Journal of Scientific Research in Arts
ISSN 2356-8321 (Print)
ISSN 2356-833X (Online)
https://jssa.journals.ekb.eg/?lang=en

The Representation Of In-Yer-Face Theatre in the Lebanese Theatre Scene: Masrah Watany As An Example

Rania A. Youssef
Faculty of Arts, Ain Shams University, Egypt.
rania.yousif@art.asu.edu.eg

Received: 30-3-2023 Revised: 26-4-2023
Accepted: 9-7-2023 Published: 14-7-2023

DOI: 10.21608/jssa.2023.309575
Volume 24 Issue 5 (2023) Pp. 1-23

Abstract

War is one of the most important causes of transformation in the societal structure, as it contributes to the process of reshaping of cultural patterns. Theater is considered one of the most prominent entities affected by the artistic and political arena. In this context, we should not forget to refer to the wars and the political and societal crises that resulted in the shock technique or what is known as “in yer face theatre” in the field of theatrical artistic construction. This technique relied on employing artistic structures and dramatic forms that aim to undermine the cultural and political structure by reshaping the artistic one. "Zukak Company" in Lebanon is considered one of the theatrical groups that resorted to the mechanism of “in yer face theatre” to shed light on the political as well as the societal contemporary systems. Zukak is considered a traveling theater troupe that declared its rebellion against cultural centralism and the traditional stereotype of theatrical art.

Keywords: *in yer face theatre, Alex Sierz, sarah kane, lenanese theatre, Zukak theatre company, mashrah watany.*

مظاهر «المسرح في مواجهتك» داخل المشهد المسرحي اللبناني: مسرحية مشرح وطني أنموذجًا

د.رانيا عبدالرؤوف يوسف إبراهيم فتح الباب
مدرس بقسم الدراما والنقد المسرحي- كلية الآداب جامعة عين شمس، جمهورية مصر العربية.
rania.yousif@art.asu.edu.eg

المستخلص:

تعدّ الحرب واحدة من أهم مسببات التحول في البنية المجتمعية، كما أنها تسهم في إعادة تشكيل الأنساق الثقافية، ويعدّ المسرح من أبرز الكيانات المتأثرة بالساحة الفنية والسياسية. ولا يفوتنا، في هذا الإطار، الإشارة إلى الحروب والأزمات السياسية والمجتمعية التي تمخضت عما يعرف بتكنيك الصدمة أو بما يعرف بـ «المسرح في مواجهتك In yer face theatre» في عالم البناء الفني المسرحي. حيث اعتمد ذلك التكنيك على توظيف البنى الفنية والأشكال الدرامية التي تهدف إلى تقويض البنية الثقافية والسياسية من خلال إعادة تشكيل البنية الفنية. وبالتوقف عند مسرحنا العربي والبحث عن الفرق المسرحية التي لجأت إلى آليات المسرح في مواجهتك كي تسلط الضوء على الأنساق السياسية والمجتمعة المعاصرة نجد «فرقة زقاق» في لبنان. حيث تعدّ زقاق فرقة مسرح جوالة، أعلنت تمردها على المركزية الثقافية وعلى القولبة التقليدية للفن المسرحي.

الكلمات المفتاحية: المسرح في مواجهتك، أليكس سيرز، سارة كين، المسرح اللبناني، فرقة زقاق، مسرحية مشرح وطني.

تمهيد:

تعدّ الحرب واحدة من أهم مسببات التحول في البنية المجتمعية، كما أنها تسهم في إعادة تشكيل الأنساق الثقافية، ويعدّ المسرح من أبرز الكيانات المتأثرة بالساحة الفنية والسياسية. فلا يمكن إغفال، على سبيل المثال، ظهور مسرح الغضب نتيجة للحرب العالمية الثانية والرغبة العارمة في الثورة على قوانين الحرب التي تدير ظهرها للبشرية جمعاء وتقوم بانتهاك المواثيق الإنسانية (البشتاوي، ٢٠١١، ص.٢١٦). ومما لا شك فيه أن تقويض الشكل المسرحي التقليدي الذي هدف إليه مسرح القسوة، ومسرح الانتقام، ومسرح الغضب يعدّ شكلًا من أشكال التمرد على العنف الذي يعيشه ويواجهه إنسان العصر الحديث. كما أن تلك الأشكال المسرحية كانت بمثابة رد فعل قوي ضد البنية السياسية الإمبريالية التي تعد سببًا لا يمكن إغفاله في إثارة الحروب. ومن ثم فقد ركزت تلك الأشكال المسرحية على ابتكار بنية فنية تعتمد إثارة المتلقي كي يكون جزءًا مشاركًا وفعالًا داخل الحدث المسرحي.

ولا يفوتنا، في هذا الإطار، الإشارة إلى الحروب والأزمات السياسية والمجتمعية التي تمخضت عما يعرف بتكنيك الصدمة أو بما يعرف بـ «المسرح في مواجهتك In yer face theatre» في عالم البناء الفني المسرحي. حيث اعتمد ذلك التكنيك، الذي فرض وجوده بشكل كبير في تسعينيات القرن الماضي، على توظيف البنى الفنية والأشكال الدرامية التي تتسم بالنزعة البدائية بهدف إحداث صدمة للمشاهد ومواجهته بالحقيقة الماثلة أمامه(Bilal, 2019, p. 48). كما يهدف المسرح في مواجهتك أيضًا إلى تفكيك البنية النسقية الثقافية السائدة. وإذا توقفنا عن الهدف من المسرح في مواجهتك نجد أنه كان أداة

احتجاج فنية على الوضع السياسي الدولي، ومحاولة لفضح الممارسات القمعية الديكتاتورية، وإدانة للحروب التي حولت الإنسان إلى آلة بدون مشاعر.

ويعدّ مصطلح المسرح بمواجهتك مصطلحًا لوصف الأسلوب المسرحي الحديث الذي ظهر في بريطانيا في تسعينيات القرن الماضي. وقد صاغ هذا المصطلح الناقد المسرحي البريطاني « أليكس سيرز Sierz[1]» كعنوان لكتابه الذي تم نشره لأول مرة عام ٢٠٠١م كما تم تعريف جملة « In yer face theatre» في قاموس أكسفورد عام ١٩٩٨ أنه شيء مستفز وعدواني بشكل صارخ لا يمكنك تجنبه أو تجاهله. (Baldick, 2008)

وقد قصد «سيرز» باستخدام مصطلح المسرح في مواجهتك لوصف الأعمال المسرحية التي تم تقديمها بواسطة كتاب صغار؛ يقدمون فيها أساليب مسرحية وحوار قائم على صدمة الجمهور وجعله دائمًا في وضع غير مريح وألفاظ سوقية كوسيلة لاستفزاز الجمهور ودفعه للتفاعل والتأثير فيه. وقد نشأ المصطلح ودرج استعماله في اللغة العامية في أمريكا للتدليل على السلوك العنيف. كما تم استخدامه في الشارع الأمريكي لوصف الشخص العدواني والمستفز. وعليه، يؤكد سيرز على أنه لم يكن هو مخترع مصطلح في مواجهتك in yer face theatre» حيث حدد «سيرز» في مقالته «تاريخ موجز عن المسرح في مواجهتك» عدد الحالات التي تم فيها استخدام المصطلح بشكل مباشر أو غير مباشر من قبل الآخرين قبل أن يقوم هو بتعميم التسمية؛ من خلال التأكيد على ذلك الشكل الجديد من المسرح والاحتفاء به والتنظير له بوصفه نوعا جديدا من الكتابة المسرحية التي ظهرت بشكل بارز في منتصف التسعينات (Sierz, 2016).

فرقة زقاق .. والمسرح في مواجهتك في لبنان:

وبالتوقف عند مسرحنا العربي والبحث عن الفرق المسرحية التي تستخدم آليات المسرح في مواجهتك كي تسلط الضوء على الأنساق السياسية والمجتمعة المعاصرة نجد «فرقة زقاق» في لبنان. حيث تعدّ زقاق فرقة مسرح جوالة، أعلنت تمردها على المركزية الثقافية وعلى القولبة التقليدية للفن المسرحي، ومن ثم قرر مؤسسو تلك الفرقة المسرحية أن يكونوا جزءًا من البنية الحكائية الشعبية، وذلك من خلال منهجية فنية تتبع الاحتكاك المباشر مع مختلف فئات الشعب اللبناني، للتعرف على احتياجاتهم ومشاركاتهم حيواتهم. وتقول «لمياء أبي عازر»، أحد مؤسسي الفرقة، في ذلك: نشارك أسئلتنا بطريقة عملية في الميدان ثم نعيد بعد ذلك صياغة المحتوى التعبيري والإبداعي للمجموعات في عروضنا المسرحية. وبذلك ينتج لدينا عمل على طريقتين: فمن جهة، تجلب زقاق الفنّ إلى المواطنين وهم بدورهم، يلهمون الأعضاء بأفكارهم. وكذلك فقد نظّمت الفرقة «مهرجان زقاق» وهو حدث يسمح بضمّ جميع أشكال التنوع الثقافي في المجتمع اللبناني من خلال الأشكال الفنّية، ابتداء بعرض أشكال من الثقافة الأرمينية وصولا إلى الممارسات الاجتماعية وعادات الطبخ الأثيوبية، "التي لا تحتل المكانة الكافية في المشهد الثقافي النخبوي في بيروت. وسيكون الهدف الأسمى هو تطوير ودمج هذه الكيانات الثقافية المختلفة، حيث تشكل كيانا واحدا وبذلك تصل إلى أوسع شريحة ممكنة من الجماهير" (ثقافة ميد، فقرة٦).

كما اهتمت الفرقة بتقديم العروض التي تشارك فيها قضايا النساء المعنفات إضافة إلى تأسيس «فرقة

[1] ناقد مسرحي بريطاني، ويعد أول من صاغ مصطلح المسرح في مواجهتك.

