الفصل الثاني

الدراما المضادة للعولمة

« قراءة فى مسرحية : اللعب في الدماغ لخالد الصاوي »

١ـ توطئة :

في كتابه "تشكيل العقل الحديث" يبين كرين برينتون أن النزعة القومية كانت في القرن العشرين أقوى عامل توحيد بين شبكة المصالح والعواطف والأفكار القائمة التي توثق عُرى الروابط بين الناس داخل جماعات سياسية قائمة على وحدة الإقليم أو الأرض. لقد كانت النزعة القومية إحدى حقائق الحياة، وكانت في نظر جمهرة الناس عاطفة عميقة الجذور[١]. وفي سرعة يصعب إدراكها ضربت العولمة ـ منذ العقد الأخير من ذلك القرن ـ كوكب الأرض، وصارت فخا لأحلام الملايين من سكانه. لقد تحققت العولمة الاقتصادية التي ينصهر معها العدد الهائل من الاقتصاديات القروية والإقليمية والوطنية فى اقتصاد عالمي شمولي واحد، لا مكان فيه للخاملين، بل يقوده أولئك الذين يقدرون على مواجهة عواصف المنافسة الهوجاء[٢]. وفي مثل تلك العواصف صار وعد العولمة بزيادة الرفاهية ـ لا سيما لدى شعوب العالم الثالث ـ وعدا كاذبا، وصار اعتداء على الرفاهية والديمقراطية. لقد رأى كثير من المفكرين السياسيين في مصطلح "العولمة" ـ في حد ذاته ـ قدرا من التضليل والتمويه، وأنه يوحي بنوع من الشمولية المضمرة للتساوي والحوار، مضفية على المصطلح شحنة شعارية بجانب حمولته الوصفية، تقدمه وكأنه مثال أخلاقي إنساني سام، يجب السعي إليه. ويضيف محمد سبيلا إلى ذلك نظرا إلى العولمة من حيث هي شكل جديد من أشكال السيطرة أو الاستعمار، استعمار جدد آلياته وأساليبه بفعل التقدم التقني، فلم يعد قائما على احتلال الأرض، واستلحاق الكيانات والثقافات والرموز، بل أصبح قائما على تحويل العالم كله إلى سوق استهلاكية لمنتجات الغرب[٣].

وعلى رغم النظر غالبا إلى الوجه الاقتصادي للعولمة، فإن للعولمة وجوها أخرى عدة لا ينفصل أحدها عن الأخرى؛ كالعولمة السياسية التي تعني تسويق الديمقراطية والليبرالية السياسية أسلوبا للحكم بما يتصل بذلك من ثقافة حقوق الإنسان، والعولمة الإعلامية التي تعني ببث الصور والمعلومات وسيطرة كبرى المؤسسات الإعلامية

---

(١) برينتون، كرين: تشكيل العقل الحديث. ترجمة شوقي جلال. سلسلة الأعمال العلمية. الهيئة المصرية العامة للكتاب. د.ت. القاهرة ص٢٦٢ ــ ٢٦٣.

(٢) راجع في تفصيل ذلك: بيتر مارتن، هانس ــ شومان، هارالد: فخ العولمة. الاعتداء على الديمقراطية والرفاهية. ترجمة وتقديم د.عدنان عباس علي. مراجعة وتقديم د. رمزي زكي. سلسلة عالم المعرفة، أغسطس ٢٠٠٣م، ص٦٤ وما بعدها.

(٣) سبيلا، محمد: للسياسة. بالسياسة: في التشريح السياسي. أفريقيا الشرق. الدار البيضاء (٢٠٠٠م) ص٧٦ ــ ٧٧.

ووكالات الأنباء العالمية على توزيع المعلومات والأخبار. لا تنفصل العولمة الإعلامية مثلا عن العولمة الاقتصادية. الإعلام الأمريكي الذي يعكس أسلوب الحياة الأمريكية يعكس في الوقت ذاته بنية الاقتصاد الأمريكي. الإعلام الذي لا يراعي الخصوصية القومية يصبح خطرا ووبالا على ملايين البشر الذين يتوجه إليهم. الطبيعي في مجتمع أو ثقافة ليس طبيعيا أو مناسبا بالضرورة في مجتمعات أو ثقافات أخرى. الطابع الخصوصي في كل مجالات الحياة هو الأمر العادي والطبيعي في أمريكا. وهو يعكس أسلوب الحياة الأمريكية، بدءا من أدق تفاصيلها حتى أعمق معتقداتها وممارساتها الشعورية، إنه يعكس ـ كما يقول هربرت شيللر Herbert Schiller ـ نظرة إلى العالم مكتفية بذاتها، وتمثل بدورها انعكاسا دقيقا لبنية الاقتصاد ذاته. فالحلم الأمريكي يقوم على وسيلة الانتقال الخاصة، والمنزل المستقل للأسرة، والعمل في مشروع لا يملكه الغير" [1].

في عام ٢٠٠٠م كتبت النسخة الأولى من مسرحية "اللعب في الدماغ" لخالد الصاوي. ولكن ظروفا سياسية وفنية جعلت صاحبها يشعر مع فرقته المسرحية "الحركة" بالحاجة إلى نص أقوى. كان من أهم تلك الظروف السياسية اندلاع انتفاضة الأقصى ونذر الحرب على العراق. ساعدت هذه الظروف في ظل عولمة إعلامية طاغية على إنتاج "اللعب في الدماغ". حدد الكاتب هدف النص بأنه الكشف عن دور الإعلام في تشكيل وعي الجماهير. الانشغال بالميديا موضوعا راهنا لنص درامي تبرره سياسة دولية وعولمة إعلامية يرعاها بيت أبيض يعقدها بعولمة اقتصادية تحاصر العقول بمحاصرة البطون تحت مظلة أمم متحدة، تجيد الدعوة للانصياع حتى يصبح ذلك البيت الأبيض بيت الطاعة للمنطقة بأسرها.

في "اللعب في الدماغ" نري الوجه القبيح للعولمة: إنها العولمة التي تخدع الناس وتجرفهم عن منظومة القيم والأعراف، وتلعب بهم كالدمي في سوق المصالح الخفية والظاهرة. تعترف منظورات أخرى بذلك الوجه، ولكنها ترى وجها آخر إيجابيا؛ هو أن عولمة الإعلام تتيح للعرب منفذا للمشاركة في ثورة تكنولوجيا الاتصال والإعلام

(١) شيللر، هربرت: المتلاعبون بالعقول: كيف يجذب محركو الدمي الكبار في السياسة والإعلان ووسائل الاتصال الجماهيري خيوط الرأي العام؟ ترجمة عبد السلام رضوان. سلسلة عالم المعرفة، ط٢، الكويت،مارس١٩٩٩م ص١٩

والمعلوماتية، وأن تعدد وسائل الإعلام ونفاذها عبر الحدود السياسية للدول وتوفر تطبيقات الوسائط المتعددة Multi Media قد يقلل من قدرة الإعلام المحلي على إخفاء الحقائق والهيمنة السياسية وتزييف وعي المواطنين[1].

