدوى الاستمرار في التعامل والعيش معه في حالتين هما عزلة الفنان ، وثانياً عبر خلق تناص مع مسرحية (فتاة في سن الزواج) حيث ظهور المرأة العجوز الملتحبة ، فشخصية حفار القبور مع وجود الصلبان والشرائط السود وصور الموتى وتكدس التوابيت يقف على إحدى كفتي الميزان ، وهي كفة السماء أو هو الطريق إلى السماء عبر الموت بكل أشكال المادية أم المعنوية .

. الحفار : ضعنا هناك

ضعنا وضيعنا طريق تفعل لله

ضعنا هناك وهب نسل من يغوث

كاسر في الطين

هبت كلمة ورمادها

ذهب تناثر في كؤوس الشمس

في لغة القروء

وفي دفاتر كاهن سكران

في عصر يكاد يشب ممزقاً .

وبعد هذا يبدأ النزال , النزال المرتقب , الضروري لحسم الصراع بين الموت والحياة الضروري بين السلطة وعدم الرضوخ لها , يتقابل حفار القبور مع المغني وجهاً لوجه لا يفصل بينهما سوى توابيت زجاجة , وأثناء المواجهة فان الجميع يتقرب نتيجة هذه المواجهة وفي هذه الأثناء يكون دخول المرأة (الملتحية) التي ترضع مسخاً تحمله بين يديها .

وهنا تنطلق الكلمات التي يعبر عبرها المغني لغة مليئة بالهم والرمز , فيصل إلى تساؤله الأهم :
المغني : هل كانت الألفاظ قبراً ؟

من أين استفاق قتيل صبحك في العماء ؟

هل طوى تاريخ معجمك انتشار كواكب الكلمات ؟

ويكون جواب حفار القبور كما يلي :

الحفار : في قلب هذا قادني في العراق

وهو يقصد بكلمة (في قلب هذا) أي في قلب هذا الخراب , هذا الدمار , في قلب هذا الصراع المرير .
في قلب هذا قادني العراق

من حيث انتهى السكران مقتولاً بزهر لخم

يرقب آخر العربات تحمل ميتين

وكان سرّ بين مقتولين يفضح

بانسلاخ مشيمة السيّاف

بالدم في يديه . . . لزجاً

وكان حوار منطقتين من ماس

وكانت آخر العربات تمضي في الغروب .

المغني : ولكن نحن ونحن أدرى للجنون , ولكم نحن لحتفنا سكرى

ولا مجد لنا في الأرض , لا بيت ولا لغة

نجانس قيحنا فيها لنشفي

سكرى , نجر فراغنا كالكلب من بار لبار

لحوارنا المقتول في فمنا , لحشد مدججين

والحوارات هذه , جزء من المواجهة بين حفار القبور , وبين المغني واضحة الملامح في تعبيرها عن منطقة كل منهما . وهذا ما يقودنا إلى الاعتراف بان الواقع الذي قذف (الماجدي) فيه شخصياته , هو واقع اليوم لا أمس , الواقع الراهن بكل تجلياته الواقع الخراب , الواقع الذي جعل من الإنسان سلعة , سلعة رخيصة تتاجر بها السلطات , الإنسان الذي صار شيئاً كبقية الأشياء بحيث بات لا يثير أي شفقة من قبل أي سلطة , أو مركز مهيم . وهنا يتم الانفتاح على التاريخ رغم تكرار ذلك في هذا النص , إذ ان نص (الماجدي) يرتسم افقه منذ الأزل وحتى هذه اللحظة رغم ثقل الواقع المتشكل هنا , إلا ان (الماجدي) لا يغفل ما

للتاريخ من أهمية في تشكل الإنسان وسلوكياته , ويربط بين (الطوطم) البدائي أو الحياة البدائية التي جعلت من (الطوطم) سلطة وشعيرة , ومعتقد وبين السلطة التي تحولت إلى ما يشبه الطوطم وهي تستبعد الإنسان بكل أشكاله وأنماطه وهو يريد ان يقتل هذا الأفق الممتد من التاريخ إلى الآن . هو يريد الخلاص من هذا الأفق , ويدعو إلى قتله الماجدي هنا , بالحقيقة يريد قتل الطوطمية بكل أشكالها وتمأسساتها ويأتي ذلك على لسان العجوز الملتحية .

. العجوز : ولكي يقوم لطوطم التاريخ هذا الحشد

نقتلُ منظرًا للأفق أو نمضي هناك

حيث انتهى السكران ينبش هاذياً

في نص روح الخمر

في وشم عتيق

في جنة كيدية

في العينين ترقبُ آخر العربات أو

تمضي هناك .

ونذهب باتجاه المشهد الثالث والأخير وهو المشهد المعنون بـ (مطر الموسيقى)

وماذا يريد (الماجدي) بمطر الموسيقى , انه مطر الحزن والبؤس واليأس , فالأرض تؤلفها الرمال يثبت فيها حاملوا المشاعل ما يحملون من أشياء , ويستحضر (المؤلف) شخصية (كلكاش) بشكلها الرمزي لا المادي أو حتى حضوراً معنوياً , ولكن (الماجدي) هنا أراد التأكيد على حضور التاريخ للمرة الأخيرة لانه يقيم محاكمات المغني وتساؤلاته باتجاه هذا التاريخ الذي تشكل بداياته الطوطمية وانتهى إلى ذات الطوطمية , فالتاريخ هنا ثابت غير متحرك غير فاعل , زمنه متوقف منذ البداية وحتى اليوم , لذلك يعزل (الماجدي) فنانه ومغنيه , في عزلة كرسطالية , لا وجود للكرستال فيها وهي ليست بلورية وغير مشعة على الإطلاق .

. العجوز : طين إذن ذلك الذي أطلقت فيه عناداً

وعزمت تنقش بالسماء فراغاً

طين

وكل طريقك الذهبي . . طين

وأنت تدجن الأفعى التي في ركبتيك

وأنت تمسح من قماشك لوثة

هي نبضُ عشيتك , اهتزازُ مدائن الجمرات في عينيك

وتعلن العجوز هذه المرة بلسانها ما أراد المغني إطلاقه كصرخة أخيرة قبل المغادرة إلى العزلة :

. العجوز : فعلام تبكي أيها التاريخ

أنت مغادرٌ . . ومدمجٌ بقلائد فسدت

وثقل خرافة

وشباك صيادين منسيين في سفن قديمة

ولقد رأيت صفوفهم تعبت

وكنوا حشد قوالين

حشد آخر يأتي

ويأتي بعده حشد ولا ملك سوانا

فعلام أيها التاريخ في المنفى

ويضحك من رمانا .

يرى الباحث . ان الحوار . السبق واضح المرامي والأهداف وهو الحوار الذي تليه مباشرة قولة المغنية :

. المغنية : سقط المغني .

فهل فعلاً سقط المغني , وهل التاريخ في حوار العجوز يأخذ معنى واحد موحد , هو التاريخ نفسه , بل هو تاريخ الطين , الحضارة , الإنسان , والتاريخ هو الفضاء الذي يتحرك فيه الجميع ويدون مقولاته , فعلام يبكي هذا التاريخ , التاريخ يبكي لان الإنسان كان قد غادره إلى الماضي البدائي الجميل , كونه يحمل براءته بين طيات صفحاته , لكن هذا التاريخ ومع استمراره اللالود من ناحية (السلطة) فقط , فانه يبكي الإنسان الذي سحقت ذاته بفعل تلك السلطة المهيمنة , السلطة التي أجبرت الإنسان أو تحاول إجباره على مغادرة التاريخ .

العينة رقم (2)

مسرحية : حفلة الماس

تقف (حفلة الماس) على تماهي العلمي بالخيالي , تقف على تناصات متعددة تقف على مفردات تجتذب أهميتها من حضورها المتمرد على التكوين , تكوين الذات , تكوين العقل تكوين العالم المنشود . و لإيضاح ذلك فان المؤلف يستمرىء مفردة (الماس) ذات الشكل البلوري وهو العالم الذي قذف فيه شخصياته , لكن هذه البلورية هي (فايروس) فايروس يحيط بالشخصيات , إلا ان المناخ الحقيقي للشخصيات , هو الفايروس لا الماس , فالفايروس بيئة لشخصياته , وهي بيئة تحمل حلمين الأول يعني حلم الخلاص , والثاني يعني الهروب من الأسر , اسر الواقع بكل ماديته وقيوده وأغلاله , هو محاولة لتنشيط الروح وانفتاحها على كل العوالم الممكنة , وهو خلاص أو محاولة الخلاص إلى عالم الملكوت والنزول عن صهوة الآثام والذنوب , ودعوة أو رحلة باتجاه تظهر الروح مما علق بها من آثام ومن فايروسات شكلت أمراضاً خطيرة لعطب الروح . .

في النص حنين للروح البدائي , البرئ , الهادئ , والعودة إلى أحضان المؤلف , تلك العودة التي تمثل مغادرة عالم الواقع بكل انزياحاته وجنونه ولا معقوليته , رحلة باتجاه الخلاص من الفوضى , لكنها بطريقة

فوضوية لا معقولة ، وفي حفلة الماس ، يعمل التفكير فعلته ، إذ انه يعمل على هدم الشيمات وتشكيلها من جديد ، من خلال تلك الشعرية العالية التي تخترق المقدس وتخوض فيه ، الروح الشعري هنا هو المحرك لروح النص القلق ، وهو لا يعني الجوهر ، ولا يعني مضموناً متمركزاً أبداً ، انه (جذمور) يحاول الذهاب للعمق ولكن دون رغبة في الخوض فيه انه يريد تشكيل صورة الخيال المرجوة وإحلالها بدلاً عن الواقع ، لكن وبسبب من تعدد تيارات المسرح في القرن العشرين وما قبله وبعده جعل من الشعر وسيلة وحوله إلى جزء من أجزاء بنية نص حفلة الماس ، جعله أنت أمام إحضار للروح كونها مقابلة محرك ، داينمو يهب الأحداث نشوتها ونشاطها وفعاليتها .

ثمة رجل وامرأة يتحركان داخل جسد (فايروس) ينشد ان الخلاص من الحياة بالموت ، وينتظران حوله ليتحولوا إلى عالم الأموات ، مع دخول الشخصيات مثل (سيدة الخلاص) ومساعدتها ، والرجل الأعمى ، وفي بنية النص يكرر الماجدي ما قام به في (عزلة في الكرستال) .

انه افتراض قائم على الخيال ، وتداخل العلمي بالخيالي . كما مر . فالفايروس افتراض قائم على تشكيل عالم مغاير للمألوف ، ولكن المؤلف هنا ، ينشط البناء الأسطوري في بعض حوارات سيدة الخلاص والرجل أيضاً ، البناء الأسطوري في تكوين الحوار وبناء بعض المشاهد ، فهو يقوم بنقل القارئ من الواقع إلى الخيال إلى الأسطورة إلى البدائية وقيم سكتة التي تمر عليها عربات الذاكرة على الدوام بالعمل داخل حقل من (الاركيولوجيا) . وهو لا يفصح عن ذلك صراحة بقدر ما يمر ذكر بعض المفردات المهمة التي توحى بذلك كمفردة ، (الطين) التي تعد أساساً حيويًا في حضارة وادي الرافدين . والطين الذي منه تكون الإنسان جسداً . ونجد في (حفلة الماس) كتلة من الهذيان والانشيالات والحوارات الروحية التي لا علاقة للعقل والقانون والمنطق بها ، مع تفعيل لمفردة (الانتظار) ، فهم ينتظرون مرة الخلاص بالموت ، ومرة بقدوم البشير وثالثة عبر موت الأحاسيس . انه تتاحب واضح مع مسرحية (في انتظار غودو) لبيكيت ، ولكنه انتظار يختلف ، لانه نهائي لا رجعة فيه ، ولا يمكن مغادرته . حسب . حفلة الماس . أما شخصيات نمودو لبيكيت فكان من الممكن ان يعيدوا كرة الانتظار مرة أخرى .

. الرجل : هكذا هو الموت يا عزيزتي ، اعني موتنا ، لقد قتلونا أكثر من مرة ولكننا لم نموت ، اعني لم نستطع الموت .

. المرأة : حقاً هل تتذكر كيف سلبنا أنفاسنا أكثر من مرة وكانت أقدامنا فوق هوة العالم السحيق ولكننا لم نسقط فيه .

وفي مكان آخر .

. الرجل : ليتنا نستطيع الموت ، حتى الموت لا يقبل ان مستقبلنا .

. المرأة : في النفي موت آخر أقسى وأمر من الموت العادي .

فهم إذن خارج منظومة الواقع , منبذون , مطرودون , مهمشون , وقد لا يكون هو الواقع المادي . بل ذلك يميل إلى طرد آدم وحواء من الفردوس , وبقي آدم وحواء طوال حياتهما يحلمان بالعودة إليه , العودة إلى الفردوس المفقود .

- الرجل : رباه دعني ولو لمرة أحيط عرشك . . دعني أتلمس فردوسك ودعني أتوغل في غابتك , اعد لي تجوالي بين فاكهتك وأشجارك , رباه أعطني القدرة على الموت مرة أخرى , لماذا أنا هكذا في هذه المتاهة ؟ كأننا طردنا من الفردوس ثانية إلى جحيم أقسى واكبر .

ما يقوم به ألاجدي هنا هو بناء نصه على تناصات متعددة الأزمان والأمكنة , ففي زمن (ما بعد الحداثة) الراهن , العالم ليس سوى كتاب مفتوح على كل شيء ولكل شيء , ولا يوجد ما يعني , أنا الوحيد في العالم وغيره خواء , أو أنا الوحيد وغيري هو الخاطئ , فالتعدد في هذا الزمن من سمات الحياة المعاصرة وهو الأساس الحقيقي , لذلك يقوم الكاتب والشاعر هنا في (حفلة الماس) على أساس الانفتاح على كل تلك التعددية التي قامت على مقولات الهدم والبناء , التفكير والتشكيل الترابط والحل .

ولتأكيد تلك التناصات مع بيكيت فقد عملت مفردة (الانتظار) وقصة طرد آدم وحواء في حوارات المرأة ومنها :

. ما هذه الخرافة التي ترددها قد جئت إلى هنا ؟ , لقد طردونا من الحياة . . أتفهم طردونا وليس لنا الحق في ان نزنز شيئاً أو نهيل آخر , نحن هنا في انتظار الموت الأخير . وفي حوار آخر من نفس الصفحة .

. المرأة : طردنا من الحب إلى الدائرة التي لا تنتهي من الفراغ .

أتريد ان تخرع موتاً آخر أم أنت مجنون أهالت عليك انحرافات الطبيعة أسرارها وأنت تهذي؟

. الرجل : خلاصي , الذي هو خلاصك أيضاً , في خلاص هذه الحشود من الموت اليومي كل ساعة نموت هنا عشرات المرات , نحن لا نقدّم شيئاً لهذا العالم سوى الهذيان والحديث عن غيبٍ قادم , نحن نتقدم من موت إلى موت آخر في سيرٍ باسل اخرق وعنيدٍ في جسد الفحم هذا أو في سلالة العتمة التي تناسلت في أرضنا منذ زمن بعيد .

وفقدان الإنسان لبراءة التكوين والوجود افقده الشعور بالطمأنينة والراحة افقده الإحساس بالحياة ذاتها , فكيف به والحياة ليست سوى , ومن موت إلى موت , من هذيان إلى هذيان , من جنون إلى جنون , ومن رفض إلى رفض , وهي سلالة من العتمة التي تناسلت في أرضنا منذ الخروج من الفردوس .

انها عزلة ولكن ليست في الكرستال , عزلة من نوع آخر في جسد من الفايروس وهو معتزل موحش , اعتزال بانتظار الموت والموت هنا خلاص , حرية من اسر الجسد / والفايروس جسد الرجل , جسد المرأة , وهما أرواح لا تجد منفذاً من هذا الجسد للانطلاق إلى السماء , الرفعة العرفان , حيث تعلو الذات وتتجه نحو عالم الملكوت المقدس لتجد خلاصها فيه من الآثام والأوهام لتتطهر وتعود إلى نقاءها وصفاءها .

- الرجل : لم أجد الجمال في هذه البلاد , ولا املك باباً أنفذ منه لأهرب , انه الحل الوحيد الذي أقدمه لمصيري . ان ادفن نفسي في هذا المعتزل الموحش .

. المرأة : لن أكون معك . . سئمت من البحث عن موت جديد .

. الرجل : هل تفكرين بالعودة إلى ارض الحروب والخراب والقسر .

. المرأة : لا اعرف , لكنني أدرك تماماً ان ما نحن فيه يجب ان ينتهي وان نبحث عن حياة أخرى .

وعند الوصول إلى حالة من اليأس النهائي يقرر الرجل :

. الرجل : سأسلم نفسي لأي عابر سبيل قادم وليذهب بي إلى أي مكان .

لتأتي سيدة الخلاص مع مساعدتها ويبدأ التمثيل الصامت والحركات الإيمائية حضورها مع الموسيقى المعبرة عن الجو .

وفي المشهد الثاني يكون دخول لشخصية جديدة ومهمة هي شخصية (سيدة الخلاص) , وهذه الشخصية عمل المؤلف على إيجادها لتكون بديلاً عن حضور الآلهة , أو الإله كما في الأساطير القديمة , انها تبدو وكأنها رسالة السماء إلى الإنسان لتقيم معه حواراً شاعرياً وتساعد على الخلاص خطوة خطوة وتوصله إلى مجموعة من الحكم ولتحدد له نقاط الوصل والانقطاع بين الإنسان وما ينبغي , بين السماء والأرض بين الإنسان و الآخر , بين الإنسان وتاريخه وتراثه و حضارته , ولكن من جانب آخر فان (سيدة الخلاص) كالآلهة القديمة التي تنظر إلى الإنسان من عليائها دون ان تقدم له العون الكامل لكنها تعمل معه كمرشد أو دليل تظهر له في الأوقات الحرجة جداً أو ربما لا تظهر البتة .

