المؤتمر العلمي الدولي الثاني

"التحولات الجمالية في الفنون والعلوم قراءة منهجية من الفلسفة إلى الإنتاج"

٤-٥ آذار ٢٠٢٤

محور: حداثة الإنتاج في الفنون الجميلة

فضاء المدينة في إنتاج عروض المونودراما العمانية

د. سعيد محمد السيابي

أستاذ مساعد بقسم الفنون المسرحية / جامعة السلطان قابوس

ملخص البحث

العرض المسرحي نظام متداخل ومترابط بالحياة الثقافية العامة، والكاتب المسرحي والمخرج والعملية الإنتاجية تخضع لمتطلبات رفع الوعي المجتمعي، وبذات الوقت هو نظام مستقل حتى عن مرجعه أو ركيزته (النص المسرحي) بدرجات متباينة، تبعًا لتباين المذاهب الأدبية والمدارس والاتجاهات الفكرية. إن النص المسرحي المكتوب لا يأخذ وضعه الطبيعي إلا عندما يُعرض لجمهور المتلقين، بالاستعانة بالأساليب والتقنيات في الإخراج والتمثيل والسينوغرافيا، والتي يتشكل جوهرها عبر الشفرات.

الكلمات المفتاحية: المونودراما، المُنتج المسرحي، الإنتاج المسرحي.

Abstract

Theatrical performance is an overlapping system linked to public cultural life and at the same time it is an independent system even from its reference or pillar (theatrical text) to varying degrees, depending on the difference in literary doctrines and intellectual/aesthetic trends, knowing that the written theatrical text takes its natural position only when it is presented to the audience of the recipients using directive,

acting and scenographic methods and techniques, the essence of which is formed through codes.

Keyword: Monodrama, Theatrical producer, Theatrical production.

مقدمة البحث:

إن المدينة هي النموذج للنسبية الدينامية والفضاء الذى يعنى بأكثر من أمر واحد؛ فهي بوابة إلى التفاصيل الداخلية لعنصر الجمال والإبهار الذي قام به مهندسو البناء، بابتكاراتهم في البيئة التي تعين على السكن والعمل والنشاط والراحة والقرب والبعد والسعة والمناسبة؛ ليكون الإنسان محور فلسفة الاختيار للأمكنة التي تعبر عنه وتعينه على وضع بصماته الحضارية، وربما تكون هي حالة تصورها لنا عمليات الإنتاج المسرحي النوعي في عروض المونودراما، كوعي عاكس للحياة، فالمدينة بمقدورها أن ترعاك أو تعيلك أو تكشف عنك غطاءك وربما تلغيك، في ظل دينامية الفرد في علاقته بالآخرين.

المسرح في كل مكان من المناطق الترفيهية يقع في وسط المدن، ويصور الأجزاء من المناطق والمباني التي تكون بؤرة للأحداث التاريخية والواقعية المهمة، ويقدم في بعض العروض الهامش من المباني الحكومية، وقاعات المحكمة، ومشاهد حلبة الرياضة، إلى مسارح العمليات الحربية، وعبر هذه الأشكال المتعددة، يمتد تاريخ من التواصل المسرحي يسمح للثقافات بالتنجيم والتساؤل عن ذاتها في آن واحد([1]).

يقول بيتر بروك "إن وجود شخص يسير عبر هذا الفضاء الفارغ، بينما يراقبه شخص آخر، هو كل ما يتطلب من أجل القيام بحدث مسرحي"([2]).

وبناءً على هذه الفرضية؛ نرى أنفسنا أمام تأكيد منطقي يعبر عن أهمية جدلية العلاقة ما بين إنتاج عرض مونودرامي وتنقلاته بين المدن المختلفة؛ إذ تعد المونودراما اختبارًا حقيقيًّا وجادًّا لطاقة المؤلف المسرحي، والممثل والمخرج أيضًا الذي تشغله قضايا مهمة نتناولها بعمق، من خلال شخصية لديها القدرة على انتزاع الدهشة عبر حدث درامي

[1]– هيلين فريشوات: المسرح والجمهور، ترجمة أريج إبراهيم، المركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠١٥، ص١١.

[2]– بيتر بروك وتيرى إيجلتون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ت. د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٣٣١.

متنامٍ، وعمليات كشف كامنة لشخصيات متحركة حيوية، هو كشف داخلي عميق في ظل تنوع الثقافات واختلاف الفضاء المكاني.

خاصة إن المسرح يستمر ويزدهر بصناعة إنتاج مسرحي تقوم عدد من العوامل والظروف بمساندته، كأن يكون هناك وعي مجتمعي بأهميته، ومؤسسة إنتاج تبذل بسخاء لتحقيق رسالته بوعي، ويتوفر في الدولة أو الإقليم أو المنطقة بنية تحية لمسارح مجهزة، فهناك العديد من العوامل التي تساعد على الإنتاج المسرحي المحترف؛ إذ يتنوع متخذ قرار إنتاج العرض من داعم إلى آخر.

إن الوصول للتصور الصحيح لطبيعة المراحل الإنتاجية في العمل المسرحي وخصوصا المونودراما، يساهم كل ذلك بدوره في خلق الجودة المطلوبة، والاستمرارية في التسويق، وفي نجاح المؤسسة الإنتاجية في تحقيق فلسفة صناعة احترافية ذات مردود مادي ومعنوي والذي عليه تم اتخاذ قرار الإنتاج المسرحي. والاهتمام بعناصر الإنتاج الناجحة التي تتطلب من المنتج اختيار الطاقم الذي يقود بفهم طبيعة العملية الإنتاجية بمراحلها المختلفة، وكذلك اختيار عناصر الجودة من مخرج متمكن وممثل محترف وطاقم متكامل ومتجانس يمثل عصب العملية الإنتاجية، وهذا ما استطاعت الدراسة أن تقوم بتحليله وقراءته في العروض عينة الدراسة في مسرحية (هذه المدينة لا تحب الخضار) ومسرحية (رأس خارج على القانون).

الفصل الأول
الإطار المنهجي للبحث

أولاً: أهداف البحث:

- معرفة التحديات التي تواجه العرض المونودرامي العماني في الاستفادة من فضاءات المدينة والعملية الإنتاجية للعرض في ظل تنوع الثقافات.
- التعرف على تأثير الفضاء المونودرامي على رسالة المؤلف المسرحي العُماني والممثل والمخرج.

ثانياً: أسباب اختيار الموضوع:
ندرة الدراسات التي تناولت نفس الموضوع، ونفس العينة.

ثالثاً: حدود البحث:

١- الحدود المكانية: العروض المسرحية العمانية.
٢- الحدود الزمانية: من ٢٠١٦ إلى ٢٠٢١.
٣- حدود الموضوع: الإحاطة بموضوع فضاء المدينة في عروض المونودراما.

رابعاً: منهجية البحث:
المنهج الوصفي التحليلي الذي يتابع الظواهر متابعة جزئية وكلية، ويدقق في الأشياء الموصوفة ويكشف عن علاقتها السطحية والعميقة، ويحدد ما فيها من العلاقات الطبيعية والمنطقية، فيما يخص فضاءات المدينة في عروض المونودراما العُمانية ولعبة الإنتاج.

خامساً: أهمية البحث:
١- تشكل مادة البحث مادة خصبة للباحثين في مجال علوم المسرح خاصة أن الدراسة موضوع لا يزال يطرح نفسه على ساحة النقاش؛ حيث الكشف عن الأساليب الفنية التي استخدمها العرض المونودرامي طارحًا فضاء الإنتاج والمدينة للدرس النقدي وكيفية معالجته دراميًّا.

