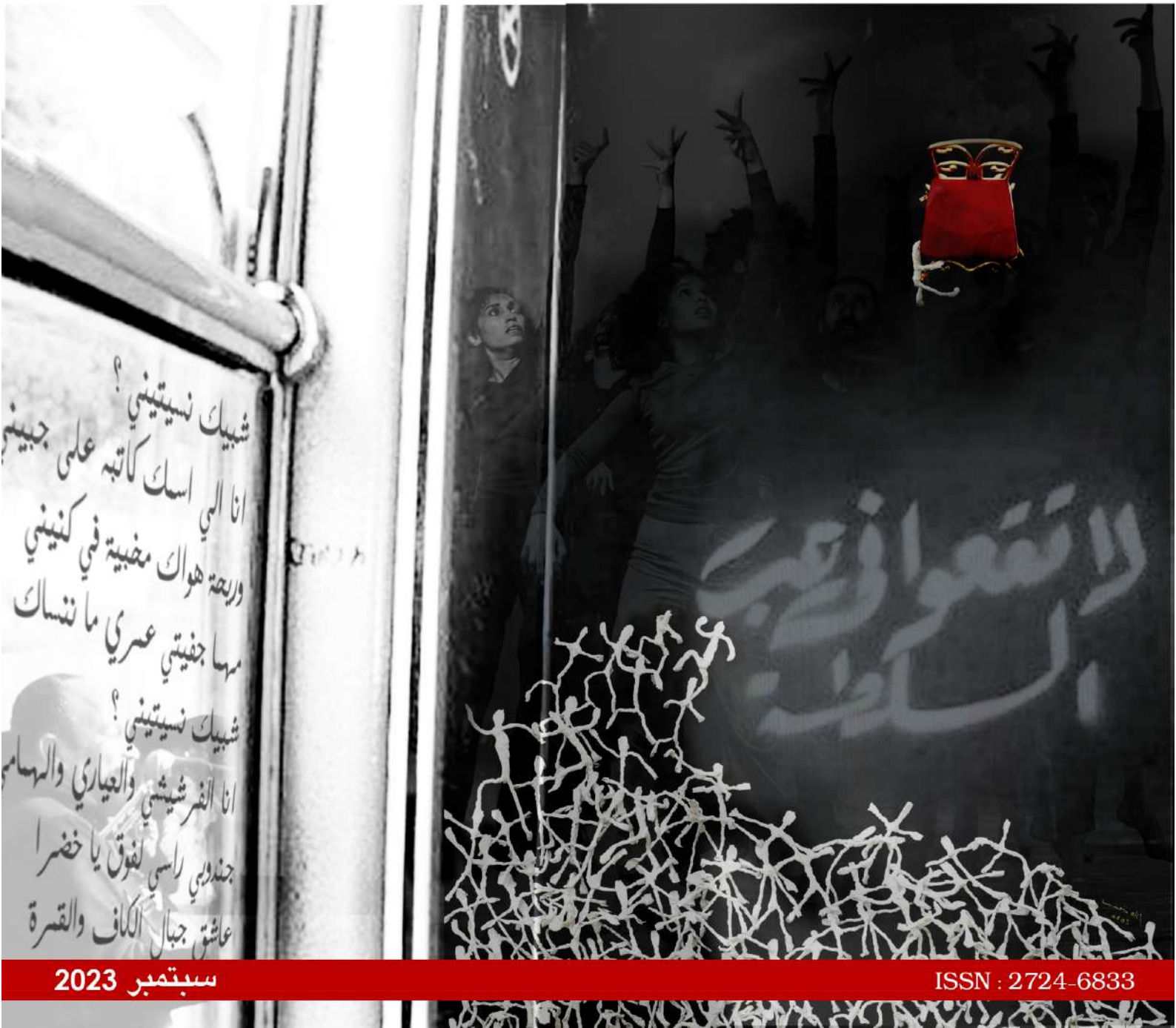
المنتدى التونسي
للحقوق الاقتصادية والاجتماعية
FTDES

كراسات المنتدى عدد 8

فنون واحتجاج

إلتزام وفعل مقاومة في تونس

المنسقة مفيدة الغضبان



سبتمبر 2023
ISSN : 2724-6833

المسرح والاحتجاج من خلال مسرحيّة "ثقوب سوداء" Résistance plus عماد المي

أمّ الزين بن شيخة

ملخّص

إنّ الغرض من هذه المقالة هو بسط مقاربة فلسفية للعلاقة بين المسرح والاحتجاج، من خلال نموذج من المسرح التونسي هو مسرحية "ثقوب سوداء" للمخرج عماد المي. ولقد حاولنا تقديم قراءة جمالية لهذه المسرحية على أرضية الإشكاليات التالية: في أيّ معنى يكون المسرح تعبيرة احتجاجية على ما يحدث من ظلم في أوطاننا؟ وأيّة علاقة ممكنة بين المسرح والديمقراطية والمقاومة بوصفها ابداعا لشكل جديد من الحياة السياسية العادلة والضامنة لجميع حقوق الناس الإبداعية والاجتماعية؟ وإلى أيّ حدّ نجحت مسارحنا في تحويل الفنّ إلى تمارين في المواطنة؟ من أجل معالجة هذه الأسئلة توزّعت المقالة على ثلاثة لحظات منهجيّة أساسية: اشتغلنا في الأولى على الدلالات الفلسفية للتعبيرات الاحتجاجية ونضّدنا الفروق الدقيقة بين المقاومة والاحتجاج والتمرّد والعصيان، انطلاقا من المرجعيات الفلسفية الكبرى. واستغرق بحثنا في اللحظة الثانية على مسرحية "ثقوب سوداء" من النص إلى الركح، وفيها تبيّن واستقصاء لأهمّ الدلالات الجمالية للعلاقة بين المسرح والحبّ، بوصف الركح "قنطرة العشّاق" نعيد بناءها دوما رغم كل أشكال الخراب التي تصيب قدرتنا على الحبّ في أوطان دمّرتها قوى الظلام في قلوبنا.. وانتهينا أخيرا إلى أهمّ النتائج أي التشديد على المسرح بما هو مساحة إبداعية حرّة للتدرّب على المواطنة كقيمة سياسية وإتيقية قوامها اختراع الحبّ ضدّ كلّ أشكال الكراهية التي لا تنتج غير العدميين والمدمنين على فلاحة الخراب.

