المقدمة

تتأسس عملية الكتابة من عوامل ذاتية واجتماعية، فهناك جوانب ذاتية تتعلق باستجابة المبدع للحظة ما، ويريد أن يُدوَّنها في نص ما ليسجل حضوره من العالم، ولكي تحمل الكتابة توقيعه نجدها تمر عبر ضغوط وموانع اجتماعية مشروطة بقواعد وقوانين وتقاليد واعراف يحكمها السياق الثقافي الذي تنتشر فيه. هذا ما يجعل الكتابة بصفة عامة والكتابة الإبداعية بصفة خاصة بمثابة مغامرة محفوفة بالمخاطر، لأنها تكشف عن أن هناك لغة ما تحاول إعادة كتابة لغة الواقع. وبجانب أن الكتابة هي مغامرة، فهي فعل سلطة لأنها تستخدم اللغة التي تحاول أن تكافح وجودها في الواقع والعلاقات التي تحكمه. من هنا تستمد كتابة المبدع سلطتها من التحاور مع لغة الواقع من أجل تجاوزها، هذا ما يجعل الكتابة الإبداعية أحياناً تقع في دائرة المنع والتحريم في المجتمع.

لقد شغل مفهوم السلطة مكانة متميزة في الكتابات المسرحية المصرية منذ ستينيات القرن الماضي، ولكن انحصر تناولها في البعد السياسي فقط واختزلت في علاقة الحاكم بالمحكوم، وارتكزت معظم الدراسات النقدية أيضاً على هذه الزاوية، ومنها دراسة الدكتوره فاطمة يوسف في كتابها "المسرح والسلطة"، ولكن مع نهايات القرن العشرين ونتيجة للتحولات المعرفية والفنية ظهر تعامل مختلف مع مفهوم السلطة في الكتابة المسرحية خاصة لدى إبراهيم الحسيني الذي نظر إليها من منظور أشمل على أنها حالة تخترق كافة أرجاء المجتمع، وعمل على تعريتها معرفيًا وجماليًا لكي يحتل موقعًا مختلفًا عن أقرانه من المبدعين، فلجأ الحسيني إلى سياسة إبداعية، حيث منح التخييل الفني المعتمد على جماليات جديدة المستمدة

من تقنيات السينما والرواية من أجل خلخلة جماليات المسرح المألوفة من جهة، ومن جهة أخرى لنقض تمثيلاتها المعرفية في المجتمع.

مشكلة البحث:

تنطلق الدراسة من طرح سؤال أساسي وهو كيف تضافرت اللحظة الجمالية والمعرفية لدى الكاتب إبراهيم الحسيني في تعيين الواقع والعبث بعلاماته التي ترسخها السلطة؟، ويتفرع من هذا السؤال المركزي سؤالين فرعيين هما:

١- ما هي علاقة الكتابة المسرحية لدى إبراهيم الحسيني بالسلطة المعرفية التي تنتج جميع السلطات المختلفة في المجتمع؟.
٢- هل رسخت الكتابة المسرحية لمفهوم السلطة أم ثارت عليه إبداعيًا عن طريق نقض الشكل المسرحي المتعارف عليه لتؤسس كتاباته موقعًا مختلفًا لها في سياقنا المسرحي؟.

أهمية الدراسة

تكمن أهمية الدراسة في محاولة رصد الكتابة المسرحية لدى إبراهيم الحسيني، وتتناولها من منظور مغاير وهو علاقتها بالسلطة المعرفية في المجتمع، بحيث نتفادى الخلط بين الإبداع والسياسة والمجتمع انطلاقًا من أن لكل نموذج معرفي آلياته وقواعدة في التغيير. نضيف على ذلك، إذا كان النموذج الإبداعي يتيح له القدرة على نقض ممارسات النماذج المعرفية الأخرى كالسياسة وغيرها، فإن هذا النقض المعرفي لا يأتي على مستوى المضمون فقط، بل هو استراتيجية تنبع من سياسة الكتابة الإبداعية ذاتها عبر

خلخلة أنظمة السلطة المعرفية والجمالية ليصنع الإبـــداع تاريخـــه الخـــاص لينفصل عن الواقع ذاته.

أهداف الدراسة

١- رصد الإتجاهات المختلفة لمفهوم السلطة.
٢- رصد علاقة الإنسان بالسلطة في مسرح إبراهيم الحسيني.
٣- رصد الأشكال المختلفة للسلطة في مسرح إبراهيم الحسيني.
٤- التعرف على كيفية مواجهة كتابة إبراهيم الحسيني السلطة مسرحيًا، على اعتبار أن الكتابة المسرحية تنتشر في السياق المسرحي وتقع تحت ضغوط واكراهات السلطة.

منهج وعينة الدراسة:

تنتمي الدراسة إلى الدراسات الوصفية التي تقوم بتحليل النصـــوص المسرحية لإبراهيم الحسيني من خلال عينة مختارة من أعمالـــه المســـرحية المختلفة التي بلغ عددها عشرون نصًا مسرحيًا للإجابة عن تساؤلات البحث. وقد راعى الباحث في اختياره للنصوص المسرحية معيارين:

معيار فني: يتوقف على طبيعة الموضوع الذي تطرحـــه المســـرحية التـــي تكشف عن السلطة في عالمنا المعاصر

معيار زمني: يتوقف على أن تكون العينة المختارة تمثل الفترة التي كتب فيها إبراهيم الحسيني للمسرح التي تمتد لأكثر من عشرين عامًا

عينة الدراسة:

١- مسرحية متحف الأعضاء البشرية ٢٠٠٠ م.

٢- مسرحية حديقة الغرباء ٢٠٠١م.

٣- مسرحية الغواية ٢٠٠٢م.

٤- مسرحية كوميديا الأحزان ٢٠١٠م.

٥- مسرحية مقام الشيخ الغريب ٢٠١٦م.

الإطار النظري

إذا نظرنا إلى الكاتب إبراهيم الحسيني لاحظنا أن وجوده تشكل من خلال فعل الكتابة وقد مارس وجوده كمبدعٍ وناقدٍ، هاتان الوظيفتان تعدان امتدادًا لهوية فكرية واحدة، وتشتركان في التعامل مع الواقع بوصفه منبع رغبة للمعرفة، فكشفت لغته عن تضاريس العالم بصورتين:

الأولى: عبر تمثل الواقع من خلال لغة مبدعة يكتبها لتعيين الواقع.

الثانية: تَمَثُّل الواقع من خلال نصوص المبدعين المختلفة.

من ثم، تكتسب الكتابة أهمية خاصة لدى إبراهيم الحسيني، لأنها لا تعترف بالحدود أو تنتمي إلى آفاق محددة، هذا ما يجعل من الكتابة ممارسة تتوق إلى تعيين الواقع، ولكن بصيغ مختلفة. طالما أن الكتابة هي شكل من أشكال الوجود الخاص للكاتب، فيها يؤسس حضور لغته في العالم، ويعبر بواسطتها عن إرادة قوته، ويحرر نصوصه المكبوتة، ليصلها بدائرة أوسع، وهي دائرة تفجير المكبوت في المكتوب الذي يوشم الثقافة التي يعيش فيها. مما يجعل الكتابة ذات بعد وجودي، لا تتخلق من القوانين بل تدخل فيها عوامل لا واعية، مما يجعلها في كل لحظة تواجه السلطة والعلامات التي تصنعها.

تتحدد دراسة إبراهيم الحسيني بفحص وضعيته كمبدع عبر قدرته على خلخلة العلامة المنصوص لها من قبل السلطة المعرفية في المجتمع، انطلاقًا من أن المبدع وطريقة توزيعه للعلامات وتصنيفها في كتابته، يقع تحت ضغوط وإكراهات السلطة المعرفية في ثقافته التي يروج لها من خلال خطاب معرفي سائد يجعل من العلامة النواة الأولى، حيث يحاصرها تحت وابل من علاقات القوى السائدة ليكتب أبجديات تعاليمه، ويُرسم الطريق لأفراده لتصنيفها وتوزيعها وتحديدها في مختلف النصوص، وعند الحفر المعرفي في ثنايا هذه النصوص نكتشف الخطاب السائد وآلية تدوين كل السلطة لوجودها. وعندما ينجح المبدع في الكشف عن الخطاب السائد والعلامات التي يروجها ينجح في كتابة سيرته الإبداعية في لغته.

مفهوم السلطة:

شغل مفهوم السلطة حيزًا مهمًا في الحقول المعرفية المختلفة، مما أنتج ارشيفًا ضخمًا من التنظيرات المختلفة، فظهر المصطلح بأشكال مختلفة طبقًا لقواعد وقوانين كل مجال. تعاظمت أهمية دراسة السلطة في القرن العشرين، وهو ما لاحظه الفين توفلر بقوله: إن السلطة "**تبقى واحدة من أقل جوانب حياتنا حظًا من الفهم وإن كان أكثرها أهمية**"(١).

من ثم، يمكن أن نعزو أهمية السلطة في أنها ملازمة لحياة الإنسان، وتتحكم في قواعد سلوكه إذا أراد الانخراط في المجتمع، لذا اقترن مفهوم السلطة بدلالات مختلفة بوصفه قوة أو قدرة تأثيرية أو وسيلة للسيطرة تجبر على ترسيخ أفعال ما دون غيرها، أي أن السلطة هي وسيلة لإخضاع الذات الإنسانية لتنفيذ أفكار محددة أي بوصفها "**كل ما يحدد سلوكًا أو رأيًا لاعتبارات خارجة عن القيمة الذاتية للأمر أو القضية المعروضة**"(٢). لذا

نلمحها موجودة في سلطة الأب على مستوى الأسرة من أجل أن يفرض قواعد للعيش بين أفراد الأسرة، وسلطة الحاكم على مستوى المجتمع الكبير لينظم قواعد التعايش بين أفراد المجتمع.

من هنا يمكن القول: إن ثمة اتجاهين للتعامل مع السلطة:

أولاً: السلطة من منظور سياسي

تقصر زاوية النظر إلى السلطة من خلال السياسة وتمركزها في أجهزة الحكم، وطالما أنها موضوع سياسي"**من ساس بمعنى أمر ونهى فهناك من يمتلك السلطة، وهناك من يفتقدها وينصاع لها**"(٣)، **من يمتلكها سواء فرد أو طبقة مهيمنة يفرض قواعد للعيش على الآخرين** فإنها تلجأ إلى التحكم والهيمنة في التفاعل الإنساني في المجتمع. وبالتالي يمكن أن نحدد علاقة ثلاثية لنشوء أي سلطة وهي، علاقة بشرية (طرف حاكم وطرف محكوم)، هيئة مؤسسية (مجتمع، دين، ثقافة)، الشرعية والتي تستمد بناء على حاجات مجتمعية.

ثانيًا: السلطة من منظور ثقافي

اما الاتجاه الآخر فقد ظهر في القرن العشرين حيث نظر إلى السلطة من خلال أنها وضعية ثقافية في المجتمع وموجودة في كافة جوانب الحياة الإنسانية، وقد هرب هذا الاتجاه"**من تناول السلطة كجوهر وذلك لأن السلطة هي شكل أولاُ وأخيراً**"(٤)، ويرجع الفضل في تطوير هذه النظرة إلى الفيلسوف الفرنسي ميشيل فوكو الذي رفض أن يتم حصر السلطة في هذا المنظور الضيق ورأي أنها "**علاقات إنتاجية قبل كل شئ**"(٥)، وطالما تتصف بأنها علاقة إنتاجية فهي مرتبطة بوجود الإنسان وبالتالي من الصعب اختزالها في جهاز ما لأنها "**ليست مؤسسة ولا هيكلا وليست شيئًا من القوة**

يتمتع بها البعض: إنها الاسم الذي تسمى به حالة استراتيجية معقدة في المجتمع"[٦]. لذلك ينبغي أن نترك –جانبًا– الحدود التقليدية التي نختصرها حول مفهوم السلطة في الدولة أو الحاكم أو صاحب السلطة أو القانون، ورفض فوكو النظرة التي ترى أن السلطة تنبع من البنية الفوقية وأن العنف يشكل جوهرها بوصفها قوة مهيمنة ومسيطرة، بل علينا أن ننظر إلى السلطة بمفهومها الأشمل فهي التي تخترق كافة مفاصل المجتمع.

لذلك طرح فوكو مفهوم جديد للسلطة وربطها بالمعرفة، دون أن يخلق حالة مساواة بينهما ويقول فوكو "**السلطة والمعرفة تقتضي إحدهما الأخرى، وإنه لا توجد علاقة سلطة من دون تأسيس مناسب لحقل المعرفة، وإنه لا توجد معرفة لا تفترض ولا تقيم بذات الوقت علاقة سلطة**"[٧]، وتوصل فوكو في كتبه المختلفة مثل "المراقبة المعاقبة" و"الكلمات والأشياء" إلى أن المعارف المختلفة من الطب وعلوم إنسانية واجتماعية في المجتمع ساهمت في تطويع الأفراد وفي خلق واقع سلطوي جديد يستخدم التقنيات العلمية من أجل دعم وجود السلطة.

من ثم، طرح فوكو مفهومًا جديدًا للسلطة، وهو أنها تستهدف الأحياء وتُخضع الأجساد وهي سلطة أطلق عليها فوكو مصطلح السلطة الحيوية أي "**سلطة إخضاع الجسد**"[٨]، وعلينا أن نهتم بالميكروسلطة التي وصفها بأنها "**سياسة الجسد الذي تعاد كتابة تاريخه لا باعتباره جسدًا/ فكرًا ولا جسدًا / وعيًا وإنما باعتباره جسدًا/منتجًا/مستغلًا** "[٩].

خطاب السلطة وجسد الكتابة المسرحية:

انطلاقًا من تحليلات ميشيل فوكو، إذا كانت العلوم الإنسانية والطب

وغيرها من المؤسسات يمكن أن تتحد مع الأيديولوجيا السياسية في خلق واقع سلطوي، فإن المسرح لا يشذ عن تلك الوضعية، ويعد أحد أنظمة التمثيل وصناعة المعنى في المجتمع ويزخر تاريخ المسرح بالعديد من هذه النماذج "**فقد كانت الكلاسيكية تساند نظام الحكم وتروج لأيديولوجيته ترويجًا مستترًا من خلال المسرح والمؤسسة الأدبية ممثلة في الأكاديمية الفرنسية**"(١٠). ومن ثم فترسيخ قواعد معينة للإبداع وللكتابة المسرحية المتعارف عليها من قبل المؤسسة المسرحية هو تثبيت لواقع معين بواسطة بعض القواعد التي تتعالى على الواقع ومتغيراته. ويمكن القول: إن السلطة تغتال الواقع وتمنع حركيته وتقوم بتثبيته عند معارفها، وقد ذهبت نهاد صليحه إلى ذلك من خلال نقدها للنظرة الأرسطية للمسرح بقولها "**لقد افترض ارسطو جوهرًا ثابتًا مثاليًا يحكم تطور الكائنات بما فيها الإنسان واقام تنظيره السياسي والأخلاقي والجمالي على هذه الفرضية مما ترتب عليه أن انتقل مركز الثقل من الفعل الواعي الإرادي المتغير في الإنسان إلى مبدأ مسبق يقنن ويفسر ما يطرأ عليه من تغيير**"(١١).

