السجن أفقاً مسرحياً: مسرحية "شجر مرّ" لعبد المجيد الهواس أنموذجاً

محمد الزنجلي

جامعة عبد المالك السعدي، المغرب

تتوخى الأنظمة عبر السجن تهذيب سلوك المسجون وإعادة إدماجه من جديد في المجتمع، بيد أن السجن يتحول في كثير من الحالات إلى وسيلة انتقام تعمد إليها الأنظمة لإخراس أصوات المناضلين والمعارضين. وعلى الرغم مما يحمل السجن من صورة قاتمة عن التعذيب والتنكيل بالإنسان إلا أن الأدباء اتخذوا منه مادة إبداعية لكتاباتهم، فتحولت الكتابة عن السجن من تسليط الضوء على طابعه الإصلاحي والتهذيبي إلى موضوع إبداعي. ومن ثم، تسعى هذه الدراسة إلى تسليط الضوء على السجن من حيث هو ثيمة جمالية يستعيد من خلالها الكاتب والمخرج المسرحيان صوت السجين وإسماعه، تأكيداً على دور المسرح في مقاومة أساليب إخضاع الإنسان والسيطرة على سلوكه. تنطلق هذه الدراسة من إشكالية مفادها: كيف يتحول هذا الفضاء العقابي المادي إلى بنية رمزية وجمالية تعيد إنتاج المعاناة الإنسانية وتقاومها في آنٍ واحد؟ ولمعالجة هذا الإشكال توسَّلت الدراسة مقاربة منهجية تحليلية تجمع بين البعد الجمالي والبعد الأنثروبولوجي، وذلك من خلال تحليل الأدوات الدراماتورجية والسينوغرافية باعتبارها أنساقاً دلالية منتجة للمعنى، ثم قراءة السجن من حيث هو بنية ثقافية تعيد تشكيل الهوية وعلاقة الإنسان مع الآخر. وتتخذ الدراسة من مسرحية **شجر مرّ** متناً تحليلياً تختبر من خلاله هذين المستويين وتجري الحوار بينهما.

مقدمة

لا شك أن الوحشية في جوهرها صفة من صفات الحيوانات المفترسة فرضتها عليها غريزة البقاء. وقد استعار الإنسان هذه الصفة منها وتفوق عليها فيها، حين جعل من القسوة منهجاً ومن التعذيب متعة ومن السجن آلة لتدمير الإنسان وتجريده من إنسانيته، "فالوحوش لا تقتل المخلوقات الأخرى 'لمجرد الابتهاج'. والوحوش لا تبني معسكرات اعتقال أو غرف غاز. ولا تعذب الوحوش أبناء جنسها إلى أن تهلكهم ألماً. ولا تستنبط الوحوش متعة جنسية منحرفة من معاناة أقرانها وآلامهم."[1] من هنا، يبدو الفرق واضحاً بين الإنسان والحيوانات في تعاملها مع بني جنسها، ولنا في قصة الغراب الذي علَّم قابيل (الإنسان) كيف يواري سوءة أخيه، خير دليل على رحمة الحيوان ووحشية الإنسان الذي قتل أخاه بدم بارد بسبب الغيرة والحسد.

وأمام تداعيات الفوضى وهيمنة قانون الغاب، حيث الغلبة للأقوى، كان لزاماً على الأنظمة اتخاذ إجراءات صارمة تردع الخارجين عن القانون وتحمي حياة الأفراد وحقوقهم وممتلكاتهم، فكان من بين تلك التدابير تشييد مؤسسة السجن، لتكون أداة للردع ووسيلة تعيد تشكيل العلاقة بين الفرد والقانون في أفق من الضبط والهيمنة. بيد أن الفضاء السجني قد تحوَّل من موضوع للحديث عن المؤسسة العقابية التي تحكمها القوانين والأنظمة، إلى موضوع للفن والأدب يستلهم منه الكتاب مادتهم الإبداعية من خلال استعادة تجارب المسجونين ومآسيهم، وإعادة إحيائها وروايتها لتكون شهادة حية على ألم الإنسان وانكساراته. وتتميز هذه الكتابات بتعدد أنماطها وتداخلها، مثل: الشعر، والرواية، والسرد الذاتي، والمسرح، والسينما.

وفي هذا السياق، يتجاوز السجن في المتخيل الإبداعي تلك الصورة النمطية التي تحصره في أسوار تطوق الجسد وتحدُّ من حركته ليغدو فضاءً رمزياً تتداخل فيه الأزمنة والمشاعر، وتُعاد صياغة كينونة الإنسان داخله في أقسى امتحاناتها، وهو يقف وجهاً لوجه أمام هشاشته في مواجهة مريرة مع صمته الداخلي ومرايا العالم الخارجي التي تتكسَّر أمامه. ومن ثم، تتحول الزنزانة إلى مكان للتفكير والتأمل، وتصبح الحرية خيط الأمل الوحيد للخلاص من مظاهر الاضطهاد والتعذيب كلّها. وتبعاً لذلك، تظهر الشخصيات في الشعر والرواية والسيرة الذاتية والمسرحية التي تناولت تجربة السجن وهي تعاني من الظلم الواقع عليها، وتكافح من أجل تحمُّل العزلة، وتتمسك بما تبقى لها من هويتها وكيانها، وتستحضر لحظات الكسر النفسي والهزيمة لتكتب وتحفظ تعبيراً عن ألم عميق وتجارب تترك أثراً بالغاً في العقل والوعي.

ولا شك أن الأهمية الكبرى لهذه الكتابات تكمن في سعيها إلى تحليل البنية السردية والرمزية للقمع، وكشف آلياته الخفية، وإدانته ممارسة قسرية تنتهجها السلطة. ومن خلال إعادة صياغة الخطاب، تستعيد هذه الكتابات صوت السجين وتمنحه مساحة للقول، مؤكِّدة دور الكتابة في مقاومة آليات الإخضاع وإفشال محاولات السيطرة على الإنسان وسلوكه.

السجن: لمحة تاريخية

لقد اتخذت المؤسسة السجنية في بداياتها طابعاً مغايراً لمؤسسات العقاب الحالية، إذ "كانت إبَّان عهود الحكم المطلق تأتي في أسفل درجات العقاب، لوجود أشكال أخرى من التعذيب ترد على حالات اختراق السيادة المطلقة للحاكم."[2] وعليه، فإن التحوُّل الجوهري في مفهوم السجن لم يبدأ إلا مع العصور الحديثة حين برزت الحاجة إلى آلية مؤسساتية طويلة المدى "لتهذيب الطباع، وتركيز محاسن الأخلاق في أكثر النفوس الشريرة"[3] بدل رد الفعل العنيف الوقتي. وقد ساهم الفكر الحديث في كشف هذا التحول، وعلى رأسهم ميشيل فوكو من خلال كتابه **المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن**، الذي وضح فيه كيف "تجاوز السجن دوره الأساسي المتمثل في ممارسة العقوبة، إلى إنتاج الطاعة، وإعادة تشكيل الفرد عبر آليات دقيقة من المراقبة والعزل والانضباط،"[4] إذ أصبح الهدف "متمثلاً في ترويض الجسد وتدجينه ومراقبته، بدلاً من التغلب عليه نهائياً عن طريق سحقه."[5] هكذا،

يصبح السجن "مكاناً معادياً للإنسان، يأسر حريته،"[6] ويتحول إلى طقس بطيء للفناء، وهو موت يتسلل إلى روح السجين ثانية بثانية. ولذا، فليس غريباً أن تولد من رحم هذا الاختناق نصوص أدبية عرفت فيما بعد بـ"أدب السجون."[7] وامتداداً لهذا المسار الإبداعي، فقد شهدت الساحة الأدبية المغربية موجة من الكتابات الإبداعية التي اتخذت من السجن مادة للتعبير عن "سنوات الجمر والرصاص"، وقد أسست لها روايات مثل **الزنزانة رقم 10**،[8] لأحمد المرزوقي، و**من الصخيرات إلى تزمامرت: تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم**،[9] لمحمد الرايس، و**تلك العتمة الباهرة**،[10] للطاهر بن جلُّون، و**الساحة الشرفية**،[11] لعبد القادر الشاوي. وقد شكَّلت هذه الروايات، من خلال سردها الاستعادي، الأداة الأدبية الأولى لاسترجاع تجربة الاعتقال، مستفيدة من قدرة السرد على تحويل الزمن إلى ذاكرة، أي إلى ماضٍ يستعاد ويروى بعد مسافة زمنية تفصل الكاتب عن التجربة.

بيد أن هذا الشكل السردي، على الرغم من ثرائه، يظل محكوماً بمنطق الاسترجاع والعودة إلى الماضي. فالرواية تنقل تجربة السجن كذكرى مروية، بينما يفرض المسرح حضوراً جسدياً وآنياً يلغي مسافة الزمن الفاصلة بين الحدث وروايته. ومن هذا الفارق الجوهري بين الشكلين تنشأ الحاجة إلى قراءة مختلفة لتجربة السجن، ذلك أن الجسد على الركح يتجاوز أسلوب الوصف ليعاش واقعاً حياً أمام المتلقِّي في الهنا والآن، وهو ما يمنح المسرح إمكانية جمالية تنفرد بها خشبته عن الرواية—أي تحويل الذاكرة المروية إلى فعل حسِّي وحركي مباشر، وهي الإمكانية التي تتجاوز بها الخشبة حدود ما تبلغه الرواية.