الكلمات المفاتيح

المسرح السياسي ـ المقاومة ـ الحبّ ـ الفضاء العمومي ـ التمرّد ـ جماليات المخاطرة ـ مسرح القساوة ـ مسرح العبث.

"على الإنسان أن يموت واقفا بدلا من أن يحيا وهو يحثو على ركبتيه"، ألبير كامو

"قنطرة العشّاق اشكون باش يعاود يبنيها معايا؟"، عماد المي ، من نصّ المسرحية

"إنّ روح المسرح هو أنّك تملك جسدا"، هنري غوبيه، جوهر المسرح

المقدّمة

لا يزال المسرح بوصفه "أكمل أنواع الفنون" على حدّ عبارة جميلة لباديو[1]، هذا الفنّ الذي مرّ على ظهوره أكثر من ألفي وخمس مائة سنة، أبا للفنون كما كانت الفلسفة يوما ما أمّا للعلوم جميعها. فهو الفنّ الذي لا يزال يواصل حماية حقوق الخيال والسهر على تحويله إلى ركح كبير لمقاومة ما يحدث في الواقع من فظاعات وكوارث وأشكال من القهر العمومي المعمّم. في عالم توحّش رأس المال وتحويل العالم إلى بضاعة مطلقة، والمجتمعات إلى مخابر تجريب لكلّ أشكال المخاطر البيئية والوبائية والرمزية أيضا، يصير المسرح بأنواعه، -من المسرح السياسي إلى مسرح القساوة ومن مسرح العبث إلى مسرح الشارع، -إلى باحة رمزيّة لتصريف كلّ تعبيرات الاحتجاج من التمرّد إلى

[1] BADIOU, Alain. *Eloge du théâtre*, Paris, Champs Essais, 2016.

العصيان إلى الثورة. إنّ المسرح يستحيل حينئذ إلى مكنة كبرى لإعادة إنتاج مخاطر العصر، لا على سبيل المحاكاة أو التطهير، إنّما على سبيل التمرّد والمقاومة ورفض ما يحدث في بوهيميا الخراب التي حوّلت الأوطان إلى "مدن الملح" والشعوب إلى "وليمة لأعشاب البحر". لقد علّمنا البار كامو أنّ الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يرفض ما هو كائن، وتعلّمنا من الفيلسوف الفرنسي ألان باديو أنّ السعادة تكمن في الإيمان بتغيير العالم وبأنّ ما هو كائن ليس الإمكانية الوحيدة لما يمكن أن يكون... ويبدو أنّ مهمّة المسرح تكمن فعلا في تنصيب ركح عمومي لمقاومة أشكال التنكيل بالبشر حيثما تنشر الأنظمة أجهزة المراقبة والمعاقبة واعتقال الحياة واحتكارها وتحويلها إلى أمكنة للسيطرة على أجساد الناس ورغباتهم وعقولهم. ولأنّ الحياة عبثية كما يعلّمنا كامو فإنّه علينا أن نتمرّد. لكن كيف يمكننا تحديد دلالات التمرّد والتعبيرات الاحتجاجية وأشكال المقاومة؟ يتعلّق الأمر بعائلة مفهومية واسعة تتراوح بين التمرد والعصيان والثورة وتشترك معانيها بعامّة في رفض أشكال الظلم والعبودية والقمع والتعبير عن ضرورة إنتاج أشكال مغايرة من الحياة. وهو رهان نعثر عليه ضمن مسارح الالتزام بقضايا الشعوب والمجتمعات وتحويل المسرح إلى مكنة حرب رمزية ضدّ أجهزة الدول حينما تتحوّل الدول إلى مؤامرات ضدّ أجسادنا وأقدارنا.

نراهن في هذا المقال على معالجة الإشكاليات التالية: في أيّ معنى يمكن لمسرح ما أن يكون تعبيرة من تعبيرات المقاومة والاحتجاج على قبح العالم في أوطاننا؟ أيّ فروق نظرية بين مسارح المقاومة ومسارح المتعة الجمالية؟ بين التراجيديا والكوميديا والملهاة؟ وإلى أيّ مدى نجحت المسارح في أوطاننا في تحويل أشكال الاحتجاج الجمالية إلى تعبيرات مواطنيّة مدنيّة لبناء فضاء عمومي ديمقراطي؟

في معنى مسرح المقاومة

لقد ظهر مفهوم المقاومة في الفلسفة السياسية الحديثة مع الفيلسوف الإنغليزي جون لوك (1632-1704)، وذلك ضمن كتاب له بعنوان "في الحكومة المدنية" (1690)

بحيث يظهر مفهوم الحق في المقاومة، أي التمرّد ضدّ كلّ حكومة تتحوّل إلى استبداد مطلق ضدّ حقوق مواطنيها [2]. ولقد تمّ التأسيس لهذا الحقّ ضمن الإعلان العالمي عن حقوق الإنسان إبّان الثورة الفرنسية، حيث تمّ اعتبار الحق في المقاومة أحد الحقوق الأربعة الأساسية إلى جانب الحقّ في الحريّة والملكيّة والأمن. وهذا يعني أنّ الحق في المقاومة لم يكن ممكنا في العصور القديمة والوسيطة أي في ظلّ امبراطوريات الأباطرة والملوك ودول الحقّ الإلهي التي تعتبر نفسها تمثّل سلطة الله على الأرض، وأنّ كلّ عصيان لها هو عصيان للربّ. وفي هذا السياق لا نعثر في المخيال العربي الإسلامي على مفهوم للمقاومة بل على مفهوم الفتنة. أمّا عن مفهوم الثورة [3] فهو أيضا مفهوم حديث بالرغم من أنّه يتمّ اعتبار تمرّد سبارتاكوس س.73 م إرهاصة أولى عن فكرة الثورة الحديثة، إضافة إلى "ثورة القرامطة" س.899 م التي تمّ اعتبارها فتنة من طرف العبّاسيين، وتمّ اعتبارها من طرف المحدثين عيّنة أولى عن فكرة الثورة في التاريخ الإسلامي بعامّة. أمّا عن مفهوم الاحتجاج فيمكن التمييز فيه اليوم في ظلّ "استعمار عالم الحياة" بين أشكال عديدة من الاحتجاج كما شخّصها كتاب هابرماس "نظريّة الفعل التواصلي" في سياق تحديده لما يسمّيه "طاقات الاحتجاج الجديدة". وهي طاقات لا تولد بالضرورة من الصراع الطبقي داخل الدولة الرأسمالية، إنّما من مواقع صراع مغايرة لا تتولّد من مشاكل توزيع الثروات إنّما من "قواعد أشكال الحياة". يولد الاحتجاج في حركات مناهضة القوّة النووية، أو في الحركات النسوية والجندرية، او في الحركات الإيكولوجيّة، وحركات المطالبة بالسلام والمشاريع البديلة والجماعات القرويّة والأقليات والطوائف الشبابية والدينية... وحركات الاحتجاج على المدارس وعلى الضرائب ... وفي هذا المعنى نقرأ تحت قلم هابرماس: "لكنّ طاقات الاحتجاج إنّما تنشأ الآن من خطوط