ومهما يكن من أمر، فقد اختار خالد الصاوي أن يودع التاريخ المعاصر استقباله المكتوب للعولمة في هيئة شكل من أشكال الاتصال الجماهيري؛ هو هذا النص الدرامي بعنوانه المختصر الدال "اللعب في الدماغ"، والذي يترجم وجهة نظر بعينها إلى الوجه القبيح للعولمة، يدفعه إلى هذا عقد اجتماعي ضمني بينه وبين أبناء جيله ورأي عام سائد يقف وراءه ويدعم بكل طاقة حماسته وتوجهاته. معلوم أن اللعب في الدماغ بمعناه السيكلوجي هو محصلة عمليات التأثير الموجهة إلى استيعاب الأشياء وفهم العالم وتأويله وتعديله وفقا لأهداف وحاجات خاصة . ولأن اللعب في الدماغ ينصرف معناه هنا إلى التأثير السلبي، فإنه يصبح ـ إذ ذاك ـ مرادفا لتبديد طاقات الإنسان الفردية، وزعزعة إرادته الحرة، من أجل إحلال طاقات بديلة وإملاء إرادات أخرى.

اختار الكاتب وسائل الإعلام موضوعا لمسرحيته، واختار من وسائل الإعلام أقواها تأثيرا في وعي الجماهير وهو التليفزيون، واختار من برامج التليفزيون أوسعها جماهيرية وتنوعًا وارتباطًا بحياة الناس اليومية، وهي برامج المنوعات، واختار من برامج المنوعات برنامجا يدعى "وحشتوني"، واختار أن تكون مقدمته من الجنس اللطيف وتدعى "نادية". واختار من حلقات ذلك البرنامج حلقة بعينها عن "أحلام الشباب". في اختيار "وحشتوني" اسما للبرنامج و"نادية" اسما لمقدمته تأثيرات عاطفية ظاهرة. تدخل المذيعة ـ باسم البرنامج ـ إلى المشاهدين من مدخل الود البرىء المتبادل من ناحية، وتدخل إليهم باسمها العربي الأليف المتداول من مدخل "أنا منكم وواحدة من الملايين" من ناحية أخرى.

ولكي تكتمل دائرة استمالة الجماهير تصبح أحلام الشباب الموضوع العلامة على الرغبة في الظهور بمظهر الانشغال بعماد الأمة وارتداء جلباب الوطنية في سياق يصبح

---

(1) شومان، محمد: عولمة الإعلام والهوية الثقافية العربية. مقال في كتاب: العولمة والهوية الثقافية. سلسلة أبحاث المؤتمرات . المجلس الأعلى للثقافة ــ القاهرة (١٩٩٨م) ص ص ٨٣٥ ــ ٨٥٦ ص ٨٥٢.

التعاطي فيه مع تلك الأحلام استهلاكا لزمن البث. ومن دائرة الاستمالة الجماهيرية تدعو نادية إلى تلك الحلقة من تشاء من الضيوف، وتقدم ما تشاء من الفقرات، وتنتقي لضيوف بأعينهم ما تشاء من الأسئلة متظاهرة بالجرأة والصراحة، وإن كانت ـ في حقيقة الأمر ـ تخفى رغبة في تحسين صورهم ضاربة صفحا عن مشاعر المشاهدين. ولعل خير شاهد على هذا من المسرحية حواراتها مع "توم فوكس" الحاكم العسكري للمنطقة وسؤالاتها عما فعل للشباب تارة، أو عن آرائه في الوجود الأمريكي بالمنطقة تارة أخرى، كانت إجابات توم فوكس على مثل تلك الأسئلة فرصة لأن يعبر صانعو الرأي العالمى من الأمريكان وأذناب النظام عن النيات الحسنة، وأن ليس ذلك الوجود طمعا فى البترول وفرض الوصاية والهيمنة، ولكنه لنشر الديمقراطية والحرية والرفاهية! يمكن أن تكون نادية ببرنامجها ذلك ـ وقد قدمت إلى المشاهدين على خشبة المسرح على أنها الرائدة الإعلامية ـ من داعمى سياسة إعلامية قومية تدين بالعولمة. ويمكن فى الوقت نفسه أن تكون من ضحايا هذه العولمة، وأنه قد غرر بها إعلاميا شأنها شأن الآخرين من ضحايا العولمة بعامة: مقدمى البرامج أو المشاهدين. قد نرى هذه الاحتمالات خارج المسرحية احتمالات مقبولة، ولكن الذي يظهر لنا داخل المسرحية، وهو قصدها إلى استضافة شخصيات بعينها مثل فوكس وماستر ماينـد وجورج بوش، فضلا عن الثلاثى الشبابى المصرى: أشرف وسالم وانتصار رمزا على فئة من شباب العولمة المتهالك على المادة والمستهتر بالقيم، هو أقرب إلى القول بأنها ـ بهذا السلوك ـ تحول نسقا من الإعلام القومى المتأرجح ـ وفقا للإقليم واللحظة التاريخية ـ بين التواطؤ والتخاذل والمداهنة.

جعل الكاتب من تلك الحوارات إذن مجالا رحبا ـ يمتد بما فيه من فقرات واستعراضات ـ للكشف عن الطرق التي يفكر بها الشباب أو ضيوف البرنامج من شخصيات أمريكية كبرى مؤثرة في الرأي العام الغربي والعربي والتى يمكن بمفاهيمها العولمية ـ أن يكون لها من ناحية أخرى ـ تأثير كبير في حياة الناس اليومية أو في نظرتهم إلى الأشياء والعالم. ولاشك أن الكاتب يدرك أن انتشار وسائل الاتصال وتبادل المعلومات قد جعل من غير الممكن القول بإمكانية العزلة. لقد صار القول بثقافة الدولة

القومية زعما فارغا من الحقيقة؛ وذلك أن العالم ـ كما يشير مايك فيذرستون Mike Featherstone ـ قد تحول إلى شبكة من العلاقات الاجتماعية التي يحدث بين مناطقها تدفق في المعاني والبشر والسلع[1]. لاشك أن الكاتب يدرك هذا على مستوى المعرفة النظرية، ولكنه يرمى ـ على مستوى العلاقة الفعلية بين وسائل الإعلام والخصائص الاندماجية للأمة ـ إلى ضرورة مواجهة المعادلة الصعبة بين هذه الخصائص والمحافظة على أصول الثقافة القومية والهوية القومية. أما وقد باتت تلك الهوية مستهدفة عبر طريق لا ينتهي؛ هو اللعب في الدماغ، فإن قطع هذا الطريق بفن جماهيري مؤثر قادر على المواجهة والرفض هو الفن الدرامي كان قد فرض نفسه.

٢ـ اللعب في الدماغ تجربة نصية جديدة :

كان خالد الصاوي قد طمح إلى أن يخرج نص "اللعب في الدماغ" إبداعا جماعيا، ولكن ظروفا ومعوقات مختلفة حالت دون ذلك، فانفرد بكتابته. بيد أن الأمر مع "اللعب في الدماغ" لم يكن أمر نص درامي فحسب، بل كان تجربة درامية كاملة، أخذت على عاتقها هدفا قوميا نبيلا، هو تعبئة الجماهير ضد العولمة والهيمنة، وتكاد تنفرد بين ما صدر من أعمال درامية في هذه الفترة بهذا الهدف.

من المفيد في تحليل الظاهرة المسرحية التمييز بين المسرح الذي يعتمد على إخراج نص مكتوب من قبل Written text والمسرح الذي يعتمد على نص العرض Performance text. نص "اللعب في الدماغ" الذي بين أيدينا هو نص العرض الذى اختلف عن نسخة النص الأولى، من خلال الارتجال وإضافة الوسائل المعززة للتواصل بالجمهور نصية وغير نصية. يعنى هذا بداهة أن " اللعب فى الدماغ" كتب على الخشبة وبين أنفاس الجمهور.