٢- الإحاطة الموضوعية بالفضاءات في الإنتاج المسرحي الرئيسية المؤثرة في الفكر المسرحي وبلورتها في الورقة. يأمل الباحث أن تقدم هذه الورقة إضافة معرفية في آليات الكتابة والنقد المسرحي والإخراج العُماني، وفي ضوء عنوان هذه الورقة نحن أمام مجموعة من مفاهيم هي الإنتاج والمدينة؛ لذا سنبدأ بإطار نظري، نوضح من خلاله المعنى العام المرتبط بالأذهان عن تلك المفاهيم، سواء على صعيد المفهوم اللغوي أو الاصطلاحي.

سادساً: المصطلحات والمقارنات المفاهيمية

المونودراما هي اختبار حقيقي لطاقة الكاتب واسع الخيال، تشغله قضايا مهمة، يتناولها بعمق، عبر الكتابة عن شخصية تدهش المتلقي، من خلال الحدث الدرامي المتنامي، وتتطور الصراع الداخلي الذي تعيشه الشخصية، والتنوع الذي تقدمه الشخصية المتحركة الحيوية في طرح رسالتها وفلسفة الحياة والتجارب التي مرت بها.

لقد ظلت (المونودراما) كشكل فني مختفية وقتًا طويلًا من الزمن، لكننا يمكن أن نتلمس الجذور الأولى لها في المشاهد التي كان ينفرد بها البطل بالحديث مدة طويلة، بينما ينصت الآخرون له في صمت حتى ينتهي، كما في المسرحيات الإغريقية والتراجيديا في عصر النهضة.

..." فنجد أبطال هذه التراجيديات يحتكرون المسرح فترات طويلة ليلقوا على مسامع الجمهور الخطب العصماء التي تحوي المواعظ الأخلاقية التي لا تتصل بمواقف حية

من واقع المجتمع أو واقع المسرحية"[3].. إن الكاتب وليم شكسبير قدم عدت مونولوجات في نصوصه المسرحية كما تذكر الناقدة نهاد صليحة وتؤكد الأهمية الدرامية التي استطاع توظيفها في فهم تطور الصراع النفسي الذي كان يدور بدواخل شخصياته المسرحية وهمومها وفي اتخاذها للقرارات المصيرية [4]، والتي تتمظهر الشخصية بدواخلها الموضوعية والذاتية مع الإمكانيات الفردية التي يمتلكها الممثل"... وجد هذا الشكل الفردي الذي يخول الممثل احتكار خشبة المسرح دون منازع، فرصة لإطلاق مواهبه التمثيلية الفذة" .[5]

ليتخذ دور اللاعب معتمدًا على الارتجال العفوي في خلق نوع من العلاقات المبتكرة لشخصيات حقيقية أو خيالية تعيش في محيطه"... وهذا ليس نوعًا من الجهل، وليس علامة على الاجترارAutism أو الانفصال عن الواقع أو الفصام، بل هو على العكس من ذلك، نوع من النشاط الإبداعي والصحي شديد الرقي، وهو المكافئ أو المماثل العقلي للعب" .[6]

تُعد المونودراما حقًّا لعبة فردية شديدة التكثيف والمرونة وتقوم على الإمكانيات الإنتاجية. "إذ أن المسرح الفردي "يعد ظاهرة مستجدة أفرزتها أسباب معينة. هنا نحن أمام الأنا" .[7]

إن المونودراما تطلق الإمكانيات الفردية الكاملة لدى الممثل "بوصفها شكلًا دراميًّا وأدبيًّا لا تقترن بالممثل الواحد الذي قد يؤدي أكثر من شخصية، بل قد يؤدي مسرحية (هاملت) على سبيل المثال بكاملها وحده، وفقًا لمهاراته الأدائية والإخراجية، بل إن الأمر يتعلق

---

[3]– نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢، ص ١٤٦.

[4] – نهاد صليحة: المرجع السابق، ص١٤٦.

[5] – حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ٢٠١٢، ص٣٦.

[6] – جيلين ولسن: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠، ص ٤٩.

[7] – الطاهر الطويل: المسرح الفردي في الوطن العربي مسرح عبد الحق الذروالي نموذجًا، إصدارات الهيئة العربية للمسرح، العدد ١٩، الإمارات، ٢٠١٥، ص٢.

بالشخصية الدرامية المستوحدة والمنفردة، والتي تشكل نواة النص المونودرامي برمته، كما يتعلق بالجوهر الدرامي لتلك الشخصية" .[8]

أما فيما يخص الإنتاج المسرحي، فهذا المصطلح مطاط وله العديد من الأوجه والتعريفات التي تتداخل فيما بينها، فعلى سبيل المثال: يعرف المعاضيدي الإنتاج بأنه " خلق المنفعة المادية أو المعنوية من حيث لم يكن لها وجود من قبل، أو إضافة منفعة لشي يحتوي على قدر معين منها، أو هو السلع والخدمات المقدمة التي يمكنها إشباع حاجات الانسان". [9]وعليه، إن المسرح كغيره من الصناعة الإبداعية الإنتاجية يثير الكثير من الرؤى فلا ينحصر مصطلح الإنتاج المسرحي في المفهوم الضيق المرتبط بما يقدم للعرض من مخصَّصات مالية. إذ "إن قرار إنتاج العرض المسرحي بشكل ما يتوقف على العديد من العوامل، أهمها المجتمع الذي يقدم فيه المسرح، وجهة الإنتاج، وطبيعة التلقي، وطبيعة البنية التحتية لمسارح الدولة، ومدى ازدهار فكرة المسرح ذاتها في هذا المجتمع، والكثير من العوامل الأخرى. ويختلف متخذ قرار إنتاج العرض من نمط إنتاجي لنمط إنتاجي آخر.[10]

المدينة فضاء مسرحي

يُوجدُ المسرحُ في كل مكان يستطيع أن يقدم به رسالته في أماكن الترفيه وعلى الهامش.. في طقوس الحكومة واحتفائية قاعة المحكمة.. في مشاهد حلبة الرياضة ومسارح الحروب. وعبر هذه الأشكال العديدة تمتدُّ استمرارية مسرحية تسمح للثقافات بالتعبير والتساؤل عن ذاتها في آن واحد. والصناعة المسرحية تتضمن مستويات من التجارة، والترفيه، والمجال السياسي ولأنها تتطلب التفاوض، والتراضي، والتعاون، والصراع، والاتفاق؛ كي تؤدي مهمتها، وتتقدم للأمام[11]. فتوفر الفضاءات المسرحية يسمح بديناميكية العروض وزيادة أعدادها، فكان للمدن دورا محوريا في تقديم الجديد والمفيد من الرسائل المسرحية، لأن المدينة هي نموذج مهم لتقديم التجارب الجديدة ومنها تجارب

---

[8] – حسين علي هارف: مرجع سابق، ص٢٨، ٢٩.

[9] – جابر حسان المعاضيدي: الموازنة والانتاج في القطاع العام، دار الوفاء للنشر والتوزيع، بغداد،١٩٨٨، ٥٣.

[10]– جمال ياقوت: دور المخرج المسرحي في الأنماط الإنتاجية المختلفة، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١١، ص١.

[11] – جين هارفي: المسرح والمدينة، ترجمة أريج إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤م، ص ١٠.

المسرحيات المونودرامية، وازدهارها بوجود تكتلات سكانية كبيرة في المدن تسمح بالتنوع وتتبع أوجه الترفيه المتعددة التي تقدم داخل المدينة الواحدة.

إن الانطلاق بسؤال حول ما هي أهمية العلاقة بين المسرح والمدينة؟ فيمكن الإجابة عليه من خلال عينة الدراسة باختيار عرضين عمانيين يقدمان المدينة في صور تلامس بشدة جدلية العرض بالمدينة "لأنه يُجسد العديد من الأسباب التي تجعل من المهم استكشاف وفهم المسرح في علاقته بالمدينة. من الممكن أن يساعدنا على فهم كليهما بشكل أوضح، فهم المدينة مهم بشكل مباشر لأن العالم أصبح –في الغالب- حضريًّا. يشير برنامج الأمم المتحدة أن أكثر من نصف سكانه في المدن، يمكن للمسرح أن يساعدنا على فهم كيف نعيش في المدن"[12] ، فكلا العرضين (رأس خارج على القانون)، و(هذه المدينة لا تحب الخضار) يمكن أن يساعدنا على فهم تجربة المدينة.