[2] LOCKE, J.*Traité du gouvernement civil*, Paris, Flammarion, 1984.

[3] من أجل التوسّع في هذا المفهوم، انظر: كتابنا: **الثورات العربية، سيرة غير ذاتية**، (بالإشتراك مع فتحي المسكيني)، بيروت، جداول للنشر، 2013.

نزاع أخرى، وبالتحديد هناك حيث ينبغي انتظارها إذا ما صحّت أطروحة استعمار الحياة" [4].

أمّا عن مفهوم التمرّد فيمكننا اعتبار كتاب "الإنسان المتمرّد" بتوقيع ألبار كامو هو النصّ النموذجي الذي يولد فيه هذا المفهوم. يتعلّق الأمر بربط مفهوم التمرّد بمفهوم الانتحار في أفق فلسفة تقوم على مفهوم العبث كأطروحة أساسية لفهم دلالة الوجود بوصفه وجودا عبثيّا، أي لا معنى له. ووفقا لهذا الاعتبار يولد مفهوم التمرّد كنتيجة ضرورية لعبثية الحياة. وهو ما يكتبه ألبار كامو في مقدمة كتاب "الإنسان المتمرّد" قائلا: "إنّ البديهيّة الوحيدة التي أتلقّاها في صميم التجربة العبثيّة هي التمرّد" [5]. لكن من هو الإنسان المتمرّد؟ يجيبنا كامو قائلا :"إنّه إنسان يقول لا. ولئن رفض فإنّه لا يتخلّى". لكن أيّ شيء يرفضه المتمرّد؟ إنّ الأمر يتعلّق برفض قاطع لوضعية لا تُطاق. حين يصير الوجود غير قابل للتحمّل يولد التمرّد. فنحن لا نتمرّد إلاّ على وضعية وجودية مستحيلة. لكن هل التمرّد يقف في مستوى الرفض فقط؟ إنّ التمرّد يقترن ههنا "بشعور المرء أنّه على حقّ". فالتمرّد إذن هو حالة وجودية يرفض فيها الإنسان حالة اضطهاد قصوى ويتحوّل إلى حالة رفض قاطع بضرورة الدفاع عن حقوقه المسلوبة.

يتنزّل مسرح المقاومة كتعبيرة فنّية احتجاجية نموذجية ضمن أفق إشكالية فلسفية تتعلّق بالعلاقة بين الفنّي والسياسيّ، وهي إشكالية ظهرت منذ عشرينات القرن الماضي مع الحركات الفنية الطلائعية تحديدا بعد ثورة 1917 حيث كان الشعار هو توريط الفنّ ضمن الوثبة الثورية. ولقد تمّ استئناف العلاقة بين الفنّ والسياسة مسرحيّا على أنحاء عدّة

[4] يورغن هابرماس، **نظريّة الفعل التواصلي، المجلّد الثاني، في نقد العقل الوظيفي**، ترجمة د. فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2020. صص. 625-634.
[5] ألبير كامو، **الإنسان المتمرّد**، ترجمة نهاد رضا، بيروت، منشورات عويدات، 1983 ، المقدّمة، ص.15.

ومع نماذج عديدة من الفعل المسرحي منذ مسرح براشت[6] وبيكات وسارتر[7] وأرتو [8] وكامو[9] وكانتور[10] وغروتووسكي[11] وهانس ثيس لهمان وصولا إلى مديح المسرح مع الفيلسوف الفرنسي ألان باديو. بحيث يعتبر براشت أنّ المسرح يولد من آلام الناس وأنّه مطالب بالتدخّل في مسار التاريخ، إنّ المسرح سياسيّ أو لا يكون. لكن بأيّ معنى؟ يذهب براشت إلى أنّ مهمّة المسرح هي تحديدا منحنا أشكالا مغايرة من إعادة إنتاج الحياة المشتركة للبشر. وهو ما يذهب إليه سارتر على نحو مغاير ضمن مسرح الوضعيات بحيث يعتبر أنّ الوجود يلقي بنا في وضعيات وجودية صعبة ويضعنا أمام اختيارات حاسمة ومرعبة وذاك هو معنى المقاومة. في حين يذهب ألبار كامو في مسرح العبث إلى اعتبار أنّ التمرّد هو الخيار المسرحي الوحيد أمامنا لأنّ العالم عبثي على نحو مفزع.