بيد أن نمطا آخر من الكتابة المسرحية يمكن تمييزه من النمطين السابقين؛ وهو المسرحيات التى يكتبها كتاب مسرحيون يجعلون لاعتبارات إخراج النص مكانة خاصة، أو كتاب مخرجون مثل أعمال رأفت الدويرى وغيرها. فى مثل هذه المسرحيات

(١) فيذرستون، مايك: ثقافة العولمة: القومية والعولمة والحداثة. ترجمة عبد الوهاب علوب. المشروع القومي للترجمة . المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة ــ ٢٠٠٥) ص٢٢٥.

التى يعرفها الناس مكتوبة قبل عرضها، تعرف سمات خاصة من أهمها: وفرة الإرشادات المسرحية، وقدرة النص على استحضار العرض، والعناية بالتفاصيل الدقيقة التى تدنو بالنص من أن يكون السيناريو المكتوب للعرض.

لقد واءم الكاتب بين جماهيرية القضية المعروضة فى النص وبين الشفرة اللغوية المناسبة. كانت العامية لغة الحوار لكيلا تحدّ الفصحى من تلك الجماهيرية. ولأن النص هنا يتمتع بفرصة اختياره عرضا حيا على الخشبة ومسامع المتفرجين، فقد كانت بنية الحوار اللغوية طيعة للأداء الدرامى المحقق لما يمكن تسميته بالسلاسة التعبيرية للمشهد.

يشهد نص " اللعب فى الدماغ" ـ فى إطار تقنيات الصناعة الدرامية ـ بتوفر طائفة من الأساليب المبتكرة؛ كالاستحضار الفانتازى لشخصيات مهمة فنيا مثل شخصية "جورج بوش"، أو التفاعل الموضوعى والعاطفى بين الحوار النثرى والمقطوعات الشعرية الدرامية الاستعراضية، أو التفاعل بين الموضوعى والفضائى: بين خشبة المسرح والشاشة التليفزيونية التى وضعت على هذه الخشبة لتعطى الأحداث المعروضة امتدادا فضائيا وزمانيا مهما لخطاب النص، أو المراوحة بين مخاطبة النص لعين المشاهد وأذنه، عبر حوارات سريعة مختزلة وحضور حركى للشخصيات على الخشبة، لاسيما فى منطقة المقدمة، أو استثمار بعض التقنيات السينمائية مثل "تقنية الارتجاع" flash back للربط الزمنى بين مراحل من عمر إحدى الشخصيات المحورية، أو خروج المؤلف من النص، على معنى إطلاق العنان للحوار من حيث هو بنية لغوية دالة على بانيها ومن حيث هو معنى يترجم الأفكار والمفاهيم ووجهات النظر بعيدا عن اللغة الزاعقة الميكروفونية الفجة.

إن أروع النصوص الدرامية المؤلفة هى النصوص التى تشعرك أن لا مؤلف لها. خروج المؤلف من النص هو اختيار فنى ووعى بضرورات الفن فى آن معا. إنه اختيار فنى يفسح به المؤلف ساحة الخطاب للتفاعلات اللغوية العضوية بين الشخصيات كما هى الحال فى حياتها اليومية الطبيعية، وهو وعى بضرورات الفن يمنع المؤلف من أن يلعب مع شخصياته دور الملقن. فى مسرحية "اللعب فى الدماغ" حقق خالد الصاوى

هذه المعادلة الصعبة. ولنختبر الآن هذه المسألة من خلال المقطع الحوارى التالى بين نادية وتوم فوكس:

نادية: طب اسمحلى بقى أهاجمك وأقول لك فرانكس إنت عملت إيه لشبابنا؟ يعنى يمكن إحنا بنقول الجنرال فوكس عمل.. الجنرال فوكس سوى.. قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟

فوكس: بصى نادية.. شباب أربى ده فى ألبى من جوه .. شباب متين.. أنا إسأل نفسى.. شباب أربى آوز إيه؟ شباب أربى آوز أروسة!

نادية: أروسة؟! (تضحك).. اسمها إيه؟ قول كده تانى

فوكس: أروسة

نادية: يا خلاصى! طيب جنرال فوكس يعنى يمكن لو قلنا الشاب عاوز عروسة.. فوكس يقدر يعمل إيه؟

فوكس: لا.. فوكس يقدر يعمل كتير

نادية: اسم الله!

فوكس: أنا جاى النهاردة وأنا جاهز للسؤال دى

نادية: (مصححة) ده

فوكس: ده ، وأشان كده أنا جايب معايا الأروسه ده

نادية: (مصححة) دى

فوكس: دى!

(يدخل٢ من المارنيز أحدهما يحمل عروسة باربى بالحجم الطبيعى منفوخة ترتدى البكينى، والآخر معه عروسة باربى أخرى غير منفوخة)

نادية: إيه ده؟

فوكس: لا.. إيه "دي"؟!

نادية: إيه ده؟ إنت جايب للشباب عروسة؟

فوكس: الله ! مش هوّ آوز أروسة؟ أهه

نادية: أهيه

فوكس: أهيه! الأروسه ده..دى.. فيه مزايا كتير

(جندى من المارينز يقدم لنا بيانا عمليا أثناء شرحه، والجندى الآخر يراقص العروسة على موسيقى تانجو وسط جو ضوئى موح)

فوكس: أولا .. سهولة الهمل فى أى هكيبة، ثانيا النفخ. يكوم الشاب ينفخ الأروسة فتكون كبيرة، ثالثا النعومة.. هى من خامات ممتازة، رابعا لا تتكلم نهائى، هامسا لاتأهذ منه دولارز، سادسا وأهم هاجة إن الأروسة هتكون فى متناول الطبكات المحونة

نادية: (مصححة) المطحونة.

فوكس: دى! هذا الأروسه هيكون فى السوبر ماركتس الشهر الجاى بهمستاشر دولارز بس وتكدمه شركة سكس باربى.. مسا وتهية للشباب الأربى!"

(اللعب فى الدماغ ص٢١ ـ٢٣)

من المعروف أنه كلما كان المقصد الإجمالى للنص بيِّنا كانت دراسة الكاتب لشخصياته بما فى ذلك خطاباتها ودور هذه الخطابات في إبلاغ ذلك المقصد إبلاغا فنيا بيِّنا. لقد أظهر الحوار بين نادية وفوكس تلقائية وترسلا يشيران إلى مؤالفة عبرت عنها عبارات مثل "يا خلاصى" أو رفع التلطف فى توجيه الأسئلة إلى الضيف، كقول نادية: " قولنا بقى عملت إيه لشبابنا؟"،بدلا من: " ياترى ممكن حضرتك تقولنا إيه اللى تقدر تعمله لشبابنا؟". لقد وعى الكاتب حقيقة امتثال الحوار الدرامى لمقتضيات الشفرة المنطوقة. وهو ما يتجلى فى المقطع السابق فى صور عدة، منها: ميل المنطوقات إلى القصر، وعدم اكتمال بعض المنطوقات حتى آخرها، وميل الحوار أحيانا إلى استخدام جمل غير محكمة النظم، ودخول بعض العناصر الديالوجية مثل "يعنى" و "بصى" ونحوهما.