الكتابة السجنية: من تمثيل التجارب الذاتية إلى نقد السرديات السائدة

ارتبط السجن في المتخيل الإنساني، منذ زمن بعيد، بجدلية القهر والحرية والعدالة والانتقام، ووجدت هذه الثنائية صداها في أجناس إبداعية متنوعة، من شعر ورواية وسيرة ذاتية ومسرح وسينما، واستطاعت أن تشكل بذلك حقلاً خصيباً، كان الهدف من ورائه استكشاف تحولات الذات في مواجهة القمع. وتجدر الإشارة، في هذا السياق، إلى أن السجن يتجاوز كونه فضاءً مادياً مغلقاً، ليشكِّل منظومة رمزية تحمل دلالات اجتماعية وسياسية وثقافية ونفسية مركَّبة. كما أن تمثيل السجن في نصوص الأدب يتخطى التعبير عن وضعية المعتقل الذي يصبو إلى "اجتياز هذا الامتحان الصعب الذي زُجَّ به مرغماً، ساعياً لاستثمار الوقت، وحشد طاقة الانتماء والوفاء ليحتمل مكونات الإحباط بل والخروج من الصورة القاتمة إلى الصورة المشرقة باعثة الأمل والفخر والاعتزاز والثقة بالنفس، والإيمان بحتمية الانتصار وشروق شمس الحق مهما واجه من صعاب،"[12] بل يضيء أيضاً آليات اشتغال السلطة التي تسعى إلى "الإيقاع بالإنسان وتفريغه من محتواه ليمسي جثة بلا روح،"[13] وكذلك انكسارات الإنسان وانحرافاته وتمرُّده وإمكانات المقاومة والصمود ودورهما في إعادة البناء الداخلي للإنسان والمجتمع.

وانطلاقاً مما سبق ذكره، يمكن أن نشير في هذا الصدد إلى أن أهمية الكتابات الإبداعية حول السجن تتجلَّى في تجاوزها، لكونها مجرد شهادات أو مذكرات أو يوميات، لترتقي إلى وصفها كـ"إبداعات كتبت لإنصاف الإنسان، وانتصاره، ولتدافع عن حريته وكرامته ووجوده المتعدد: السياسي والاجتماعي والفكري والاقتصادي.

إنها إبداعات لم تقف عند لحظة السجن والاعتقال فقط، بل تعدَّت ذلك إلى مساحات إنسانية أوسع مثل الحب والصداقة وأحلام التغيير..."[14]

لا غرو أن السجن في الأعراف الاجتماعية والمتخيل الإنساني المشترك، يعدُّ فضاءً قاهراً لحياة الإنسان، مدمراً لنفسيته. فإذا كان أغلب الناس ينظرون إليه باعتباره قيداً مادياً ورقابياً، فلا ننسى أنه فضاء خصيب للإبداع، ومادة إبداعية، تتحول في سياقات معينة إلى مصدر للإلهام الإبداعي. وفي هذا السياق، يقول الكاتب الروسي فيدور دوستويفسكي بعد خروجه من السجن بعد تجربة الاعتقال التي دامت أربع سنوات خاضها في سجن أومسك في سيبيريا: "لطالما باركت القدر الذي وهب لي أن أعاني هذه التجربة التي كان لها فضل كبير علي."[15] كما أن الشعراء قد شُغلوا بالسجون، "وجاء على ألسن المساجين منهم كثير من الشعر في وصف السجون، وتصوير أوضاعها، وربما كان لتلك السجون الأثر الكبير في إيقاظ ملكاتهم، وشحذ قرائحهم، ما زاد في ثراء نتاجهم وارتفاع قيمته."[16] هذا، وتشكِّل الكتابة داخل السجن، أو عنه أحياناً، رداً مباشراً على فعل العزل والإقصاء والتهميش، ما يجعل منها شكلاً من أشكال الكتابة ضدَّ الصمت والموت، وتدبيراً للحرية داخل دائرة القهر. نجد ذلك في تجربة عبد الرحمن منيف في روايته **شرق المتوسط**،[17] وفي رواية **شرف** لصنع الله إبراهيم.[18] وهو ما نجده أيضاً في تجربة الكاتبة الأيرلندية ميريام غالاغر التي أبدعت مسرحية **خطوات أنيقة** *Fancy Footwork*، داخل سجن ماونتجوي Mountjoy، حيث "حاولت الخروج من التمثيل الواقعي إلى حياة السجن نحو تصور استعاري: مباراة ملاكمة بين أمير شاب، وملك عجوز ترمز إلى صراع القوة والهيمنة والاعتراف."[19] إن هذه النزعة إلى التجاوز أعادت صياغة السجن فضاءً مفتوحاً للتخييل تكسَّرت فيه القضبان الواقعية عبر اللغة والحركة والتعبير. وعليه، فإن السجن في المسرح، كما في الرواية أو الشعر، يغدو مختبراً للذات، وهي تعيد اكتشاف إمكاناتها عبر المقاومة الرمزية "للتصدي لكافة أشكال المحو والمنفى والسحل والإلغاء، التي تعمَّدتها الإدارات المختلفة للسجون والمعتقلات."[20]

وعلى غرار الكتابات الغربية، والكتابات العربية في المشرق، شهد المغرب العربي موجة من الكتابات الإبداعية التي اتخذت من السجن مادة للتعبير عن الأوضاع الاجتماعية والتحولات السياسية الكبرى، والأحداث العنيفة التي عرفت بـ"سنوات الجمر والرصاص"، مثل: رواية **الزنزانة رقم 10**، لأحمد المرزوقي، وهو أحد الضباط المنخرطين في محاولة الانقلاب الفاشل بالصخيرات ضدَّ الملك الراحل الحسن الثاني في العام 1971، حيث زُجَّ به في سجن تزمامرت زهاء عشرين عاماً قبل أن يُفرج عنه في العام 1991، ليتجه إلى تسجيل محنته في روايته الشهيرة في العام 2001. ولم تكن رواية **الزنزانة رقم 10** الوحيدة التي أسست للأدب السجني في المغرب، فقد تلتها روايات أخرى استقى أصحابها من المعين نفسه (السجن)، منها رواية **من الصخيرات إلى تزمامرت، تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم**، لمحمد الرايس، ورواية **تلك العتمة الباهرة**، للطاهر بن جلُّون، المستندة إلى شهادة عزيز بنبين، ورواية **ويعلو صوت الأذان من جحيم تزمامرت**، لبلال التليدي، الذي سجلها على لسان المفضل المغوتي، وهو أحد المعتقلين المنخرطين في الانقلاب الثاني الذي قامت به المدرسة الملكية الجوية في القنيطرة في العام 1972. كما تكشف تجربة عبد القادر الشاوي في رواية **الساحة الشرفية** عن نموذج مغاير في تمثيل العنف الرمزي والفيزيائي

للمؤسسة السجنية، فهي "قصة عن الظلم، والقدرة على التحمل البشري، والأمل في مستقبل أفضل. إنها أيضاً قصة عن محن وآلام جيل ما بعد الاستقلال الذي آمن بقوة السرديات الحديثة للحريات الفردية والتقدم، ليجد نفسه في مواجهة جهاز سلطوي من القرون الوسطى أحبط آماله وأخضعه لأساليب تعذيب لا يمكن تصورها."[21]

والحقيقة، التي لا يمكن أن نغفل عن ذكرها في سياق الحديث عن السجن، هي أن الكتابة في غالب الأحيان تتحول إلى عملية مقاومة داخلية، فتستطيع أن تعيد للذات قدرتها على الصياغة والقول، بعد أن سُلِب منها الفعل والقرار. وهو ما نستشفه من محكيات شخصيات خديجة المروازي في روايتها **سيرة الرماد**[22] مولين وليلى، بالإضافة إلى مجموعة من الضحايا الآخرين الذين نجوا من ظروف السجن والتعذيب الفظيعة، حيث يعاد "اختراع ذات جديدة من رماد ذات قديمة دمرتها سنوات من المعاملة اللاإنسانية."[23] وفي تعليق على انتفاضة الدار البيضاء، تكتب سوزان سليوموفيكس: "إن تداعيات 'انتفاضة الخبز' في الدار البيضاء في مايو[/ أيار] ويونيو [/ حزيران] 1981 هي مثال على الطرق المتعددة التي يخضع بها التاريخ الرسمي للمراجعة عندما يرويه الضحايا والناجون. غالباً ما يتقارب في هذا البناء للذات المتخيل والواقعي، التاريخي والخيالي، المتذكَّر والمكبوت، ليشكلا خطاباً يبحث عن معنى من التجارب المؤلمة واللاإنسانية. التحدي الأكبر الذي يواجه مثل هذه الشخصيات هو تعلُّم العيش مرة أخرى كبشر واستعادة بعض الإحساس بالتفاعل الاجتماعي والحياة الطبيعية. فيتوجب عليهم إعادة تعليم أنفسهم للتفاعل اجتماعياً ومهنياً. وما تظهره شهادات ليلى ومولين بوضوح هو أن الصدمة لا تنتهي بالتحرر من الحبس الجسدي، بل هي عملية شاقة لإعادة تأهيل الذات وتذكيرها باحتياجاتها الإنسانية الأساسية التي حرمت منها ونسيت عبر سنوات، وأحياناً عقود، من الاعتداء والتعذيب."[24] من هنا، تواجه الذات في السجن وضعاً وجودياً مركَّباً: فهي مقموعة ومهمشة، ومعزولة ومجردة من حقوقها من جهة. وتكتشف في العزلة طاقة تأملية، تعيدها إلى أصلها الداخلي، وتمنحها فرصة لصياغة وعي جديد بذاتها وبالعالم بعد الإفراج عنها، من جهة أخرى.