أمّا مسرح القساوة لأرتو فهو يقاوم فظاعة العالم بالصراخ وبالجسد بلا أعضاء، وبالفتك بكلّ أشكال التنضيد الغربي لأجسادنا ورغباتنا [12]. فهو مسرح يطرد الإله من الركح أي يوقّع نهاية النصّ ويلقي بالأجساد في غمرة مسرح الحياة الذي يوقظ حواسّنا وأعصابنا، وذلك ضدّ كلّ المسارح البرجوازية السيكولوجيّة التي تراهن على التطهير من الانفعالات البائسة أو على المتعة الجمالية، تلك التي انهزم عالمها بظهور ما يسمّيه غروتوسكي "جماليات المخاطرة" والتي نحتاجها من أجل مواجهة مجتمعات المخاطرة. رُبّ مواجهة تجد في المسرح ما بعد الدرامي للمنظّر المسرحي الألماني لهمان خير تعبير عنها انطلاقا من مفهوم جديد للمسرح السياسي. يتعلّق الأمر عنده بالمسرح بوصفه "سياسة إدراك" أي اختراع لأنماط جديدة في تمثّل العالم، وليست التزاما مباشرا بقضاياه

[6] BRECHT, Berlot. *Petit organon pour le théâtre*, Paris, l'Arche, 1997.

[7] SARTRE, J.Paul. *Un théâtre de situations*, Paris, Folio Essais, 1973.

[8] حول مسرح أرتو انظر: كتابنا: **تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة**، بيروت، دار ضفاف، 2014، صص.81-91.

[9] CAMUS, Albert. *l'Homme révolté*, Paris, Gallimard,1951.

[10] KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*, Paris, l'âge d'Homme, 1977.

[11] GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Paris, l'âge d'Homme, 1993.

[12] ARTAUD Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio essais, 1964, pp.138 sq.

السياسية. وهنا تحديدا تظهر مقاربة جديدة لمفهوم المسرح السياسي نعثر عليها ضمن خاتمة كتاب المنظّر المسرحي الألماني لهمان بتاريخ 1999. ضدّ مسرح براشت وسارتر يقترح لهمان تصوّرا جديدا للعلاقة بين المسرح والسياسة انطلاقا من التحوّلات الفلسفية الجوهرية لطبيعة السلطة بما هي سلطة ميكروفيزيائية تكاد تصير إلى مفهوم مجرّد تصعب مواجهتها على نحو مباشر. وتبعا لذلك يمكن القول أنّه لم يبق من علاقة بين المسرح والسياسة غير مفهوم "الانقطاع عن كلّ سلوك يخضع لقواعد حقوقية أو سياسيّة، أي اللاسياسة: الرعب، الفوضى، الجنون، اليأس، الضحك، التمرّد، وكلّ ما هو خلو ممّ هو اجتماعي" [13] . وتبعا لهذا التصوّر الجديد، لم يعد المسرح قادرا على أن يكون سياسيا في المعنى الماركسي للكلمة أي في أفق إشكاليات الالتزام كما طوّرها غرامشي وبريشت وسارتر على أنحاء عدّة. وذلك لأنّ المسرح في عالم العولمة الرقمية لم يعد يتنزّل في "قلب المدينة كما كان شأنه لدى القدامى"[14]. ليس المسرح سياسيّا إلاّ بوصفه ضربا من "الفعل الهجين الذي ينقطع فيه الفرد عن الجماعي ويطمح إلى المجهول أي إلى إمكانية غير قابلة للتخيّل"[15] . وتبعا لهذه الأطروحة، يذهب المنظّر المسرحي الألماني لهمان إلى أنّ علاقة المسرح بالسياسة تتمثّل في الشجاعة على تجاوز كلّ الحدود والمبالغة والخروج عن طور كلّ القواعد السياسية. يكتب لهمان في آخر كتابه عن "المسرح ما بعد الدرامي" أنّ "المسرح سياسيّ، في معنى أنّه يقاطع ويفكّك المقولات السياسيّة بدلا عن مراهنته على قوانين جديدة، مهما كانت النوايا الحسنة التي صُمّمت وفقها تلك القوانين" [16].

[13] LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre post-dramatique,* Traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, Paris, l'Arche, 2002, p. 272.

[14] *Ibid*, p.273.

[15] *Ibid*, p.281.

[16] *Ibid*, p.281.

وفق أيّ معنى من معاني المقاومة جسّدت مسرحيّة "ثقوب سوداء" علاقة المسرح بالسياسة؟ وفق مسرح العبث أم القساوة أم الوضعيات الوجوديّة أو ما بعد الدراما؟

المسرح والسياسة من خلال مسرحية ثقوب سوداء

تمثّل مسرحيّة "ثقوب سوداء" الموسومة بعنوان فرنسي إلى جانب عنوانها العربي، "مقاومة أكثر"- إحدى الأعمال المسرحية التونسية النموذجيّة التي اتّخذت من الاحتجاج ما بعد الدرامي رهانا جماليّا لها. ويمكن العثور على تقنيات المسرحة ما بعد الدرامية ضمن سينوغرافيا فرجوية ملموسة وفيزيائية لا تقوم على الحوار وعلى سلطة النصّ بقدر ما تراهن على التواصل مباشرة مع الجمهور حول مسرح الحياة. بحيث تلقي هذه المسرحيّة بشخصيّاتها في ضرب من الضياع الذي يزعزع الجمهور ويخلق فيه مسارات كلبيّة أو عدميّة أو فوضويّة. حيث ستعيش الشخصيّة الأولى مشهدا كاملا وحيدة تحدّث نفسها من فوق لغم، لا تملك سوى "كسكروت نتن" سرقته من "جيب جندي مقتول" ولا يؤنسها في وحدتها غير "نسر" لاحم يتربّص بها بوصفها جثّة قيد الحدوث. ثمّ سيتمّ تأثيث الركح بشخص ثان سيلقى به هو الآخر فوق لغم آخر وسيتحوّل المشهد الفرجوي إلى ركح فوضوي احتجاجي تقاطعت فوقه أصوات طلقات الرصاص ودماء القتلى وأغنيات العاشقين والركض في حلقات فارغة. كلّ ذلك يتمّ فوق ركح من الألغام التي تهدّد بتفجير المكان في كلّ لحظة... ولقد انفتح الركح على أصوات نسر معلّق في سماء لا نراها لكنّنا نسمع صوته عبر مؤثرات صوتية وسينوغرافية وعبر حوار يجريه معه أحد الشخصيات الرئيسية الذي وجد نفسه واقفا فوق لغم، وقضى معظم الزمن المسرحي في وضعية الوقوف مهدّدا بالموت في كلّ لحظة. وتتكوّن المسرحيّة من عشرة مشاهد تمّت عنونتها في السيناريو المكتوب من طرف المخرج المسرحي "عماد المي" عن نص "تراجيديا الديوك" للفنان المسرحي نور الدين الورغي[17].. كما يلي : قنطرة الحياة،