أما الوجه الفنى لهذه الشفرة المنطوقة التي وفرها الكاتب للنص، فنراه في:

١ـ في ظروف غضب الجماهير من الوجود الأمريكي في المنطقة والذي يعد توم فوكس جزءا منه، نرى قصد الإعلام التليفزيوني الذي تمثله هنا نادية إلى مقابلة فوكس

بخاصة، والسماح للمقابلة بمدة أطول، وطرح موضوع بعينه (هو مشكلات الشباب العربى)، والكشف عن استعداد فوكس لهذا السؤال استعدادا خاصا: "أنا جاي النهارده وأنا جاهز للسؤال دى". مثل هذه المناقضة بين الموقفين سوف تستغل في النص مثيرا عاطفيا لزيادة ذلك الغضب الجماهيري وانقلابه إلى موقف رافض لسلوك الإعلام الرسمي الذي لا يبالي بالقيم والمشاعر.

٢ـ عندما يكرر الكاتب الدال "عروسة" على لسان توم فوكس الذي تنصرف ادعاءاته عن الاهتمام بالشباب العربي إلى النقيض، ثم يجسد هذا الدال في هيئة عروسة باربي (بالحجم الطبيعي منفوخة ترتدي البكيني وأخرى غير منفوخة)، ثم يجعل فوكس في صورة المنهمك في تعداد مزايا هذه العروسة الست، ثم في التركيز على مزايا ست بعينها (كسهولة الحمل والنفخ والنعومة وأنها لا تطلب مالا...إلخ)، عندما يفعل الكاتب هذا كله، فإنما يريد لذلك الدال في كلام فوكس أن يخرج عن معناه الجدي ليصبح له بعد لغوي سيميائي؛ هو الهزء والاستخفاف بطموح الشباب العربي المحدود من ناحية، وتحقير نظرته إلى الشريكة (والمرأة بعامة) من منظور الجنس والمادة من ناحية أخرى، وهو ما يمكن أن نراه ـ على مستوى أبعد من التأويل ـ نقدا لاذعا يبلغ حد العداء لطبيعة العلاقات الاجتماعية بين الرجل والمرأة في المجتمع العربي والثقافة العربية بعامة.

٣ـ بناء الجمهور :

من المعروف أن المسرح هو فن حتمية الجمهور Audience determinism. يبقى الجمهور دائما عنصرا متأصلا في المسرح. ما يقع على الخشبة هو موجه ـ بطريقة ما ـ إلى الجمهور. المسرح ـ كما يقول جلين ويلسون G.Welson ـ ساحة اجتماعية. والشعور بأننا جزء من مناسبة اجتماعية ما، أو من واقعة ما، تحدث الآن أمامنا، هو ما يميز خبرة الأداء المسرحي عن مشاهدة الأفلام أو التليفزيون. ويتفق ويلسون مع كثيرين في أن الخطاب الاجتماعي في المسرح يشتمل على ثلاث مجموعات من البشر هي: الكتاب (أو المبدعون) والمؤدون، والجمهور. وبين ويلسون أن المسار الأساسي للتأثير الاجتماعي يسير في الاتجاه نفسه: يقدم الكتاب المادة للمؤدين، ويقوم المؤدون

بإحداث أثرهم الخاص في الجمهور. ونرى الكتاب والمؤدين حساسين لردود أفعال الجمهور، سواء أكانت ردود أفعال فورية immediate feedback أم صدرت على هيئة عملية إعادة تقييم طويلة المدى[1].

إن القول بأن عصرنا هو عصر الجماهير التي تصنع التاريخ، هو قول يؤكده الاهتمام بالثقافة الشعبية منذ نهايات القرن الثامن عشر لدى فلاسفة مثل هردر Herder الذين أدركوا الحاجة إلى إعادة اكتشاف الثقافات التي تجاهلتها المادة المكتوبة. ولعل ما نعرفه في النظرية النقدية المعاصرة ما يدعم القول السابق. في نظرية التلقي لم يعد النص في حد ذاته موضع الاهتمام وإنما كيفية توليد المتلقي لهذا النص وتأويله. والنص المسرحي يتحول حتى في حالة وجوده نصا مكتوبا ومصدرا للعرض إلى مجرد عنصر واحد ضمن منظومة العرض بين الجماهير.

لقد كانت الكيفية التي نقيم بها تواصلا فعالا بين الجمهور والخشبة السؤال الأهم في المسرح المعاصر. وفي مقالته عن "الوضع الراهن لنظرية المسرح" يشير يان موكاروفسكي J. Mukarovsky إلى أن إقامة مثل هذا التواصل هي أقوى المشكلات التي حاول المسرح المعاصر أن يحلها بطرق مختلفة[2].

لم يكتب نص "اللعب في الدماغ" كتابة تقليدية، ولم يكن التعامل مع جمهوره تعاملا تقليديا. لما كان المقصد الإجمالي لمسرحية "اللعب في الدماغ" هو ـ كما أشرنا ـ رفض الوقوع القهري أو الاختياري في فخ العولمة بعامة والعولمة الإعلامية التي تفتح للساسة في الغرب الأمريكي أبواب اللعب في الدماغ العربي بخاصة، فقد سعى الكاتب/ المخرج مع فرقته المسرحية "الحركة" إلى أن يبني في وعي الجماهير من المثيرات والحوافز ما يجعل من ذلك الرفض موقفا أيديولوجيا شعبيا عاما. ما عهده المسرح العربي هو الدعاية المباشرة للعرض في وسائل الإعلام المختلفة. ولكن الأمر كان مختلفا تماما مع هذا العرض. لقد حمل المؤدون على كاهلهم مسئولية الدعاية الأيديولوجية

---

(١) ويلسون، جلين: سيكلوجية فنون الأداء. ترجمة دكتور شاكر عبد الحميد. مراجعة دكتور محمد عناني. سلسلة عالم المعرفة. الكويت (يونيو ٢٠٠٠م) ص٩٣.

(٢) موكاروفسكي، يان: حول الوضع الراهن لنظرية المسرح. مقال في كتاب: سيمياء براغ للمسرح. ترجمة أدمير كوريه. منشورات وزارة الثقافة ـــ دمشق (١٩٩٧) ص٤١.

للمسرحية عن طريق الاتصال المباشر بالجماهير في مناسبات شتى وتهيئته نفسيا وعقليا لاستقبال العمل والتفاعل معه. ولاشك أن بناء قاعدة جماهيرية حقيقية للعرض عمل منهك وخارج عن مسئولية الممثلين، ولكنه في اعتقادهم كان جزءا لا يتجزأ من تجربة درامية نبيلة المقاصد. ويحكي خالد الصاوي في مقدمته للنص تفاصيل المشوار، نوجزها فيما يلي:

١ـ دعا الكاتب/ المخرج الفرقة للبدء من الشارع والاشتراك في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق، وتعليق الشارات، والمشاركة بهتافات مغناة. سينعكس ذلك بالضرورة على توكيد مصداقية ما تقوله المسرحية بين الجماهير وتوكيد إحساس الممثلين بأن العرض صار رسالة.

٢ـ بلورة كثير من التصورات السياسية في إطار ما قدمته حركات سياسية تمثل المجتمع المدني مثل حركة ٢٠ مارس من أجل التغيير ونشطاء مركز الدراسات الاشتراكية بالقاهرة. وفي ذلك كله ما يجعل تصورات العرض السياسية امتدادا لما تموج به الساحة السياسية والثقافية من تصورات.