. سيدة الخلاص : ماذا سنقول لمرأتك وأنت تخوض في فضتين , فضة ما تبقى من روحك وفضة ما تسميه بالخلاص , انني مازلت اختلس النظر إليك وارك تركب عطر الموسيقى في الذهب فلا تقلح , مازلت انظر إليك من بعيد وأنت تحاول سفر سري للجمال أعطاك شفراته وخلاك تشب ليل نهار إلى كامل نظامه ومسك لغته البائدة .

. الرجل : ما يشغلني هو الخلاص من عالم أسفل ينهض فينا ويضع بيوضه في كل مفاصل يومنا , هناك اللقالق تطير ونحن أسرى شراك الموت , هناك الشمس تطلع ونحن في اسر العيون المغمضة .

. سيدة الخلاص : مذ خلقت كان الموت معك .

وهنا تشير إلى الحد الأول ,وهو حد الموت , فالإنسان محكوم عليه بالموت ولا مفر من هذا الأمر ويحاول (ألماجدي) في هذا الباب الانفتاح على القضايا الروحية التي تعمل داخل كل فرد مهما كان شأنه أو علاقته بالحياة . لكنها تحاول . أي سيدة الخلاص . إلهاء عما يفكر فيه , فتمنحه (بوقاً) للتسلية فيشير الرجل :

. الرجل : حتى هذا سقط من الملائكة ولم يعد هناك أمل في الخلاص أو النشور .

. سيدة الخلاص : لكنك ستجد الكثير لو انك تجولت في هذا المكان ربما ستجد تاج قيصر وعرش نابليون وقرني الاسكندر وزهرة كلكامش .

. الرجل : كل هذه الأشياء لا تسليني ولا تبعث في قلبي الفرح .

. سيدة الخلاص : ماذا تريد إذن ؟

- الرجل : أريد كأساً من السم اصنع به موتاً حقيقياً يجعلني ارحل بعرباتك إلى الفردوس لم تغلح سيدة الخلاص بإقناع الرجل في الرضوخ والاستمرار بالحياة التي يعتبرها موتاً ليس أكثر , وهو كل يوم يمر ترفع موت , بيد انه ينشد الموت الذي يعني حياة , لا الحياة التي تعني موتاً , من هذا الباب يمكن الدخول إلى اختراق المقدس سواء كان أسطورياً (عبر التناسل الأسطوري) أو الواقعي المعروف , العقائدي , لذلك نجد (الماجدي) يملك أو يمسك بيد واحدة أكثر من مطرقة يطرق وفقها بأكثر من اتجاه , في الخيالي والمقدس والعملية والمادي والأسطوري , وكل تلك الامتدادات كانها إشعاعات أو حبال قوية تمتد إلى تلك المناطق التي يريد حضورها في نص (حفلة الماس) فلا ماس ولا حفل .

لقد تداخل العالم مع بعضه وعمت الفوضى كل شيء فقد سقط تاج قيصر وضاع عرش نابليون وتهاوت قرني الاسكندر وذبلت زهرت كاكامش , لان الجميع لم يحقق السعادة لبني البشر ولم يحافظ على تلك الترنيمة الجميلة التي تعني الجمال والمتعة , تعني تحقيق الحلم والعيش في عالم من اليوتوبيا , لذلك بقي الإنسان منذ ذلك الحين وحتى اليوم يرزح تحت ثقل الواقع وآلته التي تطحن الأجسام دون توقف , عالم الحروب والويلات والصراعات عالم ليس للإنسان فيه من وجود لانه سحق وتلاشت أحلامه وأمانيه . ولأنهم يحملوه بالعودة إلى البداية , البداية النقاء , البداية التي تعني الطبيعة , الطبيعة بكل شفافيتهما والقها .

. المرأة : (تبكي) لقد انهار كل شيء ولن تكون هناك عودة إلى شيء .

وبهذا يعمل (الماجدي) في نص على وضع شخوصه بين منطقة وسط أو بين مفترق طريقين لا ثالث لهما , فأما العودة إلى الوراء والبداية وهذا محال إذ ان الزمن يتقدم ولا يمكن له التراجع . وأما التقدم إلى الأمام حيث العرفان والراحة الأبدية , وهذا محال أيضاً ولا يمكن ان يكون , ببساطة لان الأمر ليس بيديهم بل يعود إلى قوى خارجة عن إرادتهم وينطلق من هذا مفهوم خطير يكمن في عبث الوجود ولا معقوليته والإنسان فيه مسلوب الإرادة حيث وقع سيزيف بنفس المطب , وهو يرفع كل يوم صخرته التي حكمت الآلهة عليه برفعه برفعها إلى قمة جبل دون جدوى من فعله هذا لانها تعاود السقوط مرة أخرى . والعبث هنا يكمن أيضاً في إدراكه لمعنى ما يجري ومن لا جدواه , والحال نفسه لدى شخصيات (الماجدي) هم يدركون الموقف المتأزم الذي هم عليه ولكن ما العمل ؟ هل من حلول ؟ إذن ليس أمامهم سوى انتظار الخلاص .

ومن نتائج هذا الإدراك يبدأ التمرد , والتمرد هنا يعني ضرب المنطقة السلاموتية .

- الرجل : مطلق معوج . . مطلق مقترح وزمان أزل نتخليله , ولغة ما زلت أتحدث بها وذاكرة ما زالت في راسي ومكان مازال شكل سجنني وحيوان كبير أعيش في داخله .

لذلك فان الشخصية نجدها قد وصلت إلى ذروة أزمته الروحية ما أدى بها إلى إعلان الطعن بالحقيقة المطلقة , إعلان التراجع لحظة غضب الشخصية ووصولها إلى مرحلة هي غاية في اليأس والأسى لما وصل إليه الحال مع عدم فقدان الأمل بالكامل إذ ان مفردة الانتظار تعمل كمحرك للأحداث على الدوام . وبعد

ذلك تفقد الشخصية بالتدرج كامل أحاسيسها والمعنى هو متعلق هنا بالحواس , إلا حاسة واحدة تبقى شاحصة طوال زمن النص , لا يمكن لها ان تندثر أو ان تتلاشى , الا وهي الطين . ولطين في هذا الجانب ما يعنيه طبعاً , فهو البداية وهو النهاية , منه ينطلق الإنسان للوجود واليه يعود للعدم .

. الرجل : حاسة الطين . . حاسة الطين الذي كونني وأنا افخر فيه .

وبعد ذلك تعود الهذيان لتطفو إلى سطح النص بعد ان تقدم له سيدة الخلاص كأس الخلاص ليرتشفه ليكون هذا الكأس , كأس الهذيان بعد الخلاص , فالخلاص لا يأتي دفعة واحدة .

. الرجل : المح نجوماً تتوغل في دمي والمح سحباً تمشي في عظامي وأبصر الحجر كالمدى يفتح ورقة ورقة والرماد في يدي , النجوم تكبر في يدي والمرايا , التي ما عكست سوى صورة الظلام , تقطر ضوءاً , ها هي الشوارع تغسل نفسها بالمطر وتخرج عارية , انظري كيف اتضحت فؤوس الظلام وكيف صارت عمياء لا نفع فيها .

. سيدة الخلاص : أنت تتوهم كل هذا .

. الرجل : أو لست في طريقي للفردوس ؟

. سيدة الخلاص : لم تأت العربات إلى الآن .

. الرجل : متى إذن تأتي ؟ متى ؟

ويبدأ عمل المساعدين الاثنين لسيدة الخلاص للبدء بطقس التجهيز للخلاص لتدخل بعد ذلك في مناخ أسطوري , وتتجلى في كلمات المساعدين أسطورية الحوار ذو النكهة الخاصة الذي يذهب باتجاه المقدس , الإلهي .

. المساعد الأول : أيها الماء الأول . . أيها الجسد الأول , انهض , انهض , ومد يدك نحوك . . لقد هلك الحيوانات التي كانت تستقر في جسدك وقد ماتت أجزاء الهيولي فيك فلا بد ان تتحول . . ولتتحول معك الجدران إلى سماء . . لتتحول الغرفة إلى كون , ولتتحول النهر إلى مجرة لتتحول الأشياء .

. الرجل : أنا الشجرة الأبدية في هذه البلاد لماذا يقهروني بالجوع ؟

. - المساعد الثاني : حولها وسترى ان لا جمال إلا جمالك وان لا أزهار سوى أصابعك وان لا سجون سوى خواتمك , وأنصت لترجيع أغانيك في الآفاق .

. الرجل : أنا كلمة البلاد وماؤها لماذا يقهروني بالحروب ؟

. المساعد الأول : تحول أيها المبجل . . وحول العالم الذي تخوض فيه إلى فردوس وسنعطيك تاريخنا فأن تجبرت رميناك بتروسنا وأعلامنا رميناك لا ورد الذي في ابهاتنا يتمايل .

. الرجل : أنا ثمرة البلاد لماذا يشطبون عليّ ؟

وبذلك يقيم (المؤلف) جدارين لسقف واحد في هذه المحاورة حيث يمثل الأول جدار الأسطوري بمردودات الحوار المنطلق من شخصيتي المساعدين الأول والثاني وجدار الواقع الذي يؤثته حوار الرجل , واقع الحروب والجوع وتغيب الإنسان ومحاولة قهره بالموت المصنوع من قبل السلطان بتعدد أشكالها .

لا زال (أَلماجدي) وفي كل مرة يرمي كرتة الحديدية للماضي وللحاضر , للتاريخ و للإنسان , للواقعي والخيال , ينتقل بطريقة يختزل فيها تاريخ الإنسان منذ التكوين إلى بحثه عن الخلاص , فالتاريخ لم يعد يؤنسه لانه جلب إليه الويلات والأثقال التي زادت من همه فوق همه هموماً , يحاول الرجل عبر تعبيرات جسدية الخلاص من تلك الآثام بالرقص تارة وبالغناء تارة أخرى وباللوم وجلد الذات ثالثة , حتى يصل إلى حد التلاشي والذوبان بالمقدس الذي لا ينفك ينشده ويروم الوصول إليه لذا يقام القداس لروحه وهو حي :

أيها الكائن من نور

أيها الكائن من نور

انفصل عن الظلام وتلاًلاً

انفصل عن التراب

انفصل عن اللحم

انفصل عن الذهب

انفصل عن الفضة

أيها الكائن من نور

أنت رهبة الخلق وقوته

أنت الثمرة

فالماضي مهم للإنسان وهو انطلاقه وكيونته وطفولته الأولى .

- سيدة الخلاص : نعم هو مكبل بكل هذا , ولذلك اسمع أيها المساعد أنت ومن معك اذهبوا وابحثوا عن الكائنات التي تغذي حواسه .

. المساعد الثاني : وأين نجدها ؟

. سيدة الخلاص : في الماضي .

وفي الماضي حصراً فأما الخلاص في تجرع كأس السم والذهاب باتجاه الملكوت والراحة الأبدية أو في الماضي . كما ذكر الباحث ذلك . وهو أحسن الحلول رغم استحالتها , ولأجل ذلك تعمل مطرقة (البدائية) التي يستخدمها (أَلماجدي) هذه المرة والغور في عمق بدايات الحضارة الإنسانية , حيث ((يقام طقس خاص كأنه طقس ديني لشعوب بدائية يصممه المخرج حيث تظهر ما يشبه المعركة بين المساعدين وكائنات الحواس التي تبدو وكأنها جزء من سينوغرافيا العرض , ولذلك تظهر في حركة الأضواء والإعتام ما يشبه الأشباح التي تتحرك عن طريق حركة الضوء والإظلام والأصوات والمرايا ويستغرق زمناً بحدود خمس دقائق تسيطر فيه حركات البانتومايم ودراما الصورة والكيرغراف))

وهكذا يكون (أَلماجدي) قد أكد على استخدام الشكل البدائي الأسطوري لكي يقدم من خلاله رؤيته ونظريته تجاه أسطورة الواقع اليومي المعاش , الأسطورة التي ترافق الإنسان في يومياته , فكل واقع له أساطيره التي تهيمن عليه , وحسب (بارت) فان الواقع الإنساني يشكل أساطيره بنفسه ويخلقها . ووفق هذا المفهوم فكل

زمن أساطيره , لذا فان الماجدي يريد التعبير عبر رؤيته وقراءته للماضي الأسطوري ان يعبر من خلالها عن أساطير واقعة . وذلك يتمظهر هنا ويتأكد بسبب غياب الجانب الروحي في العصر المادي الذي مر وهيمن لزمن طويل , عصر العقل والمعقولية عصر الابتعاد عن الروحي والأسطوري , العصر الذي تحول فيه كل شيء خاضع لسلطة العقل وموت سلطة الحواس , عصر الحداثة برمتها , إلا ان (الماجدي) هنا يتجه نحو (ما بعد الحداثة) وفق انفتاحاته المتعددة وضربه للأيديولوجيا الواحدة المتفردة , (فسيدة الخلاص) تشير إلى الرجل وقد سلطت الضوء على السبب الذي ابعد الإنسان عن الفردوس والراحة التي كان يريد الوصول إليها .

. سيدة الحواس : ما الذي يعطلك عن رؤية الفردوس ؟

ما الذي يعطلك عن أبصار أحشاء الكون ؟

وعن النظر إلى ما تحت الأشياء وعن كشف الشفرات .

وفي موقع آخر تقول :

. سيدة الحواس : . . . سأهذب عيونك وأشيل الحيوان الذي يشوش عيونك ويجعلها تسقط في الأوهام لتبصر العالم كما هو , ولسوف تتعطل حاسة الوهم , سأخفي عنك حاسة الوهم .

(تقوم المرأة بحركات طقوسية تبدو فيها وكأنها تطعن حيواناً رمزياً ويساعدها في ذلك المساعدان) .

يبدأ النص بضخ العديد من الصور القادمة من تداخلات الفنون المتعددة . ولكن الأمر الأهم هنا يكمن في استخدام الكاتب لتوظيف (سيدة الخلاص) التي عدت هنا الروح الشاعرية / الشعرية التي ترمم فضاء النص وتحركه وتهندسه وتقوده إلى نهايات الحدث , تقوده إلى التغيير والتبدل الذي يطرأ على البناء الفكري والشكلي للنص , والانتقالات التي يقوم بها الكاتب لا تأتي عمديه ومقصودة وإنما تأتي ضمن النسيج المكون للنص , وتلك الانتقالات يخرجها (الماجدي) بشكل ينتقل من الحركة الطقوسية البدائية إلى مرحلة أكثر تحضراً وهي ما يعتمل من فعل إنساني قامت به (الغانية) في ترويض انكيدو , ليستبدل هذه الصورة الملحمية / الأسطورية إلى صورة مسرحية راهنة يقوم بها فعل الشعر , بحيث تكون المرأة هي (الغانية) والرجل (انكيدو) .

. المرأة : لقد وصلت الآن إلى غايتك وتخلصت من الأوهام وقد أعانتك امرأة على فعل هذا .

. الرجل : بل أعانني جسدها .

. المرأة : جسد المرأة يعلم الرجل كل شيء .

وبعدها مباشرة يذهب إلى إجراء مكاشفة بين (المرأة) و (الرجل) هي اقرب للمماسية منها للمكاشفة , اقرب للتوبيخ منها للمكاشفة .

. الرجل : كنت عبداً للعقائد , كنت أسير الأفكار التي هشت مخي وجسدي .

. المرأة : بل كنت محباً للقوة وحب السيطرة , كنت تحب ان تكون قطباً ومركزاً ولم تفكر ان المحيط أوسع من كل مركز وقطب .

. الرجل : لقد غسلت هذه السيدة عيوني من الوهم .
ويبدو واضحاً وجلياً ما كان يقصده المؤلف بمفردتي (المحيط) و (المركز , الطب) حيث يعد القطب /
المركز ما يشير إلى فكرة العقل والمركزية وتهميش الآخر / المحيط والمحيط هو الكل الحاوي لأي شيء
ولكل شيء , ويحتضن هذا الكون الرحب برمته .
ويصل الحال إلى ما ابتدأ به النص
. المرأة : لا خلاص إلا بالانتظار .
. الرجل : انتظار من ؟

. المرأة : القادم وهو يصرخ ببشائره ونباله فتقوم في البلاد انهار مندرسة .
. الرجل : سلامٌ إذن لكل قادم ولكل بشارة ولكل شجرة , سلام إذن لهذه الآفاق وهي تنبض , سلام للمطر
الهائل على الأرض يبلّنا بحريه وينفض عنا التيه .

لقد تحول مفهوم الخلاص عبر تأثيرات المرأة المروضة للرجل / انكيديو , و (سيدة الخلاص) رسول
الآلهة / السماء , فتحول الرجل من شخص يريد الموت وينشده ليتطهر ويدخل ملكوت السماء إلى رجل
ينتظر القادم / المخلص , البشير , الذي يحمل بشائر السلام والخير والمحبة ليطلق خلاصه في العمل على
السير باتجاه المستقبل , فالتاريخ لا يتوقف لانه الزمن , و لانه الحراك , ولانه الديمومة التي يستمد منها
الإنسان تواصله مع الماضي والحاضر , مع الذات والآخر مع الحضارة والحضارة , ليقدم لنا (المؤلف)
بعد ذلك ذاكراً مجموعة من أسماء الآلهة القديمة التي منها اشتغل المقدس وغادرتها القدسية لتحل محلها
قدسية من نوع آخر , قدسية الرجل العارف , لا الرجل الخاضع الأعمى , الميت الحواس , وبعد
ذلك أصبح مدركاً لفعله وإيمانه بالأشياء والعالم لينتهي ذكر أسماء الآلهة القديمة بالحوار الآتي :

. يا الهي . . لقد ابتدأ الغناء السري . .
وهوالغناء الذي بدأ يدب في جسده فبعد ان أراد الموت حصل على الحياة , الحياة التي كان يريد ,
فالمرأة تشير بكلماتها الى ذلك وهي تقول .

. لن يطول الوقت حتى يعم الحب وينتشر في البلاد , أما هؤلاء الذين منعوا الحب وسدّوا نافذة الحياة بالموت
فسيزهون إلى الأبد وهم الذين تمركزوا في حياة الناس بالقوة , فجعلوا من أنفسهم مركزاً والآخرين هامشاً
فصادروا الفكر وصادروا الإنسان نفسه , وجعلوه مغلقاً على ذاته , انهم ديكتاتوريون على تعدد فضاءاتهم
ومساحاتهم وأمكناتهم وأزمنتهم .