الذي نلحُّ على قوله هنا، هو أن المؤسسة السجنية تروم كسر روح السجين ونفيه، كما عبر عنه المفضل المغوتي في رواية **ويعلو صوت الأذان من جحيم تزمامرت**، قائلاً: "لقد أرادوا قتل كل شيء فينا: عزائمنا وطموحاتنا، شبابنا وكهولتنا، ضحكتنا وانشراحها،"[25] إلا أن الكثير من الكتابات الإبداعية أظهرت أن السجن قد يتحول، على نحو مفارق، إلى فضاء للمقاومة، هذه المقاومة لا تتجلى فقط في التمرد، أو العصيان الجسدي، بل والأهم، أنها تتجلي في الحفاظ على الذاكرة التي غالباً ما تتأرجح بين النسيان النهائي للفاجعة، وتذكُّر تفاصيل الاعتداء الجسدي والتعذيب الذي يتعرض له السجين. وفي هذا السياق، يحكي سعيد حجي على لسان الراوي في روايته **ذاكرة فينيق:**[26] "اليوم، بعد عقدين، بدأت الذاكرة تخونك. صحيح أن السجن لم يدم سوى بضعة أسابيع بكل معاناته وكوابيسه... ومع ذلك فقد ترك جروحاً عميقة... كانت آثاره كارثية ولسنوات عديدة... بالتأكيد ستبقى هذه التجربة المريرة معك لبقية حياتك."[27] وعليه، فإن أحداث السجن بكل تفاصيلها تظل محفورة في ذاكرة السجين مهما حاول تجاوزها أو نسيانها.

وواقع الحال أن الكتابة السجنية تتجاوز استعادة الماضي لتشكِّل فعلاً من أفعال التوثيق المضادّ سعياً لإنهاء احتكار السلطة للرواية الرسمية. فالمعتقل، حين يدوِّن وقائع محنته الأليمة في غياهب السجن، إنما يهدف إلى

جعل كتابته وثيقة حية وشاهدة على الانتهاكات الجسيمة لحقوق الإنسان بحيث تدحض، في الوقت نفسه، الخطاب الرسمي المتستِّر على ممارساته البائدة بحق الإنسانية. وكنموذج لهذه الشهادات يقول سعيد حجي: "لقد كنت أفكر لسنوات في تدوين هذه الأحداث وتأريخها في سيرة ذاتية. ومع ذلك، منعني حاجز عقلي ونفسي من ذلك. حاولت جاهداً أن أنسى، لكن الكوابيس أبقت الذاكرة حية. اعتقدت أنه لا فائدة من الكتابة لأنني لم أكن الوحيد الذي اعتقل بسبب أخلاقه المستقيمة ولم أكن الوحيد الذي تم فصله وتدهورت حالته وتخلت عنه عائلته وأصدقاؤه."[28] من هنا، تتجاوز الكتابات الإبداعية عن السجن الطابع التقريري أو التوثيقي إلى أفق أرحب، حيث: تتقاطع التجربة الذاتية مع السؤال الجماعي، وتتحول المعاناة الفردية إلى خطاب ثقافي مضادّ يكشف آليات السلطة ويجردها من شرعيتها الرمزية، ويعيد إلى الذات مكانتها مركزاً للقول والمقاومة. وعليه، فالسجن كما جسَّدته هذه النصوص، يمثِّل محطة جديدة في حياة الإنسان، ويشكِّل، أحياناً، بداية لإعادة خلقه من جديد.

إذن، لقد أنتجت ظاهرة السجن أدباً متميزاً، يعيد النظر في مفاهيم مثل العدالة، والحرية، والسلطة، والهوية، والذاكرة. كما كشفت عن قدرة الإنسان، حتى في أقسى الظروف، على تحويل العتمة إلى بصيرة، والقيد إلى طاقة خلق. ومن هنا، تشمل دراسة أدب السجون تحليل التجربة الفردية وتتجاوزها لتفتح باباً واسعاً أمام النقد الثقافي، والسوسيولوجيا الأدبية، وعلوم النفس والسياسة... لفهم الإنسان في أكثر حالاته هشاشة وعمقاً.

هذا، وتمتد تجربة الكتابة السجنية، بما تمثله من ذاكرة مضادَّة وفعل مقاومة رمزية، من السياق المغربي لتشمل أدب الأسر الفلسطيني، حيث تغدو تجربة الاعتقال فعلاً تأسيسياً في الوعي الجمعي وخبرة راسخة تتجاوز حدود المحنة الفردية العابرة. وتكشف الكتابات الفلسطينية عن المعتقلات كيفية تحويل الكتابة عن السجن إلى شهادة حية على الانتهاكات الجسيمة، وأداة فاعلة لصون الذاكرة الجمعية للحركة الوطنية الأسيرة على نحو ما نجد في مجموعة من النماذج الإبداعية الفلسطينية، التي نذكر منها على سبيل التمثيل لا الحصر: **أوراق سجين: عشرة أشهر في المعتقلات "الإسرائيلية"**،[29] لأسعد عبد الرحمن، ورواية **ستائر العتمة: تسعون يوماً من المواجهة الملتهبة**،[30] لوليد الهودلي، ورواية **عناق الأصابع**،[31] لعادل سالم. ويبرز في هذا الإطار فارق سياقي جوهري يستحق التوقف عنده. فالسجن في التجربة الفلسطينية يمثل جهازاً استعمارياً تديره سلطة احتلال تستهدف كياناً جماعياً بأكمله، بينما يمثل في التجربة المغربية جهاز سلطة وطنية تمارس القمع ضدَّ أبنائها. ويعزز هذا الاختلاف إمكان المقارنة ويثريها، إذ يفتح المجال لدراسة تقاطع إستراتيجيات المقاومة الرمزية، من كتابة وجسد وصمت، في سياقين تتباين فيهما طبيعة السلطة القامعة، ويبرز استمرار السجن، في صيغتيه الاستعمارية والوطنية، فضاءً لإنتاج ذاكرة مضادَّة تصوغ سردية بديلة تواجه الرواية الرسمية للسلطة الاستعمارية الصهيونية.

جماليات الكتابة السجنية في المسرح: بين الفجيعة والتشكيل الفني

قبل الشروع في مقاربة المسرحية من بعدها الأنثروبولوجي، تجدر الإشارة إلى المفاهيم الإجرائية التي يقوم عليها هذا المستوى من التحليل. فمفهوم الجسد وفق تصور ميشيل فوكو يحيل مباشرة إلى المجال الذي تشتغل

عليه آليات السلطة والانضباط لإنتاج جسد طيِّع، متجاوزاً النظرة إليه كمعطى بيولوجي محايد. ومن ثم، يغدو جسد السجين في **شجر مرّ**، بحركته المتقطعة وذاكرته الحركية المفقودة، نصاً تنطبع عليه آثار القمع، إلى جانب حضوره كشخصية درامية. أما الطقس، فيُستعمل بمعناه الأنثروبولوجي الدقيق—أي بوصفه فعلاً متكرراً ومقنناً يعيد إنتاج نظام رمزي معين، وهو ما يتجلى في إيقاعية التعذيب اليومي (تعليق، ضرب، إغماء، إحياء قسري) التي تحولت إلى آلة دائرية للعذاب تنتظم وفق منطق طقسي ثابت ومقصود. أما الهوية، فتفهم على أنها بناء علائقي يتشكَّل في مواجهة الآخر (الجلاد، الغائب، الذاكرة)، وتكتسب وجودها وملامحها من خلال التجربة ذاتها. فهوية السجين تتفكك مع فقدانه القدرة على التحكم في جسده ووجهه وأفكاره، وهوية الابنة تتصدَّع في غياب الأب، بينما تتجمَّد هوية الزوجة في زمن الانتظار. وأما علاقة الأنا بالآخر، فيمكن قراءتها من خلال الثنائيات التي يشيدها العرض: الأنا/الجلاد، والأنا/الغائب، والأنا/الذات المتخيلة.

وفي هذا السياق، تعتمد هذه الدراسة على النسخة المصوَّرة من مسرحية **شجر مرّ**، من إخراج عبد المجيد الهواس[32] وأداء فرقة أفروديت المسرحية، "المقدمة ضمن الدورة الحادية عشرة لمهرجان طنجة للفنون المشهدية، والمواكب لندوة الذاكرة والمسرح: مسرحة الأرشيف (أبريل 2015)،"[33] والمتاحة للعموم عبر موقع يوتيوب، وهي المصدر الذي يتيح الاطلاع على هذا العمل في صيغته البصرية. وتنصرف القراءة التحليلية في هذه الدراسة إلى العرض المسرحي ذاته بما يشتمل عليه من رؤية إخراجية وأداء وسينوغرافيا مع التركيز حصراً على التجسيد الركحي وتجاوز النص المسرحي المكتوب. وانسجاماً مع هذا الاختيار المنهجي، تستند الدراسة إلى مفاهيم إجرائية مستمدَّة من سيميائيات العرض المسرحي إلى جانب أدوات التحليل الدراماتورجي.