[17] النصّ الأصلي للمسرحية كتبه نور الدين الورغي بتاريخ 1989 ووقع تقديمه على الركح سنة 1995 ويندرج هذا النص ضمن سلسلة من النصوص التي كتبت خصّيصا في إطار مسرح الأرض الذي أسّسه نور الدين الورغي صحبة ناجية الورغي. ونور الدين الورغي هو شاعر ومؤلف مسرحي ومخرج من ولاية جندوبة عمل في فرقة الكاف ثمّ تولى إدارة

الفنّان، لعبة الموت، محاولة فاشلة، التعارف والتخالف، المنداف، الحلم، العرس 2. وخاتمة.

كيف النجاة من" الثقوب السوداء؟

ينفتح المشهد على "ما قبل المدخل"، بنصّ منتخب من مقال بتوقيع الفيلسوف فتحي المسكيني بعنوان الثقوب السوداء[18] هناك حيث يولد مكان الاحتجاج من ثقب أسود يبتلع الجميع في دوّامة عبثيّة مرعبة يستحيل علينا "فلكيّا" التحرّر منها. لكنّ يبدو أنّه في مستطاع المسرح أن يحرّر الطاقة السوداء من سوادها وأن يخرجها إلى النور. كيف يمكن للمسرح عندئذ أن يكون مقاومة لثقب أسود؟ ههنا يستحيل النصّ صوتا في الظلام :"بعض الناس كالثقوب السوداء، يمتصّون حياتك ولا يعطوك شيئا... أمّا حين يدخل شعب بأكمله في ثقب أسود، فعليك أن تتوقّع مواطنة يوميّة من نوع جديد تماما كتلك التي تميّز من لم يعد يحمل وجها أصلا لأنّه لا ينظر إلينا، ولا يعترف بالأفق الذي نقف فيه...هل علينا أن نتحوّل إلى ثقب أسود حتى ننجو من العاصفة؟ ". بهذا السؤال الفلسفي التراجيدي يهيّء المخرج عماد المي الركح لاستقبال نوع مغاير من المقاومة : بالوقوف فوق الموت، بمناجاة العدم، بالتهكّم من ألغام الحروب ... باللامبالاة من بقاع الدم فوق ملابسنا... بالتهكّم الأسود والضحك من أنفسنا.. ويأتينا النداء من عمق ثقب أسود :"اثقب نارك أيّها الواقف على حدود الوطن ولا تبتئس ...أنت ألم مؤقت لكلّ الذين سيولدون منك" [19]. كيف نثقب النار كي ننجو من الموت؟ بالألم أيضا يمكن للمسرح أن يقاوم. لكنّه ألم مقاوم يباغت الجمهور في كلّ مرّة بأنّ صمودنا على ركح المسرح هو الطريقة الوحيدة لوجودنا. وهو

فرقة جندوبة لمسرح الأرض. وهي تجربة فريدة من نوعها قامت على الاحتفاء بمجتمع الريف الذي يمثل صدى عميقا للمجتمع التونسي تمّ تهميشه وإقصاؤه من العملية التنموية والإبداعية.

[18] فتحي المسكيني، أمّ الزين بن شيخة، **الثورة البيضاء، تمارين في المواطنة**، تونس، دار الوسيطي للنشر، 2013، توطئة، صص7-11.

[19] نفسه، ص.11.

ما يكتبه غروتوسكي "على الركح نبدأ في الوجود، أمّا في حياتنا اليوميّة فنحن لا نحيا إلاّ نصف حياة فقط" [20].

تحيلنا فاتحة المسرحية بعنوان "ما قبل المدخل" إلى فرضيّتين: إمّا أنّ الدخول إلى هذا المكان حيث ستتمّ مسرحة الحياة غير ممكن دون العبور عبر اللامكان أي عبر ثقب أسود، ذاك اللامكان المظلم حيث لا أحد ينجو، وإمّا أنّ سكنى هذا الركح غير ممكنة لكنّه منطقة للعبور فقط. وفعلا فإنّ اختراع الأمكنة لا يكون ضروريا إلاّ حينما تسقط الأمكنة القديمة ولم تعد قابلة للسكن، وهو معنى الاحتجاج بوصفه مقاومة للسقوط في الفراغ. والفراغ هنا هو فراغ الوطن من عشّاقه وفراغ الوجود من الحبّ وفراغ الأرض من الأمن. وحينما تستحيل الأمكنة إلى مواطن لزراعة الألغام، لا أحد بوسعه العبور إلى أيّ مكان إلاّ أن يموت واقفا. وذلك لأنّ استراتيجية الاحتجاج كمقاومة تفترض أطروحة فنّية أشبه بمسرح العبث لدى كامو يعبّر عنها نصّ عماد المي على لسان "المرأة" قائلا ما يلي: "عاشق ميّت خير من عاشق جبهتو في الوطن تتكركر". (المشهد السادس).

العشق والمقاومة

ينفتح المشهد الأوّل على "قنطرة الحياة" موقّعا قدرة المسرح على العبور من الثقوب السوداء إلى المدخل، حيث تحدث "المطاردة" ولا شيء نراه غير ما نسمعه من أصوات طلقات الرصاص والصراخ واللغة غير المفهومة والخيالات والركض، في ضرب من لحظة الولادة المسرحيّة لحدث الحياة نفسها تحت صوت طلقات الرصاص وركض وصراخ للهروب من شبح الموت. يولد المسرح حيّا وهو يقاوم الموت ركضا أو صراخا أو وكوكة..ممزّقا أحشاء العدم ومشكّلا كينونته بنفسه. هكذا يولد المشهد الأوّل بعد المدخل كما لو كان الفعل المسرحي عمليّة ولادة طبيعيّة من رحم الحياة فهو لا يولد كما لوكان طفرة واحدة، بل عبر استراتيجيّة ركحيّة للعبور من الصوت إلى الجسد الحيّ

[20] Voir : LOMBI, Emily. « Vers un théâtre de la pauvreté – le Théâtre ou l'émergence de l'Etre chez Jerzy Grotowski », In *Revue Protous- Cahiers des Théories de l'art*.