إن السلطة في الإبداع ليست موجهة لتنميط وخاضعه لقواعد فقط، ولكنها تهتم بتوجيه الذوق الفني لدى المتلقي طبقًا لنموذجها الفني الذي ترسخه، لذا تلجأ السلطة إلى "**استراتيجية مراوغة في تحديد الجمال، حيث تنزل على أرضية المشهد المسرحي في شكل حربائي يجعلها تراقب دون أن تراقب، ترى دون أن تُرى، فكل ما يدور يقع تحت أنظارها، وهي لا تقيده على مستوى الخطاب، فيمكن أن تسمح لكل ما هو مناهض لها أن يهاجمها وينقضها، لكن دون أن ينزل إلى ميدان الممارسة ذاته حيث يمكنه أن يغير قواعد لعبتها وطريقة بناء نموذجها الذي تستمد منه شرعيتها. هذا النموذج يلعب دورًا أساسيًا في إنتاج المعنى، فهي ــ أي السلطة ــ لا**

ترضى أن يتم اختراقه والعبث بقواعده"[١٢]. من هذا المنظور يمكن القول إن سلطة الخطاب المعرفي في التركيبة العربية تجعل زاوية النظر إلى النص المسرحي بمثابة حدوتة أو حكاية عن الواقع في الأساس يحمل المواعظ والعبر إلى المتلقي، كأن المتلقي أذن كبيرة تسترق السمع لما يأتي في النص، فالأذن هي بوابة السلطة لنشر مفاهيمها. وتتكرر نفس الحالة مع المبدع ويقتصر عمله على استنساخ وترديد أفكار الواقع وسماع الصوت الذي ترسخه السلطة لتتحول المسرحية إلى مجموعة من الأحداث (الملصقات) حول بعض الأحداث الواقعية مع بعض التحوير، هذه الأحداث التي يصنعها خيال المبدع بحيث لا تمس طريقة تفكير القارئ أو ذائقته في الاستجابة للفن وتقلم أظافر الإبداع بوصفه رؤية جديدة للواقع وطريقة فهمها، لأن دور المبدع فقط هو ترديد ما جاء في الواقع، والخطاب الذي يصنعه لا يستطيع نقض مفاهيمه ونموذجه الفني وآليات التلقي حتى لو كان نصًا ضد بعض الأفكار الأيديولوجية أي أن الخطاب المعرفي يمنع الاقتراب من نموذج عمله المعرفي أو الجمالي. أي يصبح المبدع كاستعارة رمزية للأذن ما عليه إلا الإصغاء، لا كالعين التي تمتاز بمنظوراتها المختلفة ووضع مسافة بينها وبين الأشياء وإعادة ترتيبها.

من هنا تتأسس لغة المبدع وتحتل لها مكانًا في الثقافة عبر إشكالية التمثيل Representation، التي تعنى مَثَّل الشئ أي قام بالنيابة عن شئ آخر، التي يكشف من خلالها النص الإبداعي على أن لحظة وجوده كفعل معرفي وجمالي مرتبطة بنقض التمثيلات السائدة.

جدل الكتابة المسرحية والسلطة:

إذا نظرنا إلى موقع الكتابة المسرحية من إشكالية السلطة، نجد أن

تاريخ الكتابة المسرحية بالعديد من المسرحيات التي تناولت السلطة وقمعها واستبدادها، وانحصر معظم هذه الكتابات في العلاقة بين (الحاكم والمحكوم)، وكيف أن الحاكم يستبد بسلطته ويشيع الاستبداد من خلال البطش بشعبه، ويبدو أن الكاتب المسرحي كان واقعًا تحت ضغوط البنية الثقافية العربية في تناول إشكالية السلطة نظرًا لأن السياسة تلعب دورًا كبيرًا في التحولات المعرفية، هذا ما جعل محمد عابد الجابري في مقارنته التحولات التي تحدث بين الثقافة العربية والثقافة الغربية، بقوله: "**ففي التجربة الثقافية العربية يجب أن نضع السياسة مكان العلم في التجربتين اليونانية والأوروبية الحديثة، وبعبارة أخرى، إن الدور الذي قام به العلم عند اليونان وفي أوروبا الحديثة في مساءلة الفكر الفلسفي (الديني) ومخاصمته وفك بناءاته وإعادة تركيبها**"(١٣).

يبدو أن معظم الكتابات المسرحية في مصر نظرت إلى السلطة من خلال بعد وحيد وهو أنها تنحصر في السياسة فقط، وتحدد موقعها من خلال الالتزام السياسي للكاتب وايديولوجيته التي تنتمي لليمين أو اليسار، بل انصبت مقاومة الكتابات المسرحية بالتكريس "**لأيديولوجيا بديلة، وهو تقوم على مرجعية هي في النهاية مرجعية مؤسسية**"(١٤)، أي مقاومة هنا بمضمونها ترتكز على لغة النضال بمرجعية أخرى لمقاومة أفكار السلطة.

أما إذا نظرنا إلى النوع الثاني من التعامل مع السلطة، نجد أنه إذا كان النموذج الإبداعي يتيح له القدرة على نقض ممارسات النماذج المعرفية الأخرى كالسياسة وغيرها، فإن هذا النقض المعرفي لا يأتي على مستوى المضمون فقط، بل هو استراتيجية تتبع من سياسة الكتابة الإبداعية ذاتها عبر خلخلة أنظمة السلطة المعرفية والجمالية ليصنع الإبداع تاريخه الخاص حتى

ينفصل عن الواقع ذاته. هذا النوع من الكتابة هو كتابة مقاومة – استراتيجيًا – تواجه السلطة عبر استراتيجيات إبداعية جديدة.

يندرج تحت هذا النوع الكاتب إبراهيم الحسيني، الذي تعامل مع السلطة من منظور ثقافي ونظر إليها في مفهومها الأشمل أو بلغة رولان بارت بوصفها "**جرثومة عالقة بجهاز يخترق المجتمع ويرتبط بتاريخ البشرية في مجموعه، وليس بتاريخ السياسي وحده**"(١٥)، وتظهر هذه السلطة بجلاء في اللغة فهي تخترقها لتجعلها أداة لها. تتأسس هذه الاستراتيجية الجديدة على إن العلاقة بين السياسة والثقافة أو الإبداع، هي علاقة جدلية، فلكل نموذج معرفي آلياته وقواعده في التغيير، ويمكن أن نجمل هذه الاستراتيجيات كالآتي:

١- إن للكتابة المسرحية قوانين عمل جديدة بحاجة إلى مفاهيم جديدة.
٢- ثمة انفصال للكتابة المسرحية عن السياق التاريخي، ولكنه يتصل معه بطريقة جداليه.
٣- إن شعرية الكتابة المسرحية مشروع يتأسس بوعي الحداثة، وينفصل عنها بحساسية كتابة جديدة، تهدم سلطة النموذج المسرحي المتعارف عليه.

بالنسبة للنقطة الأولى، فإننا عندما ننظر إلى السياق الذي كتب فيه "إبراهيم الحسيني"، نجد أنه سياق يهيمن عليه الصورة البصرية، وهذه المفاهيم قوضت فكرة المسرح المتداول والمستقر في أذهاننا والتي منها انتقل مركز الثقل من النص المسرحي كأدب إلى النص المسرحي ككتابة عرض واهتمام بالنص الموازي (الإرشادة المسرحية). اما بخصوص النقطة الثانية فإن المدقق في مسرحيات إبراهيم الحسيني، يجد أنها تنهض على ثلاثية أثيرة

وهي (الإنسان، الواقع، السلطة)، وتقوم على توجيه النقد إلى نسق القيم اللاإنساني الذي ترسخه السلطة. أما بالنسبة للنقطة الثالثة، فإننا نجد أن المسرحيات تستعصي على التصنيف في تيار مسرحي محدد، يا تُرى هي نصوص واقعية، فيقف مرتبكًا لأن مسرحياته لا تعيد تقديم تجارب ماضية في حضور متلقي، كما يفأجا بالأجواء الفانتازية التي تحملها مسرحياته، وتتجاور أحيانًا مع تقنيات بريختية، كما نلمح أصداء هذه المرجعيات المختلفة في مسرحية واحدة. هذا ما يجعل مسرحيات الحسيني لا ترسخ للنموذج الجمالي المعتاد الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية وملامح شخصيات مسرحية واضحة كشخصية حمدي في مسرحية الدخان لدى ميخائيل رومان أو شخصية أسامة في مسرحية باب الفتوح لمحمود دياب.

إن سيادة مفاهيم مثل هدم الحبكة وموت الشخصية في مسرح إبراهيم الحسينيتضع المتلقي في حيرة، وتجعله يطرح تساؤلاً تجاه انتمائها إلى الجنس المسرحي لأنها عبارة عن هجنة بين أساليب إبداعية متعددة يمتزج فيها المسرح بالرواية والسينما.تُخرج الكتابة من فلك مفهوم المحاكاة إلى مدار مفهوم التمثيل، أي ما يراه المتلقي ليس محاكاة لعلاقة اجتماعية، بل هو إعادة تقديم لها وتفسير لها، لذلك لا تحتفظ المسرحية بمفاهيم مثل (البطل، الحدث)، حتى لا تمنعنا من البحث عن أسباب البؤس الإنساني التي تضفي عليه السلطة صفة الطبيعية.

شعرية الجسد وتعرية التمثيلات السائدة:

إن المدقق في مسرحيات إبراهيم الحسيني المختلفة، نجد أنها تتأسس على كشف كيف تمارس السلطة حضورها، فيركز على أن السلطة متموضعة في الحياة البشرية، لذلك تطرح نصوصه سؤالاً آخر ينطلق يجد

أنها تنطلق من سؤال مفاده كيف نجعل من الجسد نصًا؟. وأن الجسد هو العلامة الكبرى لها. فرأى "الحسيني" أن وضعية الجسد في واقعه بمثابة علامة للتحريض على الكتابة، وأن أزمة الإنسان تبدأ من جسده المقموع من جهة، ومن جهة أخرى تأويل علامة الجسد بوصفها نتاجًا جماليًا يتوزع داخل السياق الإبداعي لنصوصه المختلفة على وضعية الجسد في المجتمع، فكانت وضعية الجسد في نصوصه تكشف عن خصوصية معرفية في قدرته على رصد تمثيل الجسد في الثقافة المصرية، ووضعية جمالية ودلالية تكشفها نصوصه لتحديد موقع مغاير لها عن الكتابات الإبداعية التي تقوم على رصد الواقع في ثقافته.

لعل حضور الجسد داخل النص المسرحي لا يعدو أن يكون جملة اعتراضية في سياق من التحريم والمنع، بينما يتكشف لنا مع الإيغال في نصوص إبراهيم الحسيني جوانب أخرى من هذا الحضور الجسدي، حيث الجسد بؤرة الإبداع ومصدر الصراع، ويدشن بداية وجود الذات الإنسانية، فلا تستطيع أي ذات التعبير عن وجودها داخل العالم (نصًا) إلا حين يحمل نصها تجليات الجسد وحالاته الانفعالية وانتصاراته وهزائمه، ليصبح الجسد وحدة جوهرية بين الذات وعالمها. أو كما يقول ميشيل برنار "**المجتمع، دائمًا وتقريبًا، هو الذي ينظر إلى نفسه وينفعل من ذاته ويفعل فيها، بواسطة الجسد الذي يقدم له، ويسمح هو بولادته ونموه وثقافته وبقائه وتفتحه**"(١٦). بوصف الجسد حاملاً لتاريخ المجتمع وعلامة على صيرورة تحولاته، وكتابة لأبجديات الثقافة، وأن الفعل الإنساني في المجتمع يتحدد بفعل الجسد في الجسد نفسه، أو فعل جسد على جسد آخر، وأن السلطة في كتابة حضورها في الواقع تنص على قمع الجسد وتمنع مولده.

يبدأ "الحسيني" في إنشاء تاريخ خاص لكتابته الإبداعية وابتكار تمثيله المعرفي عبر الكشف عن علامة الجسد في ثقافته ورصد وضعيته التراجيدية نتيجة للضغوط التي يعيشها الإنسان في الواقع والإكراهات التي تفرضها السلطة بمختلف تجلياتها. ليصبح دال الجسد في نصه له بعدان، أحدهما جمالي حيث أصبح الجسد جغرافيا الحدث الدرامي في نصه ومسرح فعله الكتابي، وبُعد معرفي ينص على أن أصل الداء في المجتمع هو قمع الجسد، أو كما يقول دافيد لوبروتون إن "**اكتشاف الجسد كمفهوم مستقل يتضمن تغيرًا في وضع الإنسان**"(١٧). هذا ما ركز عليه إبراهيم الحسيني في مسرحياته، حيث حاول اكتشاف تضاريس الجسد في ثقافته وأنها ساحة للصراع وبؤرة للتوترات في نصه وبمثابة تمثيل معرفي لعلامة الجسد في خطاب المجتمع، وأن الجسد المختلف كالنص المقذوف به في المنفى وحيدًا، لتصبح السلطة نوعًا من الاقتصاد الجسدي يستخدم لغة القانون والنظام. ومن ثم يجب أن نضع في الاعتبار أن مقاومة السلطة وترسيخها لمفهوم الجسد في المجتمع، ولا يشذ عن ذلك الجسد المسرحي أو جسد الكتابة المسرحية.

يمكن القول: إن الفكاك من السلطة وصوتها يتأتى من خلال أن تصبح الكتابة المسرحية عيناً تتمرد على النموذج الجمالي المسرحي في كتابة النص المسرحي ومرواغة خطابها، يأتي من خلال التعامل المختلف مع نمط الكتابة المسرحية المتداول، والتي يمكن أن ندرسها من خلال استراتيجيتين هما:

أولاً: بنية المسرحية ونسق التنظيم

تتعلق بفحص الأساليب التي لجأ إليها الكاتب من أجل خلخلة سلطة النموذج المعرفي والتجديدات التي أدخلها ليحدد موقعًا مختلفاً، ينفي الأحادية

التي ترسخها السلطة، سواء استخدم الحسيني بنية دائرية أو بنية الانشـــطار من أجل الخروج عن جمالية النموذج المسرحي المألوف ذو الطابع الأحادي الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية.

ثانيًا: التغيرات الشكلية على مستوى الكتابة (العناوين)

يعد العنوان عتبة قرائية، وعاملا مســـاعدًا للقـــارئ لفهـــم وتأويـــل النصوص المختلفة، وبالتالي لا يمكن دراستها بمعزل عن النصـــوص، لأن "**العنوان حامل معنى وحمال وجوه، مواز دلالي للنص، وعتبة قرائية مقابلة له، توجه المتلقي نحو فحوى الرسالة ومضمونها؛ وهو حامل معنـــى مـــن حيث كونه يوجه إلى مقصد بذاته أو يلمح للمحتوى**"[١٨]. وبالتالي لا يمكـــن فصل العنوان عن النص أو العكس.

من الملاحظ أن مسرحيات "الحسيني" اتصفت بنوعين من العنـــاوين وهما: الأول عناوين رئيسية، والثاني عناوين فرعية التي وصلت في بعض المسرحيات إلى ستة وعشرين عنوانًا فرعيًا. ويستفيد الباحث من إجـــراءات عبد الفتاح الحجمري في تحديده لقراءة العنوان وهي:[١٩]

١- تقف عند المظهر التركيبي للعتبة.
٢- وتأتي كعلامة نصية تضمينية، تحقق التجاور والتحاور بينهما وبـــين بقية مكونات العمل.
٣- تعرض خاصية القراءة النصية، التي تربط العتبة بسياقها النصي.

