

مجلة اللغة العربية والعلوم الإسلامية
الترقيم الدولي للنسخة المطبوعة: x 145-2812 الترقيم الدولي للنسخة الإلكترونية: 2812 - 5428
الموقع الإلكتروني: <https://jlais.journals.ekb.eng>
المجلد (3) العدد (12) - ديسمبر 2024م

صورة الطفل المقهور في مسرح الدراما الحركية لنعيم الأسيوطي

د. مؤمن أحمد محجوب

أستاذ الأدب والنقد المساعد في قسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة سوهاج

moumen_dr@yahoo.com

Journal of Arabic Language and Islamic Science Vol (3) Iss (12)- Des 2024
Printed ISSN:2812-541x On Line ISSN:2812-5428
Website: <https://jlais.journals.ekb.eg/>

صورة الطفل المقهور

في مسرح الدراما الحركية لنعيم الأسيوطي

د. مؤمن أحمد محبوب

أستاذ الأدب والنقد المساعد في قسم اللغة العربية

كلية الآداب - جامعة سوهاج

مستخلص:

نعيم الأسيوطي من كُتّاب المسرح المجيدين، الذين صوّروا الواقع في مسرحياتهم، ورسدوا فيها حركة المجتمع وتطوره؛ فعالجوا عديداً من القضايا. وبعض مسرحياته تقوم على الدراما الحركية، أي المسرح الذي يستخدم الجسد وسيلة للتعبير الدرامي، بدلاً من الحوار المسرحي؛ لأن مسرح نعيم الأسيوطي يقوم على التجريب، أي إدخال أسس جديدة مخالفة للمسرح التقليدي. وقد كتب عن الطفل في هذه المسرحيات؛ فبرزت شخصية الطفل المقهور فيها واضحة، بوصفها شخصية فاعلة في البناء الفني؛ فكانت من ضمن الأسس التي بنى عليها تصويره الفني للواقع الاجتماعي والسياسي. ومن هنا كان هذا البحث، الذي يدرس صورة الطفل المقهور في مسرح الدراما الحركية لأحد كُتّاب المسرح البارزين.

والبحث يقوم على المنهج الوصفي الذي يُعنى بوصف الظاهرة -محل الدراسة- وتحليلها تحليلًا نقديًا جماليًا. وقد توصلت الدراسة إلى عدة نتائج، منها:

- شخصية الطفل المقهور كانت أداة نقدية موجهة إلى الواقع الاجتماعي والسياسي الذي صوره نعيم الأسيوطي في مسرحياته.
- جاء الوصف كاشفًا عن ملامح شخصية الطفل المقهور، سواء على المستوى الظاهري: عبر حركاته وتصرفاته، أو على المستوى الباطني: عبر معاناته النفسية.
- تتسم اللغة في مسرح نعيم الأسيوطي بتصاعد درامي يبدأ بفعل فردي، ثم يتسع تدريجيًا؛ ليصبح فعلًا جماعيًا، يعكس التحول من الذات إلى المجتمع.

- شكّل المكان عنصرًا أساسيًا في بناء الشخصية؛ إذ أثر في عالمها النفسي، وأسهم في توجيه الأحداث، وتحديد مسار الصراع الدرامي.
الكلمات المفتاحية:

نعيم الأسيوطي - مسرح - الطفل المقهور - الدراما الحركية

**Image of the Oppressed Child in the Kinetic Drama of Na'im Al-Asyouti
Dr. Moamen Ahmed Mahgoub**

Assistant Professor of Literature and Criticism, Department of Arabic
Language,
Faculty of Arts, Sohag University

Abstract:

Na'im Al-Asyouti is a distinguished playwright. He could depict reality, capture the dynamics and development of society, and address several issues. Some of his plays are based on kinetic drama that employs the body instead of the (traditional) dramatic dialog as a means of dramatic expression because his drama is experimental in nature. That is, he introduces new principles that deviate from traditional drama. One of his themes is the portrayal of the child, such as the oppressed, as a prominent and active character in the dramatic structure. Such representations depicted the oppressed child clearly as an active character in the dramatic structure and a key element in the artistic depiction of social and political realities. Thus, the present study tackles the image of the oppressed child in the kinetic drama of a leading playwright. It adopts the descriptive approach, which describes and critically and aesthetically analyzes the phenomenon understudy. The results revealed that the oppressed child was a critical tool of the social and political realities depicted in his drama. Al-Asyouti's description highlights the features of the oppressed child, which helps in the surface and inner portrayal of the character, showing the oppression manifestations the child experiences. Moreover, Al-Asyouti's language manifests a dramatic climax, starting with a single action that expands to include group one. The place is strongly correlated with personality, affecting it and its psychological world, as well as the actions and the conflict.

Keywords: Na'im Al-Asyouti- Drama- Oppressed Child- Kinetic Drama

مقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على أشرف الأنبياء والمرسلين، سيدنا محمد وعلى آله وصحبه الطيبين الطاهرين. وبعد،
فنعيم الأسبوطي من كُتّاب المسرح المجيدين، الذين صوّروا الواقع في مسرحياتهم، ورسدوا فيها حركة المجتمع وتطوره؛ فعالجوا عديداً من القضايا. وبعض مسرحياته تقوم على الدراما الحركية، أي المسرح الذي يستخدم الجسد وسيلة للتعبير الدرامي، بدلاً من الحوار المسرحي؛ لأن مسرح نعيم الأسبوطي يقوم على التجريب، أي إدخال أسس جديدة مخالفة للمسرح التقليدي. وقد كتب عن الطفل في هذه المسرحيات؛ فبرزت شخصية الطفل المقهور فيها واضحة، بوصفها شخصية فاعلة في البناء الفني؛ فكانت من ضمن الأسس التي بنى عليها تصويره الفني للواقع الاجتماعي والسياسي. ومن هنا كان هذا البحث، الذي يدرس صورة الطفل المقهور في مسرح الدراما الحركية، لأحد كُتّاب المسرح البارزين.

ويهدف البحث إلى تعرف الأسباب التي دعت نعيم الأسبوطي إلى توظيف شخصية الطفل المقهور في مسرحياته، ورصد أهم القضايا الموضوعية في مسرحياته، ودلالات توظيفها من خلال الطفل المقهور، والكشف عن الأدوات الفنية التي أسهمت في تشكيل صورة الطفل المقهور في هذه المسرحيات، ورصد القواسم المشتركة والاختلافات في رسم صورته، وكذلك توضيح ما إذا كان للقهر تأثير فعلي في اللغة، وعلاقة ذلك برسم صورة الطفل المقهور، وما أشكال القهر التي تعرض لها الطفل؟

والدراسة تقوم على مجموعتيّ: "شموع" و"الرّحايا"؛ إذ تظهر فيهما شخصية الطفل المقهور ظهوراً واضحاً؛ فكانت إحدى الركائز التي عمد إليها الكاتب لتصوير الواقع الاجتماعي والسياسي تصويراً فنياً فيهما. وتتكون مجموعة شموع -الصادرة عام 2006م- من خمسة عشر مقطعاً درامياً، هي: شموع، وانتحار الحلم، وانتباه، ومواطن للبيع، واستغاثة، والدائرة، وزلزال الضحك، والصرخة، والمشنقة، ورقصة الحياة، وزعابير، وأصالة، ولعبة الشجرة، وحدود، وباي باي. وتتكون مجموعة "الرّحايا" -الصادرة عام 2020م- من خمسة عشر مقطعاً مسرحياً، هي: "التّابوت"،

ويتكون من: قبل الرحلة، والرحلة (1)، ورحلة (2)، ورحلة (3)، ورحلة (4)، والرحلة الأخيرة. و"تكسة وطن"، ويتكون من: الرّحايا، وشخايط، وبلياردو. و"صفقات على هامش الوطن"، ويتكون من: أنا مواطن، وأمجاد يا عرب، وأنا الشعب، ودوْخيني يا لمونة، ودار يا دار، وسلامات.

الدراسات السابقة

لا يوجد -في حدود علمي- دراسة تناولت صورة الطفل المقهور في مسرح الدراما الحركية لنعيم الأسيوطي.

منهج الدراسة: يستند هذا البحث إلى المنهج الوصفي، الذي يُعنى بوصف الظاهرة -محل الدراسة- وتحليلها تحليلًا نقديًا جماليًا.

محتوى البحث: يتكون البحث من: مقدمة، وتمهيد ومبحثين، وخاتمة، هي كالتالي:

- **مقدمة:** تشتمل على أهمية الموضوع، وأسباب اختياره، والدراسات السابقة، ومنهج البحث.
- **تمهيد، وفيه:**
- نعيم الأسيوطي: حياته وأعماله.
- مفهوم القهر.
- مفهوم الدراما الحركية.
- **المبحث الأول:** القضايا الموضوعية ودلالات توظيف الطفل المقهور.
- **المبحث الثاني:** البنية الفنية وعلاقتها بصورة الطفل المقهور.
- **الخاتمة:** وتشتمل على أهم النتائج والتوصيات.

تمهيد

نعيم الأسيوطي: حياته وأعماله

هو عبد النعيم علي محمد، وشهرته نعيم الأسيوطي. كاتب ومسرحي وقاصّ، وُلد في الوليدية بمحافظة أسيوط في صعيد مصر في الأول من ديسمبر، عام 1961م⁽¹⁾. يعد من الفاعلين في تحقيق محافظة أسيوط مكانتها الثقافية والأدبية على مستوى الصعيد ومصر، وله إسهامات في بعث الحياة في مسرح الثقافة الجماهيرية، بعد فترات تراجع فيها الاهتمام بهذا المسرح، خاصة بعد رحيل كثير من جيل الرواد، أو انقطاع بعض منهم. وقد خاض صراعاً كبيراً بين نزوعه إلى التجريب من خلال مسرح الدراما الحركية، وتمسك كثيرين بالنص المسرحي التقليدي⁽²⁾.

أما عن مصادر ثقافته المسرحية وبوادر نشأتها، فكانت من خلال المشاهدة والتقليد، ثم الاطلاع على نصوص تجارب الرواد المكتوبة، أمثال: توفيق الحكيم، وسعد الدين وهبه، ونعمان عاشور، وألفريد فرج، وميخائيل رومان، ورشاد رشدي، ويوسف السباعي، وغيرهم من كتاب المسرح. كل ذلك قاده إلى التفكير في شكل مسرحي خاص يميزه عن غيره⁽³⁾.

وأهم الملامح الأساسية للمسرح التجريبي لنعيم الأسيوطي في هيئة الدراما الحركية، أنه مسرح يغيّر المسرح التقليدي، مسرح بلا حوار، مسرح يعتمد على الصمت وحركة الجسد، وأن المؤثرات الأخرى توظف لتجسيد فاعلية هذه الحركة، وقد ظهر هذا عنده في شكلين: تجارب عفوية قام بها في أول فترات حياته، وتجارب مقصودة ظهرت عنده في مرحلة النضج المسرحي⁽⁴⁾.

ولغة نعيم الأسيوطي لغة ساخرة تعتمد على الرمز والتورية وعدم المباشرة، وهي لغة تنزع إلى التكتيف والإشارية، لدرجة قد يستعصي معها فهم بعض

(1) الرحايا، ص67.

(2) نعيم الأسيوطي: راهب المسرح الذي فتنته القصة، أشرف عكاشة، موقع صدى ذاكرة القصة القصيرة، 25 ديسمبر 2021م. <https://sadzaker.wordpress.com>

(3) مسرح نعيم الأسيوطي: دراسة نقدية، إسلام صفوت محمد، ص8.

(4) المرجع نفسه، ص10.

النصوص لمن لا يبذل جهدًا في تتبع الشفرات والمفاتيح التأويلية التي يضعها في نصوصه⁽¹⁾.

- أعماله⁽²⁾:

- كتب نعيم الأسيوطي عديدًا من الأعمال المسرحية والقصصية والحكايات، هي:
 - ثلاث مسرحيات (مسرح) صدرت عن فرع ثقافة أسيوط، عام 1997م.
 - رقص النعام (مسرح) صدرت عن إقليم وسط وجنوب الصعيد الثقافي، عام 2000م.
 - شموع (مسرح دراما حركية جزء 1) صدرت عن الهيئة المصرية العامة للكتاب بالقاهرة، عام 2006م.
 - رحلة الملك تختوخ (مسرح) صدرت عن دار البيان للطباعة والنشر، عام 2009م.
 - دائرة السكر (مجموعة قصصية) صدرت عن دار هيباتيا بأسوان، عام 2011.
 - عشق (قصص قصيرة جدا) صدرت عن دار الإسلام للطباعة والنشر بالمنصورة، عام 2013م.
 - الحاوي (قصص قصيرة جدا)، صدرت عن دار الإسلام للطباعة والنشر بالمنصورة، عام 2014م.
 - من حكايات العمدة بهية (حكايات)، صدرت عن المركز الأدبي للتنمية الأدبية بأسيوط، عام 2016م.
 - محكمة (قصص قصيرة جدا)، صدرت عن دار الإسلام للطباعة والنشر، عام 2017م.

(1) بين السخرية واليأس: محكمة القص التي أقامها نعيم الأسيوطي، أشرف عكاشة. موقع صدق

ذاكرة القصة القصيرة، 25 ديسمبر 2021م. <https://sadazakera.wordpress.com>

(2) كامل الدسم (قصص قصيرة)، نعيم الأسيوطي، ص 95-96.

- الرحايا (مسرح دراما حركية جزء2)، صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة، عام 2020م.
- من حكايات العم بهلول (حكايات2)، صدرت عن المركز الأدبي للتنمية الثقافية، عام 2022م.
- كامل الدسم (قصص قصيرة)، صدرت عن دار ميثا بوك للطباعة والنشر بالمنصورة، عام 2023م.
- تحت الطبع:
- تصويت (قصص قصيرة جداً).
- عصفور يغني (مسرح دراما حركية جزء3).

مفهوم القهر

القَهْرُ: من الفعل قَهَرَ يَقْهَرُهُ قَهْرًا، أي غلبه. والقَهْرُ: الغلبة والأخذ من فوق. يقال: أخذتهم قَهْرًا، أي من غير رضاهم. وأَقْهَرَ الرجلُ: صار أصحابه مقهورين. وأَقْهَرَ الرجلُ: وجده مقهورًا. والقَهَّارُ: من صفات الله (عز وجل). قال الأزهري: والله القاهر القهَّار، قهر خلقه بسلطانه وقدرته، وصرفهم على ما أراد طوعًا أو كرها، والقَهَّارُ للمبالغة⁽¹⁾. فالقهر يرتبط بمعاني الانهزام والضعف، والاستسلام للظلم وقوى القهر، والرضوخ للأوضاع التي تفرضها الشخصيات القاهرة؛ فتظهر الشخصية المقهورة كسيرة متألمة حزينة⁽²⁾.

وللقهر أصداء لغوية ونفسية عديدة؛ إذ نفهمه أحياناً بمعنى الإحباط، الذي يعني ما يحول بين الإنسان وبلوغ مقاصده، أو ما يمنع الفرد أن ينجح في حل ما يشغله من صراع. وأحياناً نقصد بالقهر تلك الحالة النفسية التي تتسم باليأس والعجز. أو هو تلك العوامل اللصيقة التي تجبر الإنسان على ما لا يرغبه، أو تحول دونه وما يرغبه؛ فلا يزال دائماً وأبداً محاصراً بالقهر الآتي من ذاته، وبقهر المكان، وقهر الزمان⁽³⁾.

(1) لسان العرب، ابن منظور، مادة: ق ه ر، ج 12، ص 210.

(2) ظاهرة القهر وانعكاساتها الفنية في الرواية المصرية، د. محمد السعداوي، ص 70.

(3) سيكولوجيا القهر والإبداع، د. ماجد مورييس إبراهيم، ص 18.

والقهر بالمعنى العام: كل تأثير خارجي أو داخلي يعوق حرية الفرد، كتأثير القوى المادية، وتأثير الغرائز والشهوات. والقهر بالمعنى الخاص: هو القهر الاجتماعي، وهو كل ما يعوق حرية الفرد في المجتمع، وهو نوعان: قهر منظم (كما في القوانين والنظم وغيرها)، وقهر مبدد (كما في العادات والتقاليد والأحوال المادية والأدبية)⁽¹⁾.

فالذات القادرة على الإدراك والتعلم والحدس والتفكير واللغة والحركة، هي الذات التفائنية المتحررة من أصل الصراعات، هي الذات في أقصى صورها، وهي تشكل الحالة التي يمكن التعبير عنها بأنها إحساس آمن ومتكامل بالنفس، يقابله - في حالة فقدان القدرات السابقة - حالة الإحساس المشوب بالخوف والتمزق والتبعثر⁽²⁾.

ويقصد بالشخص المقهور: ذلك الكائن الذي لا اعتراف بإنسانيته وقيمتها، أو بحياته وقدسيتها؛ فيصبح كل ما يتعلق به، أو يمت إليه مباحاً (غبن، واعتداء، وتسلب، واستغلال، وقتل... الخ). فالمقهور لا يُنظر إليه بوصفه إنساناً فعلياً؛ فالآخر يفقد التعاطف معه، والإحساس بمعاناته وآلامه ومخاوفه وحاجاته⁽³⁾. ولذلك يحاول الشخص المقهور الانتقام بأساليب خفية، كالكسل والتخريب، أو رمزية، كالنكات والتشنيعات، وهذا يخلق ازدواجية في العلاقة: رضوخ ظاهري، وعدوانية خفية. وأبرز مَثَل على هذه الازدواجية هو موقف الرياء والخداع والمراوغة والكذب والتضليل. ومحاولة النيل من المتسلط تصبح قيمة بحد ذاتها، بوصفها نوعاً من البراعة والحدق؛ فالإنسان المقهور متربص دوماً بالمتسلط؛ كي ينال منه كلما استطاع، وبالأسلوب الذي تسمح به الظروف⁽⁴⁾.

وهذا يؤدي بدوره إلى "بروز مجموعة من العقد تميز حياة الإنسان المقهور، أهمها: عقدة النقص، وعقدة العار، مع اضطراب الديمومة، واصطبغ التجربة الوجودية بالسوداوية. وهذه جميعاً تدفع الإنسان المقهور بدورها نحو الاتكالية

(1) المعجم الفلسفي، د. جميل صليبا، ج2، ص200-201.

(2) سيكولوجيا القهر والإبداع، د. ماجد مورييس إبراهيم، ص26.

(3) التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، د. مصطفى حجازي، ص39.

(4) المرجع نفسه، ص44.

النكوصية، والقدرية الاستسلامية، وطغيان الخرافة على التفكير والنظرة إلى الوجود⁽¹⁾.

فعقدة النقص تجعل الخوف يتحكم بالإنسان المقهور؛ فهو يتجنب كل جديد، والوضعيات غير المألوفة، إذا خرج من دائرة حياته الضيقة يحس بالغربة الشديدة، وبانحسار الذات، يجمد في الزاوية التي هو فيها في نوع من الشلل الوجودي، كل جديد يثير فيه القلق وانعدام الأمن؛ ولذلك فهو يخشى التجريب، ويتشبث بالقديم والتقليدي والمألوف. وعقدة العار هي التتمة الطبيعية لعقدة النقص؛ فالإنسان المقهور يخجل من ذاته، يخشى -باستمرار- أن ينكشف، يخشى ألا يقوى على الصمود، هاجس الفضيحة يخيم عليه (فضيحة العجز أو الفقر أو الشرف أو المرض). حساسيته المفرطة جداً لكل ما يهدد المظهر الخارجي الذي يحاول أن يقدم نفسه من خلاله للآخرين. مع هذه العقدة نضع الإصبع على ما يمكن تسميته نفسياً بـ"الجرح النرجسي"، وهو الذي يشكل أكثر مواطن الوجود الإنساني ضعفاً، ومساً بكبريائه الذاتي، إنها الكرامة المهدة. ولذلك فإن العزة والكرامة تحتلان مكانة أساسية في خطاب الإنسان المقهور؛ بقاء الرأس مرفوعاً، والاحتماء من كلام الناس، قضايا مصيرية له؛ إذ يستطيع الإنسان أن يعيش من دون خبز، ولكنه يفقد كيانه الإنساني إذا فقد كرامته، تلك هي النقطة التي تتهاز معها الطاقة على احتمال مأساة القهر والבוؤس⁽²⁾.