يكشف العمل المسرحي **شجر مرّ**، لعبد المجيد الهواس الحجاب عن فترة مظلمة من تاريخ المغرب، وُسِمت بـ"سنوات الكيِّ بالجمر والإعدام بالرصاص". ذلك أن هذه المرحلة، شهدت أبشع صور انتهاكات حقوق الإنسان، وقمع الحريات، والاعتقالات السياسية، والاختطافات القسرية في السجون السرية، حيث دُفن آلاف المعتقلين السياسيين من مختلف التيارات الفكرية أحياء في دياجير الزنازين الضيقة، وتعرضوا لأبشع أنواع التنكيل والتعذيب الجسدي والنفسي، لعقود طويلة، لا لشيء إلا لأنهم دافعوا عن كرامتهم وعبَّروا عن آرائهم، وقالوا "لا" في الوقت الذي كانت السلطة تريد لهم أن يقولوا "نعم". في هذا الأفق الجمالي، يصوِّر عبد المجيد الهواس كيف ينتقل المعتقل من عالم الحرية إلى جحيم السجن—أي كيف ينتقل "من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بما يتضمنه ذلك الانتقال من تحول في القيم والعادات وإثقالاً لكاهله بالإلزامات والمحظورات، فما إن تطأ أقدام النزيل عتبة السجن مخلفاً وراءه عالم الحرية، حتى تبدأ سلسلة العذابات التي لن تنتهي سوى بالإفراج عنه... وأحياناً فإن آثارها تظل ملازمة له لمدة طويلة."[34] وهو ما يصرِّح به أحد السجانين في المسرحية بقوله: "كل شيء انتهى... انتهى... لا فسحة، لا سفر، لا ماء صالح للشرب... انتهى كل شيء. لا مرق، لا لحم دجاج ولا خروف، ولا خبز أمي، لا كوب شاي دافئ تحتسيه، وأنفك ينتشي بالعبق، لا عبق... انتهى مذاق البن... لا روائح تأتي من المطبخ... ولا رنين كؤوس... لا سجائر... لا دخان، لا هواء، لا اشتهاء، انتهى حطب التدفئة..."[35] ومن هذا المنطلق، فإن المسرحية

تكشف عن تجربة السجن من حيث هي منظومة قمعية تقيد جسد السجين، وتسعى إلى محو إنسانيته، فتفتت ذاكرته وتصدع روحه، لكنها في المقابل تترك ندبة غائرة لا تندمل، ذاكرة تصرخ في الداخل بلا توقف ولا نسيان.

هكذا، يتحول الفضاء المسرحي على الركح إلى سجن رمزي يتجاوز الجدران المادية ليمتد نحو أفق الوعي الجماعي والتاريخي، حيث يتشابك الخاص بالعام، ويتحول الألم الفردي إلى صرخة جمعية تمثل وجع الذاكرة المغربية في سعيها المتعثر نحو مصالحة حقيقية مع ماضي القهر والاختطافات والتعذيب. ومن ثمة، تلتقي **شجر مرّ** مع مشروع مسرحي ما بعدي يرفض الخطابات السردية الجاهزة، ويأبى اختزال المسرح في مجرد إعادة عرض للوقائع، مفضلاً أن يكون فضاءً مفتوحاً لتعدد القراءات والتأويلات عبر جمالية التشظِّي والتمزق.

وتجدر الإشارة إلى أن العرض المسرحي **شجر مرّ** يتمرَّد على البنية الدرامية التقليدية القائمة على حبكة متصاعدة وذروة وانفراج. بدلاً من ذلك، يقدم الهواس بنية درامية متشظية، تشبه إلى حدٍّ كبير حالة الذاكرة لدى السجين الذي فقد إحساسه بالزمن والمكان. فالمسرحية تبدأ بمشهد قاتم ينذر منذ اللحظة الأولى بالفاجعة، إذ يغشى الظلام الخشبة فلا يُرَى منها إلا عتمة كثيفة تخترقها أصوات حادة متكررة تشبه القرع على الزجاج والمعدن. ومع انبلاج الضوء تدريجياً، تنكشف الصورة البصرية على فضاء موحش يملؤه صدى القناني الزجاجية والدلاء المعدنية، فيتضح أن تلك الأصوات كانت مقصودة وتشكل جزءاً من طقس العذاب اليومي الذي يمارس داخل المعتقل. فالقنينة الزجاجية، في رمزيتها الصادمة، تتحول إلى أداة إذلال وتنكيل، يستعملها الجلاد لإخضاع الجسد وكسر الإرادة، بينما الدلاء المعدنية في دلالتها المزدوجة، تمثل الجانب الحيواني من حياة السجين، إذ تستعمل لقضاء الحاجات في زنازين ضيقة تخنق الكرامة قبل أن تخنق الأنفاس.

ويأتي مشهد السجان الذي يتأمل القناني ويمسكها بيده متفحصاً أحجامها كما لو كان فناناً ينتقي أدواته، ليثير في المتفرج إحساساً مرعباً ببرودة الجلاد ولذَّته المرضية في ممارسة الألم، حيث تتحول أدوات التعذيب إلى امتداد لجسده، وتغدو المعاناة عنده مادة حسية تشبع نزعة التملك والسيطرة. بهذا المشهد الافتتاحي المكثَّف، ترسم المسرحية ملامح عالم مغلق يتقاطع فيه الجسد بالألم، والعذاب بالمتعة، لتضع المتلقِّي مباشرة في قلب الجحيم الإنساني الذي ستتَّسع دوائره مع توالي المشاهد.

المونولوج:[36] بين البوح والهذيان

يتكئ الهواس في تجسيد الحدث العام للمسرحية على المونولوج الداخلي الذي يشكِّل الآلية الدراماتورجية المركزية، إذ يفرد لصوت السجين حيزاً واسعاً يستوعب أقصى درجات الانهيار والمقاومة، ويستكمل هذا الصوت المركزي بلمحتين موجزتين من صوتي الزوجة والابنة، بوصفهما امتداداً له في الخارج. وتتقاطع في هذا البناء التجارب الفردية ضمن نسيج واحد من المعاناة، وإن تفاوتت مساحة كل صوت وكثافته بحسب مركزيته في البناء الدرامي. فالهواس يمنح لكل من السجين وزوجته وابنته فضاءً خطابياً خاصاً يعبِّر عن موقعه الوجودي داخل منظومة المعاناة

والألم، ما يجعل العمل المسرحي مجالاً لتجسيد المونولوج الداخلي وتمفصل المعاناة بين فضاءين متقابلين: فضاء السجن بما يحمله من عزلة مادية ورمزية، وفضاء الانتظار الذي يتحول إلى امتداد للسجين في الخارج.

وإذا كان صوت السجين يشكِّل بؤرة هذا البناء الداخلي، فإن صوتي الزوجة والابنة يعملان بمثابة صدى لهذه التجربة المركزية، ويعيدان إنتاجها من موقعين مختلفين في الخارج: موقع الانتظار الزوجي وموقع الحرمان البنوي، بما يحدث نوعاً من التفاعل الدلالي بين الداخل والخارج، إذ يشكِّل الألم حالة جماعية يتقاسمها الجميع وإن اختلفت مساحة التعبير عنه ووسائطه. وبهذا المعنى، يصبح الحوار الداخلي آلية دراماتورجية لإعادة بناء التجربة الإنسانية في بعدها النفسي والاجتماعي، تكشف حقيقة السجن المتمثلة في نزيف الذاكرة وألم الانتظار والمصير المشترك.

وفي ضوء هذه الإشارة، يمكن القول: إن الهواس جعل من السجين الذات الراوية المركزية للمسرحية، فيما تستبطن الزوجة والابنة معاناتهما الفردية باعتبارها صدى لوجعه، ويتجلى ذلك في الحوارات الداخلية التالية:

أولاً: السجين

يصوَّر السجين من خلال الحوار الداخلي الروتين اليومي للتعذيب، ذلك الروتين الذي يقتل الإحساس بالزمن ويجعل المعتقلين في دوامة لا تنتهي من الانتظار والرعب. فالإحساس بالزمن داخل الزنزانة بدار المقري يتغير ويتكسر على إيقاع القهر الذي يعيد إنتاج نفسه صباحاً ومساء. وتتضاعف المعاناة حين يجد السجين نفسه مرغماً على التأقلم مع عالم السجن بكل تفاصيله القاسية، التي تلخصها الشخصية الراوية في: "نزدرد الحساء، نطفئ طعم الصابون المر، الذي احتقن في الجوف من وصلة تعذيب البارحة، بعضنا بلا شهية، يفضل الجوع علَّه يسعفه لحظة التعذيب على الإغماء بأسرع وقت، لكن الإغماء يتعذر."[37] وتتحول الزنزانة إلى فضاء رمزي يختصر معنى السيطرة المطلقة، من حيث هي مسرح مصغر لإعادة تشكيل هوية المعتقلين الذين تسلب منهم حرية الحركة، كما تسلب قدرتهم على التحكم في وجوههم وأفكارهم، ليصبحوا محض أجساد موضوعة قيد التجربة، حيث تلعب الأصوات دوراً حاسماً في هذا البناء، فما إن يرن الجرس الكهربائي معلناً عن بداية العذاب، حتى يدب الرعب في الأرواح، بينما تتسلل أصوات الطيور القادمة من الخارج كطيف مغاير يبرر التناقض الموجع بين عالم الحياة وعالم السجن.