تشتمل العناوين في المسرحيات على محورين هما وجودي وشعري، ففي حديقة الغرباء ومتحف الأعضاء البشرية ومقام الشيخ الغريب على بعد وجودي يرتبط بالمكان وغياب مفهوم الإنسان في المكـــان، بينمـــا يشـــتمل

المحور الثاني على كوميديا الأحزان والغواية التي تحمل بعدًا شعريًا يعكس تشوه الفعل المقاوم للسلطة من قبل الإنسان.

الإطار التحليلي

متحف الأعضاء البشرية: تمثيلات الإنسان المنتهك

احتل موضوع السلطة وعلاقتها بالإنسان الصدارة في مسرحية "متحف الأعضاء البشرية"، وكان جسد الإنسان هو المادة المهمة والواعية، فحاولت – بشتى الطرق – أن تمنع تفاعله مع المجتمع، بل أصبح الجسد وتشويه معالمه الخارجية هو الطريق للوصول للعقل والسيطرة عليه في المسرحية من قبل السلطة من أجل نزع فعاليته، لذا، تُخضع المسرحية للتساؤل العلاقة بين الهوية الشخصية والهوية الجسدية للإنسان في المجتمع. من ثم كان منطق تعامل المسرحية هو رصد تجليات السلطة التي تخترق كافة أرجاء المجتمع، والتي تسلب من الإنسان هويته عبر انتهاك جسده وتقطيع أعضائه للدلالة على نفي دوره المركزي في المجتمع بصورة غير مباشرة. من هنا كان هدف السلطة التي نراها في المسرحية اختزال وجود الإنسان في جسمه، ومع كل لوحة نقترب أكثر من علاقة الإنسان بالسلطة في المدينة، ويختفي المكان الواقعي ويصبح أكثر تجريدًا لنركز على وضعية الإنسان في المجتمع.

تظهر السلطة– مع بداية المسرحية – متمثلة في بعض الكائنات الغريبة تتصف بالغموض، فمع اللوحة الأولى من المسرحية المعنونه بـ "لقطة عامة" وهو عبارة عن إرشادة مسرحية تكشف عن سكان المدينة وأشخاص آخرين بهيئة غريبة يرمزون لقوة غير محددة، حتى أصبح الأشخاص بالهيئة الغريبة أكثر من سكان المدينة الأصلية ليعطي ذلك دلالة

على أنهم أصبحوا غرباء، ثم تمزق الكائنات الغريبة جسد أحد سكان المدينة وتستولي على اعضائه، يذكرنا بتقطيع أوصال الإنسان في المسرحية كما يحدث مع المجرمين من قبل السلطات في العصور الوسطى، مما يقلب هذه العلاقة أن الأمر كان"**يتعلق هنا بأناس يقطعون صلتهم عمدًا مع قوانين الجماعة. فالمجرم إنسان تغدو الرابطة الإجتماعية لديه شاغرة، وهو يفرض إرادته ضد إرادة المجموعة وقيمها**"(٢٠)، أن حدث تقطيع الأوصال قديمًا لأن هناك خروجًا عن القواعد المؤسسة للميثاق الاجتماعي على عكس ما تقوم به السلطة في هذه المسرحية أو القوة الغامضة التي تمارس عنفًا على الإنسان المسالم وتنتهك جسمه في المدينة لكي تفكك الميثاق الإجتماعي نفسه.

لقد وضعت الكائنات الغريبة السلطة المواطنين في مأزق، وجعلت هدف المواطنين الأسمى هو الحفاظ على هذا الجسم من انتهاكه من قبل القوة/ السلطة المجهولة. وتكشف اللوحة الثانية المسماه بـ "رقصة عادية" عن أحد منازل المدينة بين زوج وزوجته وجيرانهم يلاحظون جميعًا أن من يحافظ على وجوده الحيوي المتمثل في أجسادهم هو من يمتهن مهنة الشحاذة ويعطي الأموال بدلاً من أن يأخذها لمواجهة الفراغ والموت. وفي ذلك إعطاء دلالة، وهي من يتنازل عن دوره الاجتماعي ويتجرد من فعاليته كفرد يساهم في بناء المجتمع وينال حظه من البقاء، وهنا نقع في حالة أشبه بـ "مسخ" الهوية الشخصية في مقابل حالة جمعية منمطة وهي تجريد الإنسان من عمله.

إن نفي الهوية الشخصية للمواطنين في المسرحية يرتبط ارتباطًا وثيقًا مع انتهاك الهوية الجسدية، ويتضح ذلك في اللوحة الثالثة المسماه بـ

"اقتراب" نقترب أكثر من الممارسة الفعلية للسلطة ونفي كينونة الإنسان لتخلق حالة أشبه بالعدمية لا مكان فيها للقيم والإنسانية، ونكتشف أنها سلطة ضد الإنسان ذاته، ولذلك تلجأ السلطة إلى تقنيات مختلفة للسيطرة على الجسد. حيث تحتجز مجموعة من الأفراد في ملجأ أو معمل في عنبر بداخل سفينة أشبه بالمتاهة مجهز بتكنولوجيا حديثة ناقصي أعضاء من أجسامهم مثل العين والأذن، ويخضعون للمراقبة من قبل حراس آليون. وتلجأ لبعض الممارسات المعرفية لصناعة هوية إنسانية جديدة للمجموعة، منها محو ذاكرة الإنسان، ونلمح ذلك في حوار مجموعة المحتجزين [٢١]:

الأكتع : ماضي... حاضر... مستقبل... كله مابقلوش معنى... [ضاحكًا بسخرية]

تفتكروا ناس مُشوهين زينا اتسرق منهم ماضيهم ممكن يكون لهم مستقبل...؟

ثم تلجأ إلى ممارسة أخرى تتمثل في قدرة الإنسان على الحلم وفيها الفتاة التي ترمز إلى الحرية وتظهر في أحلام المجموعة[٢٢]:

الأكتع : ياه ... حلمت تاني نفس الحلم...!

الأعور : حلم البنت الجميلة اللي عايزه تطير...؟

الأكتع : أنت كمان حلمت بيها...؟!

الأعور : بس كانت المرة دي زعلانة قوي...

السليم : كانت نفسها أساعدها...

إن طمس الهوية الشخصية يصل إلى اكتمالها من خلال مجموعة من العمليات السابقة وهي محو الذاكرة واغتيال الحلم وكبت الحرية، مما ينزع عن الإنسان صفته الإنسانية لأن السلطة تقوم بإكراه فكري وبدني. لتحقيق هدفها الأسمى وهو موت الإنسان عبر مسخه إلى حيوان، ونكتشف ذلك في

اللوحة الرابعة المعنونه بـــ "اكتشاف"، حيث تقوم المجموعة المحتجزة بأفعال قريبة من الذي تفعله الحيوانات مع بعضها البعض، حيث يكتشف المحتجزون أن وجبة الطعم المطبوخ التي تقدم لهم كل أسبوع هي لحم زميل لهم، ويدعم هذه الدلالة أن طريقة حجزهم تكشف عنأنهم بمثابة قطيع بشـــري بالنســـبة للسلطة التي تخترع "هوية" لهم طبقا لمصلحتها، لا تمـــت للقـــيم الإنســـانية، ويتحولون في مرحلة متقدمة من مسخ هويتهم الشخصية إلـــى أرقـــام فـــي حسابات السلطة. التي تستولي على أعضائهم تحت حجة الحفاظ على حياتهم، أو من أجل بناء جيل جديد من الأطفال خـــالي مـــن التشـــوهات، لتعطـــي المسرحية دلالة على أن أجسام المواطنين مسخرة لتحقيق مصلحتها(٢٣).

العمياء : بشر زينا ... إزاي ...؟!

الأعور : ستات ...؟! بني آدمين زينا ...

الأطرش : زي اللي كنت بتحكي لينا عنهم لما تبص من الشباك ...

السليم : انتوا مين ...؟ وبتعملوا أيه هنا ...؟ ليكوا أسماء ...؟

الصلعاء : مانعرفش إحنا مين ولا بنعمل أيه هنا ، بس لينا أسماء ...

الأكتع : أيه هيه ...؟

الصلعاء : [تظهر مستطيلاً على صدرها كتب عليه رقم (١)] اسمي رقم (١)..

الحامل : [تفعل مثلها فيظهر رقم (٢)] وأنا اسمي رقم (٢) ...

العمياء : [تفعل مثلهما فيظهر رقم (٤)] وأنا رقم (٤) ...

الأكتع : أرقام ...؟! وفين رقم (٣) ...؟

لقد اكتملت عملية السلطة في الربط بين الهوية الشخصـــية والهويـــة الجسدية، وفي انتفاء قدرة المجموعة المحتجزة على مقاومة الحراس الآليون وفي استسلامهم لها تمامًا، وفي تقطيع أجزاء أخرى من أجسادهم. ومع نجاح السلطة في المسرحية يظهر أحد حراسها وهو النخاس في اللوحة الأخيـــرة

والمعنونه بـــ "الشحاذة" بشخصية النخاس الذي يقوم ببيع الأعضـــاء مقابـــل الأموال من المسرحية، الذي يملي شروطه على المجموعة المحتجزة بعد أن دخل جسد المجموعة في نظام السلطة، وبعد أن اكتملـــت الســـيطرة علـــى حضورهم الإنساني، وتحولت أجسادهم إلى فراغ تكتب السلطة حضورهم.

من الملاحظ أن ماهية السلطة في المسرحية غير محددة، وبالتـــالي يمكن أن تكون سلطة سياسية غاشمة، وفي مسار آخر من المسرحية تمثـــل سلطة المؤسسة الطبية التي تتعامل مع البشر كفئران تجـــارب كمـــا تتـــاجر بأعضائهم، وفي مسار ثالث هي سلطة العولمة التي تهيمن علـــى الإنســـان بأساليبها التكنولوجية والمعرفية. وبصرف النظر عن تسمية هذه السلطة في المسرحية هي سلطة تتعامل مع البشر بوصفهم قطيعًا بشريًا تـــتحكم فـــيهم بواسطة إعادة تسميتهم ونوعهم وطريقة حياتهم، كما تحتقر فرديتهم من أجل تنميط المواطنين إلى هوية تريدها السلطة. أي أن السلطة كما هي موجـــودة في المسرحية تقوم ببناء شبكة من الأجهزة التي تنظم العلاقـــات الإنســـانية والممارسات الحياتية.

لذلك، فإن مسرحية "متحف الأعضاء البشرية" تكتب ذاكـــرة مدينـــة معاصرة حولتها سلطة ما إلى سجن كبير وسوق للنخاسة انطلاقًا من العنف الممنهج نحو الإنسان، تقوم بقطع أعضائه وبعد إفنائه اجتماعيًا ليكون إنسانًا تحت أنظار السلطة، وبالتالي يمكن أن نحدد آليات السلطة للســـيطرة علـــى الإنسان وجسده من خلال المسرحية:

١- محو اسم الإنسان، لتنزع عنه كينونته الخاصة، واســـتبدالها بأرقـــام ليدخل في حسابات السلطة.

٢- أن الإنسان يخضع لنظام ينزع منه ملكية جسده، ويتحكم في جغرافية جسده كتقطيع أعضائه، كحالة الشحاذ الذي يعيش على هامش المجتمع.

٣- مسخ لحالته الإنسانية بوصفه كائنًا لديه مشاعر أو كائنًا له ذاكرة خاصة، لينطق بذاكرة السلطة.

تقنيات الكتابة المسرحية

من الملاحظ أن الكشف عن السلطة في علاقتها بالإنسان ومحو "هويته الشخصية" في المسرحية، جعل "الحسيني" يلجأ إلى كسر أحادية النموذج المسرحي المتعارف عليه ومستخدمًا التكنيك السينمائي ولقطاته. ففي البداية كانت لقطة عامة لما يدور في المدينة لمجموعة مجهولة من البشر، وفي لوحة رقصة عادية هي أشبه باللقطة الكبيرة في السينما، وتركز على بشر محددين وهم الزوج والزوجة، ولوحة اقتراب تمثل اللقطة المتوسطة، وهي تركز على الإنسان وتوضح حالة المسخ للمجموعة المحتجزة، أما لوحة اقتراب هي بمثابة اللقطة القريبة جدا تكشف عن ممارسات السلطة وتشويهها للإنسان، أما اللقطة القريبة جدًا فتكشف عن السلطة ومسخها للإنسان.

استراتيجية العنوان

العنوان الرئيسي:

يبين عنوان مسرحية "متحف الأعضاء البشرية"، أننا أمام مسرحية تتحدث عن متحف للأعضاء البشرية، وتجعل القارئ يعقد علاقة تناصية مع "متحف أعضاء الإنسان"[٢٤] الموجود بفرنسا، الذي يضم اعضاء بشرية تنتمي لحقب مختلفة مثل جمجمة ديكارت، وإذا كان متحف أعضاء الإنسان يهدف

إلى البحث في مكونات الإنسان باعتباره أثرًا من أجل معرفته، فإن مسرحية "متحف الأعضاء البشرية" سحبت دلالة المتحف على المدينة بأكملها بوصفه موضعًا للتنقيب عن وضعية الإنسان فيها. وتتبع المسرحية الوسائل التي تستخدمها السلطة لتغيير هوية الإنسان وتقييد حركاته، لتصنع أجسادا طيعة، فيفقد الإنسان إنسانيته ويتحول إلى قطعة أثرية لا تنتمي إلى الحاضر.

العناوين الفرعية:

توالدت العناوين الفرعية من العنوان الرئيسي في المسرحية، وكشفت عن بعد وجودي في العنوان الرئيسي وهو متحف الأعضاء البشرية، وجعلت العناوين الفرعية كلاً من الإنسان والمكان في حالة تواز، فتولدت وضعية جعلت المسرحية تتأرجح بينهما، وهي جسدية المكان ومكانية الجسد. تبدأ المسرحية بلوحة لقطة عامة يكون الجسد والمكان في حالة تواز، هو عبارة عن إرشادة مسرحية تسيطر عليها حركة الجسد وتختفي منها اللغة، غير محدد فيها طبيعة المكان أو طبيعة الإنسان، كما ظهر الإنسان بأنه لا يمتلك وعيًا وبالتالي تحول إلى جزء من المكان، وأيضًا لا يمكن تصور المكان في المسرحية إلا مرهونًا بالفعل الإنساني، لنستخلص من ذلك أن الجسد والمكان خاضعان لسلطة ما. وأكد ذلك الحسيني من خلال اللوحات المختلفة، في عنوان لوحة رقصة عادية وهو عنوان رمزي يتصف بالشعرية لكن أحداث اللوحة المسرحية تكشف عن مأزق سكان المدينة، الذين يحاولون التوفيق بين الثنائية. ومع لوحة اقتراب والتي تختفي فيها الأحداث الواقعية لصالح الأحداث الرمزية، ليتم الاعلاء من ثنائية مكانية الجسد عن جسدية المكان، ومع بداية اللوحات مثل "اقتراب" و"اكتشاف" يرتقي الجسد إلى هندسة المكان، ويكشف عن طبيعته ووضعيته بالنسبة إلى السلطة بقصد وضعه تحت

المراقبة، التي تسيطر على حركاته، لنكتشف أن جسدية المكـــان مرهونـــة بوجود السلطة لا بافعال أهل المدينة.