المرأة خلاص الرجل , كما ان الرجل خلاص المرأة ولابد من التأكيد على ان الرجل ليس هو المركز
والمرأة هي الهامش . بل ان ألماجدي . وفق رؤيته للمرأة في (حفلة الماس) تعد كائناً موازياً وتساوي للرجل ,
وتفعيل حواس الرجل تجاه المرأة هنا يمثل مشاركة مع الآخر بكل تلك الحواس , فيما كان يريد ألماجدي
الوصول إليه هو ان المرأة في تلك الظروف وفي كل ظرف مهما كان تشكل خلاصاً له . وذلك عندما يعجز
الواقع عن الإتيان بذلك الخلاص عبر سيورته وصيرورته فالدور يقع على عاتق المرأة هنا .

(حفلة الماس) هي حفلة الحواس , الحواس التي ارتبطت بالفحم / الكربون الذي منه يستخرج الماس , وهي رحلة قدمها النص في التحول من الفحم المهيمن على حواس الرجل الفحم الذي هو العماء والخرس وعدم السمع أو سماع الحقيقة كما هي , الحواس المعطلة والتي لا تعمل بشكل صحيح . تلك الحواس التي انتقلت إلى المرحلة الماسية بفعل أهمية المرأة وعملها في ذلك التحول , فقد كانت الحواس بين ان تتحول من فحم إلى ماس , ولا تبقى معتمدة , خاملة غير فاعلة , وهي ليست رؤية صوفية فقد كان للجسد دوره , ولم يتم إلغاؤه , وذلك عبر نقل الدم من جسد المرأة إلى جسد الرجل , هو نقل الإحساس , نقل الأحاسيس التي بواسطتها عاد النور إلى جسد الرجل ونمو الحواس الايجابية , لتتحول الذات إلى ذات مهمة حاملة للنقيضين , فالماس يتخذ مفهومين هنا الأول يعني انه الفايروس الذي ينقل الأمراض وهو بؤرتها , فهو هنا سلبي , مرضي , قاتل , مدمر , والثاني يعني الحواس , الفاعلة , النيرة عبر انتعاشها من قبل المرأة / الخلاص .

العينة رقم (3)

هاملت بلا هاملت

يرى الباحث . إذا كان التجريب قد عُذَّ غزوًا للمجهول . في احد تعريفاته فان التجربة التي اشتغل عليها الماجدي في تحديث نصوصه تُعَدُّ غزوًا للمعلوم . ففي زمن ما بعد الحداثة لم يعد الشيء المجهول مجهولاً فالعالم مفتوح ككتاب قادر على قراءته الجميع وبمتناول أيدي الجميع, المجهولية تكمن في مدى معرفة النجاح أو اللانجاح بعد طرح التجربة , ولهذا يكون كل شيء جديد خاضع للتجريب والمعملية وذلك بسبب اختراق السائد وخلخلته , السائد الذي اعتاد عليه الجميع وصار زاداً يومياً يدافع عنه الكل , وعندما يتم هدم هذا السائد لابد من انها تعد مبادرة فردانية التردف قبل الحجوا , بيد ان تمثل ما بعد الحداثة ظل موضوعاً ساكناً لم يثر الاهتمام ولم تجر محاولة اختراقه من قبل كتاب النص المسرحي فقد اكتفى الجميع بالبحث عن الهوية وتوكيد الذات والغوص في التراث لإعلان تلك الهوية , وهنا يلاحظ . الباحث . ان (الماجدي) يمتلك فرادته في هذا الجانب , إذ وجد الباحث في أعماله ما يقوم على اختراق هذا السائد / المعتاد من خلال تمثل

ما بعد الحادثة لبعض من ترسيماتها في أعماله ، وأؤكد بعض تمثلاتها وليس جميعها ، لانه وفق الحياة المسرحية العربية مع ما يحيط بها من مجتمع وسياسة واقتصاد وتكونات اجتماعية وحراكاتها لا يمكن ان يكون ما بعد حدثياً مطلقاً .

وفي مجال تمثل الما بعديات الحداثية ، يكون (ألاماجدي) قد عمل على مجاراتها ولكن هذه المجارات لم تكن مطلقة فهو لم يعلن إلغاء المركز وضربه ، أو تحطيم وتهديم اللغة ، وموت المؤلف ، وغيرها مما جاء في انزياحات ما بعد الحادثة ، فلدیه الثيمة أو المتن الحكائي أساسي ولكنه ليس متسلطاً بل يجاور مجموعة من الثيمات الأخرى ، وكذلك الحال في مسألة المركز فقد عمل على تخفيفه تخفيفاً شديداً وذلك لان روح العصر لم تعد قادرة على استيعاب ثقل المركز وهيمنته ، وكذلك خفف كثيراً من سطوة المؤلف ولكنه لم يلغ البتة ، فهو لا يتعامل بنوع من الحرية المطلقة بقدر امتلاكه لحرية الشخصية والتي تبدو واضحة من خلال (هاملت بلا هاملت) حيث الغي المركز وتم تفعيل الهامش ، لكن المركز لم يغيب بشكل نهائي والهامشي ليس بديلاً مطلقاً .

فهو يريد الوصول إلى متن حكاوي وليس مشدوداً وقوياً في حضوره ، بل محاط بحكايات صغرى وهوامشيات تعمل على امتصاص المركز ومنحه القوة التي هي عليها بحيث لا يفوق الهامش بأي شكل من الأشكال . فكانت (هاملت بلا هاملت) تحدياً كبيراً بالنسبة (للاماجدي) نفسه لانها جاءت بعد (عزله في الكريستال) و (حفلة الماس) ويبدو واضحاً الخط الذي سار عليه في تكوين تلك الأعمال في الشعرية والأسطورية والتاريخانية واللاهوت . وهو ما سيأتي ضمن التحليل لتينك المسرحيتين ، أما (هاملت بلا هاملت) فقد كان الأمر من الصعوبة بحيث كيف يمكن العمل على إلغاء شخصية مثل (هاملت) ، وكيف يمكن التعامل مع نص مسرحي بات من الكلاسيكيات الحديثة ، والسرديات الكبرى ، بل هو من أهم النصوص التي مهدت للكلاسيكية الحديثة في فرنسا . (3)

ولكي يستسيغ المتلقي ما قام به الكاتب في رج البنية الشكسبيرية المعروفة في (هاملت) شكسبير / فقد كانت اللغة هي السلاح الأقوى لهذه المهمة بحيث عمل على بناء لغة موازية للغة شكسبير لكي لا يمنح فرصة للمتلقي في ان ينظر بعين سلبية للعمل من خلال تساؤله عن لغة شكسبير نفسه ، وأين هي من هذا النص ، فعمل على بناء لغة سريعة خاطفة لمّاحة ، وليست قائمة على السؤال والجواب أو الحوارات المطولة أو حوارات الاستفاضة في إظهار المشاعر والحديث المتكرر . وفق أسلوبية الحقبة اليزابثية .

ما الأشياء الأولى التي تشير إلى تمثلات ما بعد الحادثة في نصوص (ألاماجدي) ما الذي يجعلنا نصنّف الكاتب والشاعر (ألاماجدي) في (هاملت بلا هاملت) على انه ذهب باتجاه انعكاس للما بعديات في نصوصه ، لاشك فهي ثمة أشياء لا تتجاوز أصابع اليد الواحدة وقد يكون بعضها مألوفاً أو بالأحرى معروفاً لدى الجميع ومنها :

1. ضرب المركز .

(1) مقابلة مع الدكتور الماجدي يوم الأربعاء 8 / 7 / 2009 . (عبر الانترنت) .

2. تفعيل دور الهامشي والمغيب .
 3. توزيع دور المركز على مجموعة الهامشيين .
- والنقطة الأخيرة تجلت في ما يلي .
- أ . ان (ليرتس) يقوم بقتل (كلوديوس) عم هاملت .
 - ب. غرق هاملت بدل اوفيليا .
 - ج. أم هاملت توبخ نفسها على ما اقترفت من ذنب بدل هاملت الذي كان يقوم بهذه المهمة في نص شكسبير .
 - د. اوفيليا ترثي هاملت وهو العكس في النص الشكسبييري .
 - هـ . ليرتس يقتل أباه بدل هاملت .
 - و . حفار القبور الحديث بحوار هاملت ذو الحكمة .
- وهذا ما يؤكد تلاشي وتفعيل دور الهامشي , وبهذا يكون (الماجدي) قد أسس لنصه الخاص به , فهو لم يعمل على إعداد نص , بل قام بتأليف نص خاص به , وهذا أمر وارد بحيث امتلك نصاً يحمل اسمه الخاص وليس تالياً لاسم شكسبير .
- في (هاملت بلا هاملت) يأخذ العنوان مهمة الإشارة بدقة متناهية إلى باطن النص فمنه نعرف غياب المركز , ومنه نعرف ان هاملت لا وجود له , ومنه نعرف ان ثمة قضية جديدة تحفزنا لخرق الجانب المغلق في النص والعمل على قراءته لمعرفة أسباب غياب هاملت , ولماذا (هاملت بلا هاملت) . وهكذا يكون (الماجدي) مدركاً لما يقوم به من هذا الغياب , لانه ضروري , فالقدسية التي عليها هاملت كسرديّة كبرى لا يمكن النظر إليها بلا هاملت , تحطمت وتهدمت عند ارتطامها بجدار ما بعد الحادثة الصلب . ولم يعد هناك من مقدس مطلق , كل شيء قابل للتفكك , للهدم والإعادة .
- لذا يغرق هاملت في الكلمات الأولى , في الحوار الأول يموت هاملت ويغيب , ولا يظهر له ظل حتى , فقد قام الهامشي بتبني ذلك التفكك الذي أصاب المركز (هاملت) وتحول متناثراً إلى مجموعة من الأفعال المتشظية , اخذ الهامشيون فعل المبادرة الذي كان المركز قائماً على أساسه , و (المؤلف) هنا جعل من دور المركزية أكثر اضمحلالاً وتناثراً فضاعت قوته وتلاشت هيمنته وصار مجاوراً للهامشي . ولم يكن (لهاملت) سوى (صوت) يأتي من بعيد , هو :
- . صوت : (من أعماق المشهد) آه . . ليت هذا الجسد الصلد الشديد التجلد . . يبلى ويتحلل حتى يستحيل ندى .
- يا الهي . . لشد ما تبدو عادات هذا العالم بالية عتيقة , لا تستساغ ولا تجدي نفعاً ألا تبا . . . تبا لهذه الدنيا . . تبا لها .
- ليس لهاملت في هذا النص سوى هذه الجمل القصيرة , أو الحوار الواحد والذي لم يقله هو . بل جاء كصوت ربما لا يعني هاملت نفسه , وإذا كان هاملت هو من أطلق هذا الصوت كما يشير إليه وجوده

وارتباطه به فغي نص (شكسبير) الأصلي , فان الجسد قد تلاشى ولم يعد صلباً ولا متجلداً , وذهبت مع هذا الجسد تلك العادات المكرسة للحضور على حساب الغياب .

ويبدأ (المؤلف) تأسيس نصه , بإعلان (كلوديوس) ان الأمر قد قضي ومات هاملت , ويستمر بولونيوس بخططه ولكنه هنا ليس كما هناك , انه الآن يطلب الثأر لانه كما يدعي الوريث الشرعي للعرش الذي اغتصبه (آل هاملت) , وتتوالى الأحداث سريعة , وهو راشيو يهرب لانه لا يريد ان يكون مركزاً بديلاً لهاملت عندما سألته اوفيليا وطلبت منه هذا . ولايرتس موجود منذ البدء ولن يغادر إلى فرنسا أو يعود منها , وأم هاملت تموت خنقاً بحبل خيانتها على يد عشيقها كلوديوس واوفيليا العاقلة الحكيمة وهي البريئة الوحيدة في نص ألماجيدي , ويأتي حفار القبور الذي دفن الملوك الواحد تلو الآخر . حتى يدفن الملك الأخير لايرتس , انه نص يفتح على أفق جديد يغير تماماً أفق شكسبير .

كما ان ألماجيدي لا يغادر في أعماله المسرحية ومنها هاملت بلا هاملت درب الشعرية الذي يشير عليه , فهو يجعل لكل مشهد عنواناً خاصاً به , فالمشهد الأول هو بعنوان (موت هاملت) والثاني (حيرة اوفيليا) وهكذا حتى المشهد الأخير في المسرحية , وهو شأن خاص بالقراءة , قراءة النص فقط , إذ لا يمكن ان يكون ثمة عنوان مثل هذا في العرض المسرحي.

في المشهد الأول الكل يخادع ويظهر صورة مخالفة لدواخله , فموت هاملت يسعد كلوديوس وبولونيوس لكنهم يبدون اشد الحزن وفيه تكون (أم هاملت) غروتروذ ذات موقف يختلف عن موقفها فهي هنا تحب هاملت كولدٍ حبيب وتحزن أيما حزن لموته وهذا الحزن هو الذي يجعل منها ذات موقف مغاير تماماً للمألوف .

وفي المشهد الثاني يليه يخطط لايرتس بتأثير ابيه بولونيوس على استرداد العرش , إذ ان العرش مغصوب من آل هاملت ولم يبق عليه سوى كلوديوس الرجل الذي قتل أخاه وهو ليس خليق بالعرش , مما يجعل من اوفيليا , تقص موقفاً معارضاً من موقفها حيث تعلن :

. اوفيليا : لكما حقل تخوضان فيه غير الحقل الذي أخوض فيه فأسعداني في تركي انسج وشاحي لأتغنى به من شرور العالم وخرابه .

ستتكفى اوفيليا على ذاتها لتستمر في الحياة مخلصه لهاملت حبيبها الذي فقدته وحزنت عليه بطريقة لا تدانيها طريقة (لدى نص ألماجيدي) فهي الوحيدة التي تعشق هاملت بشكل لا يبتعد عن الصواب والصدق , لذا تخاطبه وتخاطب غيابه :

. اوفيليا : لماذا تركتني يا هاملت وحدي اغرق في أنصاب الفتن وأخوض في برك النزوات التي تصورها لنا نفوسنا على انها فتوحات آفاقٍ وكسر سواتر وخلق بصائر . .

لقد دخلت بطوننا لُعقُ الحرام وتشعبت نفوسنا بارجاس وارجاس وتزينت بالتالف من شدة الشر الذي هو آخذ بها إلى الهاوية . .

لقد احدودبنا لغرط ما انحنينا وصارت شمائلنا عبارة نار .

وبالانتقال إلى المشهد الثالث المعنون بـ (هرب هوراشيو) , فان اوفيليا وهوراشيو هما من يقومان بضرب المركزية والشمولية عبر حوارهما التالي :

. اوفيليا : . . . والأقدار لا تترك لنا فرصة معرفة الخطوات القادمة فالليل يزداد حلكةً والنفوس اليوم , بوفاة هاملت اشد اضطراباً منها عند موت أبيه , لقد كان الملك والأمير مثل نور في غابة الدنمارك هذه .
. هوراشيو : لكن قيمهما باقية ويمكننا التمسك بها للنهاية .

. اوفيليا : فرق كبير يا هوراشيو ان تجد تلك القيم في شخص فنراها في منازعها لأضدادها وان نجدها مجردة في كلمة أو كتاب أو ذكرى .

. هوراشيو : الأفراد ينفذون إراداتٍ مطلقة ويذهبون . . وما هاملت وأوبوه إلا محطات صغيرة في أقدار كبرى ترسمها الطبيعة لنا .

فإذا كان الملك أو هاملت يشكلون مركزاً فان هذا المركز قد قوض لان المركز لم يعد له وجود فقد قال القدر كلمته وانتهى كل شيء , فالقدر وليد وهي إشارة إلى التعددية التي عليها الطبيعة ذاتها , وهو التنوع التي تحتويه .

(فما هاملت . حسب هوراشيو . إلا محطات صغيرة في أقدار كبرى .)

وهو الأمر الذي جعل من هوراشيو ان يكرر اللعبة ويكون مركزاً بديلاً , لانه يمتلك إدراكاً صبه عليه (الماجدي) من ان زمن المراكز قد ولى وان الايدولوجيا الشمولية لا مجال لها في هذا العالم بعد الآن . فثمة مئات الأعوام تفصل بين هاملت العهد الإليزابيثي الذي خط بيد شكسبير وبين هاملت اللاموجود / الغائب / الآن والذي خُط بيد (الماجدي)

. اوفيليا : فإذا فوضك القدر يا هوراشيو ان تكون بديلاً عن هاملت في تنفيذ إرادة الطبيعة وحكمها فهل تقبل ؟

- هوراشيو : لا . لا . لا استطيع ذلك ولا أريد ان أكون بيدقاً مزيفاً , ان لي دوراً ترسمه طباعي وحواسي وعلاقاتي وقد لا أكون عظيماً , ولكنه على أية حال يقع في الصלב مما أنا فيه .

وتؤكد اوفيليا ان في السطح تكمن الحقيقة , في ظاهر الأشياء لا في عمقها , فالمعرفة العميقة تمثل هرباً من الواقع , هرباً من الأحداث التي تتوالى على الناس والآخرين بشكل عام, فاوفيليا ترى في العمق هرباً , أو في المعرفة العميقة اللاهوتية يكمن الهرب . وفق ملفوظها التالي :

. اوفيليا : تريد ان تهرب إذن .

. هوراشيو : تسمين المعرفة العميقة هرباً !

. اوفيليا : ولا شيء سوى الهرب .