إن طول معاناة الإنسان المقهور، ومدى القهر والتسلط الذي فرض عليه ينعكس على تجربته الوجودية المعيشة زمنياً (الديمومة) على شكل تضخم آلام الماضي، وتأزم في معاناة الحاضر، وانسداد آفاق المستقبل؛ فلا يملك حلاً سوى الهرب إلى الماضي الخرافي أو الواقعي، الذي قد تحمل أمجاده بعض العزاء له، أو الغرق في الممارسات التي تنسيه واقعه المؤلم، كالمخدرات والزار والتخريف، أو بالتمسك

(1) المرجع نفسه، ص44.

(2) التخلف الاجتماعي، د. مصطفى حجازي، ص46-47.

بأوهام الخلاص السحري، من خلال معجزة ما، تقلب الواقع، وتنسف معطياته، وتغير مصيره⁽¹⁾.

إن "حالة العجز والوهن من إمكانية تغيير الواقع الذي يلزم الإنسان المقهور تجعله يعاني الإحباط واليأس وعدم القدرة على تحقيق الذات، وتدفعه الخشية من الإخفاق في خوض التنافس الاجتماعي إلى الخيبة والانكسار، وتتعاظم هواجسه في الحقد والكرهية ضد المجتمع؛ كونه المسئول المباشر عن هزيمته. وكلما زادت هواجس الحقد والكرهية لدى الإنسان المحبط والمقهور، طغت على سلوكه وتصرفاته أنماط من العنف والاستبداد ضد الأفراد المحيطين به، وتحديداً المحققين للنجاح في أعمالهم وذواتهم، محاولة خارجة عن حدود الوعي؛ لإسقاط حالة الإخفاق على الجميع؛ لرد الاعتبار لذاته المهزومة"⁽²⁾.

وعلى ذلك يمكن تعريف القهر في هذه الدراسة بأنه: حالة نفسية، تتسم بالانهزام والضعف والعجز واليأس، والاستسلام للظلم وقوى القهر. وهو كل ما يعوق حرية الفرد في المجتمع. والقهر يقوم على أساسين: القاهر (القوي المتسلط)، والمقهور (الضعيف المتسلط عليه).

مفهوم الدراما الحركية

الحركة:

الحركة بالعربية تطلق على حركة جسد الممثل، أو مجموعة الممثلين على الخشبة، وهي عكس الثبات. والحركة هي إحدى المكونات البصرية التي ترسم جمالية العرض المسرحي، من خلال التشكيلات الحركية التي تخلقها، كما أنها جزء من الخطاب المسرحي، ترافق الكلام، أو تكون بديلة عنه، ولها دورها الدلالي في التعبير عن الأفعال والعواطف والانفعالات. وهي ترتبط ارتباطاً كلياً بجسد الممثل وبتعبيرات وجهه وبالأداء، كما أنها تؤثر وتتأثر بنوعية الفضاء المسرحي (مليء أو

(1) المرجع نفسه، ص 49-50.

(2) سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، صاحب الربيعي، ص 77-78.

فارغ)، وتؤدي دوراً في تشكيل ما يُسمّى الفضاء الحركي، وهي أيضاً من العناصر الأساسية التي تكوّن إيقاع العرض (حركة بطيئة، حركة سريعة)⁽¹⁾.

ويمكن أن يستغني العرض المسرحي عن الكلام، لكنه لا يمكن أن يستغني عن الحركة، مهما تقلص دورها في العرض. حتى في حالة الدراما الإذاعية التي تقوم على السمع فقط، ويغيب عنها الجانب البصري، يتم الإيحاء بالحركة من خلال المؤثرات السمعية⁽²⁾.

ولا تشغل الحركة في النص المسرحي حيزاً هاماً، إلا في بعض الحالات التي تُفرد لها فيها أهمية خاصة. ويمكن تقصّي الحركة في النص من الإرشادات الإخراجية، التي تسمح للقارئ أن يتخيلها لفهم سياق الكلام، لكن مجالها الحقيقي هو العرض المسرحي. وفهم الحركة في العرض وقراءتها يرتبط بمعرفة الأعراف التي تتحكم بها، سواء كانت أعرافاً اجتماعية (شكل التحية في عصر ما)، أو أعرافاً مسرحية بحتة (اللازي)⁽³⁾.

يقول علي أحمد باكثير: "من المتفق عليه أن المسرحية تقوم على الحركة؛ فحيث لا توجد الحركة، لا توجد مسرحية، ولكن المقصود بالحركة يحتاج إلى الإيضاح. فليس المقصود بها الحركة الجسمانية؛ فهذه قد تكون في كثير من الأحيان خالية من أي قوة درامية، بينما قد يكون السكون التام في بعض الأحيان أنبض بالحياة الدرامية، وأشد جيشاناً واحتداماً من أي حركة ظاهرية"⁽⁴⁾.

وعلى ذلك يرى أن المراد بالحركة في المسرحية هو: "أن يستمر الخط المسرحي متحركاً لا يقف لحظة واحدة. إنها تلك التي تحدث الحركة المتجددة في ذهن المشاهد؛ فلا يفتر ولا يركد أبداً. ويكون بالوقفة الساكنة، كما يكون بالوقفة الظاهرة، ويكون بالجملة الصامتة، كما يكون بالجملة الناطقة. كل جملة تدفع الحدث خطوة إلى الأمام تسمى حركة، وكل سكتة وكل إشارة وكل شيء يؤدي إلى هذه

(1) المعجم المسرحي، د. ماري الياس، ود. حنان قصّاب حسن، ص 169.

(2) المرجع نفسه، ص 169.

(3) المرجع نفسه، ص 169.

(4) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، ص 78.

النتيجة يسمى حركة، وما لا يؤدي إلى هذه النتيجة لا يسمى حركة، وإن كان مليئاً بالجري والقفز"⁽¹⁾.

والحركة -باعتبارها وظيفة دالة على الشخص- تنقسم إلى ثلاثة أقسام: حركة تعبيرية بملامح الوجه، وحركة إيمائية إشارية باستخدام الرأس أو اليدين أو الجزء الأعلى من الجسد، وحركة انتقالية في المكان من خلال الساقين. وقد رتبت هذه الأنواع وفقاً لأهميتها الدلالية⁽²⁾.

الدراما:

كلمة دراما "يونانية الأصل dran، ومعناها الحرفي "يفعل، أو عمل يُقام به"، ثم انتقلت الكلمة من اللغة اللاتينية المتأخرة drama إلى معظم لغات أوروبا الحديثة. ولأن الكلمة شائعة في محيطنا المسرحي، فيمكن التعامل معها على أساس التعريب، فنقول: عمل درامي، حركة درامية، كاتب، ناقد، عرض، معالجة، صراع، فن، مهرجان، تاريخ، أدب، فرقة، أندية... إلخ. إذا كان كل ذلك يتعلق بالنص"⁽³⁾.

ولفظة دراما تعني مدلولين: الأول: النص المستهدف عرضه فوق المسرح، أيّاً كان جنسه، أو مدرسته، أو نوعية لغته. ويتقلد أدوار مسرحياته ممثلون يقومون بتأدية الفعل، ونطق الكلام. الآخر: المسرحية الجادة ذات النهاية السعيدة -أو الأسيفة- التي تعالج مشكلة مهمة علاجاً مفعماً بالعواطف، على ألا يؤدي إلى خلق إحساس فجيعيّ مأسوي⁽⁴⁾.

مسرح الدراما الحركية:

تأسيساً على ما سبق، يمكن تعريف مسرح الدراما الحركية بأنه: المسرح الذي يستخدم الجسد وسيلة للتعبير الدرامي، بدلاً من الحوار المسرحي، معتمداً على الإيماء، مع توظيف الفضاء المسرحي من إضاءة وموسيقى ومؤثرات صوتية؛ لدعم الأداء الحركي، بحيث يصبح الجسد رمزاً للمعاني الإنسانية.

(1) المرجع نفسه، ص78.

(2) نظرية العرض المسرحي، جوليان هلتون، ترجمة د. نهاد صليحة، ص186.

(3) معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، د. إبراهيم حماده، ص113.

(4) المرجع نفسه، ص113. وراجع في ذلك أيضاً: المعجم المسرحي، ص194-195.

وعلى ذلك يحاول نعيم الأسيوطي "من خلال الصورة الدرامية أن يرسم المشهد لا بالحوار، وإنما من خلال سيناريو حركي، حاول جاهداً أن تكون الصورة هي أداة التعبير الأولى، وعن طريق عدم التقيد بالشكل التقليدي للمشهد المسرحي من رسم الشخصيات، وصياغة الموقف الدرامي من خلال صراع وبداية ووسط ونهاية، وتصاعد ومقاطع ومقابلات وتباينات سواء بين الشخصيات أو المواقف"⁽¹⁾.

(1) هذه الشموع التي احترقت قبل أن تتير وهذا الطرح المسرحي الحركي، أمين بكير، دراسة منشورة مع نص مسرحية شموع، ص120.

المبحث الأول

القضايا الموضوعية

ودلالات توظيف الطفل المقهور

اهتم نعيم الأسيوطي بالطفل المقهور؛ فاتخذ منه وسيلة للكشف عن جانب مما يدور في المجتمع من سلوك عدواني؛ فكان أداة نقدية موجهة إلى الواقع الاجتماعي والسياسي الذي صورته في مسرحياته. ويمكن رصد القضايا الموضوعية الخاصة بالطفل في مسرح الدراما الحركية عنده في قضيتين أساسيتين: القضايا الاجتماعية، والقضايا السياسية، هي على النحو الآتي:

القضايا الاجتماعية: ويمكن رصدها في قضيتين رئيسيتين، هما:

1- الطفل والقهر الأسري:

- قهر الفقر.

- القهر التعليمي.

2- الطفل والمشكلات البيئية.

القضايا السياسية: ويمكن رصدها في قضية رئيسية، هي: الطفل والقضية الفلسطينية، وما ترتب على ذلك من صراع عربي مع الكيان الصهيوني.

أولاً- القضايا الاجتماعية:

المسرح هو فن المجموع، يتشكل من صراع الفرد مع المجموع أحياناً، ومن صراع المجموع مع المجموع في أحيان أخرى، مستمداً قضاياها من المجتمع، والكاتب المسرحي إنما يعبر عن وجهة نظره من خلال ما يطرحه من قضايا في مسرحه.

ويؤدي المسرح دوراً مهماً للمجتمعات المختلفة -ولا سيما المجتمع العربي- لما له من دور فعال في معالجة قضاياها؛ محاولاً إيجاد حلول؛ تهدف إلى تخليص المجتمع مما يعانيه من ظروف صعبة، تمر به نتيجة لواقع غير مستقر في ظل تقلب

موازن القوى المختلفة، وهذه الظروف لا تقتصر على جانب معين، بل تمتد إلى مختلف الجوانب الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية⁽¹⁾.

1- الطفل والقهر الأسري:

يشكل الطفل شريحة كبيرة في المجتمع، هذه الشريحة غير منفصلة عن الواقع، بل هي مشاركة فيه؛ فيشهد الأطفال في طفولتهم تغيرات المجتمع السياسية والاجتماعية والاقتصادية؛ مما يؤثر فيهم سلباً أو إيجاباً، وهو ما يجعل الكاتب المسرحي يلجأ إلى الكشف عن طبيعة تلك التغيرات؛ لأن "ما يقدم على خشبة المسرح للطفل لا يتم عن طريق التسلية والتحليق بالخيال إلى آفاق أبعد من الحقيقة والواقع، ذلك أن مهمة المسرح الأولى هي أن يرى الإنسان واقعه بقضاياها ومشاكله، وإدراكه لهذا الواقع يجعل له دوراً في تغييره"⁽²⁾.

وقد كان نعيم الأسيوطي في كتاباته واعياً بقضايا مجتمعه، مهتماً بمعالجتها والتفاعل معها، خاصة قضايا الطفل المجتمعية. وبمطالعة مسرح الدراما الحركية عنده، نجد أنه أولى اهتماماً بالطفل، وما يتعرض له من قهر أسري، متمثلاً في قهر الفقر، والقهر التعليمي.

- قهر الفقر:

من المعلوم أن المجتمع ظاهرة متطورة، وتطور أي مجتمع في بنيته الاجتماعية يعني التطور في شخصيته الاجتماعية؛ فـ"العلاقة بين الشخصية الاجتماعية والبنية الاجتماعية لا يمكن أن تكون ساكنة أبداً؛ لأن طرفي هذه العلاقة صيرورتان دائماً التغير، وأي تغيير يطرأ على أحد طرفي العلاقة يعني تغييراً فيهما معاً"⁽³⁾.

وعلى ذلك فالفقر والقهر متلازمان دائماً؛ إذ يكشفان عن خلل البنية الطبقيّة للمجتمع. ويحاول نعيم الأسيوطي الكشف عن تلك العلاقة بالتركيز على شخصية

(1) قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على مسرح رشاد رشدي: دراسة تحليلية، د. أمينة عامر، ص352.

(2) مفاهيم الكتابة في مسرح الطفل في القرن الحادي والعشرين في مصر، د. فاطمة يوسف محمد، ص260.

(3) الإنسان بين الجوهر والمظهر، إريك فروم، ترجمة سعد زهران، ص126.

الطفل في فقره وقهره؛ فرسم صورة للطفل المقهور من خلال ما تعرض له من فقر، وقد تكررت هذه الصورة في مقاطعه الدرامية، وهو بذلك يكشف عما يحمله المجتمع من متناقضات؛ أدت إلى نوع من التردى الاجتماعى للأسرة، وهو ما ألقى بظلاله على قهر الطفل، خاصة إذا كان هذا الفقر الأسرى ناتجاً عن صراع سياسى، كالصراع العربى الصهيونى؛ فالقضايا الاجتماعية التى يعالجها نعيم الأسىوطى فى مقاطعه الدرامية، ما هى إلا نتاج لكثير من هذه الصراعات السياسية.

فى مسرحية "شموع"، مقطع (الحلم2)، يوضح الكاتب كيف أدى هذا الصراع إلى فقر الأسرة، الذى أدى بدوره إلى جفاف اللبن فى صدور النساء؛ مما جعل الأطفال يتضورون جوعاً، ويصرخون من شدة الألم: "بقعة ضوء بيضاء فى عمق المسرح - أربع من السيدات يشكلن مربعاً متساوي الأضلاع - يلبسن ملابس سوداء - فوق صدورهن أطفال رضع - الأطفال يصرخون من شدة الألم والجوع - على وجوه الأمهات علامات الضيق - تتوسط هؤلاء السيدات أم مرضعة...- الأطفال يزدادون فى الصراخ - الأم الكبرى تقترب من السيدة الأولى - تحاول إضحاك الطفل - الأم الكبرى تبكى مثله - بحنان الأمومة تضمه إلى صدرها - تحاول إرضاعه - شيئاً فشيئاً الطفل يسكت - مؤثر صوتى لطفل يضحك - يزداد فى الضحك - الأم الكبرى تنتظر إلى السيدات وتبكى - مؤثر صوتى لموسيقى حزينة جداً - بقعة الضوء تتحول إلى بقع ضوئية حزينة - الأم الكبرى تصرخ (اللبن جف والأطفال جوعى والصدور ليست عفية. آه وآه يا ولدى) إظلام لحظى لمدة عشرين ثانية"⁽¹⁾.

إن المقطع يحمل صورة الطفل المقهور مادياً ورمزياً؛ فالمقطع يكشف عن فقر مادى، يتمثل فى تضور الأطفال جوعاً؛ بسبب جفاف اللبن فى صدور أمهاتهم، كما يكشف رمزياً عن عمق الصراع السياسى؛ فالعدو لا يهدف فقط إلى التجويع من خلال الفقر، إنما يرمى إلى جفاف صدور الأمهات؛ ليقتلوا بذرة المقاومة عند الرضع، بتجفيف منابع الأمل المتمثل فى لبن الأمهات.

(1) شموع، ص 37-38.

وتبرز هذه القضية أيضاً في المسرحية نفسها، في مقطع (استغاثة)، الذي يعتمد فيه الكاتب على الثنائيات الضدية؛ لإبراز فكرته، ولنقد الواقع، ولتأكيد الصراع الدائم بين الخير والشر، بين الغني والفقير: "مؤثر صوتي لصوت استغاثة طويلة - من الجانب الأيمن للمسرح - يدخل حبواً مجموعة من الأطفال - يضعون فوق وجوههم أقنعة سوداء تشبه ملابسهم - الأقنعة تشبه حبة القمح - يتحركون داخل أجوله من الخيش - تصدر من أفواههم أصوات مختلفة - يجلسون في مواجهة أطفال الدمى - أطفال الدمى يلعبون ويمرحون - أطفال القمح يبكون ويمصون أصابعهم - من الصالة يصعد طفلان في سن العاشرة - الطفل الأول أسود اللون - يلبس ملابس ممزقة جداً والثاني يلبس ملابس أنيقة جداً - يضع فوق وجهه قناع أراجوز - يتحدث بأصوات مختلفة (سنلعب أمامكم لعبة الأمعاء الغليظة والأمعاء الرفيعة.. والفائز سيركب فوق ظهر الآخر حتى يصل إلى....) إظلام لحظي لمدة عشرين ثانية"⁽¹⁾.

فالكاتب يضع أمام القارئ صورتين متناقضتين لأطفال الدمى الذين ينعمون برغد من العيش، على حساب مقدرات أطفال القمح، الذين يعانون من فقر مدقع، ولا يجدون قوت يومهم، أطفال الدمى يلعبون ويمرحون ويلبسون ملابس أنيقة، وأطفال القمح يبكون ويمصون أصابعهم من شدة الجوع، ويلبسون ملابس ممزقة جداً. ثم يصور الكاتب الأطفال الفقراء الذين يبحثون عن القمح لسد جوعهم في صورة أكثر بشاعة؛ إذ تحول هؤلاء الأطفال إلى هياكل عظمية من شدة الفقر والجوع. ولم يقتصر الجوع على الأطفال فقط، بل شمل النساء والرجال: "مؤثر صوتي لضحكات طويلة - من الصالة تصعد سيدة عجوز - تلبس ملابس سوداء مثل وجهها - تصرخ - في يدها اليمنى هيكل عظمي لطفل صغير - وفي يدها اليسرى عود من القمح - بأسنانها تمسك الهيكل العظمي - تخرج من جيبها ورقة صغيرة سوداء - تجلس بجانب حبة القمح الثانية - بقعة ضوء صفراء - يخرج طفل صغير - تنبت

(1) شموع، ص 65-66.

من رأسه لوحة كتب عليها (الجوع) - مؤثر صوتي لصوت المذيع (ملايين من الأطفال والنساء والرجال جوعى .. والعالم) قطع مفاجئ للصوت⁽¹⁾.

إن التجويع مقصود في ذاته؛ فالعالم يحكمه الأقوياء، ومن يتمرد يدخلونه في مستنقع الفقر، وهو ما يشير إليه المقطع: "يدخل الأطفال حبواً، والفائز سوف يركب على ظهر الآخر".

وتستمر قسوة الواقع الاجتماعي في قهر الطفل في ثنائية ضدية أخرى بين الأغنياء والفقراء؛ فالأغنياء يتراقصون على أنغام موسيقى صاخبة بملابس فاخرة وشبه عارية، وتتراقص بينهم نساء الليل، وفي المقابل منازل الفقراء من دون أسقف، أطفالهم عراة يلعبون بين بلاعات المجاري. وهو ما جاء في مقطع "أنا مواطن": "ينقسم المسرح إلى ثلاث مستويات مختلفة الارتفاع- المستوى الأيمن للمسرح به مجموعة من الطبقة العليا- يتراقصون على أنغام موسيقى صاخبة- يلبسون ملابس فاخرة وشبه عارية...تلاشت الإضاءة ذات اللون الأحمر تدريجياً. تعود الإضاءة إلى حالة الانبهار مع اجتماعات ثنائية وثلاثية وخماسية، وتتراقص بينهم نساء الليل على طاولات المزاد- الجميع يوقع أوراق حمراء وصفراء- وفي المستوى الأيسر الأقل ارتفاعاً - نشاهد منازل بدون أسقف وأطفال عراة يلعبون بين بلاعات المجاري- يسقط طفل صغير في واحدة منها، والآخرون يسحبونه بحبل هللكه الزمن- صراخ الأطفال يدمي القلوب"⁽²⁾.