ومن المسموع إلى المرئيّ ومن التقاطع بين سياسات المحسوس جميعها ..بحيث ينفتح المرئيّ على شخص هارب من حرب لا نسمع منها غير طلقات الرصاص وقصص سوف يتمّ توظيبها الركحيّ بأجساد شخصيات ثلاثة هم صانعوا الركح الاحتجاجي بمعيّة أصوات لا نراها وطائر مفترس هو النسر الذي ألقى به المخرج عماد المي في هذه المغامرة المسرحيّة، في نوع من الإيحاء المسرحي الطريف بأنّ المسرح هو مسرح الحياة. وعليه لن يكون الفضاء المسرحي حكرا على البشر فقط، لأنّ الحيوان هو شريكنا الأصلي في هذا المرعى الحيواني الكبير الذي يجمعنا. أليس المسرح في لغة الضاد مرعى لتسريح الحيوان ورعيه أيضا وفق توصيف رشيق لفتحي المسكيني؟ [21]

تنفتح قنطرة الحياة بوصفها المكان المسرحيّ الجوهريّ الذي ضمنه سوف يتمّ تنضيد فعل "المقاومة أكثر" على "مجموعة من الأشخاص المجهولين، ملامحهم غير واضحة يركضون وراء شخص محاولين الإمساك به ويقومون بإطلاق الرصاص عليه، لكنّ هذا الأخير ينجو"... هكذا يتمّ تشغيل مفهوم "المقاومة" منذ البداية ..مقاومة الحدّ الأدنى وهي القدرة على البقاء حيّا أي النجاة من القتلة. أليست قدرة الإنسان على أن يملك جسدا، هي روح المسرح؟ وحده من ينجو من الموت بوسعه أن يوجد على مسرح الحياة. وهذه هي بداية المقاومة كتعبيرة مسرحيّة أوّلية من تعبيرات الاحتجاج. إنّ هذا الشخص الذي يركض في اتجاه الحياة، هو من سيضمن نجاتنا معه . فظهوره على الركح معناه أنّ المسرح قارب نجاة له وأنّنا قد نجونا معه وفي شخصه جميعا وانتصرنا على قوى الموت. لكن كيف نجا هو فقط وتمّ قتل الآخرين؟ ربّما لأنّه استطاع أن يركض أسرع من القتلة...وأنّ سرعته هي التي جعلته يتحرّر من واقع دموي نحو مكان متخيّل هو المسرح بما هو مجال للنجاة..ولا شيء غيره. نحن إذن محكومون بالنجاة من الموت كقانون أنطولوجيّ لمسرح الحياة. لذلك يتطلّب فعل المقاومة منذ البداية قدرة ما على السرعة ضدّ قوى الموت.

[21] فتحي المسكيني، "السلفي والمسرح: معركة رعاة؟ أسئلة للتفكير" ضمن **الحوار المتمدن**، 30-3-2012.

لكن ماذا نقاوم تحديدا؟ وعلى أيّ شيء يتمّ الاحتجاج؟ كلّ احتجاج يبدأ من شعور بعبثيّة الحياة. هكذا يعرّف ألبار كامو مفهوم التمرّد في كتابه "الانسان المتمرّد". فيم تكمن عبثيّة الحياة في هذا الركح المسرحي؟ حين يعلو صوت الرصاص فوق أصوات العشّاق..حينها تُصاب الحياة بالعبثيّة.

الاحتجاج هو اذن ضرب من التمرّد على إفراغ الوطن من مشاعر الحبّ وذلك بتدمير قنطرة العشّاق كما يعبّر عن ذلك أحد الشخصيات في المشهد السادس:" البلاد طاحت حجرة حجرة وهي تحبّ تعاود تبني قنطرة العشّاق"..ويمثّل المشهد السادس تحت عنوان "المنداف" أنطولوجيا الفعل المسرحي بامتياز. فبعد وضعيات وجودية مستحيلة عاشتها الشخصيتان على الركح في نوع من الحوار العبثي كما لو كانا في دائرة مغلقة..كلّ منهما يقف فوق لغم، ولا أحد يرى وجه الآخر، كما لو كان المسرح فتكا بالوجه والوجهية والوجاهة..أحدهما لا يرى من الشخصية التي تؤثث معه الركح الاّ صوتها..والثاني لا يرى من رديفه غير القفا..كما لو كان "القفا" هو ما تبقى من العالم ..عالم فقد وجهه أو لم يعد يحتاجه أصلا..بل إنّ المسرح ههنا يقصد مقاومة الوجوه القديمة التي دمّرت قنطرة العشّاق، فالوجه قناع للنظام وهو منظّم عمليات تجميل الواجهة، وهو وجه وجهاء القوم القائمين على المراقبة والمعاقبة ومنضّدي كلّ الحروب على الحياة..لكن من يقدر على هزم الوجه، وجه العالم القبيح الذي دمّر كلّ إمكانيات العشق بين المحبّين..فالمحبّون فقط بوسعهم إعادة ترميم قنطرة الحياة، ومدّ الجسور بين الركح والعالم المتّسخ بالدم، حيث يأكل الجميع "كسكروتا نتنا" من جيوب الضحايا والمقتولين.