حديقة الغرباء: تمثيلات الإنسان /المُفكر

تظل علاقة الكاتب بالسلطة علاقـــة أثيـــرة تناولتهـــا الكثيـــر مـــن المسرحيات، ولكن "الحسيني" في هذه المسرحية يلجأ إلى الحفر فـــي هـــذه العلاقة من أجل الكشف عن آليات السلطة التي تحاول أن تدجن الكاتـــب ولا يكتفي بذلك، بل يفتحه على الوضع الإنساني العام في المجتمع الذي يتعـــدى وضعية الكاتب ليصبح حالة عامة تسود المجتمع.

تنشأ وضعية العلاقة بين الكاتب والسلطة في أن الكتاب يقعون تحت شقي رحى وهما الامتثال للسلطة وطريقة تفكيرها والانصياع لتعاليمها مـــن جهة، ومن جهة أخرى امتلاك إرادة خاصة بهم، وتكشف اللوحات المختلفـــة عن حالات وجودية مختلفة ما بين المعاناة بين الكاتب وإبداعه. تبين اللوحة الأولى حالة صراع المبدع مع إبداعه ومكابدته الأفكار ووقوعه فـــي ســـحر إبداعها، وتعقد هذه اللوحة علاقة تناصية مع مسرحية بيجمـــاليون لتوفيـــق الحكيم التي تقوم على عشق المثَال بيجماليون لتمثاله جالاتيا وتمنى أن تدب فيها الحياة، وبالفعل حدث ذلك ونشأ بين التمثال والمثَّال علاقة حب، ولكـــن "الحسيني" في هذه المسرحية يحول العلاقة من علاقة حب إلى علاقة انتقام، ليكشف عن أن إنتاج عمل فني ذي قيمة داخل المجتمع يصبح نقمـــة علـــى المبدع عندما يخرج إبداعه عن تعاليم السلطة.

ثم يكشف "الحسيني" عن آليات السلطة وأشكالها المتعـــددة بصـــورة غير مباشرة، حيث تظهر السلطة (سلطة المجتمع) في اللوحة الأول متمثلـــة

في الغانية لكي تعطي للسلطة دلالة الغواية للحصول على مكتسبات، إلا أننا في لوحة رأس حمار نكتشف منهجية صناعة السلطة للكاتب التي تفصح عنها في حالة طقوسية عن طريق سبعة وصايا. ونلمح ذلك في المسرحية[٢٥]:

الكاتب : ما هذا ...؟

الغانية : [ضاحكةً بدلال ، ثم تطلق زغرودة عالية] قُم لتكتمل رقوتك ، وتبتعد عنك غُربتك ...

الخادم : وتعــود لمحــبتك وكتابتك ...

الغانية : [للخادم] ولا تنسي الرُقيات السبع المباركات[تطلق زغرودة أخرى]

الخادم : اقفز يا سيدي من فوق المبخرة.. [يقفــز الكاتب سبع مرات من فوق المبخرة ذهابًا وإيابًا] الأوله... راغبًا أو مُكرهًا لا تقل غير آمين...

يكشف المقتبس السابق أن للسلطة طقوسًا متغلغلة في الواقع ســواء من ناحية إلقاء تعاليمها، أو من ناحية دلالات أخرى مثل رقم ٧ الــذي لــه دلالة قدسية لها علاقة بالأديان التوحيدية وهي قصة الخلق في سبعة أيــام أو في دلالة لفظ "أمين"، كل ذلك ليعطي دلالة على أن الســلطة تضــفي علــى وجودها القداسة ولن تسمح لأحد أن يخترق تعاليمها.

تدور المسرحية في زمن غير محدد ومكان غيــر معلــوم، حــول وضعية الكاتب في صراعه مع السلطة وآلياتهــا فــي تكوينهــا وحصــاره ومراقبته. وهذا البعد التجريدي يكشف أن المسرحية تتناول موضوعًا مكررًا ينتمي لعصور مختلفة، وهو علاقة الكاتب بالســلطة المعرفيــة، ومحاولتــه امتلاك وعي خاص به مقابل منهجية السلطة التي تنص على هوية معينــة، وصراع الكاتب معها لكي يكون له ذاكرة خاصة مغايرة عن ذاكرة السلطة.

إن الكاتب الذي يمتثل عليه أن يتبع مجموعة من التعاليم، أما الـــذي يرفض فجزاؤه المنع والعقاب وإلقاء التهم عليه، ويرصـــد المهمـــش علـــى مستوى الكتابة التي تريد الاختلاف فتلقى عليه التهم المختلفة منها، فكما كانت التعاليم التي يجب اتباعها هي سبعة، فالتهم التي توجه إليه ســـبع. وبالتـــالي فالمنع أحد وسائل السلطة كما يقول فوكو "**يعتبر المنع من بين أكثر إجراءات السلطة خطرًا على المعرفة فهو يمارس تسلطًا شديدًا يمارس على إنتاجها، إنه يحاول إلغاءه وليس الحد منه**"(٢٦)، وعندما حدث خروج الكاتـــب عـــن تعاليم السلطة فحدث صدام بينهما لذا قامت السلطة بمنع الإنتـــاج المعرفـــي للكاتب الذي تعتبره غير متناسب مع معرفتها ومبادئها وكان جزاء الكاتـــب النفي أو التهميش من المدينة(٢٧).

[يُخرج المُحـــقق من جيبه لفافة ورق طويلة يفردها ويقرأ]

التهمة الأولي: **كتابة الشعر الجنسي الفاسد، والثانية: تحريض الناس علي السُلطة من خلال كتابة المقالات، والثالثة: دعوة الناس إلى الفُجـــور وحـــضهم علي قلب نظام الحكم... ألم تقل لهم أن العيب في النظام وليس في الأشخاص الذين يحكمون، فالنظام هو الذي يُسيرهم، والرابعة: ألم تُســـافـــر بدون إذن زوجـــتك لتُشهـــرِ بِنا في الخارج، والخامسة: زوجـــتك لا تُريدُك، وأفعالك ومبادئك في الحياة تستوجب التفريق بينكما وضمها إلي محـــظيات الحاكم...**

لقد حاول الحسيني أن يصنع من السلطة أشكالاً رمزية مـــن خـــلال شخصيات المسرحية فكما أعطى للغانية رمز الغواية للسلطة، كانت شخصية الخادم تمثل الملقن لتعاليم السلطة، وأما في لوحة الحصار تحول اللص إلـــى الحاكم وانتقل إلى السلطة (بمعناها السياسي) بدلاً من الذي يسرق ليأكل. كان من الطبيعي من منظور "الحسيني" أن يحدث ذلك التحول، لأن اللص والحاكم

وجهان لعملة واحدة وهي السرقة، فالأول يسرق أشياء مادية أما الحاكم يسرق الهوية الشخصية للأفراد والمختلفين معه وهذا ما يفسر تحوله إلى حاكم في المسرحية(٢٨).

اللص : دخلت حُجرة نوم الحاكم لأسرقه فاستيقظ .. فقتلته وارتديت ملابسه ولما جاء الحُراس قُلت لهم إنه لص فأخذوا جُثته ومثلوا بها.. لقد تردد الحُراس أول الأمر، فشهرت سيفي في وجوههم فامتثلوا للأمر وآمنوا بأني الملك... وصرت الملك...

المحظية : اللص... حاكم...؟!

ينتقل "الحسيني" من قصة تكوين المثقف إلى تكوين الإنسان بصفة عامة في المجتمع، ويتناول سعي السلطة لتأسيس إنسان كائن منزوع الوعي والتاريخ، إنسان المؤسسة. الإنسان الذي يخضع لتعاليمها. فهنا في النص صوت مركزي يمثل صوت السلطة التي تدخل في جميع مؤسسات المجتمع، كل ذلك بهدف الكشف عن آليات تكوين الإنسان المعاصر كما تريده السلطة، وتعلن عن موته اجتماعيًا وإنسانيًا في سبيل ظهور إنسان منمط يُمثل أفكار السلطة يشغل حيزًا مكانيًا ولكن ليس له بعد زماني يمتلك الوعي وذاكرة خاصة به، كأن السلطة هي التي تخترع الهوية الشخصية وتراقبها من خلال بعض المؤسسات مثل المؤسسة الأسرية أو الطبية أو غيرها من المؤسسات، والتي تمسخ هويته ولا يستطيع العيش بدونها(٢٩).

الإبن : ماتوا.. هل أنا حُر الآن ..؟ لا توجد أية سُلطة لا أب ولا أُم ولا زوجة ولا ضابط أو شيخ أو غانية أو حتى عرّافة ..؟ ماذا أفعل الآن ..؟ لا أعرِف.. هل أكون أبًا..؟ ضابطًا.. شيخًا.. مُدرسًا.. مُديرًا.. ماذا..؟ مُهرجًا.. أكون مُهرجًا .. [يحاول أن يكون مُهرجًا ببعض الحركات..] ماذا أفعل ..؟ أنا حُر.. لا.. [يُحاول إيقاظ الأب والأُم] أرجوكم استيقظوا.. سأُجن أنا حُر ولكني لا أستطيع

الحياة بدونكم.. استيقظوا..

الصوت : لن يستيقظوا إلا بشروط...

لقد كان الحسيني مشغولاً بالحفر في علاقة الكتابة بالسلطة وصراع المثقف مع السلطة بوجه عام، ولم يحدد شكل السلطة وانتمائها لأي عصر لكي يكشف لنا أنها متجذرة في التاريخ وعلى الرغم من تغير أشكالها فآلياتها واحدة، وأن هدف السلطة ليس مسخ الكاتب فحسب، بل هو أيضًا مسخ الإنسان أيا كان نوعه من خلال مجموعة من التعاليم وليس منهجها بدلاً من أن يشكل ذاكرة خاصة به قد تكون مناهضة للسلطة، فتكون حريته على المستوى الحيوي/ الجسدي مشروطة بتمثيل هوية السلطة.

تقنيات الكتابة المسرحية:

استراتيجية العنوان:

العنوان الخارجي:

يتكون العنوان "حديقة الغرباء" من وحدتين لسانيتين، أضيفت "الغرباء" إلى "حديقة" وبذلك ينشأ الانحراف الدلالي وكسر أفق التوقعات؛ إذ إن حديقة ملتصقة في الذاكرة الجمعية مكان للآلفة ومتنزه ومصدر للفرح لفرد أو مجموعة من الأفراد القريبين من بعضهم البعض للخروج واكتشاف انسانيتهم بعيدًا عن دورهم الاجتماعي الذي يفرضه الروتين التقليدي للحياة اليومية. وبذلك عمل الملفوظ العنواني على استبدال تركيبي الذي نشأ عنه استبدال دلالي، إذ تم إقصاء معنى الحديقة المتداول بمعنى تحقيق الآلفة بين مجموعة من الأقرباء واستبدالها بالغرباء، ليكشف عن أن هناك تعارضًا بين الوجود الواقعي والوجود المتخيل.

ويعمق "الحسيني" مع مسارات المسرحية التعارض بين الوجود الواقعي والتخيلي ويبين أننا أمام نماذج تحاول أن تجد إنسانيتها، ويراها الجمهور في حالة قريبة من ذهابه لحديقة الحيوان ليشاهد الحيوانات المختلفة، ويؤكد على هذه الدلالة من خلال الإرشادة المسرحية وهي أن تعرض لوحات المسرحية في لحظات متزامنة يتجول المشاهد بينها عقب انتهاء كل لوحه.

العناوين الداخلية:

يلجأ هنا إبراهيم الحسيني إلى كتابة مركبة وفق سياق سير – مسرحي للإنسان، قائمة على تقطيع سير / الإنسان تتحول فيها الحبكة إلى زمنية سردية غير محكومة بالتسلسل المنطقي للزمن، ولكن تجسد حالات مختلفة لكاتب أو إنسان مناضل أو طفل، في مسرحية مقسمة إلى خمس لوحات، لكل لوحة عنوان داخلي تبرز في مجملها كيفيات علاقة الإنسان بالسلطة وتنعكس على ظلال النص المسرحي نفسه، فالشخصيات الرئيسية داخل كل لوحة من اللوحات الخمس بينها تشابهات كثيرة، فالمُحاصر/ في لوحة (حِصار) هو الذي تربي في رقابة مشددة وقاسية من السُلطة، وذلك بمفهومها الأشمل حتى أنها أصبحت جزءًا ملتحمًا داخل تكوينه/ لوحة (تكوين) وهو ما من شأنه أنه لو قدّر لهذا الشخص أن يكون كاتبًا أن يلبس رأس الحمار عندما يكتب/ لوحة (رأس الحمار) وإذا عاند خوفه وواجه فأمامه طريقان: إما التمزق علي أرصفة المدينة/ لوحة (تمزّق)، وإما التهميش والإجبار علي تقديم الاستقالة من الحياة/ لوحة (المُهمش)..

تشترك هذه النماذج جميعا في تدوين موقع الإنسان من السلطة، فهي بمثابة جسد عضوي واحد يكتب "الحسيني" سيرته في المجتمع وفي محاولة

خروجه عن النسق المعرفي للسلطة، لذا، تعد كتابة الحسيني عصية على التصنيف فهي ليست من جنس السيرة أو الرواية أو المسرح، وإنما هي مركب من كل ذلك، حيث تتنوع اللغة بسيل من الوقائع التاريخية الممتزجة بالدوال الرمزية، فالإبداع في هذه المسرحية لا يؤرخ بقدر ما يكشف عن أن علاقة السلطة بالإنسان هي تاريخية. وتطرح الكتابة المسرحية بقوة هذا التوجه لتأكيد سعيها في الاختلاف عن الكتابة المسرحية المعتادة لدينا من أجل الخروج عليها بجماليات جديدة.

مسرحية الغواية: تمثيلات الإنسان المقموع

إذا نظرنا إلى عنوان المسرحية "الغواية"، وهو بمثابة عتبة نصية تتيح لنا الولوج إلى عالم المسرحية، الغواية هي مصدر لفعل غوى؛ وفي اللغة العربية "بمعنى هوى أو انحرف عن شئ ما". ورغم أن عنوان المسرحية هو عنوان الفصل الأخير منها، إلا أنه حاضر في جميع فصول المسرحية حتى يظهر واضحًا للعيان في الفصل الأخير.

يقسم إبراهيم الحسيني مسرحية "الغواية" إلى أربعة فصول أو بالأحرى أربع مراحل، تتناول قصة خطاب مقاوّم، وهي: الفرجة، النفي، الثورة، الغواية. ففي الفصل الأول المعنون باسم الفرجة، يبدأ الفصل بديكور عبارة عن جمجمة كبيرة، أشباح تخرج منها إضاءات مختلفة، ورقص على موسيقى تكشف الفزع من الحياة، ومع خفوت الإضاءة تظهر بقعة ضوئية تظهر بعض النماذج البشرية، وهي لسارق يسرق وامرأة تخون، وثالث مرتشي ورابع يشهد شهادة زور في المحكمة، ثم طفل وطفلة يمسكان بأحد الأعلام ويرميان به، ثم تدخل عجوزان ترتديان ملابس بائعتين متجولتين(٣٠)

العجوزان : نبحث عن إنسان ما.. رجلاً كان أو امرأة حاكمًا أو صعلوكًا .. لم

يكذب.. لم يسرق.. لم يزن.. لم يرتش.. لم يقتل.. لم يخطئ أبـــدًا .. نبحث عن هذا الإنسان.. نبحث.. نبحث.. نبحث

يكشف الفصل الأول عن انهيار منظومة القيم الأخلاقية في المجتمع عن موظف مرتشي لا يستطيع العيش بالرغم من دخله الشهري المرتفع وأم تصفع زوجها وتعترف بخيانته لها (٣١)

المرشد : (يشير للأقفاص الموجود بها البشر) وهي عبارة عن بعض النماذج البشرية التي بدأت في الانقراض، أو انقرضت بالفعل من المجتمـــع. ومتحف في ظل النظام العولمي الجديد كان له السبق على كل متاحف العالم. في أنه قدر يقتني أكبر كمية منها، وذلك لأن مجتمعه والحمد الله كان زاخرًا بها إلى وقت قريب. ونبدأ نشوف (يقتـــرب مـــن أول الأقفاص) دي يا حضرات ويا سواحنا الحلوين ست شريفة.