فالثنائية الضدية بين رقص نساء الليل وصراخ الأطفال، يكشف عن قسوة الواقع، ورمزية الحبل المتهالك إنما توحى بمساوية التهميش الذي يزرع فيه هؤلاء الفقراء، فالغني يرقص على جسده، والحبل لا يسعفه، فكان الموت والصراخ نتيجة هذه المعاناة.

وتزداد الهوة بين الطبقتين الغنية والفقيرة؛ مما ألقى بظلاله على قهر الطفل، فهؤلاء ينعمون بطيب العيش من مأكّل ومشرب وملبس ومسكن وسيارات فارهة،

(1) شموع، ص 67-68.

(2) الرحايا، ص 43.

وهؤلاء لا يجدون ما يأكلونه، يحتمون من برد الشتاء وحرارة الصيف بسقف من أعواد الجريد الأخضر، يحتفل أطفالهم بالعيد وهم عراة: "النساء يضعن في أواني الطهي قطع من الحجارة ويشعلن النيران أسفلها - الرجال يعملون بجد في تكسير الصخور والبعض الآخر يحملها على ظهره- بعض الرجال يبني منازل للمشردين من الطبقة المعدومة - يصعد من الجانب الأيسر للمسرح بعض الرجال يحملون فوق ظهورهم أعواد الجريد الأخضر لسقف منازل الفقراء لحمايتهم من برد الشتاء وحرارة الصيف- إظلام لحظي- تتحول أغنية أنا مواطن إلى أغنية الليلة عيد- أطفال المستوى الأيسر يحتفلون بالعيد وهم عراة - والنساء يحتفلن بالدموع وهي تتساب داخل أفواههن- الرجال يلصقون أجسادهم المصلوبة على الجدران الصامتة- وفي المستوى الأيمن- يزداد الصخب وأصوات العربات الفاخرة"⁽¹⁾.

إن الهوة السحيقة بين الفقراء والأغنياء لا تكشف فقط عن بيئة تسلطية لمجتمع مقهور، بل تشي بدلالات أكثر عمقاً، منها: أن العجز الذي يعاني منه الفقراء قد يتحول إلى بركان يأكل الأخضر واليابس؛ فقَطع الحجارة في الأواني ما هي إلا قلوب الفقراء التي تستعر من نير الفقر، وأعواد الجريد الأخضر تحمل أملاً في التغيير على الرغم من قسوة الواقع، والجدران الصامتة قد تتهشم يوماً لا من شدة الفقر، بل من مبالغة الأغنياء في قهر الفقراء.

ويزداد قهر الطفل وهو يعيش في منزل بلا أثاث، يأكل خبزاً أسود، وبعض حبات الفول التي لا تسد جوعه، يرى والديه في حالة دائمة من الحزن. فالوالد لا يستطيع أن يفي بمتطلبات أطفاله الضرورية، والأم لا حيلة لها سوى الصراخ؛ فلا يجد الأطفال أمامهم إلا الهرب من البيت. وهذا ما نجده في مقطع "دار يا دار (2)": "الرجل الأول يصل بيته والراتب الشهري في يده. يقف في مقدمة يسار المسرح. يقوم بتوزيع الراتب على الجزار والفكهاني والصيدلي و... يتبقى في يده ورقة واحدة. تهبط من أعلى المسرح ستارة بيضاء. نشاهد عليها ما يفعله الرجل الأول بالورقة المالية. يشتري منها بعض الخبز الأسود، وطَبَقاً من (الفول المدمس). يدخل

(1) الرحايا، ص 43-44.

إلى منزله في وسط يسار المسرح. تظهر عليه علامات الحزن. يسمع صوت زوجته وهي تولول وتصرخ. تدخل من وسط يسار المسرح وهي تلبس ملابس ممزقة. المنزل خالٍ تماماً من الأثاث المنزلي. يدخل خلفها أطفالها الثلاثة وهم يبكون من شدة الجوع. الرجل يقسم لهم أرغفة العيش وحببات الفول المدمس. الزوجة تضرب رأسها بيديها. الرجل الأول يضع ذراعه أسفل رأسه وينام على الأرض. الأطفال الثلاثة يهبطون إلى صالة العرض هرباً من حياتهم. الزوجة تصرخ، وتمدُّ لهم يدها، وتستعطفهم أن يعودوا إلى بيتهم. تظل تبكي حتى تسقط بجوار الرجل الأول⁽¹⁾.

إن الكاتب يعي تماماً ما يفعله الفقر من تشويه النفوس؛ فيستخدم دائماً منطقة اليسار، وهي فنياً توحى بالعزلة والتهميش والضعف، كما يستخدم تقنية من تقنيات خيال الظل، وهي الستارة البيضاء بما تكشفه تلك الستارة من دلالات، فالكاتب يجعل المتلقي يشاهد ما يحدث خلف الستارة؛ ليكشف عن عمق القهر من خلال الفقر، وليجعله مشاركاً في الأحداث بوعيه بتلك القضية.

كما يكشف المقطع عن رمزية العجز؛ وذلك من خلال درامية فعل الأب حين يضع ذراعه أسفل رأسه وينام على الأرض، تلك الرمزية التي انسحبت على الأطفال ففروا هاربين من ذلك الواقع الأليم. وقد جاءت صورة الأم؛ لما لها من دلالات الاحتواء، وبما تحمله من عاطفة؛ لتزداد الصورة قتامة وهي تمد يدها دون جدوى، فتتخذ الصراخ تنفيساً عن واقعها الأسري المتردي.

ويلقي الفقر بظلاله على هؤلاء الأطفال وهم خارج البيت؛ فيفعل الطفل الأول ما يفعله أطفال الشوارع من شرب المخدرات واللواط والسرقة، وينتهي به الأمر إلى سرقة أعضائه في داخل إحدى المستشفيات الاستثمارية، والثاني يقتل الأبرياء، والثالث باع وطنه للمحتل. وهذا ما جاء في مقطع "دار يا دار (4)": "يستيقظ الرجل الأول وزوجته. يبحث عن أطفاله الثلاثة. الزوجة تبكي، وتشير إلى جمهور الصالة. يتقدم الأب إلى مقدمة وسط المسرح. يشاهد الابن الأول ومعه مجموعة من الأطفال وهم في حالة عدم اتزان. يدور داخل شاشة العرض ما يفعله أطفال الشوارع من

(1) الرحايا، ص 61.

شرب مخدرات ولواط وسرقات. ينتهي عرض الطفل الأول والمرأة البيضاء تخطفه وتسرق منه أعضائه داخل أحد المستشفيات الاستثنائية - يمسح الرجل عينيه .. فيشاهد الطفل الثاني يمشي وسط مجموعة من الشباب - يلبسون ملابس سوداء يرفعون رايات سوداء - الجميع يصعد إلى خشبة المسرح من جهة اليمين - نشاهد على شاشة العرض الطفل الثاني - يقوم بذبح الحمام وإلقاء الرأس على الجمهور - يقف بجواره بعض الشباب وهم يضعون سلاحهم الأبيض على رقاب الضحايا - الرجل يصرخ - يغسل وجهه بالماء الذي يكتشف أن لونه أحمر - الطفل الثالث تركب فوق ظهره المرأة البيضاء - تقدم له الوجبات الشهية - يمشي بجوارهما حيوان الروث المفضل⁽¹⁾.

فقهر الفقر جعل هؤلاء الأطفال يفقدون الثقة في أنفسهم، وينغمسون في عالم الفوضى والرذيلة؛ للهروب من الواقع، بعد أن سيطرت عليهم مشاعر اليأس والإحباط وخيبة الأمل؛ فانسدت أمامهم الأفق لمستقبل أفضل.

والمقطع يحمل طابع المسرح الملحمي من حيث التفاعل مع الجمهور، ومن حيث بنية المسرح الملحمي الذي يقوم على صراع البنية الاجتماعية بين الفقراء والأغنياء، كما يكشف المقطع أن خلل البنية الاجتماعية من خلال تغول طبقة اجتماعية معينة، لا يحقق التوازن في المجتمع؛ فالبنية التسلطية في مجتمع تحكمه قوة المادة إنما تفرز مجتمعاً مشوهاً، وأعمق صورة لهذا التشوه هو بيع الوطن للعدو. إن المقطع يثير في المتلقي تساؤلات كثيرة بهدف الوعي بالقضية؛ كي يجعله متلقياً يقطاً مشاركاً في الحدث، وهو إحدى ركائز المسرح الملحمي التي اتكأ عليها الكاتب في رسمه صورة الطفل المقهور.

أما في مقطع "أنا الشعب"، فيشند القهر؛ مما يجبر الأطفال على البحث عن فضلات الطعام بين تلال القمامة: "ترفع ستارة المسرح؛ فنشاهد تلال القمامة على جانبي مقدمة يمين ويسار المسرح. أطفال.. نساء.. شباب.. رجال. الجميع يبحث

(1) الرحايا، ص 63.

عن فضلات الطعام. تشتعل بينهم معركة على حبة تفاح حمراء. الطرف الأيسر ضد الطرف الأيمن. الأطفال موتى. النساء تتعري⁽¹⁾.

إن الفقر يقتل البراءة مادياً بموت الأطفال، ورمزياً بتعري النساء، وانقسام الفقراء إلى فريقين إنما يوحي بانقسام الوطن وتمزقه. كما تكشف رمزية التفاحة الحمراء عن بغية المتسلط تأجيج هذا الصراع بين الفقراء؛ ليأكل بعضهم بعضاً، وليبرزوا في مستنقع الفقر، وليصبحوا والعدم سواء.

في الجانب الآخر نرى تمرد الطفل على هذه الحالة من الفقر والقهر، ومقاومته لها، وتطلعه إلى تغيير وضعه، فعلى الرغم من صغر سنه، لم يقف عاجزاً مغلوباً على أمره، ينتظر من يخلصه من هذا القهر. ففي مقطع "استغاثة"، يثور الأطفال على حالة الجوع والجهل والامية والمرض التي يعيشونها؛ رغبة في مستقبل أفضل، بامتلاك قوت يومهم بما يزرعون ويحصدون، دون انتظار ذلك من أحد يتحكم فيهم ويذلهم: "يخرج طفل صغير - تنبت من رأسه لوحة كتب عليها (الجوع)...الطفل الثاني يخرج وينبت من رأسه لوحة كتب عليها (الجهل والامية) والثالث لوحة (المرض) و... السيدة العجوز تعطي الأطفال حبات القمح (هذه حبه صفراء تعطى مائة حبة) السيدة العجوز تريد الجلوس أسفل الشجرة - الأطفال يزرعون - الرجل العجوز يمنعها - بقعة ضوء خضراء - الزرع يخضر ويكبر - تدور بين العجوزين معركة - مؤثر صوتي موسيقى لأغنية فلاحي عن الحصاد - العجوزان يتفقان - الرجل العجوز يقول (نجلس معاً بحرية) أطفال الدمى يدخلون ويخرجون مسرعين - أطفال القمح يحصدون ويضحكون..."⁽²⁾.

إن دخول أطفال الدمى وخروجهم مسرعين، إنما يكشف عن عمق التمرد الذي دب في نفوس الأطفال الفقراء، إن ما يخشاه الغني المتسلط أن يتحد الفقراء، متجاوزين خلافاتهم. والكاتب في هذا المقطع يريد أن يكون القارئ على وعي بأن الفقر والجهل والمرض إنما هو نتاج القهر، وأن مقاومة ذلك كله تعني التحرر من

(1) الرحايا، ص 51.

(2) شموع، ص 65-66.

عبودية القهر. واللون الأخضر للزرع يرمز إلى الأمل الذي به يتحقق توازن المجتمع، وبه تزحف الضحكات على الشفاه بعد رؤية الحصاد. وجاء ذلك أيضاً في مقطع "سلامات"؛ إذ ثار الأطفال على القهر المجتمعي بسبب فقرهم، حتى اعتلوا الكراسي الفاخرة: "تصعد من بين الجمهور سيدة عجوز في ملابس سوداء تستند على طفلين صغيرين. تجلس في مقدمة وسط المسرح. تسقط دموعها من أعلى المسرح. الطفل الأول يحاول مسح دموعها. الطفل الآخر يذهب إلى عمق المسرح. يفتح القبور، ويخرج منها جثث أطفال صغار. إظلام لحظي. تعود الروح إلى الأطفال. يسحبون جثث الجمهور إلى داخل المقابر ذات الإضاءة الخضراء. تستيقظ الغانيات وبنات الليل وأصحاب الفخامة. يتملكهم الرعب. يهربون معاً إلى القبر ذي الإضاءة الحمراء. الحراس يهربون للاختباء بين الجمهور. الجمهور يبصق عليهم. السيدة العجوز تجلس الأطفال على الكراسي الفاخرة. تعطي أحدهم سنابل القمح، وآخر قربة ماء، وآخر قطعة خبز. إظلام لحظي. مضت السنوات. أصحاب الفخامة يسرون بين جمهور العرض. استيقظ المخرج على تصفيق الجمهور"⁽¹⁾.

ويرمز الكاتب إلى الوطن بالسيدة العجوز، إن الوطن المشوه بسبب خلل البنية المجتمعية لا يحقق توازنه إلا بالعدل، وأولى خطوات العدل هي روح الأمل الذي جسده الطفلان اللذان استندت عليهما السيدة العجوز، ولأن كل شيء يحدث بسبب ولسبب، فإن العدل يقتضي أن يرى المتسلطون نتيجة أفعالهم؛ فجاءت النتيجة في رعبهم وخوفهم من تمرد الأطفال، ثم جاءت ثانية في دخولهم إلى القبر. واستيقاظ المخرج يوحي رمزياً باستيقاظ الأمل، وسيادة روح العدل والحرية والكرامة في المجتمع، وهو ما استحق تصفيق الجمهور، ذلك التصفيق الذي يرمز مسرحياً إلى أن المخرج استطاع أن يخرج المسرحية إخراجاً درامياً متصاعداً، كان فيه رد الفعل مساوياً للفعل، فجاءت النهاية عادلة، وهو ما يرجوه نعيم الأسيوطي، الذي تجسد في دور مخرج العرض المسرحي.

(1) الرحايا، ص 66.

وقهر الطفل عند نعيم الأسيوطي لم يقتصر على مرحلة الطفولة، بل لازم الطفل في مراحل العمرية المختلفة، وهذا يشير إلى "أن حياته ثابتة، لم تتطور سواء في الصغر أو الكبر"⁽¹⁾. ففي مقطع "الصرخة"، نجد شاباً في مقتبل عمره يلبس ملابس ممزقة، يمشي في بطء شديد، يحمل فوق ظهره شنطة سفر؛ لعله يستطيع أن يتخلص من هذا الفقر الذي يلازمه: "بقعة ضوئية صفراء متحركة - يدخل من الجانب الأيسر للمسرح شاب في مقتبل العمر - يحمل فوق رأسه لوحة خشبية مربعة - وفوق ظهره شنطة سفر - يلبس ملابس تبدو ممزقة - يمشي في بطء شديد - يجلس في وسط المسرح - بقعة ضوئية حمراء"⁽²⁾.

هذه المعاناة الحياتية لازمت الفتيات أيضاً بعد أن كبرن؛ إذ مورس عليهن القهر بسبب فقرهن. ففي مقطع "أنا الشعب"، ترقد فتاة في حالة ولادة، يدخل عليها اثنان من رجال الإسعاف، معهما نقالة خشبية متهالكة، ثم يأتي الطبيب وهي تصرخ وتستغيث - فلا يعبأ بها؛ ويضع السماعة على رأسها بشكل عشوائي، ويكتب لها العلاج في ورقة مسحوق غسيل، ثم يخرج في حالة لا مبالاة: "مؤثر صوتي لصوت عربة إسعاف يقترب ويقترب - بعد لحظات قليلة - يدخل من الجانب الأيمن للمسرح - اثنان من رجال الإسعاف معهم نقالة خشبية متهالكة - ترقد عليها فتاة في حالة ولادة - وضعوا النقالة في عمق المسرح - ثم تركوا الفتاة تصرخ وتستغيث - يدخل من نفس الجانب طبيب في رقبته سماعة طبية - يضع السماعة على رأس الفتاة بشكل عشوائي - يكتب في ورقة مسحوق غسيل بعض الكلمات ويخرج في حالة لا مبالاة"⁽³⁾.

والمقطع يشير إلى ما صنعه الفقر من سحق الطبقات الفقيرة؛ فوضع الطبيب سماعته على رأس الفتاة عشوائياً، يدل على التهميش الذي أصابها بسبب فقرها، وورقة مسحوق الغسيل التي كتب فيها بعض الكلمات، إنما تعمق من حالة السحق الذي تعرضت له؛ فلا يجدي معها الطب ولا الدواء.

(1) صورة الطفل المقهور في قصص خيرى شلبي القصيرة، د. محمد محمود حسين، ص 300.

(2) شموع، ص 65-66.

(3) الرحايا، ص 51.

- القهر التعليمي:

من القضايا الاجتماعية المهمة التي أشار إليها نعيم الأسيوطي في مسرح الدراما الحركية عنده، قضية الطفل والقهر التعليمي، وهذا بالإشارة إلى ما يصيب الأطفال من قهر؛ بسبب عدم مقدرتهم على مجاراة ملابس زملائهم الجميلة التي يأتون بها إلى المدرسة، أو بسبب التفرقة في المعاملة بينهم وبين زملائهم الأغنياء؛ أو بسخرية تلاميذ المدارس منهم، وذلك من خلال ثنائيات ضدية، تبرز الفكرة التي أراد الكاتب إيصالها إلى القارئ.

نجد هذا واضحاً في مقطع "أنا الشعب"، الذي يقارن فيه الكاتب بين التفرقة في المعاملة بين الأطفال أو الشباب الفقراء، وزملائهم الأغنياء في لجان الامتحانات؛ فالفقراء يجلسون على مقاعد خشبية متهاكة، وعلى مسافة قريبة منهم يجلس زملاؤهم الأغنياء على مقاعد فاخرة ومراوح ومياه مثلجة: "في وسط المسرح مجموعة من الأطفال أو الشباب- يجلسون على مقاعد خشبية متهاكة - يكتبون في كراسات الامتحان مع ارتفاع مؤثر الأغنية- على مسافة بسيطة منهم - يجلس زملاؤهم على مقاعد فاخرة ومراوح ومياه مثلجة"⁽¹⁾.

وقول الكاتب "على مسافة قريبة منهم" يوحي بشدة القهر الذي يصيب هؤلاء الأطفال أو الشباب الفقراء؛ فهم يرون هذه التفرقة بعينهم، على مسافة قريبة منهم، وكأن أولاد الأغنياء لهم أماكن خاصة بهم من دون الفقراء. فالمكان هنا يشهد تناقضاً؛ فإن كانت المسافة قريبة مكانياً بين الفقراء والأغنياء من حيث وجودهم في وطن واحد، فإن الفوارق الطبقيّة جعلت هذه المسافة بعيدة جداً بينهم، يتمثل ذلك في أشياء المكان التي وظفها الكاتب على خشبة المسرح؛ فجاء الاختزال عند الفقراء في المقاعد الخشبية المتهاكة بما يوحي بمدى العوز والقهر، وجاء التفصيل عند الأغنياء بالمقاعد الفاخرة والمراوح والمياه المثلجة، وهو ما يكشف عن عمق القهر الذي أصاب هؤلاء الأطفال.

(1) المصدر نفسه، ص 51-52.

وفي مقطع "انتباه" نجد ثنائية ضدية أخرى لطفل صغير مقهور، يلبس ملابس ممزقة، حافي القدمين، منكوش الشعر، يسعل كثيرًا، في مقابل تلاميذ المدرسة الذين يلبسون ملابس جميلة، ويلعبون ويأكلون، في حين أن هذا الطفل لا يجد قوت يومه، ولا يستطيع الالتحاق بالمدرسة؛ بسبب وفاة والديه في حادث انقلاب سيارة، وكل ما يستطيع فعله في ظل كل هذا القهر، هو أن يتعلم من ورق القمامة حروف الكلام، وأن يأكل من فضلات طعام التلاميذ؛ فكانت أكوام القمامة مكان طعامه؛ فيصاب بالقهر وهو يرى بعينه وعلى مقربة منه تلاميذ المدرسة ينعمون بالملابس الجميلة والمأكل والمشرب الرغد. وعلى الرغم من ذلك لم يسلم منهم؛ إذ سخرُوا منه، وضحكوا عليه، وضربوه: "بقعة ضوئية صفراء - في مقدمة يمين المسرح - كوم من الزباله بجانبها طفل صغير في سن العاشرة - يلبس ملابس ممزقة - حافي القدمين - منكوش الشعر - يسعل كثيرًا - تلاميذ المدرسة يلبسون ملابس جميلة - يلعبون بجانب الزباله - أحدهم يأكل سندوتشاً وآخر يأكل بسكوتاً و... - يلقون بالفضلات المتبقية والأوراق فوق الزباله - الطفل يلقي بنفسه خلف الفضلات - يعيد تفتيشها - يأكل ما تبقى فيها - تلاميذ المدرسة يضحكون عليه بسخرية - أحدهم يضربه بقدمه في جنبه - الطفل يصرخ ألماً - آخر يبعثر عليه فضلات الزباله - بجانب كوم الزباله في وسط يمين المسرح باب مدرسة - كتب عليه مدرسة الإيمان - مؤثر صوتي لجرس المدرسة - جميع التلاميذ يدخلون المدرسة - لحظة صمت - الطفل الجالس بجانب الزباله يبكي - يتحدث إلى جمهور الصالة"⁽¹⁾.