هكذا يجيبنا المشهد السادس في ضرب من الدفاع عن "النسويّة الإبداعية" أنّه وحدها امرأة تملك اقتدار إعادة العشّاق إلى العالم، وحدها امرأة تتقن ترميم قنطرة العشّاق، فهي حارسة مملكة الحبّ لدى جميع الآلهة. تظهر المرأة إذن على الركح بعد أن استحالت الحياة من دونها، حيث بقي الذكور هناك في وضعية وجودية لا مخرج لها. إنّ وضعية الوقوف على لغم يتطلّب عدم الحركة والبقاء في حالة عطالة أنطولوجيّة مرعبة، كما لو

كانا ينتظران الموت في أيّ حركة يقومان بها..كان على "أفروديت" إذن أن تظهر فجأة كشكل من الخلاص الجمالي، في معنى دقيق هو إعادة منح الحبّ إلى الركح..واختراع مسرح جديد يؤثثه عشّاق حقيقيّون لمقاومة القتلة، ومن أجل أن تعلو أغنيات العشّاق على صوت طلقات الرصاص. لقد أودع المخرج المسرحي عماد المي بهذه الحركة المسرحية الطريفة المرأة منزلة جمالية رئيسية: إنّ مجتمعا لا تقوده النساء إلى قنطرة العشاق هو مجتمع محكوم عليه بالسكن فوق الألغام والعيش تحت طلقات الرصاص وأكل الكسكروتات النتنة من جيوب المقتولين والضحايا..إنّ مجتمعا لا تنضّده النساء بالحبّ هو مجتمع الأيادي الوسخة بالدم ..

لكن أيّ نوع من العشّاق تعيدهم "المرأة" كشخصيّة محوريّة تظهر على الركح بعد وضعيات عبثية لرجلين متسّمرين فوق لُغمين، لا أحد منهم استطاع أن يُكلّم الآخر أو أن يواجهه وجها لوجه؟ تدخل إلى الركح إمرأة في الخمسين من عمرها "عاشقة وهازّها العشق" وهي تصيح:" ويني القنطرة، ويني العشاق؟"..لكنّ الشخصية الثانية تجيبها: «ما لا إنت هي زرعت الألغام في كل بقعة..علاش تقتلي في العشّاق؟"..وتردّ عليه المرأة في حزم :"عاشق ميّت خير من عاشق جبهتو في الوطن تتكركر"..في هذه الجملة تلخّص المرأة مفهوم المقاومة المسرحية بشكل صارخ. إنّنا نسمع في هذا الصوت النسائي صدى شعريّا لقصيدة إرادة الحياة لأبي القاسم الشابّي:

"وقالت لي الأرض لمّا سألت أيا أمُّ هل تكرهين البشر
أبارك في الناس أهل الطموح ومن يستلذّ ركوب الخطر
وألعن من لا يماشي الزمان ويقنع بالعيش عيش الحفر"

هكذا اذن تولد إرادة الحياة من الطموح وركوب الخطر، وليس من الخنوع وعيش الحفر. وذاك هو معنى مسرح المقاومة الذي يجد في إنتاج عشّاق حقيقيين للحياة رهانا

جماليا رشيقا. ثمّة علاقة أنطولوجية بين المسرح والعشق والمقاومة تنجزها مسرحية "مقاومة أكثر" في حجم الثقوب السوداء التي تهدّد بابتلاعنا في كلّ لحظة. إنّ العشق ميزة المتمرّدين والأحرار والذين لا يركعون أبدا، وكلّ من يخون هذا المبدأ موته أهون من حياة الذلّ والإهانة. هكذا اذن لا يقبل مسرح المقاومة عشّاقا خانعين سلبيين راكعين لأجهزة القمع وسياسات اليأس ومدن الملح والموت، لذلك سقطت قنطرة العشّاق..لم يكونوا عشّاقا حقيقيّين للحياة، والمطلوب من المسرح الآن هو إعادة بناء قنطرة العشّاق..تقول المرأة :"قلت لهم نعاود نبنيو قنطرة العشّاق"..الوطن هو قنطرة العشاق، لكن لا أحد بوسعه أن يبني وطنا وحيدا. لذلك تقول المرأة على الركح للجماهير أيضا: "قنطرة العشّاق شكون باش يبنيها معايا"..إنّ المقاومة فعل جماعي للتحرّر من كلّ الألغام التي تزرعها أجهزة الموت في أراضينا والتي تهدّد حياتنا في كلّ لحظة. كلّ أوطاننا صارت إلى أمكنة ملغّمة، وصارت الحياة مهدّدة في كلّ لحظة. ومن لا يعيد اختراع العشق في قلبه، ومن لا ينضمّ إلى الجموع التي تريد بناء الوطن مرّة أخرى سيموت وحيدا فوق لغم...إنّ وطنا بلا حبّ أشبه بلغم قيد الانفجار. تلك هي مهمّة المسرح كتعبيرة من تعبيرات الاحتجاج والمقاومة.

كيف يتحوّل المسرح من ركح للألغام إلى مكان للأحلام؟

هذا هو المعنى الإيجابي النشيط للمقاومة الذي تمنحه لنا مسرحية "ثقوب سوداء أو مقاومة أكثر". بحيث جاء على لسان المرأة التي جاءت لإعادة بناء قدرة الوطن على الحبّ ما يلي: "عمرو الورد في بلادنا ما يمشي خسارة..وعمرو العشق ما يبور.."..وفعلا لقد تمّ تشغيل ملكة الحلم طيلة المشهدين السابع والثامن الذي تمّ تأثيثه بضرب من البويطيقا (الشاعرية) الرمزيّة العميقة حيث يتحوّل المسرح إلى احتفال جمالي بالمخيال الشعريّ . هناك في قلوب العشّاق تولد الأغنيات والأهازيج التي تجعل من العشق مدينة خيالية خاصّة بكلّ من عبر بقنطرة العشّاق وترك قلوبا وورودا وذكريات سوف تعيد المرأة نسج خيوطها وتنضيد سردياتها من أجل استحضار قصص المحبّين الذين مرّوا من باحة