زقاق» لدورة تدريبية على استخدام المسرح العلاجي من أجل التخفيف من آثار عدوان يوليو ٢٠٠٦م على التلاميذ. ومن ثم قد قامت بتدريب أساتذة المسرح على استخدام تقنيات المسرح العلاجي. فبحسب «أبي عازار»، إن تجربة المسرح العلاجي تستهدف الفرد والمجموعة وهي متأثرة بنظرية المسرح الثالث ورؤية « باربا Eugenio Barba » للمسرح؛ أي أن التقنيات المستخدمة في المسرح تمكّن المشارك من تركيب الشخصيات وتأليف القصص حولها، ومن ثم لعب الأدوار بما يعكس أفعالاً حقيقية يتم ارتجالها وتسمح بذلك بالتطور الشخصي للمشارك وبالإنكشاف أمام ذاته وأمام الآخر. ويتم ذلك عبر مسار علاجي يستنفر الخيال ويستفيد من القدرة على ابتكار قصص خرافية يمكن تقديمها على المسرح. وبذا يتسنى للمشارك التعبير عما ينتابه من عواطف وأفكار وتناقضات ونزاعات داخلية، والتي يعبّر عنها بالأصوات والصراخ والكلمات فيتحقق بذلك النضج العاطفي والمصالحة مع الذات (الميادين، فقرة ١٣).

وقد اتجهت «فرقة زقاق» إلى تقويض كل التقاليد الفنية المتعارف عليها، ومنها على سبيل المثال، تقويض سلطة النص، حيث تقوم الفرقة بتقديم العرض أولًا ومشاركته مع الجمهور ثم تدوينه داخل نص مسرحي مكتوب. ومما لا شك فيه أن التجربة المسرحية والفنية المختلفة ل«فرقة زقاق» أفردت لنفسها مساحة داخل المشهد المسرحي اللبناني المعاصر، وساعدت في إعادة تشكيل الصورة الفنية الموجودة في لبنان حاليًا حيث لا يستطيع أحد إنكار أن المسرح في لبنان يواجه واقعًا صعبًا في الوقت الرّاهن، فلا تمويل، ولا بُنية فيما لو استثنينا الجامعة اللبنانية؛ فالعديد من المسارح أبوابها مغلقة، والبلد يمر بفترة عدم استقرار سياسي ومالي وهيكلي (ثقافة ميد، فقرة٤). ومن ثم يمكن اعتبار ف«رقة زقاق» بمثابة الحجر الذي يحاول تحريك الصورة المشهدية الفنية بشكل عام والمسرح على وجه الخصوص داخل لبنان.

الكلمات المفتاحية:

المسرح في مواجهتك، أليكس سيرز، سارة كين، فرقة زقاق، المسرح اللبناني، مشرح وطني.

إشكالية البحث:

يحاول هذا البحث تطبيق الإجراءات السياقية التحليلية الخاصة بالتاريخانية الجديدة على دور «فرقة زقاق» المسرحية في الكشف عن الأنساق التاريخية والثقافية التي أسهمت بشكل كبير في تشكيل بنية الصراع الأيديولوجي المجتمعي في لبنان. وكيف قامت «فرقة زقاق» برصد العنف الحاصل في لبنان بوصفه ظاهرة ثقافية ذات دلالات سوسيوثقافية يجب إلقاء الضوء عليها.

منهج البحث:

استعان البحث بمنهج «التاريخانية الجديدة New Historicism» لتحليل نص مشرح وطني ل«فرقة زقاق». حيث تعدّ «التاريخانيَّة الجديدة» من أهم نظريات الأدب ما بعد الحداثية التي ظهرَت في فترة، ما بين١٩٧٠ و١٩٩٠م، تلك النظرية التي تهدف إلى فَهْم العمل، أو الأثر الأدبي ضمْن نسقه التاريخي، مع التركيز على التاريخ الأدبي والثقافي، والانفتاح أيضًا على تاريخ الأفكار، ومن هنا فقد ارتبطت «التاريخانية الجديدة» بمفهوم التاريخ والتطوُّر التاريخي والثقافي، وقراءة النصوص والخطابات التاريخيَّة في ضوء مقاربة تاريخانيَّة جديدة، تُعنى باستكشاف الأَنساق الثقافيّة المضمرة، وانتقاد المؤسَّسات السياسيّة المهيمنة، وتَقويض المقولات المركزية السائدة.

وقد شهدت دراسات الكتابة التاريخية تحولات كبيرة في مرحلة ما بعد ثمانينات القرن الماضي، وهي الفترة التي شهدت تغييرات كبيرة في حقل البحث التاريخي؛ إذ برزت على الواجهة مفاهيم ومقاربات جديدة. تهدف إلى البحث عن منظور مختلف للتاريخ، غرضها فهم حياة الناس البسطاء، فعلى نقيض التركيز على الأحداث وتاريخ العظماء من الشخصيات، برز التاريخ الاجتماعي الذي اهتم بدراسة الكُتل التي ظلَّت على هامش السلطة، فقد نقلت مدرسة الحوليات الفرنسية، مع بداية نشأتها، اهتمامها من دراسة الأحداث السياسية والعسكرية وبيوغرافيات الأفراد إلى دراسة البنيات الاجتماعية والاقتصادية والذهنية، متجاوزة بذلك «التاريخ الكرنولوجي» الذي عمر طويلا خلال حقبة القرن التاسع عشر.
ومن ثم يمكن القول إن التاريخانية الجديدة كانت بمثابة رد فعل مناهض للنقد التاريخي البيوغرافي القديم، الذي كان يتعامَل سرديًّا مع مجموعة من الظواهر الأدبية، وذلك باعتبارها ظواهر زمنية متعاقبة، ثابتة وخَطية. تلك المرويات والسرديات التاريخية، التي كانت تُعبِّر عن أيديولوجيات السلطة، أو الفئة المهيمنة، أو الطبقة الحاكمة، ومن ثَم تَستند «التاريخانية الجديدة» إلى لغة التفكيك والتشريح، وتقويض تاريخ المَقولات المركزية، وفَضح الأوهام الأيديولوجية السائدة في المجتمع، وتَعرية أساطير المؤسسات الثقافية الحاكمة، ولا يمكن بأي حالٍ من الأحوال الحديث عن تاريخ متجانس متطور بشكلٍ متَسلسل كرونولوجي، بل هناك تاريخ متَقطع، يعرف مجموعة من الثَّغرات والبياضات؛ حيث تُهَمَّش فيه فئات، وتَسود أخرى؛ لذلك يَتقابل التاريخ المَنسي مع التاريخ الرسمي الذي يعَبر عن الطبقات الحاكمة التي تسود المجتمع، ويعني هذا أنَ ثَمَّة تاريخين متناقضين: تاريخ السلطة، وتاريخ الشعب، أو تاريخ السيادة، وتاريخ المهمش.

فإذا كان النص الأدبي في التاريخانية التقليدية نصًّا متجانسًا، يتسم بالعضوية الكلية، وتَسلسل الأحداث على مستوى المرويات والسرديات - فإنَ التاريخانية الجديدة تعتبر النص الأدبي عبارة عن نص مُفَكك، غير متجانس، تتحكم فيه مجموعة من القطائع المعرفية أو الأبستمولوجية، وأن التاريخ لا يسير بوتيرة متسلسلة، بل يعرف قَفزات وتوقفات، وبمعنًى آخرَ: "ليس التاريخ نسقًا متجانسًا من الحقائق، يُمكن الإشارة إليه كمفسّر للأدب، أو كقوَة مهيمنة، بل إن النص الأدبي جزءٌ من سياق تاريخي يتفاعل مع مكوِنات الثقافة الأخرى؛ من مؤسسات، ومعتقدات، وتَوازُنات قوى، وما إلى ذلك" (البازغي والرويلي، ٢٠٠٠، ص. ٤٦).

ويعدّ «ستيفان جرينبلات Stephen Greenblatt » من أهم «رواد التاريخانية الجديدة»؛ حيث طبَّق هذه المقاربة على نصوص عصر النهضة، ونَستحضر إلى جانبه «ميشيل فوكو Michel Foucault ١٩٢٦-١٩٨٤م » الذي بَلْور المقاربة التناصية مع مجموعة من المفاهيم؛ مثل: الخطاب، والقوة، والمعرفة، والسلطة، والذاتيَّة، والجنس، والانضباط؛ حيث قرر «فوكو» على انفتاح الخطاب على سياقه التاريخي والمرجع الخارجي، وأن هذا الخطاب يعكس قوّة الطبقة الاجتماعية الحاكمة، وهَيمنة السلطة الرسميَّة، وقد أثَّر «ميشيل فوكو» بشكلٍ من الأشكال على التاريخانية الجديدة في أمريكا في منتصف الثمانينيَّات من القرن العشرين، وقد أسهَم «إدوارد سعيد» في التعريف بأفكار «ميشيل فوكو»، وتقديم مفاهيمه المنهجيَّة في كتابه: «الاستشراق ١٩٧٨م» (حمداوي، ٢٠٢٢، ص. ١٩١-٢٠١).

المسرح في مواجهتك .. صفعة قوية على وجه العالم:

تعدّ حادثة «جيمز بولجرJames Bulgar»، عام ١٩٩٣م، من أكثر اللحظات الحاسمة التي أسهمت بشكل كبير في نشأة المسرح بمواجهتك. ذلك الطفل الذي يبلغ من العمر سنتين الذي تم اختطافه وتعذيبه وقتله على يد طفلين يبلغان من العمر عشر سنوات. ويعد ذلك الحادث حدثا محوريا في تشيكل ثقافة التعسينات (Sierz, 2014, p.5).