فالمدن هي أنظمة جغرافية، ومعمارية، وسياسية، واجتماعية، متغيرة باستمرار؛ حيث يعيش معظم الناس، ويعملون متجمعين بكثافة في بنى اجتماعية معقدة للغاية.

فعلى نحو مماثل، المسرح هو مادة متغيرة باستمرار، وبنية جمالية واجتماعية. لذلك تتفهم المادية الثقافية الممارسات الثقافية –بما في ذلك نصوص وعروض المسرحيات والفعاليات المسرحية، ولكن أيضًا العمل بالمسرح، وتمويله، ومكانه بالمدينة– كجزء لا ينفصل عن ظروف الإنتاج والاستقبال تاريخيًّا، وكمشارك بالضرورة في صناعة المعاني الثقافية.

رأس مال المسرح:

في اقتصادات مسرح المدن الغربية المعاصرة هناك العديد من التجارب التي تم تقديمها وتقيمها، والتي تميل إلى إعادة إنتاج صناعة مسرحية داخل المدينة بإبهار جماليًّ، وبإنتاج يتناسب مع شغف الجمهور نحو خلق فضاءات جديدة تقدم مع التقنيات الحديثة التي تتوفر في مسارح المدن.

إذ ترتبط اقتصادات المسرح بعوائده وتسديده لتكاليف الإنتاج الفني. فاعتماد السوق الحرة على المبيعات يمكن أن تشعر به في المسرح داخل المدن، لأنه يعتمد على تكهنات أولية استثمارية هائلة حول تطويل العرض، بمدة تسبق ما يمكن للمنتجين توقعه بتحقيق أي ربح عن طريق بيع التذاكر. والنتيجة لما يسمى اقتصاد السوق الحر، هي ثقافة

[12]– جين هارفي، نفس المرجع، ص١٨.

مسرحية، حين تهدف أن تكون ذات شعبية فهي تميل إلى أن تصبح شعبية بشكل ساحق [13].

من الواضح إن الإنتاج المسرحي يراعي طموحات وتطلعات الإنسان الذي يرغب برؤية ما يحاكي كل تجلياته الزمنية والمكانية؛ لهذا ارتبط مفهومه بالمدينة، "ولأن لكل فعل تحقيقًا زمانيًا يلزم حضور المكان لذي يعلن عن هذا الحضور؛ لهذا عُدت المدينة الفضاء الأمثل لأفعال الإنسان؛ ليكون فعلًا تجليًا لكينونة الذات الإنسانية؛ وتقبل تعددية في الذوات الإنسانية التي تتشارك فعل العيش فيه. وبسبب هذه التعددية تمظهر فعل الاختلاف الذي يمثل جوهر الفعل الجمالي للفن المسرحي".[14]

فدور المدن أن تتعايش مع طابعها القديم وأن تنهض بدور وسيط يحمل تطلعات التيارات الجديدة في البناء وأسلوب الحياة لتستمر نهضتها واستقطابها لسكان جدد يتوافدون عليها ليحققوا شغف العيش والحصول على فرص خدمات أفضل فيقوم المسرح بذلك الدور في صناعة الترفيه بالمدن، لأنه يتخذ من الاختلاف تقنية فلسفية/ جمالية، كونه فعل ابتكار لا يمكن أن يؤمن بالسياق الأحادي الفكر؛ لأن تركيباته الجمالية فعل تواصلي حي قائم على الإرسال والاستقبال في آنٍ واحد؛ لذلك هو "خطاب يعني بالتعددية والتشاركية مع الآخر من أجل خلق فعل استشراف وتحفيز فكري للذات التي تتلقى مسارات فعله الجمالي. لذلك عُد الخطاب المسرحي خطابًا مدنيًا، يعنى بمعمارية الذات السيكولوجية، ومعمارية مكان عيشها وتوصيتها التي يترجمها الفعل المسرحي بوصفه فعلًا كونيًا يحاكي إشكاليات الإنسان ولكن بواقعها الثقافي؛ لكي تحقق فعلًا اتصاليًا قادرًا على أن ينتج وعيًا. وبسبب فعل التثاقف الذي يتبناه الخطاب المسرحي؛ نجده حاضرًا بالفطرة في كل السلوكيات الإنسانية، خاصة أنه أهم ما أنتجته ثقافة ما بعد الحداثة التي غيرت مفاهيم الفن إذ تحول أن يكون حاضرًا في يوميات الفرد والمدينة معاً[15] ، فالعرض يدخل إلى سوق التسليع الفني، وعليه؛ فقد أصبح خاضعًا لمنطق السوق وسياقاته الاقتصادية، ولأن الفعل الفكري والثقافي والفني هو بضاعة اقتصادية خاضعة لمنطق العرض والطلب، مثله مثل أي بضاعة بحسب منطق العرض والطلب، وهذا لا يتم إلا من خلال المدينة، وخير من يمثل تطلعات هذه المدينة مستقبليًا هو الفن.

---

[13]– جين هارفي، مرجع سابق، ص ٥٨.

[14]– سافرة ناجي: المسرح والمدينة وجماليات المكان، المؤتمر الفكري لمهرجان العراق الوطني للمسرح، ٢٠١٩، ص١٨.

[15]– سافرة ناجي، مرجع سابق، ص٢٢.

يثير المسرح التساؤلات والجدل الفكري حول منطلقات عديدة منها: هل هو فكر نخبوي خالص، أم أنه فكر يتغلغل في البنية الاجتماعية لأي ثقافة؟ ومسارات هذا الجدل نجدها حاضرة في ثقافة المدينة العربية. لذلك يُعد الوعي المدني لإنسان اليوم هو ضرورة إنسانية وتقنية عيش تقبل الآخر، تتفاعل وتتواصل معه. ووعي الإنسان بذاته ومحيطه ومجتمعه تحكمه عوامل الآن، زمانًا ومكانًا. والوعي المدني هو أحد أهم مخرجات التنوير الفكري الحديث، وهذا ما نراه جليًّا في الفعل المسرحي منذ أول خطاب جمالي له عندما انسلخ من سلطة المعبد وانتمى إلى سلطة المدينة وساحاتها [16]. فكل هذه النقاشات التي كُتب حولها دراسات تنتصر لأفكار أصحابها وتسمح بدورها أن تستمر عجلة القراءة الجديدة والكتابات العميقة لتفصل أكثر عن أدوار المدن بكل أبعادها وتفاصيلها وهذا ما نحاول في هذه الدراسة القيام به من خلال عينة الدراسة مسرحيتي (رأس خارج على القانون)، و(هذه المدينة لا تحب الخضار).

الفصل الثاني

إجراءات البحث

أولًا: مجتمع البحث

نماذج منتخبة من المسرح العُماني.

عينة البحث:

- مسرحية (رأس خارج على القانون) تأليف عبد الرزاق الربيعي، إخراج خليفة الحراصي، وتمثيل علياء البلوشي.
- مسرحية (هذه المدينة لا تحب الخضار) تأليف محمد الرحبي، وإخراج طالب البلوشي، وتمثيل إدريس النبهاني.

مبررات اختيار العينة:

تم اختيار العينة بالطريقة القصدية لاتساقها في تحقيق أهداف البحث.

تقع ضمن حدود البحث.

---

[16]– سافرة ناجي: المسرح والمدينة وجماليات المكان، المؤتمر الفكري لمهرجان العراق الوطني للمسرح، ٢٠١٩، ص٣٢.

شاركت المسرحيتان في أكثر من مهرجان مسرحي محلي وعربي.

أداة البحث:

اعتمد الباحث في تحليل العينة على مؤشرات الإطار النظري.

المقابلات الشخصية.

الملاحظة المباشرة للعرض، وخبرة الباحث في مجال الإنتاج والإخراج المسرحي.