العشق كأجمل مكان للأحلام وللأعراس أيضا. ونسمع صوت المرأة يترنّم بكلمات من قبيل "قلوب قلوب..قلوب هايمة في العشق غايمة" أو "شوفوا الزهو ..شوفوا الطرب ..شوفوا منظر العشّاق".هكذا إذن تمّت إعادة المسرح إلى مهمّته الأولى : النشوة عشقا بناي ديونيزوس الهائم على وجهه في كلّ مكان يغرس العنب ويصنع الخمور ويغري الحشود بالحلم على الدوام..الحلم هو الأفق الذي يراهن على اختراعه مسرح المقاومة دوما. بلا حلم سنتحوّل إلى جثامين لا نصلح لغير حراسة الألغام وتحويل أجساد البشر إلى طعام للنسور المتربّصة برائحة الدماء. لكنّ الحلم ههنا ليس حلم الحمقى بغد أفضل، وليس تفاؤلا أبلها بعالم أجمل، بل هو فعل تمرّد على سياسات القتل المرعب في عالم الحروب الدائمة حيث تُهدر الدماء وتُشرّد الشعوب ويتمّ استعمار عالم الحياة. لذلك تتطلّب علاقة المسرح بالسياسة ضربا من التهكّم الكلبيّ على دول التوحّش والرعب المعولم. وهو ما تنتهي إليه مسرحية "ثقوب سوداء" لعماد المي في مشهدها قبل الأخير تحت عنوان "تهكّم". وهو مشهد تستوي فيه لدى الشخصيات الحياة بالموت. وهو ما يأتي على لسان الشخصيّة الأولى التي تواصل الحديث معنا من فوق لغم قائلا: "ما عادش عندي قلب..وما يفاجئني شيء..لا لغم في الشعانبي يتكلّم ...لا دكتاتور في القماطة"...

هل استطاع المسرح إنقاذ شخوصه من الموت فوق الألغام؟ هل حرّر الأوطان من ألغام الحرب؟ عن هذا السؤال تجيبنا مسرحية عماد المي في مشهدها الأخير بأغنية إلى طغاة العالم مستعيدا مرّة أخرى قوّة الفنّ من أجل مقاومة كلّ أشكال التنكيل بالشعوب وهدر دماء الأبرياء في عالم للحروب الدائمة ودول التوحّش وسياسات الرعب. هكذا يكتمل مفهوم المقاومة في هذه المسرحية حينما تُمنح الكلمة لشاعر إرادة الحياة قائلا:

" ألا أيّها الظالم المستبدّ ...حبيب الظلام عدوّ الحياة
سخرت بأنّات شعب ضعيف..وكفّك مخضوبة من دماه
...حذار فتحت الرماد اللهيب..ومن يبذر الشوك يجني الجراح.."

خاتمة

1) ثمّة رابطة متينة بين المسرح والمقاومة واختراع العشّاق: إنّ المسرح يدرّبنا على الحبّ مرّة أخرى، حبّ الحياة وحبّ الوطن وحبّ الفنّ. تلك هي الشروط الأساسية للتدرّب على نمط من الحياة المواطنيّة المدنيّة التي تطمح إلى ثقافة السلم ضدّ ثقافة العنف والتطرّف.

2) بوسع المسرح أن يكون أحد قوارب النجاة من "الثقوب السوداء" التي تهدّد بابتلاعنا في كلّ لحظة. فالكراهيّة ثقب أسود، والضغينة ثقب أسود وقهر الناس تحت راية أيّة سلطة ثقب أسود أيضا. في المسرح نتدرّب على العيش المشترك تحت راية المساواة بين الجميع في الحقوق والواجبات والآلام أيضا.

3) المسرح مساحة إبداعية حرّة تدرّبنا على الاحتجاج على كلّ أشكال الاضطهاد والقهر واللاعدالة الاجتماعية، والفعل المسرحي هو بمثابة أغنية كونيّة ضدّ طغاة العالم تنذرهم جميعا أن "حذار فتحت الرماد اللهيب...ومن يزرع الشوك يجني الجراح"..

البيبليوغرافيا

ألبير كامو، **الإنسان المتمرّد**، ترجمة نهاد رضا، بيروت، منشورات عويدات، 1983.

الزين بن شيخة المسكيني ، **تحرير المحسوس، لمسات في الجماليات المعاصرة**، بيروت، دار ضفاف، 2014 ام

فتحي المسكيني، أمّ الزين بن شيخة، **الثورة البيضاء، تمارين في المواطنة**، تونس، دار الوسيطي للنشر، 2013.

فتحي المسكيني، أمّ الزين بن شيخة، **الثورات العربية، سيرة غير ذاتية**، (بالاشتراك مع فتحي المسكيني)، بيروت، جداول للنشر، 2013.

فتحي المسكيني، "السلفي والمسرح: معركة رعاة؟ أسئلة للتفكير" ضمن **الحوار المتمدن**، 30-3 - 2012.

يورغن هابرماس، **نظريّة الفعل التواصلي، المجلّد الثاني، في نقد العقل الوظيفي**، ترجمة د. فتحي المسكيني، قطر، المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات، 2020

ARTAUD, Antonin. *Le théâtre et son double*, Paris, Folio essais, 1964.

BALANDIER. Georges, *Le pouvoir sur scènes*, Paris, Fayard، 2006.

BRECHT, B. *Petit Organon de théâtre*. Paris, L'Arche, 1997.

CAMUS, A. l'Homme *révolté*, Paris, Gallimard, 1951.

GOUHIER, Henri. *l'essence du théâtre*. **Paris**, Vrin, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. *Vers un théâtre pauvre*, Paris, l'âge d'Homme, 1993

KANTOR, Tadeusz. *Le théâtre de la mort*, Paris, l'âge d'Homme, 1977.

LEHMANN, Hans-Thiès. *Le théâtre post-dramatique*, Traduit de 9) l'allemand par Philippe –Henri Ledru, Paris، l'Arche, 2002.

LOCKE, J. Traité *du gouvernement civil*, Paris, Flammarion, 1984.

SARTRE، J- P. *Un théâtre de situations*, Paris, Folio Essais, 1973.

HEITZ, Raymond. « La théorie dramatique de Bertolt Brecht , in : *Etudes Germaniques* 2013 / 1 (n° 269, 153-160.

LOMBI, Emily. "Le théâtre ou l'émergence de l'être chez Jerzy Grotowski." In : *Revue Proteus*, Paris I Panthéon-Sorbonne (2010), http://www.revue-proteus.com/articles/Proteus00-4.pdf

SERGE، Added. « Peut-on parler de « théâtre résistant » ?. In: Revue d'histoire moderne et contemporaine, tome 37 N°1, Janvier - mars 1990. pp. 128-147.