وكما ذكرنا أن كتاب «المسرح في مواجهتك» توثيقًا للتاريخ المشهدي والنسقي لذلك الشكل المسرحي المختلف. حيث يستشهد «سيرز» في كتابه بمجموعة من الكتاب المخرجين والكتاب الذين أثروا ذلك النوع المسرحي؛ منهم على سبيل المثال المخرج «إيان براونIan Brown» الذي قرر في نهايات ١٩٨٠م البحث عن نصوص مسرحية استفزازية من أمريكا وكندا لتقديمها على خشبة المسرح. ولذا فقد وصف «براون» نفسه بالمغامر لأنه يقوم بعرض المسرحيات التي وصفها بأنها بين العينين. مما نتج عنه رفض معظم المسارح في بريطانيا لعرض تلك المسرحيات وعدم جرئتها في عرض تلك النصوص فوق خشباتها لما تحمله من مشاهد جنس صريح. كما يستشهد «سيرز» بمسرحية للكاتب «فيليب ريدلي Philip Ridley» تحت عنوان «بيتش فورك Pitchfork» التي تم عرضها في «مسرح بوش Bush theatre»عام ١٩٩١م. حيث أكد «سيرز» في كتابه أنها المسرحية الرئيسة في ذلك العهد والأسطورة التي أصبحت ذات تأثير محوري علي جيل كبير من كتاب المسرح فيما بعد(Sierz, 2014, p. 88-91).

يؤكد أيضًا «سيرز» في كتابه على أن مسرحية البغيض لـ «سارة كين Sarah Kane ١٩٧١-١٩٩٩م» تعد أحد اللحظات الحاسمة في تطور وازدهار مسرح الصدمة أو المسرح في مواجهتك. حيث لاقت المسرحية اعتراضًا واسعًا من النقاد حين تم عرضها لأول مرة؛ وذلك نتيجة لشعور بعض النقاد بالاستياء من تصوير المسرحية للحظات رعب عديدة بما فيها عنف جسدي وتغوط واغتصاب. مما دفع العديد من النقاد إلى لدرجة الاتصال بوسائل الإعلام المختلفة للتعبير عن غضبهم من العرض المسرحي. مما تسبب حدوث زخم إعلامي غاضب من مسرحية «سارة كين» واعتبارها فضيحة مسرحية. ونتيجة لذلك الزخم الإعلامي، أصبحت مسرحية البغيض لـ «سارة كين» من أشهر المسرحيات التي تم تناولها والحديث عنها، بل ومن أكثر العروض إثارة في المدينة. وقد أسهمت القراءات النقدية للمسرحية التي رفضت المحتوى الصادم والبنية الفنية المقلقة للمسرحية؛ على الانتشار الواسع لتلك البنيات الفنية الجديدة ووضع أسس لها على الخريطة المسرحية. حيث ساعد ذلك الضجيج الذي حدث حول ذلك المسرح، بوصفه مسرحا مثيرا للجدل، من زاوية أخرى، على الاستمرار في الاستفزاز والاعتقاد أن ذلك الأسلوب الاستفزازي هو الأسلوب الملائم لإثارة القضايا التي يرونها تستحق الطرح (Sierz, 2014, p. 114-121).

ولا يمكننا إغفال محاولات «مارتن كريمب Martin Crimp» المسرحية كلحظة فارقة في تطوير المسرح في مواجهتك. من خلال مسرحية «سبعة عشر سيناريوهات للمسرح». تلك المسرحية التي أسهمت في تفكيك البنية الدرامية التقليدية. أضف إلى ذلك؛ تخريب «كريمب» ل فكرة الشخصية المتماسكة أو التي تتسق أفعالها مع رسم شخصيتها. وتحويل المشهد المسرحي إلى عدة سيناريوهات مرنة من خلال مزج الحوار المتناسق والحكيم مع صور مشهدية وحشية (Sierz, 2014, p. 123).

وقد رفض «سيرز» وصف «المسرح في مواجهتك» كونه حركة مسرحية؛ لأنه لا يحتاج الانضمام إلى تلك الحركة المسرحية التوقيع على بيان ما أو شراء بطاقة عضوية أو الانضمام إلى مسيرة تهتف لصالح تلك الحركة. كما أنه يؤكد على أن «المسرح في مواجهتك» ليس فرقة مسرحية أيضًا. ويوضح أن المسرح في مواجهتك يعتمد على سلسلة من التقنيات المسرحية وإدراك واعي بتلك التقنيات وتوظيفها بشكل مناسب لإحداث الأثر المطلوب. حيث يعتمد ذلك الأسلوب المسرحي اللغة والصور التي تهدف إلى صدمة الجمهور من خلال خروجها عن المألوف. لتجعل المتلقي في حالة عدم راحة وإحساس مستمر بالانزعاج. كما يعتمد ذلك الشكل المسرحي على مساءلة الكتاب المسرحيين للتقاليد والأعراف الفنية والمجتمعية الشائعة واللجوء إلى تفكيك والتشكيك في تلك التقاليد عن طريق التجريب المسرحي. ومحاولة التواصل مع الجمهور بعمق واستفزازه بقوة؛ حتى وإن تطلب الأمر عرض الانحرافات الأخلاقية والسلوكية التي يرفضها المجتمع على خشبة المسرح. فقد يمارس الممثلون الجنس أمام الجمهور، ويتلفظون بألفاظ خارجة، ويجسدون مشاهد العنف، وتحتل مشاهد العري الصدارة المشهدية؛ في محاولة لكسر كل التابوهات. وتدور موضوعات المسرحيات حول الإذلال، والإساءة، والمواضيع التي يعتبرها المجتمع من المحرمات التي لا يجب التطرق إليها. فيتم التشكيك في البنية المجتمعية، وتخريب التقاليد الدرامية التقليدية. مما يدفع المشاهد إلى الرد على ذلك الاستفزاز الذي يشاهده ويخترق مساحته الآمنة ويجبره على التفاعل.

وبناء على ذلك، فرواد ذلك النوع المسرحي لا يعتبرون التجربة المسرحية مصدرًا للمتعة؛ ولذا فالترفيه ليس هدفهم الأساسي. هم يريدون المتلقي أن يشعر بالكراهية لما يراه ليكون مجبرًا على التفاعل. مثل التراجيديا الإغريقية التي نظرت إلى البطل التراجيدي بوصفه شخصية تطهيرية أو يمكنها إحداث التطهير في الجمهور؛ من خلال الخوف الذي يشعر به المشاهد ليجعله يتطهر من مشاعر القسوة والوحشية. واعتمد الدراميون في المسرح في مواجهتك على إقناع الجمهور بالقضايا المطروحة من خلال لغة الحوار الوقحة وتقديم نوع جديد من العنف. وذلك الانتشار الواسع للمسرح في مواجهتك لا يغني عن واقع الانخفاض الكبير الذي شهده ذلك النوع المسرحي في نهاية التسعينيات. ويعود ذلك إلى رغبة الجمهور في استبدال ذلك العنف بفن أكثر هدوءًا. مما كان بمثابة إشارة إلى خفوت سطوع ذلك الشكل المسرحي (Sierz, 2010).

إلا أنه وعلى الرغم من ذلك كانت هناك مسرحيات معدودة لها نفس الحس الفني الخاص بالمسرح في مواجهتك. لكنها لم تعد تلك هي القاعدة؛ حيث بحلول عام ٢٠٠٠م كان المشهد المسرحي يوحي بانتهاء ذلك النوع من المسرح. ولم يعد ذلك النوع المسرحي يتصدر مشهد الكتابة البريطانية الجديدة. ولكن لا يفوتنا أن ننوه أنه على الرغم من انكسار حدة الزخم الذي أحدثه المسرح في مواجهتك إلا أن ذلك المسرح أحدث شهرة كبيرة وساعد في نشأة بنية ثقافية مختلفة في الكتابة المسرحية التي لا تزال تلهم العديد من الكتاب.

ومما لا شك فيه أنه لم يكن «المسرح في مواجهتك» هو أول شكل مسرحي غاضب وثوري على كل الممارسات السياسية الفاشية؛ حيث تمخض عن الحرب العالمية الثانية والحرب الباردة شكلًا جديدًا في المسرح عرف بتمرده وثورته على كل التقاليد المسرحية والفنية وكأنه تظاهر ورغبة في التخلص من الإرث السياسي والفني الذي أنتج كل تلك الحروب واستباح دماء كل هؤلاء البشر.

وفي نفس الصدد، نشير إلى مسرح القسوة الذي صاغه «أنطونين آرتو Antonin Artaud ١٩٤٨-١٨٩٦م». حيث هدف «آرتو»، من خلال توظيف الطقوس الكرنفالية، إلى مخاطبة العقل الباطن للمتلقي؛ ذلك العقل الذي لم يتأثر بالقوالب والأعراف المجتمعية. ومن ثم لم ترتكز عروضه المسرحية على النصوص؛ حيث فضل «آرتو» التحرر من قيود الكلمة المنطوقة وخلق لغة بديلة تعتمد على مخاطبة العقل اللاواعي من خلال الرقص والأصوات البدائية. وكان يرى «آرتو»أن العالم من حوله في حاجة إلى التغيير ولذا حاول محاوطة جمهور المشاهدين بالحدث المسرحي والبنية المشهدية الصادمة والعنيفة وحثه على المشاركة (البشتاوي، ٢٠١٢، ص. ١٣-١٤).

وقد أثرت مفاهيم «آرتو» بشكل كبير على المشهد المسرحي في القرن العشرين. وعليه، نجد شبهًا كبيرًا بين مسرح القسوة والمسرح في مواجهتك؛ في خلق بنية فنية تهدف إلى صدم حواس المتلقي من خلال الأداء الجسدي، والتكوين السينوغرافي، ومحاولة وضع الحضور في قلب الحدث. حيث هدف مسرح الصدمة إلى محاولة مواجهة المتلقي مواجهة عنيفة من خلال عرض المشاهد الصادمة التي تضعه دائمًا في وضع مؤرق وغير مريح وتجبره على اتخاذ رد فعل حازم لكل ما يحدث حوله وأن يكون مشاركًا فعالًا وواعيًا بمحيطه السياسي، والاقتصادي، والمجتمعي.

كما يعتقد «سيرز» أن «مسرحية مارا صادMara\Sade» ل«بيتر بروك» تجسد الأفكار التي صاغها ودعا إليها كتاب المسرح في مواجهتك. وتعد بمثابة الصدى لدعوات هؤلاء الكتاب لتوظيف العنف لإجبار المشاهد على التفاعل والتفكير.