ويشير . الباحث . إلى أهمية الهامش بالنسبة لنصي شكسبير والماجدي معاً , بل وكل من عمل على مسرحية هاملت كنص من مثل (ممدوح عدوان) في (هاملت يستيقظ متأخراً) حيث يشكل هوراشيو هامشاً مهماً , هو لا مركزي , وليس سلوطياً , ولا مهيمناً لكنه لا يمكن التخلي عنه بأي شكل من الأشكال , إذ انه أهم

المنظومات الهامشية أو التي تحرك وتفعّل من دور الهامش ، ويبدو واضحاً ان (أَلماجدي) أدرك هذا الدور الذي يلعبه هوراشيو ولم يدفع به إلى ان يكون مركزاً بعد غياب هاملت بل جعله أكثر هامشية ، لان مسرحية (هاملت بلا هاملت) ليست إلا مسرحية أو نص الهامشيين من أمثال (هوراشيو ، لايرتس ، حفار القبور) إذ نجد ان فعلهم المادي هنا أقوى بكثير من فعل الآخرين رغم انهم لم يشكلوا مهيمنات أساسية لا يمكن المساس بها ، فالنص الذي (بلا هاملت) والذي كان فيه (أَلماجدي) قادراً على تغيب وضرب أهم بؤرة مركزية فيه يعد نصاً قابلاً لضرب أي من هوامشه ، أو شخصياته اللامركزية ، لذلك نجد في هذا النص ان كل من يحاول ان يتبنى إيديولوجية الملك أو ان يؤسس منظومته الفكرية على أساس شمولي أو التفرد بالملك يكون عرضه للهاوية والنهاية المؤلمة والفاجعة الأليمة التي تؤدي بحياته . وهو ما أشار إليه حفار القبور في حوار المهم :

. الحفار : مات الأول مغدوراً . والد هاملت / على يد كلوديوس

مات الثاني تحت الماء . هاملت / غرقاً

مات الثالث مخنوقاً . أم هاملت / خنقاً بيد كلوديوس

مات الخامس كالفئران . بولونيوس المختبئ كفأر / على يد ابنه لايرتس

يا اله الحفر ارحمنا .

والسادس في الطريق قادم إليه وهو لايرتس . وها هو لايرتس ينظر إلى العرش وكأنه يحدث ، لروح العرش ، أو كأنه يحدث ما هو أكثر محبة وقرباً له من ولده لو كان قد تزوج فهو يحاول ان يؤسس لنظامه الشمولي أو إعادة النظام الشمولي مرة أخرى ولكن هيهات إذ ان القدر والطبيعة له بالمرصاد لانه لن يهنأ بعد كل ما فعله ولن يصل إلى مطامحه المريضة لقد قام بما أودى به إلى نهايته المحتومة التي لا خلاص ولا فرار من حكمها أبداً .

. لايرتس : من بقي من الأصابع يصلح ان يكون ملكاً ؟

لا احد .

من بقي من الأعضاء يصلح ؟

لا احد .

أنا لوحدي لوحدي

(يذهب باتجاه العرش مرهقاً)

أيها العرش . . . يا صغيري

لو انني تزوجت . . لما أنجبت صغيراً مثلك .

أي صغيري . . أيها العرش . . أين أمك ؟

لا . . أنت لا أم لك . .

بل لك أب واحد دائماً تحني له ظهرك

فيتسلكك

والآن لو انني جلست عليك فسأطلب أي شيء .

أي شيء

(يجلس على العرش)

ولان أريد . . أريد . . المطر . . آه . . ها هو المطر يغسلني آه . . أريد . . أريد الشمس . . آه . . ها هي الشمس تجفني وتملأني حياة . .

أريد البحر . . أريد البحر . . أين هو البحر . . أين البحر ؟

أريد . . أريد . . النوم . . أريد ان أنام . . ان أنام

لقد اعتلى العرش ولكنه لم يخرج عن النهاية التي رسمت له , الجديد في عهد الأنظمة الشمولية الراهن . لايرتس بنفسه إلى حتفه حيث حفار القبور ولم يبق من يأخذ منه الثأر أو يقوم بعملية قتله كما تم مع الذين سبقوه من الملوك , وبهذا فقد أراد (ألماجدي) ان يوصل ألينا , وهذا ما يتأكد في ذهاب (ليرتس) إلى حتفه بقدميه دون دعمٍ من احد حيث حفار القبور الذي جهز حفرة لدفنه وهو حي .

. ليرتس : بل أنا الملك الذي لا ملك بعدي .

. الحفار : (يضحك) : اسمع . . هذا القصر كله ملوك ومهما دفنُ منهم فسيظهر دائماً ملك آخر جديد فلا حاجة لملكٍ مثلك حتى تتبرع لهم بهذا الدور

. ليرتس : بل أنا الملك . . انظر إلى ملابسي وانظر إلى ملابسك .

. الحفار : أنت مهرج لأنك تلبس هذه الملابس . . سأدعك تحل محل صديقي المهرج رغم انه أطيب القلب منك .

. ليرتس : غداً سأتوج ملكاً أمام الناظرين وسأنزل عقاباً ماحقاً بك .

. الحفار : إذا كنت حقاً فعليك ان تكرمني لانني عبدت الطريق لك الطريق فقد بثيت قبور خمس ملوك قبلك ودفنتهم حتى تظهر أنت , فما كان لك كل هذا , إلا لانك قفزت على قبورهم .

وفي القادم من الحوارات والمفردات نجد ان (ألماجدي) يلعب لعبته بعد ان كان يحاكي لغة (شكسبير) إذ انه الآن يبدأ بالابتعاد عن تلك الضخامة والفضامة التي يتميز بها النص . , ليقفز على لغة الواقع أو اللغة التي تنبذ الضخامة وتمتاز بسلاستها وبساطتها , وهنا يقود الحفار ليرتس إلى نهايته بعد ان يسكره ويجعله يقفز على القبور الخمسة التي سبقته , ليسقطه الحفار في حفرة المجهزة له :

(يقفز ليرتس إلى الحفرة)

. ليرتس : انها ليست عميقة جداً .

. الفار : ولكنها مناسبة من ناحية الطول .

. ليرتس : دعني أرى ذلك .

. الحفار : لا يعوزها أي شيء .

. لايرتس : والآن اكتمل كل شيء أيها الحفار فماذا نفعل ؟
. الحفار : نهيل التراب يا مولاي .
(يبدأ الحفار بإهالة التراب على لايرتس دون أي يسمع أي مقاومة أو صوتاً من لايرتس حتى يدفنه تماماً ويصاحب ذلك موسيقى هادئة ثم يظهر صوت مسجل على الشريط يقول :
الحفار : لابد من قبر جديد دائماً ليتزن هذا العالم ويهدأ .
دلني على مكان غير القبر يقضي فيه الإنسان وقتاً أطول من عمره .
ثم ينتقل الحفار إلى الحوار الأهم والسؤال الأهم وهو .
الحفار : يبحثون عن الخلود . . يبحثون . . الكل يحاول ذلك ثم يسقط في القبر . . هل الموت هو الخلود .
ان الماجدي يبدأ نصه بكلمة تعني الموت وينهيها بكلمة هي الموت .

العينة رقم (4)

((موسيقى صفراء))

بنى المتن الحكائي لموسيقى صفراء , حول موضوع يمتلك تشظيه الكامن في إحداثه . إذ يمكن ان تكون موضوعة النص حول الرجل المؤلف , الذي يمتلك ضمناً قراءاته التي تمنحه إياه مستويات فرش الشخصية مع فضاءها الذي تعمل فيه وتتحرك في افقه , ويمكن ان يكون حول العازف المعوق , أو المجنون , أو الأرملة , أو المايسترو , أو حتى قاطع التذاكر الشخصية الفاعلة في الأحداث , ببساطة لكل من الشخصيات عالمة وموضوعه ورؤيته .

ان الهدف هو تقديم مؤلفة موسيقية تعزفها فرقة ليس لها إلا ان تعيد عزفها كل مساء , وكل يوم ويأتي بالجمهور بالقوة , ان هذه الفرقة لا تعزف موسيقى حقيقية انما ما تنتجه من أصوات لا يتعدى كونه , سقوط صواريخ , صراخ أطفال , نحيب نساء , تفجيرات , أصوات مزعجة ومرعبة , ولا وجود للموسيقى فيها لا من قريب أو بعيد مما يثير حفيظة مؤلف القطعة الموسيقية , ويتساءل عن الأسباب أمام تبريرات (المايسترو) التي لا يمكن ان تكون مقنعة , لانه رجل ضعيف أمام ديكتاتورية المؤلف وسطوته وهيمنته وتطلعه الشمولي , ان يقف . المؤلف . كجدار صلب أمام كل الآراء التي تواجهه والتي تعد آراء رافضة لسياسته , ولما يعزف عنه الجميع وعن تحقيق مطالبه , يقرر ان يقود الفرقة بنفسه بعد استبدال العازفين الذين حل محلهم أصدقاؤه والمقربون منه , ورغم ذلك فانهم يرفضون القيام بالعزف , فيقف أمام الآلات المتروكة على الكراسي ليقود العزف الذي يعبر عن خواءه وخواء مراميه وأهدافه المريضة .

وبالنظر إلى النص المسرحي (موسيقى صفراء) يلاحظ الباحث بدءاً ان العنوان الجامع لتقاطعات بين السمع والبصر انها تمثل صراعاً بين المركز . المهيمن . السلطة . العقل . الانتولوجيا المتمثلة بالمؤلف . والتي يقابلها الهامش . شخصيات المسرحية الأخرى . اللامركز , الفوضى , اللاعقل , التشظي , التفكك الاجتماعي , فضلاً عن فوضى الواقع المتمثلة بانزياحاته التي نتج عنها . رجل معوق . أرملة . مايسترو فاقد لشخصيته , مجنون , وقاطع تذاكر يحمل بداخله وسلوكياته ثورية متقدمة على الدوام , انه صراع العقل والفوضى , صراع الذات والمجموع , صراع الإرادات التي تتجسد في قطبي التضاد المؤلف , الآخرين , وحسماً ومن اجل التوضيح الدقيق هو صراع الحادثة وما بعدها .

المؤلف : اغرب عني يا مالك الحزين , لقد شهقت آثامك حتى ظهرت بقع النبيذ على قميصك الأبيض هذا , أو ما تراها ؟

- المايسترو : (لوحده) ربما أنا هكذا , لكن قلبك لا يتصدع لمراى هذه المحن , لقد ادخرنا ما في وسعنا حتى توقف تداعي الجحيم علينا , لكن الجحيم ابتلعنا , أنت تتفرج على ألما بسخرية وعبث .
 . المؤلف : اسمعني جيداً عندما جئت إلى هذه البلاد توقعت ان اضرب بحذائي الأرض فيقوم لي أهلها . . وتوقعت ان الأطفال سيردون معزوفتي هذه لكنني اليوم اسمع هذا الصخب العنيف وعدم الرضا . فلماذا ؟
 وهنا يحاول المايسترو (ضعيف الشخصية والحضور) على تبرير الأمور أو إظهارها بعكس رؤية (المؤلف) لكنه يفشل , يفشل لانه أساساً لا يمتلك رأياً حقيقياً إزاء شخصية المؤلف الديكتاتورية . ولانه غير منسجم مع آراء الآخرين أو انه لا يمتلك قوة شخصياتهم الراضة , انه ضعيف حتى النهاية , انه مسالم حتى النهاية , وقانع بما هو عليه حتى النهاية.

من الواضح تماماً ان الكاتب (خزعل الماجدي) في هذا النص يضع ثقله لا على شخصية واحدة , بل على كافة الشخصيات وذلك بسبب عدم هيمنة فضاء شخصية على أخرى فالكل يتساوون في التواجد ضمن خارطة النص والكل في مركب واحد رغم تعدد اتجاهات جديدة بالتوقف والشرح وميول كل منهم , فقد حاول ان يعبر عن روح الواقع بمعطيات عدة تتواءم مع الراهن من الزمن الما بعدي , زمن ما بعد الصناعة وما بعد الفلسفة , وما بعد التكنولوجيا , بالإضافة إلى كل الما بعديات وتلك المعطيات هي :

1. صراع الحادثة كفكر مهيمن وثورة الما بعد تجاهه .

2. استظهار فوضى الواقع .

3. الجنون .

4. الرفض للواقع نفسه .

وتكمن فوضى الواقع في المنشود والمرتجى من (العزف) الذي يجب ان يكون هارمونياً لكنه يأتي عكس المتوقع تماماً , ان العزف هنا يعبر عن تلك الفوضى وذلك المقيت (انفجارات , صراخ , شظايا , صواريخ تتساقط , عويل لنساء ناحيات) وهذا انما يشير إلى ان ما جاد به العلم الذي وعد الإنسان بالسعادة

لم يكن منه إلا ان أوقع الإنسان في مأساة أدت إلى رفضه بالكامل والعودة إلى ما افتقدته , وهنا يظهر جانب الحلم , والجنون , إذ ان تسلسل البنية النصية ترابطت ليتساقق كل شيء فيها ويرتبط ويبني الواحد تلو الآخر , وقبل توصيف ذلك الجنون , وتلك الحلمية تضع اليد على شخصية (قاطع التذاكر) هذه الشخصية التي تمتلك مقومات التضاد والتصارع مع المقابل / الآخر / المؤلف , فهو جمع نقائص لا يمكن لها ان تلتقي , فقاطع التذاكر رغم انه يوحي بعدم أهميته القصوى الا انه فعله النصي يعبر عن مدى حضوره وفاعليته .

. قاطع التذاكر : لقد آن الأوان لان تتوقف هذه المعزوفة .

. المؤلف : ماذا تقول ؟ لاشك انك مجنون , كيف سأعيش إذن دون هذه المعزوفة , ها . . كيف ؟

. قاطع التذاكر : تعيش بغيرها .

. المؤلف : هذا مستحيل . . لقد أصبحت ضربات هذه المعزوفة مثل ضربات قلبي فهل رأيت انسنا ينتزع قلبه ليستبدله بقلب آخر .

. قاطع التذاكر : نعم إذا كان هذا القلب مريضاً .

. المؤلف : وهل ترى بان هذا القلب مريض ؟

. قاطع التذاكر : المعزوفة التي تشبه قلبك .

. المؤلف : وهل تعتقد ان فساداً ما في هذه المعزوفة .

. قاطع التذاكر : تماماً , لقد أصبحت سمجة مكررة بالية , وقد تعطلت جراثيمها أيد كثيرة واستهلكت آلات وبشر كثيرين .

وهو حوار ومشادة مكرية توضح ان المعزوفة ليست إلا طاحونة ألفها (مؤلف الحروب) وهي الطاحونة التي تلوك بأسنانها البشر وآلات الحرب التي تعد وسيلة لإيصال سياسته والوصول إليها , انه لا يستطيع العيش بلا معزوفة الحرب , إقامة الحرب وتسخير البشر لخدمة وتحريك ماكنتها ويتم هذا على حساب أجسادهم , ويتواصل التضاد والمكاشفة بين قاطع التذاكر و (المؤلف) ليعلن قاطع التذاكر ضرورة استبدال هذه المعزوفة التي أصبحت تحمل مرارتها لتذيقها الناس عنوة .

. قاطع التذاكر : نستبدلها .

. المؤلف : بماذا ؟

. قاطع التذاكر : بموسيقى تسعد الناس وتملأ حياتهم نشوة وجمالاً .

. المؤلف : وهذه ؟

. قاطع التذاكر : لم يعد لها ما يبررها , انظر إلى الصالة , الا تراها منذ سنين خالية الا من هؤلاء الذين معك , أين الناس لكي يسمعوا معزوفتك ويهتفوا لها .

ان توقف (قاطع التذاكر) يشير إلى ضرورة العمل على تغيير هذا الواقع إلى واقع جديد لان الناس أنفسهم قد غادروا لفضاء أكثر رحابة وأكثر جمالاً وسعادة أو على الأقل فان الناس تتشد هذه الأشياء

، وهي رغبة بدت على السلوكيات العامة الهادفة لضرب التمرکز والشمولية والانفتاح على تقبل الآخر وهو ما يبدو من تعنت (المؤلف) والاعتداد بذاته وتمركزه حول طروحاته التي عدها مقدسة ولا يمكن المساس بها ، وقاطع التذاكر بفعل وظيفته واقترابه من كل الأحداث وهو الوسيط ما بين آلة الحرب / العزف وبين الناس الداخلين إليها والخارجين منها فقد حملته المؤلف مسؤولية نقل الواقع الإنساني للقارئ ، وربما يكون هو ليس الا وجهة نظر القراء باتجاه موقف المركزة التي يقف عندها (المؤلف) ، وبما انه كذلك . وفق رؤية وقراءة الباص . فانه لا شك الداعي إلى التغيير ، الداعي إلى الخلاص من محنة السلطة ، وهيمنتها ، انه يدعو إلى تفكيك تلك الآلة / الحربية / الموسيقية ومن ثم تركيبها بشكل آخر يتواءم وحلم البشرية يتلاءم وأهداف الإنسانية التي ابتعدت عن المكرور واليومي والمألوف والسائد ، انه يعبر عن القسوة ، والتعنت والخواء ، إذن لابد من مواجهة السلطة من اجل تبديل سياستها أو إذا لزم الأمر تبديلها هي ذاتها .

وبالانتقال إلى تمثل اللاوعي ، الجنون ، فان ذلك يبدو جلياً في شخصية الأرملة التي فقدت زوجها كباقي الأرامل من النساء التي راح أزواجهن ضحايا الحروب التي يؤلفها (المؤلف) ويعزفها على حساب الإنسانية ، يقف إلى جانب ذلك العوق الجسدي والروحي المتجسد بشخصية المعوق ، العازف ، والجنون مرة أخرى يتمظهر بأبهى أشكاله في شخصيته الجنون العازف ، إذن فثمة ثلاث شخصيات مهمة هنا تعمل على ثلاثية مقابلة هي ، الحلم والجنون والعوق ، وهي ثيمات تخابث على ما هو مهمش وثنوي .

فالحلم هو ليس حلماً مألوفاً وليس حلماً يأتي في المنام ، انه حلم حرمان وحلم يقظه ، وحلماً نفسياً في النهاية ، فالأرملة التي فقدت زوجها ، وهي إحدى العازفين في فرقة المؤلف (هي أجبرت على العزف) ، ليست تتواءم مع الواقع الذي قذفت به وعليها ان تعيش فيه عنوة ، كذلك يكون التوسع من تحليل الحلم ثيمة جوانبه كاشفة عن دواحض لا معقولة والحلم هو المنقذ الوحيد للخلاص من الضغوطات النفسية التي تمر بها وهي إعلان الحطام النفسي والهدم الروحي والتفكك الذاتي لها .