إن المقطع يحمل تناقضًا كبيرًا بين فئة غنية متسلطة، وفئة ضعيفة مقهورة متجسدة في الطفل الصغير، فالكاتب اتكأ على الوصف المادي للطفل من حيث ملابسه الرثة، وهيئته الدالة على فقره، وفي المقابل فئة ترغد في العيش والنعيم، لا تترك الطفل وشأنه، بل تتسلط عليه بالقهر.

ويتجسد القهر التعليمي جليًا في ضرب الأطفال الطفل الفقير؛ كي لا يكون مثلهم، فالفئة الغنية تخشى من ثقافة الفقراء وحرصهم على التعليم؛ لأن المتعلم يؤدي

(1) شموع، ص 43-44.

"دورًا أساسيًا في بناء الإنسان من جوانب متعددة: من جهة أنه فرد وشخصية متميزة، ومن جهة أنه عضو في مجتمع ما، ومن جهة ثالثة باعتباره عاملاً يشترك في عملية الإنتاج الاجتماعي"⁽¹⁾. ولذلك حرصت هذه الفئة على تسليطها على الفقراء؛ لأنها تعلم يقيناً خضوع الفئات الفقيرة لها ما دامت تترجح في مستتقع الجهل والمرض والفقير.

ويأتي التناقض واضحاً في اسم المدرسة (مدرسة الإيمان)؛ فالإيمان يقتضي باطنياً وظاهرياً التقوى والعدل، لكن المشهد كشف عن التناقض الشديد بين مظهر الأغنياء وجوهرهم في تعاملهم مع الطفل الفقير. ومن هنا تأتي ضرورة إصلاح المجتمع؛ حتى لا يصبح مجتمعاً مشوهاً، ظاهره الإيمان، وباطنه القهر والبطش.

ونعيم الأسيوطي يسعى من خلال تقديم صورة الطفل المقهور تعليمياً إلى البحث عن ماهية التعليم في المجتمع، فالفرص المتساوية للتعليم تسمح بتقدمه؛ لأن المجتمعات تتقدم على أساس العلم والمعرفة؛ فالعلم حياة، وبه تزدهر المجتمعات، والتقدم التكنولوجي الذي جعل العالم قرية صغيرة "فرض على الإنسان أن يكيف نفسه وفق هذا التقدم؛ فبرزت الحاجة ملحة إلى المعرفة؛ لتكون أداة الإنسان في التفكير بنفسه ولنفسه"⁽²⁾.

وعلى ذلك يمكن القول: إن هناك نوعين أساسيين من القهر التعليمي⁽³⁾ في مسرح نعيم الأسيوطي: الأول: قهر مادي ملموس، تجسد في ضرب الطفل، وفي نقص الموارد التعليمية، وبيئات التعليم غير الملائمة. والآخر: قهر معنوي، بدا واضحاً في إهمال الطفل والسخرية منه والاستهانة به.

2- الطفل والمشكلات البيئية:

حرص نعيم الأسيوطي على الربط بين الطفل ومشكلاته البيئية، وما يترتب على ذلك من قهر يصيبه عندما يجد بيئته تلوثاً بصرياً وسمعيّاً؛ فيفقد الأمل في مستقبل

(1) البعد الحضاري لمحو الأمية، محمد جلوب فرحان، ص 629.

(2) البعد الاجتماعي لمحو الأمية، فضيلة عباس مطلق، ص 553.

(3) راجع هذين النوعين في بحث: صورة الطفل المقهور في قصص خيري شلبي القصيرة، د.

محمد محمود حسين، ص 300.

أفضل له ولوطنه، ولكنه يحاول إصلاح الأمر؛ ليعيش أصحاب الوطن في بيئة نظيفة. وباستقراء المقاطع الدرامية نجد أن مقطع "انتباه" في مسرحية شموع، يعالج فيه الكاتب قضية الطفل والتلوث البيئي، وقد اختار اسمه بعناية؛ ليشير بذلك إلى خطورة الأمر، وأنه يحتاج إلى وقفة من الجميع. ففي مقطع "انتباه (1)"، نجد بجانب إحدى المدارس أكواماً من القمامة، يلقي عليها التلاميذ بقايا طعامهم وأوراقهم، ونجد طفلاً يلقي بنفسه خلف هذه الفضلات؛ ليأكل ما تبقى منها، فيسخر منه التلاميذ، ويضربه أحدهم بقدمه؛ فيصرخ ألماً ويبيكي. وعلى الرغم من ذلك فإنه يدخل في حوار مع جمهور الصالة، ينتقد فيه ما يقوم به تلاميذ المدرسة من إلقاء القمامة بجوار مدرستهم، إلى جانب صراخهم وشتائمهم في أثناء اللعب، وينصحهم بعدم إلقاء بقايا الطعام في القمامة: "الطفل...:العيال في سني بيقرأوا في المدارس.. بس يا خسارة بيرموا الزباله جنب المدرسة .. ويلعبوا .. بس لعبهم كله صراخ وشتيمة .. يا سلام دا اللعب حلوا يا ولاد .. والأكل والشرب كمان.. ويا ريت ما ترموش العيش الباقي في الزباله..."(1).

يتضح من المقطع شدة القهر الذي أصاب هذا الطفل من تلوث بيئي يقوم به هؤلاء التلاميذ؛ فعلى الرغم من أنهم يقرءون في المدارس، فهم يلثون بيئتهم بإلقاء القمامة بجوار مدرستهم، وبالصراخ والشتيمة في أثناء لعبهم. ومن هنا تأتي المفارقة؛ فالذي ينصحهم بالمحافظة على البيئة طفل ليس له حظ من التعليم في المدارس مثلهم، فالفرق بينه وبينهم أن القضية حاضرة في ذهنه، يحمل هم بيئته ووطنه.

إن المقطع يعالج قضية التلوث البيئي بوصفها ظاهرة ناتجة عن غياب الوعي، ذلك الغياب المرتبط بالفوارق الطبقيّة؛ فالطفل الفقير يرمز إلى انعدام الخيارات أمامه نتيجة الحرمان الاقتصادي، مما يعكس مقاومته للبقاء وسط تدهور بيئي اجتماعي، لكن المفارقة تأتي من الأطفال الأغنياء؛ إذ يجسدون سلوكاً استهلاكيّاً يتجاهل

(1) شموع، ص44.

تداعيات التلوث، هذا السلوك الذي يغذيه الترف؛ مما يؤكد الحاجة إلى تغيير جذري في القيم المجتمعية، والتربية البيئية.

ويعكس الصراخ والشتيمة في أثناء لعبهم نمطاً من السلوك التسلطي لدى الأطفال، نتيجة عدم تفاعلهم مع الواقع البيئي والاجتماعي المحيط، الذي تشكل في الأساس - من نمط الرفاهية التي يعيشونها. في حين يأتي سلوك الطفل الفقير مغايراً؛ إذ يجسد الحاجة الملحة إلى العدالة الاجتماعية، خاصة أن نمط سلوكه يستدعي أن يعيش في بيئة نظيفة، وأن يتلقى تعليمه في بيئة ملائمة. والقمامة في المقطع ترمز ضمناً إلى الفارق بين الوفرة لدى الأغنياء، والإهمال الذي يعاني منه الفقراء.

وبعد انتهاء اليوم الدراسي يتحدث أحد المدرسين مع التلاميذ المندفعين عند باب المدرسة؛ فيشير إلى الطفل النائم بجور القمامة، ويحضهم على مساعدته، ويطلب منهم التفكير في الحل؛ فيستجيب الطلاب، ويبادرون بإبداء آرائهم لحل المشكلة: "المدرس: شايفين الطفل اللي هناك نايم جنب إيه.. حد فيكم فكر يساعده...إيه رأيكم ما تفكروا في الحل؟

تلميذ ١: نشيل الزباله وندفنها في مكان بعيد عن الناس.

تلميذ ٢: ونزرع مكانها جنينة خضراء بالفل والياسمين.

تلميذ ٣: وجوه الجنينة نعمل كراسي نقعد ونحلم عليها.

تلميذ ١: (يغني) قوم يا مصري.. مصر دايمًا بتناديك.

الجميع: (يغني معاً) قوم يا مصري .. مصر دايمًا بتناديك.

صوت تلميذ نشاز يغني .. طوف وشوف .. جنة ربنا.

المدرس: بالرغم من صوتك اللي - إلا إنك قلت جملة جميلة .. بس هيه فين.. شدوا حيلكم واعملوا حاجة ليكم ولغيركم⁽¹⁾. وبدأ التلاميذ سريعاً في تنفيذ فكرهم، وبعد أن انتهوا جلس الطفل وسط الخضرة، يرفع يده إلى السماء، ثم يضحك ويغني بصوت جميل.

(1) شموع، ص 45.

كلام التلاميذ هنا يرسم لوحة فنية لبيئة نظيفة خضراء، مزروعة بالورد، بها كراسٍ يجلس عليها التلاميذ ويحلمون، وكأن نظافة البيئة أعطت للتلاميذ أملاً في التفكير والحلم لبناء مستقبلهم، بعد أن أصابهم اليأس وعدم المبالاة؛ فالبيئة النظيفة الخضراء هي رمز الأمل، وهي دليل على تقدم الأمم.

ويشير المقطع إلى أكثر من قيمة في قضية التلوث البيئي، منها:

- المسؤولية الجماعية: وذلك من خلال تفكير التلاميذ النقدي، الذي يعكس أهمية التعاون لحل المشكلات البيئية، وأن العمل المشترك هو سبيل التغيير البيئي.

- القيم الوطنية: فالأغنية الواردة في المقطع تعزز الاتجاه الوطني لحل المشكلات البيئية؛ ففضايا البيئة تعد جزءاً مهماً من قضايا الوطن، ولن تحل إلا بوعي جمعي، يضم جميع الأطراف، صغاراً وكباراً، فقراء وأغنياء، وهو بدوره يعزز الانتماء الوطني لدى التلاميذ.

- رمزية المدرس بوصفه مرشداً للتلاميذ: فتعقيب المدرس، وحثه الأطفال على إيجاد الحلول، يعزز التفكير النقدي لديهم حول خلق بيئة مثالية، خالية من التلوث البيئي، فهي أشبه في طابعها الجديد بـ "جنة ربنا".

ويتكئ المقطع على الرمزية؛ فصوت الطفل النشار يرمز إلى الواقع المهترئ من فقر وفوضى واختلال بيئي، لكنه في الوقت نفسه يعكس إمكانية تغيير هذا الواقع في رمزية إقرار المدرس بجمال الجملة، وهو ما يجعل المشاركة المجتمعية تحوّل كل فوضى إلى واقع مثاليّ.

والكاتب في مقاطعه الدرامية يعطي عصا التغيير للأطفال دائماً؛ فهم قاعدة الهرم الاجتماعي، وهم أساس تقدم المجتمع واستقراره؛ فبصلاحهم وإيجابيتهم تنصلح الأسرة؛ فينصلح المجتمع ويتقدم. وهذا واضح في أكثر من مقطع درامي. ففي مقطع "انتباه (2)"، يعرض الكاتب مشكلة بيئية أخرى، تتعلق بتلوث المستشفيات، فهذا مستشفى "الراحة"، الذي هو في الحقيقة لا راحة فيه؛ فهو مملوء بالملوثات من فضلات وحيوانات ميتة، ويزيد من هذا التلوث ورش الحدادين التي بجواره، وما تصدره من أصوات مزعجة مع أصوات السيارات. فيأخذ الأطفال المبادرة بتغيير

الوضع الراهن في هذا المستشفى، بعد أن جاء أمر لأصحاب الورش من أحد المسؤولين بنقل ورشهم إلى الصحراء؛ للحد من التلوث البيئي: "من الصالة يصعد أطفال المدرسة - النصف الأول يحمل بين يديه وروداً - النصف الآخر يمسك أوراقاً ولوحات - أطفال الورود يذهبون إلى المرضى - الآخرون يمسكون الأوراق واليפט التي كتب عليها عبارات تحث على النظافة ويسلمونها إلى أصحاب الورش...الأطفال يحملون طينة بلدنا العفية - يفرشونها فوق خشبة المسرح - يزرعون عليها وروداً حمراء وبيضاء وصفراء - المرضى يجلسون فوق كراسي الحديقة - يغنون في فرح وسعادة"⁽¹⁾.

يؤكد الكاتب في هذا المقطع دور الطفل في تغيير بيئته ووطنه إلى الأفضل؛ هذا الوطن الذي يزخر بالخيرات، التي تحتاج إلى من يستثمرها في نهضته، وهذا واضح في قول الكاتب: "طينة بلدنا العفية"، وواضح أيضاً في تغير حال المرضى من الحزن إلى الفرح والسعادة.

ويجسد المقطع محاكاةً للمجتمعات المتقدمة؛ إذ يعكس النص سلوكاً تطوعياً من الأطفال. و"طينة بلدنا العفية" ترمز إلى مجتمع متعافٍ من كل فوضى وتلوث، كما يعكس النص فرحاً وسعادة من المرضى، بعدما رأوا تطوعاً يخفف من آلامهم، مع رمزية تفاعلية بين الطبيعة والإنسان في ألوان الورد الأحمر والأبيض والأصفر، وكأنها تجسد معاني الحب والسلام والأمل.

كما يعكس النص أهمية المسؤولية المجتمعية لكل فرد تجاه مشكلة التلوث البيئي، ومبدأ توزيع المسؤوليات؛ فنقسيم الأطفال إلى مجموعتين إنما يعزز هذه المسؤولية، وهذا المبدأ؛ فحين وُزعت المسؤوليات توزيعاً منظماً، جاءت النتيجة متمثلة في حديقة نضرة، وفرحة المرضى وسعادتهم. ولعل أهم ما يشير إليه المقطع هو شمولية التغيير، فالوعي المجتمعي بالقضية إنما ينبه إلى تكاتف الجميع من أجل النهوض بالمجتمع، وهو ما قام به الأطفال من دور تطوعي.

(1) شموع، ص50-51.

ومشهد زرع الأطفال الورد يوحى بضرورة تغيير سلبيات المجتمع -التي منها التلوث البيئي- وإشراك الأطفال في ذلك التغيير؛ فالأطفال هم رمز الأمل، والورد رمز التجديد والنمو. ورمزية الألوان تشي بتنوع الإسهام المجتمعي وتكامله في تغيير المجتمع والوطن، وأن كل فرد عليه مسئولية خاصة في ذلك، وهو يبرز أهمية النص المسرحي في الكشف عن قضايا مجتمعية مهمة موضوعياً وفنياً.

وفي مقطع "انتباه (3)"، يثير الكاتب قضية أخرى من قضايا التلوث البيئي، المتمثلة في تدخين السجائر والمواد المخدرة في المقاهي، وما يحدثه ذلك من أثر سلبي في الأطفال خاصة: "بقعة ضوئية حمراء - في الجانب الأيسر للمسرح - مقهى شعبي - يجلس عليه مجموعة من الزبائن - يشربون الشاي و... - الجرسون يضع أمام أحدهم شيشة - الآخرون يشربون سجائر طويلة - يتدلى منها كلمة خطر- دخان كثيف يتطاير ويملأ الركن الأيسر للمسرح - يتحدثون معاً:

رجل 1: هي الدنيا زرقاء ليه .. البانجو عمل فيها كده.

رجل ٢: لا يا عبيط .. دا نفس الحشيش .. حلاوة عليه.

رجل ٣: حشيش إيه يا بهيم .. دا بودة العفريت.

تقف أمام المقهى الشعبي طفلة صغيرة - تلبس ملابس بيضاء - الجميع يوجه إليها الدخان الأزرق - بعد لحظات الثوب الأبيض يتحول لونه إلى الأسود - بقعة ضوئية زرقاء - زبائن المقهى يضحكون بصوت مرتفع"⁽¹⁾.

يوضح المقطع أثر التدخين السلبي على الطفل؛ فهذه طفلة صغيرة تقف أمام المقهى بملابس بيضاء، قد تحولت من أثر التدخين إلى اللون الأسود، والكاتب يشير بهذا الأثر الظاهري إلى ما يحدثه التدخين من أثر سلبي باطني، متمثلاً في صحة الطفلة، وما يسببه لها من أمراض خطيرة.

ويشير المقطع إلى مشكلة الإدمان الذي نقى في المجتمع، فلم يعد قضية فردية، بل انتشر ليشكل جزءاً من الثقافة اليومية، وهو ما رمزت إليه "مقهى شعبي". كما يعكس المقطع ما أصاب المجتمع من خلل اجتماعي يتجسد في سخرية الرجال

(1) شموع، ص 51.

الثلاثة، وإظهارهم عدم المبالاة والاعتیاد على الفساد. أما الطفلة الصغيرة فتجسد ضعف البراءة أمام الفساد، وهو ما يشكل خطراً كبيراً على الأطفال، الذين يعيشون في بيئة تستهلك نفسها بنفسها بالجهل والإهمال.

هذا التلوث البيئي يحيل الوطن إلى هيكل عظمي لا حياة فيه؛ وهو ما يستدعي تدخلاً سريعاً؛ لتدارك الموقف، قبل أن يزداد الأمر سوءاً؛ فتكون المبادرة من الطفلة: "الهيكل العظمي يقف منحنيًا فوق النورج - يخرج من رأسه المخ ومن جسمه القلب والرئتين و... مؤثر لصراخ دائم ثم استغاثة - تدخل الطفلة باكية على فستانها - يصمت الجميع - الطفلة تحاول أن تضع المخ في مكانه بالرأس - يدها ترتعش المخ يكاد يسقط منها على الأرض تتنفس بصعوبة جسم الهيكل يهتز - زبائن المقهى يضحكون - أحد الزبائن يدور حول الهيكل - يمسك بيده المخ - المخ يتحدث بعصبية (انت السبب) - زبون آخر يدور ويتمايل حول الهيكل ثم يمسك القلب ويحاول وضعه داخل الهيكل - القلب يتحدث بحزن شديد (حبة رحمة) - زبون آخر يحاول وضع الرئتين - الرئتان تتاداين وتتاداين (فين.. الهواء.. فين الهواء). يبتعد زبائن المقهى عن الهيكل - الطفلة تضع رأسها بين قدمي الهيكل - تكي -"⁽¹⁾.

إن الرمزية واضحة في هذا المقطع؛ فالهيكل يجسد الصورة الكاملة للمجتمع: المخ، والقلب، والرئتين، وهي رموز لأهم مكونات الحياة؛ فالمخ للعقل والتفكير، والقلب للمشاعر والإنسانية، والرئتان للحياة والبيئة، وهو ما يعكس تفككاً في الجوانب الفكرية والروحية والبيئية؛ مما يوحي بمجتمع منهك على وشك الانهيار من أثر التلوث البيئي. وجاءت المفارقة الضدية بين الصراخ والألم الذي يجسد المعاناة، وحركات الزبائن المتمايلة التي تعكس السخرية والاستهزاء؛ مما يبرز الهوة السحيقة بين القاهر والمقهور، بين الضحية والمجتمع المحيط.

ومحاولة الطفلة إصلاح الوضع المتردي، تعكس الجهود النقية التي تعيقها الأوضاع المتدهورة، فالطفلة رمز البراءة والأمل. أما بكاءها فيرمز إلى أن الجهود

(1) شموع، ص 52-53.

الفردية وحدها غير كافية لإنقاذ المجتمع من التلوث البيئي؛ لأن ذلك يتطلب عملاً جماعياً متكاملًا.