ويعد أبرز اسمين من مؤلفي المسرح في مواجهتك هما: «سارة كين» و«مارك رافينهيل Mark Ravenhill». حيث يتناول مسرحهما موضوعات مثل الرغبة الجنسية، والموت، والألم، والمعاناة النفسية والجسدية.

وعند التطرق إلى المسرح في مواجهتك، فحريًا بنا إبراز الدور المسرحي الذي لعبته «سارة كين » للتأسيس المشهدي لذلك النوع المختلف من المسرح وتغيير المشهد المسرحي الأوروبي. حيث سعت «كين» إلى كشف الستار عن كل مظاهر العنف، والقتل، واللاإنسانية التي يعيشها الفرد في العصر الحديث. ناهيك عن تقويضها لكل التقاليد المسرحية الراسخة، وتفكيك الممارسات المسرحية التقليدية. أضف إلى ذلك تميز أبطال مسرحياتها بخروجهم عن القالب التقليدي، حيث كانت شخصيات كين تتسم بأنهم ضحايا للعنف والقسوة المجتمعية التي شكلت البنية الثقافية في عصر ما بعد الحداثة Abdullah, (2018, p.281) .

وعلى الرغم من أن «سارة كين » تعتبر نصوصها «البغيض blasted» و«التطهير cleansed» و«حب فيدراPhaedra’s love» أنها عن الحب، والأمل، والإيمان إلا أن القراء والنقاد كانوا يرونها تلقي الضوء بقوة على قضايا الاغتصاب والعنف (Sierz, 2014, p. 90-121).

ولا يمكننا إغفال التجارب الحياتية التي مرت بها «كين»، والتي كان لها عظيم الأثر في كتاباتها. فإذا توقفنا عند الخلفية المجتمعية والنفسية لـ «سارة كين» نجد أنها ولدت ١٩٧١م في ظل أسرة بريطانية ملتزمة دينيًا. وقد عانت كين من مرض الذهان والاكتئاب الشديد مما دفعها لمحاولات انتحار عديدة فاشلة

إلى أن تم إجبارها على دخول المستشفى وقد قامت هناك بشنق نفسها بواسطة شريط حذائها ,2019, (Bilal p.51-52).

وعلى الرغم من رفض العديد من النقاد للنهج الذي تتبعه «كين» في تقديم مسرحياتها من عنف وفوضى وبنية حكائية متقطعة ولغة بصرية مثيرة للاشمئزاز؛ إلا أن مسرحياتها حققت انتشارًا كبيرًا، كما أنها ساهمت بشكل كبير في تغيير المسرح الأوروبي في عقد التسعينيات. حيث حاولت كين من خلال مسرحها إلى إعادة مسرحة الأحداث المؤلمة ومواجهة الجمهور بذلك الواقع الصادم ليقوم بتغيير معتقداته وإعادة النظر في قيمه ونمط تفكيره (Bilal, 2019, p. 46).

ولا يمكننا إغفال، في السياق ذاته، «مارك رافينهيل» الذي يعدّ واحدًا من أقوى أصوات الكتابة في تسعينيات القرن الماضي. حيث تميزت نصوص «رافينهيل» بالتجريب على مستوى البنية الفنية والموضوعات التي يتم طرحها. كما سعى «رافينهيل» من خلال مسرحه إلى توثيق البنية القيمية واللغوية التي يعيشها جيله. وقد اختار «رافينهيل» المنحى العنيف في تجربته الإبداعية من خلال عرضه للقسوة والقبح والتشوه الذي يعاني منه المجتمع (Doğan, 2014, p.51-56).

زقاق وتفكيك البنية التقليدية في المسرح:

يعد عرض «أليسانة» ضمن أهم العروض التي أنتجتها «فرقة زقاق». ف «أليسانة» هي بالأساس اسم قرية في قرطبة، نفي إليها الفيلسوف العربي «إبن الرشد»، وتستعين بها «فرقة زقاق» من أجل تقديم عمل مسرحي يسائل النمط السلطوي الذي يحكم المجتمع والدين والمسرح في آن واحد. ويفسر سري الدين سبب اختيار عنوان «أليسانة» إلى أنه تعبير عن العزلة التي قد يعاني منها أي مفكر أو فنان أو مثقف أو فيلسوف. كما أن «أليسانة» لها مدلول قوي يشير إلى فكر الخضوع والانصياع للسلطة. ويشار إلى أنه في نهاية المسرحية، كانت هناك حلقة نقاش حول المسرحية وأبعادها بين الجمهور وفريق العمل (النهار، ٢٠١٤، فقرة ٢، ٥، ٨).

أما مسرحية «راسين بالأيد». نجد أن المشهد الافتتاحي عبارة عن حكاية يرويها الممثلون الثلاثة على الجمهور، وفجأة، يقدم الممثلون مشهداً عنيفاً من الحكاية على المسرح. ليصبح المتلقي في حالة تورط داخل ذلك العنف ويكون طرفًا مشاركًا داخل التكوين المشهدي.

ومن ثم نلاحظ أن عرض «راسين بالأيد» يتناول ثيمة العنف في الفن. ويقدمون مثالا على ذلك مسرحية «تيتوس أندرونيكوس» ل«شكسبيرShakespeare»، تلك التراجيديا التي حوت أقسى مشاهد العنف من مسرحيات «شكسبير». حيث يقتل «تيتوس» ابن «البارونة» أمام عينيها، فتنتقم منه بأن تترك أبناءها الإثنين يغتصبون ابنته ويقطعون ذراعيها ولسانها، ليجد المتلقي نفسه وهو يتابع المسرحية مع شخصية مقطوعة الأذرع واللسان. ثم يشاهد يد «تيتوس» وهي تقطع. لتحملها له ابنته بفمها لأنها بلا ذراعين. ليقوم «تيتوس بالانتقام من «البارونة»، في مشهد النهاية، بأن يقتل ابنيها، يطبخهما، ويعزمها على العشاء لتتناولهما.

وقد قامت «فرقة زقاق» بطرح قضية العنف في الثقافة من خلال هذه المشاهد من تاريخ المسرح. لتطرح من خلال تلك المعالجة الدرامية تساؤلا إشكاليًا عن جدلية العنف والفن. وإنعكاس وتأثير كل منهما على الآخر (درج ميديا، فقرة١،٢،٣،٤).

كذلك لا يمكننا إغفال عرض هو الذي رأى الذي تناولت فيه الفرقة ملحمة جلجامش. لتطرح من خلال تلك الملحمة ثيمة الموت العبثي في المجتمعات المعاصرة. حيث اعتادت الشعوب صور الموت في كل مكان؛ على الطرق وعلى الشاشات. ليصبح الموت بمثابة شخص يطوف حولنا في كل مكان، نراه على التلفزيون، ونسمعه في محطات الإذاعة، ويتجسد داخل العالم الافتراضي في صور وفيديوهات الرؤوس المقطوعة وأشلاء أجسادنا. وكأن الجسد البشري أصبح بمثابة أيقونة لقطع الرأس، والإذلال.

لتقوم «فرقة زقاق» من خلال هذه الصورة المشهدية بمساءلة المشاهد عن قيمته في الحياة. وعن ثقافة الموت التي تجتاحنا. والأنساق السياسية التي ابتكرت ثقافة الموت العبثي. وأفلام هوليوود التي تعوّد أعيننا على مشاهد «الزومبي» التي تقوم بعمليات الإبادة الجماعية والممنهجة. ليجد أنفسنا في النهاية نواجه اللامبالاة التي تكتنف تمثيل الموت، ونخوض طقوس الحرب والعنف التي لا تنتهي (النهار، ٢٠١٤، فقرة ٧).

واستخلاصًا مما سبق يمكن القول إن «فرقة زقاق» قدمت منظورًا مختلفًا للمسرح داخل لبنان وقد كانت بمثابة تأثير إلقاء حجر بقوة داخل البنية المسرحية اللبنانية التي تعاني من الركود نتيجة للظروف السياسية التي تعاني منها لبنان. حيث تقول «رندا صدقه»، رئيسة تحرير مجلّة Pictoram الثقافية، عن صورة المشهد المسرحي اللبناني: "المسرح في لبنان يواجه واقعا صعبا في الوقت الرّاهن، فلا تمويل، ولا بُنية فيما لو استثنينا الجامعة اللبنانية؛ فالعديد من المسارح أبوابها مغلقة، والبلد يمر بفترة عدم استقرار سياسي ومالي وهيكلي" (ثقافة ميد، فقرة٤).

ويتبين مما سبق أن «فرقة زقاق» حاولت أن تبتكر مشهدًا مسرحيًا مختلفًا في علاقته بالجمهور، والقضايا المطروحة، وأسلوب التمثيل، وكتابة النص المسرحي. ونتيجة لذلك فقد سعت الفرقة إلى أن يكون المتلقي جزءًا من الحدث، حثته على الفعل والمشاركة بدلًا من الجلوس في أريحية لا يفعل شيئًا سوى أن يشاهد ويستمع فقط. ومن ثم كان اختيارها المختلف للسينوغرافيا المسرحية، التي حددت علاقة مختلفة مع الجمهور؛ علاقة أكثر حميمية وتفاعلًا. وعليه يمكن اعتبار «فرقة زقاق» واحدة من أكثر التجارب المسرحية تأثيرًا في المشهد اللبناني المسرحي المعاصر.