. الأرملة : كادت مشكلتي ان تحل . . ربما اخبرني زوجي بأشياء كثيرة في رسالته هذه ، هناك أمور متعلقة كثيرة ، كنت سأكون محظوظة جداً لو ان رسالته عزفت . . ما الذي جنيته ، هل كان علينا ان نخسر أكثر مما خسرنه حتى نحوز على رضاك . . أو شرف التقرب إليك ، لقد منحناك الأمل فمناحتنا القسوة ، ومنحناك الحياة فمناحتنا الموت ، ماذا يمكن ان نفعل إذن ، هذه بقاينا . . حسناً ، خذها وامنحنا ابسط الأشياء الجميلة ، امنحنا الأمان ، الأمان فقط ، سنعزف لك سنضحك لك ونبكي ، ونحلم . . لكننا لن نشعر بالأمان ..

الأموات . . أحبابنا الذين رحلوا لا زالوا يبعثون لنا برسائل وتساوير ونوتات ، حتى إذا لم نكن قادرين على فهمها فإننا نشعر بها ونضعها في أعماقنا التي تسع هذا العالم حباً .

وهذا إعلان يعبر عن صورة الواقع ، وما يود الباحث الإشارة هنا ان لكل شخصية مناخها الخاص بها ، بمعنى آخر ان لكل منها أهدافه وبيئته الروحية والنفسية وأحلامه ومراميه ، بحيث يمكن عزلها وتشكيل عالمها صورياً وحوارياً بمعزل عن الجميع ، وان دخلت في هذا النص معهم ، فهي مقدرة يشار لها وتحسب للكاتب الذي يتمكن ان يعزل شخصياته أو ان يربطها بآخرين أحياء وتتجسدين داخل النص ، هي امرأة تحلم

برجل أو ربما بالحنين والعودة إلى أحضان رجل ، والرجل هنا ما تطلبه من أمان ، لذا فهي تريد أماناً مقروناً بالرجل ، وتحلم به وتشعر بوجوده بالقرب منها رغم غيابه (الموت) ، لقد رحل وتركها ، وهو أيضاً ما يعني ارتباط الحلم بالواقع ، إذ تقوم وفق حوارها بتحسس عالم الحلم والغيب ، التعامل مع الأموات / وربط هذين العالمين بعالم الواقع الذي يسلط عليها شتى أنواع القسوة والمرارة ، لقد مزقت الحرب كل شيء حتى ذاتها التي إحالتها إلى مجموعة من العوالم المتناثرة المتشعبة في الأزمنة والأمكنة انه واقع وحلم وغيب مؤلم تأثت بفعل الغياب / الزوج ، وما كان يريده المؤلف من التنقل إلى هذه العوالم الثلاث (الواقع ، الحلم ، الغياب) أو آخر إلى ذلك رسائل الغيب التي كانت تحصل عليها الزوجة من زوجها الميت وهي صورة الترحيب بالخلاص والتفاعل معه أراد بذلك ان يفتح أفق الشخصية إلى تلك الأمكنة والأزمنة أولاً والعمل على تداخل تلك العوالم بأزميتها وأمكنتها ثانياً عبر ما يأتي من وسائل الزوج الميت ، فالرسالة القادمة من (ميت) هو الزوج على شكل (نوطات) يصعب فك شفرتها تذهب بالقارئ لفوضى العلاقة القائمة بين عالم الواقع وعالم الحلم والغيب ، ثمة لا تواصل وانقطاع حتى بوجود (الرسائل) لانها لا تشير إلى لغة معلومة الا تشير إلى فضاء من التلاقي والتفاعل ، ما يحيل إلى استمرار الحلم والتشبث به ، فعلة يكون خلاصاً ونهاية لتلك المرارة وتلك الآلام .

- الأرملة : جئت إليك . . جئت من وحشة الليل الذي اقضيه مع أشباح تتردد عليّ منذ ان مات زوجي ، جئت إليك لعل وميض أمل جديد يلمع في طريقي . . . ورأيت انك سيد النوطات المستحيلة وقلت . . يضيء لي الطريق ، لماذا مزقتها ؟ . . لقد كانت النوتة رغم غموضها معزوفة أحلامي كلها ، كنت أهدها على مهل ، وكنت أرى انها ذات يوم ستتدفق أنغاماً معجزة لكنك مزقتها ، لم ؟ لأنها معزوفة وقد تشوش على معزوفتك . . أم لانها تحوي أسرار الموتى التي ستفضحك ، وباحتدام الفعل يقطع المؤلف تدفق النص ليعلم .

. المؤلف : ماكو داعي لهذا المشهد فقد أخرجنا من روعة النص .

فما هو المشهد ؟ انه دخول لامرأة أخرى تدفع بسجين يذكر بسجن أبو غريب . وهنا يكون تأكيد زمن ما بعد الحداثة في النص وانفتاحه فمن الحديث عن أسرار الموتى إلى مفردة شعبية أو جملة شعبية (ماكو داعي) وهو ما يمكن ان يكون تنون على مستويات الحوار ودفع ما هو غير مألوف وإدراجه داخل نص شعري أو درامي ، لينتهي النص إلى مقولة شعرية جامعة بين الدرامي والإداري والفكري وهو يتداخل فيه كل شيء ولا جمال لمركزة شيء على حساب الآخر ، زمن كل شيء فيه مقذوف إلى ساحة الفكر الإنساني إلى ساحة الصراع الإنساني ، من أسرار الموتى والنوتات والمعزوفات ، من العالم العلوي / أسرار الموتى إلى العالم السفلي ، (ماكو داعي) ، إلى عالم الآن حيث الجثث والمفخخات وسجن أبو غريب وقد نسجل دخولاً مفاجئاً ومباغتاً يقطع كل تلك الحلمية والغيبة ، يحيلنا إلى اليومي المعاش الراهن ، الآن ، وربطاً سريعاً لا يحتمل التأخير فقد آن الأوان للدخول إلى هذا الواقع ، لان ما سيأتي حتماً يبتعد عن عالم الموتى رغم إشارته القوية إليه ، انه عالم اليوم ، عالمنا الذي يصنع فيه الموت ويصنعه أحياء لا أموات ، رسالتنا إلى ذلك العالم

أما بالنسبة للنص فهو ما يغلف فضاء النص بكامله ولكنه يتجلى بحالتين أو شخصيتين بانهما ما يكون وهما (الأرملة) و (المجنون) وهما كما أشرت من عازفي الفرقة , ويقابل ذلك وجود شخصية (قاطع التذاكر) أما هذا المجنون والانحلال فهو الحكيم الوحيد وذلك لا يعني عقلانيته بقدر ما يعني ضجره وفوضويته ورفضه للواقع انه يعني وجود نحت الذين ننظر إلى الأحداث ونطرح رؤانا تجاهها .

. العازف الأول : انه مجنون يا سيدي . . ومن الأفضل تركه .

. المؤلف : لماذا ؟

. العازف الأول : يبدو جنونه وكأنه مشاكسة أو عناد .

. المؤلف : اها . . إذن هو الذي كان وراء ما حصل هذه الليلة قم أيها المجنون . . قم لماذا ترفض مواصلة العزف .

. المجنون : لان هذه المعزوفة وبساطة هي التي قطعت السنابل .

. المؤلف : سنابل . أي سنابل ؟

. المجنون : ببساطة دائماً . . سنابل الشمس . . سنابل المساء . . وببساطة متناهية سنابلي أنا .

. المؤلف : كف عن هذياناتك وقل لي . . لماذا ؟

. المجنون : الموسيقى هي طريق للجحيم . . في الموسيقى نار . . نار . . نار . . نار مثل البحر . . تعال . . تعال (يأخذ المؤلف من يده) هل ترى هذا البحر .

. المؤلف : أي بحر ؟

- المجنون : البحر المغطى بالجثث . . تلك الجثث الطافية . . انظر انظر إليها . . لقد عبرناها في الموسيقى هذا الصباح معزوفة (يفلت صوت بوق الصباح) في الليل معزوفة (يفلت صوت انفجارات وأسلحة) كنا نعبر بين هذين وتتساقط في هذا البحر أحلامنا وأيامنا . . وعقولنا . . وكم ابتلع البحر أصدقاءنا , أصدقاء لنا . . وكم ابتلع طيوراً أو وروداً . . أما معزوفتك فكانت تتصاعد ويزداد رنينها . كانت تصقلها الصرخات والآلام , هل ترى البحر .

. المؤلف : لا أراه .

- المجنون : حسناً تعال أدلك على تلك النار . . انظر إلى هذه النار (يسمع مقطع حاد وعنيف من الموسيقى) .

الحوار التالي يشير الى ان الشعرية طافية بشكل واضح على سطح النص التي حكمت الملفوظ وصورته , فالمجنون قادر على قول ما لم يستطع قوله من يمتلك عقلاً وهو يشكل الجانب المكمل للعقل وفق (فوكو) وتفعيل هذا الجانب جاء هنا على أساس انه ضرورة ملحة لقول حقيقة تلك المعزوفة , فالعقل الذي يمثله قاطع التذاكر الذي يقف بوجه (المؤلف) يأتي دور (المجنون) مسانداً أو داعماً لرأيه وهو يمثل كفة الميزان الأخرى بحسب رأي (فوكو) نفسه , وذلك متأب من كونه غير محكوم بمنطق او قانون , وهو أيضاً من جانب آخر غير خاضع لرقابة السلطة , ولذا فانه قادر على قول كل شيء وبالطريقة التي تتواءم مع

مزاجه المنفلة من أي قانون ، ولهذا نلاحظ ان الترميزات الشعرية ، بل الصورة الشعرية كانت تتشال من ملفوظاته ومقولاته وهي تتساقط كحمم على رأس (المؤلف) رغم انه لم يعيها ولم يخرج عن كونه قد عدها هذيانا ، الا انه في هذه الهذيانا يكمن الفعل والقدرة على القول وتحلي مفاهيم الحرية واستظهار صور الواقع ، عبر الخيال .

ان المجنون يقدم لنا على اساس انه صورة حية نابضة بالحياة من قبل المؤلف (خزعل) وهو تجسيد حي لانزياحات الواقع الذي يخرج من رحمه هؤلاء الناس ، وهم بقايا كما وصفتهم الأرملة في كلماتها .
المؤلف : لكنك عزفت ، انك تجيد العزف .

- المجنون : نعم ، عزفت بعقلي حتى ضاعت ملامحه واندرج في اتونها عزفت بحواسي التي ذبلت ، اما معزوفتك فهي كتله من عقول وقلوب وحواس مذبوحة .

انهم ليسوا أكثر من بقايا ، وإذا كان (قاطع التذاكر) كان شجاعاً في الرد . وكان عنيفاً ، فان المجنون كان رقيقاً وشفافاً وقال ما كان يريد بملء شعيرة حافلة بالغرابات واليأس ، واللاجدوى ، انه يضع يده على فوضى الواقع من خلال رؤيته الفوضوية التي تجلت شعراً ، والشعر عالم غير محكوم بقانون لانه انفتاح على فضاء غير محدود ، وعالم ليس له ملامح ، بحيث التحليل يتم وفق المؤشرات هذه شروحات واسترسلات ليس الا يمكن تحديد ملامحه مطلقاً ، وهو من جانب آخر مفتوح على كل شيء وبإمكانه احتواء العالم واختزاله .

يعلن الكاتب (ألماجدي) ختام (موسيقى خضراء) بأخر الشخصيات الراضية وهو المجنون ، لان دور المجنون حيال العقل / إبرازه ، يمثل قمة القول ، ويمثل صرخة الجميع ، ولكنها صرخة لا تشابه الآخرين ولكنها تحتويهم وتختزلهم ، وتضمنهم في انطلاقتها ، فمن قاطع التذاكر الذي يمثل نداً واضح الملامح للمؤلف إلى المرأة الأرملة إلى المايسترو إلى المعوق يكون (المجنون) ، توكيداً حقيقياً لكل ما سبق ، وختاماً يودي بالمؤلف إلى التزمت والعناد والاعتداد بذاته وبمقدرته الخاوية المبنية على الفراغ ، فهو لا يفهم شيئاً في الموسيقى ، ولا يعرف من حياة الناس الا وفق ما يحققونه من رغباته المريضة ، انه لا يعرف شيئاً سوى تفعيل آلة العنف والدمار ولا يأبه بالآم الآخرين ولا بمعاناتهم ولا يمكن ان يقف إلى جانبهم أو مساندتهم ، لذا جاء تخلي الجميع عنه نتيجة منطقية وحقيقة لردود أفعالهم التي أعتبتهم ، لم يبق سوى الآلات الموسيقية على الكراسي ، ولم يبق أي كائن في الصالة (صالة العرض) .

وهنا يقف (المؤلف) وهو الذي ألّف القطعة الموسيقية المقيتة والكروره التي لم تنتج سوى ضحايا ، يقف أمام الكراسي والآلات وقد اخذ دور قائد الفرقة الموسيقية (المايسترو) ليشير بيديه ، على ان (خزعل ألماجدي) يوقف الحوار والملفوظ ويجعل الصورة هي الناطق الوحيد في (صالة النص) .

(في هذه الأثناء يصعد المؤلف إلى المنصة ويقف أمام الكراسي التي تحمل مختلف الآلات ، صمت . . وترقب . . يرفع يده . . ذهول . . ينزل يده إيداناً ببدا المعزوفة صوت طفل يبكي . . ليستمر المؤلف

بالحركات والإشارات , يستمر المؤلف بالعزف والقيادة . . مندمجاً مع معزوفته , تنطفئ الأضواء وتسلط عليه بقعة ضوء وهو يشير بيديه لاستمرار المعزوفة وهو في غاية الاندماج) .

وفي ختام المسرحية (النص) يكتب (الماجدي) عبارة (انتهى كل شيء) ولم يكتب (سكار) أو (النهاية) أو (الختام) وفي ذلك إشارة إلى النهاية الحقيقية لتلك الشخصية التي انفض عنها الجميع , كل من حوله قد غادره , العازفين والأصدقاء الذين كانوا يتملقون حوله, وانفض الجمهور وغادر القاعة , وكل شخصيات المسرحية وأولهم قاطع التذاكر , لقد غادر الجميع تلك المركز والهيمنة والشمولية , وذهبوا إلى نشد ان فضاء أرحب وأوسع وأجمل من الانفتاح , إلى رحاب الحياة التي كانوا يحلمون بها , لقد غادر الجميع هذه القوقعة وهذا القبو المظلم الذي لا يمكن ان يلتقي فيه أي ضفة للحياة , لقد غادروا شموليته وانتهى كل شيء .

العينة رقم (5)

مينيدراما

يقف الماجدي في هذا النص ليؤكد على مجموعة من المهيمنات والتي بدورها لا تعني تمركزاً, لاننا حتى العينة هذه (الخامسة) سنعمل على نسيان المركز لانها غير موجودة البتة , بل ثمة تشظي وتجذر وتسطح في الطرح . ولكي نعمل على ترسيم تلك التمثلات سيشير إليها بالنقاط وهي كما يلي :

1. نجد في النص هيمنة الصورة .

2. الحوار لا يشكل أهمية الا بالقدر الذي يجعل من وجوده ضرورة ملحة .

3. الخيال (المرأة) .

4. الأسطورة (نرسييس) .

5. تعدد الثيمات واختزالها إلى أدنى حد .

فالصورة تعد من أهم سمات هذا العصر حيث تتجسد في الكثير من مجالاته الكونية والتي عبرها يرتبط العالم اجمع بتلك اللغة الصورة , وهي صوت الإنسان ومنقولاته وحياته إلى الآخر ويأتي ذلك بواسطة السينما والتلفاز بقنواته الرقمية التي تصل إلى كل مكان والرقمية والانترنت وأجهزة الحاسوب , والمسرح ليس بمعزل عن هذه الحافلة التي تسير على الدوام وبلا توقف باتجاه التطور والعصرنة وانعكاس صورة الحياة الراهنة من خلال تلك الصورة الفاعلة في حضورها , وكونها لغة تخاطب مهمة على الأصعدة كافة , لاسيما في فن المسرح بكافة مستوياته سواء في سينوغرافيا النص وتناسجاته أم في سينوغرافيا العرض , فيواسطتها يمكن إيصال مشاعرنا وأحاسيسنا ورؤانا تجاه الأشياء والعالم , بواسطتها يمكننا ان نقيم حوارنا مع الآخر , ويمكننا اعتبار الصورة هي البديل الناجح عن اللغة المحكية التي تقف حائلاً وحاجزاً بين حضارة وحضارة ,

بين إنسان وآخر ، بين شعب وشعب آخر ، وهي لغة ناصعة لا تحتمل التزويق لأنها استظهار حقيقي لشكل الحياة .

وفي مسرحيات (قصيرة جداً) والتي يصطلح (الماجدي) على تسميتها بمسرحيات (المينيدراما) ، وهو مصطلح قام بنحته شخصياً ويعني (مسرحيات الومضة) والومضة هنا هي صورة حقيقية لإيقاع العصر ، هذا الإيقاع الذي اختصر بموجبه الزمان والمكان ، والذي سمي بعصر السرعة ، نعم فكانت مسرحيات الومضة تعبيراً دقيقاً لتلك السرعة ، بسبب من إيقاع مشاهدتها السريع . فكل مشهد فيها يعد مسرحية كاملة ، لا علاقة له بالأخرى ، وله علاقة من باب آخر ، فالرابط الوحيد بينها هو المكان الذي تقدم فيه كل تلك المسرحيات (السبعة) وثم تكون المرأة رابطاً آخر بينها لكن استخداماتها في سينوغرافيا النص لا تتشابه إلا في الوجود فقط أي وجود (المرأة) .

يعنون الكاتب المسرحية الأولى أو اللوحة الأولى أو الومضة الأولى باسم (لا صورة في المرأة) ، ونرى رجلاً يحاكم من قبلها ، أو ان الصورة اللامرئية أو اللاموجودة في المرأة لشخصه تثير دهشته ، فيوصلنا الكاتب إلى ان هذا الرجل لا ملامح لديه على الإطلاق لانه منح بفعل سلوكياته التي أودت به إلى التلاشي ، لقد تلاشى شيئاً فشيئاً ، فقد أحبه الله حين أخرجه من الطين ، لكنه افسد ما صنع الله ، الصوت : هذا ليس كيالك الحقيقي . . ثم ان الناس لا تشعر بك الا قبيحاً . . بل هم لا يشعرون بوجودك أحياناً كثيرة .