ثانيًا: تحليل العينة للنموذج الأول مسرحية (هذه المدينة لا تحب الخضار)، البطل مغتربًا داخل المدينة

يحاول هذا النص أن "يتوغل في العبثية عبر الضحك، والمعادلة بين الاثنين توضح الأبعاد لكل منهما في وظيفته الفنية والفكرية، وتعتمد المعادلة على التقاط اللحظات الحاسمة والمواقف المأساوية الناتجة كلها عن حالة الاغتراب، والتناول الساخر في مزيج درامي مركب، يعكس ازدواجية حياتنا اليومية في جمعها بين الجد والهزل "[17]. لقد وجد بائع الخضار في قلب منطقة الأزمات التي ينطلق المؤلف منها ليستنطق النص للواقع المرير (للرجل البائع) والذي زج به المؤلف إلى خشبة المسرح في تداخل مرن ما بين الواقع الحياتي والمتخيل الدرامي، في تداخل جاد وساخر في آنٍ واحد؛ ليجد البائع نفسه محصورًا داخل عرض مسرحي .وتكفل باللعبة إدريس النبهاني الذي يقيم حوارًا شاملًا مع كل الموجودات خاصة الخضراوات بألوانها المختلفة وعربة الخضار في مرونة، وتبدأ الحكاية من الوالي الذي رأى في منامه أن الخضراوات ستكون سببًا في خراب المدينة... لذلك يصدر قرارًا بمنع بيع وتناول الخضار، واعتمد على رجال الطب لتمرير شائعة أضرار الخضار، بجوار رجال الدين أيضًا، واستخدم التبريرات الدينية لعدم أكل الخضار. ويبرع الممثل في كشف كل هذه الأسباب عبر أداء مسرحي مميز ومرن منتقلًا بين المراحل.

والذي وجد نفسه متهمًا ومدانًا ببيع الخضار وتوزيعه؛ ليتحول في لحظة واحدة إلى متهم في قضية لا أوراق لها، وهنا يكشف إدريس النبهاني عن ممثل يمتلك زمام الأمور بعناية، خاصة لحظات الصمت المنتشرة بين جنبات الحدث.

---

[17]– حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ٢٠١٢، ص١١.

ومع لحظات الصمت -صمت الأحداث وصمت البائع- يدخل المؤلف في منطقة أخرى، وهي منطقة الحوار الداخلي الأحادي للبائع، الذي يقدم الحل المأساوي عبر إحراق نفسه أمام عربة الخضار، كنوع من الاعتراض.

ورفض البائع لعب هذا الدور، الدور البطولي المزيف المزعوم..

البائع: أحرقوا أنفسكم كما تشاؤون، لن أحرق نفسي من أجل حتى نفسي، سأبقي مع أصدقائي هؤلاء، فالحياة بها مفردات تستحق التمتع بها.[18]

وهنا الإشارة إلى (هؤلاء) الأصدقاء هم (الخضراوات).. ويدخل في حوارات ساخرة مع الخضار، وبعضها حميمي أيضًا، وما بين حوار البائع مع الخضراوات ولحظات رجوعه للعرض المسرحي الأصلي وتنفيذ تعليمات المخرج بعدم الخروج عن النص، وبين تلك اللحظات يعلو صوت الصمت...

لتتغير لغة الحوار، فالحوار يتكلم بمنطق مع وضد، الفقير والغني، الحياة البسيطة والمعقدة، ليكون هذا الحوار أساسه التصادم وإساءة الفهم والإيهام، وبروز علامات استفهام كبرى حول الوجود، ومن هنا يبدو البائع تتضاءل عزيمته وتكاد تموت ويصبح وحيدًا في أروقة المدينة.

ينطلق البائع مع الخضار وحواراته حولها؛ لتتفاقم المأساة المضحكة المحزنة في المشاهد الساخرة اللاذعة التي يعالج بها الواقع العيني، ومن ثم تنطلق الضحكات قدر ما ينفجر من تقابل المواقف المتعاكسة وجمع الأضداد، وتأخذ اللعبة المسرحية بعدًا فلسفيًّا؛ حيث يترجم البائع حياته في سلسلة من الاختيارات التي لا تنتهي فهي اختيارات متراكمة، إذ يبدو الموقف المسرحي العام يُبنى على المواجهة المستمرة مع النفس مع شيء من التحدي، وكثير من الذكاء أو من السذاجة البلهاء، برع المخرج والممثل في إظهارها، نحن أمام إزدواجية المعايير والسلوكيات "إذ أن الثقافات التي تعتمدُ سلوكياتها الاجتماعية والثقافية على أساس الصراحة والصدق والمباشرة، تصل إليها ازدواجية المعايير والسلوكيات"..[19]

---

[18] – مسرحية (هذه المدينة لا تحب الخضار)، محمد الرحبي، ص٤.

[19] – دنيس ديدرو: مفارقة الممثل، ترجمة نورا أمين، إصدارات مهرجان الصواري في البحرين، ٢٠١٨، ص١١.

وما بين التحدي والذكاء والسذاجة دارت حوارات البائع مع خضراواته ولحظات الحب والعشق والأمل في الحصول على المكافأة من الخروج، مكافأة المهرجان بعد العرض المسرحي، إلا أن البائع يكشف سر اللعبة قائلًا..

البائع: هذه المدينة لا تحب الخضار إلا من يد الغريب... هذه الأرض أعطت خيرها للغريب.[20]

فاللعبة أصلها يتمحور حول البائع الذي كشف قسوة اللعبة، لعبة التقليل من شأن المواطن ابن البلد على عكس الاهتمام بالغريب.

إلا أن البائع يقرر أنه لن يستغني عن الأصدقاء من الخضراوات.

البائع (يتناول الخضراوات نوعًا نوعًا وهو يعدد أسماءها): لن أبيعكم بعد اليوم (متسائلًا) ولكن كيف أعيش؟! هل عليَّ أن أبيع أصدقائي لأعيش؟! هل عليَّ أن ألتهمهم لأعيش؟!... يا إلهي ... ماذا أفعل؟![21]

وكأن معادلة البيع والشراء أصبحت هي العملة الرائجة والأهم، فكل شيء مطروح للبيع داخل فضاء المدينة القاسي، حيث تختفي كل مفردات الإنسانية، لدرجة أن يقرر البائع الانسحاب.

البائع: أريد أن أنسحب، لكني بحاجة إلى المال لتستمر المسرحية، ماذا أفعل وقد سقطت العربة بما فيها؟! [22]

وعن سؤال المخرج طالب البلوشي عن الظروف الإنتاجية لعروض (هذه المدينة لا تحب الخضار)، قال:" الإنتاج يعني ما يجب أن يضيف نجاحًا أكبر، ولكن بالحب استطعنا، ولا زلنا نصنع مسرحًا محبًّا بأرواحنا التي تحمل المسرح على أكتافنا " ..[23]

وعن سؤال حول عدد العروض التي قدمها في سلطنة عمان وخارجها، وهل اختلف الإنتاج المسرحي باختلاف المدن التي قدم فيها؟ فكانت اجابته بأنه " شارك بالمسرحية في دول الكويت في مهرجان المونودراما الثالث من تمثيل محمد الضبعوني في عام ٢٠١٦م، كما عرضها بعد ذلك في مسقط في قاعة النادي الثقافي بممثل آخر وهو إدريس

---

[20] – دنيس ديدرو، نفس المرجع ص٦.

[21] – محمد الرحبي، مسرحية الأمور طيبة ثلاث نصوص مسرحية، بيت الغشام، مسقط، ٢٠١٨م، ص ٨٦

[22] – محمد الرحبي، ص ٩٢.