٣ـ قيام الفرقة بتوزيع المنشورات والبيانات السياسية على تجمعات الشباب في المدن الكبرى كالقاهرة والإسكندرية، وفي تجمعات أخرى موسعة كالجامعات والأندية ومعرض القاهرة الدولى للكتاب. وقد كانت لغة تلك المنشورات صريحة ومباشرة، ومنها مثلا: "عاوز تقول لأ للاحتلال الأمريكي والعدوان الصهيوني؟ عاوز تقول لأ للفساد والفقر؟ انضم لنا في "اللعب في الدماغ"!

٤ـ دعت الفرقة مئات النشطاء والطلاب وبعض كبار الفنانين من أصحاب المواقف من أجل دعم العرض والدعاية له. وقد صار هذا من أساليب الدعاية المؤثرة في المسرح المعاصر، ويعرف باسم "إيحاء المكانة الرفيعة Prestige Suggestion " حيث يُبعث بالدعوات والتذاكر المجانية إلى مجموعة من الأفراد المشاهير أملا في حضور العرض حتى ينتقل قدر من مكانتهم الرفيعة إلى هذا العرض[1].

(١) سيكلوجية فنون الأداء ص ص ١٢٥ ــ ١٢٧.

٥ـ وطدت الفرقة علاقتها بالجمهور أثناء فترة العرض، وذلك بتوزيع استمارات التعارف واستطلاعات الرأي، من أجل الوقوف على نوع الجمهور وانطباعاته وآرائه في العرض.

بدهي أن بناء الجمهور على هذا النحو كان نوعا من العلاقة التفاعلية المثمرة بين الكاتب والجمهور أو بين النص والعرض. ولاشك أن نص العرض قد ضمّن من التعديلات والزيادات ما يؤكد شراكة الجمهور للكاتب في إبداع العمل الدرامي. ولا أدل على رعاية الكاتب/ المخرج للجمهور من سماحه للممثلين في بعض المشاهد بالارتجال الفوري وفقا لمزاجه ليلة العرض ووفقا لما تفرضه مقتضيات اللحظة، بل ليس أدل على ذلك من تضمن النص بعض شعارات الجمهور وهتافاته في مظاهرات الاحتجاج ضد ضرب العراق.

٤ـ اللعب في الدماغ نصاً مضاداً :

ينطلق مسرح الرفض من رؤية حرة للأشياء والعالم. تمس دائرة الرفض جميع تداعيات العولمة الإعلامية وتأثيراتها السلبية في الدماغ والوجود الإنساني كله. ونحسب أن قوة الرفض هنا معادلة لقوة الانتماء إلى المبادىء الإنسانية الأصيلة بعيدا عن حسابات المكاسب والخسائر المؤقتة. لقد بنيت مسرحية "اللعب في الدماغ" على استراتيجية أولية؛ هي استراتيجية "الموقف المثير الفعال" التي تعبر عنها طائفة من المشاهد المهمة. وإذا جاز لنا أن نرى هذه الاستراتيجية شكلا من أشكال الصراع الدرامي، فإنما هي ـ في هذه الحال ـ شكل رسمت ملامحه الصراعات بين المفاهيم بين فئتين من الشخصيات: فئة الشخصيات الممثلة للعولمة (توم فوكس ـ ماستر مايند ـ جورج بوش) أو الداعمة لها والمتأثرة بها (نادية ـ رشا/ أشرف ـ سالم ـ انتصار) وفئة الشخصيات المنقلبة عليها وعلى ممثليها وداعميها والمتأثرين بها (أحمدين ـ بدوي ـ شخصية الصحفي ـ شخصية الاستشهادي).

ولما كان للعب الغربي في الدماغ العربي من الأقنعة على الصعيد الإعلامي والسياسي والاقتصادي ما لايدركه الحصر، فقد كان من الضروري لنص يتبنى قضية اللعب في ذلك الدماغ العربي عن جرأة وكفاءة ويقف من جميع تلك الأقنعة موقف الكشف والتعرية أن يستخدم من الوسائل التقنية ما يراه مناسبا كذلك، وكان من أهمها:

الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، وابتكار ما يمكن تسميته بالفضاء الدرامي الإضافي، وتوظيف الشعارات والهتافات، والتعريض والمفارقة، والتشخيص الدرامي، والأغاني الدرامية.

(أ) خطاب البداية والنهاية :

أما الخطاب المباشر إلى الجمهور في البداية والنهاية، فقد كان من التقنيات الاتصالية المهمة في تعبئة الجمهور وتحريضه على الفعل الإيجابي. يبدأ النص بمشهد ساكن لكنه يشد الانتباه لأهمية ما يوجهه مدير الإنتاج سعيد شوكت إلى الجمهور. يقول مدير الإنتاج: "سلامو عليكو.. أخوكم سعيد شوكت مدير الإنتاج، والنبي يا إخواننا زي ما إنتو شايفين... البرنامج الليلة دي لبش ع الآخر.. عايزين نظبط شغلنا عشان الليلة تعدي على خير...لما نقول تصقيف نصقف، ضحك نضحك، دياولو.. الحاج زهدي منتج البرنامج ده بيضحي التضحية الكبرى وبيقولكم إن الحسنة ممكن تزيد، والخمسة دولار اللي هياخدها الكمبارس منكم ممكن يبقو سته، نصحصح بقى وما ننساش إننا على الهوا، ليلتكم فل، جاهزين يا ريس، كاميرات" (اللعب في الدماغ ص١٨ ـ ١٩). كان الجمهور قبل دخوله إلى قاعة المسرح قد اعترضته جنود المارينز بهدف استفزازه، وهو ما زال مستفزا بمحاصرة هؤلاء الجنود له بعد دخوله إلى القاعة. كانت هذه الحيلة الفنية من عمل الكاتب/المخرج للتأثير في الجمهور وتوجيه استجابته إلى اتخاذ موقف مضاد من هؤلاء الجنود وممن يمثلونه . وسوف تسترعى انتباه الجمهور في مثل هذه البداية المبنية على الخطاب المباشر أو الخطاب وجها لوجه أمور عدة من أهمها:

١ــ أن مدير الإنتاج، والذي يمكن أن يكون رمزا على الإعلام التليفزيونى أو المؤسسة الإعلامية الرسمية بعامة، لا يتورع عن التدخل في تحديد لحظة استجابة الجمهور "لما نقول..." ونوع الاستجابة "لما نقول تصقيف نصقف، ضحك نضحك"!. يمكن لمثل هذه العبارة على لسان مدير الإنتاج أن تكون مؤشرا على سياسة إعلامية لا تقيم وزنا لحق الجمهور في التعبير عن استجابته الحقيقية. ويمكن على مستوى آخر القول بأن الهدف الخفي لمثل هذا النوع من برامج المنوعات الترفيهية التي تغص بها

القنوات هو السلبية. الجمهور محاصر باختيارات غيره وقاصر ذاتيا عن الاختيار أو التعديل أو الإلغاء. كان هربرت شيللر قد أشار في كتابه "المتلاعبون بالعقول" إلى أن (السلبية) هي الهدف النهائي لتوجيه العقول، وأن ليس التليفزيون سوى الوسيلة الأحدث والأبعد تأثيرا في مجال إشاعة السلبية الفردية[1].