ثم يأتي الحل العملي لهذه المشكلة عن طريق الأطفال أيضًا؛ فيذهبون إلى المقهى، ويأخذون السجائر من الزبائن، ويبعدون الشيشة، ويوزعون على رواد المقهى الحلوى والكتب، في إشارة لطيفة من الكاتب بأن معالجة السلبيات تحتاج معها إلى توفير البدائل؛ لتساعد على تجاوز الأمر، وعدم العودة إليه مرة أخرى: "يصعد من الصالة مجموعة من أطفال المدرسة - أحدهم يمسك في يده أتوبًا من القماش - والآخر يمسك علبة حلوى كبيرة - والثالث يحمل مجموعة من الكتب - يذهبون إلى المقهى - يأخذون السجائر من الزبائن ويطفونها - يبعدون الشيشة - يوزعون ما معهم على رواد المقهى من حلوى وكتب - الجرسون يشتبك معهم - يعطونه ما تبقى من علبة الحلوى ومعها كتاب - الجرسون يأكل الحلوى ويقرأ الكتاب - الأطفال يذهبون إلى الهيكل العظمي - يلفون حوله القماش الأحمر والأبيض والأسود - الطفلة تخرج رأسها من بين قدمي الهيكل مبتسمة - الأطفال ينظرون إليها بحب شديد - مؤثر صوتي لأغنية: مصر يا أم حضارة الدنيا - ضحكات متوالية - تعظيم سلام"⁽¹⁾.

والمشهد يجسد تصاعدًا درامياً إيجابياً، يبدأ بالصراع، وينتهي بالفرحة والنصر؛ فالأطفال هم من حركوا الأحداث، وهو ما يعزز رسالة المقطع المتمثلة في دور الأجيال القادمة في الإصلاح البيئي. ويرمز الكاتب إلى الوطن (مصر) بالهيكل العظمي، بسبب ما أحدثه فيه التلوث البيئي، ويرمز بالقماش الأحمر والأبيض والأسود إلى علم مصر؛ فالأطفال عملوا على ترميم هذا الهيكل العظمي (الوطن) وحمايته، بأن لفوا حوله العلم، في إشارة بأن الوطن يحتاج إلى حماية ممن يعيشون فيه؛ ليعود إلى أمجاده وحضارته، وإلا تحول -هو ومن يعيشون فيه- إلى هيكل عظمي مشوه، وهو ما يلقي بآثاره السلبية على الأطفال ومستقبلهم.

(1) شموع، ص 53.

وفي مقطع "انتباه (4)"، نجد قضية أخرى من قضايا التلوث البيئي التي تلقي بتبعاتها على الطفل، وهي قضية تلوث الطعام؛ فالجزار يعلق الذبيحة مكشوفة دون أن يغطيها؛ فيجتمع عليها الذباب، فيرش عليه المبيد الحشري: "إضاءة تامة للمسرح باللون الأصفر - شارع في حي سكني - في وسط يمين المسرح - يافطة لمحل جزارة - الجزار يعلق الذبيحة فوق مقص خشبي - الذباب يملأ الذبيحة - يرش الذبيحة بمبيد حشري - يجلس بجانبها على الأرض - صوت من الخارج يتحدث (يا عربجي - عايز إيه يا أستاذ) يدخل من الجانب الأيسر للمسرح العربجي يركب الحمار - الحمار ينهق ويترك خلفه كمية من الفضلات (الروث) - من الجانب الأيمن للمسرح يدخل الأب ومن خلفه الأم وخمسة أطفال في أعمار سنية مختلفة - أحد الأطفال يضع قدمه على روث الحمار فيسقط على الأرض - إخوته يضحكون عليه - الأب ينظر إليهم ويضحك أيضاً - عندما وصل الأب وعائلته إلى منتصف المسرح - تمسك الأم في خناق الأب - الأطفال يصرخون - الأب يسقط على الأرض - الأم تأخذ حافظة نقوده وتذهب إلى الجزار - الأب يجرى خلفها - الأم تعطي الجزار ورقة مالية - الجزار يناول أحد الأطفال لفة للحمه"⁽¹⁾.

وهذا بائع الفاكهة والخضروات يحقنها بمواد ضارة: "مؤثر صوتي لأغنية (مدد. مدد .. شدي حيلك يا بلد) الفاكهاني يمسك بسرنجة كبيرة ويحقن حبات الطماطم والتفاح - يتحدث:

الفاكهاني: كل شيء يبحب الفيتامينات حتى الفواكه والخضار.
تعود الأم مسرعة إلى الفاكهاني ومن خلفها الأب يسقط وينهض و.. الأطفال يضحكون - الفاكهاني يعطي أحدهم كىسًا به طماطم - طفل آخر يسرق حبة فراولة وبيتعد عن إخوته قليلاً ويأكلها - من الجانب الأيسر للمسرح - يدخل رجل يمسك بخرطوم متصل بعربة رش مبيدات - طفل آخر يذهب إلى بائعة الحلوى ويسرق

(1) شموع، ص54.

قطعة حلوى سكر الجلاب ويجرى - البائعة تجرى خلفه - تسقط بجانب خرطوم الرش⁽¹⁾.

وتلاميذ المدارس يشترتون الحلوى والأطعمة المكشوفة الملوثة: "مؤثر صوتي لجرس المدرسة - من الجانب الأيمن للمسرح يدخل مجموعة من تلاميذ المدارس يلعبون الكرة - بعضهم يذهب إلى بائعة الحلوى والسندوتشات المكشوفة - يشترتون منها - يأكلون - يعودون إلى اللعب مرة أخرى"⁽²⁾.

هذا كله أدى إلى تسمم بعض الأطفال؛ فلزم الأمر استدعاء الإسعاف على الفور: "المدرس : ألو .. الإسعاف.. من فضلك لدينا حالات تسمم لمجموعة من الأطفال.. شارع الحضارة بمدينة المستقبل (يضع التليفون في جيبه).. إظلام لحظي"⁽³⁾.

يعتمد النص على مشاهد متفرقة مترابطة، حيث يتم تقديم القضايا تقديمًا تدريجيًا بما يناسب المتلقي؛ فالمقطع ينتقد غياب الوعي الصحي، وتدني مستوى الرقابة على الأطعمة، وتردي الأخلاقيات التجارية، كما يبرز تأثير ذلك في الطبقات الفقيرة، التي تُعد الأكثر تضررًا. كما يشير الكاتب هنا إلى مفارقة بين اسم الشارع واسم المدينة، وما يحدث فيهما؛ فكل هذا التلوث يحدث في شارع الحضارة، في مدينة المستقبل. هذه الأحداث اقتضت تدخل الأطفال؛ لوضع حل لها، ولتكون تصرفات الناس تتلاءم مع اسم شارعهم ومدينتهم؛ فاجتمعوا، ووضعوا عدة قرارات: "تلاميذ المدارس في اجتماع مهم - بعض التلاميذ يقومون بدور الحراسة - قائد الاجتماع يتحدث:

القائد: وفي نهاية الاجتماع تم الاتفاق على الآتي:

تلميذ 1: قرر تلاميذ مدرسة الحضارة إنشاء جمعية للمحافظة على البيئة من التلوث.

تلميذ ٢: نهيب بالسادة المسؤولين تدريس مادة الحفاظ على البيئة في المدارس واعتبارها مادة علمية في الشارع والمدرسة والمصنع والمنزل.

(1) شموع، ص55.

(2) المصدر نفسه، ص55-56.

(3) المصدر نفسه، ص57.

تلميذ ٣: كما قررت المدرسة إنشاء جمعية لتقويم السلوك المصري.

تلميذ ٤: وفي الخطة القادمة سوف نطالب بتدريس مادة تحارب الضوضاء⁽¹⁾.

ولكن القرارات وحدها لا يمكن لها أن تغير الوضع الراهن؛ ولذلك تدخل الأطفال عملياً لتغييره، وللحد من انتشار التلوث البيئي في شارعهم ومدينتهم: "التلاميذ يذهبون إلى الجزار ويضعون فوق اللحم قطعة من القماش وإلى بائعة الحلوى - يخرجون من الجانب الأيسر للمسرح إلى الصالة - مؤثر صوتي لأغنية (مدد. مدد .. مدد شدي حيلك يا بلد)⁽²⁾.

يعكس النص وعياً بالقضايا الاجتماعية، مثل: التلوث، والضوضاء، والسلوكيات السلبية؛ فالقضايا المطروحة تمس حياة الناس اليومية، وهي مشاهدة أمامهم جميعاً؛ مما يُعزز الشعور بالمسؤولية. كما يطرح المقطع من خلال بنيته الموضوعية عدداً من الحلول المهمة في قضية التلوث البيئي، منها:

- أهمية التعليم البيئي: من خلال إدخال مادة تعليمية في المناهج الدراسية عن الحفاظ على البيئة.

- التنوع في طرح المبادرات: فالأطفال لم يركزوا على المشكلات البيئية البصرية فقط، بل شملت اقتراحاتهم حلاً لمشكلة الضوضاء، بوصفها سلوكاً تلوثياً يجب معالجته.

- التوجيه العملي: وهو ما يكشف أن الوعي لا يكون بالكلام فحسب، بل لابد أن يترجم إلى أفعال ملموسة، منها هذا التناغم بين الحراسة والقائد؛ فالحراسة تمثل الجماعية، والقائد يجسد القوة المحفزة والموجهة نحو الإصلاح الإيجابي. ثم جاء ختام المقطع بأغنية؛ وذلك للحث على النهوض والعمل؛ من أجل الارتقاء بالوطن.

وعلى ذلك لم تكن دلالة القهر في المشكلات البيئية سبباً لإظهار عجز الأطفال، بل انتكأت ضمناً على توجيه الأطفال نحو أدوار قيادية في مواجهة المشكلات البيئية

(1) شموع، ص 58.

(2) المصدر نفسه، ص 58.

والاجتماعية، وذلك بالمشاركة المجتمعية، ونبذ الفوارق الطبقية؛ مما يعزز الشعور بالانتماء إلى الوطن، والمسئولية تجاه المجتمع.

ثانياً- القضايا السياسية:

محور القضايا السياسية في مسرح الدراما الحركية لنعيم الأسيوطي يدور حول قضية مهمة، هي القضية الفلسطينية والصراع العربي الصهيوني؛ فسلط الكاتب الضوء على جرائم الاحتلال الصهيوني في الأراضي الفلسطينية -وغيرها- وتقسيمها، والتنعم بخيراتها، وترك أصحابها يتضورون جوعاً؛ فسوّر القهر الذي يعيشه الفلسطينيون وأطفالهم؛ جراء هذا الاحتلال الغاشم، ونادى بوحدة الوطن العربي.

وقد جاء هذا واضحاً في مقاطع درامية متعددة؛ ففي مقطع "شموع (2)، يتجلى هذا الصراع، وما ترتب عليه من قهر وظلم لأصحاب الأرض، يتمثل في هدم المنازل، والقتل، والتعدي على النساء: "أحجار متساقطة لمنازل منهارة - في عمق المسرح رسم لقبة مسجد - كتب عليها بلون دموي لفظ الجلالة - بقعة ضوء خضراء - يدخل من الصالة رجلان من ذوي اللحي الحمراء والشعر الأشعث/ يضربان أمامهما امرأة/ تحمل داخل أحشائها جنيناً/ تلبس ثياباً عربية/ بيدها حجر صغير/ تمر منحشرة بين الأحجار الصغرى فالكبرى/ بشعرها يمسحان حذاءيهما/ الرجلان يشربان ثم يسكران/ تختفي الإضاءة الخضراء تدريجياً/ شيء مزعج يحدث/ الإضاءة ذات اللون الأحمر تتوسط المسرح/ صوت نسائي يصرخ/ مجموعة من الرجال يدخلون من الجانب الأيسر للمسرح حبواً/ صوت لطفل وليد يصرخ/ في الركن الآخر يجلس رجل معه آلة عزف شعبية/ يغني للطفل قصة بطل شعبي/ طبول الحرب تدق/ في الخلفية تظهر صورته فارس يحمل سيفاً/ من مقدمة المسرح تقذف كرات ملونة/ مؤثر صوتي لفرقة/ الرجل والآلة يخنفان"⁽¹⁾.

يشير المقطع من بدايته إلى حجم هذا الدمار الذي قام به الاحتلال الصهيوني؛ فهو دمار كبير، تسبب في انهيار منازل كثيرة؛ فملأت الأحجار المتساقطة الأرض،

(1) شموع، ص10.

هذا الدمار لم تسلم منه المساجد ودور العبادة؛ إذ صارت أماكن للصراع والقتل وإراقة الدماء، وعلى رأسها المسجد الأقصى وقبة الصخرة. وقول الكاتب: "في عمق المسرح رسم لقبة مسجد"، يوحي بعمق هذا الصراع، وأنه متجذر في هذه البقعة من الأرض منذ سنوات طويلة، هذا الصراع الذي كان من آثاره التعدي على النساء وإهانتهم وإذلالهن بلا شفقة ولا رحمة؛ حتى إن جنود الاحتلال يمسحون أحذيتهم بشعورهن، وهو ما يؤكد حالة العجز والقهر التي يعيش فيها الشعب الفلسطيني تحت وطأة هذا الاحتلال، الذي يسكر جنوده ويعربدون، ثم يفعلون بالنساء ما يعجز القلم عن ذكر تفاصيله؛ فيلخصه الكاتب بقوله: "شيء مزعج يحدث".

ويتكئ النص على إبراز صورة الهدم والانهييار المادي والمعنوي، فالأحجار المتساقطة في افتتاحية المشهد ترمز إلى الحروب الاستبدادية التي تهدم المجتمعات، كما يشير اللون الدموي للفظ الجلالة إلى تسييس الدين، واستخدامه غطاء للصراع، وأداة شرعية للدمار، وهو ما يفسره مظهر الرجلين الخارجي؛ فهما يجسدان التطرف الديني، والانحراف عن القيم، خاصة في مشهد السكر؛ فالثنائيات الضدية بين المظهر الديني وحالة السكر، تعكس الانفصال عن هذه القيم الأخلاقية.

ويرمز صوت صراخ الطفل الوليد إلى الأمل في التحرر، على الرغم من هذا الوضع القائم، واستدعاء أغنية قصة بطل شعبي ترمز إلى أمجاد الأمة الغابرة، وأن ماضيها مملوء بالأبطال الذين حرروا أوطانهم من بطش المحتل الظالم، وأن الأطفال هم الأمل في المقاومة. كما تؤكد ضرورة غرس قيم البطولة في نفوس الأطفال؛ فهم أساس تحرير الأوطان.

أما الكرات الملونة فتشير إلى محاولات التغطية على العنف والتدمير؛ مما يعكس طبيعة الصراع الذي يقوم على التدمير ويعتمد التشويش بالإلهاء. ومما أشار إليه المقطع أيضاً أن الحرب ظاهرة دورية، وذلك في رمزية صورة الفارس في الخلفية؛ مما يشير إلى استمرارية الصراعات.

في هذا الصراع يستخدم المحتل سلاح التجويع ضد الشعب الفلسطيني؛ لقتل روح المقاومة فيه، وفي أطفاله، ليجبروهم على الاستسلام، أو الهجرة إلى أرض أخرى: "بقعة ضوئية زرقاء/ الجندي المقنع يضرب الطفل الأول فيسقط معه

الآخرون/ في عمق المسرح مخلفات للقمامة/ يترك الجندي الأطفال بجانبها/ ضعف واستسلام/ لا يستطيعون النهوض/ يقومون بنبش القمامة/ أكثرهم يمتص الزلط/ الآخرون يأكلون أوراق الشجر/ في النقطة الساخنة للمسرح/ ترايبزة عليها زجاجات لمياه معدنية/ مؤثر صوتي لنساء تصرخ وأطفال تبكي⁽¹⁾.

يشير المقطع إلى تعمد الاحتلال انتهاج سياسة تجويع الأطفال؛ وهو ما يؤدي إلى ضعفهم وقهرهم وعدم استطاعتهم النهوض؛ فيصل بهم الحال إلى نبش القمامة، ومص الزلط، وأكل أوراق الشجر، وهو ما يمثل ذروة الظلم والقهر. والمقطع يشير ضمناً إلى مفارقة، مفادها أن المحتل يعيش في رغد من العيش على أرض ليست أرضه، في حين يعيش أصحاب الأرض في فقر مدقع، وقهر نفسي قاتل.

والمقطع يشير إلى مشهد قاتم من الجوانب الإنسانية؛ فالجندي المقنع يمثل القوى القمعية مجهولة الهوية التي تسحق أصحاب الأرض بالتجويع والتشريد، فضرب الطفل يوحي بانتهاك وحشي لصورة البراءة والمستقبل، والقمامة تحمل مأساة الشخصيات في التعايش مع وضع مزرٍ؛ لتلبية احتياجاتها الأساسية، وهذا يتجسد في مص الزلط وأكل أوراق الشجر، وهو ما يعكس حالة اليأس، والافتقار لأدنى مقومات الحياة. ويظهر التناقض جلياً بين الزجاجات المعدنية الموضوعة على "الترابيزة"، والكرامة المهذرة لأصحاب الأرض؛ مما يعكس حالة عدم المبالاة من المجتمع الدولي، الذي يعقد اجتماعات، ويلقي شعارات، والمآسي مستمرة.

ويعمل المحتل دائماً على تقسيم الأرض، وفصل أجزائها عن بعض، ووضع الحدود والحواجز؛ ليمنع الشعوب من الاتحاد واتصال بعضهم ببعض؛ ولتسهيل السيطرة عليهم وقمعهم. ونجد هذا واضحاً في مقطع "الرحلة (1)": "يعود الجميع، ومعهم جسد الطفل الممزق. تضعه في لفافة القماش - مؤثر صوتي لضحكات الطفل. السيدة الرمز وأم الطفل تقولان معاً:

- أرضي.. أرضك.

- (الجمهور يردد معهم) أرضي.. أرضك.

(1) شموع، ص 26.

إضاءة تامة للمسرح باللون الفسفوري. يدخل الرجل الضخم ومعه الرجال الأربعة. يطاردون السيدة الرمز والأم. تسقط الأم على الأرض. الرجال يضربونها بعنف. تتحدث وهي تصرخ:

- وطني..

- ولدي..

تفارق الأم الحياة. الرجل البدين يطارد السيدة الرمز. تهبط إلى الجمهور وهي تصرخ. يقف الرجل البدين في مقدمة وسط المسرح فرحاً. يصب نحوها سلاحه الناري بالانتقام. اثنان من الرجال الأربعة يخرجون من يسار المسرح، ثم يعودون مسرعين وهم يحملون على أكتافهم التابوت. الرجال الأربعة يعطون التحية للرجل البدين. يمزقون جسد الطفل. يكسرون التابوت. يوزعون أجزاء الطفل في أركان المسرح الأربعة. بقع ضوئية حمراء في أركان المسرح الأربعة. مؤثر صوتي لصرخات طفل متتالية. الجمهور في حالة صمت وسكون. إظلام لحظي⁽¹⁾.

يتكئ المشاهد على الرمزية؛ فالطفل الممزق يجسد تقسيم الأرض؛ وهو ما يشير إلى بشاعة الصورة، ويرمز أيضاً إلى البراءة والمستقبل اللذين يُضحى بهما في صراعات القوى الكبرى. وتمزيق الجسد يعكس تفتيت الهوية الوطنية وتدميرها بين القوى المختلفة. و"السيدة الرمز" ترمز إلى الوطن، ويشير ضرب أم الطفل بعنف وسقوطها على الأرض وهي تصرخ، ثم مفارقتها الحياة، بمدى الذل الذي تعيشه النساء؛ دفاعاً عن الوطن، وإن كلفهن ذلك حياتهن.

والرجل البدين يعكس صورة النظام المستبد الذي يتغذى على ثروات الشعوب باستخدام العنف، والرجال الأربعة يجسدون أذرع القوى المستبدة في ردع الشعب الفلسطيني، والهتاف: "أرضي أرضك"، يعكس وحدة المصير والتمسك بالأرض رغم الألم، وترديد الجمهور يمثل الدعوة إلى المشاركة الجماعية في رد ظلم المحتل، أو الإدراك المشترك لظلمه وقمعه.

(1) الرحايا، ص 15-16.