[23] – مقابلة مع المخرج طالب البلوشي، في حوار مسجل معه يوم ٢٠٢٤/١/١٠

النبهاني، ولكن إنتاجيًّا وعرضًا كان كل شيء أبسط كثيرًا مما قدم في الكويت.. وهذا التحجيم الإنتاجي ترك أثرًا على شكل العرض ونوعية الاكسسوارات والتقنيات التي قدمت في التجربتين".[24]

تقديم هذه المسرحية المزدوجة الاحاسيس عبر الفعل المأساوي المليء بالسخرية والتهكم والتي وصلت لدرجة أن يتهكم البائع/ البطل من نفسه، مع توظيف موسيقى مناسبة لتطور الحدث الدرامي لتتناسب مع المفاجأة التي تتكشف للجمهور مع استمرار الرسائل التي تحملها، كما كانت الإضاءة المتنوعة والمتدرجة مناسبة مع العربة وأماكن تواجد الممثل الذي انتقل حولها ومن فوقها وتحتها مع تحول النقاش عن شرائح الخضار لينتقل إلى شرائح مجتمعية، حتى الحوار والأسئلة الموجهة لكل نوع من الخضار بدأت تختلف وترتبط باللون والقيمة، بما فيها من خيال خصب ولعب بالألفاظ ومعالجة جريئة للمظاهر العاطفية والعادية التي تعصف بالأجيال الجديد، وكأن البائع/ البطل يرتدي قناعًا لكل شخصية يقدمها على المسرح، وكان لسان حال العرض المسرحي يقول: الحل داخل المدينة وفضائها المفتوح والذي يقبل جميع أشكال البشر ومنطقهم واختلاف همومهم وتطلعاتهم، مما يؤدي إلى فرص لظهور التلاعب والتناقضات عبر لعبة الأقنعة للشخصيات، والتي استخدمها المخرج طالب البلوشي بوعي مناسب لحوارات النص.

إن هذا العرض المونودرامي نجح في تقديم اليوميات المادية والعاطفية لشخصية بائع خضار بسيط يعيش في المدينة ولكن يكشف عن هامشية المدن والشخصيات المسحوقة فيها وما تعانيه وتقاسيه وتقدمه في توحشها وتضخم الأنا بداخلها وتطاول العمران الذي لا يكترث إلا بالمادية المفرطة ولا يعيش إلا من لديه إمكانيات كبيرة تستطيع أن تقاوم جاذبية الانفاق والسرعة والقوة التي يتحلى بها سكان المدن وكأنها اسقاط عن المرحلة السياسية التي يعيشها العالم بتحكم الدول الكبرى والقوية تكنلوجيا بمصير العالم وخاصة الدول النامية والفقيرة والتي تجبر على تقديم خدماتها بأسعار رمزية ومواردها تشترى بأبخس الأسعار، ليظل العرض المسرحي (هذه المدينة لا تحب الخضار) شريكا في تقديم الواقع بكل مساوئه لا معالجًا له ومزيفا له، بل ومنفتحًا على كل أنواع الأسئلة.

واضح إن المونودراما كانت وسيلة لتوصيل رسائل رمزية مهمة عن الواقع العربي والذي يمثل تحديا للمبدع في الكشف عن اراءه السياسية فيه "فالمونودراما تكتسب مشروعيتها المسرحية بقدر ما يستطيع المسرحي عرض المتعدد من خلال الواحد، وإبراز معالم الشخصيات من خلال معطيات الصوت المفرد والخروج من لحظة الآن

[24] – نفس المقابلة مع المخرج طالب البلوشي.

التي تضيق بخلق الأحداث إلى الـ(ما قبل) والـ(ما بعد) لخلق مركب حياتي غني بالدراما" [25]، وما بين الموقفين يعلو صوت المونودراما، إنها تعكس ما يختلج في النفس من أفراح وأحزان، وطموحات وآمال ليرسم البائع بذكاء وسخرية الواقع المليء بالآهات، إلا أنه ما زال يمتلك قلبًا ينبض بالأمل، ينبض بالغد، كشف عنه الممثل على خشبة المسرح في براعة وبساطة.

كأنه بدأ مرحلة البوح الإنساني، والتطهير الصوفي الذي يحمل أثقالًا يسعى لقذفها في فضاء المدينة الخادع المرعب، لذلك يعلو الفعل، فعل الكتابة لدى المؤلف محمد الرحبي، حيث "إن الفعل المسرحي خصيصة من خصائص المسرح، ولذلك فإن المونودراما من أولى أهدافها خلق الفعل المسرحي، من خلال تفجير الحدث من الحوار والحوار من الحدث"[26]، لتستمر الأحداث في حالة تفجير دائم ومستمر؛ ليحدث تداخل ما بين النص الأصلي والعرض الافتراضي، ليضعنا العرض أمام حالة ضرورية من الإلحاح على التعاطف، إلحاح السعي نحو الجمال ومشاركة الجميع، مشاركة الألم المستمر والفرح القادم عبر الحلم، فرح اجتماع شرائح الخضار وترتيبها حسب ألوانها وقيمتها، ترتيب الألوان في مسافة شاسعة بين مسافة المرح وصرخة الألم، تلك المسافة التي قطعها إدريس النبهاني ببراعة.

ثالثا: العرض المسرحي (رأس خارج على القانون)، المكان رقعة شطرنج

تناولت المسرحية التي ألفها عبد الرزاق الربيعي وأخرجها خليفة الحراصي ومثلتها علياء البلوشي حكايات حزينة عن الضحك، وتاريخه الذي يقترن بتاريخ قطع الرؤوس، تجري على لسان امرأة وحيدة تنتظر حبيبها الذي مضى ولم يعد إلا على هيئة رأس، وتجري أحداثها في مكان أراد له أعداء الحياة أن يكون رقعة شطرنج فيه الملكان لا يريان بعضهما، البيادق لا تعرف أعداءها، والنبال لا تعرف أين تقع والرخ يموت دون أن يعرف لماذا، والقلاع تتهدم، والأحصنة تصهل وتسقط صريعة بلا سبب، والرؤوس تتساقط، بما فيها من ذكريات، وأفكار، وجراح". [27]

تم تقديم العرض ضمن الملتقى الثاني لمسرح المونودراما بسلطنة عمان مدينة صلالة من تنظيم النادي الثقافي في ديسمبر ٢٠١٩م. كما شارك العرض ضمن مهرجان الممثل

---

[25]– هيثم يحيى الخواجة: مسرح الإشارات والتحولات، إصدارات الشارقة، الإمارات، ٢٠٠٧، ص٤٦.

[26] – هيثم يحيى الخواجة، المرجع السابق، ص٥٩.

[27] – رأس خارج القانون، عبد الرزاق الربيعي، ص٢.

العُماني بالعاصمة مسقط والذي نظمته الجمعية العُمانية للسينما والمسرح في نوفمبر ٢٠٢١. وقُدم العرض كذلك ضمن مهرجان آفاق مسرحية بجمهورية مصر العربية في ديسمبر ٢٠٢١، بمسرح الهناجر. [28]إن إنتاج العرض المسرحي وتقديمه لأكثر من مرة يحمل قيمة مضافة عن المحتوى والرسائل التي يحملها وجودة الإنتاج وأهمية ليكون سفيرا في أكثر من محفل خارجي وداخلي بسلطنة عمان.

يرسم المخرج المشهد الافتتاحي في الاستهلالية للمرأة وكأنها داخل كومة من القماش حولها، حتى المجاميع الافتراضية حولها تلعب داخل نفس الدائرة، وكأن الجميع داخل نفس الرقصة الصوفية محاولات للخروج تقابلها محاولات لمنع الخروج، رؤوس كثيرة، ورؤوس تظهر، ورؤوس تتدلى، ليبدأ المشهد في الظهور حيث تتلاشى المجاميع وتختفي كأنها وجوه، وتبقى المرأة وحدها وكأنها جنين في حالة الولادة.