٢ـ وقد يثير انتباه الجمهور أيضا ما يصرح به مدير الإنتاج هنا، وأن منتج البرنامج الحاج زهدي "بيضحي التضحية الكبرى" (ولاحظ دلالة التعريف) في الوقت الذي يدور الكلام فيه عن برنامج تقدمه مذيعة معولمة مبتذلة تفخر بين يدى الجمهور بأنه يقدم "أحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب". وربما كان في الاحتفاظ بلقب "الحاج" في السياق السابق ما يشير إلى وقوع الخطاب الإعلامي القومي فيما يقع فيه الخطاب العربي بعامة من مفارقة المدلولات لدوالها. الحاج زهدي هذا لا يرى غضاضة في إنتاج مثل هذا البرنامج الذي يتسع لأحدث الإبداعات في عالم الفيديو كليب"، والذي ينبغي له في حقيقة الأمر أن يكون مرادفا ـ من منظور القيم الأخلاقية والدينية ـ لعالم الغواية؛ على الرغم من أن اهتماما آخر يبدو ـ للوهلة الأولى ـ هدفا يتسع له البرنامج نفسه والحلقة نفسها؛ وهو مناقشة مشكلات الشباب. بيد أن الجمهور سوف يكتشف بعد قليل أن ضيوف البرنامج من الشخصيات الكبرى والشباب هم جميعا من شريحة اجتماعية تضرب بتلك القيم الأخلاقية والدينية أيضا عرض الحائط. يمكن لهذه المعطيات في مجملها أن تنمي في الجمهور شعورا بفوضى واضطراب يعانيهما الإعلام التليفزيوني في الوقت الذي يعزف فيه دائما برضا على نغمة الإعلام المتوازن!

أما نهاية المسرحية، فلم تكن نهاية تقليدية؛ أي لم تكن من النوع الذي يتوقعه الجمهور في حين بعينه. لقد علقت النهاية هنا بشعور ما يسميه النص "الممثل ـ المخرج" بأن شيئا ما لا يمنع من النهاية. يطلب هذا الممثل ـ المخرج التوقف عن مواصلة العرض؛ وذلك أن اللعبة ـ فيما يبدو ـ قد انكشفت داخل النص وخارجه. لم تعد مواجهة لعبة التضليل على خشبة المسرح. ينبغي لها الآن أن تنتقل إلى فضاء الصالة، إلى الجمهور الذي عرضت المسرحية بين يديه تفاصيل اللعبة وأسرارها. وليس

(١) المتلاعبون بالعقول ص ٤٥.

التحام الممثلين بجمهور المسرحية داخل الصالة ثم الانتقال من فضاء الصالة إلى فضاء الشاشة التي تعرض جموع الجماهير في الشوارع كأنها الامتداد الطبيعي لجمهور المسرحية أو كأن جمهور المسرحية شريحة حقيقية من جماهير الشوارع: صار الكل واحدا أمام لعبة العولمة ـ الهيمنة.

(ب) الفضاء الدرامي الإضافي :

من المعروف أن الفضاء الدرامي هو ـ في المقام الأول ـ فضاء الخشبة. في مسرحية "اللعب في الدماغ" أضيفت فضاءات أخرى لعبت أدوارا مختلفة في تعرية اللعبة والتواصل مع الجمهور. في صراع الوسائل والغايات ابتكرت المسرحية حيلتين اثنتين لتوسيع فضاء الخشبة، وهما:

١ـ فضاء الساحة: "حين يصل الجمهور للساحة خارج المسرح يجد جنود المارينز الأمريكان في استقباله، يتولون تفتيشه، ويحمل بعضهم لافتات بالعربية موقعة من الحاكم العسكري الأمريكي للمنطقة: (ممنوع العمليات الانتحارية) (أبرز الهوية لدى الطلب) (ممنوع التحرش بالمارينز) (الصبر مفتاح الفرج)!

يندس بين الجمهور ممثل وممثلة في هيئة شعبية، فيمنعهما المارينز بالقوة، ويتطور الأمر بسرعة، فيتم تثبيتهما أرضا، ويطلق المارينز النار في كل اتجاه. يتدخل ممثل وكأنه مدير الإنتاج حيث يخلص الشابين، ويدفعهما للمسرح وكأنهما يعملان لديه. ويزجر المارينز الجمهور لدخول قاعة المسرح" (اللعب في الدماغ ص١٨). هكذا تمتد الحدود الطبيعية لفضاء المسرح لتشمل المسرح كله (ومن ضمنه الجمهور) مؤسسة لبناء الجمهور وتشكيل وعيه الحقيقي. لقد وضع الجمهور منذ اللحظة الأولى التي وطئت فيها أقدامه فضاء الساحة تحت ضغط فعل المارينز، ولن يكون رد الفعل إلا الدخول إلى الصالة ومتابعة أحداث الخشبة بموقف الرفض وشعور الكراهية. هذه حيلة فنية مبتكرة من حيل الكاتب/ المخرج للتأثير في كيفية تلقي الجمهور لخطاب اللافتات ولخطاب جميع من تمثلهم قوات المارينز داخل المسرحية. لقد شارك الجمهور في العرض قبل أن يبدأ العرض، وشارك في عمل النهاية بعد النهاية.

٢ـ فضاء الشاشة: فقد وضعت شاشة التليفزيون على المسرح في تفاعل متصل مع فضاء الخشبة. تعرض الشاشة أحيانا مشاهد خارجية تمثل امتدادا لمشاهد مناظرة على

الخشبة، وتعرض أحيانا أخرى المشهد نفسه الذي يتابعه الجمهور على الخشبة. معروف أن الشاشة لا تعتمد على المناظر المشيدة صناعيا، وهو ما يعني أن المناظر الطبيعية على الشاشة أقوى تأثيرا ومباشرة في التعبير عن الأفعال. إن الأحداث التي يُعبَّر عنها في العرض المسرحي بالحوار سوف تنتقل إلى مشاهدي الشاشة عن طريق السياق المتتابع من الصور المرئية. وقوع الشاشة مع الخشبة في تفاعل متصل عند نقل الاحتجاجات ومظاهرات الجماهير الحقيقية في الشوارع ضد ضرب العراق كان حيلة فنية ناجحة لبث الدينامية في مشاهد العرض المسرحي. لقد منحت تقنية الشاشة الفضاء الدرامي امتدادا بصريا وانفتاحا فضائيا للخشبة إلى خارج حدود المسرح وجعلت للخشبة وأفعالها مرجعيتها الواقعية التاريخية. المشاهد التليفزيونية التي يتابعها الجمهور مع مشاهد الخشبة سوف تعطي إحساسا بتنوع الزمان والمكان والحدث والحركة والفضاء.

(جـ) الشعارات والهتافات :

ارتبطت الشعارات والهتافات بالتعبير عن التوجهات والمطالب السياسية والاجتماعية لقطاعات عريضة من الجماهير أو المجتمع بأسره. ومن الطبيعي أن تفرض الوظائف التواصلية للشعارات والهتافات أن يتميز نسيجها اللغوي بميزات خاصة، من أهمها: الإيقاعية، والتلاؤم الصوتي، والقصر، والمقابلة، ورعاية الموقف، والمفردات المتداولة، وقوة المضمون. وعلى رغم تميز الشعارات والهتافات بأنها ابنة اللحظة، فإنها قابلة للتكرار في السياقات المناسبة.