. الرجل : لا داعي للمرأة . . ولا أريد صورتني بين الناس .

. الصوت : أنت إذن غير موجود . . لابد لك من صورة ينظرُ لها الناس ويتمتع بها من حولك .

. الرجل : ماذا افعل إذن ؟

- الصوت : لا تفعل شيئاً . . لقد فات الأوان . . أنت في طريقك للانقراض لقد احبك الله حين صنعك وأخرجك من الطين وصورك لكنك أفسدت ما صنعه الله . . فعد إلى . . عد إلى الطين ممسوخاً .

وهي المسرحية الوحيدة الذي يبدو فيها الحوار طويلاً رغم قصره الشديد واختزاله ، الا انه مليء بالمعاني المرتبطة بهذا الزمن حيث النهايات المتعددة تعدد سلوكيات الإنسان وانحرافاته وشذوذه في التعامل ، لقد تعامل بشكل لا يدل على إنسانية فصار به المآل إلى ما آل اليه . انها موضوعة بسيطة ومختزلة ومفهومة وسهلة التناول ، لا تمتلك على آليات موضوعاتية معقدة أو فلسفية أو فكرية عميقة ، فهي فكرة مفادها . وفق قراءة أولى . ان الإنسان المنحرف تكون عاقبة وخيمة ، ليس أكثر .

انه زمن لا مجال فيه لتأمل الموضوعات العظيمة ، أو البحث عن الحقائق الكونية الكبرى وفلسفتها وفق رؤى ومرجعيات ، هو زمن البساطة والتسطيح واللاعق ، وهو يعبر عن الأشياء بظاهريتها دون الخوض في التفاصيل وفي الأعماق ، فالسرعة التي هو عليها لا تمنح الإنسان المجال الكافي لان يتأمل ويفكر ، انها لحظات ومضه تمر سريعاً ويمضغها الإنسان دون عناء .

أما الومضة الثانية , فتشخص المرأة لكنها هذه المرة عاكسة لا تخفي ملامح من يقف أمامها / الرجل , الذي يريد المرأة ان تتكلم عما في أعماقها , انها ومضة الصورة والحركة والكلمة المختزلة والتي تكاد ان تكون منبؤة ولا طائل من وجودها .

. حسناً أيتها المرأة . . حسناً , متى تتكلمين ؟ متى تبوحين بما في أعماقك لقد مضت عشر سنوات وأنا أعيش وحيداً على ذكراها .

تكلمي . . أريني وجهها الحبيب . . أريني طولها الأسر . . أريني عنقائنا ولحظائنا الصافية التي كنا نسجلها على أديمك .

وهو الحوار الوحيد في هذه الومضة , لتشتغل الصورة بفاعلية اكبر من دور الحوار التوضيحي ليس إلا , فالصورة تحمل معنى أكثر وسهولة بالغة في الطرح , إذ ان المرأة تستجيب لتظهر له صورة الحبيبة وهي تخونه مع شخص آخر .

(حركة تدل على ان المرأة تريد ان تقول شيئاً . . ثم تظهر امرأة في داخل المرأة وتنهض وتترين . . . يفوق هو وينظر إليها كما لو انه في حلم ثم يعبر حاجز المرأة وتتخطاها وتذهب هي حيث يتلقاها رجل غريب فتعانقه وتذهب معه . . بينما يبقى العاشق مذهولاً مما يجري)

الا تحمل هذه الصورة من الكوميديا المرة ما يكفي لنسخر منه , فقد تحدثت الصورة ونطقت بطريقة لا يصل إلى مستوى ما أراحته الكلمات مهما كانت عميقة , فالصورة تتحدث بشكل أكثر براءة وأكثر حقيقية , وربما الكلمات تخفي وراءها ما هو ليس بحقيقي لأنه يحتاج إلى تأويل وتقصي للحقائق والمعاني , فالمعنى هنا ليس غائباً بقدر ما هو مفكك مشتم لا يدل على شيء خاص , وانما ينطق معبراً عن عموميته وامتلاكه من قبل الجميع , فضلاً عن إحاطة الشاعرية بتلك الصورة وتصادم الخيالي بالواقعي وانفتاحه على أفق فيه من المقدرة على مد الصورة بخيالات أوسع وأجمل , والمرأة هنا هي العالم الذي تتشكل فيه هذه الصورة . صورة الخيانة بأبهى أشكالها وبكلاياتها , خيانة الذات للجميع , خيانة الحقيقة لمن يقف أمامها , وقد وقف مذهولاً .

وفي الومضة الثالثة : تكون المرأة قد اضمحلت وصغر حجمها بعد ان كان لها الثقل الأكبر بسبب من تحجيمها للشخصيات التي تقف أمامها , أصبحت المرأة هنا محمولة , صغيرة , أهميتها صارت قليلة وصار الشخص / الممثل / الشخصية أكثر هيمنة منها , تحولت إلى شيء ثانوي , انه تفاعل الشكل مع الشكل وليس الشكل مع المضمون , إذا ما عد الإنسان هنا مضموناً الا انه كان يريد الشكل , مظهره , الخارج منه و ليس باطنه , أو جوهره , وحتى المرأة نفسها لم تظهر أو تستبطن ذاتها لانها لم تقدم إلى ما يحيلنا إلى عالم من الأسرار العميقة , انها شكل , صورة , والإنسان صورة أخرى مقابلة لها , فالصراع في هذين الشكلين قائم على البحث عن الذات , لكن الذات غير موجودة على الإطلاق ويلعب الخيال فيها دوراً أساسياً , وما دام ثمة حضور للخيال فانه كان على حساب الجوهر لان الخيال لا يؤدي إلى حقيقة معينة بذاتها بل هو محض وهو لا يفضي إلى شيء من الحقيقة , أما بالنسبة للذات , فلا يمكن في هذه الومضة

والومضات التي سبقتها ان نستطيع الإمساك بأي ذات تشير إلى إنسان قائم وجوده على ذاته , فأين الذات في الومضة الأولى أو الثانية أو حتى هذه التي بين أيدينا :

. المرأة تحدث نفسها في المرأة الصغيرة عن جمالها .

. الرجل يحدث نفسه في المرأة الصغيرة عن جماله .

. يضع كل منهما مرآته بوجه الآخر .

. الأول يجد مرآته في وجه الثاني .

وينتهي كل شيء بإعلان ترك المرأة لان كليهما وجه مرآته في وجه الآخر .

لقد ذابت الذات وأعلنت غيابها الدائم هنا , واشتغل التسطيح بقوة , إذ ان احدهما صورة الآخر , شكله الخارجي فقط , ولم يبحث عن الذات , أو مُثُل , أو قيم , الكل يريد صورته الكل يحمل مرآته , فان غادر عالم المرأة , فقد وجد في وجه الآخر مرآة من نوع آخر تعكس صورته وهو محض لعب باللغة , وابتعاد عن الواقع للولوج في الحلمية والخيال , وهو تفعيل للشعري على حساب السردى , السردى الذي لا طائل منه هنا رغم انه لم يكن غائباً أو متلاشياً , بل كان حاضراً من خلال ملاحظات (المؤلف) التصويرية , فالصورة شاعرية , قام بسردها شاعريتها (المؤلف) والسينوغرافيا في النص أداة / صورة وهي لا تعكس أو تقدم لنا إلا الصورة التي تنعكس فيها أو لا تنعكس حتى كما حصل في الومضة الثانية , وقد تحولت إلى أكثر من فضاء على مر الومضات الثلاث / المسرحيات القصيرة جداً , ففي الأولى كانت / محاكمة أو اعتراف , أو مواجهة أو أداة فضح إلى غيرها من القراءات وفي الثانية تحولت إلى أداة فضح , إبراز ما كان خافياً , مسرحاً داخل مسرح , فضح حقيقة الإنسان الذي كان مشكلة وصورته تدل على غير ما هو عليه , وفي الثالثة فانها ربطت تلاقي انعكاس أو وسيلة للحب , كما هي , وتلاشي وحضور , تلاشي للذاتانية وحضور للصورة , حضور للتداخل الروحي والقلبي والجسدي بين رجل وامرأة .

وبالانتقال إلى الومضة رقم (4) تكون المرأة قد امتدت لتشمل العالم بأسره وانعكست على صورة الشعرية والفكر العالمي أو نتائج الفكر وتجربة الإنسان , وهنا نجد توصيفات للإنسان / الرجل متعددة الألوان والأشكال وهي تنطق عن صوره الملونة . صوره التي تعني تشكلاته حسب تشكل إنسانيته ومدى تلك الإنسانية وحضورها الذي يأخذ منحنيين المنحى الأول الايجابي : حيث :

. يخرج الرجل الأبيض من الماء

والرجل الأبيض يحمل مرجعياته وتشكلاته في العقل الشعبي وهو ليس تفسيراً نهائياً أو مغلقاً , فارتباط الرجل بالماء وهو ابيض يحيل إلى ميثولوجيا شعبية حيث يكون هو المنقذ , المخلص , والماء مع أهميته في الميثولوجيا والأديان السماوية وغير السماوية يعد أصل الأشياء وسر وجودها (وجعلنا من الماء كل شيء حي) *

. يخرج الرجل الأصفر من الهواء .

. يخرج الرجل الأحمر من النار .

. يخرج الرجل الأسود من التراب .

. يخرجون على شكل رقصة دراماتيكية .

. ثم يبدؤون بالتشابك والعراك فيما بينهم .

انها بداية التكوين , بداية الصراع على الأرض والجميع يقع ضمن هذه الحدود الصراعات لان الجميع يشارك فيها , المخلوقات كلها تشترك في ذات البداية وذات المصير والنهاية , والمؤلف (ألاجدي) هنا يرسم صورة رائعة فيها من صفات الصورة الشيء الكثير مع غياب واضح لأي (ملفوظ) وحضور للشكل دون غيره عبر المرأة / الكون / التاريخ / الحاضر , لان المرأة الكونية هنا انعكس على سطحها تاريخ الإنسان الراقص على جمر صراعاته منذ البدء وحتى الآن والأبيض المنقذ مع الراقصين في نفس الصراع .
ثم يتسللون إلى هيكل في داخله تصميم لصليب كبير يقفون فيه كما يلي

رؤوسهم في مركز الصليب

. تنزل على مركز رؤوسهم امرأة كبيرة وتسلط على الجمهور

. ترافق هذا كله امرأة معبرة .

فالعلمية صورية / شعرية والمرأة هنا تتضخم تارة وتتحجم تارة أخرى إلى اصغر الأحجام والأشكال , فالمرأة هي العالم , بكل ما فيه من بناءات وتشكلات , بكل ما فيه من بدايات وصراعات بكل ما فيه من إشكاليات .

ومروراً بالومضة الخامسة نكون أمام (نرسييس) تلك النرجسية التي ارتبطت بحب الذات , وقد عمل ألاجدي على تقطيع تلك النرجسية وتفكيكها وتحطيمها , ان ما قام به المؤلف هنا هو انتزاع الذات من الشكل , انتزاع الموضوع نفسه , الجوهر نفسه , من شكله ليكون الشكل هو الحاضر , وينتقل بنا إلى مناخ الأسطورة , هي ليست من الأساطير اليونانية بشيء إلا ما يشير إليها وهو الاسم فقط , انها أسطورة الواقع , الذهاب إلى الأسطورة القديمة للعمل على التعبير عن أسطورة اليوم / الراهن / الآن .

المرأة صارت الماء , والماء هو المرأة , ونرسييس ينظر إلى نفسه فيها ليعرف مدى وسامته وجمال صورته , انه عالم من الصور ليس أكثر هو ما يرسمه (ألاجدي) في ومضاته (مسرحيات قصيرة جداً) .

. ما هذا ؟

صورة من هذه التي في ماء النبع . . صورة من

. هل من المعقول ان تكون صورتني . . صورتني أنا . . هل هذه صورة نرجس ؟

لا اصدق .

كم أنا قبيح

لقد كنت أظن نفسي أجمل بكثير من هذا

كم أنا بشع

(ينظر ثانية)

لابد ان يموت نرجس في , لم يعد له وجود

الحيوانات والنباتات أحلى في عيني من هذا الإنسان البشع

إنسان مسخم بالكرة والحيلة والحروب والأنانية

إنسان العصر

لابد ان يموت وينتهي

(يأخذ كفاً من التراب ويلقيها في الماء)

ثم تتوالى إلى ضرب الأحجار في النبع (صوت) .

وهنا يتجلى ارتباط الأسطوري / بالواقعي , الماضي بالراهن , ونرجس لابد ان يموت نرجس / هو الذات , المركز , هذه الذات التي قامت بكل الأفعال المشينة , الأفعال المؤذية التي جلبت الشرور لهذه الأرض , جلبت الأهوال , لقد أصبح (نرسييس) الإنسان الجميل النقي كماء النبع قبيحاً , ومرفوضاً , أصبح إنسان تلاحقه عاراته التي قام بها بعد ان قطع شوطاً من الحياة ليس بالقصير , شهد الكثير من التحولات على مستوى الكل , أصبح (نرسييس) مسخماً بالكره بعد ان كان ينشر المحبة , ومحتالاً بعد ان كان مسالماً وبرئناً وحقيقياً , ومحارباً وأنانياً , وهو مدخل عكسي للأشياء عند قراءتها (فالمؤلف) يرى ان (نرسييس) رغم أنانيته الأسطورية السابقة فان الإنسان الآن وفق أسطورة الواقع اليوم أكثر أنانية , وما أنانية (نرسييس) إلا شيئاً يسيراً أمام ما يفعله الإنسان اليوم , لذلك لابد ان يدفن , وهنا تظهر ثمة إحالة من الكاتب (الماجدي) إلى ما يرتبط باليومي والشعبي , إذ ان الميت عند إدخاله إلى القبر , يهال عليه التراب بأكف الآخرين وهو فعل نقوم به تداولي , لذا فان (نرسييس) هنا يرمي بالتراب على جسده وصورته المنعكسة في الماء وبعدها تتكاثر الأحجار المرمية في الماء فان القدر هنا يقول قولته ولابد ان نرجس موته حتمي كذات .

وفي الومضة السادسة , فالمرأة تكون مسرحاً للأحداث , مسرحاً للصورة , مسرحاً للشكل , وصراع الأيادي والأصابع , وهي جسداً يسيل عليه ومنه الدم .

أصابع و امرأة فقط

أصابع رجل وامرأة , و امرأة

امرأة تختفي خلف مرآة وتظهر كفوفها فقط تحتضن المرأة أمام الجمهور . . تبدأ الأيدي بحركات على صوت الموسيقى

وتدل الأيدي على حاجة لأيدي أخرى

فتظهر أيدي رجل وتلعب معها بإيقاع جميل وواضح لعبة الحب

فجأة تظهر أيدي رجل عجوز طويلة الأظافر شريرة تفرق بينهما

ثم تزيحهما عن المرأة .

ثم تقطر المرأة من إطارها دماً على أديمها .

و (الماجدي) في هذه الومضة يعلن غياباً نهائياً للذات لا رجعة فيه وللجسد أيضاً وليس ثمة حضور إلا للروح الإنساني / الكوني / الجميل / كما انه يفعل في هذه الصورة / الومضة آلية التقاص , حيث يتقاص هذا الموضوع مع موضوعة الخلق الأولى , فآدم وحواء والشيطان آدم الذي يعشق حواء , وحواء التي تعشق آدم وحواء التي تعشق آدم , والشيطان , الشر الذي فرق بينهما وحطم حلم الإنسان وانزله إلى الأرض حيث الشقاء والدمار والحروب والصراعات بحيث أدى به هذا النزول من الجنة إلى الأرض إلى ان يحكم عليه بالفناء والموت , وصار حلم التلاقي الأول في الجنة محفوفاً بالمخاطر والمهالك والتي قد تقف حائلاً بينه وبين ذلك الحلم .

فالصورة هنا هي الحوار , الخطاب الذي يعتمد الماجدي في ومضته هذه .

ويصل بنا (المؤلف) إلى آخر ومضاته وهي آخر المسرحيات القصيرة جداً والتي جاءت تسميتها بالومضة بناءً على مرجعيات شعرية سابقة وهو يحاول ان يقارب بشكل كبير بين الشعري والمسرحي , وهي واحدة من المحاولات المتعددة والراسخة في هذا الجانب فالومضة هي تسمية تطلق على القصائد القصار جداً , أو ما اصطلح على تسميتها بقصائد (الضربة) أو (الومضة) لانها سريعة جداً ومختزلة إلى ابعد حد , وهو يحاول ان يستعير هذا المفهوم هنا ليؤكد تلاحم الشعري والمسرحي بالأسطوري الذي يميزه ويميز أعماله المسرحية , كما انه يحاول التأكيد على تماهيه في زمن التجدد وألما بعديات وإدراكها ومن ثم تمثلها وانعكاسها في نصوصه المسرحية .

هنا نحن أمام المرأة الأخيرة وهي مرآة العناق , ويطلق الشاعر لصوته العنان من اجل ان يرمم المرأة التي انكسرت منذ سنوات .

. أرمم المرأة التي انكسرت منذ سنوات

. ولماذا ؟

. لكي أعيد مشهد العناق الذي كانت تحمله .

العناق بمرآة مهشمة مرممة , ترى أي صورة سيكون عليها مشهد العناق , بمرآة مرممة ممزقة , ان المؤلف (يؤلف قصيدة , ينسجها بشعرية خالصة , خالية من الموضوع العميق ويؤثر الابتعاد عن الجوهر , فالصراع هنا بين الشكل والشكل , السطح والسطح , المشكلة تكمن فقط في ترميم المرأة , انه حنين إلى الماضي , يريد عودة الماضي , الماضي الجميل , النقي البهي لأنه يعلن في نهاية الومضة الأخيرة .