لتبدأ رحلة الآلام البسيطة وتعلو صرخات المرأة التي تنتظر قدوم الحبيب، لذلك كان طبيعيًّا عندما تنهض من فراشها تذهب بشكل طبيعي إلى (المرآة) وكأنها تخرج من حلم الانتظار إلى واقع آخر، حيث الصراع مع الصورة وما وصلت إليه في صورة مشهدية موازية، يقترن فيها الألم بالضحك. ثم تبدو الرؤوس في الظهور لتواجه كلًّا من الماضي والحاضر، ليتساوى القاتل والمقتول. وندخل لمشهد محاكمة ساخر، لجسد بلا رأس وتتم محاكمة الجسد، لدرجة أن الجسد يعترض على محاكمته وهو بلا رأس، ليتم إحضار رأس له، لكنه رأس بلا تاريخ ولا عقل ولا صوت ولا فكر وهنا يبدو فعل الجدل في أبهى صوره، "الخيال هو وسيلة الحياة واللعب مع الزمن كي يصل الموت ولا يفقد الإنسان الأمل" [29].

حتى مع مرحلة الرفض يصل الرأس إلى نهايته، وتصل المرأة إلى نهاية الحلم وتحطيم المرآة ذاتها وهي تمثل انعكاس الداخل والخارج في مرحلة السقوط، وتلف وتدور حول نفسها على خشبة المسرح التي تعبر عن حجرتها المنزلية المعزولة حيث الوحدة على المستوى النفسي فلا أحد يشاركها هذا الفضاء سوى مرآتها. [30]

---

[28] – مقابلة مع المخرج خليفة الحراصي في حوار مسجل معه يوم ٢٠٢٤/١/١٢.

[29] – جونا لواريلا: المسرح الجديد في كولومبيا الإبداع والسياسة الثقافية، ترجمة عبد الحميد غلاب، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦، ص٨.

[30] – رأس خارج القانون، عبد الرزاق الربيعي، ص55.

تؤكد المسرحية المونودرامية (رأس خارج على القانون)، بتوظيف السياسة في قالب مسرحي تاريخي ولكنه بتقنيات كتابية حداثية. كما تلقي الضوء على "أزمة المواطن العربي في عصر تأججت فيه الفتن والقلاقل وأزمة الإنسان المفكر والذي يحاول أن يغير العالم من خلال فهمه وتجاربه لكنه لا يجد سوى التنكيل والقمع. تتناول المسرحية الرأس بصفته العضو الذي يحمل الذاكرة والخيال ومن ثم القرار" .[31]

الصورة المشهدية وفعل الإنتاج

أسهم كل عنصر في صناعة لحظة درامية بمعادلات بصرية مختلفة، صنعت في جملتها بلغة أقرب إلى الشعر منها إلى النثر، لذلك لم يخلُ الأمر من جماليات اللغة؛ لذلك بدت المسرحية في لوحات كما لو كانت غنوة جميلة تشدو بها الممثلة في فضاء مسرحي، فقد انطلقت الدراما من الخاص للعام حيث تلك الفتاة التي فقدت الثقة بنفسها وبأنوثتها من فرط لعبة الانتظار التي لا تنتهي وسط مجموعة الرؤوس.

تبدو سمات بناء الحدث في المسرح المونودرامي عامة وتظهر بكامل السمات في هذا المسرحية، إذ "يكتمل من خلال طرح مجموعة من التفاصيل غير المترابطة للوهلة الأولى، ولكنها في حقيقة الأمر تكشف عن قدر كبير من التشابك والتعقيد وتنطوي على ترابطها الخاص"[32]. وهذا ينطبق تمامًا على طبيعة بناء الحدث النفسي (الداخلي) في المسرحية والذي يرتبط بشكل حاسم بالبناء الداخلي للشخصية الكابوسية.

ويسند المؤلف لشخصيته المونودرامية أفعالًا حركية كثيرة من شأنها إضفاء نوع من الحيوية المسرحية عليها، وإعطاء الفعل المونودرامي زخمًا مسرحيًّا ينقل السرد المونولوجي إلى مستويات مسرحية ودرامية أعلى، وتحمل بعض الأفعال الحركية طابعًا كوميديًّا، خاصة في نهاية العرض عندما تبدأ محاكمة جسد مقطوع الرأس بشكل ساخر.

وتصاحب الحوارات التي تقوم بها الممثلة عملية اداء حركي متقن يساعدها على التذكر، وبذلك يكتسب الاسترسال في إلقاء الجمل الحوارية أثره المتقن لما تعانيه الشخصية من انفصام، فالمرأة لا تقول عن وقائع تاريخية جافة، بل تقوم بتمثيل واسقاط واقعها لتحفيز ذاكرتها عن ما كان بما هو حاصل الآن من تشابه في الظروف السياسية العربية، ومن هنا يكون للحوارات المتناقضة وظيفة مسرحية ودرامية تقترن ببنية العمل الداخلية

---

[31]– عبد السلام إبراهيم: فلسفة البتر في مونودراما رأس خارج القانون، جريدة مسرحنا، العدد ٨٤٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، نوفمبر ٢٠٢٣، ص١٧.

[32] – حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، إصدارات دائرة الثقافة بالشارقة، الإمارات، ٢٠١٢، ص٩٩.

وكشف طبيعة الشخصية وما تكابده من ظروف وانتكاسات وكأن بهروبها للماضي هو نجاة لواقع الحال الذي إن لم يتوقف سيقود لنتائج وخيمة قدمها التاريخ على طبق من ذهب ولكن هل وصلت العبرة والدروس المستفادة من تلك الأحداث هذا ما تحاول هذه المسرحية التنبيه عليه والتوقف أمامه بلغة وإن حملت التناقضات ولكنها شفافة وشاعرية وتناسب المتلقي العربي والعماني على وجه الخصوص.

ليتحول طبيعة المكان إلى طبيعة مجازية، إذ إنه يفقد ملامحه بوصفه مكانًا محددًا ليعيش بموجوداته بوصفها دلالات مختلفة ومتعددة بتعدد موجوداته، فالشخصية المونودرامية لا تعيش المكان بوصفها بيئة أو تجربة، بل بوصفها دلالة نفسية.

وفي غمرة تداعياتها تواجه نفسها بالحقيقة التي ربما كانت تحاول نسيانها أو تناسبها والهرب من مواجهتها، هي أن الرأس مقطوع ولا روح فيه ولا قيمة للانتظار، وهنا تحدث عملية (استبصار) في محاولة فهم الذات وإعادة تنظيمها في مواجهة ذاتها المستلبة.

وتكشف اللغة عن مفارقات بين الاتزان النفسي الظاهري في سبيل الحديث المتواصل للشخصية، وعندما تتسارع الأحداث يظهر القلق والاضطراب النفسي واليأس العاجز ما تقله الكلمات وما تضمره اللغة الحركية من بوح (مكبوت) ومضمر ينعكس عبر سلوكيات المرأة وقلقها واضطرابها الذي تحاول جاهدة إخفاءه لتبدو متماسكة.

تنتج العروض المونودرامية أشكالًا من النماذج الإنسانية الاستعراضية في ثنائية السلوك والفعل الكلامي الذي يحرك الجسد نحو الموجات الاستكشافية للفضاء المناسب أثناء إعداد العرض، في دفع حاجات الفهم والتلقي، عبر رؤوس ممتدة وماثلة أمامنا وأمام أعين الجميع، إلا أنها أيضًا تختفي وتسكن؛ حيث انكسار الإضاءة يعني بلوغ أثر التحقق لانطلاق الأحداث المصاحبة، يبرز الجسد فيها المناوئ لتحقيق النص وتشفير أبعاده المتناوبة بين (الحرمان، القهر، الضعف، قلة الحيلة) حيث حالة استرجاعية بحث عن مسالك للبوح، فالحنين منح للممثلة الطاقة اللازمة للانكسار نحو الماضي، أو حتى تطلعًا لحاضر ومستقبل أكثر غموضًا واغترابًا في تشفير صوري رمزي متنوع الدلالة.