ويمتد السرد ليرسم صورة قاتمة عن صيرورة التعذيب والألم، حيث "الطرقات الحادة التي تحدثها الهراوات حين يشتد عود الجلاد على أخمص الأقدام، الصيحات الطويلة، الحشرجات، الألم، التضرعات، البكاء، خرير الحنجرة حين تلين للذبح تحت لعنة الجلاد."[38] من هنا، يتخذ الحدث بنية متصاعدة: يبدأ بخليط الأصوات العنيفة التي تشبه العاصفة أو الانفجار، ليتحول إلى مشهد معملي للتعذيب، وكأن القبو قد غدا ورشة صناعية للألم حيث يعالج الجسد باعتباره مادة خاماً للتكسير وإعادة التركيب. هذا الإيقاع المتكرر (تعليق، ضرب، إغماء، إحياء قسري، ثم ضرب جديد) يشكِّل ما يشبه آلة دائرية للعذاب تحيل المعاناة الفردية إلى نظام ممنهج عوض أن يكون مجرد حادث عابر. ويتسع هذا السرد ليلامس بعداً مفارقاً ومروعاً، إذ يصوِّر مشهد الأطفال أبناء الحراس وهم

يقلِّدون، في الحقول، جلسات الاستنطاق التي يمارسها آباؤهم، ما يؤكد استمرارية الدورة القمعية عبر الأجيال.

وعلى هذا الأساس، يمكن القول: إن التعذيب في السجن يصبح ممارسة روتينية معادية للإنسانية، ويمحى الزمن في سلسلة متطاولة من النهارات والشهور التي "تتناسل، لولا الأحد. الأحد. يااه."[39] هذا اليوم، بما يحمله من هدوء واختفاء للجلادين، يخفف قليلاً من إيقاع الرعب، ويؤجل الخلاص، ليضاعف الإحساس بالانتظار المعلق، كأن الصمت ذاته يتحول إلى تعذيب إضافي، قبل أن يستأنف المشهد من جديد في دورة مستمرة. فكل قفل يدار، وكل صرير متسرب من الحديد يكتسب وظيفة أبعد من كونه صوتاً عابراً، إذ يرسِّخ حضور القيد بوصفه خبرة حسية تلازم السجين في كل لحظة، وتعيد إنتاج الخضوع في صور متكررة. وحتى قطرات الماء المتساقطة، في رتابتها الموحشة، تتحول إلى إيقاع زمني متعسف يجزِّئ اللحظة ويصوغ الانتظار كتعذيب ممتد. وهكذا، يتخذ فعل الإغلاق بعداً طقوسياً يحيل العزلة إلى تجربة وجودية قاسية، حيث تختزل الحياة في إشارات صغيرة تكثف عنف المكان وتؤكد استحالة الانفلات من زمنه الثقيل.

كما يعبِّر الحوار الداخلي للسجين عن وعيه التام بالعجز والانكسار حين وجد نفسه محاصراً بين أربعة جدران، في ظلمة ممتدة عبر الزمن، وأمام جلاد لا يرحم، ويتجلَّى هذا الوعي في قوله: "لا يسعني إلا أن أنسحق في الظلام."[40] وحتى عندما يرغب في كسر رتابة الحصار وتزجية الوقت، بالعدِّ من واحد إلى ثلاثين، ولا يتمكَّن من الوصول إلى الأربعين، يزداد شعوره بالعبث وبأن لا جدوى من المحاولة، ذلك أن التكرار الإيقاعي للأعداد يحاكي دوران الزمن في فراغ زنزانة مغلقة، حيث يتحول الزمن من مقياس للحياة إلى أداة لتعميق الموت البطيء. وتتضاعف معاناته عندما يحرم من أبسط مقوِّمات العيش كإنسان، مثل: الاستحمام، وتغيير الملابس، والحركة والكتابة، والقراءة، والتفكير. وهو ما عبَّر عنه في قوله: "أن رائحتهم أصبحت أشبه برائحة الخنازير الهرمة."[41] وهو تصريح يعكس إدراكه لعملية تجريده من إنسانيته وتشييئه.

وعند بلوغ السجين أقصى درجات الانهيار، يتبدَّى لديه دافع ضعيف للصمود. فيبدأ بعدِّ الثواني بشكل قهري، في محاولة يائسة منه لاستعادة الزمن المفقود، غير أن هذا الجهد ينقلب إلى ضرب من الهذيان الداخلي، إذ تغدو الثواني نفسها مصدراً للألم والاضطراب. ومن خلال هذا الهذيان، تعود إلى ذاكرته تفاصيل الحياة اليومية البسيطة، مثل: تحريك اليدين، وفرك العينين تحت ضوء الشمس، والركض في النهار. وتكتسب هذه الأفعال البسيطة والصغيرة قيمة وجودية كبيرة، لأنها تمثِّل الحدَّ الأدنى من الحرية، سواء الجسدية أو النفسية، وتجعل السجين يستعيد الإحساس بأنه حي، كما جاء على لسانه: "كأنني حي."[42]

وفي النهاية، يتحول السجين إلى كائن يرمم وجوده عبر الخيال واللغة. فحديثه إلى ابنته الغائبة هو في جوهره حوار مع الحياة ذاتها، مع ما تبقى منها في وعي يتشبث بالبقاء وسط العدم، إذ تبدأ كلماته بطمأنة متوترة لابنته، يقول فيها: "عزيزتي، سوف أنهي أشغالي عما قريب، وأعود إلى البيت."[43] وفي هذه العبارة يبدو كمن يبرر غيابه المعتاد، بينما يلمِّح في العمق إلى موته المؤجَّل، ذلك أن عبارة "أنهي أشغالي" تتجاوز معناها المباشر

لتتحول إلى تعبير عن الصمود في وجه الموت وإعادة تشكيل الأمل في قلب الظلام. فالعمل الذي يمارسه في سجنه هو خياطة الأحلام وترميم الضوء عبر ثقب الجدار، فيصير الفعل التخييلي نفسه أحد أشكال الصمود ضدَّ المحو، ومساحة صغيرة للحرية داخل العتمة.

وفي وصفه لنفسه بـ"هرقل،"[44] يعيد السجين تعريف البطولة باعتبارها قدرة على احتمال القهر في أبشع تجلِّياته. فهرقله لا يرفع الصخور، بل يصقل الأمل ويلمِّع المرايا لتنعكس عليها شمس متخيلة. هكذا، يبني من فضاء القبو مختبراً لابتكار ما يمكن أن يعينه على البقاء على قيد الحياة، حيث يخترق الخيال الجدران، ويغدو الضوء وهماً ضرورياً للبقاء، بيد أن هذا التماسك الرمزي يتداعى في النهاية حين يقول: "لا أعرف أين سأذهب؟ ولا كيف أستعيد خطواتي الضائعة؟"[45] في هذه اللحظة، تتكشَّف هشاشته، فيتحول الاعتراف إلى مرثية للذات المفقودة، وهو ما يتجسَّد في قوله: "أنا شبحي."[46] إن هذه العبارة تختزل وعي الإنسان الذي يرفض موته رغم إدراكه بأن مصيره على كفِّ عفريت، ليختتم حواره بخاتمة موجعة: "حبيبتي، معذرة." في هذه النغمة الأخيرة يتقاطع الاعتذار مع الفقد والحنين، ومن خلالها تختزل تجربة السجن في بعدها الإنساني الأعمق، بوصفها بحثاً عن بقايا النور وسط العتمة، وإصراراً على أن تكون الكلمة آخر ما يُهزم في الإنسان، وآخر ما يقاوم الفناء.

ثانياً: الزوجة

يبلور عبد المجيد الهواس، عبر استنطاق خطاب الزوجة، نموذجاً دراماياً مكثفاً يختزل ماهية الانتظار بوصفها امتداداً وجودياً لحالة الاعتقال، حيث: تنبثق شخصية الزوجة كأسيرة لزمن متوقف قسرياً على الرغم من انعتاقها الفيزيائي خارج الأسوار، ويتجلَّى هذا الارتهان في خطابها الموجَّه نحو الغائب، وهو خطاب يفتقر إلى غائية التواصل الفعلي، ليغدو مجرد محاولة يائسة لترميم كينونة تتآكل تحت وطأة الغياب المستمر. كما يعكس توظيف النسق التكراري لأدوات النفي في عباراتها "لا تأكل، لا تنام، لا تكتب..."[47] حالة من الشلل الأنطولوجي الذي يعطِّل الفعل الإنساني ويحصره في منطقة رمادية بين الذاكرة والنسيان. فالتكرار هنا يتجاوز كونه تدفقاً عاطفياً ليصبح مؤشراً بنيوياً على ركود الزمن وانعدام الصيرورة في وعي امرأة كبَّلها انتظار سرمدي لا يفضي إلى انعتاق.

وفي هذا السياق، يطرح الهواس مقاربة نقدية معمَّقة لمفهومي السجن والحرية متجاوزاً الأبعاد المادية نحو فضاءات نفسية وأنطولوجية متداخلة. هنا يتَّسع مفهوم السجن لديه ليشمل الفضاء الجوَّاني للزوجة محولاً الانتظار إلى عقوبة موازية قوامها العزلة والانفصال التدريجي عن الواقع المعيش. وينشأ عن ذلك توازٍ درامي بين معاناة الزوج القابع في القبو ومعاناة الزوجة في فضائها الخارجي، حيث يرزح كلاهما تحت وطأة أسر تتعدد أشكاله وتتَّحد ماهيته. ومن خلال هذا التناظر، يسلط الهواس الضوء على تهاوي البنى الإنسانية والعاطفية، حيث يتحول الحب إلى ذكرى معطوبة، ويتحول الانتظار من فعل ترقب إلى نمط من أنماط الموت البطيء الذي يلتهم جوهر الحياة. ويتجلَّى هذا الانكسار العاطفي بجلاء في مساءلتها الساخرة: "كيف تحبني ونحن دمى؟"[48] وهي مساءلة تختزل تحول العلاقة الزوجية، في ظل الاعتقال، إلى علاقة مفرغة من التواصل الجسدي والعاطفي الفعلي.