السياق المشهدي اللبناني:

تعرف البنية النخبوية السياسية في لبنان بتكوينها الطائفي. وتعدّ تلك البنية الفئوية عاملًا لا يستهان به في إشعال الحروب الأهلية في لبنان. وقد أسهمت البنية الجغرافية في لبنان على تمركز تلك الطائفية حيث نجد تركز معظَم الشيعة في الجنوب والبقاع والضاحية الجنوبية لبيروت. وتركز معظَم السُّنة في طرابلس وبيروت وإقليم الخروب ومنطقة العرقوب. بينما تركزت غالبية الروم الكاثوليك والأرمن في مدينة زحلة، والموارنة في كسروان وبيروت الشرقية، ومعظَم الدروز في الشوف ووادي التَّيم (فتوني، ٢٠١٣، ص. ١٤٣). ولعب ذلك التحزب الطائفي دورًا كبيرًا في توزيع المناصب السياسية. وفرض كل فئة أحقية

حصتها في مجلس النواب من خلال عدد الطائفة التي تنتمي إليها. وقد أسهمت تلك البنية الطبقية الهرمية في لبنان في خلق الصراع السياسي بالإضافة إلى صراع طائفي وفئوي حول الهوية. عانى منه الشعب اللبناني كثيرًا ولا يزال. نتيجة لذلك التشتت المجتمعي الذي يضرب بجذوره داخل نسق فكري يعمق الاختلافات (فتوني، ٢٠١٣، ص. ٨٥).

ولا مناص من القول إن الحرب الأهلية اللبنانية التي استمرت من عام ١٩٧٥ إلى عام ١٩٩٠م (عزمي، ١٩٧٦، ص. ١٤). كانت نتيجة لتلك الصراعات الفئوية. وقد أسفرت الحرب عن ١٥٠ ألف قتيل خلال خمسة عشر عاما و٢٠ ألف مفقود إضافة إلى تشريد ونزوح مئات الآلاف (سمهون، ٢٠٠٨، ص. ١٤)؛ حيث مر لبنان في هذه الحقبة التاريخية بسلسلة من الحوادث السياسية التي أثرت في كيانه الديموغرافي والاقتصادي والاجتماعي (مجموعة مؤلفين، ٢٠٢١، ص. ١٩٥). "فالأطراف كانت تتقاتل ضمن محاور دينية وسياسية، هذه الأطراف تمثلت في المسيحيين الموارنة، والشيعة، والسنة، والدروز، ومنظمة التحرير الفلسطينية، والإسرائيليون وكذلك الجيش السوري وأطراف أخرى متفرقة. "حيث كان الاقتتال في بداية الأمر ما بين الجبهة اللبنانية وتحالف الحركة الوطنية اللبنانية مع منظمة التحرير الفلسطينية. وبشكل عام لم تكن أطراف الصراع في لبنان متمايزة تماما وكانت التحالفات تتغير خلال الحرب" (عبد النبي، ٢٠١٩، ص. ٣٧).

وتعيش لبنان في الوقت الحالي أزمات اقتصادية غير مسبوقة وخلقت أزمات خانقة لا تزال تعيشها لبنان إلى اليوم. حيث لم تنته البنية النسقية الفكرية الطائفية التي تسيطر على الأذهان؛ وهو ما يسبب تخوفًا كبيرًا من

إشعال الحرب مرة أخرى؛ وتقول المتخصصة في علم الاجتماع، الدكتورة «وديعة الأميوني» في ذلك إن: "هذا اليوم كان الشرارة التي أشعلت الحرب اللبنانية وأصبح لبنان مشرَّعا لحروب الآخرين على أرضه وترك حالة "تروما" نفسية ما زال اللبنانيون يعيشونها حتى اليوم." وتتابع: "نعيش اليوم الخوف من الحرب لأن الطائفية لا تزال موجودة ولم تلغ من النفوس، نريد وحدة وتضامنا وإعادة الشرعية الى الحكم للانطلاق نحو المستقبل مع أخذ العبر من الماضي ونبذ التجييش الطائفي" (سكاي نيوز، فقرة ٨).

ويضيف المحلل السياسي «بشارة خير الله»، في السياق ذاته، قائلًا: " نحن في حرب مستمرة من ١٣ إبريل ١٩٧٥م إلى اليوم، من ٤٧ سنة وكل سنة تأخذ الحرب شكلًا جديدًا، اليوم هي حرب اقتصادية، حرب سلخ لبنان عن محيطه العربي وعن المجتمع الدولي (سكاي نيوز، فقرة ٧).

وتأسيسًا على ذلك فقد أثرت الطائفية الدينية والسطوة السياسية على تمركز المصالح الاقتصادية في شمال لبنان نظرًا لسيطرة الأغلبية الطائفية، بينما ازدادت الأوضاع الاقتصادية سوءًا في جنوب لبنان. مما أدى إلى حدوث خلل كبير في الهيكل الاقتصادي اللبناني نتيجة لتقسيماته القطاعية غير المتوازنة.

أما إذا توقفنا عند الحرب الإسرائيلية على لبنان في يوليو ٢٠٠٦م التي كانت بين قوات حزب الله اللبناني وقوات جيش الدفاع الإسرائيلي. تلك الحرب التي استمرت ٣٤ يومًا في مناطق مختلفة من لبنان. وقد تأثرت العديد من المرافق الرئيسية جرّاء تلك الحرب؛ حيث استهدف الجيش الإسرائيلي محطات الكهرباء، ومطار بيروت، والعديد من الطرق والكباري مما أودى بحياة الكثيرين من المواطنين اللبنانيين.

ونزوح العديد إلى البلدان المجاورة مخافة من الحرب الدائرة بين حزب الله وإسرائيل خاصة أن إسرائيل فرضت حصارًا جويًا وبحريًا على لبنان. تلك الحرب التي أدت إلى تدمير ضخم في البنية العمرانية والاقتصادية لدولة لبنان. ولكنها حققت نجاحًا عسكريًا لحزب الله، حيث تسبب الحزب في الإضرار، نسبيًا، بالجيش الإسرائيلي (نور الدين، ٢٠٠٩).

وعليه، نجد أن «وليد جنبلاط» رئيس الحزب التقدمي في لبنان يعلق على تلك الحرب إن: من انتصر في تلك الحرب هو حزب الله، بينما لبنان هُزمت. وقد دلل على ذلك من خلال رمزية تعليق صورة عملاقة وغير مسبوقة، من حيث الحجم، لأمين عام حزب الله السيد «حسن نصرالله»، لتكون تلك الصورة أكبر من صورة لبنان (العربية، فقرة ٣).

واستنادًا إلى ما سبق نجد أن الإنجاز العسكري الذي حققه حزب الله هو إنجاز فئوي وليس من أجل لبنان؛ حيث تدمرت البنية التحتية للعديد من المرافق في لبنان وكان تأثير تلك الحرب عليها مدمرًا بشكل كبير؛ ومن ثم فإن ذلك الانتصار كان محسوبًا لحزب الله؛ بينما فلبنان هُزمت. "[أي أن] حزب الله ما زال منتصرا، أما لبنان فهو في مكان آخر وبالتأكيد ليس في خانة المنتصر. ما اعتبره حزب الله انتصارا هو أنه نجح بعد هذه الحرب في إنهاء أي إمكانية جدية، لنقل القرار الاستراتيجي لسلاحه إلى الدولة اللبنانية، وباتت الاستراتيجية الدفاعية التي تعني وضع قرار السلم والحرب في لبنان بيد السلطة الشرعية اللبنانية، حديثا لا قيمة له في حسابات حزب الله " (العربية، فقرة ٥).

هكذا يتبين أن تلك الحرب عززت بشكل أكبر النسقية الفكرية الطائفية كما "شكلت هذه الحرب فصلا نوعيا في فصول انكفاء الدولة اللبنانية وتضعضعها لصالح صعود منطق الميليشيا، التي عززت من الاصطفافات المذهبية والطائفية، والتي عززت بدورها من مبررات وجودها، من نفوذ سلاح حزب الله الذي يرتكز في أسس وجوده على بعدين، واحد يتصل بالداخل اللبناني ويستند إلى عصب شيعي يحميه ويحتمي به، وبعد خارجي هو أنه امتداد للقوة الإقليمية الإيرانية التي أسست حزب الله واستسلم الحزب إلى الولاء المطلق لها. فعلى الرغم من ادعائه أنه مقاومة لبنانية، إلا أنه بقى ثابتا في ولائه لإيران محتكرا هذا العنوان اللبناني له، رافضا أن يكون له أي شريك في قضية تعني لبنان واللبنانيين بالدرجة الأولى" (العربية، ٦). مما أدى إلى التشكيك في قدرة دولة لبنان عسكريًا وتهميشها لصالح ظهور دويلات وميليشيات تسببت في تصدع أكبر للدولة اللبنانية وترسيخ للصراعات الداخلية وتفسخ المجتمع وازدياد الانقسامات الفئوية والطائفية.

ولعل من المفيد أن نؤكد على أن هناك بعض من يحاول أن يضع حدًا لتلك الصراعات الطائفية. نذكر على سبيل المثال الباحث وأستاذ التاريخ «شارل الحايك» الذي يحاول من خلال فيديوهات له على اليوتيوب أن يفكك السرديات التاريخية التي رسخت النسقية الطائفية في البنية المجتمعية بلبنان من خلال تفنيده للروايات التاريخية المترسخة في أذهان الشعب اللبناني عن الصراعات التاريخية بين المسيحيين والمسلمين. مؤكدًا على أن تلك سرديات روجت لها الامبريالية الاستعمارية؛ وما هي إلا خطاب تاريخي استشراقي للترسيخ للنزاعات الطائفية والانقسامات في البنية المجتمعية، أضف إلى ذلك استخدام بعض الجمل الثقافية مثل الظلم والاضطهاد والأقليات؛ تلك الجمل التي تشيطن المسلمين داخل النسقية الفكرية لمسيحيي لبنان. وتسهم في خلق نوع من الهيمنة الثقافية التي تساعد مصالح المستعمِر بوصفه هو المخلص (الحايك، ٢٠٢١).