وفضلًا عن التوظيف المسرحي للإكسسوارات والسينوغرافيا، تلجأ الشخصية المونودرامية إلى مستويات فنية أخرى من التمسرح، حيث تتداعى حوارات على لسان الشخصيات الغائبة لتنتقل في توتر إلى الشخصية المونودرامية المجسدة الواقعية لتخلق بذلك أجواء التشويق والتتابع السريع للمواقف لكسر البرود الحاصل في وتيرة الحدث التاريخي السردي ليحل محله الحوار القصير الذي يحمل إيقاع التناقضات ما بين الأفعال والأقوال.

ويؤكد المخرج خليفة الحراصي لرؤيته للإنتاج في العرض المسرحي (رأس خارج القانون): "كوننا فرقة مستقلة في الوقت الراهن ولا نتبع أي جهة معينة؛ فإن موردنا المالي يعتمد في المقام الأول على الجهود الشخصية ضمن إطار وحدود الفرقة لدينا، وللأسف الشديد لا وجود الدعم المادي لإنتاج عروض مسرحية التي لا تندرج ضمن منهجية العروض الجماهيرية "التجارية" والتي تبني إنتاجها على معيار الربحية" .[33]

إن فلسفة الإنتاج ومنهجيتها التي تشتغل عليها فرقة هواة الخشبة واضحة كما يؤكد مخرجها؛ حيث "تصنفها ضمن إنتاج منخفض التكاليف، نعتمد على اختيار نصوص جاهزة، أو نطلب من عضو الفرقة أن يقوم بتأليف نص جديد بحيث نضمن عدم وجود أجر مدفوع للكاتب، كما أن الممثل (والممثلين) هم أعضاء الفرقة، كما أنهم هم من يقومون بتصميم وتنفيذ كل جوانب السينوغرافيا، وما يترتب من تجهيزات للعرض المسرحي من الآلية المتبعة في إنتاج عرض (رأس خارج القانون)" .[34]

إن عرض مسرحية (رأس خارج القانون) لديه مساحة في تصميم منهج للبناء الفني للعرض يتناسب أن يقدم في أي مكان داخل وخارج السلطنة، وهذا ما كان يصمم على توصيله لنا خليفة الحراصي عن إنتاج المسرحية" حتى يسهل علينا مسألة التنقل ولا يحملنا أي تكلفة مالية في الشحن، لذلك وضعنا تصورًا في تنفيذ الديكور والأزياء والإكسسوارات البسيطة التي تخدم فكرة العرض وتظهره بالشكل الذي نسعى لتقديمه، لذلك وضعنا رؤية إخراجية تجسد المعطيات الإنتاجية التي نمتلكها في الفرقة ولا تحملنا أي تكاليف إضافية على أن تنافس في المهرجانات الدولية.[35] "

في النص يكثر المؤلف من الإشارة إلى مؤثرات صوتية تقتحم على البطلة عزلتها، وهذا ما استطاع المخرج خليفة الحراصي تنفيذه، فقد تتكرر في المونودراما توظيف تقنيات مسرحية ذات طبيعة درامية يتكرر استخدامها، منها استخدام الستائر رمزًا للاتصال مع العالم الخارجي، واستخدام الصورة مسرحيًّا عبر استنطاقها من الشخصية المونودرامية، فضلًا عن تعامل الشخصية مع نوافذ ذات ستارة، يمثل فتحها وغلقها المتكرر دلالة درامية عن طبيعة ومساحة الفضاء النفسي الخاص بالشخصية.

فالشخصية المونودرامية لا تسرد لنا وقائع، بل هي تعمل على مسرحة تلك الوقائع آنيًا من خلال استخدام القطع الديكورية والإكسسوارات، واعتمادها بوصفها عناصر

---

[33] – مقابلة مع المخرج خليفة الحراصي في حوار مسجل معه يوم ٢٠٢٤/١/١٢.

[34] – نفس المقابلة مع المخرج خليفة الحراصي.

[35] – مقابلة مع المخرج خليفة الحراصي في حوار مسجل معه يوم ٢٠٢٤/١/١٢.

مسرحية حية وجعلها شخوصًا تستنطق الشخصية أو تستنطق من قبلها. تبدو نظم العلامات لا تعمل بطريقة خطية، وإنما تعمل على شبكة عمل لحظية ومعقدة تتكشف في الزمان والمكان .[36]

فالعرض المسرحي نظام متداخل ومرتبط بالحياة الثقافية العامة، وبذات الوقت هو نظام مستقل حتى عن مرجعه أو ركيزته (النص المسرحي) بدرجات متباينة، تبعًا لتباين المذاهب الأدبية والمدارس الفكرية، علمًا بأن النص المسرحي المكتوب لا يأخذ وضعه الطبيعي إلا عندما يعرض للجمهور بالاستعانة بالتقنيات المناسبة، والتي يتشكل جوهرها عبر توظيف المناسب منها.

وذلك يؤكد أن للعرض رؤية درامية ورسالة فكرية يرغب في إيصالها من خلال اعتماد التاريخ باعتباره أحد الروافد التوثيقية التي تسهم في بناء المسرح وتحمله رؤية اجتماعية تقديمه للنماذج التاريخية في المجتمعات. جاء البناء الدرامي لمسرحية (رأس خارج على القانون) منسقًا مع موضوعها المتناغم مع الطرح السياسي، كما أنه جاء متوافقًا مع الشكل أو القالب المونودرامي.

"هو أني المواطن فلان ابن فلان الفلاني، أعلن عن فقدان رأسي الشخصي، ذات كابوس العلامات الفارقة: كدمة في الجانب الأيسر إثر هراوة بوليسية، صفحة مؤلمة على الخد الأيمن، قطع في الأذن اليسرى.[37] "

ثم يتجلى الكشف الدرامي:

"الشرطي: اكتب.. أنا الموقع أدناه أقر بأنني سأسلم رأسي الشخصي حال عثوري عليه، وإذا عُثر عليه بحوزتي تترتب عليَّ كل قوانين العقوبات المنصوص عليها في معاقبة كل من يتستر على رأس خارج على القانون" .[38]

تتجلى قدرة العرض في كيفية استنبات الحدث الدرامي والذي يمكن للمتلقي أن يلاحظه منذ البداية، من خلال نظرية المؤامرة التي حيكت للحسين، وكيف ساهمت في نموه من خلال حبكة محكمة فيما بعد ووصوله إلى الذروة وليس ذروة واحدة، وهو ما جعل نهاية

---

[36] – ألين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، مطابع المجلسالأعلى للآثار، ١٩٩٦، ص١٤١.

[37] – رأس خارج القانون، عبد الرزاق الربيعي، ص٦.

[38] – نفس المرجع، ص ٩.

المونودراما تبدو صعبة التوقع إذ لا يمكن للمتلقي أن يتوقع الحدث الذي تنتهي عنده المسرحية؛ نظرًا لتشابك الخيوط الدرامية وتعانق عنصري الزمن والمكان.

وحينما يرفض تسليم رأسه يهوي الجلاد بسيفه على عنقه، ثم يتضح لنا أن المرأة قد استسلمت للنوم ثم تصحو مذعورة إثر طرقات عنيفة فتحسبه الرجل الذي تنتظره، لكن يصيح صوت أجش قائلًا:

(الصوت): افتحي، لا مكان لأعداء المواطن الأكبر في وطننا، لا مكان للمخربين، المتآمرين، الجواسيس، لا مكان للرؤوس العفنة". في نفس الوقت يُكسر زجاج النافذة ويلقى رأس بجوارها فتستسلم للضحك، ويسدل الستار.[39]

فالعرض المسرحي حزمة أو منظومة شفرات مرسلة من مصادر عدة تتحول إلى شفرات درامية/ مسرحية تكتسب أهميتها وحيويتها، من خلال تضامنها مع المرأة/ البطلة.