ويشير تحطيم التابوت إلى محاولات القضاء على الإرث والهوية الوطنية، ثم السعي في نشر الفوضى. وصرخات الطفل في نهاية المقطع تشير إلى الألم الممتد الذي لا ينتهي، كما تشير ضمناً إلى الأمل الذي لا يزال يردد صدى صوته المقاوم رغم القمع، والصمت الجماعي من الجمهور يعكس حالة الشعور بالعجز الجماعي أمام الأحداث المأساوية. وعلى ذلك فالمقطع يسלט الضوء على المآسي الإنسانية الناجمة عن استمرارية استبداد المحتل، مع ضرورة الوحدة والمشاركة الجماعية؛ لاستعادة الحقوق بالتمسك بالهوية الوطنية والمقاومة.

ويتجاوز هذا الصراع العربي الصهيوني الأراضي الفلسطينية إلى أراضٍ عربية أخرى مجاورة؛ فتحدث مذبحة "قانا" بلبنان، سنة 2006م، وقد قُتل فيها عدد من الأطفال؛ فيزداد ما يعانیه الأطفال من قهر مادي ومعنوي؛ فيحملون همماً أكبر من سنهم الصغيرة، ويتركون اللعب؛ إذ أمامهم مهمة أخرى حملوها على عاتقهم، هي الأخذ بثأر من قتلوا في هذه المذبحة: "يمسك مجموعة من القطع الخشبية - يجلس في وسط المسرح - بقعة ضوئية صفراء - يرقص في سعادة - يجلس في وسط المسرح - يلاعب القطع الخشبية - القطع تشكل صورة - صوت الطفل (الله .. صورة.. الآن سوف ألعب قليلاً) موسيقى لأغنية طفولية - يحلم للحظة - يتحدث إلى الصورة (إنك كرتونة.. لن ألعب بك.. سوف أخرج لكي أبحث عن زملائي) أمامنا مهمة أخرى - إخوتي قتلوا البارحة في قانا.. واليوم سوف نأخذ بثأرهم.. إنني مرهق.. أخاف أن أنام يفرك عينيه - يقاوم النعاس - يضع شكل الكرتونة على الأرض - ينتأب - صوت نشائي (يا ولدى قبل ما تنام.. لازم تحلم... ويا ريت تحلم بالليل والقمر والأرض وحكاية التاريخ) مؤثر صوتي لصوت الرعد - صوت خشن قوى (أنا التاريخ) الصوت النسائي (نم واحلم بالأرض والتاريخ) صوت الطفل (هم وحزن) الطفل يعود للتأؤب ثم ينام - المسرح في حالة إظلام تام لمدة عشرين ثانية"⁽¹⁾.

(1) شموع، ص32.

يعكس المقطع صورة فقدان الطفولة في ظل قهر المحتل؛ فالأدوات الخشبية تعكس الأدوات البسيطة للعب؛ مما يعكس براءة الطفولة، لكنها تتحول إلى أدوات تحمل رمزية الفقد والصراع عند تشكيل الصورة. والكرتونة تعكس الحياة الهشة التي يعيشها الطفل، وأغنية الطفولة تعكس الحنين إلى السلام والطفولة المفقودة، وتخلق ثنائيات ضدية بين الحنين للسلام والجو المليء بالحزن والهم بسبب الحروب، والحلم بجسد الأمل في المقاومة. أما ذكر "مذبحة قانا" فيسلط بها الكاتب الضوء على حجم الفاجعة الإنسانية التي حدثت للأطفال من جراء الحروب.

ويظهر صوت التاريخ الخشن؛ ليكشف عن أن التاريخ صارم وقاسٍ، وهو يضع على الطفل عبء الفهم ثم المقاومة، وفيه ربط بين الماضي والمستقبل، وهو ما يؤكد أن الصراع الدائر هو إرث ممتد منذ زمن، وعلى الأجيال القادمة أن تتحمله بالمشاركة فيه. أما مقاومة الطفل النعاس في نهاية المقطع، فتجسد الصراع بين الاستسلام والتمسك بالحياة والذاكرة، أما نومه فيجسد الإرهاق الجسدي والنفسي بسبب استمرارية المعاناة.

وقد أجاد الكاتب حين ترك المسرح في حالة إظلام لمدة عشرين ثانية؛ فالإظلام من الناحية الدرامية هنا، يعكس نهاية مفتوحة للنص؛ مما يترك الجمهور في حالة صدمة مع نفسه، ويمنحهم فرصة لاستيعاب حجم المأساة، ومن ثم الوعي بأهمية إدراك المشاركة الجماعية لرفعها، كما أن الظلام يمثل مرحلة انتقالية تحمل مزيداً من الألم أو شيئاً من الأمل، والعشرون ثانية تضغط على جمهور العرض، وتشعرهم بثقل الإظلام المسرحي؛ مما يعكس -ضمنياً- ثقل السنوات على المكالمين في ظل التشريد والتجويد والقتل.

في ظل هذا القهر والظلم يصرخ الطفل؛ لعل أحداً ينقذه من هذه المعاناة، ولكن بلا فائدة، فما كان له إلا أن يلجأ إلى الله -عز وجل- بعد أن خذله من يستنصرهم. وهذا ما نجده في مقطع "شخابيط": "الطفل يصرخ (انهضوا. تعالوا هنا. أنقذوني. العار. العار) - الشاب المقنع يضحك قائلاً: (لا فائدة. لا فائدة. الموتى لا يتحدثون.

لا يضحكون. لا يبكون). الطفل يرفع صوته أعلى: (الموتى لا لا... الله أكبر...
الله أكبر)(1).

يجسد صراخ الطفل في هذا المقطع تمرده على الواقع المأساوي، واستدعاءه الأحياء للمشاركة في النضال، وهو ما يقابله الشاب المقنع الذي يجسد المحتل المستبد، الذي يعتمد على قتل التغيير؛ فقله: "الموتى لا يتحدثون"، يجسد فقدان الأمل في التغيير أو المقاومة. وتكرار الطفل "الله أكبر"، تضرع إلى الله - عز وجل -؛ لتحقيق الأمل المنشود. فالطفل يقاوم، وهو في عمق المأساة، ويرفض الصمت والخضوع للمحتل.

هذه المعاناة الحياتية تحت وطأة الاحتلال لازمت الطفل بعد أن كبر وصار شابًا، وهذا ما يجسده مقطع "حدود": "بقعة ضوئية صفراء خافتة - في وسط المسرح قبة المسجد الأقصى - مجموعة من الأعمدة الحديدية مشدودة بخيوط سوداء تمثل حدود الدول المجاورة للمدينة المقدسة - في مقدمة وسط المسرح يجلس شاب عربي بداخل ماجور أو نصف برميل - ما بين الحين والآخر يأخذ سينة من النوم - من بين جمهور شاب في ملابس سوداء وقناع لوجه خنزير - يزاحمه الشاب العربي في مكانه - الشاب العربي يسد أنفه من الرائحة الفظيعة - يفر هاربًا - مؤثر صوتي لضحكات بشرية متوالية"(2).

يشير المقطع إلى ضيق عيش هذا الشاب على أرضه؛ فهو يعيش في "ماجور أو نصف برميل"، في حين يرتع المحتل وينعم في أرض ليست أرضه. ويجعل الكاتب المحتل في صورة بشعة، تتلاءم واغتصابه الأرض ظلماً؛ فملابسه سوداء، ووجهه وجه خنزير، لا يطبق رائحته من يقترب منه.

وفي المقطع نفسه نجد الشباب والأطفال يناوون بإزالة الحدود، وبوحدة الوطن العربي، ونبذ الخلافات والفرقة: "أحد الشباب يزحف من أسفل المسجد - يخطف بندقية من بعض الخنازير - يفرغ ما بها من طلقات في صدره - يسرع هاربًا إلى

(1) الرحايا، ص36.

(2) شموع، ص111.

حدود الدول العربية - يمزق كل الخيوط - مؤثر صوتي لقارئ القرآن (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا) - الشاب ينادي بصوت مرتفع (القدس لنا) - يخرج جموع من شباب وأطفال كل الدول الحدودية متشابكي الأيدي - يغطون براميل البترول بقماش أسود - يتجهون إلى الدولة المقدسة - يقولون في صوت واحد (القدس لنا)⁽¹⁾.

فالمقطع يتحرك من فردية الشاب المقاوم بعد الاضطهاد والتشريد، إلى جماعية التكتاف والوقوف في وجه المحتل؛ مما يعكس تحولاً كبيراً من اليأس إلى الأمل. وزحف الشاب من تحت المسجد يشير إلى أن الوقوف في وجه المحتل الظالم لا من أجل الفرد، بل من أجل المقدسات، كما يعكس التحدي والخروج من وطأة الحصار؛ فجاءت الآية القرآنية لتعزز الوحدة والتكتاف. أما مناداة الشاب بصوت مرتفع: "القدس لنا"، فهو الشعار الذي يختزل الرسالة الأساسية للمقطع، المتمثلة في الدعوة إلى التمسك بالأرض، مهما كانت التكلفة المادية والروحية.

(1) المصدر نفسه، ص 112.

المبحث الثاني

البنية الفنية وعلاقتها بصورة الطفل المقهور

الشخصية:

الشخصية هي "أحد الأفراد الخياليين أو الواقعيين الذين تدور حولهم أحداث القصة أو المسرحية"⁽¹⁾. والشخصية ليست "صورة حرفية منقولة عن الواقع كما هو، وإنما ترتفع عنه، وتتجاوزه بجوانبها الفنية التي أضافتها عبقرية الكاتب، فأصبحت معادلاً فنياً للشخصية الواقعية، ونموذجاً لفئة من الناس، ففيها من الواقع، وفيها من الخيال"⁽²⁾.

والمسرحية تعرض -عن طريق الحوار والحركة- قصة ما ذات دلالات خاصة؛ ولذلك لا بد أن تشتمل على شخصيات تحدث وقائع هذه القصة، أو تحدث لها بعض وقائعها⁽³⁾. فالشخصية المسرحية "هي الوجود الحي الملموس، الذي يراه المشاهدون ويتابعون من خلال سلوكه وانفعالاته وحواره كل المعاني التي يحملها الحدث المسرحي وبناء المسرحية العام، وأنها بهذا -دون انفصال عن غيرها من العناصر بالطبع- أهم عناصر المسرحية، وأقدرها على إثارة اهتمام المشاهد"⁽⁴⁾. وللشخصية أبعاد ثلاثة: البعد الجسماني أو الشكلي، والبعد الاجتماعي، والبعد النفسي. ويتوقف نجاح الكاتب في رسم شخصياته على معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة⁽⁵⁾.

وقد رسم نعيم الأسيوطي شخصية الطفل المقهور في مسرحه بناء على هذه الأبعاد الثلاثة، وحرص على ألا يحمل هذا الطفل اسماً معيناً؛ وذلك لأنه يمثل قطاعاً كبيراً ومهماً في المجتمع، يعكس من خلاله ما أصاب الطفل من إذلال وقهر؛ فقد

(1) معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة وكامل المهندس، ص208.

(2) بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، ص113.

(3) من فنون الأدب: المسرحية، د. عبد القادر القط، ص20.

(4) المرجع نفسه، ص20.

(5) فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، علي أحمد باكثير، ص74.

يحرص الكاتب على عدم تسمية بعض الشخصيات؛ ليدل بها على نمط عام، أو يجعلها معبرة عن قضية معينة.

ويمكن بيان الأثر الفني للقهر في شخصية الطفل من خلال الثنائيات الضدية التي عقدها الكاتب بين الشخصية القاهرة والمقهورة؛ ليوضح من خلال ذلك ما وقع على الطفل من قهر جسدي واجتماعي ونفسي، وهو ما نجده واضحاً في عدة مقاطع درامية، منها مقطع "انتباه"، الذي يتجسد فيه القهر بأنواعه الثلاثة: "كوم من الزبالة بجانبها طفل صغير في سن العاشرة - يلبس ملابس ممزقة - حافي القدمين - منكوش الشعر - يسعل كثيراً - تلاميذ المدرسة يلبسون ملابس جميلة - يلعبون بجانب الزبالة - أحدهم يأكل سندوتشاً وآخر يأكل بسكوتاً و... - يلقون بالفضلات المتبقية والأوراق فوق الزبالة - الطفل يلقي بنفسه خلف الفضلات - يعيد تفتيشها - يأكل ما تبقى فيها - تلاميذ المدرسة يضحكون عليه بسخرية - أحدهم يضربه بقدمه في جنبه - الطفل يصرخ ألماً - آخر يبعثر عليه فضلات الزبالة...الطفل الجالس بجانب الزبالة يبكي..."⁽¹⁾.

يتضح من الوصف الخارجي للطفل انعكاسات القهر على ملامحه؛ فهو شديد الفقر، ملابسه ممزقة، حافي القدمين، منكوش الشعر، يأكل بقايا الطعام من بين ركام القمامة، وهو ما انعكس أيضاً على حالته الصحية السيئة، وهذا يشير ضمناً إلى حالة القهر التي يعيشها الطفل؛ فهو يعيش قهراً اجتماعياً من الشخصيات القاهرة، المتمثلة في تلاميذ المدرسة، الذين ضحكوا منه وسخروا، ثم قهروه جسدياً؛ بأن ضربه أحدهم بقدمه، وآخر بعثر عليه فضلات القمامة؛ وهذا أدى إلى قهره نفسياً، فما كان منه إلا البكاء والصراخ والألم.

ويشير الفعل الحركي (يلقي) إلى أكثر من دلالة؛ فهو يشير إلى ثنائية ضدية بين فعل إلقاء القمامة من التلاميذ الأغنياء، وإلقاء الطفل بنفسه خلف أكوام القمامة؛ فبقايا الطعام بالنسبة إلى الأغنياء لا تشكل لهم قيمة، ولكنها بالنسبة إلى الطفل تشكل ملاذ الأخير في البقاء على قيد الحياة. والفعل (يلقي) يدل أيضاً على السرعة، وهو ما

(1) شموع، ص 43-44.

يتناقض مع هيئة الطفل الخارجية، التي تشير ضمناً إلى نحوله وضعفه، ولكنه لجأ إلى ذلك للتمسك بالحياة. وهو يدل أيضاً على تشابه بين هيئة الطفل وهذه القمامة، وكأنه جزء منها؛ وهو ما يجسد ما يعيشه الطفل من قهر جسدي واجتماعي ونفسي.

وفي مقطع "مواطن للبيع" -الذي أشار فيه الكاتب إلى قضية تجارة الأعضاء البشرية- نجده يتكئ فيه على الوصف الخارجي؛ ليضع أمام القارئ صورة من صور قهر الطفل "الضحية": "بقعة ضوئية حمراء في عمق المسرح - تتغير الإشارات - كتب عليها (مزارع للكبد.. للكلى.. للطحال.. للقلب) بجانب كل إشارة يجلس مجموعة من الأطفال على ركبتهم - معلق في رقابهم ما يشبه الجردل - أحد الرجال يضربهم والآخر يخرج من جيبه سكيناً - يمسك بالطفل الأكبر - يقيده مثل الذبيحة - يرفع السكين عاليًا - تختفي البقعة الضوئية للحظات"⁽¹⁾.

فالمقطع يشير إلى حالة الاستسلام والقهر التي عاشها الأطفال في هذه اللحظات؛ فقد مورس عليهم القهر الجسدي من جلوس على ركبهم؛ تمهيداً لذبحهم، وبيع أعضائهم، وهو ما يشير إلى بشاعة ما عاشه هؤلاء الأطفال من قهر نفسي.

وتشير أفعال الحركة (يجلس على ركبتيه - يضربهم - يمسك - يقيد - يرفع) إلى أن هؤلاء الأطفال صاروا وكأنهم بهائم، لا قيمة لهم سوى الذبح والبيع؛ وهو ما يشير إلى قسوة العنف الذي تعرض له الأطفال. ويرمز "الجردل" المعلق في رقابهم إلى ثقل العبء النفسي الذي يعيشه هؤلاء الأطفال في هذه اللحظات، ويشير أيضاً إلى عدم إمكانية التحرك من هذه القيود الحسية والمعنوية.

والإضاءة الحمراء في المقطع (بقعة ضوئية حمراء في عمق المسرح) تشير إلى الخطر؛ فاللون الأحمر ارتبط كثيراً في اللغة العربية بـ"المشقة والشدة"⁽²⁾، وهذه المعاني تتلاءم مع ما أصاب الأطفال من قهر جسدي ونفسي.

وفي مقطع "أنا مواطن" يسهم الوصف في عرض مشهد آخر من مشاهد قهر الطفل اليومية: "المستوى الأيمن للمسرح به مجموعة من الطبقة العليا- يتراقصون

(1) شموع، ص 61.

(2) اللغة واللون، د. أحمد مختار عمر، ص 75.

على أنغام موسيقى صاخبة- يلبسون ملابس فاخرة وشبه عارية... وفي المستوى الأيسر الأقل ارتفاعاً - نشاهد منازل بدون أسقف وأطفال عراة يلعبون بين بلاعات المجاري- يسقط طفل صغير في واحده منها والآخرين يسحبونه بحبل هللكه الزمن- صراخ الأطفال يدمي القلوب...أطفال المستوى الأيسر يحتفلون بالعيد وهم عراة، والنساء يحتفلن بالدموع وهي تتساب داخل أفواههن- الرجال يلصقون أجسادهم المصلوبة على الجدران الصامتة- وفي المستوى الأيمن- يزداد الصخب وأصوات العربات الفاخرة⁽¹⁾.

فمشهد القهر في المقطع يعتمد على الثنائيات الضدية بين القاهر والمقهور، بين فئة غنية من الطبقة العليا تعيش حياة الترف، في مقابل أطفال يعيشون في منازل دون أسقف، ويلعبون عراة بين بلاعات المجري، ويحتفلون بالعيد بالهيئة نفسها؛ وهو ما يشير إلى حياة القهر الاجتماعي والنفسي التي يعيشها هؤلاء الأطفال. إضافة إلى أن المقطع يشير إلى أن النساء والرجال (الأمهات والآباء) يعيشون حالة القهر نفسها؛ فقد أرغمتهم ظروف حياتهم الصعبة على العيش بين بلاعات المجاري، في حين يزداد ترف الأغنياء، وتعلو أصوات سياراتهم الفاخرة؛ مما يزيد من القهر النفسي للأطفال ومن يعولهم.

ويشير المقطع إلى ثنائية ضدية بين عري الأغنياء، وعري الفقراء؛ فالأول يدل على الترف والتحرر، والآخر يدل على الشقاء والحرمان. والفعل الحركي (يلصقون أجسادهم المصلوبة على الجدران الصامتة) يوحي ضمناً بأثر الحرمان والشقاء في هؤلاء الرجال، وكأنهم أصبحوا كالجدران الصامتة؛ مما يشير إلى ما أصابهم من قهر نفسي بسبب هذا الحرمان. وجاءت أنغام الموسيقى الصاخبة، وصخب أصوات العربات الفاخرة؛ لتزيد من ألم الأطفال النفسي وقهرهم؛ فكان صراخهم تعبيراً عن هذه المعاناة.

وفي مقطع "دار يا دار (2)"، يجسد الوصف مشهداً من مشاهد قهر أسرة بأكملها (الأب، والأم، والأطفال): "الرجل الأول يصل بيته والراتب الشهري في يده. يقف

(1) الرحايا، ص 43-44.

في مقدمة يسار المسرح. يقوم بتوزيع الراتب على الجزار والفكهاني والصيدلي و... يتبقى في يده ورقة واحدة. تهبط من أعلى المسرح ستارة بيضاء. نشاهد عليها ما يفعله الرجل الأول بالورقة المالية. يشتري منها بعض الخبز الأسود، وطبقاً من (القول المدمس). يدخل إلي منزله في وسط يسار المسرح. تظهر عليه علامات الحزن. يسمع صوت زوجته وهي تولول وتصرخ. تدخل من وسط يسار المسرح وهي تلبس ملابس ممزقة. المنزل خال تماماً من الأثاث المنزلي. يدخل خلفها أطفالها الثلاثة وهم يبكون من شدة الجوع. الرجل يقسم لهم أرغفة العيش وحببات الفول المدمس. الزوجة تضرب رأسها بيديها. الرجل الأول يضع ذراعه أسفل رأسه وينام على الأرض. الأطفال الثلاثة يهبطون إلى صالة العرض هرباً من حياتهم. الزوجة تصرخ، وتمتد لهم يدها، وتستعطفهم أن يعودوا إلى بيتهم. تظل تبكي حتى تسقط بجوار الرجل الأول⁽¹⁾.