مشرح وطني وتقويض التاريخ الكرونولوجي :

ميز «بيير نورا Pierre Nora»، في دراسته حول "التاريخ والذاكرة"، بين الذاكرة الجماعية والذاكرة التاريخية؛ فالأولى هي "صورة ذكرى أو مجموعة ذكريات واعية أو غير واعية لتجربة معاشة أو مشبعة بحمولة أسطورية، قوامها هوية جماعية ذات ارتباط وثيق بالإحساس بالماضي... وإرث غير قابل للتصرف، وفي الوقت ذاته سهل الاستعمال وأداة نضال وسلطة". وعلى العكس من ذلك، يضيف «بيير نورا»، فإن الثانية، الذاكرة التاريخية، هي «الذاكرة الجماعية لجماعة المؤرخين» كثمرة للتقاليد المعرفية والعلمية (نورا، ٢٠٠٤، ص. ٩٩).

وينبثق مما سبق إشكالية إعادة كتابة التاريخ من منظور الطبقات المهمشة، حيث تحتل كتابات الهامش مكانة مركزية في الكتابات التاريخية في دراسات ما بعد الاستعمار، تلك الكتابات التي تحاول إعادة النظر في تراتبية السرديات التاريخية التي كرست لها الامبريالية الاستعمارية.

وفي نفس الصدد لا يمكننا إغفال دور «دراسات التابع» التي تناولت تاريخ الهند من زاوية جديدة أبرزت الدور الحقيقي للمهمشين ودورهم في صناعة التاريخ. حيث استفادت هذه الدراسات من الإرث الماركسي ومن دراسات الفلسطيني «إدوارد سعيد» و« سمير أمين» و «هومي بابا Homi K. Bhabha» وهو منظر إنجليزي من أصول هندية من نقاد مدرسة ما بعد الاستعمار وأصحاب دراسات النقد الثقافي. وتعد كتابات المؤرخ الهندي، «راناجيت جوها Ranajit Guha »، بمثابة النقطة الفارقة في ظهور وتطور دراسات «التاريخ من أسفل»، حيث ظهرت كلمة مهمش كمرادف لكلمة شعب، وبدأت تدريجيا أصداء تلك المدرسة في كتابات خارج الهند وبريطانيا وأمريكا وأبدى التاريخ من أسفل طموحا كبيرا لكتابة تاريخ الناس العاديين (العين الإخبارية، فقرة ١٠،١١).

وارتبط تطوير دراسات «التاريخ من أسفل» على تطوير نظرية المفكر الماركسي البارز «أنطونيو جرامشيAntonio Gramsci ١٨٩١-١٩٣٧م» الشهيرة عن الهيمنة والتبعية، حيث إن الهيمنة بالمعنى الذي أراده تتجاوز مفهوم القوة والسيطرة الاقتصادية أو العسكرية، وإنما امتدت لتشمل الأدوات المعرفية والثقافية. حيث يعد «جرامشي» مؤسس مفهوم "الهيمنة على الثقافة كوسيلة للإبقاء على الحكم في مجتمع رأسمالي" (العين الإخبارية، فقرة ٧).

وإذ نحن بصدد تناول مسرحية مشرح وطني ل«فرقة زقاق» نتطرق إلى التيمة الرئيسة التي تدور حولها المسرحية، ألا وهي إعادة بناء التاريخ أو بمعنى أصح إعادة حكيه حيث تبدأ المسرحية بممثل وممثلة وهما يقرآن نصا معلقا في خلفية الخشبة من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل: الستينيات أيام عز من بلد بلا حرب خلق منطق التعايش والأخوة والتحالفات عملت هوية اللبناني النقابات والعمال ضربو الاقتصاد وبالأسواق للحكام تضاربت المصالح والفتنة ولعت الأحزاب المليشيات بإيد الزعيم والزعيم تيحمي لبنان كلو نقسم البلد خونة ووطنيين ووطنيين وخونة ناس ستعملو السوريين وناس ستعملو الإسرائيليين عز إيام الحرب شهيد بيموت وهوي قاتل مجرم بالحرب بيقتلو الولاد والهوية بتقتل بالحرب المجازر الخطف بتخلص ما الحرب نحسمت وصارت التسوية العفو عام ١٩٩٠م. لتكون تلك القراءة العكسية من أسفل لأعلى بمثابة إشارة سيميولوجية لعملية إعادة كتابة وقراءة التاريخ من أسفل؛ من وجهة نظر الفئات المهمشة، وبصوت الشعب. حيث ظلت الأحداث التاريخية الكبرى حتى منتصف القرن العشرين تظهر

العديد من المواد التاريخية التي يمكن تصنيفها في إطار الرؤى الصادرة عن المهمشين أو الهامش وهي التي نتجت عن تناول تلك الأحداث الكبرى من منظور الجنود أو العمال وليس من منظور القادة، وتم التركيز على الكتابات التي خلفتها تلك المرحلة على تفاصيل الحياة اليومية. وقد بدأ الاهتمام بموضوع ال «تاريخ الشفهي History Oral» منذ النصف الثاني من القرن العشرين، حيث جعل دراسة الماضي، خاصة حياة الأقليات والمجتمعات الفطرية التي لا تعرف الكتابة، فعلاً ديموقراطيًا، من حيث إن أساس فكرة التاريخ الشفهي هى تسجيل لحياة أولئك "المحجوبون عن التاريخ « history from hidden» وخبرتهم المعاشة (أمنية، ٢٠٠٥، ص. ١٠).
أضف إلى ذلك رغبة الفرقة في أن يكون هناك تفاعلًا بين الجمهور والممثلين وحوارًا متشابكًا مما حدا بالفرقة إلى دس أحد الممثلين وهو، جثة التاريخ، بين مقاعد المتفرجين. لنجده يصعد فيما بعد من وسط الجمهور ويخبر الجمهور أنه هو من سيلعب دور جثة التاريخ. فتناوله شخصية الممثلة قناعا مشوها ليرتديه. يقوم بعدها شخصية الممثل ٢ وشخصية الممثل والممثلة بحكي قصص موت متعددة ومختلفة ومليئة بمشاهد العنف لجثة التاريخ المتجسدة في شخصية الممثل ٢. ليكون ذلك بمثابة الطريقة المتشظية لكتابة التاريخ. تلك المنهجية المعرفية، في كتابة التاريخ، التي تهدف إلى تفكيك الأدوات السلطوية.

ولا يمكننا في هذا الصدد سوى التطرق إلى «فوكو» صاحب ال ثورة ال كبرى في كتابة التاريخ والتنظير للكتابة التاريخية، من خلال التعرض لتاريخ المهمش والممنوع ، وإبراز النسق المعرفي المختلف والروايات التاريخية المتشظية غير المتصلة، بغية إنتاج بنية معرفية تاريخية مختلفة عن التاريخ المؤسسي.

حيث سعى فوكو إلى إعادة إنتاج التاريخ بعيدًا عن السرديات المهيمنة من خلال محاولته تحويل التاريخ الخطي التصاعدي، إلى بنية سردية تاريخية متشظية، تستوعب جميع الفئات بما في ذلك المركز والهامش. ومن هنا صار علم التاريخ عند فوكو ليس بحثًا عما هو ثابت ومستقر ومتصل، كما يقول في مقدمة «أركيولوجيا المعرفة»؛ بل عن الانقطاعات والاختلافات. بعبارة أبسط، يستبدل «فوكو» بمنطق المماثلة منطق الاختلاف. ففي منطق المماثلة نميل إلى رصد علاقات الشبه بين الأشياء ونتجاهل ما تتمايز فيه وتختلف. من هنا كان المؤرخون يدرسون عوامل التواصل بين الحقب التاريخية، وعندما يجدون ما يزعزع هذا التواصل يميلون إلى إقصائه واستبعاده. ومن ثم نجد استبعادا كبيرا للمهمشين والفئات المختلفة في عملية كتابة التاريخ. ذلك التاريخ الذي كان يكتب من وجهة نظر الفئة الاجتماعية والطبقة الغالبة.

ولذا رفض «فوكو» فكرة الحلقات المتصلة من التاريخ؛ تلك المنهجية التي اتبعها الفلاسفة في عصر التنوير؛ مثل «فونتنيل» و«كوندرسيه» و«تيرجو» و«فولتير» و«سان سيمون»، الذين اعتبروا أن التاريخ البشري له غاية وأنه يتقدم نحو الأفضل بشكل متصاعد. وحتى التطوريون؛ مثل «دارون***Darwin***» و«سبنسر***Spencer***» و«هيجل Hegel» و«ماركسMarx»، يؤمنون بأن التاريخ حلقات متصلة تتجه من الطور البسيط إلى الطور المركب فالأكثر تركيبًا. كذلك فلاسفة التاريخ الذين يؤمنون بالدورات؛ مثل «ابن خلدون» و«فيكو ***Vico***» و«شنبجلرSpengler» و«توينبيToynbee»، يسلمون بنوع من الاستمرارية في إطار الدورة ذاتها أو بين دورة وأخرى (كيو بوست، فقرة٣، ٥، ٨).

حيث وجد «فوكو» في أسلوب السرد التاريخي المتشظي أنه وسيلة للبحث عن الحقيقة بعيدًا عن الأخطاء والأحداث المزيفة التي وقع فيها صناع التاريخ. وكان يبرر «فوكو» ذلك بكون أن المعرفة التاريخية معرفة شذرية، تعرف التشظي والتمفصل والقطائع أيضًا، فلا وجود لمسار تاريخي خطي متصل. وأن هذه البنية السردية المتشظية تساعد على تجديد الخطاب التاريخي بعيدًا عن الإطلاقية أو الغائية التي ترسم مسارا خطيا للأحداث التاريخية نحو غاية ما، باستعمال كلمات ولغة منتجة لمعنى وحيد داخل نسق معرفي مغلق.

ويعد التاريخ، من وجهة نظر «فوكو»، هو خطاب محمل بالعديد من الممارسات السلطوية، ومن ثم فهو خطاب غير محايد، تقوم بتنظيمه الجهات والمؤسسات السلطوية بشكل فيه انتقاء ومراقبة. ومنَ النظمِ التي تسعى أيضًا إلى تقييد الخطاب يذكر «فوكو» النظام التعليمي، والمنظومة القانونية، ومنظومة المؤسسات العلمية، وغيرَها، وهي تكاد تقيِد أوابد الخطاب في كثير من الأحيان، مما يجعل الخطابات تبعد عن الموضوعية، وتتلون بصبغة معينة وعلى هذا فالخطابات وإن كانت تظهر خارجيا كيانات بسيطة إلا أنها مركبات معقدة تخفى في ثناياها حقائق صادقة، وتبْدى منها أخرى كاذبة.