خاتمة البحث:

يسند المؤلف لشخصيته المونودرامية أفعالًا حركية كثيرة، من شأنها إضفاء نوع من الحيوية المسرحية عليها، وإعطاء الفعل المونودرامي زخمًا مسرحيًّا، ينقل السرد المونولوجي إلى مستويات مسرحية ودرامية أعلى، خاصة أن المكان (المدينة) هنا ذو طبيعة مجازية، فالشخصية المونودرامية لا تعيش المكان بوصفها بيئة أو تجربة، بل بوصفها دلالة نفسية، وهنا يعلو الحس الدرامي واستخدامه للدلالة النفسية والتطهير الروحي والاعتراف والهذيان، بناء على ذلك تكشف اللغة المنطوقة للشخصية المونودرامية واللغة الحركية التي تمثل الهذيان المستمر عن (بوح) مساير وأحيانًا مغاير للبوح المعلن في مونولوج الشخصية وتداعياتها، وبطبيعة الحال نؤكد أنه لا ينحصر مصطلح الإنتاج المسرحي في المفهوم الضيق المرتبط بما يقدم للعرض من مخصَّصات مالية، ولكن مصطلح الإنتاج يُعنى بكل مراحل العرض، من لحظة تفكير مؤسسةٍ ما في تقديم عرض حتى انتهاء جميع ليالي هذا العرض. وعلى الرغم من وجود تأثر وتأثير للإنتاج المسرحي في كافة مراحل تنفيذ العرض؛ فإن الجوانب الفنية والتسويقية تظل هي المحرك الأساسي في سبيل تحقيق وجود العرض المسرحي واستمراره، ومن ثم يؤكد الباحث على أن ظرف الإنتاج المسرحي ضرورة لا بد من الوعي بها.

نتائج البحث:

---

[39] – رأس خارج القانون، عبد الرزاق الربيعي، ص٦.

- المدن هي أنظمة جغرافية، ومعمارية، وسياسية، واجتماعية، متغيرة باستمرار، حيث يعيش معظم الناس، ويعملون متجمعين بكثافة في بنى اجتماعية معقدة للغاية؛ إذ إنه من الممكن فهم المدن على نحو أفضل على أنها إجراء حضري، لأنها تتغير باستمرار.
- إن العمل بالإنتاج المسرحي الجيد، وتمويله بما يستحق أن يظهر عليه، يمكنه من النجاح في اظهار إمكانيات المدينة وما تحتويه من تفاصيل تليق بقيمتها الحضارية، ويمثل مفتاح للإبهار المطلوب والتوظيف السليم للعرض المسرحي.
- إن اعتماد السوق الحرة على المبيعات يمكن أن تشعر به في المسرح، لأنه يعتمد على تكهنات أولية استثمارية هائلة حول تطول العرض، بمدة تسبق ما يمكن للمنتجين توقعه بتحقيق أي ربح عن طريق بيع التذاكر.
- المدينة كمكان هي مورد اقتصادية، فما أن يحمل التصميم أو عتبات العنوان ذكرها إلا ويتكالب عليها الجمهور فالمدينة حاضنة للكثير من الطموحات والآمال والأحداث المفصلية تاريخيا وواقعيا.
- يثير المسرح جدلًا فكريًّا: هل هو فكر نخبوي خالص، أم أنه فكر يتغلغل في البنية الاجتماعية لأي ثقافة؟
- من قلب منطقة الأزمات ينطلق العرض ليستنطق الواقع المرير (للرجل البائع) والذي زج به المؤلف إلى خشبة المسرح في تداخل مرن ما بين الواقع الحياتي والمتخيل الدرامي، وأيضًا الرأس المقطوع.
- إن الفعل المسرحي خصيصة من خصائص المسرح؛ لذلك فإن المونودراما من أولى أهدافها خلق الفعل المسرحي من خلال تفجير الحدث من الحوار والحوار من الحدث.

- أجادت الممثلة (علياء البلوشي) التعبير عن هذه الأنماط والشخصيات المنوعة، وقد أجادت الصعود بالشخصية إلى أعلى درجات النمو والإتقان، خاصة فعل التوازي ما بين الألوان المستخدمة (الأحمر والأبيض والأسود) واستخدامها ببراعة مع المؤثرات الصوتية ومصادر الإضاءة.

- يسند المؤلف لشخصيته المونودرامية أفعالًا حركية كثيرة من شأنها إضفاء نوع من الحيوية المسرحية عليها، وإعطاء الفعل المونودرامي زخماً مسرحيًّا ينقل السرد المونولوجي إلى مستويات مسرحية ودرامية أعلى، وتحمل بعض الأفعال الحركية طابعًا كوميديًّا، خاصة في نهاية العرض عندما تبدأ محاكمة جسد مقطوع الرأس بشكل ساخر.

- العرض المسرحي المونودرامي ركيزته (النص المسرحي) بدرجات متباينة، والتوظيف للتقنيات والإبهار في الإخراجية والتمثيل يشكل جوهره ليعاد تقديمه محليا ودوليا خاصة في سهولة تنقله ما بين المدن والمهرجانات المختلفة لقلة إعداد فريق العمل وباقي

المكملات المسرحية، وذاك سر الارتباط الواعي بجدلية الإنتاج في عروض المونودراما.

المصادر والمراجع:

أولاً المصادر:

- مسرحية (رأس خارج على القانون) تأليف عبد الرزاق الربيعي، إخراج خليفة الحراصي، وتمثيل علياء البلوشي.
- مسرحية (هذه المدينة لا تحب الخضار) تأليف محمد الرحبي، وإخراج طالب البلوشي، وتمثيل إدريس النبهاني.

ثانياً: المراجع:

- ألين استون وجورج سافونا: المسرح والعلامات، ترجمة: سباعي السيد، القاهرة، وزارة الثقافة، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ١٩٩٦.
- بيتر بروك وتيرى إيجلتون: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، ت. د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠.
- جابر حسان المعاضيدي: الموازنة والانتاج في القطاع العام، دار الوفاء للنشر والتوزيع، بغداد، ١٩٨٨.
- جمال ياقوت: دور المخرج المسرحي في الأنماط الإنتاجية المختلفة، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، كلية الآداب، ٢٠١١.
- جونا لواريلا: المسرح الجديد في كولومبيا الإبداع والسياسة الثقافية، ترجمة عبد الحميد غلاب، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٦.
- جيلين ولسن: سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة شاكر عبد الحميد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٠.
- جين هارفي: المسرح والمدينة، ترجمة أريج إبراهيم، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤م.
- حسين علي هارف: فلسفة المونودراما وتأريخها، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ٢٠١٢.
- دنيس ديدرو: مفارقة الممثل، ترجمة نورا أمين، إصدارات مهرجان الصواري في البحرين، ٢٠١٨.

- سافرة ناجي: المسرح والمدينة وجماليات المكان، المؤتمر الفكري لمهرجان العراق الوطني للمسرح، ٢٠١٩.
- الطاهر الطويل: المسرح الفردي في الوطن العربي مسرح عبد الحق الذروالي نموذجًا، إصدارات الهيئة العربية للمسرح، العدد ١٩، الإمارات، ٢٠١٥.
- عبد السلام إبراهيم: فلسفة البتر في مونودراما رأس خارج القانون، جريدة مسرحنا، العدد ٨٤٦، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، نوفمبر ٢٠٢٣.
- مسرحية الأمور طيبة ثلاث نصوص مسرحية، محمد الرحبي، بيت الغشام، مسقط، ٢٠١٨م.
- مقابلة مع المخرج خليفة الحراصي في حوار مسجل معه يوم ٢٠٢٤/١/١٢.
- مقابلة مع المخرج طالب البلوشي، في حوار مسجل معه يوم ٢٠٢٤/١/١٠.
- نهاد صليحة: التيارات المسرحية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٢.
- هيثم يحيى الخواجة: مسرح الإشارات والتحولات، إصدارات الشارقة، الإمارات، ٢٠٠٧.
- هيلين فريشوات: المسرح والجمهور، ترجمة أريج إبراهيم، المركز القومي للترجمة، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠١٥.