ثالثاً: الابنة

يحضر في هذا المونولوج صوت الابنة بوصفه صوتاً متصدعاً يعكس وعياً مأزوماً يتأرجح بين جدلية الانتماء والإنكار، وبين استحضار الأب في الذاكرة وإعلان موته الرمزي خلف قضبان السجن. إنها رحلة بحث مضنية عن الأب المفقود، وعن كنه الأبوَّة التي جُرِّدت من مضامينها الإنسانية في ظل سطوة القمع، حيث يراوح خطابها بين نداء الاستغاثة ورفض الواقع، في محاولة دؤوبة لاستعادة الحضور الغائب والتحرر من وطأة الذاكرة المثقلة. وفي الآن نفسه، تغدو تساؤلاتها، لاسيَّما عبارة "أبي من؟ أبي الذي قايض أحلامي بأحلام قاتلة؟ بأوهام ذابلة،"[49] مؤشراً جلياً على أزمة الهوية وانكسار الجذور، حيث يتبدَّى الأب في وعيها مجرد ظل قصيّ، يرمز لتقويض الحماية وتحول البطولة المتوهمة إلى أثر للخسارة المريرة. وتتكرَّس صورة الأب في هذا السياق بوصفه "ناسكاً متعبِّداً في قفص،"[50] وهي استعارة تجسِّد المقاوم الصامت الذي يواجه عذاباته بالعزلة، غير أنه يبدو في منظور الابنة منفصلاً عن واقعها، وعاجزاً عن احتواء مأساتها، بعد أن قايض أحلامها بأوهام البطولة.

ومن هنا، تنكشف العلاقة بين الطرفين كصراع داخلي محتدم بين جيل ضحَّى بذاته في سبيل المبدأ والمعاناة، وجيل آخر ورث فراغاً وجودياً وأنيناً لا يطاق. ويتكثَّف هذا الصراع عبر نفي العلامات الحسية كافة "لا صورة، لا رائحة، لا ذكرى، لا أثر،"[51] ليتحول الغياب إلى فعل ملموس يلتهم ملامح الجسد الأبوي ويقوِّض أركان العائلة محوِّلاً الانتماء إلى عبء وجودي يثقل كاهل الذات. وعلى الرغم من هذا الاغتراب، يظل نداء "ضمَّني إذن" تعبيراً جوهرياً عن رغبة دفينة في احتضان الطفولة المستلَبة، ومحاولة لاسترجاع الحضور من غياهب الفراغ. إن هذا المشهد يختزل مأساة الأسرة تحت وطأة الاستبداد، حيث يتوارى الفعل النضالي خلف ستار الفجيعة، وينحال الحب إلى جرح غائر يتوارثه الأبناء.

وبناء على ذلك، تمثِّل كلمات الابنة صرخة رفض للمنظومة التي أحالت الحلم إلى مأساة، وحولت مفهوم الأبوَّة من مصدر للأمان والسكينة إلى غياب قسري يمزق نسيج الهوية الشخصية والجمعية.

شعرية الفضاء وتحولات المادة في سينوغرافيا عبد المجيد الهواس

لقد عمد عبد المجيد الهواس بوصفه سينوغرافاً عارفاً بجماليات تشكيل الخشبة في المسرح المعاصر إلى جعل الفضاء "مجزءاً أفقياً، ما بين المقدمة والعمق. مستويان منفصلان بحاجز شفاف وهشّ. لكن بمقدوره أن يصير جداراً نحاسياً صلباً يتحول إلى ألواح من شرائح الجليد، شفافة وباردة."[52] هذا التقسيم الفضائي لا يكتفي بوظيفته التنظيمية، بل يفتح آفاقاً لتعدد مستويات الرؤية والتأويل، محولاً الحاجز إلى عنصر درامي دينامي يتأرجح بين الانكشاف والمنعة، وبين الرقة والقسوة. ومن خلال هذه البلاغة السينوغرافية، تتحول المادة (نحاس، جليد، زجاج) إلى لغة رمزية مكثفة تعكس الشرخ الوجودي في العرض، حيث يتبنى الهواس منطقاً دراماتورجياً يقطع مع المرجعية الواقعية ليؤسس فضاءً متخيلاً متحرراً من التحديدات الجغرافية والزمانية، بوصفه "فضاءً فارغاً" يمثِّل مختبراً وجودياً لإعادة تشكيل أثر المعاناة الإنسانية فوق جسد معطوب.

وفي هذا السياق، يبرز جسد الممثل كعلامة سيميائية مركزية داخل البنية الركحية، فهو جسد هشّ وخائر القوى، يستبطن أثر التعذيب الممتد عبر الزمن حتى يبدو وكأنه فقد ذاكرته الحركية. وتتجلّى هذه الوضعية في أبعادها النفسية والفيزيائية الحادة من خلال حركة متقطعة وخطوات محدودة تتلمس الفراغ بعينين تائهتين، وهو ما يمنح الإيماءة الجسدية دوراً مركزياً كخطاب درامي موازٍ للغة المنطوقة. وتتجسَّد هذه المفارقة في اللعبة البصرية التي يصفها الهواس بـ"انشطار الرؤية بين نظر الممثل ونظر الجمهور،"[53] إذ توحي حركة الممثل نحو الجدار بانفصال عن إدراكه المباشر، في مقابل وضوح المشهد لدى المتلقّي، الأمر الذي يضع فعل النظر ذاته موضع تساؤل ويشكك في إمكانية الإمساك بالحقيقة أو المعنى في ظل هذا الانفصال بين الداخل المغلق والخارج المفتوح.

أما على مستوى الإيقاع، فإن العرض يتبنى نسقاً بطيئاً يحاكي انكسار الزمن ودائريَّته المغلقة في إحالة رمزية إلى منطق السجن حيث التكرار القاتل وغياب الأفق التجاوزي، ما يكرِّس شعوراً بالاختناق. ومع ذلك، ينبثق من قلب هذا العجز انفجار جسدي يحول العطب إلى إمكانية جمالية. فالحركات الراقصة التي يؤدِّيها السجين تمثِّل فعل مقاومة ضدَّ التشيىء ومحو الإنسانية، وتترجم استحالة الصمت إلى لغة حركية بليغة. ويتعزز هذا البعد الدراماتورجي عبر التوازي بين معاناة الفرد وصورة النساء المنتظرات في مقدمة الركح، حيث تتماهى الأجساد الذابلة والمثقلة بالانتظار مع ذاكرة جماعية مثخنة بالجراح، ليتحول الركح بذلك إلى أرشيف حيّ يكتب فيه الجسد ما تعجز اللغة عن تدوينه، مؤكداً أن الانتفاضة، وإن بدت في ظاهرها جنوناً، هي الحق الوحيد الممكن والوسيلة الأسمى لتحويل الألم إلى خطاب وجداني مقاوم.

هذا، وتلعب الإضاءة دوراً محورياً في تعميق هذه الحالة الشعورية، حيث توظف المناطق المعتمة وبقع الضوء الشاحبة لتجسيد لحظات الألم والذكرى مع استثمار دلالات الألوان لتعاقب الفصول: فالأخضر للربيع، والأزرق لبرودة الشتاء، والأحمر يجمع بين رمزية الدم وحرارة الصيف اللاهبة داخل الزنزانة. إن هذه الإضاءة القاتمة تعكس ظلام السجن، وتستحضر كذلك ظلام الحقبة التاريخية بأكملها. وفي المقابل، يتحول الفضاء عند الهواس إلى منبر للكشف والتعرية عبر توظيف الوسائط البصرية (شاشة السينما) والاحتفاء بالعري الرمزي للذاكرة المحطمة بعيداً عن الزخرفة أو الألوان الزاهية، حيث تهيمن المساحات الفارغة التي يعيد الضوء إنتاجها لتبرز المناطق الرمادية في هوية السجين المتأرجحة بين الحضور والغياب.

وبالتالي، فإن شعرية العرض تتمثَّل في استخدامه المبتكر للحركة الكوريغرافية والصمت بوصفهما لغتين بديلتين عند عجز الكلمات، حيث تصبح التشنجات والالتواءات البطيئة تعبيراً عن الصراع الداخلي، ويتحول الصمت إلى خطاب يفضح الانكسار ويحفِّز المتلقي على التأمل في فراغات الذاكرة. ومع ندرة الإكسسوارات، التي اقتصرت على عناصر رمزية بسيطة (قنينات، دلو، عربة، ماسحة الأرض)، تأكَّدت هيمنة الفكرة على المادة، وتواشجت الأصوات الداخلية للركح لتعلن عن هول الفاجعة. ومن خلال هذا الأداء، نجح الهواس في تقديم الشخصيات ببعد إنساني عميق يوازن بين ضعفهم الجسدي وقوتهم الروحية المتمثلة في القدرة على الحلم والسخرية وتحويل المعاناة إلى فعل إبداعي.