ومن ثم فإن كتابة التاريخ من وجهة نظر «فوكو» تستلزم الانفصال بشكل موضوعي، ومحاولة وضع مسافة للذات العارفة عن التراث لاتخاذ موقف فكري نظري من أجل البحث والتقصي والاستكشاف، لإعادة عملية البناء السردي للحدث التاريخي كما وقع، لأن المؤرخ يمثل في نفس الوقت، ذاتا في السيرورة التاريخية، وذاتا منتجة للمعرفة التاريخية، لذا يجب عليه الكثير من الاحتراس والحذر، فالانفصال مفهوم قائم في عمل المؤرخ، ولا يعرقل ممارسة عملية الكتابة التاريخية. هذا العمل أقرب ما يكون لعمل الأركيولوجي، الذي يحفر في الطبقات الرسوبية والأثرية، للوصول إلى الحقيقة التي تنتمي لعصر معين، أو حقبة زمنية معينة، فقد يكون "الأصل" يحمل معاني متعددة، وتؤوله القراءة أو التعليق إلى معنى وحيد.

وتأسيسًا على ذلك فإن صانع المعرفة التاريخية، يلعب دورا كبيرا في عملية الإنتاج هاته، بحيث أن احتكاكه بالواقع وبالوثائق، وكذلك تمثلاته والأدوات المعرفية التي يمتلكها، والتجربة الواقعية التي راكمها، من خلال البحث والتعلم. وكذلك تواطؤه مع العالم المحيط به، واستعمال كلمات لغة عالمة، تحمل دلالات وترسبات ميتافيزيقية للتعبير عن الكلمات والأشياء والأفكار. ولها أيضا ألاعيبها في تمرير الخطاب. كل هذا يسهم بشكل كبير، في إنتاج السرد التاريخي وسجنه ضمن قواليب معرفية متعالية لاهوتية أو ميتافيزيقية، على الصورة التي نجدها في الكتب والمراجع في صورة ما يعرف بـ"الحقيقة التاريخية"، بمعنى أن هذه الأخيرة ماهي سوى انعكاس لأشياء واقع مضى، نعمل على إحيائه وجعله يتكلم وفق تصورات متحكم فيها (بحاج، ٢٠٢١).

وبناء على ذلك فقد كان يرى «فوكو» أن الكتابة التاريخية تستلزم الانفصال بشكل موضوعي (أوزال، ٢٠٠٤، ص. ٣٧)، ومحاولة وضع مسافة للذات العارفة عن التراث لاتخاذ موقف فكري نظري من أجل البحث والتقصي والاستكشاف، لإعادة عملية البناء السردي للحدث التاريخي كما وقع، لأن المؤرخ يمثل في نفس الوقت، ذاتا في السيرورة التاريخية، وذاتا منتجة للمعرفة التاريخية، لذا يجب عليه الكثير من الاحتراس والحذر، فالانفصال مفهوم قائم في عمل المؤرخ، ولا يعرقل ممارسة عملية الكتابة التاريخية (بحاج، ٢٠٢١).

وبالعودة إلى مشرح وطني نجد أن «فرقة زقاق» قد عمدت إلى تقويض مبدأ النسقية التاريخية حيث تبنت الفرقة أسلوب الحكي التاريخي المتشظي والبنية السردية غير المتصلة لتفكيك السرديات التاريخية التي كرس لها الاستعمار بهدف زعزعة الاستقرار داخل لبنان وخلق نزاعات طائفية لا نهاية لها.

وقد ظهر ذلك في أكثر من موضع داخل المسرحية وذلك حين تقوم شخصيتي الممثل والممثلة بإعادة سرد الأسباب العديدة والمختلفة التي تسببت في موت شخصية التاريخ الماثلة أمامهم. لنجد أن الأسباب التاريخية تختلف والأزمنة تتغير والشيء الوحيد الذي يظل مشتركًا هو السبب العبثي لموت جثة التاريخ. أضف إلى ذلك استخدام الفرقة لشهادات الجمهور بوصفها تاريخ يسطره الشعب. حيث نتيجة لمحاولة شخصية جثة التاريخ إلى تقمص دور الناسي؛ قام الممثل والممثلة بدعوة الجمهور ليشارك بقصصه قائلين: "نعبي هالفجوة يللي براس هالجثة". ليبدأ الجمهور في هذه المرحلة من العرض بمشاركة قصص وشهادات مختلفة. لتروي هذه القصص، من وجهات نظر شخصية، بعضا من تاريخ وطني غير مدون. وقد دعى الممثلون جميع الفئات والطبقات لمشاهدة وكتابة الأحدث التاريخية حيث يقول شخصية الممثل: جايين اليوم لنطرح عليكن هيدا الموضوع الاساسي، انتو بالتحديد كجمهور لبناني.

ممثلة: لأ، كجمهور بالمطلق، مش بس لبناني ... اللاجئين؛ سوريين وفلسطينيين وعراقيين وسودانيين. السائحين من الخليج والأجانب. حتى العملاء والخونة والجواسيس والانجليز والفرنسيين.

وفي هذا الصدد لا يمكننا إغفال التاريخ الشفوي، الذي يتطور بالتدريج ليصبح تخصصًا أكاديميًا، ذلك التاريخ الذي يلتقط الزوايا الخفية المحتملة للسجل التاريخي من خلال الاستماع إلى أولئك الذين تم تجاهل أصواتهم فيما مضى. وتصف جمعية التاريخ الشفوي، ومقرّها الولايات المتحدة الأميركية، هذا المجال بأنه يقوم بجمع والحفاظ على وتفسير روايات الأشخاص والمجتمعات والمشاركين في أحداث الماضي. يعتبر المجال أيضًا أقدم أشكال توثيق التاريخ، ويعود تاريخه إلى الأوقات التي كانت فيها مشاركة القصص هي الشكل الوحيد لإنشاء سجل تاريخي. في الوقت ذاته، يُعد واحدًا من أكثر الوسائل حداثة لتوثيق التاريخ، مع التوسع باستخدام مسجلات الأشرطة (الفنار ميديا، فقرة ١، ٥).

وقد عمدت «فرقة زقاق» إلى تعزيز الصورة البصرية لفضاء العرض من خلال إذلال جسد التاريخ وإهانته وتعنيفه جسديًا ولغويًا لخلق صورة مشهدية صادمة وقاسية للمتلقي اللبناني. حيث يرى العنف السياسي والسرديات التاريخية ماثلة أمامه وفي وجهه. فعلى سبيل المثال نجد قيام شخصية الممثل بتعذيب شخصية الممثل٢، الذي يجسد جثة التاريخ، بطريقة ميليشوية مذلة. حيث يشبعه ضربًا. ويبصق عليه، ويركله ويدعسه بعنف. وذلك نتيجة لتقمص شخصية جثة التاريخ لدور الناسي. أضف إلى ذلك اللغة المشهدية الصادمة والوصف القاسي لمشاهد الموت حيث يحكي شخصية الممثل والممثلة عن موت جثة التاريخ في أحد الاحداث التاريخية في لبنان: هون في قصة، فجوة كبيرة بالضهر. رصاصة مخترقة الضهر ومنفجرة قبل القلب بشوي.

ممثلة: الخبرية طازة.

ممثل: بعدو الجرح حميان.

ممثلة: يعني بيكون اللحم حول الفجوة بعدو طري.

ممثل: الرصاصة بعدا علقانة جوا.

ممثلة: هيدا سكين مسنن منيح. سنة ١٨٦٠ بضيعة بجبل لبنان. فات على عيلة ببيتن ودبحن كلن. وكان مسنن سكينو منيح (زقاق، ٢٠١٨).

كما يقوم شخصية الممثل بوصف أحد مشاهد الموت لجثة التاريخ قائلًا: الجسم مرخي على الآخر، الدم من جوا بلش يجمد، برد الجسم كلو، ضافير الإجرين والإيدين مزرقين، الشفاف مزرقين، العيون ما بيشوفو بالمرة، نعمي بصرو بالمرة، السمع مقطوع، ما بيسمع شي، بطل في نفس، مات (زقاق، ٢٠١٨).

ونستنتج مما سبق أنه تم وصف مشاهد الموت والعنف بطريقة لم يعتدها الجمهور بغية إلقاء الضوء على العنف الذي يعيش فيه الشعب اللبناني حيث يقوم الممثل والممثلة بحكي مشاهد موت مختلفة لجثة شخص متخيلة حيث فقد هذا الشخص يده اليمين. ليقوم الممثل والممثلة بحكي تواريخ مختلفة ووقائع تاريخية مختلفة للشخص وحدث موته. منها بحرب الاخوة بالضاحية عام ٨٨ حين كان يحاول هذا الشخص حماية زعيمه من الموت فانقطعت يده اليمين وتصفى كل دمه ومات. ليقوم الممثل بنفي ذلك السبب مخبرا ايانا انه مات نتيجة محاولة انقاذ لولد صغير من لغم عام ٢٠٠٦ فانفجر فيه اللغم وطلعت مصارينو لبرا. لتقوم الممثلة بالرد عليه ان مصارينه طلعت لبرا نتيجة تعرض ذلك الشخص لقنبلة اثناء حربه ضد الفرنسيين وقت الاستعمار الفرنسي (زقاق، ٢٠١٨).