الجميع : (مذهولين) أووه.. ست شريفة.. ست شريفة مش ممكن ويا تـــرى أيه اللي وصلها للحالة دي..؟

تجسد المسرحية الصراع بين ثنائية متضادة تشكلها مجموعة من الأنماط البشرية تمثل شخصًا صادقًا وآخر شريفًا وثالث مخلصًا، ويقابلها الشخص الكاذب، والمرتشي والعاهرة والقوادة، تُعرض أطراف الثنائية الأولى مع بائع للسلع القديمة بوصفها سلعًا غير صالحة الوجود أو قديمة لا تتناسب مع قيم المجتمع، هذه المجموعة يتم التحفظ عليها في متحف (وهو مكان يحتفظ فيه بالأشياء التي تنتمي لعصور سابقة)، لنصل في الفصل الأول بين دلالة المتحف ودلالة الروبابيكيا، فالاثنان يشتركان في التحفظ على الأشياء القديمة(٣٢)

المرشد : مش عارف حكمة ربنا.. بس اللي مش قادر اتخيله أزاي الأنوثة دي والجمال ده والعبقرية دي كلها (بامتعاض) وست شريفة

الجميع : ياخسارة نتصور معاها.

يمتد هذا الصراع بين الطرف الأول والسلطة السياسية، حتى يدخل في نهاية هذا الفصل نائب الحاكم ليعلن عن نفي هذه النماذج البشرية إلى جزيرة لإعادة تأهيلها من جديد. ويبدأ مع الفصل الثاني – فصل النفي – ظهور مجموعة من الأنماط مثل: الأديب، الرجل المثالي، الحبيب والحبيبة، تدعو لقيم الحرية والعدل والعقل والنزاهة والشرف، وتنال هذه المجموعة قسطًا وافرًا من التعذيب من أجل تأهيلها للتعايش مع قيم المجتمع الفاسد. أما فصل الثورة والبحث عن الخلاص ففيه يقوم المسجونون بالتمرد، وتنتهي المعركة بانتصار غير نهائي للطرف الأول، ويحاولون إعلاء قيم دولة الثورة والحرية في مقابل دولة النفي والاستبداد والسرقة والدعارة. أما الفصل الأخير، ففيه تقوم ونس نائبة حاكم الجزيرة بغواية الثوار، ويدخل وفد من المحكمة الدولية حاملاً معه نسخة أخرى من كتاب تعاليم آخر، وبذلك يتم إجهاض الثورة.

نلاحظ في نص "الغواية" أن هناك تناصًا بين إشكالية السلطة بالمنظور الثقافي لدى ميشيل فوكو، في أن السلطة عبارة عن وضع استراتيجي معقد ونسق يأخذ أشكالاً مهمتها إخضاع الإنسان من خلال التحكم في الجسد، من منظور أن "**الجسد وسيط يصل عالم الخطاب وعالم السلطة، ولم يكن قط حاملاً للحقيقة بل حاملاً للسلطة ومسكونًا بها،... وإنما الجسد ما به/ أو من خلاله تدرك السلطة وتتأسس**"(٣٣). إن السلطة في مسرحية الغواية هي عبارة عن مجموعة علاقات موجودة في كل مكان تستخدم نفس الوسائل، وما قام به حكام المدينة وحراس الجزيرة هو نفس ما قام به وفد المحكمة الدولية من امتلاكهم لكتاب التعاليم أو القواعد المنصوص عليها

لتأهيل البشر، لتصبح السلطة في المدينة امتدادًا للسلطة في شكلها العالمي كأن تبدل الأزياء والأشخاص لا يُغَيّر من طبيعتها.

هناك تناص آخر في مسرحية الغواية مع كتابات ميشيل فوكو خاصة في كتابة تاريخ الجنون، وفي فكرة العزل في الفصل الأول، والنفي والاستبعاد في الفصل الثاني، وظهور سفينة الحمقى وهي "**سفينة غريبة جانحة ، مليئة بالحمقى**"(٣٤) وفي الخطاب المقاوم في الفصل الثالث، وعدم القدرة على الفكاك من السلطة لأنها منتشرة في كل مكان على الرغم من تبدل الشخصيات في الفصل الأخير، حيث إن نص الغواية يلعب على ثنائية العقل والجنون (المُهمش)، وجاء ذلك على لسان إحدى شخصيات المسرحية بقولها(٣٥):

نورا : (مندهشة) ما تستغربوش من الحكمة القديمة بتقول: إن العاقل الوحيد في بلد كلها مجانين يبقى هو المجنون الوحيد... واحنا الحكمة دي...

يؤكد الحسيني على تناصه مع أفكار فوكو وثنائية العقل/الجنون في الإرشادة المسرحية للفصل الأول حين جعل الديكور عبارة عن جمجمة كبيرة تخرج منها الأشباح كأن النماذج المقدمة في المسرحية ما هي إلا "**تحرير للأشباح أو الأطياف التي أحالها العقل على الصمت رغم أنه نما على أرضيتها وتغذى من تربتها**"(٣٦)، ولكن إبراهيم الحسيني قد أعاد إنتاج المجنون لدى فوكو وأضاف بعدًا دلاليًا آخر وهو المُهمش من المجتمع الذي لا تتناسب قيمه التي يروجها مع قيم السلطة، ولكن نمط التعامل معه يتم بنفس آليات المجنون في العصور الوسطى.

يركز الحسيني في مسرحية "الغواية" على أن السلطة تروج لمبدأ

الامتثال والطاعة كما تبتكر وسائل مختلفة لإقصاء المغاير والمختلف عنها، وتطبق عليه مبدأ القسمة والرفض، بوصفه شخصًا مارقًا يهدم ثوابت السلطة "**ويجب أن يقام على فاعلها حد القسمة والرفض وأن يُطرد خارج إطار الحبكة التنظيمية للخطاب المعرفي السائد، وينظر لهذا المنبوذ على أنه ذات غائبة عن نفسها ولا تتحمل المسئولية**"(٣٧). فكان الحصار الفكري وفعل النفي كل منهما يبدأ من تكبيل حرية الإنسان وإماتته حيًا عبر نفي أي إمكانية للفعل.

من هذا المنظور، يمكن القول: إن كانت السلطة لها بعد معاصر في هذا النص من خلال انفلاتها من حدود المكان وذلك باستخدام أفكار ميشيل فوكو، فإن لها بعد أسطوري ينفلت من حضور الزمان كأنها ملازمة للإنسان منذ بداية وجوده، ونلمح ذلك في الإرشادة المسرحية للفصل الثاني، حينما جعل التعذيب الذي تتعرض له مجموعة المهمشين يأخذ اشكالاً تمتد لعصور مختلفة مثل سقوط نقطة المياه بشكل منتظم كإحدى وسائل التعذيب النفسي على رأس المُعَذَّب وهي إحدى وسائل التعذيب المعاصرة، والبعد الاسطوري حين يستحضر صورة معاناة سيزيف في النص حين عذبته الآلهة الإغريقية لسرقة النار.

من خلال التناصات المختلفة التي تعقدها مسرحية "الغواية" مع مصادر عدة سواء مع الواقع المصري أو نصوص ميشيل فوكو، أو استدعاء أساطير إغريقية يكشف لنا إبراهيم الحسيني أن السلطة منتشرة أو بالأحرى علاقة قوى تنتشر في مختلف الأزمان والأماكن والثقافات، فنظرة السلطة إلى المجنون في الثقافة الغربية وخاصة في القرون الوسطى تتماثل تقريبًا مع نظرة السلطة إلى المُهَمش في التركيبة العربية. مما جعل نصه لا ينطبق

على الواقع المصري (الذي تهيمن عليه السياسة في نمط إنتاج المعرفة)، بل يتعدى ليشمل صبغة عالمية ليفضح السلطة في مختلف أشكالها، حينما جعلت السلطة لنفسها الحق فيهتك قيمة الإنسان الجمالية والأخلاقية والوجودية ونفي جسده بوصفه بعدًا مرئيًا واضحًا وظاهرًا ومكمن الفعل الإنساني والعلة الأولى لحضوره والبذرة الأساسية لبناء المجتمع، كما تسخر الإنسان من أجل أهدافها وأفضل سلعة لتثبيت علامات تعاليمها وأي خروج عن تعاليمها من قبل أي شخص عقابه النفي والعنف المادي والرمزي. وكأن الواقع يحوي مجموعة متنوعة من الأجساد، وانسحب ذلك على خطاب إبراهيم الحسيني الإبداعي، وتحولت الأجساد فيه إلى ساحة للصراع وبؤرة للتوترات، فهناك أجساد مستبدة تسيطر على الواقع، وأجساد مقهوره تحاول الفكاك من هذا الواقع الأليم، فأصبح نص الغواية هو كتابة حكاية الإنسان في المجتمع، وبالأحرى كأننا في مسرحية "الغواية في حالة عن موت الإنسان وما يقصده موت تصور معين عن الإنسان أو شكل ما له نتيجة اختلال منظومة القيم في المجتمع.. وأن ما يجب التفكير فيه هو علاقة الإنسان بالسلطة التي تنمطه.

تقنيات الكتابة المسرحية:

لا تعتمد الكتابة المسرحية في مسرحية "الغواية" على التسلسل المنطقي، بل تعتمد على كتابة دائرية وفق سياق تعبيري، قائمة على الانزلاق المستمر للدوال، لتخرج من سياق الكتابة المسرحية التقليدية هذا ما جعل الناقد رفيق الصبان يرى أن المسرحية "**فيها تجديد.. أفكار متناثرة. الحبكة ليست قوية جدًا ولكنها محاولة جريئة لتقديم رؤيا مسرحية جديدة...**"[٣٨] ولكن في تلك الحالة انتقل إبراهيم الحسيني إلى نمط مختلف من الكتابة تتألف من فصول أربعة (فصل الفرجة، فصل النفي، فصل الثورة،

فصل الغواية)، وبداهة تستدعي هذه الفصول الأربعة إلى ذهن المتلقي – دورة الحياة الطبيعية وفصول السنة الأربعة، لأن النص ذو بنية دائرية، فنبدأ المسرحية بالرجل العجوز والمرأة العجوزة اللذين يقومان بدور البائع المتجول، لنختم بهما المسرحية.

استراتيجية العنوان

العنوان الخارجي:

إذا نظرنا إلى عنوان المسرحية "الغواية"، وهو بمثابة عتبة نصية تتيح لنا الولوج إلى عالم المسرحية، الغواية هي مصدر لفعل غوى؛ وفي اللغة العربية "**بمعنى هوى أو انحرف عن شيئاً ما**"(٣٩). ورغم أن عنوان المسرحية هو عنوان الفصل الأخير منها، إلا أن الغواية حاضرة في جميع فصول المسرحية حتى تظهر واضحة للعيان في الفصل الأخير، فالغواية هي صفة لحالة وجودية والمقصود بها في المسرحية الخروج عن المسارات المنصوص عليها من قبل السلطة.

العناوين الداخلية:

يوضح "فصل الفرجة" كينونة المجتمع وأفرادة واختلال منظومة القيم الأخلاقية فيه، ويشكل مركزه فصل النفي حيث وقع المجتمع تحت تأثير غواية الانحراف حينما اعتقد أنه لا حياة إلا بدون نفيها. كما يشكل الفرجة مركز رؤية فصل "النفي"حينما يستسلم المهمشون للتعذيب من قبل السلطة، ويعتبر فصل الثورة ناتجًا عن دلالات الفرجة والنفي. أما فصل "الغواية" يمثل الثورة التي تم سرقتها بسبب الفرجة ونفي الثوار بعضهما البعض مما

أدى إلى انحرافها وقتلها، لتكشف لنا المسرحية عن وضعية الإنسان المقموع عبر أربعة فصول هي الفرجة، النفي، الثورة، الغواية.

كوميديا الأحزان: تمثيلات الإنسان/ المُقاوم

لا تختلف مسرحية "كوميديا الأحزان" كثيرًا في خطابها عن مسرحية"الغواية"، فالكاتب هو يتناول الثورة لكن منذ لحظة حدوثها، ويشترك معه أيضًا في كتابة سيرة الجسد الإنساني وعلاقته بالواقع والسلطة. من ثم نلمح هنا معنى مغاير لتركيبة السلطة، ففي مسرحية"الغواية" قاومت كتابة "الحسيني" حضورها فكريًا. إلا أن في مسرحية"كوميديا الأحزان" فتح هذا المنحى في مقاومتها إبداعًا عبر تقنيات كتابة تنقض المنحى السائد في الكتابة الإبداعية وذائقة تلقي القارئ أو المتفرج. تدعو المسرحية للثورة فكريًا وإبداعيًا وتتناص اللحظة الثورية مع فعل الكتابة عبر التمرد على الشكل التقليدي الفني.

إذا كان نفي الإنسان في عرض "الغواية" اجباريًا قامت به السلطة لإعادة تأهيل المُهمشين لينفذوا تعاليمها، إلا أن النفي في مسرحية"كوميديا الأحزان" اختياري، فيوسف الشاب المقهور وحافظ العجوز ونقرزان هم أشخاص محبطون خارج العالم منفيين من المشاركة في فعاليته، وركز الديكور على هذه الدلالة فهم أشخاص يعيشون في متاهة عبارة عن مجموعة القطع التي تعطي دلالة للمجتمع وتلخصها صورة الكاتب، مقلب زبالة، وحوش مقابر، ومناشير غسيل، أشجار جرداء. بها بعض نفايات الحياة التي لم تحدد ملامح المكان، ويمكن أن تكون علامة على مقبرة أو مقلب نفايات، ففتح دلالة النفي في بعدها الثقافي على دلالة أقرب من الطبيعة وتتمثل في المقابر أو مقالب النفايات، ليكشف الكاتب عن مأزق الشخصيات.

لقد استخدام إبراهيم الحسيني في هذا النص الجسد كوسيلة مثلى للكشف عن التجليات الفكرية في المجتمع التي أحداثها النظام مما يستلزم تفكيك مكوناتها والوصول إلى غاياتها، لأنها خلقت أشكالاً محددة من القهر، تتسببت في إغراق الإنسان في قلق وجودي مزمن. وللتأكيد على ذلك جعل الشخصيات الثلاث (حافظ، نقرزان، ويوسف) عندها مضطربة في حواس جسدها مما يؤكد على فقدان الاتصال بالعالم ويكشف عن ضياع حصتها منه. فحافظ أبكم (لا يتكلم)، وكذلك استعارة الكلب التي أصبحت علامة لشخصية نقرزان الذي يتحرك في المكان على هيئة كلب، ويوسف الذي فقد حاسة التذوق فيأكل النفايات، ليؤكد أن النظام ينفي الشخصيات من أي فعل إنساني أو ثقافي أو اجتماعي، وأن السلطة تخرج الجسد عن مجال الثقافة وتنفي أدميته لتلحقه بمجال الطبيعة.