فهذا الأب مقهور نفسياً؛ بسبب فقره، وعدم قدرته على تلبية احتياجات أسرته اليومية؛ فيشعر بالحزن، ثم ينام على الأرض مستسلماً لحالة العجز والقهر التي يعيشها، وهو ما ألقى بظلاله القاتمة على زوجه التي عاشت هي الأخرى قهراً نفسياً، وهي ترى أطفالها يبكون من شدة الجوع. حالة عجز الوالدين هذه، زادت من القهر النفسي الذي يعيشه أطفالهم؛ فلم يجدوا متنفساً لهم سوى الهروب من البيت. وتوحي الأفعال المضارعة في المقطع باستمرار المعاناة الحياتية لجميع أفراد الأسرة؛ مما يزيد من القهر النفسي لهم جميعاً، هذا القهر الذي أدى إلى تفكك الأسرة، وهروب الأطفال؛ ولذلك جاء اسم المقطع "دار يا دار"، الذي يشير ضمناً: أن لا دار.

وشخصية الرجل في هذا المشهد ليست شخصية فردية، بل هو تمثيل حي للمأساة الاجتماعية؛ فتقسيمه الراتب يعد فعلاً محورياً في إظهار سلوكه الاجتماعي والنفسي؛ إذ يصور هذا الفعل المسؤولية الواقعة عليه، وتضحيته بنفسه من أجل أسرته، لكن

(1) الرحايا، ص 61.

الإحساس بالمسئولية جاء مختلطاً بالعجز؛ فاستسلامه للنوم يكشف عن قلة الحيلة أمام الظروف الطاحنة.

أما الأطفال الثلاثة فيمثلون الأمل المجهض؛ فكسرهم الحاجز بين المسرح والجمهور يشير إلى عجز الرجل عن احتوائهم، وتركهم يواجهون العالم القاسي بمفردهم، وعلى ذلك فالزوجة والأطفال يظهرون في المقطع بأنهم ضحايا العجز، وليسوا شركاء في مقاومة الحياة.

ويشير هذا المقطع إلى ديناميكية العلاقات بين الشخصيات؛ فالزوجة ليست شخصية هامشية، بل تمثل امتداداً للصراع النفسي لشخصية الرجل؛ فصراخها وملابسها الممزقة يعكسان تفاقم الأزمة.

ويتجسد القهر الاجتماعي والقهر النفسي في مقطع "أنا الشعب"، في ثنائية ضدية بين الفقراء والأغنياء: "في وسط المسرح مجموعة من الأطفال أو الشباب - يجلسون على مقاعد خشبية متهالكة - يكتبون في كراسات الامتحان مع ارتفاع مؤثر الأغنية - على مسافة بسيطة منهم - يجلس زملاؤهم على مقاعد فاخرة ومراوح ومياه مثلجة"⁽¹⁾.

فيشير الوصف الخارجي لمقاعد الأطفال المتهالكة، في مقابل مقاعد زملائهم الأغنياء بقسوة القهر الاجتماعي والنفسي الذي يعيشه هؤلاء الأطفال؛ بسبب هذه التفرقة، وقد زاد من شدة قهرهم هذه المسافة اليسيرة بينهم. وارتفاع مؤثر الأغنية جاء به الكاتب ليعبر عن ازدياد هذه الحالة من المعاناة والقهر. ويشير الفعل الحركي (يجلسون - يجلس) إلى استمرارية هذه المعاناة، وهذا القهر، ويشير ضمناً إلى تردي الحالة النفسية لهؤلاء التلاميذ.

ويصور مقطع "شموع (11)" مشهداً من مشاهد القهر النفسي في ثنائية ضدية أخرى، بين معيشة الفلسطينيين وأطفالهم، والمحتل الصهيوني: "بقعة ضوئية بيضاء - على يمين أعلى المسرح - أكواخ لأجساد بشرية - داخل الأكواخ البيضاء - أطفال يصرخون ويتألمون جوعاً - مؤثر صوتي لكلمات عسكرية - طفل يخرج من

(1) الرحايا، ص 51-52.

الأكواخ - في مقدمة المسرح - مجموعة من الصخور تشبه الإنسان - الطفل يذهب إليهم ويستعطفهم - في الجانب الأيسر للمسرح - منازل سوداء بداخلها أجساد بشرية حمراء - مؤثر صوتي لأصوات تضحك - تداخلات صوتية لبرامج تلفزيونية - صوت قبلات يعلو ثم يعلو - يعود الطفل إلى وسط المسرح - يصرخ فجأة - سكون تام - من خارج المسرح مؤثر صوتي لمرشات عسكرية⁽¹⁾.

فبينما يعيش أصحاب الأرض من الفلسطينيين في أكواخ، يعيش المحتل المغتصب في منازل، ويشير وصف الأكواخ بالبيضاء إلى نقاء قلوب أصحاب الأرض؛ فجاءت البقعة الضوئية البيضاء معبرة عن ذلك. ويشير وصف منازل المحتل بالسواد إلى عدوانيتهم وتسلطهم وظلمهم. هذه الأكواخ تعيش فيها أجساد بشرية، وهو ما يشير إلى مدى القهر النفسي الذي يمارسه المحتل؛ لإذلال أصحاب الأرض، وجعلهم أجسادًا بلا روح تقاوم. في المقابل تعيش في المنازل السوداء أجساد المحتل، وهي صخور تشبه الإنسان، ما يوحي ضمناً بأنها أجساد بلا روح، وبلا هوية؛ فالأرض ليست أرضهم، والمنازل ليست مكانهم. وتبرز الثنائية الضدية في هذا المقطع أيضاً في مقابلة صراخ الأطفال بضحك المحتل، وهو ما يشير إلى ذروة القهر النفسي لأصحاب الأرض. كل ذلك أدى بدوره إلى قهر الطفل الفلسطيني نفسياً، وهو ما تشير إليه أفعال الحركة (يصرخون - يتألمون - يستعطفهم - يصرخ). وجاء المؤثر الصوتي لمرشات عسكرية؛ ليعبر به الكاتب عن القمع والتهديد المستمر؛ وهو ما يزيد من القهر النفسي للأطفال.

وهكذا جاء الوصف كاشفاً عن ملامح شخصية الطفل المقهور، ومساعداً في رسمها، سواء من الناحية الظاهرية أو الباطنية، مشيراً إلى صور القهر التي تعرض لها الطفل.

(1) شموع، ص 25.

اللغة:

اللغة "وسيلة للتعبير عن الحياة، ورصد المتغيرات الاجتماعية والنفسية والفكرية للشخصيات، ونقل حركة الأحداث بصراعها الدرامي، وتفاعلها الخلاق"⁽¹⁾. وهذا ما نجده واضحاً في المقاطع الدرامية في مسرح نعيم الأسيوطي، منها مقطع "حدود": "أحد الشباب يزحف من أسفل المسجد - يخطف بندقية من بعض الخنازير - يفرغ ما بها من طلقات في صدره - يسرع هارباً إلى حدود الدول العربية - يمزق كل الخيوط - مؤثر صوتي لقارئ القرآن (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا) - الشاب ينادي بصوت مرتفع (القدس لنا) - يخرج جموع من شباب وأطفال كل الدول الحدودية متشابكي الأيدي - يغطون براميل البترول بقماش أسود - يتجهون إلى الدولة المقدسة - يقولون في صوت واحد (القدس لنا)"⁽²⁾.

يحتوي المقطع على بعض المفردات، التي لها دلالات معينة؛ فكلمة (الخنازير)، لها دلالتان: الأولى: تدل على القهر السياسي الذي يقوم به المحتل، والأخرى: تعكس معنى الازدراء في الثقافة العربية؛ وهو ما يدل على أن العربي أقوى، وفي استطاعته دحر هؤلاء الخنازير. أما كلمة (الخيوط) فتشير في النص إلى الحدود بين الدول العربية، لكنها من الناحية اللغوية ترمز إلى الحدود المصطنعة التي تعيق وحدتها، التي هي في حقيقتها حدود واهية. و(القماش الأسود) الذي يغطي البترول، يرمز إلى الحزن، ولكنه يشير إلى أن في تغطيته هدفاً آخر، وهو تغطية ما يعيق الوحدة العربية، أي وضع حلول لجميع الخلافات بين الدول العربية؛ وذلك للوقوف في وجه المحتل المستبد. وتكرار (القدس لنا) بصوت مرتفع، يخلق إحساساً بالهدف المشترك للأمة العربية، وهو أن القدس للعرب، وليست لغيرهم. والآية القرآنية (واعتصموا بحبل الله جميعاً ولا تفرقوا)⁽³⁾، تدعو إلى الاتحاد، وعدم الفرقة، وتضفي شرعية دينية حقيقية على هذه القضية، في مقابل الشرعية الدينية الزائفة للمحتل.

(1) بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، ص 201.

(2) شموع، ص 112.

(3) سورة آل عمران: 3/ من الآية 103.

والجملة الحركية (يزحف من أسفل المسجد)، تمثل الحركة من أسفل إلى أعلى، وهذا يعكس بداية مقاومة ليست بالقوة المطلوبة، وهو ما يرمز إلى عدم الاستسلام، ومحاولة مقاومة العدو ولو بأضعف الوسائل المتاحة. ومناداة الشاب بصوت مرتفع، تعكس معاني الإصرار والقوة لمواجهة قهر المحتل؛ مما يعزز الطابع الحماسي للمتقي. وعلى ذلك جاءت اللغة دالة على تطور الشخصية في جانبها الفني؛ ففردية الشاب في البداية عبر عنها الكاتب بالفعل (يزحف)، أما عند اقتراب تحقيق الحلم عبر عنها بالصوت المرتفع.

ولغة المقطع تحتوي على تصاعد درامي، يبدأ بفعل فردي (أحد الشباب يزحف من أسفل المسجد - يخطف بندقية من بعض الخنازير)، ثم يتوسع هذا الفعل؛ ليشتمل على فعل جماعي (يخرج جموع من شباب وأطفال كل الدول الحدودية متشابكي الأيدي)، وهو ما يشير إلى التباين بين الفرد والمجموع؛ فالفرد يمثل بداية رمزية للمقاومة، والجماعة تمثل اقتراب تحقيق حلم الأمة الجماعي في تحرير فلسطين. واعتماد المقطع على الأفعال المضارعة بكثرة، يدل على حركة متصاعدة سريعة، وهو ما يشير إلى حتمية استمرار المقاومة، واستمرار الجهود من أجل تحقيق هذا الحلم.

ولغة المقطع تحمل طابعاً نفسياً، يتمثل في الشعور بالقهر، ثم الإحساس بالأمل؛ فالمقطع يُظهر انكساراً في بدايته، متمثلاً في الزحف وخطف البندقية، ثم ينتهي بأمل جماعيٍّ متمثل في (القدس لنا)؛ مما يشير إلى أن تحقيق أحلام الأمة إنما يتحقق بالوحدة، ونبذ الفرقة.

وفي مقطع "الحلم (2)": "بقعة ضوء بيضاء في عمق المسرح - أربع من السيدات يشكلن مربعاً متساوي الأضلاع - يلبسن ملابس سوداء - فوق صدورهن أطفال رضع - الأطفال يصرخون من شدة الألم والجوع - على وجوه الأمهات علامات الضيق - تتوسط هؤلاء السيدات أم مرضعة... - الأطفال يزدادون في الصراخ - الأم الكبرى تقترب من السيدة الأولى - تحاول إضحاك الطفل - الأم الكبرى تبكي مثله - بحنان الأمومة تضمه إلى صدرها - تحاول إرضاعه - شيئاً فشيئاً الطفل يسكت - مؤثر صوتي لطفل يضحك - يزداد في الضحك - الأم الكبرى تنظر إلى

السيدات وتبكي - مؤثر صوتي لموسيقى حزينة جداً - بقعة الضوء تتحول إلى بقع ضوئية حزينة - الأم الكبرى تصرخ (اللبن جف والأطفال جوعى والصدور ليست عفية. آه وآه يا ولدى) إظلام لحظي لمدة عشرين ثانية⁽¹⁾.

يدل المربع المتساوي الأضلاع على اشتراك هؤلاء السيدات في المعاناة نفسها، وأن أرضهن تحولت إلى سجن تحت وطأة الاحتلال. و(الملابس السوداء) تشير ضمناً إلى ما أصابهن من حزن وقهر نفسي، و(فوق صدورهن أطفال رضع) تشير إلى ثقل الحمل، وضيق الحال. و(علامات الضيق) تتلاءم مع هذه الحال من الحزن واليأس والقهر، وهو ما نجده في صراخ الأم الكبرى (اللبن جف والأطفال جوعى والصدور ليست عفية).

ويركز نعيم الأسيوطي على اللغة البصرية في المقطع الحركي؛ فبقعة الضوء البيضاء، تدل على النقاء والبراءة المهددة، والمربع بوصفه رمزاً هندسياً يوحي بالاستقرار، لكنه في المقطع يأتي في سياق المعاناة؛ بوصفه إطاراً مغلقاً.

كما يتكئ الكاتب على اللغة السمعية: "الأطفال يصرخون"؛ فالصراخ هنا ليس مجرد صوت، بل هو صدى للمعاناة الجماعية، وهو ما يضيف طابعاً سمعياً مؤلماً على الجمهور؛ ليتنبه لحجم المأساة الجماعية. أما اللغة الحركية "الأم الكبرى تبكي مثله - بحنان الأمومة تضمه إلى صدرها"، فتكشف عن الفعل الغريزي للأمومة الذي يقاوم الألم واليأس؛ مما يبرز الصراع بين العاطفة الفطرية، والواقع المؤلم. واستخدام الأفعال "جف - ليست عفية"، ينقل إلى المتلقي إحساساً قوياً باليأس والانكسار الجسدي والنفسي. وعلى ذلك جاءت لغة المقطع جامعة بين اللغة البصرية، والسمعية، والحركية؛ لتعبر عن عمق المأساة، ولتشارك المتلقي؛ ليدرك حجم المأساة، فكان "الإظلام اللحظي" في نهاية المقطع؛ ليشد به الكاتب انتباه الجمهور نحو هذه القضية.

ويحمل مقطع "دار يا دار(2)" دلالات أخرى: "الرجل الأول يصل بيته والراتب الشهري في يده. يقف في مقدمة يسار المسرح. يقوم بتوزيع الراتب على الجزار

(1) شموع، ص 37-38.

والفكهاني والصيدلي و... يتبقى في يده ورقة واحدة. تهبط من أعلى المسرح ستارة بيضاء. نشاهد عليها ما يفعله الرجل الأول بالورقة المالية. يشتري منها بعض الخبز الأسود، وطبقاً من (الفول المدمس). يدخل إلي منزله في وسط يسار المسرح. تظهر عليه علامات الحزن. يسمع صوت زوجته وهي تولول وتصرخ. تدخل من وسط يسار المسرح وهي تلبس ملابس ممزقة. المنزل خالٍ تماماً من الأثاث المنزلي. يدخل خلفها أطفالها الثلاثة وهم يبكون من شدة الجوع. الرجل يقسم لهم أرغفة العيش وحببات الفول المدمس. الزوجة تضرب رأسها بيديها. الرجل الأول يضع ذراعه أسفل رأسه وينام على الأرض. الأطفال الثلاثة يهبطون إلى صالة العرض هرباً من حياتهم. الزوجة تصرخ، وتمدُّ لهم يدها، وتستعطفهم أن يعودوا إلى بيتهم. نظل تبكي حتى تسقط بجوار الرجل الأول⁽¹⁾.

فكلمة (يُقَسَّم) تدل على انقسام هذه الأسرة وتفككها بسبب الفقر، وجملة (يضع ذراعه أسفل رأسه) تشير إلى عدم القدرة والاستسلام والانهازامية والقهر النفسي، وجملة (المنزل خالٍ تماماً من الأثاث المنزلي) تدل على فقدان أصحاب هذا المنزل أدنى مقومات الراحة المادية والمعنوية؛ فجاء البكاء والصراخ في المقطع؛ ليدل على هذه الحالة من المعاناة والقهر النفسي.

ولغة المقطع تحتوي على تصاعد درامي، يبدأ بتوزيع الراتب، ثم يتحول إلى مرآة تعكس معاناة الرجل، فانتهاه الراتب إلا ورقة واحدة يكشف عن الانسحاق الذاتي للرجل، ثم تكشف النهاية المتمثلة في سقوط الرجل والزوجة أرضاً عن انهيار الكيان الأسري، بينما يجسد هروب الأطفال تدمير الحاضر والمستقبل.

وفي مقطع "انتباه": "بقعة ضوئية صفراء - في مقدمة يمين المسرح - كوم من الزباله بجانبها طفل صغير في سن العاشرة - يلبس ملابس ممزقة - حافي القدمين - منكوش الشعر - يسعل كثيراً - تلاميذ المدرسة يلبسون ملابس جميلة - يلعبون بجانب الزباله - أحدهم يأكل سندوتشاً وآخر يأكل بسكوتاً و... - يلقون بالفضلات المتبقية والأوراق فوق الزباله - الطفل يلقي بنفسه خلف الفضلات - يعيد تفتيشها -

(1) الرحايا، ص 61.

يأكل ما تبقى فيها - تلاميذ المدرسة يضحكون عليه بسخرية - أحدهم يضربه بقدمه في جنبه - الطفل يصرخ ألماً - آخر يبعر عليه فضلات الزبالة - بجانب كوم الزبالة في وسط يمين المسرح باب مدرسة - كتب عليه مدرسة الإيمان - مؤثر صوتي لجرس المدرسة - جميع التلاميذ يدخلون المدرسة - لحظة صمت - الطفل الجالس بجانب الزبالة يبكي - يتحدث إلى جمهور الصالة⁽¹⁾.

جاءت لغة المقطع معبرة عن الحالة المزرية التي يعيشها الطفل؛ فكون الطفل بجانب القمامة يدل على التهميش، وعلى حالة القهر النفسي التي يعيشها، وملابسه الممزقة تشير إلى التشتت والضياع، وقدماه الحافيتان تدلان على غياب الحماية، ووصفه بـ(منكوش الشعر) يدل على غياب الرعاية وتفقد الحال، و(يسعل كثيراً) يشير إلى شدة المعاناة والإهمال. وتأتي الأفعال المضارعة في المقطع (يسعل - يصرخ - يبكي)؛ لتكشف عن استمرارية المعاناة والقهر التي يعيشها الطفل.

وتدل الجملتان (أحدهم يأكل سندوتشاً، وآخر يأكل بسكوتاً) على حياة الترف التي يعيشها هؤلاء التلاميذ، في مقابل حياة الفقر والقهر التي يعيشها الطفل (يأكل ما تبقى فيها). وتدل أفعال تلاميذ المدرسة (يضحكون عليه بسخرية - أحدهم يضربه بقدمه في جنبه - آخر يبعر عليه فضلات الزبالة) على غياب الوعي، وعدم المبالاة بالآخر، وعدم الحرص على مشاعره؛ مما يشير إلى تناقض بين أفعالهم، واسم مدرستهم (مدرسة الإيمان). وكثرة الأفعال المضارعة في المقطع تؤدي إلى تصاعد درامي، يبدأ بإلقاء الطفل نفسه خلف القمامة، وصولاً بصراخه وبكائه، وهو ما يكشف عن حالة القهر النفسي التي يعيشها الطفل، مقارنة بأقرانه من تلاميذ المدرسة المنعمين.

المكان:

المكان يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصية؛ فهو "يؤثر في أخلاق وعادات الشخصيات التي تتحرك على أرضه، ومستوى المواقف التي تحدث في إطاره،

(1) شموع، ص 43-44.

واتجاه الصراع الذي يدور داخله⁽¹⁾. وهو يمثل بنية محملة بدلالات شتى، تؤثر في مجرى الأحداث، وفي سيرورة الشخصيات، وفي بناء العالم النفسي لها⁽²⁾.

ففي مقطع "أنا مواطن": "ينقسم المسرح إلى ثلاث مستويات مختلفة الارتفاع- المستوى الأيمن للمسرح به مجموعة من الطبقة العليا- يتراقصون على أنغام موسيقى صاخبة- يلبسون ملابس فاخرة وشبه عارية...تلاشت الإضاءة ذات اللون الأحمر تدريجيًا. تعود الإضاءة إلى حالة الانبهار مع اجتماعات ثنائية وثلاثية وخماسية، وتتراقص بينهم نساء الليل على طاولات المزاد- الجميع يوقع أوراق حمراء وصفراء- وفي المستوى الأيسر الأقل ارتفاعًا - نشاهد منازل بدون أسقف وأطفال عراة يلعبون بين بلاعات المجاري- يسقط طفل صغير في واحدة منها، والآخرون يسحبونه بحبل هلكه الزمن- صراخ الأطفال يدمي القلوب...أطفال المستوى الأيسر يحتفلون بالعيد وهم عراة، والنساء يحتفلن بالدموع وهي تنساب داخل أفواههن- الرجال يلصقون أجسادهم المصلوبة على الجدران الصامتة- وفي المستوى الأيمن- يزداد الصخب وأصوات العربات الفاخرة"⁽³⁾.