. لقد أمضيت كل هذه السنوات لأعيد مشهد العناق ولا حاجة لي بأي شكل من الأشكال لعناق آخر .

يؤكد الباحث ان كل ما مر في هذه الومضات السبعة يعد تعبيراً حقيقياً وتمثلاً لروح عصر ما بعد الحداثة , حيث الاختزال , والصورة المتنافرة والمتراصة مع بعضها البعض , ان المسرحية (مسرحيات قصيرة جداً) أو مسرحيات الومضة , عبارة عن ماكينة أو آلة تصوير قامت بإنتاج الصور بشكل مستمر ودون توقف حتى النفس الأخير .

الفصل الرابع :

النتائج :

1. اشتغلت نصوص الماجدي على اساس تحديث بنية النص وفق انعكاس التيارات الجديدة فيها.
2. بنيت معظم اعماله على اساس تهشيم الحبكة وتعددتها.
3. في بعض اعمال الماجدي هناك اكثر من ثيمة حكائية .
4. غياب البطل بحيث لم يعد له وجود دليل ضرب المركز.
5. تمثل التفكير في اغلب اعماله عبر الاطاحة بشخصية هاملت وابعادها التاريخية والجمالية لا سيما (هاملت بلا هاملت) .
6. حمل نص حفلة الماس جملة مفاهيم تخص الذات الانسانية وبواطنها الشعورية مثل الجنون والحلمية واللا معقول واللا جدوى والفوضى.
7. للماجدي قراءته الخاصة للوضع الراهن (المابعد حداشي) عبر سلسلة من التجارب امتدت من الشعري الى المسرحي.
8. حملت بعض نصوص الماجدي احتفاءً بالصورة مما صيرها ذات تجاور ونصوص ما بعد الحداثة المسرحية عبر الاطاحة بفعالية الكلمة الملفوظة ويتجلى ذلك في مسرحيات (الومضة).
9. ثمة شعرية في نصوص خزعل الماجدي يأترف في مبناها الاسطوري والدرامي والشعري والانثربولوجي والسرديات الاخرى من حكاية ودمونة مهملة او مهمشة .
10. اقام الماجدي تناصاته الحكائية /الدرامية عبر اختراق عنصري الزمان والمكان للتعبير عن الانبي/اليومي .
11. يؤثث النص سينوغرافياً لدى (الماجدي) من خلال ترسيمات مفتوحة غير محددة يمنح من خلالها الاخراج حرية التشكيل.
12. يعتمد الماجدي الى تقديم موضوعات تتسم بالوضوح والغرابة ، ولا تدعو الى لتأمل العميق لانه يبغي البساطة ويعمل ضد العمق والتعقيد.
13. في مسرحية موسيقى صفراء كان الرابط الاهم لانفتاح النص على تناصات متمأسسة على الشعري / السردى هو الدراما كرابط فعال حكم بنائية النص لتخليق الصراع بين الواقع والانسان نفسه.
14. للخلاص من التمرکز يعتمد (الماجدي) في اغلب نصوصه الى تعددية في البطولة لتهميشه او تضعيف مركزيته.

15. في نصوص خزل الماجدي هناك تنوع في الملفوظ ودفع ما هو غير مألوف ومفاجيء للقاريء وإدراجه داخل نسق شعري / درامي ليمنحه حمولة شعريه جامعة للدرامي والمتداول والفكري عبر بث مفردات شعبية كما في موسيقى صفراء .

ـ الاستنتاجات :-

- 1- ما بعد الحادثة يعد تياراً جارفاً لا يمكن مقاومة تدفقه وأهميته في الحياة المعاصرة
- 2- سعت ما بعد الحادثة الى عدم الاعتراف بالحقائق المطلقة العليا والنزول الى الواقعي /اليومي والتعبير عنه وتفعيله.
- 3- النسبية في عصر ما بعد الحادثة بديل لما هو مطلق / نهائي ، إذ ان النسبي مدرك / محسوس / مادي ملموس.
- 4- ما بعد الحادثة لاتعتمد بالاصول والمرجعيات والاسلوبية ولا تعتمد بالنظريات لانها قائمة على التفكير لكل ما يواجهها .
- 5- زمن ما بعد الحادثة هو زمن العلوم المتداخلة (الانسانية بالتجريبية) لتأثر الانسان بنفس القدر بالاثنتين معاً
- 6- بقي المسرح العالمي مهيمناً ومنعكساً في كتابات الكتاب العرب كونه الاجدر على التجذير والتجدد، في حين ضل المسرح العربي ممتصاً لذلك التجدد مهما تفاوتت درجة ذلك الامتصاص.
- 7- في المسرح العربي عموماً والعراق خصوصاً تكون تمثلات ما بعد الحادثة قد انعكست في العرض اكثر منها في النص عبر اعمال الكوروكراف والرقص والتشكيلات البصرية ومسرح الصورة.
- 8- في المسرح العراقي ثمة محاولات تجديدية على مستوى النص قام بها الكاتب خزل الماجدي تنعكس فيها بعض من الرؤية المابعدية.
- 9- اختلاط الاجناس والانفتاح على الحكايات المتنافرة والمتباعدة والتشتيت هي من اهم مكونات نصوص الماجدي المسرحية.
- 10- لم يمتلك (الماجدي) منظومة ما بعد حداثية شاملة كالتى حملتها النصوص الدرامية الغربية.
- 11- يعد حضور بعض ملامح ما بعد الحادثة اكثر تمثلاً في نصوص الماجدي منه في نصوص بعض كتاب الدراما العراقية بأثر انتاجه الشعري وبعده التجريبي .
- 12- انماز منجز خزل الماجدي المسرحي بالتنوع في نصوصه المسرحية ، حيث نجد مسرحيات الومضة ومسرحيات قصيرة جداً ، الى جانب مسرحيات ضخمة مثل (هاملت بلا هاملت وسيدرا وحفلة الماس).

- 13- في اغلب نصوص الماجدي هناك صراع يميز نشاط الروح الداخلية للنص تشير الى الخلاص من احد المتصارعين ظن فاما الاطاحة بالهامش وهو ما لم يوجد او الاطاحة بالمركز وهو ميزته الفاعلة هنا.
- 14- كان للمرأة دور فاعل في مفاهيم المابعديات بعد ان كان التمرکز الذكوري ما جعلها هامشاً وهو ما انعكس في نصوص خزعل الماجدي .

ـ التوصيات :-

يوصي الباحث وفق دراسته لما بعد الحداثة وتمثلاتها بمايلي :

- 1- ادخال موضوعه الحداثة وما بعد الحداثة ضمن المناهج الدراسية الاولى كمنهج مستقل ضمن مناهج علم الجمال وفلسفته.
- 2- دراسة النصوص المسرحية (المابعد حداثية) العالمية والعربية والعراقية ضمن حلقات دراسية في مهرجان كلية الفنون الجميلة السنوي.
- 3- دراسة هذه الموضوعه في بحوث التخرج لطلبة المراحل المنتهية في البكالوريوس عبر انتقاء عناوين تقدم لهم من قبل الاساتذة .
- 4- فتح فرع تابع لقسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة يهتم بالنظريات والمناهج النقدية ضمن فرع النقد المسرحي .

ـ المقترحات :-

دراسة تمثلات ما بعد الحداثة في العرض المسرحي العراقي.

- 1- دراسة تأثيرات ما بعد الحداثة في التمثيل والايخراج المسرحي في مسرح الصورة.
- 2- دراسة المعمار ما بعد الحداثي وانعكاسه في سينوغرافيا العروض المسرحية العراقية للعقد الماضي

الملحق رقم (1) : مجتمع البحث

1990	عزلة في الكريستال	1
1991	حفلة الماس	2
1992	الغراب	3
1992	هاملت بلا هاملت	4
1992	قمر من دم	5
1993	الجريمة والعقاب	6
1993	مسرحيات قصيرة جداً	7
1993	تموز في الاعالي	8
1994	قيامة شهرزاد	9
1994	نزول عشتار في ملجأ العامرية	10
1995	اكيو	11
1996	مفتاح بغداد	12
1997	انيميا	13
1999	سيدي درا	14
2008	موسيقى صفراء	15
2008	لياليث	16
2008	نصب الحرية	17
2009	مسرحيات الومضة	18

الملحق رقم (2) : عينات البحث

1990	مسرحية العزلة في الكريستال	1
1991	مسرحية حفلة الماس	2
1992	مسرحية هاملت بلا هاملت	3
2008	مسرحية موسيقى صفراء	4
2009	مسرحيات الومضة	5

- المراجع والمصادر

. القرآن الكريم

أولاً : المعاجم

1- جبور عبد النور، المعجم الأدبي ، (بيروت: دار العلم للملايين، 1979) .

ثانياً : الكتب

2-آبل، كارل اوتو ، التفكير مع هابرماس ضد هابرماس ، ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2005) .

3-الكبيسي ، د . محمد علي ، ميشال فوكو (دراسة) . ط 2 (دمشق : دار الفرقد ، 2008) .

4-أبو رهياف ، د. عبد الله ، المسرح العربي المعاصر ، (قضايا ورؤى وتجارب) ط 1 (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2002) .

5-أبو رهياف ، د. عبد الله، النقد الأدبي العربي الحديث ، ط 1 (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2000) .

6- السواح، فراس ، الأسطورة والمعنى (دراسات في الميثولوجيا والديانات الشرقية) ط 1 ، (دمشق : دار علاء الدين 1997) .

7- أَلماجدي ، د. خزل ، العقل الشعري ، ج 2 ، ط 1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة 2004) .

8-أَلماجدي ، د. خزل ، هاملت بلا هاملت وسيدرا ، تقديم جبرا إبراهيم جبرا ، ط 1 (عمان : دار الشروق للنشر والتوزيع ، 2005) .

9-النصراوي ، محمد علي ، طيف المنطقة المقدسة (حفريات نقد ما بعد الحداثة) ، ط 1 (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) .

10- الراعي ، د.علي ، المسرح في الوطن العربي ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (25) ، (الكويت : المجلس الوطني ، 1979) .

11- افنز ، جيمز روز ، المسرح التجريبي من ستانسلافسكي إلى بيتربروك ، ت : أنعام نجم جبر ، (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 2007 .

12- المسيري ، د . عبد الوهاب والدكتور فتحي التريكي ، الحادثة وما بعد الحادثة ، ط 1 (دمشق : دار الفكر ، 2003) .

13- اينغلتون ، تيري ، أوهام ما بعد الحادثة ، ت : ثائر ديب ، ط 1 (دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2000) .

14- افاية ، محمد نور الدين ، الحادثة والتواصل في الفلسفة النقدية المعاصرة ، ط 3 (الدار البيضاء : إفريقيا الشرق ، الغرب ، 1998) .

15- الجزار ، محمد فكري ، سيموطيقا الاتصال الأدبي (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998) .

16- السلطاني ، د. عبد العظيم رهيف ، خطاب الآخر ، ط 1 (بنغازي : دار الأصالة والمعاصرة ، 2005) .

17- الغدامي ، عبد الله ، النقد الثقافي ، ط 3 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2005) .

18- العبد الكريم ، د . راشد بن حسين، اثر ما بعد الحادثة في التعليم ، ورقة مقدمة للقاء الجمعية السعودية للعلوم التربوية النفسية (جستن) اللقاء السنوي (1424 هـ) بوزارة المعارف ، الرياض .

19- الرويلي ، د . ميجان وسعد البازعي ، دليل الناقد الأدبي ، ط 3 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2002) .

20- إبراهيم ، د . زكريا ، مشكلة البنية (مصر : دار مصر للطباعة ، 1977) .

21- احمد ، د . محمود ، الفن التشكيلي المعاصر . بيروت ، دار المثلث، 2001.

22- الأصفر ، عبد الرزاق ، المذاهب الأدبية لدى الغرب (دمشق : اتحاد الكتاب العرب : 1999) .

23- الماجدي ، د . خزل ، العقل الشعري (ج 1) (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004

).

24- الزين ، محمد شوقي ، إزاحات فكرية (الحادثة وما بعد الحادثة) ط 1 (الجزائر : منشورات

الاختلاف ، 2008) .

- 25- الشيخ ، محمد وياسر الطائي ، مقاربات في الحادثة وما بعد الحادثة (تعريب) ط 1 (بيروت : دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1996) .
- 26- أبو زيد ، د . احمد، الطرق إلى المعرفة ، ط 1 (الكويت : منشورات مجلة العربي ، 2001) .
- 27- بلبل ،فرحان ، مراجعات في المسرح العربي ، ط (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2001) .
- 28- برادبري ،مالكوم، وجيمس مكفارلن ، الحادثة ، ج 1 ، ت : مؤيد حسن فوزي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1990) .
- 29- بن بو عزيز ،وحيد، حدود التأويل (قراءة في مشروع امبرتوايكو) النقدي (ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2008) .
- 30-بودومة ،عبد القادر، الحادثة وفكر الاختلاف ، ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2003).
- 31- بوعزة ، الطيب، مقاربات ورؤى في الفن ، ط 1 (الشارقة : دائرة الثقافة والفنون ، 2007) .
- 32- بوتومور ، توم ، مدرسة فرانكفورت ، ت : سعد هجرس ، ط 2 (بنغازي : دار أويا للطباعة والنشر والتوزيع ، 2004) .
- 33- باروت ،محمد جمال ، الدولة والنهضة والحادثة ، ط 2(اللاذقية : دار الحوار للتوزيع والنشر ، 2004) .
- 34- برادبري ، مالكولم وجيمس مكارفن ، الحادثة ،ج2، ت : مؤيد حسن فوزي (بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ، 1987) .
- 35- باره،عبد الغني ، إشكالية تأصيل الحادثة ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2005)
- 36- بوشتسكي ، أ . م ، الفلسفة المعاصرة في أوروبا ، ت : د . عزت قرني ، سلسلة عالم المعرفة ، ع 165 (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1992) .
- 37- بن زرقة ، سعيد، الحادثة في الشعر العربي (ادونيس أنموذجاً) ط 1 ، (بيروت ، أبحاث للترجمة والنشر والتوزيع ، 2004) .
- 38- تودروف ، كزيميتان ، فقد النقد ، ت : د . سامي سويدان ، ط 2 (بغداد : دار الشؤون ، 1986) .
- 39- حرب ،علي ، نقد الحقيقة ، ط 3 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2000) .
- 40- حسن ، حسن محمد ، مذاهب الفن المعاصر (مصر : هلا للنشر والتوزيع ، 2002) .
- 41- حسن ، حارث محمد ، و د . باسم علي خريسان ، (إعداد) قراءات في ما بعد الحادثة ، (بغداد : مركز عمار بن ياسر للثقافة والنشر ، د . ت) .
- 42- حموده، د . عبد العزيز ،المرايا المحدبة { من البنيوية إلى التفكيك } سلسلة عالم المعرفة ، العدد { 232 } ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 1998 .
- 43- خياط ، جلال ، المتاهات ، (بغداد : دار الشؤون ، 2000) .

- 44- خمري، د. حسين، نظرية النص (من بنية المعنى إلى سيميائية الدال) ط 1 ، (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2007) .
- 45- خريسان، د. باسم علي، ما بعد الحداثة، (دراسة في المشروع الثقافي الغربي) (دمشق : منشورات دار الفكر ، 2006) .
- 46- درودي ، شادية . خفايا ما بعد الحداثة ، ت : د . موسى الحالول ، ط 1 (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2006) .
- 47- داسكال، مارسيليو ، الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة ، ت : حميد الحمداني وآخرون ، (المغرب : إفريقيا الشرق ، 1987) .
- 48- ريد ، هريبت ، الفن الآن ، ت : فاضل كمال الدين ، ط 1 ، (الشارقة : دار الثقافة والإعلام ، 2001) .
- 49- رافيندران ، س ، البنيوية والتفكيكية ، ت : خالدة حامد (بغداد : دار الشؤون ، 2002) .
- 50- روبيرتس ، ج . تيمونز ، من الحداثة إلى العولمة ، ت : سمير الشخيلي ، ج 2 ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (310) ، الكويت : المجلس الوطني ، 2004 .
- 51- راي ، وليم ، المعنى الأدبي { من الظاهرية إلى التفكيكية } ، ت : د . يوئيل يوسف ، (بغداد : وزارة الثقافة ، 1987) .
- 52- رايت ، إليزابيث، برخت ما بعد الحداثة ، ت : مسن مصيلحي ، ط 1 (القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة ، 2005) .
- 53- رمضان، مصطفى، قضايا المسرح الاحتفالي ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 1993) .
- 54- راثين، ك . ك . الأسطورة ، ت : جعفر صادق الخليلي ، ط 1 (بيروت : منشورات عويدات ، 1981) .
- 55- زيادة، رضوان جودة ، صدى الحداثة ، (ما بعد الحداثة في زمنها القادم) ط 1 (الدار البيضاء : المركز الثقافي العربي ، 2003) .
- 56- سبيلا ، محمد ، الحداثة وما بعد الحداثة ، مركز دراسات فلسفة الدين ، (بغداد : وزارة الثقافة مركز إحياء الدين ، 2005) .
- 57- سكوت، جوناثان ، صموئيل بيكيت ، ت : مجاهد عبد المنعم ، ط 2 ، (مصر : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1985) .
- 58- ستار، د. ناهضة ، الأدب الإلكتروني (ماض بصيغة العصر) ط 1، (بغداد : مطبعة الزوراء ، 2009) .
- 59- شكير ، د. عبد المجيد ، الجماليات المسرحية ، التطور التاريخي والتطورات النظرية ، ط 1 (دمشق : دار الطليعة الجديدة ، 2005) .

60- شحيد ، د . جمال ، و د . وليد القصاب ، خطاب الحداثة في الأدب ، ط (دمشق : دار الفكر ، 2005) .

61- صفدي ، مطاع ، نقد العقل الغربي . (بيروت : مركز الإنماء القومية ، 1990) .

62- صليحة، د. نهاد ، المسرح بين الفن والفكر (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1985) .

63- عبد الرضا ، حكيم ، الحداثة و ما بعد الحداثة ، دراسات رابطة على ورق ، عدد (181) ، ميسان 2006 / 6 / 10 .