لقد جعل "الحسيني" كل شخصية في المسرحية صوتان أحدهما داخلي والآخر خارجي، الداخلي يمثل صوت الإنسان الحقيقي أو المقموع والآخر الخارجي الذي تتواصل به مع المجتمع والذي ينفي الإنسان، ويمكن تصنيف موقع الشخصيات طبقًا لطبيعة أجسادها، (يوسف) يمثل الجسد المحبط، و(نقرازن) الجسد المهدر آدميته، و(ضحى) الجسد الحلم أو (مصر)، (حافظ) جسد الذاكرة أو مدوّن التاريخ، (الجاويش) جسد النظام وأداته، وشخصيات مثل (ندى ومنصور) الأجساد الثائرة، (المسئولون) أجساد النظام والسلطة.

إن قيام الثورة في "كوميديا الأحزان" كان نتيجة جسد/ عقل نظام غيّب فيه الجسد الحرية والأحلام، وأن جسدية التحرر بدأت من تحرر الجسد المقموع وشعوره بالحس التراجيدي لوجوده في العالم الذي جعل من النفي اختياره الأول. فعندما التقت رغبة الأجساد المقموعة (ندى ومنصور وعماد)

– على وجه الخصوص – كانوا على استعداد التضحية بأجسادهم لتهب الحرية للآخرين ونلمح ذلك في كلام حافظ في نهاية المسرحية(٤٠):

حافظ : تلك تركيبة قدرية.. مضى الليل.. مضى من باعونا وشردونا وصنفونا وعذبونا.. مضى الليل ونحن الآن في انتظار الفجر.. سقطت رأس الأفعى، لكن جسدها مازال ينتفض بقوّة.. سقط جدار الخوف، خبئوا النور.. خبئوا أحلامكم.. خبئوا ثوراتكم فخلف كل نبي يحلم يوجد صانع شر، وخلف كل ثائر يُضحي يختفي قاطع طريق.. أيها السادة.. مازلنا في انتظار الفجر."

من هذا المنظور، لقد كانت مسارات الإنسان في "كوميديا الأحزان" تتحدد في ظل صراع بين خطابين سائد/مقاوّم، فخلق مجموعة من الثنائيات القامع/المقموع، الظلام/النور، الاستبداد/ الحرية، واقعية/لا واقعية، لنكتشف أن حضور الجسد في الواقع وعلاقته بالسلطة يتأسس على آليتين، وهما:

(١)آلية النفي والاختزال

تختزل وعي الجسد بوضعية وجوده، وتحاول قصره وظيفيًا داخل المنظومة الثقافية والاجتماعية وتأدية دور نمطي، لا يتناسب وحقيقة تكوينه المتكامل بوصفه منبع الرغبة والفعل وأساس وجود الإنسان.

(٢) آلية القمع والاستلاب

تستلب الإنسان حقه في التعبير عن صيغته الحرة، وتحاول قصره دلاليًا داخل المنظومة المعرفية لتحقيق دلالة موجهة، تعبر عن حمولات سلطوية. وأنه مساحة تكتب السلطة عليها أبجدياتها وتؤكد شرعيتها، دونما التفات إلى خصوصيته مطلقاً.

إن السلطة تقوم بتقنين "الجسد" أي الجسد في مجمل حركاته اليومية العملية والوظيفية. وبإمكاننا. اعتمادًا على ما جاء في هذا المضمار أن نقسمه إلى جانبين:

١- **الجسد اليومي الاجتماعي:** فإذا كان الجسد اليومي خاضعًا لقيم السلطة فإن المعاملات التي تميزه هنا تحول الحياة الاجتماعية إلى مختبر دائم لممارسة القمع في العلاقات الاجتماعية. ليصبح الجسد الاجتماعي رجعًا للجسد السلطوي.

٢- **الجسد الشخصي:** الذي يفقد طابعه الذاتي باندماجه المباشر في المجتمع المسيطر على الوجود الاجتماعي، فالسلطة تقلل من حظوظ وجود جسد له استقلاله الفردي، كما أن الجسد في نصوص إبراهيم الحسيني ليس سوى الصورة التي تعكس بشفافية تعاليم السلطة.

لكن من الملاحظ أن مسرحية "كوميديا الأحزان" تكشف عن وضعية الصراع في المجتمع عبر الجسد، وأن الثورة والتحرر يتحققان من ثورة الإنسان على قهر جسده، إلا أن في هذه المسرحية يمكن أن نمد التحليل إلى رصد تحرر جسد النص ذاته من قهر النموذج الجمالي للسلطة ووضعيتها عبر تقصي تقنيات الكتابة المسرحية.

تقنيات كتابة "كوميديا الأحزان" والتمرد على النسق الفني:

لقد استخدم إبراهيم الحسيني في كتابة نص كوميديا الأحزان التكنيك السينمائي والمشاهد السريعة، كأننا أمام لوحة / شذرة بدلاً من البرهان الواقعي الذي يعتمد على العضوية والسببية وبالتالي تم نفي البناء الدرامي التقليدي الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية، وهذا المنطق الشذري يجعل

نص كوميديا الأحزان يتخلل فجوات الخطاب السائد ويخلخل طبيعته الاتصالية، وبالتالي ينفي المفهوم التقليدي للواقعية. فهذه الشذرات تشكل نصًا متوترًا، يقوم على الانفصال عما هو واقعي، ليصبح النص المسرحي حقل إنتاج للمعنى وليس أداة للتعبير عن معنى محدد. ومن ثم يمكن رصد بعض السمات في النص، كالتالي:

١- الصورة الذهنية:

إن الصورة ترى عبر العين وبالتالي هي من أدوات السلطة المعرفية التي توجه النظر إلى زواية معينة، وبالتالي فإن من مهام الصورة استعادة الأشياء أو تمثيلاتها، إلا أن النص يحاول رصد اللحظة المجتمعية عبر وضع مسافة معها ليفكك نظرة السلطة المعرفية في تعيين الوقائع، وتعبر اللحظات المختلفة عند "الحسيني" عن اكتشاف جديد للمجتمع عبر بعض الوقائع المهمشة، وعقد النص علاقة بين مجموعة من اللحظات التي ليست لها علاقة مع بعضها البعض، وأصبحت الصورة في المسرحية لا تخضع للنسق والوضوح والتمييز لأننا نشاهد طوفاناً من الصور المتنافرة، فليس هناك تنسيق خطي بينها ولا وضوح بين أجزائها. فتم هدم مفهوم المحاكاة، لأن اللحظات المحتلفة أنتجت صورًا ما عن الواقع طبقاً لمتخيل المؤلف. وأصبح تمثيل النص للمجتمع بمثابة الجسد وتشكل اللحظات أعضاءه من وجهة نظر "الحسيني". وبالتالي أعطى للصورة بعدًا رمزيًا بجانب البعد الأيقوني الذي ترسخه السلطة.

٢- الشخصية / الشبح

يعلن النص عن موت الشخصية المسرحية بمفهومها التقليدي التي لها سمات واضحة مكونة من مجموعة من الأفعال، ونلاحظ أن شخصيات

المسرحية أشبه بأشباح مما يكشف عن أن وضعية الإنسان في المجتمع في حالة حضور وغياب أو وحدة وتشظي، في ظل سلطة تحجب كل ما هو مخالف له، لتصبح الشخصية المسرحية شبحًا متجليًا يكشف مأساة الإنسان.

٣- النص المفتوح:

نلاحظ أن النص مكَّون من مجموعة من اللحظات وبالتالي يمكن أن يكون قابلاً لإضافة أو الحذف ومن ثم فهو قابل للتطوير، وهو ضد سلطة النموذج الفني، لأنه بناء غير مكتمل.

لنصل في النهاية إلى أن التضاد بين كلمتي العنوان، يوضح أن صمت الإنسان عن مأساته وقهره الوجودي الذي تسببه له السلطة هو نوع من الكوميديا والسخرية، وأن النص يكشف عن استهزاء السلطة بالإنسان وجعله يعيش في حزن.

استراتيجية العنوان

لقد حاول الحسيني أن يخرج من دائرة التجنيس المسرحي المتعارف عليه، فبدأ المسرحية بعنوان خارجي كما هو متداول في المسرح، وأضاف إليه عناوين داخلية مثل حالة الرواية تمامًا، كأننا في حالة يرمي إليها "الحسيني" وهي الخروج من سلطة النموذج المسرحي من خلال تحولات الكتابة المسرحية ليحدد لنفسه موقعًا مغايرًا عن أقرانه.

يكشف العنوان عن مركب ثنائي من كلمتين متضادتين، فيتكون من دالين ظاهرين هما "كوميديا" و"الأحزان"، يهدف وضع التضاد في العنوان عند"الحسيني" إلى وضع قارئه أو متفرجه في حالة ارتباك حول علاقة الكوميديا بالأحزان، ويضعه في حيرة إشكالية التجنيس بين نوعين مسرحيين

هما دال الكوميديا ودال الأحزان التي تنتمي إلى التراجيديا، مسكونة بهاجس الإزدواج التجنيسي. قد يظن القارئ من القراءة السريعة أن المسرحية تنتمي إلى الكوميديا السوداء "**عبارة عن مزيج من عناصر مأسوية وأخرى ملهوية، ولكنها تنتهي نهاية سعيدة. أي أن طابع الحدث المعالج جدّي، ويهدد البطل بوقوع كارثة، غير أن الظروف تتحول تحولاً مفاجئًا، حتى تكون الخاتمة**"(٤١). فإذا كانت مفهوم الكوميديا السوداء تقوم على لغة المفارقات التي تنتج الضحك. فمسرحية "كوميديا الأحزان" (وهذا ما سيتم الكشف عنه عبر مسارات التحليل)، تصف حالة وجودية تضئ حياتنا وما يتملكنا من مشاعر وأحاسيس وتصورات، حيث إن "**قيمة أي موضوع أن يحضر ضاحكًا يعزز فينا من شأنه التفاعل والتحاور معه**"(٤٢)، وأن الكوميديا نابعة من الكشف والتفاعل مع الثقافي العميق وتستشرف الحياة والآفاق وهذا ما يفجر معرفة بالمجتمع وما تسببه السلطة من أحزان للإنسان. إن المسرحية كوميديا لا تقوم على المفارقات بل هو ضحك كاشف يضعنا في قلب الوجود إذ ينزع الأقنعة التي رسختها السلطة ويضع شخصيات المسرحية في قلب الحياة وكان بمثابة سياسة جسدية جديدة وعلاقة حيوية جدية مع الواقع، لقد اقترن الفعل المقاوم هنا بدلالة الضحك حتى استطاعوا إزاحة كابوس السلطة، لقد اصبحت الكوميديا في طوع شخصيات المسرحية حينما امتلكوا إرادتهم الذاتية، وكشفوا عن عدمية الحياة التي صنعتها السلطة.

هذه الاستراتيجية في العنوان سيتم الكشف عنها عبر مسارات التحليل، التي تنفي تبعية النص في بنائه البناء الدرامي التقليدي المُكّون من فصول ومشاهد لكنه يتكون من لحظات معينة تشخص الوضع الحالي وهي:

١- **لحظات الدفء والقهر:** يدور المشهد حول ثلاث شخصيات (يوسف ونقرزان وحافظ) مقهورة ومهمشة خارج الزمن، يعيشون في مكان غير واضح المعالم، كأنه منفى، أو مقلب قمامة يتناسب مع طبيعة شخصياتهم الهاربة من الحياة. ودخلت ضحى حبيبة يوسف وعشيقته ولكنها لم تعرفه.

٢- **هتافات متقطعة:** تدخل ندى لدفن حبيبها عماد الذي مات في مظاهرة ضد النظام، وهناك منطقان لأشخاص: الأول منهما يجيد صناعة الموت، والثاني يهب جسده لصناعة الحياة. في ظل نظام يجرم العشق، وضحى بالنسبة لحافظ هي شقاء الواقع وبهجة الأحلام.

٣- **خارج الدنيا:** يدور المشهد كأننا في عالم ألعاب الكمبيوتر، مشهد مصطنع كأنه صراع بين فريقين، ويفكر الجندي بطريقة هذه الألعاب، فعدد المحاولات تمثل حياة جديدة، فينفي عن الشخصيات السمة الإنسانية، أي أجساد متناثرة، أعضاء إنسانية متناثرة، عيون ضائعة، أجساد في حالة قهر وموت، وتحاول صناعة حياة جديدة، وجاويش في صورة إنسان أعظم في حجرة عزرائيل.

٤- **مفترق الطرق:** يبدأ حافظ في التحدث مع شخصية متخيلة يمكن أن نجسدها بالآخر الغازي الذي يمسخ الثقافة ويطمس هويتها، ويسأل نقرزان حافظًا عن أسباب تقنعه بالخرس، ونعرف أنه شخصية ممتدة مع الزمن كأنه ذاكرة التاريخ، ثم تدخل شخصية ضحى والتي يطاردها بعض الأشخاص حاملين السيوف والبنادق والأسلحة المختلفة.

٥- **لعبة التنكر والمحاكمة:** يبدأ المشهد بالبحث عن ضحى، وفيه يوسف وندى ومنصور، ويرى حافظ أن جسدها مباح للغزو فيلقون عليها الورود، نسمع دوي انفجار. وتسقط ضحى، وتحيط الشخصيات بها في وضعية الأجنة في باطن أمهاتها، وتمثل مصر التي سرقها الناس وحاول يوسف انقاذها فتم البطش به، وفي الآخر تدخل ضحى نفقًا مظلمًا يحاول الكل إنقاذها، لكنه هو غرفة العادات السرية التي يتم فيها كل موبيقات المجتمع.

٦- **كوميديا الأحذية:** مجموعة من الأغنياء والمسئولين داخل غرفة سرية، يقسمون البلد كقطعة التورتة والكل يحاول أن يأخذ النصيب الأكبر، وتحولت الغرفة إلى ما يُشبة دورة المياة وتحت أرجلهم يوسف ويتبولون عليه، ويدخل الجاويش ويرى أبنه وينهره ويأمره بالذهاب للبيت، ثم يظهر حافظ ويقول إن الأبناء خلقوا للمستقبل أما الحاضر فهو لنا ونحن نزرعهم في الوحل.

٧- **حوار مع رجل ميت:** المكان عبارة عن شوراع جانبية، أصوات، هتافات، تسترخي ضحى، مونولوج طويل حول معاناة ضحى وحكايتها.

٨- **حارس الموتى:** حافظ ونقرزان، وفيه يجسد حافظ ضمير الوطن أو شخصية شاهدة على العصر.

٩- **حرية أن تحلم وأن تحب:** وهو مشهد بين ضحى وندى وفيه يدور حديث حول فقدان المجتمع للحب، وأن الحب ثمرة الحرية، ثم يظهر منصور ويوسف وتتعرف ضحى على يوسف الذي حاول كثيرًا استعادتها، ثم يظهر الجاويش ليعذب يوسف.

١٠- **حجرة عزرائيل:** في حجرة التعذيب الجاويش تظهر سادية الجاويش، وشهوانيته في تعذيب الآخرين فيقوم بتعذيب يوسف، ثم يدخل منصور ابنه ليقوم بتعذيبه، وهنا يسترد الجاويش وعيه ويحاول استعطاف المسئول الكبير حتى لا يعذب ابنه.