أول ما يشار إليه في هذا المقطع أن نعيم الأسيوطي يُقسّم المكان إلى مستويات، وهو ما يعكس ترتيب الطبقات الاجتماعية؛ فالمستوى الأيمن هو الطبقة العليا، التي تجسد الترف والانفصال عن الواقع. والمستوى الأيسر هو طبقة الفقراء، التي تجسد معاني المعاناة والحرمان والشقاء. والمستوى الأوسط يمثل الهوة بين الطبقتين. والحركة داخل المكان تعبر في المستوى الأيمن-المتجسد في الرقص- عن عدم المبالاة، وفي المستوى الأيسر تعكس الكفاح من أجل البقاء (والآخرون يسحبونه بحبل هلكه الزمن).

أما عن أشياء المكان فنجد الأوراق الحمراء والصفراء، التي تشير إلى قرارات مريبة على حساب طبقة الفقراء، وبلاعات المجاري تشكل الخطر الدائم الذي يحيط

(1) بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان، ص59.

(2) اللامتاهي والمحدود: مقاربة المكان في روايات فاضل العزاوي، نورا وريا عز الدين، ص14.

(3) الرحايا، ص43-44.

بالفقراء، وخلو منازل الطبقة الفقيرة من السقف يشير إلى انعدام الأمان، والجدران الصامته تدل على قسوة الحياة والانهماكية والاستسلام والقهر النفسي. فالكاتب استخدم المكان ليكشف عن قهر الشخصية من جانب، والتفكير في وضع حلول عاجلة لهذه الطبقة من جانب آخر.

وفي مقطع "دار يا دار (2)"، كان للمكان دلالات أخرى: "الرجل الأول يصل بيته والراتب الشهري في يده. يقف في مقدمة يسار المسرح. يقوم بتوزيع الراتب على الجزار والفكهاني والصيدلي و... يتبقى في يده ورقة واحدة. تهبط من أعلى المسرح ستارة بيضاء. نشاهد عليها ما يفعله الرجل الأول بالورقة المالية. يشتري منها بعض الخبز الأسود، وطبقاً من (القول المدمس). يدخل إلي منزله في وسط يسار المسرح. تظهر عليه علامات الحزن. يسمع صوت زوجته وهي تولول وتصرخ. تدخل من وسط يسار المسرح وهي تلبس ملابس ممزقة. المنزل خال تماماً من الأثاث المنزلي. يدخل خلفها أطفالها الثلاثة وهم يبكون من شدة الجوع. الرجل يقسم لهم أرغفة العيش وحببات الفول المدمس. الزوجة تضرب رأسها بيديها. الرجل الأول يضع ذراعه أسفل رأسه وينام على الأرض. الأطفال الثلاثة يهبطون إلى صالة العرض هرباً من حياتهم. الزوجة تصرخ، وتمدُّ لهم يدها، وتستعطفهم أن يعودوا إلى بيتهم. تظل تبكي حتى تسقط بجوار الرجل الأول"⁽¹⁾.

فالبيت في المقطع يمثّل سجنًا بسبب الحرمان، وهروب الأطفال إلى صالة العرض يمثّل عبئاً على الجمهور؛ فهم يحملونهم مسئولية التفكير لحل الوضع المتأزم، وهروب الأطفال من البيت يمثّل هروباً إلى مكان مجهول. والحركة في المكان تعبّر عن حالة القهر النفسي التي تعيشها الأسرة. وخلو المنزل من "أشياء المكان"؛ يشير إلى حالة الفقر والعدم، التي يعيشها الأطفال والأسرة بأكملها.

والمقطع يركز مكانياً على المعاناة الأسرية؛ فمنطقة يسار المسرح التي يدخل منها الرجل تشير إلى بداية الحدث الذي يعكس الانتقال من الأمل المؤقت (امتلاك الراتب)، إلى اليأس السريع (نفاد المال). أما وسط يسار المسرح، الذي يجسد البيت

(1) الرحايا، ص 61.

وهو خالٍ تمامًا من الأثاث، فيوحي الفراغ المكاني فيه ببؤس هذه الأسرة وفقرها؛ مما يعزز الشعور بالحرمان. وقد وظف الكاتب هذه المنطقة للجانب العاطفي للمشهد؛ ليجعل المتلقي يتعاطف شعوريًا مع مأساة هذه الأسرة، فتلك المنطقة التي تتحرك فيها الزوجة والأبناء تمثل المنطقة المركزية المكانية، وفيها الصراع الشديد مع الجوع واليأس. أما صالة العرض ونزول الأطفال إليها، فيصنع تداخلًا بين الفضاء المسرحي والجمهور؛ مما يعزز الشعور العاطفي لدى الجمهور بمأساة الأسرة عامة، ومأساة الأطفال الذين يجسدون المستقبل خاصة.

وقد وظف الكاتب ديناميكية الحركة في المكان في هذا المقطع؛ فحركة الرجل من مقدمة المسرح إلى الداخل تعكس انكسارًا داخليًا، ودخول الزوجة والأطفال يبرز التوتر الدرامي والكارثة الأسرية، وحركة الأطفال هربًا إلى الخارج تعكس هروبًا من سجن الفقر إلى المجهول، وهو ما يكشف عن إرث الفقر، وما يفعله من سحق آمال الأطفال.

ونعيم الأسيوطي في تقسيمه المسرح إلى مستويات يصنع تجربة بصرية تعزز من إبراز الرسالة المأسوية للقضية، وترسخ الفجوة بين الواقع والتطلعات. وفي مقطع "شموع (11)": "بقعة ضوئية بيضاء - على يمين أعلى المسرح - أكواخ لأجساد بشرية - داخل الأكواخ البيضاء - أطفال يصرخون ويتألمون جوعًا - مؤثر صوتي لكلمات عسكرية - طفل يخرج من الأكواخ - في مقدمة المسرح - مجموعة من الصخور تشبه الإنسان - الطفل يذهب إليهم ويستعطفهم - في الجانب الأيسر للمسرح - منازل سوداء بداخلها أجساد بشرية حمراء - مؤثر صوتي لأصوات تضحك - تداخلات صوتية لبرامج تلفزيونية - صوت قبلات يعلو ثم يعلو - يعود الطفل إلى وسط المسرح - يصرخ فجأة - سكون تام - من خارج المسرح مؤثر صوتي لمرشات عسكرية"⁽¹⁾.

فالمقطع يُبنى على الثنائية الضدية في المكان بين القاهر والمقهور؛ فبينما يعيش أصحاب الأرض في أكواخ، يعيش القاهر المحتل في منازل، وهو ما يشير

(1) شموع، ص 25.

إلى ما يعيشه الفلسطينيون من معاناة وقهر نفسي، وهذا ما تدل عليه حركة الطفل وأفعاله في المقطع: (يخرج من الأكواخ - يذهب إليهم ويستعطفهم - يصرخ فجأة). ويكشف الفضاء المسرحي في المقطع عن الآتي:

يمين أعلى المسرح (الأكواخ البيضاء)، يعكس هامشية هؤلاء الأفراد في السياق الاجتماعي والسياسي. أما مقدمة المسرح -التي تشير إلى صخور تشبه الإنسان- فتكشف عن الجمود وغياب الإنسانية، فجمود المحتل يقابله هشاشة المقهور في الأكواخ. أما الجانب الأيسر فيكشف عن تناقض كبير بينه وبين الأكواخ البيضاء؛ فاللون الأسود يجسد الفساد، واللون الأحمر يجسد الشهوة والأنانية، وهو ما يكشف عن الانحراف الأخلاقي للمحتل. أما وسط المسرح ومشهد عودة الطفل، فيبرز معاناته الشديدة، وعجزه عن مواجهة هذا الفساد.

أما عن ديناميكية الحركة فتتمثل في الآتي: خروج الطفل من الأكواخ، يبرز انتقاله من العزلة والهامشية إلى محاولة البحث عن المساعدة في مقدمة المسرح، وحركته نحو الصخور تشدد على مواجهته المحتل المستبد. أما عودته إلى وسط المسرح، وصرخته فيه، فتتمثل محاولة لاستعادة السيطرة على مصيره، وهذا الموقع المركزي يعطيه قوة رمزية، على الرغم من إمكانية فشل محاولته؛ بسبب تحكم المحتل في المكان، وتهميشه الفئة المقهورة. وعلى ذلك اعتمد نعيم الأسيوطي على إبراز القهر من خلال المكان، بجعل الطفل في وسط المسرح، أي جعله بين التناقضات الإنسانية، بين مجتمع مستبد قاهر، ومجتمع مقهور مهمش.

وفي المقطع نفسه: "بقعة ضوئية زرقاء/ الجندي المقنع يضرب الطفل الأول فيسقط معه الآخرون/ في عمق المسرح مخلفات للقمامة/ يترك الجندي الأطفال بجانبها/ ضعف واستسلام/ لا يستطيعون النهوض/ يقومون بنبش القمامة/ أكثرهم يمتص الزلط/ الآخرون يأكلون أوراق الشجر/ في النقطة الساخنة للمسرح/ ترابيزة عليها زجاجات لمياه معدنية/ مؤثر صوت لنساء تصرخ وأطفال تبكي"⁽¹⁾.

(1) شموع، ص 26.

فالمكان هنا يشير إلى قسوة القهر الذي مورس على الطفل؛ فقد تركه الجندي المحتل بجوار القمامة، فما كان منه سوى الضعف والاستسلام؛ بسبب سياسة التجويع التي ينتهجها المحتل. وجاءت أفعال الحركة في المكان دالة على هذه الحالة من الضعف والاستسلام، وما يعانیه الطفل من قهر جسدي (يضرب الطفل)، وقهر نفسي (يترك الجندي الأطفال بجانبها - لا يستطيعون النهوض - يقومون بنبش القمامة - أكثرهم يمتص الزلط - الآخرون يأكلون أوراق الشجر - أطفال تبكي).

ويعتمد المقطع على رمزية التوزيع المكاني؛ فوضع القمامة في العمق يشير إلى محيط مهمل وغير مرئي للمجتمع الدولي، هذا التهميش المكاني يعكس الواقع الاجتماعي المزري لتلك الفئة المهمشة المقهورة، كأنهم بلا قيمة، أو عالة على المجتمع. و"الترابيزة" المزينة بزجاجات المياه، تعكس الترف والانفصال عن معاناة الشخصيات المهمشة.

كما عكس المكان طبيعة الصراع، فوجود الجندي في الضوء الأزرق يعزز سيطرته المطلقة، وموقعه على خشبة المسرح يمثل القمع الذي يفرض إرادته على الأجساد المقهورة. واختيار الجندي مواقع الأطفال بتركهم بجانب القمامة، يشير إلى سيطرته المكانية والمجتمعية في مجتمع دولي متخاذل.

وحركة الأطفال بين القمامة تكشف عن محاولاتهم المستميتة للبقاء في مجتمع معادٍ، وهذا التفاعل فيما بينهم يعكس اندماجهم القهري مع المكان؛ حيث تتحول القمامة إلى مصدر للبقاء، لا أن تكون رمزاً للرفض. وصرخات النساء وأصوات الأطفال تبني تصوراً لما يحدث خارج حدود المسرح؛ مما يزيد من شدة الشعور بالعجز.

والمكان في هذا المقطع ليس مجرد مساحة مادية، بل هو أداة درامية تعبر عن الصراع الاجتماعي، والفجوة بين المعاناة والرفاهية. والتوزيع المكاني (العلاقات بين الشخصيات، والفضاءات، والتحويلات المكانية) كلها تعمل معاً لتقديم صورة متكاملة عن تراجم الفئات المقهورة والمهمشة. وعلى ذلك ارتبط المكان ارتباطاً وثيقاً بالشخصية؛ فكان مؤثراً فيها، وفي بناء عالمها النفسي، وفي مجرى الأحداث، واتجاه الصراع الذي يدور داخله.

نتائج البحث

بعد دراسة صورة الطفل المقهور في مسرح الدراما الحركية لنعيم الأسيوطي من الناحية الموضوعية والفنية، توصلت الدراسة إلى عدة نتائج، من أهمها:

- شخصية الطفل المقهور كانت أداة نقدية موجهة إلى الواقع الاجتماعي والسياسي الذي صورته نعيم الأسيوطي في مسرحياته.
- القضايا الاجتماعية التي يعالجها نعيم الأسيوطي في مقاطعه الدرامية هي انعكاس مباشر للصراعات السياسية، التي أثرت في جميع طبقات المجتمع، وفي الطفل خاصة.
- كشف نعيم الأسيوطي في مسرحه عن تناقضات المجتمع، كالفجوة بين الأغنياء والفقراء، أو غياب العدالة الاجتماعية، وهو ما أدى إلى تردّد اجتماعي للأسرة، انعكس انعكاساً مباشراً على قهر الطفل.
- الطفل المقهور في مسرح نعيم الأسيوطي لا يحمل اسماً، في إشارة رمزية إلى كونه ممثلاً لكل الأطفال الذين يعانون القهر والإذلال في المجتمع؛ مما يضيف طابعاً عالمياً على شخصيته.
- هناك نوعان أساسيان من القهر التعليمي في مسرح نعيم الأسيوطي: الأول: قهر مادي، والآخر: قهر معنوي.
- أدى الطفل دوراً مبادراً في حل المشكلات البيئية التي تحيط به، ساعياً إلى العيش في بيئة نظيفة؛ مما قلل من إحساسه بالقهر الناجم عن التلوث البيئي.
- عكست معالجة القهر في المشكلات البيئية قدرة الأطفال على اتخاذ أدوار قيادية في مواجهة التحديات البيئية والاجتماعية، بدلاً من الاكتفاء بإظهار عجزهم أو استسلامهم للواقع.
- جاء الوصف كاشفاً عن ملامح شخصية الطفل المقهور، سواء على المستوى الظاهري: عبر حركاته وتصرفاته، أو على المستوى الباطني: عبر معاناته النفسية.

- تتسم اللغة في مسرح نعيم الأسيوطي بتصاعد درامي يبدأ بفعل فردي، ثم يتسع تدريجياً؛ ليصبح فعلاً جماعياً، يعكس التحول من الذات إلى المجتمع.
- شكّل المكان عنصراً أساسياً في بناء الشخصية؛ إذ أثر في عالمها النفسي، وأسهم في توجيه الأحداث، وتحديد مسار الصراع الدرامي.
- استخدم نعيم الأسيوطي تقسيم المسرح إلى مستويات؛ لتقديم تجربة بصرية مبتكرة، تُبرز المأساة، وتُجسد الفجوة بين الواقع المؤلم، والتطلعات المنشودة.
- استُخدمت الإضاءة والصوتيات في المقاطع الدرامية لتصوير المعاناة والقهر؛ إذ جاءت متناغمة مع الأحداث؛ لتعكس البُعد النفسي للشخصيات عامة، وللطفل خاصة.

التوصيات:

أوصي الباحثين بدراسة سينوغرافيا المكان في مسرح الدراما الحركية لنعيم الأسيوطي، وعلاقتها بالبنية الفنية.

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.
- أولاً- المصادر:
 - الرَّحَايا (مقاطع من الدراما الحركية2)، (د.ط)، الهيئة العامة لقصور الثقافة: القاهرة، 2020م.
 - شموع (مقاطع من الدراما الحركية1)، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2006م.
- ثانياً- المراجع العربية:
 - إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، (د.ط)، دار المعارف: القاهرة، (د.ت).
 - أحمد مختار عمر، اللغة واللون، (ط2)، عالم الكتب: القاهرة، 1997م.
 - جميل صليبا، المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، دار الكتاب اللبناني: بيروت، 1982، ج2.
 - صاحب الربيعي، سلطة الاستبداد والمجتمع المقهور، (ط1)، صفحات للدراسات والنشر: دمشق، 2007م.
 - عبد الفتاح عثمان، بناء الرواية: دراسة في الرواية المصرية، (د.ط)، مكتبة الشباب: القاهرة، 1402هـ- 1982م.
 - عبد القادر القط، من فنون الأدب: المسرحية، (د.ط)، دار النهضة العربية: بيروت، 1978م.
 - علي أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، (د.ط)، مكتبة مصر: القاهرة، (د.ت).
 - ماجد موريس إبراهيم، سيكولوجيا القهر والإبداع، (ط1)، دار الفارابي: بيروت، 1999م.
 - ماري الياس، وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي - إنجليزي - فرنسي)، (ط1)، مكتبة لبنان: بيروت، 1997م.

- مجدي وهبة، وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، (ط2)، مكتبة لبنان: بيروت، 1984م.
- مصطفى حجازي، التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، (ط9)، المركز الثقافي العربي: الدار البيضاء- المغرب، 2005م.
- ابن منظور، لسان العرب، (ط11)، دار صادر: بيروت، 1442هـ- 2021م، ج12.
- نعيم الأسيوطي، كامل الدسم (قصص قصيرة)، (ط2)، دار ميتابوك: المنصورة، 2023م.
- نورا وريا عز الدين، اللامتناهي والمحدود: مقارنة المكان في روايات فاضل العزاوي، (ط1)، دار تموز: دمشق، 2016م.
- ثالثاً- المراجع المترجمة:
 - إريك فروم، الإنسان بين الجوهر والمظهر، ترجمة سعد زهران، (د.ط)، عالم المعرفة: الكويت، أغسطس 1989م.
 - جوليان هلتون، نظرية العرض المسرحي، ترجمة د. نهاد صليحة، (ط1)، دار هلا: القاهرة، 1420هـ-2000.
- رابعاً- المقالات والدوريات العلمية:
 - أشرف عكاشة:
 - نعيم الأسيوطي: راهب المسرح الذي فتنته القصة. موقع صدى ذاكرة القصة القصيرة، 25 ديسمبر 2021م.
<https://sadazakera.wordpress.com>
 - بين السخرية واليأس: محكمة القص التي أقامها نعيم الأسيوطي. موقع صدى ذاكرة القصة القصيرة، 25 ديسمبر 2021م.
<https://sadazakera.wordpress.com>

- أمين بكير، هذه الشموع التي احترقت قبل أن تنير وهذا الطرح المسرحي الحركي، دراسة منشورة مع نص مسرحية شموع، (د.ط)، الهيئة المصرية العامة للكتاب: القاهرة، 2006م.
- أمينة عامر، قضايا التغيير الاجتماعي وانعكاساتها على مسرح رشاد رشدي: دراسة تحليلية، مجلة بحوث التربية النوعية: جامعة المنصورة، عدد (58)، إبريل 2020م، ص331-388.
- فاطمة يوسف محمد، مفاهيم الكتابة في مسرح الطفل في القرن الحادي والعشرين في مصر، مجلة فكر وإبداع: مصر، مجلد (43)، يناير 2008م، ص251-298.
- فضيلة عباس مطلق، البعد الاجتماعي لمحو الأمية، مجلة آداب الرافدين: جامعة الموصل، العدد (10)، آذار (مارس)، 1979م، ص549-562.
- محمد جلوب فرحان، البعد الحضاري لمحو الأمية، مجلة آداب الرافدين: جامعة الموصل، العدد (10)، آذار (مارس)، 1979م، ص607-635.
- محمد محمود حسين، صورة الطفل المقهور في قصص خيري شلبي القصيرة، مجلة سياقات اللغة والدراسات اللغوية: جامعة الفيوم، مجلد (1)، عدد (5)، إبريل 2020م، ص290-324.
- خامساً- الرسائل العلمية:
- إسلام صفوت محمد، مسرح نعيم الأسيوطي: دراسة نقدية، رسالة ماجستير (غير مطبوعة)، قسم اللغة العربية، بكلية الآداب - جامعة سوهاج، 2024م.
- محمد السعداوي، ظاهرة القهر وانعكاساتها الفنية في الرواية المصرية، رسالة دكتوراه (غير مطبوعة)، كلية اللغة العربية بأسسوط، جامعة الأزهر، 2023م.