خاتمة

بناءً على ما تقدَّم، يتجلَّى السجن في المتخيل الأدبي والمسرحي بوصفه بنية رمزية تتجاوز وظيفتها العقابية المادية لتغدو فضاء كاشفاً لجدلية القمع والحرية، ومنصة لاستنطاق ثنائية الغياب والحضور. إن إعادة تمثيل تجربة الاعتقال إبداعياً تفتح آفاقاً لمقاربة وجودية تكشف هشاشة الكائن الإنساني، وتبرز في الوقت ذاته طاقته الاستثنائية على المقاومة والصمود، إذ يتجاوز الفعل الإبداعي حدود التوثيق ليتحول إلى تمرين على الانعتاق وممارسة رمزية لتفكيك آليات القهر. ومن هذا المنطلق، تتحول الكتابة عن السجن إلى شهادة مضادّة تسعى لتقويض السردية الرسمية للسلطة، وتمنح الذات المسجونة صوتاً لاستعادة ذاكرتها المصادرة وإعادة تأويل معاناتها ضمن أفق جمالي وإنساني رحب.

وفي سياق متصل، يكشف العمل المسرحي **شجر مرّ** أن السجن يتخطَّى حدود العزلة الفيزيائية التي تطال الجسد، ليتحول إلى حالة نفسية عابرة للأسوار تتغلغل في المحيط الإنساني للمعتقل وتلقي بظلالها على النسيج الأسري والاجتماعي. فالانتظار الذي تكابده الزوجة يتحول إلى أسر رمزي لا ينتهي إلا بالإفراج عن الزوج، كما أن نشأة الابنة في ظل ذاكرة مشروخة يساهم في تشظِّي هويتها. وهذه الأمور كلُّها تحول السجن إلى منظومة قهرية ممتدة تحيل المعاناة الفردية إلى جرح جماعي، وتجعل من الذات الجماعية ساحة لتجربة اعتقال معنوية تعمل على إعادة صياغة العلاقات الإنسانية وفق منطق القهر.

علاوة على ذلك، يبرز الجسد داخل هذا الفضاء المسرحي كوسيط تعبيري بليغ يستعيض بلغة الحركة عن الأصوات المكمَّمة، إذ تتحول الإيماءات والرقصات في **شجر مرّ** إلى خطاب جمالي يقاوم المحو ويؤكد قدرة الإنسان على تطويع الألم وتحويله إلى لغة تعبيرية سامية. إن هذه الجمالية الحركية تتجاوز التعبير عن الوجع لتسهم في إعادة بناء الذاكرة التي سعت السلطة إلى طمسها، ما يجعل من الركح وسيطاً لتعرية المسكوت عنه، ومنح الشخصية حضوراً أنطولوجياً يكتب تاريخه الخاص عبر فيزيائية الجسد المصرِّ على البقاء.

ومن ثم، فإن تمثيل السجن مسرحياً يرمي إلى استنهاض الوعي الجمالي والإنساني عبر تحويل المعاناة إلى طاقة خلَّاقة تعيد تشكيل الألم في صورة معنى وجودي يتيح للمقهورين استعادة كرامتهم ورؤيتهم للحياة. وبذلك، يتحول السجن من فضاء للفناء والعدم إلى مختبر لإعادة اكتشاف الذات، حيث يتجلَّى الصمود في أسمى صوره من خلال تفجير الطاقات التعبيرية للجسد، ومواجهة محاولات المحو بفعل جمالي يعيد تعريف الكينونة الإنسانية في مواجهة العنف الممنهج

ملحق

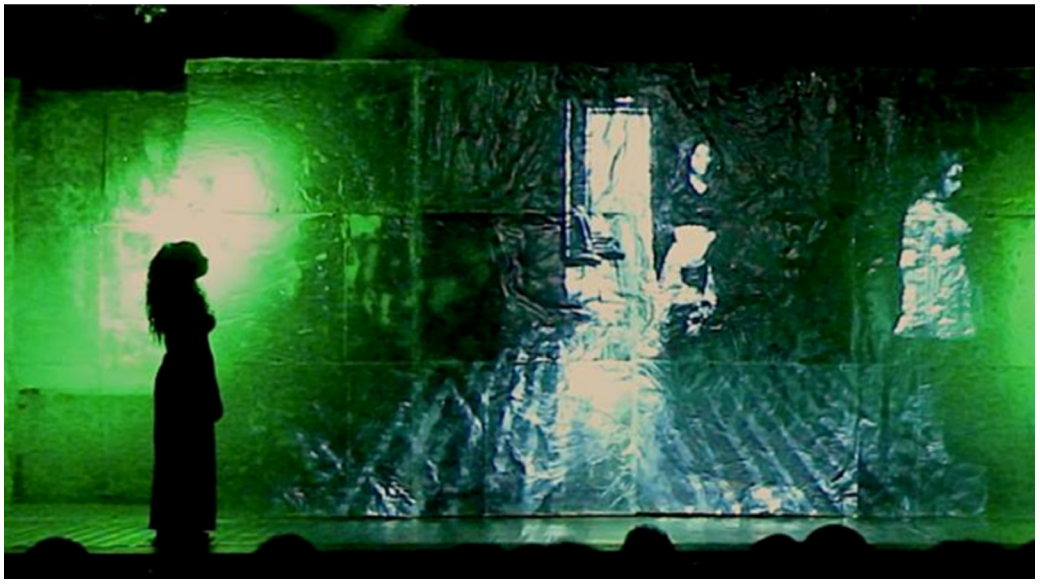
لقطات من العرض المسرحي "شجر مرّ" لعبد المجيد الهواس

ملاحظة: تمثِّل الصور التالية لقطات مقتطفة من التسجيل المرئي للعرض المسرحي، وقد أُدرجت لتوثيق بعض العناصر السينوغرافية البصرية التي استند إليها التحليل.

مرئية رقم (1): تفنن الجلاد في اختيار أدوات التعذيب، تسجيل مسرحية **شجر مرّ**، 2015.

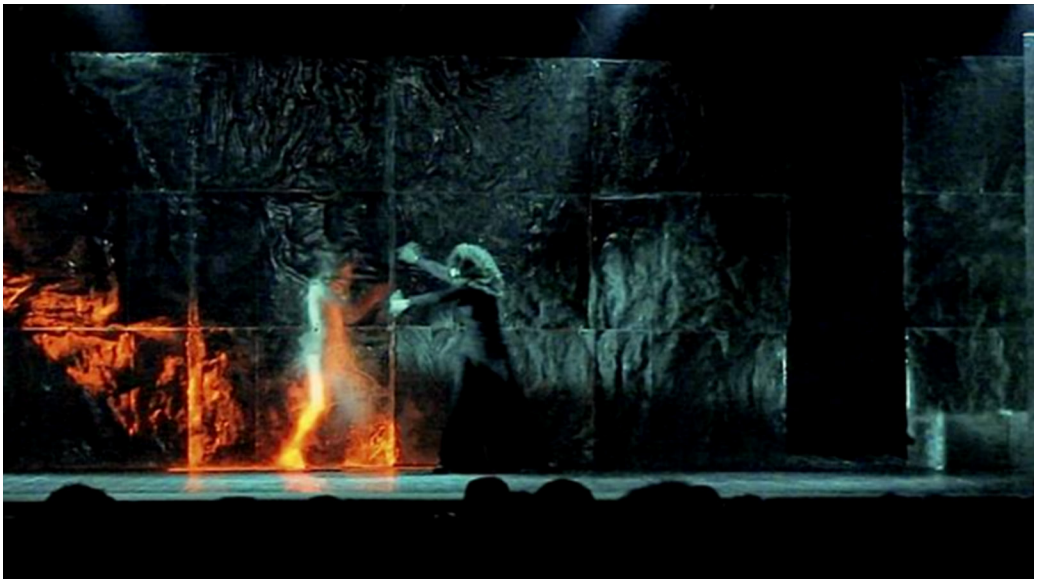
مرئية رقم (2): تقاطع التعذيب الجسدي مع مرارة الانتظار، تسجيل مسرحية **شجر مر**، 2015.

مرئية رقم (3): التشكيل السينوغرافي لخشبة المسرح، تسجيل مسرحية **شجر مرّ**، 2015.

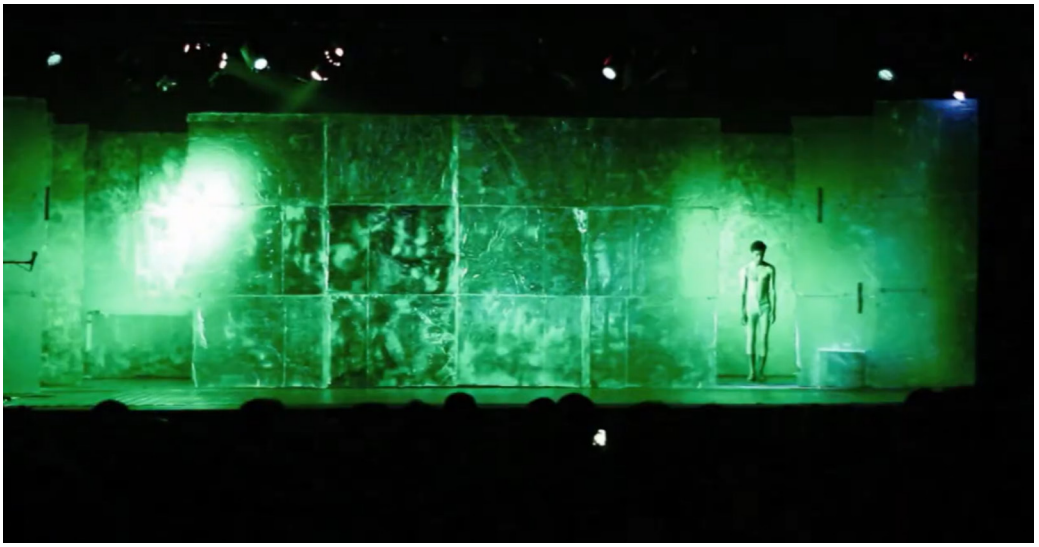


مرئية رقم (4): توظيف الوسائط البصرية المصاحبة للأداء الحيّ، صورة مقدمة من المخرج عبد المجيد الهواس، 2015.