١١- **سرقة الأحلام:** لحظة مراجعة النفس، يوسف ونقرزان والإحساس بالألم، ضحى تحاول الوصول للبر الثاني فيعرقلها أشخاص وهميون، الجاويش وابنه منصور ولحظة استعادة لأفعاله والتكفير عن أخطائه. وندى تقول: إن الاموات يوهبون حياتهم لنا، والجاويش يعتذر ليوسف عن قسوته معه. كلهم يلتفون حول ضحى ونسمع صوت رصاصات تصيب الجاويش فيخلع زيه العسكري ليصبح إنساناً جديدًا، وتدخل أحذية كبيرة، ويصف حافظ المشهد حيث ينادي الكل على ضحى للوقوف والمقاومة. ويعلن الجميع عن انتصار الثورة، ويختم حافظ المسرحية بأن ما تم التخلص منه وهو رأس الأفعى وليس جسمها، الذي يتكون من مشعولوا الفتن، مستثمروا الثورات وغيرهم.

مقام الشيخ الغريب: تمثيلات الإنسان / المرأة – الجمال

تُمثل مسرحية "مقام الشيخ الغريب" نوعًا آخر من المهمشين وهو المرأة، ففي مسرحية متحف الأعضاء البشرية، تتمثل العلاقة بين الإنسان والسلطة وطريقة تنميطه له، خاصةً لو كان مختلفًا مع تعاليمها، إلا أن مسرحية "مقام الشيخ الغريب" تتناول الإنسان من خلال النوع: ذكر أو أنثى. لقد كانت "مايا" عنوانًا لـ "لأنثى – الجمال" في المدينة، وتم ربط جمالها بجسدها، فتحولت "مايا" بطلة المسرحية إلى ساحة للتنافس الذكوري، وكأن الفوز بجسدها هو أحد المتطلبات لتحقيق الذكر بطولته في المجتمع. لقد

تحوَّل جسد "مايا" إلى لعنة عليها، بل أصبح التسابق من أجل الفوز بجسدها من قبل ذكور المدينة مصدرًا للفخر والاعتزاز بالنفس بينهم.

كلما زادت "مايا" من رفضها لهم تزايد إلحاحهم، وعندما أدرك ذكور المدينة صعوبة الفوز بالغنيمة اتهموها بالفسق والفجور. ومن خلال مسارات المسرحية يتم الكشف عن تراجيديا "مايا" بأنها دخلت في صراع مع المجتمع وقيمه هذا المجتمع الذي يحصرها في دائرة الغريزة ويرفض أن يكون لها إرادة.

لقد كانت "مايا" تحاول إثبات هويتها كإنسانة لها الحق في أن تفعل وترغب، بصرف النظر عن نظرة المجتمع لها بوصفها أنثى وأنها منبع الرغبة والغريزة فيحول جسدها إلى سلعة، خاصة "**إن سلعنة الجسد لا تعني سوى حقيقة واحدة هي إسكات حقيقته الإنسانية، توقيف حركته، تصميته من الداخل، وتحريكه، كما يرغب المشترك، أو المالك، أو المسيطر عليه**"(٤٣)، الوالي حاول انتهاكه في الخفاء، وكذلك السلطة الدينية المتمثلة في مدير دار الإفتاء، وكذلك السلطة الاقتصادية المتمثلة في أبناء أعيان المدينة الكل أرادها جسدًا مستغلاً ومنتجًا للغريزة لا جسدًا يمتلك وعيًا، ونلمح ذلك من خلال كلامها مع الخطباء أولاد التجار في منزلها عندما جاءوا لخطبتها(٤٤):

مايا: **إليكم يا أبناء الأكابر اختياري، يا أبناء من بيدهم أمرنا ونهينا، مايا ستتزوج ممن يستطيع أن يأتي بمهرها، ومهري هو شيء لم تعرفه المدينة من قبل... مهري عندما يأتي به أحدكم إلى مدينتا سيُعيد للورد ألوانه، وللمظلوم حقه، ويرد المتكبر والمتجبر ويُقيم ميزان العدل.**

ما تقوله "مايا"، يجعل منها سلطة مضاعفة، فهي تؤثر على الأخرين بجسدها، كما أنها تمتلك وعيًا وفكرًا، يعري أنظمة القهر والاستبداد في المجتمع، وهذا ما لا تريده السلطة فهي تريد جسد المرأة أن يكون مسرحًا لممارسة اللذائذ، وبالتالي كان على أنظمة السلطات المختلفة التخلص منها لأنها أصبحت تهدد وجودهم، بالإضافة إلى خروجها عن مسارات اللعبة المنصوص عليها، "**هناك خوف يبديه المجتمع السلطوي من الشك ومراجعة ونقد ما يسمى بالمقدس الاجتماعي، لذا يمارس المجتمع الرقابة على الأدوار ليعرف ما إذا كانت الشخصيات تلعب لعبتها كأشد ما يكون اللعب على أصدق ما يكون الصدق كما تنص عليها الأوامر والنواهي الأميرية السلطانية**"(٤٥).

من تلك النقطة، وهي كشف اللعبة والتخلص منها لأنها تخرق شروط تعاليم السلطة، وتستعصي (مايا) على مبدأ الرقابة التي يفرضها المجتمع على جمالها. وتعد اللوحات الأربعة الأولى من المسرحية وهي "قبل البدء، جدائل الصفصاف المنسدلة موتًا، اسمي زياد، اسمي مايا" هي أشبه بمقدمة لحظة اكتشاف مقتل "مايا" التي توضح نظرة المجتمع لها، فلوحة "جدائل الصفصاف المنسدلة موتًا" تكشف عن وجهات النظر المختلفة في المجتمع حول شخصيتها ففريق يرى أنها ضحية للفتن والمجتمع، وفريق آخر يتهمها بأنها جسد مسكون باللعنات والفجور، ومسكون – أيضًا – بالخبث والغواية. أما لوحتا "اسمي زياد" و"اسمي مايا"، بمثابة التعريف بالبطلة والراوي الذي سوف يروي حكايتها.

يتكشف رويدًا رويدًا مع مسارات المسرحية دخولها في لعبة السلطات المختلفة بالمجتمع من أجل امتلاك أنوثتها ومقاومتها لهم، وتبدأ

اللعبة مع اللوحة الخامسة المعنونة بـــ "شئ ما يحدث عندما ترقص مايا.."، عندما حاول التهجم عليها أحد أولاد أعيان القرية أثناء رقصها احتفالا بالعيد ومع اللوحة السادسة "غزلية العشق" اختلف الشرط الإنساني لـــ "مايا" عـــن الشرط الإنساني الذي يراها المجتمع فيه. ف"مايا" ترى أن شرط وجودها في الحياة كأنثى عن طريق الحب، فهي تحب يوسف الغريب القادم مـــن مدينـــة أخرى وتخشى إعلان حبها له في مجتمع لا يعترف بالحب، فيوسف الـــذي يرى فيها "مايا" الإنسانة التي تمتلك جسدًا/ وعيًـــا، فهـــذه العلاقـــة البريئـــة الطاهرة كما يوصفها زياد / الراوي فيما بعد، مآلها الصمت والخفاء(٤٦)

مايا : [مقاطعة] هل تعرف يا يوسف أن المرأة التي تعشق رجلاً لا تعشـــقه لأنها وقعت في غرامة أو رأت فيه فارس أحلامها وفقط، إنها تعشقه لأنه قادر على حمايتها ومواجهة الدنيا من أجلها..

يكشف هذا المقطع سلطة ترى في جسد "مايا" محطة غرائزه، ونقطة مقاومة لهذه السلطة/ القوة متمثلة في يوســـف ولكـــن لا يســـتطيع منطقـــه الانتصار على هذه السلطة. ويساهم في تأكيد هذا المنطق زياد /الراوي الذي يحب "مايا" ولكنها لا تحبه، ونلمح ذلك في حديث زياد مع صـــديقه حمـــزة حول مايا والذي يحرضه على انتهاك جسدها(٤٧)

زياد : أنت تهوي بي من إنسانيتي وتحولني لمجرّد حيوان كل همّه إشـــباع رغباته... أنا أحب، هل تعرف معنى أن يـــُحب الإنسان ..؟ الحـــُب يحوّلكَ إلى نغمة روحانية متفردة لا تشبه غيرها، نغمة خلقت لعوالم أكثر إنسانية ورحابة من عالمنا، عوالم مليئة بالأســـرار والدهشـــة، ولم تـــــُخلق لعالمنا الذي يرزح تحت وطأة الجسد..

إن اللوحات المختلفة في كل المسرحية تكشف انتصار مبدأ السلطات المختلفة في المجتمع الذي يرى "مايا" كائنًا جسديًا منبع الغريزة، وكذلك انتصارها على قوة الحب فكانت لوحة "الحب والحرية والحراس" التي تدور حول أولاد الأعيان الثلاثة وذهابهم لأم "مايا" وطلبهم الزواج من ابنتها. من ثم كان جسد "مايا" كاشفًا عن الشرط الإنساني في المدينة والتعامل مع المرأة بمنطق حيواني الغريزة فيه تحتل الصدارة من جهة، ومن جهة أخرى هو كاشف عن المسكوت عنه في منطق السلطات المختلفة بالمجتمع، لقد وقعت مايا ضحية للسلطاتمختلفة في المسرحية اشتركت جميعًا في هدف واحد هو تحويلها إلى شئ ترتهن بأمرهم وأن تكون تابعة لهم. كان جسد "مايا" سبب تراجيدياتها مع المجتمع، ومصدر غواية الآخرين وتحول إلى عبء عليها فالكل حاول اختطافه وضمه إلى مركزيته.

تؤكد المسرحية على أن منطق السلطة يخترق كافة العلاقات الاجتماعية حتى على مستوى الأسرة، فقد مرت الأم بنفس التجربة وكان عليها الرضوخ لسلطة المجتمع، لقد وقعت "مايا" تحت ضغوط الأم التي تحسها على قبول أفكار ومفاهيم اجتماعية تكشف عن تشكيل شخصية الأنثى في المجتمع، حينما تنصحها أمها بقبول أحد الخُطَّاب(٤٨)

مايا : [تُكمل وكأنها لم تسمعها] ما هذا الهوس..؟! المدينة كلها لا ترى فيّ غير الجسد ..؟!

آمنة : آمنة: كوني ذكية ولا تضيعي الفرصة... فنحن صغار نعيش بين ذرات التراب، لا يرونا ولا يشعرون بنا إلا إذا اضطرتهم الظروف للاحتياج لنا، في بلادنا يا مايا لم نتعوّد على المواجهة ولا على الإختيار، هم يختارون لنا...

لقد تعرضت "مايا" إلى نفي مزدوج في المدينة في مسار المسرحية، نتيجة الطمع في جسدها، وهو إجباري من قبل المجتمع حينما تم اتهامها بالفسق والفجور، ونفي اختياري تم بارادتها حينما لجأت إلى مقام الشيخ الغريب هي ويوسف لتنجو بنفسها من القهر الذي عانت منه في المدينة.

لقد اتفقت السلطات المختلفة على تدمير "مايا" واستخدمت نفس الأساليب، سواء تدمير اتخذ شكل عنف معنوي وإن اختلفت أساليبها من إهانة وتحرش وجرح، إلا أنها اتفقت في تدميرها بواسطة عنف رمزي عمل على تهميشها سياسيًا واجتماعيًا وثقافيًا، لأنها لم تستطع السيطرة عليه حتى نصل في النهاية إلى اتفاق السلطات جميعها على عنف مادي اتجاهها وهو قتلها. لأن جسد "مايا" / الجميل، تحول إلى سلطة تؤثر في المدينة، فأصبح مطلوبًا تصفيته من المجتمع، لأنه:

١- جسد مسكون بالفجور، فهي امرأة جميلة، ومثيرة.
٢- جسد مسكون بالغواية، ويتهافت عليه الرجال، لذا يجب التخلص منه.
٣- جسد منفلت لأن مايا لم تتصع إلى رغبة الرجال في المدينة.

تقنيات الكتابة المسرحية:

من الملاحظ أن مسرحية "مقام الشيخ الغريب" هي عبارة عن هجنة تعبيرية بين المسرحية والرواية والسينما، فنجد تأثر الكتابة المسرحية بمفهوم الراوي العليم الموجود في الرواية، فإذا كانت "مايا" هي بطلة المسرحية إلا فإننا نراها من خلال سرد زياد / الراوي بالإضافة إلى موقعه في الرواية كشخص داخل الأحداث وخارجها أي أن زياد – غريب/ منتمي – يقوم بالحكي عن واقعة مقتل "مايا".

استخدم "الحسيني" التقنيات الروائية في كتابة المسرحية، فكان زياد بمثابة الراوي العليم في المسرحية والذي سوف يحكي حكاية ما، بالإضافة إلى أنه سوف يكون أحد شخصيات المسرحية، وكأن زياد أحد أقنعة الحسيني، فتارة يتورط زياد في الأحداث، وتارة أخرى يعلق عليها. إن الراوي/ زياد في هذه المسرحية، حينما يحكي/ يكتب تاريخ "حكاية مايا" يظهر كأنه خارج عن سلطة حكاية المدينة مع مايا، ولكن حينما يدخل الراوي / زياد في الحكاية نلمح تورطه ضمنيًا في ترسيخ نظرة المجتمع لـ "مايا" نتيجة تورطه في نفس العمليات التي ينتقدها وهو تحول جسد مايا/ الحلم بالنسبة له. بل تمثل حكاية زياد حكاية مكملة للسلطة (حين أراد أن يكشف السلطة لنا ظاهريًا، لكنه كشف لنا عن تورطه معها)، مما يجعل "الحسيني حكاية زياد نفسه وموقعه موضوع ريبة وتشكك ويخضع موضوعيته الظاهرة موضع تساؤل. ويتضح ذلك من خلال أنه كان أحد الأشخاص الذين يريدون "مايا" ولكنه لم يصرح بذلك في لوحة "له الصحراء وبعض البخور"(٤٩)

زياد : زيديني اشتعالاً يا مايا .. أنا أحبكِ .. أنا لكِ .. كل جزء في جسدي يشتهيكِ .. قبليني أكثر يا مايا .. أكثر ..[ثم صارخًا] مايا..

كل ذلك ليدفع القارئ إلى اتهام المجتمع كافة بما فيهم الراوي/ زياد تورطهم في موت "مايا".لقد تبنى "الحسيني" منظورًا سرديًا في الحكاية متمركزًا حول "الأنا/ الراوي" الذي يشكل صوته بؤرة تتجمع فيه حكايته وحكاية الآخرين، فليس أكثر من تجربة ذاتية مقموعة من قبل المجتمع لكنها مساندة لقيمه، فهو لا يمتلك القدرة لإظهارها لأنه كان يعد فردًا ناقصًا من

منظور المجتمع. وأن تاريخ حكايته مع "مايا" هو نفس تاريخ الحكاية الـــذي أرغم في الحكي عنها.