تنشأ الشعارات والهتافات نشأة فردية، ولكن طبيعتها التداولية تجعلها ملكية عامة. ولاشك أن الشعارات والهتافات نتاجات لغوية لأيديولوجيات مستخدمها، ومن ثم يعول عليها وسيلة من وسائل التشخيص بالفكر. والشعارات عملة ذات وجهين: قد تكون حقا خالصا، وقد تكون حقا يراد به باطل. والمعوَّل عليه في جميع الحالات هو فهم الوظيفة في ضوء الظروف والملابسات. في مشهد فانتازى يدور حوار بين نادية وجورج بوش، وتحرص المسرحية على نقل بعض من شعاراته: "إهنا يوم ما فكرنا نيجي المنطقة دي ماكناش بنفكر أبدا في زيت أو في سمنة! (بترول أربى للأرب)

و(ديمكراطية للأرب)". وفي سياق آخر يردد شعاره (البترول بترولكم... الديمكراطية ليكم)!. وفي مؤتمر صحفي تتفاعل به الشاشة مع الخشبة، يتباهى الضباط الأمريكان بالقوة العسكرية لقوات التحالف في العراق يهتف أحد الصحفيين العرب غضبا: "لو خدت من الكلب صوف.. تاخد من قوات التحالف معروف!". الشعار الأول نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات للتضليل والتلاعب بالعقول، والشعار الآخر نموذج على حالة تستخدم فيها الشعارات سلاحا للردع من ناحية وإعادة الوعي من ناحية أخرى.

(د) الأغاني الدرامية :

رأينا من قبل تفاعلا قويا بين الشاشة والخشبة، ونري هنا تفاعلا مماثلا بين الأغنيات الاستعراضية الدرامية الشعرية والحوارات النثرية. الأغنية في معظم الحالات تصعيد للأفكار والانفعالات التي يضمها الحوار. وهي ترد متوائمة مع مسار الأحداث من ناحية، كما تبدو متناغمة ومتكاملة في تتابعها النصي حتى لنري بعضها رد فعل لبعض من ناحية أخرى. بعد انتهاء مدير الإنتاج من كلامه في بداية العرض يظهر فوكس وسط الجمهور محييا إياه بعبارات إنجليزية قصيرة ثم يصعد على الخشبة مصافحا نادية والعاملين، ثم يقدم فوكس مع جنود المارينز استعراضا غنائيا:

سألونـــي تحـب إيه يا توم أنا قلت الحرية
أنا أحـب المصـــريين كتير والأمة العربية
أنا أحـب الأهرامـات والسكـــر النبـات
وحتى البكابـورتـات والفـــول والطعميـــة
سألوني تحب إيـــه يا توم أنا قلت الإنسانية
السود والصفر والهنود الحمر والناس اليابانية
أنا أحب الباكســـتان وكمـــان أفغانستان
وأول أمريكستان والدنيـــا الأمريكانيـــة
سألوني بتضرب ليه يا توم أنا قلت بلاش غباوة
النار دي حاجـــة لازم علشان تيجي الحلاوة

علشـــان ديمكراطيـــــــة والماما الرأسماليـــــة

هيمـــــوت الناس الكاكا دول وتيجي دنيا تانية

تعزف الأغنية الاستعراضية هنا على لحن تهالك توم فوكس في حب مصر والأمة العربية وغير ذلك من مشاعر الحب المزعوم للإنسانية جمعاء، ثم يبين للناس (الذين يصفهم بالغباء) وهي صفة تردَّ إليه تعريضا، أن ضرب العراق كان من أجل نشر الديمقراطية وحياة الرفاهية، وهي شعارات أثبتت كذبها وتهاويها على أرض الواقع. وتظل مشاعر الغضب والغيظ تجاهه مختزنة في نفوس الشابين اللذين رأيناهما مع دخول الجمهور إلى ساحة المسرح، وهما يمثلان الشباب المصري الوطني.

حتى نرى في كلام أحدهما ـ وهو سعد ـ رد فعل مساويا لفعل توم فوكس في القوة ومضادا له في الاتجاه:

سألوني بتكره إيه يا سعد أنا قلت المجرمين

إيديكـــــم فيها زيت ودم ودايمـــا كـدابين

حـــــرية مـــــين يا ندل؟ ديمقراطية مـــين؟

الناس بتموت في كل الكون... وانتـو السفاحين

وكذلك الحال في الهتافات، فقد لعبت في المسرحية دور تصعيد الغضب الجماهيري لضرب العراق ورفع الروح المعنوية والمطالبة بالتغيير ووقف الاحتلال.

وقد كان من أبرز الهتافات في النص وأقواها ما نقله الكاتب من هتافات الجماهير الفعلية في الشوارع:

يا أمريكا لمى كـــــــلابك	**مهما يحصل مش هنهابك**
علِّي وعلِّي وعلِّي الصوت	**إللي هيهتف مش هيموت**
علّى وعلّى وعلّى كمـــــان	**ضد صـــهاينة وأمريكـــان**
اسمك صابر يا مصراوي	**والصهيـوني في ذلك غَاوي**
أول يوم ضربك بالغارة	**تاني يـوم ذلك بسفـــــارة**

تالت يوم بفلوس أمريكا رابع يـوم سيما وبولوتيكا

خامس يوم لازم تحرير التغـــــيير التغـــــيير

(اللعب في الدماغ ص٧٠)

من المعروف أن المخرج المسرحي يحرك ممثليه من منطقة على خشبة المسرح إلى منطقة أخرى وفقا لتفسيره النص في مشهد كامل أو جزء منه[١]. وقد جعل الكاتب/ المخرج كتلة الممثلين في المشهد السابق على الهتاف تتجمع على الخشبة متقدمة بصلابة تجاه الجمهور.

تكاد الحركة من مؤخرة المسرح إلى مقدمته أن تكون الحركة الغالبة. وهي حركة قوية في كثير من الأحيان. والحركة القوية من المؤخرة إلى المقدمة تعني الاقتراب في مواجهة الجمهور. ونستطيع أن ننظر إلى نمط الحركة المهيمنة في مثل ذلك المشهد في ضوء المبدأ الرئيس لسيمياء المسرح؛ وهو أن كل شيء على المسرح يعد علامة. جمع الممثلين على الخشبة في المقدمة في هيئة كتلة واحدة علامة على رسالة تريد اعتبارات العرض تبليغها إلى الجمهور على نحو غير مباشر، لعلها: قفوا بصلابة في وجه أمريكا وكلابها في الداخل والخارج! كان هونزل جيندريش Honzel Jindrich قد جعل خشبة المسرح ذاتها علامة على رغم أن خشبة المسرح هي عادة مبنى مشيد، وأن طبيعتها التشييدية ليست هي التي تجعلها خشبة مسرح، وإنما الذي يجعلها كذلك أنها تمثل الفضاء الدرامي[٢].

(هـ) التعريضات والمفارقات :

"اللعب في الدماغ" نص درامي تقف وراءه رؤيا. تنطلق هذه الرؤيا استراتيجيا من تقديم الموضوع إلى الجمهور بصورة غير انهزامية أو ميلودرامية؛ إذ كان سلاح السخرية من الشخصيات المحورية: توم فوكس وماستر مايند وجورج بوش عن طريق التعريض

---

(١) انظر في تفضيل ذلك: فيلدمان، جوزيف وهاري: دينامية الفيلم. ترجمة محمد عبد الفتاح قناوي. الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ القاهرة (١٩٩٦م) ص٣١.