64- عمروسي ، د . سهيل : الحداثة من الايدولوجيا إلى المعرفة (دمشق : اتحاد الكتاب العرب . 2007) .

65- عبد النور ، ابن داود، المدخل الفلسفي للحداثة ، (قراءة في نصوص ميشاتل فوكو) ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2009) .

66- علي ، عواد ، شفرات الجسد (عمان : دار أزمنة ، 1996) .

67- عزام ، محمد، تحليل الخطاب الأدبي على ضوء المناهج النقدية الحداثية ، (دمشق : منشورات اتحاد الكتاب العرب ، 2003) .

68- عبد الله ، د . عصام، يورجن هابرماس (سيرته وفلسفته)، ط1 (الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2006).

69- عبد الحميد ، د . شاکر ، عصر الصورة ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (311) ، (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2005) .

70- عطية ، د . محسن محمد ، نقد الفنون (من الكلاسيكية إلى عصر ما بعد الحداثة) ، ط 1 (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 2001) .

71- عبد الحميد ، سامي ، نحو مسرح حي ، ط 1 ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006) .

72- علي ، عواد ، الحضور المرئي (المسرح من التحريم الى ما بعد الحداثة) ، ط1، (بغداد: دار المدى للثقافة والنشر ، 2008) .

73- غادامير ، ه . ج ، الحقيقة والمنهج ، ت : حسن ناظم وعلي حاكم ، ط 1 . (طرابلس : دار أويا ، 2007) .

74- غراندن ، جان ، المنعرج الهرمونيقي للفينومينولوجيا ، ت : د . عمر مهيل ، ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2007) .

75- غيلفر ، ارنست ، ما بعد الحداثة والعقل والدين ، ت : معين الإمام ، (دمشق : دار المدى للثقافة والنشر ، 2001) .

- 76- غاتشف ، غورغي، الوعي والفن ، ت : د . نوفل نيوف ، سلسلة عالم المعرفة ، العدد (146) ، (الكويت ، المجلس الوطني 1990) .
- 77- فرحان ، محمد جلوب ، بيئة الفكر الفلسفي الحديث (الموصل : مكتبة بسام ، 1987) .
- 78- فاتيمو ، جيانى ، نهاية الحداثة ، ت : د. فاطمة الجيوشي (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 1998) .
- 79- فضل ، صلاح ، نظرية البنائية في النقد الأدبي . (مصر : مكتبة الانكلو المصرية ، 1980) .
- 80- فوكو، ميشيل ، نظام الخطاب ، ت : د . محمد سبيلا ، (بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، 2007) .
- 81- فرانك ، ايغوار ، اريك تينة ، رولان بارت (مغامرة في مواجهة النص) ت : وائل بركات ، ط 1 (دمشق : دار الينابيع ، 2000) .
- 82- فرانكلن ، مانغريد، حدود التواصل (الإجماع والتنازع بين هابرماس وليوتار) ت : عز العرب الحكيم بناني (بيروت : إفريقيا الشرق . الغرب ، 2003) .
- 83- قاسم ، بتول ، تطور الفكر النقدي الأدبي في العراق (دراسة في ضوء المنهج الهيغلي ط 1) (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة 2004) .
- 84- قطوس ، د. بسام ، المدخل إلى مناهج النقد المعاصر ، (مصر : دار الوفاء للطباعة والنشر ، 2005) .
- 85- كانت ، عمانوئيل ، نقد ملكة الحكم ، ت : غانم هنا ، ط 1 (بيروت : المنظمة العربية للترجمة ، 2005) .
- 86- كالر ، جوناثان ، النظرية الأدبية ، ت : رشاد عبد القادر (دمشق : منشورات وزارة الثقافة ، 2004) .
- 87- كاي ، نك ، ما بعد الحداثة والفنون الأدائية ، ت : د . نهاد صليحة ، ط 2 ، (مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1999) .
- 88- مسرحي ، فارح ، الحداثة في فكر محمد ارغون ، ط 1 (الجزائر : منشورات الاختلاف ، 2006) .
- 89- متي ، د. كريم ، الفلسفة الحديثة (عرض نقدي) ط 2 (بيروت : دار الكتاب الجديد ، 2000) .
- 90- منصور، محمد احمد ، موسوعة أعلام الفلسفة (عمان : دارأسامة للنشر والتوزيع ، 2001) .
- 91- مفرج ، جمال ، الإرادة والتأويل (تغلغل النيتشوية في الفكر العربي) ط 1 (الجزائر ، منشورات الاختلاف ، 2009) .
- 92- مرشو ، د. غريغوار ، إيديولوجيا الحداثة (بني المناكفة والفصام الحضاري) ط 1 (دمشق : الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع ، 2000) .
- 93- ماري الياس ، حنان قصاب المعجم المسرحي، ط 1 (لبنان : مكتبة لبنان ناشرون، 1979).

- 94- مجموعة من الكتاب ، آفاق التناسية (المفهوم والمنظور) ، ت : محمد خير ألبقاعي ، مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1998) .
- 95- مؤنسي ، حبيب ، القراءة والحداثة ، (مقارنة الكائن والممكن) ، (دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2000) .
- 96- مجموعة من الكتاب ، مسارات فلسفية ، ت : محمد ميلاد (اللاذقية : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2004) .
- 97- مصدق ، حسن ، النظرية النقدية التواصلية ، يوغن هابرماس ومدرسة فرانكفورت (بيروت : المركز الثقافي العربي ، ط1 ، 2005) .
- 98- مجموعة من الكتاب ، نظريات القراءة ، ت : عبد الرحمن بو علي ، ط1 (دمشق : دار الحوار للنشر والتوزيع ، 2003) .
- 99- مطر ، د . أمير حلمي ، مقدمة في علم الجمال وفلسفة الفن ، ط3 (القاهرة : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع ، 1989) .
- 100- محمد ، الفارس ، اللعبة الأبدية ، ط1 (مصر : مركز الحضارة العربية للإعلام والنشر 1990) .
- 101- ميد، هنتر ، الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ت : فؤاد زكريا (القاهرة : مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1996) .
- 102- نديم ، د. محمد ، تأصيل النص ، ط1 (حلب : مركز الإنماء الحضاري ، 1997) .
- 103- ناتاف ، اندريه ، الفكر الحر ، ت : رندة بعث ، منشورات المدى ، المؤسسة العربية للتحديث الفكري ، 2005) .
- 104- ناسيف ، أ ، أسس الفلسفة الماركسية ، ت : عبد الرزاق الصافي ، ط3 (بغداد : مطبعة الرواد ، 1976) .
- 105- هاو ، الن ، النظرية النقدية (مدرسة فرانكفورت) ، ت: ثائر ديب (دمشق: منشورات وزارة الثقافة، 2005) .
- 106- هارفي ، ديفيد ، حالة ما بعد الحداثة ، ت : محمد شيا ، ط1 ، (بيروت : مركز دراسات الوحدة العربية ، 2005) .
- 107- يس ، السيد ، الكونية والأصولية وما بعد الحداثة ، الجزء الأول (القاهرة : المكتبة الأكاديمية ، 1996) .
- 108- يونس، شريف . سؤال الهوية (الهوية وسلطة المثقف في عصر ما بعد الحداثة) ط1 (القاهرة : ميريث للنشر والتوزيع ، 1999) .

109- يقطين ، سعيد ، النص المترابط ومستقبل الثقافة العربية ، ط1 ، (الدار البيضاء : المركز الثقافي لعربي ، 2008) .

ثالثاً: الدوريات

110- الطاهر ، د.علي جواد . الدادائية خروج على المنطق والمألوف ، صحيفة (الثورة) بغداد 26 / 5 / 1977 .

111- التكريتي ، د.ناجي ، تأملات فلسفية ، سلسلة الموسوعة الثقافية ، ع 63 ، بغداد : دار الشؤون ، 2008 .

112- المرهج ، د.علي ، علي حرب بيت التأويل والتفكيك ، مجلة الأقلام ، ع 1 ، السنة (39) ، بغداد : وزارة الثقافة ، 2004 .

113- العف ، د.عبد الخالق ، موت المؤلف (منهج إجرائي أم إشكالية عقائدية) مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد (16) ، ع (2) (غزة : الجامعة الإسلامية ، 2008 .

114- اسابيرجر، أرز ، السيمياء والنقد الثقافي ، ت : د . هناء خليف غني ، مجلة الثقافة العددان الرابع والخامس، 2002، الأجنبية 2002.

115-- احمد، محمد . سينما ما بعد الحداثة ، مجلة الفنون ، (كانون الثاني ، يناير) ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة ، 2006.

116- الريحاني ، د.يوسف ، كتابات ما بعد الحداثة تطيح بالتقاليد المسرحية ، مجلة جريدة الفنون ، العدد (61) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 2006 .

117- العمري ، شفاء ، التجريب المسرحي في الألفية الثالثة ، مجلة دجلة ، العدد (22) ، بغداد : وزارة الثقافة ، 2006 .

118- السلاوي ، محمد أديب ، الاحتفالية في المسرح العربي ، الموسوعة الصغيرة العدد (134) بغداد : دائرة الشؤون الثقافية والنشر ، 1983 .

119- ألماجدي، د.خزعل ، الشعر الغنوصي ، مجلة الأقلام ، العدد (آذار) السنة (39) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2004) .

120- ألماجدي ، د.خزعل ، اسمعي رمادي ، مقدمة لمجموعة قصائد ، الأقلام ، العدد العاشر ، ت 1 ، بغداد : دار الشؤون ، 1989) .

- 121- أمين، جمال جاسم ، الإحالة من الشعري إلى المعرفي ، مجلة الأقلام ، العدد (4 . 5) السنة (41) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006.
- 122- أبو سنة ، محمد إبراهيم ، خزل الماجدي صوت من الموجة الثالثة في حركة الشعر الحديث ، مجلة آفاق عربية ، العدد (10) السنة (10) بغداد : دار آفاق عربية للصحافة والنشر ، 1985.
- 123- ايكو، امبرتو ، في اثر المعرفة الخفية ، ت : رعد محمد مهدي ، مجلة آفاق عربية ، العدد الرابع ، السنة (17) ، بغداد : دار الشؤون ، 1993 .
- 124- اوستايفتش، ليسواف (بولندا) ، ظاهرة القلق في هذا الزمن ، ت : عدنان المبارك ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (2) ، السنة (29) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008.
- 125- اسكندر، د. يوسف ، السيمياء (مدخل ثيولوجي ، مجلة الأقلام ، العدد (61) ، ت 2 ، بغداد : دار الشؤون ، 2008 .
- 126- -- الماجدي ، د . خزل ، بيان أول للحدث ، مجلة المهدي ، العدد التاسع والعاشر ، اربيل : دار موكرياني للطباعة والنشر ، 1986.
- 127- الربيعي ، د. إسماعيل نوري ، الكشف عن الأساطير الخادعة في الثقافة العراقية ، مجلة المسلة ، العدد (3) السنة (3) ، نيسان / ابريل ، 2002.
- 128- التكرلي ، نهاد ، اتجاهات النقد الأدبي الفرنسي المعاصر ، الموسوعة الصغيرة ، العدد (36) بغداد : وزارة الثقافة (1989) .
- 129- العقاد ، د. عطية ، نظرية برشت في التجريب المسرحي ، مجلة فنون ، ع (82) السنة السابعة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 2007) .
- 130- -- بدر ، د. فاطمة ، تحديث أدوات الخطاب المسرحي وتقنياته ، مجلة دجلة ، العدد (20) ، كانون الثاني ، بغداد : وزارة الثقافة ، 2006 .
- 131- جوزيوفي ، غابريل ، الحداثة والرومانسية ، ت : د . فاخر عبد الرزاق ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (19) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1998 .
- 132- جبار ، د. سهام ، الكتابة في مدار النقد ، الموسوعة الثقافية ، العدد (54) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008 .
- 133- حامد، خالدة ، جاك دريدا ونظرية التفكيك ، مجلة الآداب الأجنبية ، العدد 104 و السنة 25 ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، 2000 .
- 134- حيدر ، محمد ، السرد والمرئي في المسرح الأدبي المعاصر ، مجلة جريدة الفنون ، العدد (أكتوبر . ت 1) ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، 2007.
- 135- شاهين ، ذياب ، قراءة في لا وعي القراءة ، مجلة آفاق عربية ، العددان (11 . 12) بغداد : دار الشؤون ، 2000) .

- 136- عبد الرضا ، حكيم، الحداثة و ما بعد الحداثة ، دراسات رابطة على ورق ، عدد (181) ، ميسان 10 / 6 / 2006 .
- 137- عزام ، محمد . البطل الإشكالي (دراسة قصصية) مجلة الموقف الأدبي ، العدد (397) السنة (34) دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، أيار ، 2004.
- 138- عباس،علي مزاحم، الوعي والمسرح في العراق ،مجلة الأقلام ، العدد (4 . 5) السنة (39) ، بغداد : دار الشؤون ، 2004.
- 139- فيصل ،غيداء ، متصوف المسرح آرتو ، (ترجمة وإعداد) مجلة الأقلام ، العدد (2) ، السنة (41) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006.
- 140-- قاسم ،نبيل ، الصمت بديلاً عن اللغة الميتة (في مسرح بيكيت) مجلة جريدة الفنون ، العدد ، ك 1 . السنة الخامسة ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، 2005 .
- 141- قحطان ،محمد ، أعدت ولادة الأسطورة والمسرح من الشعر ، حوار مع خزعل الماجدي ، مجلة الصوت الآخر ، العدد (35) ، (اربيل : دار موكرياني للطباعة والنشر ، 2005).
- 142- لوي ، ميشيل ، السريالية كحركة رومانتيكية ثورية ، ت : مازن أكرم ، مجلة الثقافة الأجنبية ، ع (3 / 4) بغداد : دار الشؤون ، 2005 .
- 143- لوك ،ديفيد، الحداثة واللاحداثة وما بعد الحداثة ، ت : عبد الواحد محمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (3) السنة الثامنة ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1988.
- 144- مجموعة من الكتاب ، قراءات في المصطلح ، ت : ناطق خلوصي ، الموسوعة الثقافية (ع / 50) بغداد : دار الشؤون ، 2008 .
- 145- مور،كنيث ، الشعر والنثر في المسرح ، ت : يحيى صاحب ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد (1) السنة (27) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006.
- 146- مطرود، قاسم ، مسرحية (مجرد نفايات) ، مجلة شانو ، السليمانية : فرقة سالار ، العدد الرابع ، 2007.
- 147- نيرمون ،بياتريس ، جاك دريدا ، ت : ياسر ياسين ، مجلة المأمون ، العدد الثاني ، بغداد : دار المأمون ، 2005 .
- 148- هيزر دوبرو ، نظرية الأجناس الأدبية في القرن العشرين ، ت : باقر جاسم محمد ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العددان (3 ، 4) بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 1997.
- 149- ويلي ،جون ، تأثير السيمياء على الفلسفة ، ت : نجم سهيل ، مجلة الثقافة الأجنبية ، العدد الرابع ، السنة (29) ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، 2008.

رابعاً : الصحف اليومية

- 150- الماجدي ، د. خزل ، البيان المسرحي الاول، جريدة المدى (ملحق ورق) العدد 1576، بغداد: دار المدى للثقافة والفنون، 2099/8/9.
- 151- الماجدي، د. خزل ، البيان المسرحي الثاني ، جريدة المدى (ملحق ورق) العدد 1576، بغداد: دار المدى للثقافة والفنون، 2099/8/16.
- 152- رشيد ، أطيف ، امتيازات النص الأصيل وقراءة في نصوص هاملت ، جريدة المدى ، العدد (14) ابريل ، الأربعاء ، تصدر عن دار المدى 2007.
- 153- ستوري ، جون ، ما بعد الحداثة ، ت : هيثم الزبيدي ، جريدة الأديب ، السنة الأولى ، العدد (29) الأربعاء ، 7 / يوليو / 2004.
- 154- شناوة ، علي ، الانزياح وتقويض منظومة الإنسان العقلية في الخطاب البصري لفن ما بعد الحداثة ، جريدة الأديب ، السنة 6 ، ع 18 فبراير ، 2009.
- 155- ولن ، بيتر ، الموسيقى التصويرية وما بعد الحداثة ، ت : هناء خليف غني ، جريدة الأديب ، العدد (119) السنة (3) ، بغداد : دار الأديب للصحافة والنشر ، 2006.
- 156- هادي ، سعد : حين يتحول الشعر إلى كابوس والكابوس إلى قصيدة ، جريدة الصباح الجديد ، العدد (1460) 23 / 6 / 2009 .

رابعاً : الانترنت

- 157- الحسيني ، هادي، حوار مع الشاعر العراقي خزل أوماجي ، 23 / 8 / 2008 ، الحوار منشور في مركز النور (www.alnoor.se)
- 158- سالم ، فاضل، القطار النازل إلى الحرب ، منشورة على مركز النور (www.alnoor.se)
- المسرحية منشورة ضمن مجموعة مسرحيات على موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت ، 2005 (<http://www.awu.dam.org>) .
- 159- عبد ، د . سعد يوسف (إعداد) موقع المسرح العربي في زمن ما بعد الحداثة ، مجلة الصحافة ، العدد (5297) ، 2008 ، الموقع (www.Alsahafa.info)

خامساً : المقابلات

- 160-مقابلة رقم (1) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي) , يوم الجمعة 19 / 6 / 2009 .
- 161-مقابلة رقم (2) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي), يوم ،يوم الأحد 21 / 6 / 2009 .
- 162--مقابلة رقم (3) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي), يوم السبت 20 / 6 / 2009 .
- 163-مقابلة رقم (4) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي), يوم الاثنين 22 / 6 / 2009 .
- 164-مقابلة رقم (5) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي) ، يوم الثلاثاء 23 / 6 / 2009 .
- 165-مقابلة رقم (6) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي) يوم الأربعاء 24 / 6 / 2009 .
- 166-مقابلة رقم (7) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي) يوم الخميس 25 / 6 / 2009 .
- 167-مقابلة رقم (8) عبر الانترنت مع الشاعر/الكاتب المسرحي (خزعل أُلماجدي) يوم 26/7/2009.