استراتيجية العنوان

العنوان الخارجي:

إذا نظرنا إلى عنوان المسرحية وصيغته التركيبية نجد أنه يتكون من داليين هما، لفظة "مقام" وتعني "**المُقَامُ – مُقَامُ : المُقَامُ : الإقامـــة. و المُقَـــامُ موضعُ الإقامة**"(٥٠)، أي أنها تعبر عن منزلة أو مكانة ما، وعندما تقترن باسم "الشيخ الغريب" وهو شخصية غير معلومة، قد يظن القارئ

– في الوهلة الأولى – أننا أمام مسرحية واقعية تتناول ســيرة والٍ صالح في مكان وزمان، ومع المشهد الأول المعنون "قبل البدء" كأننـــا أمـــام مشهد ينتمي إلى الزمن الحالي، أما مع المشهد الثاني المعنون بـــــ "جـــدائل الصفصاف المنسدلة موتًا" يقع القارئ في حيرة عن علاقـــة اللوحـــة باســـم المسرحية،ومع توالي المسرحية نكتشف أن العنوان ذو بعد رمزي وأننا أمام حكاية شخصية "مايا"، مما يزيد القارئ إرباكًا ويجعله يطرح تساؤلاً وهو، ما هي علاقة شخصية "مايا" بالشيخ الغريب؟، وهل هي الوجه الآخـــر للشـــيخ الغريب؟. ومع توالي مسارات المسرحية نكتشف أننا أمام رمزية ما وهـــي أن شخصية الشيخ الغريب هي مقام متخيل من قبل الكاتب ليعطي لنا دلالـــة أن مايا ونظرتها للعالم، ومفهومها للحب منبوذان من المجتمـــع، وهـــذا مـــا يقصده بهما الكاتب الشيخ الغريب، وكأننا أمام حالة محو طقوسي لحضورها، وأن "الشيخ الغريب" صفة لدلالات الاحتقار والنفي للمرأة بشكل مأسوي فـــي المسرحية، لأنها رفضت أما أن تكون ذليلة أو عاهرة، وتمردت على الـــدور الذي يرسمه لها النسق الاجتماعي الذي لا يجب الخروج عنه.

العناوين الداخلية:

تلعب العناوين الداخلية دورًا مهمًا في "مسرحية الشيخ الغريب" التي بلغ عددها ستة وعشرين عنوانًا داخليًا، هذه العناوين تفك شفرات السلطة في المجتمع وترتب زمن الحبكة التي تتناسل بشكل لولبي، يفضي كل عنوان منها إلى الآخر، وتختزل علاقة "مايا" مع المجتمع بطريقة غير مباشرة فهناك

عناوين مبطنة بالرفض للأنساق الاجتماعية، والقهر والتسلط، فتتمحور – بشكل أكبر – في لوحات "مجاهدة، ضد المجتمع،.. "، فهي تحمل نزعة رفض وتمرد لما يمارس من جهة، وهي كشف وتعرية لهذه الممارسات من جهة أخرى.

الخاتمة والنتائج

أولاً: تعامل الحسيني مع السلطة على أن موضوعها هو الحياة وليس أجهزة الحكم، وتدخل في حياة الإنسان وتتحكم فيه عن طريق شبكة معقدة التي تنتج الممارسات المختلفة عبر أجهزتها المختلفة، لأدماج واقصاء ما يخالفها، تحت اهداف شتى مثل الارتقاء بنوع سكان المدينة كما في مسرحية "متحف الأعضاء البشرية"، أو تحسين شروط الحياة كما في مسرحية "الغواية"، أو الحفاظ على ذاكرة المجتمع من الأفكار الهدامة في مسرحية "حديقة الغرباء"، أو الحفاظ على السلام الاجتماعي كما في مسرحية "كوميديا الأحزان"، أو الحفاظ على منظومة القيم المجتمعية كما في مسرحية "مقام الشيخ الغريب"، لقد عمل الحسيني من خلال مسرحياته المختلفة أن السلطة تتغلغل في كافة شئون الإنسان وتتداخل في أدق تفاصيله من خلال أدواتها

السلطوية وأجهزتها المختلفة أو بالأحرى أنظمة تمثيلها (مؤسسة ثقافية، مؤسسة دينية، مؤسسة طبية،..) لتثبيت معنى وجودها.

ثانيًا: لقد عمل إبراهيم الحسيني على إعادة إنتاج السلطة وتمثيلها رمزيًا مركزًا على هدفها في خلق واقع سلطوي. حيث نجده من مسرحية لأخرى يتوغل في نصوص المجتمع والثقافة والتاريخ والمجتمع، من أجل الكشف عن عنف السلطة في واقعنا المعاصر، هذه السلطة التي تتجاوز حدود المكان والزمان، وقد عملت مسرحيات الغواية ومتحف الأعضاء البشرية وكوميديا الأحزان ومقام الشيخ الغريب على ممارسة نوع من المواجهة الرمزية التخييلية من خلال الحفر في عالم السلطة وكشف آليات اشتغالها من أجل الحفر في تاريخ الاستبداد بالإنسان المعاصر للكشف عن ممارساتها القمعية التي تبيح كل أشكال التحكم في الذات من خلال التحكم في الجسد وإذلاله.

ثالثًا: السلطة في مسرحياته أشبه بالحرباء، فهي متلونة تظهر في أشكال عدة في المسرحية الواحدة ونجد تداخل السلطة السياسية والسلطة الثقافية والسلطة الدينية في نسيج متعدد في المسرحية الواحدة، وكلها ترسخ لمبدأ الأحادية. وأن جسد الإنسان هو المسرح الذي تُدوَّن وتؤسس فيه السلطة حضورها، بشتي أشكالها في المجتمع، هذه السلطة لا ترغب في حركة أو نشر أفكار خارجة عن مفاهيمها وتعاليمها.

رابعًا: أن آليات السلطة واحدة في أي زمان ومكان ولكنها تلجأ في تعاملها مع الإنسان من خلال آلته الحيوية وهي جسده، وكذلك اختار الحسيني أن يعري السلطة من خلال ممارساتها استراتيجية الإخضاع التي تتجلى

آثارها في الجسد المعذب والمنتهك،وتستند على بعض الآليات وهي واحدة في مسرحياته:

أ- العزل والحجز داخل المكان كما في مسرحيتي الغواية (المتحف) وكوميديا الأحزان (مقلب الزبالة)، (المقام) في مسرحية مقام الشيخ الغريب، (الملجأ) في مسرحية متحف الأعضاء البشرية.

ب-النفي: كما في مسرحية "الغواية" في جزيرة معزولة في البحر، أو في باطن سفينة في مسرحية "متحف الأعضاء البشرية".

ج- أن السلطة تساهم في صناعة إنسان فاقد لإنسانيته وله طابع حيواني مثل مسرحية "متحف الأعضاء البشرية"، ومسرحية "كوميديا الأحزان".

خامسًا: قد لجأ إبراهيم الحسيني من خلال مسرحياته إلى مقاومة السلطة استراتيجيًا عبر جماليات جديدة في الكتابة المسرحية تعتمد على كسر الشكل المسرحي المألوف والاستفادة من تقنيات الراوية على مستوى الراوي، وإعاد إنتاج مفهوم الراوي العليم (الراوى العالم بكل شىء)، وعمل على إنماء تقنية أخرى يحتل فيها الراوى موقعا معرفيا مساويًا للقارىء، هذا إلى جانب تقنيات أخرى عديدة ك (تعدد المنظور وتداخل الأزمنة، واستخدام العناوين الداخلية لكل لوحة،...) وأيضًا الاستفادة من تقنيات السينما واستخدام المشاهد السريعة والفوتومونتاج.

الهوامش

١- الفين توفلر: تحول السلطة،ت: لبنى الريدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص١٧

٢- المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية (القاهرة:الهيئة العامة لشئون مطابع الأميرية، ١٩٨٣)، ص٩٥

٣- عمر أوكان: النص والسلطة، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١، ص١٤

٤- م.ن، ص١٥
٥- عبد العزيز العيادي: المعرفة والسلطة عند فوكو، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع١٧/ ١٨، شتاء/ربيع ١٩٩٢، ص١٠٤
٦- ميشيل فوكو: إرادة المعرفة، ت: جورج أبي صالح،مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ١٩٩٢، ص١٦
٧- ميشيل فوكو: المراقبة والمعاقبة، ت: محمد على مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ١٩٩٢، ص ٦٥
٨- عبد العزيز العيادي: المعرفة والسلطة عند فوكو، م.س، ص ١٠٤
٩- محمد على الكبسي: فوكو وعقلانية الخطاب، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع١٨،١٧، شتاء/ربيع ١٩٩٢، ص٩٧
١٠- نهاد صليحه: الحرية والمسرح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، سلسلة المكتبة الثقافية، ع٤٧٤، ١٩٩١،ص٤٠، ٤١
١١- نهاد صليحه: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦، ص ٣٦.
١٢- محمد سمير الخطيب: تجليات المسرحانية في خطاب العرض المسرحي، دراسة في المسرح التجريبي المصري المعاصر (١٩٨٨: ٢٠٠١)، القاهرة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، رسالة دكتوراه غير منشورة، ٢٠١٠.
١٣- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار المستقبل العربي، بيروت، ط٥، ١٩٩١، ص٣٤١
١٤- عبد السلام بنعبدالعالي: لعقلانية ساخرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٤، ص٩، ١٠
١٥- رولان بارت: درس السيميولوجيا، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٤، ص ١٢
١٦- ميشيل برنار: الجسد، دار أزمنة، عمان،٢٠٠٣،ص ٢١٣
١٧- دافيد لوبروتون: انثربولوجيا الجسد والحداثة، ت:محمد عرب صلاصيلا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩١، ص ٥٦
١٨- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، الدار العربية للعلوم وآخرون، بيروت، ٢٠١٢، ص ١٩
١٩- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء،١٩٩٦، ص ١١:١٠
٢٠- دافيد بروتون: أنثربولوجيا الجسد والحداثة، م.س، ص٣٣
٢١- إبراهيم الحسيني: مسرحية متحف الأعضاء البشرية، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، سلسلة كتابات جديدة، ٢٠٠١، ص٥٣
٢٢- م.ن، ص٦٢
٢٣- م.ن، ص٦٥
٢٤- تأسس متحف الإنسان في فرنسا وهو متحف بحثي على يد عالم الأعراق الفرنسي بول ريفيه عام ١٩٣٧
٢٥- إبراهيم الحسيني: مسرحية حديقة الغرباء: مجلة آفاق مسرحية،الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، عدد ١٨، ٢٠٠١، ص ٣٦٩
٢٦- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ت: محمد سبيلا، دار التنوير، ١٩٨٤

٢٧- إبراهيم الحسيني: مسرحية حديقة الغرباء، م.س، ص٣٧٤
٢٨- م.ن، ص٣٧٥
٢٩- م.ن، ص٣٨٣
٣٠- إبراهيم الحسيني: مسرحية الغواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢، ص٢٠
٣١- م.ن، ص٢٢
٣٢- م.ن، ص ٢٢، ٢٣
٣٣- محمد على الكبسي: فوكو وعقلانية الخطاب، م.س، ص٩٨
٣٤- ميشيل فوكو: تاريخ الجنون، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء،٢٠٠٧، ص١٠٠
٣٥- إبراهيم الحسيني: مسرحية الغواية، م.س، ص٤٢
٣٦- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٩، ص٣٢
٣٧- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ت: محمد سبيلا، دار التنوير،بيروت،١٩٨٤،ص ٢٦
٣٨- غلاف مقدمة مسرحية الغواية، م.س
٣٩- المعجم الوسيط،مجمع اللغة العربية (القاهرة:مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤)، ص ٦٦٧
٤٠- إبراهيم الحسيني: مسرحية كوميديا الأحزان، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠١٢
٤١- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤،ص٢٥٩
٤٢- إبراهيم محمود: تراجيديا الضحك، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٧، ١٦
٤٣- إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠٠٢، ص ١٢٥
٤٤- إبراهيم الحسيني: مسرحية مقام الشيخ الغريب، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦، ص٥٤
٤٥- سليم دولة: الثقافة والجنسوية الثقافية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠١٠،ص١٢٩
٤٦- إبراهيم الحسيني: مسرحية مقام الشيخ الغريب، م.س، ص٢٥
٤٧- م.ن، ص٤٦
٤٨- م.ن، ص ٥٦
٤٩- م.ن، ص ٣١
50- https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85

المصادر والمراجع:

أولاً: المصادر

١- إبراهيم الحسيني : متحف الأعضاء البشرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٠

٢- ـــــــــ : حديقة الغرباء، مجلة آفاق المسرح، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ع١٨، سبتمبر ٢٠٠١

٣- ـــــــــ: الغواية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٢

٤- ـــــــــ: كوميديا الأحزان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٠

٥- ـــــــــ : مقام الشيخ الغريب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٦

ثانيًا : المراجع

ا- الكتب العربية:

١- إبراهيم محمود: جماليات الصمت في أصل المخفي والمكبوت، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠٠٢

٢- ـــــــــ : تراجيديا الضحك، دار الحوار، سوريا، ٢٠١٧

٣- سليم دولة: الثقافة والجنسوية الثقافية، مركز الإنماء الحضاري، سوريا، ٢٠١٠

٤- عبد الفتاح الحجمري: عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ١٩٩٦

٥- عبد السلام بن عبد العالي: لعقلانية ساخرة، دار توبقال للنشر، المغرب، ٢٠٠٤

٦- عمر أوكان: النص والسلطة، دار أفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩١

٧- محمد بازي: العنوان في الثقافة العربية، الدار العربية للعلوم وآخرون، بيروت، ٢٠١٢

٨- محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، دار المستقبل العربي، بيروت، ط٥، ١٩٩١

٩- محمد شوقي الزين، الإزاحة والاحتمال، الدار العربية للعلوم، بيروت، ٢٠٠٩

١٠- نهاد صليحه: المسرح بين الفن والفكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦

١١- ـــــــــ : الحرية والمسرح، الهيئة العامة المصرية للكتاب، القاهرة، سلسلة المكتبة الثقافية،ع٤٧٤، ١٩٩١.

ب – الكتب المترجمة:

١- الفين توفلر: تحول السلطة،ت: لبنى الريدي،الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥

٢- دافيد لوبروتون: انثربولوجيا الجسد والحداثة، ت:محمد عرب صلاصيلا، المؤسسة الجامعية، بيروت، ١٩٩١
٣- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ت: عبد السلام بن عبد العالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ١٩٩٤
٤- ميشيل برنار: الجسد، ت: إبراهيم خوري، دار ازمنة، ت: عمان،٢٠٠٣
٥- ميشيل فوكو: نظام الخطاب، ت: محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت، ١٩٨٤
٦- ـــــــــــ : إرادة المعرفة، ت: جورج ابي صالح، مركز الإنماء القومي، بيروت.باريس،١٩٩٠
٧- ـــــــــــ : المراقبة والمعاقبة، ت: محمد على مقلد، مركز الإنماء القومي، بيروت/ باريس، ١٩٩٢
٨- ـــــــــــ: تاريخ الجنون، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، بيروت. الدار البيضاء،٢٠٠٧

ج – المعاجم :

١- المعجم الفلسفي: مجمع اللغة العربية (القاهرة:الهيئة العامة لشئون مطابع الأميرية، ١٩٨٣)
٢- المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية (القاهرة:مكتبة الشروق الدولية، ط٤، ٢٠٠٤)
٣- إبراهيم حمادة: معجم المصطلحات الدرامية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤

د – الدوريات:

١- عبد العزيز العيادي: المعرفة والسلطة عند فوكو، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع١٧/ ١٨، شتاء/ربيع ١٩٩٢
٢- محمد على الكبسي: فوكو وعقلانية الخطاب، مجلة العرب والفكر العالمي، مركز الإنماء القومي، بيروت،ع ١٧/ ١٨، شتاء/ربيع ١٩٩٢

ه– المواقع الإلكترونية:

١- **معجم المعاني:**
https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/%D9%85%D9%82%D8%A7%D9%85