(٢) Jindich, Honzel: Dynamics of the Theatre. In: Matejka Ladislav and Titunik Irwin (eds.): Semiotics of Art. Prague School Contributions. Cambridge (١٩٩٢) P.٧٥.

والمفارقة هو سلاح الردع المعنوي لهز سلوك الغرور والمغالطة والاستخفاف بالآخر الذي لم تخرج عنه قط تلك الشخصيات.

في التعريض نذكر شيئا لندل به على شيء لم نذكره. ونلحظ اعتماد الدراما السياسية المضادة كثيرا على هذه التقنية، وذلك أنها ترمي إلى التهكم والانتقاص وإسقاط المنزلة وحط القدر. تقدم نادية ضيفها توم فوكس إلى الجمهور الذي يعرف أنه رمز الهيمنة هكذا: "ضيفنا النهارده هو الراجل اللى دخل قلوبنا كلنا ببساطته وحيويته، الراجل اللي أعاد البسمة لشفايف الملايين، الراجل اللي نور ليالينا وملاها حب" (اللعب في الدماغ ص٢٠).

في كلام نادية تعريض بها يحط من قدرها أمام الجمهور في الوقت الذي قدمت فيه منذ قليل على أنها "الرائدة الإعلامية"؛ وذلك أنها خلعت على فوكس من الصفات ما لا يمكن بحال أن يوصف به. ولاشك أن التعريض بمصداقية نادية ـ من خلال كلامها السابق ـ هو ـ من جهة أخرى ـ تعريض بمصداقية البرنامج ذاته.

وكذلك الحال في المفارقة، لا يقود الكاتب الجمهور إلى الموقف الانتقادي من الشخصيات والمفاهيم على نحو مباشر، بل يشرك الجمهور في استنباط المعنى الضمني من السياق.

والحق أنه يمكن القول بأن مسرحية "اللعب في الدماغ" هي مفارقة كبرى. وهي مفارقة كبرى لأنها ـ وهي مسرحية شخصيات ومفاهيم أكثر منها مسرحية أحداث ووقائع مادية ـ تعزف غالبا على وتر مفارقة الأقوال للأفعال عند جميع الشخصيات المحورية. توم فوكس الذي يعرفه الجمهور حاكما عسكريا أمريكيا للمنطقة تسأله نادية:

ـ"جنرال فوكس" بعد ماشفنا بعينينا المستقبل الباهر اللي بينتظر انتصار.. عاوزة أسألك.. تقول إيه لهؤلاء اللي بيشككوا في نوايا الولايات المتحدة تجاه الإنسان العربي البسيط؟" ويجيب فوكس:

"أقول حسبي الله ونعم الوكيل!" (اللعب في الدماغ ص٦٠). وربما استخدم الكاتب مفارقة الإلماع لإنتاج سخرية سوداء تهدف إلى النقد اللاذع الخفي في آن معا، عن طريق

القصد إلى شيء وإخراجه في صورة غير المقصود. في المؤتمر الصحفي لكبار الضباط الأمريكان يسأل الصحفي: "لماذا لا تقنع الولايات المتحدة إسرائيل بالجلوس على مائدة الرحمن؟ أقصد مائدة المفاوضات" (اللعب في الدماغ ص٥١). وقعت العبارتان: "مائدة الرحمن" و"مائدة المفاوضات" على لسان الصحفي جنبا إلى جنب، كانت أولاهما زلة لسان والأخرى تصحيح لها. غنى عن البيان أن إسرائيل لن تجلس إلى مائدة المفاوضات وحدها، إذ المقصود إسرائيل والعرب. أراد الكاتب أن يقول: إن جلوس العرب إلى مائدة المفاوضات هو كجلوسهم إلى مائدة الرحمن. الجالس إلى مائدة الرحمن يستحق الشفقة والإحسان، والعرب بتخليهم عن المقاومة والجلوس إلى مائدة المفاوضات صاروا يستحقون مثل ذلك!

(و) التشخيص الدرامي :

اشتركت الشخصيات المحورية الثلاث "توم فوكس، وجورج بوش، وماستر مايند" في كثير جدا من السمات كالتعالي والمداهنة والانتهازية والاستخفاف بالآخرين. وقد جعل الكاتب من استخدام تلك الشخصيات لبعض العبارات الشعبية والقوالب اللفظية المرتبطة بالثقافة العربية وسيلة للكشف عما تتميز به تلك الشخصيات من دهاء وقدرة على التضليل. أن يصيح فوكس تعبيرا عن إعجابه بشيء ما "إشطة" أو أن يلقى على لسان بوش بمثل شعبي تعبيرا عن تظاهره بالوفاء للعرب: "اللي مالوش خير في أهله مالوش خير في هد هالص!"، فإنما هي أساليب قصد بها الكاتب بيان قدرة رموز العولمة على المناورة والتلاعب بالعقول. في الوقت الذي حرصت فيه تلك الشخصيات على استراتيجية التقديم الإيجابي للذات والتقديم السلبي للآخر، وهي استراتيجية معروفة في الخطاب السياسي الغربي العنصري، كانت المسرحية تكشف من حين لآخر عن سلوك أو أيديولوجيا تنقض ذلك. تسأل نادية البروفيسور ماستر مايند: "طب ومين كانوا أحب نجومك في الطفولة يا بروف؟"، فيجيب: "الساحرات الثلاثة مصاصين الدم". وتتطور الأحداث حتى نرى البروفيسور يبرز أنياب دراكولا، ثم يظهر ممثلون ثلاثة يلعبون الساحرات الشريرات الثلاث بمكياج يمزج بين المهرج ودراما الرعب وعلى الأفواه آثار دماء:

ممثل١ : عاو..عاو... فينك يا عاو؟

ممثل٢ : لا لا لا لا .. أنا هنا يا لا...

ممثل١ : قومتك من عا الأكل ولا إيه؟

....

ممثل١ : عاو

ممثل٢ : (يتحدى بعدوانية) : لا

ممثل١ : (يستعين بالثالث مذعورا) : ما

ممثل٣ : عاو

ممثل٢ : لا

ممثل١ : ما

الثلاثة : عاو لا ما.. عولمة.. عولمة

الثلاثة يغنون :

عاو لا ما ما .. عولمة

ماتقولش الخلق يهود ونصارى ومسلمة

الخلق عيدان كبريت في علبة عولمة

عاو لا ما .. عولمة

دي صياعة منا يا كابتن والله ومعلمة

تزرع بصل ونطرح احنا شكلَّمة !

عاو لا ما .. عولمة

اللي قبلينا قالوها طبعا إنما

مفيش في جمالنا وفي حداقتنا لاسيما

إن إحنا مش حنقضيها في المكلمة

ولا بنهادن.. ولا بنلادن.. ولا مرحمة

نو مرحمة .. واى مرحمة؟

عاو لا ما .. عولمة

(اللعب في الدماغ ص٦٧)

قدمت المسرحية البروفيسور ماستر مايند على أنه أبرز المرشحين لجائزة نوبل للسلام، ولكنها جعلت ـ في الوقت نفسه ـ الساحرات الثلاث مصاصات الدماء أحب نجومه في الطفولة، وما تغنت به الساحرات الآن هو من مشاهد المسرحية الرئيسة وجزء من خطابها الرئيس : لا تميز العولمة بين يهودي ونصراني ومسلم. الكل "عيدان كبريت في علبة عولمة"!

***