مرئية رقم (5): مصادرة طفولة الأطفال وأحلامهم باعتقال آبائهم، صورة مقدمة من المخرج عبد المجيد الهواس، 2015.



مرئية رقم (6): موعد مؤجل خلف أسوار السجن، صورة مقدمة من المخرج عبد المجيد الهواس، 2015.



مرئية رقم (7): جسد عارٍ ومعطوب يقاوم المحو والتدجين، تسجيل مسرحية **شجر مرّ**، 2015.

مرئية رقم (8): عزلة الجسد وانكساره في عتمة الزنزانة، تسجيل مسرحية **شجر مر**، 2015.

الإحالات

[1] بيرنهارت هروود، **تاريخ التعذيب**، ترجمة ممدوح عدوان، ط 4 (دمشق: دار ممدوح عدوان للنشر والتوزيع، 2017)، 13.

[2] ميشيل فوكو، **المراقبة والمعاقبة: ولادة السجن**، ترجمة علي مقلد، مراجعة وتقديم مطاع صفدي (بيروت: مركز الإنماء القومي، 1990)، 43.

[3] المصدر نفسه، 9.

[4] للمزيد انظر: فوكو، مصدر سبق ذكره.

[5] يحيى بولحية، "السجن والسجناء: نماذج من تاريخ المغرب الوسيط،" **أسطور**، العدد 3 (2016): 166-175، 168.

[6] عدوان عدوان وآيات عموص، "الوصف في سيرة 'رمل الأفعى: سيرة كتسيعوت – معتقل أنصار 3' للمتوكل طه،" **مجلة أنساق في الآداب والعلوم الإنسانية**، المجلد 8، العدد 1، (2024): 15-37، 26.

[7] "يعرف أدب السجون بأنه: نوع من الأدب الذي استطاع أن يكتبه أولئك الذين عانوا السجن والتعذيب، خلال فترة سجنهم وتعذيبهم أو بعدها، أو كتبه الذين رصدوا تجارب سجناء عرفوهم أو سمعوا عنهم." مروة مصطفى السيد أمين، "اللغة المضادة: دراسة تطبيقية على أدب السجون—الجزء الأول،" **مجلة كلية الآداب- جامعة بورسعيد**، العدد 23 (2023): 168-200، 171. و"يرى الأدباء والنقاد أن أدب السجون، هو الذي يكتبه الأسرى في المعتقلات، ويستوفي الحدّ الأدنى من الشروط، وما يكتب عن السجون والأسرى خارج السجن من غير الأسرى أو من المحررين لا يعد أدب سجون، وممكن تسميته 'أدب عن السجون'. هنالك الكثير من الأدباء ممن اجتهدوا في تعريف 'أدب السجون'، وجميعها متشابهة في مضمونها وأصولها، ومختلفة قليلاً على الحدود والمساحات، والأجناس والتصنيفات." انظر: رأفت خليل حمدونة، **الجوانب الإبداعية في تاريخ الحركة الوطنية الفلسطينية الأسيرة في الفترة ما بين 1985 إلى 2015**، ط1 (رام الله: وزارة الإعلام الفلسطينية، 2018)، 164.

[8] أحمد المرزوقي، **تزمامرت: الزنزانة رقم 10**، ترجمة المؤلف (الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2012).

[9] محمد الرايس، **من الصخيرات إلى تزمامرت: تذكرة ذهاب وإياب إلى الجحيم**، ترجمة عبد الحميد جماهري (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2002).

[10] الطاهر بن جلون، **تلك العتمة الباهرة**، ترجمة بسام حجار، ط1 (بيروت: دار الساقي، 2002).

[11] عبد القادر الشاوي، **الساحة الشرفية**، ط1 (الدار البيضاء: دار الفنك، 1999).

[12] حمدونة، مصدر سبق ذكره، 152.

[13] المصدر نفسه، 152.

[14] شعبان يوسف، **أدب السجون**، ط1 (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2014)، 7.

[15] حمدونة، مصدر سبق ذكره، 166.

[16] واضح الصمد، **السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي**، ط1 (بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والتوزيع والنشر، 1995)، 15.

[17] عبد الرحمن منيف، **شرق المتوسط**، ط 1 (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1970).

[18] صنع الله إبراهيم، **شرف** (القاهرة: دار الهلال، 1997).

[19] Miriam Gallagher, "Prison and Community Theater: A Playwright's Experience," *World Literature Today*, Vol. 81, No. 1 (2007): 21-24.

[20] يوسف، مصدر سبق ذكره، 7.

[21] Salah Moukhlis, "The Forgotten Face of Postcoloniality: Moroccan Prison Narratives, Human Rights, and the Politics of Resistance," *Journal of Arabic literature*, Vol. 39 (2008): 347-367, 356.

[22] خديجة المروازي، **سيرة الرماد**، ط1 (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2000).

[23] Moukhlis, op. cit., 365.

[24] Susan Slyomovics, *The Performance of Human Rights in Morocco* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2005).

[25] بلال التليدي، **ويعلو صوت الأذان من جحيم تزمامرت: مذكرات المعتقل المفضل المغوتي**، ط 1 (الرباط: منشورات التجديد، 2009)، 154.

[26] سعيد حجي، **ذاكرة فينيق: سيرة ذاتية لوجه من سنوات الرصاص**، ط1 (الدار البيضاء: أفريقيا الشرق، 2006).

[27] المصدر نفسه، 369.

[28] المصدر نفسه، 371.

[29] أسعد عبد الرحمن، **أوراق سجين: عشرة أشهر في المعتقلات الإسرائيلية** (بيروت: منظمة التحرير الفلسطينية—مركز الأبحاث، 1969).

[30] وليد الهودلي، **ستائر العتمة: تسعون يوماً من المواجهة الملتهبة**، ط 3 (رام الله: المؤسسة الفلسطينية للإرشاد القومي، 2003).

[31] عادل سالم، **عناق الأصابع** (القاهرة: شمس للنشر والتوزيع، 2010).

[32] عبد المجيد الهواس، سينوغراف وباحث مسرحي مغربي، ولد في العام 1964 في مدينة تازة. تخرّج من جامعة محمد الأول بوجدة، ثم التحق بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي في الرباط، حيث حصل على دبلوم التخرج في العام 1990، ويشغل منصب أستاذ للسينوغرافيا في المعهد نفسه، وهو عضو من أعضاء اتحاد كتاب المغرب. له عدة نصوص قصصية منشورة في مجموعة من الصحف والمجلات، من قبيل: العلم، الاتحاد الاشتراكي، أنوال، أفاق تربوية، اليوم السابع، شؤون أدبية... وغيرها. ومن الأعمال المسرحية التي شارك فيها عبد المجيد الهواس، كسينوغراف ودراماتورج، نذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: **شجر مرّ، 4.48 بسيكوز، آش بان ليك، سكيزوفرينيا، فيولون سين**...

[33] عبد المجيد الهواس، "شجر مرّ: نحو قراءة ركحية لسنوات الرصاص،" **مجلة دراسات الفرجة**، العدد 2 (2016): 102

[34] حسن بحراوي، **بنية الشكل الروائي**، ط 1 (بيروت-الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 1990)، 55.

[35] عن مسرحية **شجر مرّ**، تأليف وإخراج: عبد المجيد الهواس، "مسرحية شجر مر ـ عن كتابات الاعتقال السياسي بالمغرب ـ مسرح أفروديت ـ 2015،" 23 شباط 2018. شوهد في 10 آب 2016.

https://www.youtube.com/watch?v=is4WChev3cY .

[36] إن المونولوج، بحسب عبد المجيد الهواس، يكسر وتيرة الحوار دون خطية في السرد، سواء المونولوج الصامت الصادر من السجين، الذي يتكالب عليه الجلادون لنهشه وتعذيبه، فيستعيض بالكوريغرافيا المأساوية عن الكلام والبوح بصوت مرتفع، أو المونولوج الناطق والذي يترامى إلى الأسماع، وينتهي من الكواليس من صوت خارجي، لا يكتفي بمهمة التعليق، بل يؤزِّم الحدث المسرحي التراجيدي بالبوح القسري، والاعتقال التعسفي خلف الزنازين والقضبان. للمزيد انظر: سعيد موزون، **السرد المسرحي في الدراماتورجيا المغربية المعاصرة**، ط 1 (طنجة: الراصد الوطني للنشر والقراءة، 2023)، 84-85.

[37] عن مسرحية **شجر مرّ**، مصدر سبق ذكره.

[38] المصدر نفسه.

[39] المصدر نفسه.

[40] المصدر نفسه.

[41] المصدر نفسه

[42] المصدر نفسه.

[43] المصدر نفسه.

[44] المصدر نفسه.

[45] المصدر نفسه.

[46] المصدر نفسه.

[47] المصدر نفسه.

[48] المصدر نفسه.

[49] المصدر نفسه.

[50] المصدر نفسه.

[51] المصدر نفسه.

[52] الهواس، "شجر مرّ: نحو قراءة ركحية،" مصدر سبق ذكره، 103.

[53] المصدر نفسه، 103.