وإذا توقفنا عند أسلوب الحكي والأداء في مسرحية «مشرح وطني» سنجد أنه مبني إلى حد كبير على تكنيك صدم حواس الجمهور، من خلال الصوت أو الصور المشهدية والإيماءات الصادمة. قد لعبت الحركة والإيماءات دورًا لا يمكن إغفاله في عرض «مشرح وطني» حيث أنها لم تحل، في بعض الأحيان، محل الكلمات فحسب، بل كانت ركيزة في توضيح الأفكار. وساعدت البنية الأدائية في كثير من الأحيان في خلق صور عنيفة ومزعجة داخل فضاء اللعب. حيث قامت الفرقة بابتكار نسق أدائي مختلف وعنيف مما يجبر المشاهد على التفكير فيما يحدث حوله من حروب أهلية وفتنة طائفية بشكل أكثر تعقلًا. وإيجاد حلول بديلة تتعارض مع البنية السلطوية. ونتيجة لذلك فقد لجأت الفرقة إلى تقنية أداء تمثيلي مختلفة. حيث يجسد الممثل أكثر من دور داخل نفس المسرحية مما يمنع المتلقي من الاندماج داخل الحدث المسرحي.

كما اعتمدت الفرقة على وضع المشاهدين في قلب الأحداث وإحاطتهم بالحدث المسرحي من خلال كل جانب. ولذا لم يكن الاعتماد على النص كبيرًا؛ حيث احتل الارتجال حيزًا كبيرًا من العرض المسرحي لفرد مساحة للجمهور للمشاركة والتفاعل. لتكون مسرحية «مشرح وطني» بمثابة أداة تحذير من البنية الحكائية التاريخية التي عصفت بالمجتمع اللبناني ومحاربة النسق الفكري القائم على البنية الطائفية والتي ساهمت بشكل كبير في إحداث كل تلك الحروب. وعليه فقد تخلت مسرحية «مشرح وطني» عن الالتزام بالوحدات الثلاث؛ المكان والزمان والحدث، كما أنها تحررت من التكوين السينوغرافي التقليدي. وابتكرت «زقاق» في عرض «مشرح وطني» بنية سينوغرافية مختلفة، وزمن درامي سريع يطرح قضية سردية التاريخ اللبناني ويفندها، ليعيد البنية الحكائية للتاريخ اللبناني، من أسفل[١]، من خلال ما عاشه المواطن

[١] في ثمانينيات القرن الماضي دخل مفهوم «التاريخ من أسفل» حقل الدراسات التاريخية، وتركز اهتمام المؤرخين الجدد على نماذج من الناس العادية لكتابة تاريخهم. ويتقاطع تعبير التاريخ من أسفل مع عدة مفاهيم أخرى مثل «المايكرو تاريخ» في بريطانيا، و«التاريخ اليومي» في ألمانيا، و«تاريخ دراسات التابع» في الهند، حيث انتقل الاهتمام من تاريخ الكيانات

اللبناني البسيط وليس من خلال ما روجت له النخبة. بغية تصحيح السرد المسطح الذي دونته الفئة المسيطرة. ولذا فقد كان الهدف من العروض، بالنسبة ل«فرقة زقاق»، هو طرح الأسئلة. لم لا عشرات أسئلة؟ لم لا، على قولهم، مليون سؤال؟ ليس المطلوب إيجاد جواب أو آخر. هي إذاً ثقافة الأسئلة، كما يراها هؤلاء الشباب المُنهمكون بالإنسان وتلك القدرة على إبتداع المَشاهد المُثيرة للصور الذهنيّة .يُعلّقون، "نحن جيل وعينا على كذبة العفو العام". هي حاجة لـ"نحكي قصّة. كمجموعة، نحن بحاجة جدية لكي نبني القصّة. قصّة التاريخ؟ من خلال عودتنا إلى التاريخ فهمنا تفكّكه (اقتبس في الهيئة العربية للمسرح، فقرة ٧،٨).

ومن الجدير بالملاحظة أن بعض المؤرخين اللبنانيين وأبرزهم «شارل الحايك»، المؤرخ اللبناني، الذي دعى إلى تفكيك السرديات الكبرى للتاريخ اللبناني؛ تلك السرديات التي تكرس إلى اعتماد رواية تاريخية موحدة لا خلاف عليها. حيث دعى الحايك إلى رفض تلك البنية التاريخية المسطحة التي أنتجتها الأنظمة الشمولية تكريسًا للنزاع الطائفي (الحايك، ٢٠٢١).

ونستنتج مما سبق أن مسرحية «مشرح وطني» هدفت إلى هدم النسقية التاريخية وإعادة كتابة الروايات التاريخية من الأسفل وليس من السطح. كما سعت إلى كشف السرديات التاريخية من خلال الغوص داخل الدهاليز؛ لتكون مسرحية «مشرح وطني» بمثابة تصحيح للسرد الذي دونه النخبة لتاريخ لبنان الذي يعد من أكثر البنيات المجتمعية تعقيدًا. ومن ثم فقد كانت المسرحية تعبيرًا عن صوت الفئات المهمشة والأطروحات المغايرة لسرديات النخبة. كما تعد مسرحية «مشرح وطني» محاولة لدحض الأيديولوجيات السياسية وزرع الشك في السرديات التاريخية، كما رسمت صورة واضحة لتلك البنية الطائفية والسردية التي تسببت في نشأة الحروب الأهلية. ومما سبق يمكن القول إن مسرحية «مشرح وطني» هي مسرحية نقدية، وصادمة. إلى خلق حالة من التفاعل مع الجمهور من خلال إشراكه في الحبكة وجعله جزءًا من الحدث، وخلق حالة من تشظي التاريخ. حيث إن العرض المسرحي ينقل الواقع كما هو بدون رتوش أو أية محاولات لتجميله ويدحض العديد من السرديات التي تبنتها وروجت لها النخبة. أضف إلى ذلك أن مسرحية «مشرح وطني» قد قدمت منظورا مختلفا للتاريخ غرضها فهم حياة البسطاء الذين عاشوا في الماضي ونقل تجاربهم الخاصة، وعلى النقيض تماما من مدرسة التاريخ الوضعي التي ركزت على الأحداث الكبرى وسير القادة والسياسيين العظماء.

الخاتمة:

استخلاصًا مما سبق نجد أن «فرقة زقاق» المسرحية كانت بمثابة مقاومة لمُختلف الأنظمة التهميشيّة. ومن ثم استطاعت الفرقة فرض حضورقوي داخل الساحة الفنية اللبنانية نتيجة لدورها في تسليط الضوء على البنية السياسية والمجتمعية داخل لبنان. كما أصبحت العروض التي تقدمها الفرقة بمثابة أداة مقاومة لكل

والمؤسسات الكبرى إلى تاريخ الأفراد العاديين، وتم الاستفادة من تقاطعات علوم ومناهج بحثية أخرى جمعت تيارات النقد الثقافي والأنثروبولوجيا التاريخية الجديدة. حيث بحثت كل تلك المناهج في تاريخ الهامش والمهمش، ويعد التاريخ من أسفل نوعًا من تقويض التابوهات للعديد من المؤرخين، كما أنه يعدّ ثورة على الكتابة التاريخية الكرنولوجية التقليدية.

الأنظمة السلطوية، وقدمت من فضاءات اللعب مساحة آمنة يعلن فيها المهمشون تمردهم على الأنسقة الديكتاتوري.

وإذا توقفنا عند التيمة السينوغرافية ل«فرقة زقاق» سنجد أن هناك تشابها كبيرا بين مسرح «بيتر وبروك» و«فرقة زقاق» ؛ حيث جعل كلاهما الفضاء المسرحي مكانًا للمواجهة. أو حلبة ملاكمة بين المؤلف والجمهور. ومساحة يتجسد بها كل العفن البشري؛ مساحة تفرض على عاتق الممثلين وجوب التنفيذ المطلق لكل مساوىء وانتقادات الحياة الحديثة.

أضف إلى ذلك محاولة الفرقة إلى إعادة تناول المرويات التاريخية السائدة في أعمالها الدرامية بهدف إعادة صياغة لذلك التاريخ المبتور؛ لتكون الفرقة بمثابة صفعة على وجه كل الأنظمة الديكتاتورية وتحدي للأنسقة الثقافية والمجتمعية في لبنان.

المراجع

الأمين، علي (٢٠١٩)، في ذكرى حرب تموز: كيف انتصر حزب الله وهُزم لبنان؟، *العربية*.

البشتاوي، يحيي (٢٠١١). *المسرح والقضايا المعاصرة*، الأكاديميون للنشر والتوزيع.

البشتاوي، يحيي (٢٠١٢). *مدارات الرؤية؛ وقفات في الفن المسرحي*، دار الحامد للنشر والتوزيع.

التاريخ الشفوي في العالم العربي: نافذة للمهمشين (٢٠١٩). *الفنار ميديا*.

الحايك، شارل (٢٠٢١)، استاذ التاريخ شارل الحايك : تاريخ أم مؤرّخين ؟-الحلقة ٥[فيديو]. يوتيوب . https://www.youtube.com/watch?v=MaGHxAP48tg

الديري، هناء. فرقة زقاق وخشبة المسرح المشرقة بإلتزام سياسي واجتماعي. *الهيئة العربية للمسرح*.

الرويلي، والبازغي (٢٠٠٠). *دليل الناقد الأدبي: إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحاً نقدياً معاصرا*. (ط٢). المركز الثقافي العربي.

الوقيان، شايع (٢٠٢٠). العودة إلى ميشيل فوكو. كيو بوست.

أوزال، حسن(٢٠٠٤). *حكمة الحداثيين : أنطولوجيا الحاضر*. دار وليلى للطباعة.

بحاج، عبد السلام (٢٠٢١). منهج الكتابة التاريخية عند ميشال فوكو، مجلة عود الند، (٢١).

بسام، عبير (٢٠١٨). العلاج بالمسرح: توثيق التجربة اللبنانية. *الميادين*.

حمداوي، جميل(٢٠٢٢). *نظريات النقد الأدبي في مرحلة ما بعد الحداثة*. ركان للنشر والطبع.

رشيدي، علاء (٢٠١٩). عنف تجاه الحيوان .. عنف تجاه الإنسان .. عنف عنف عنف. *درج ميديا*.

ريكور، بول (٢٠٠٩). *الذاكرة، التاريخ، النسيان*، (جورج زيناتي، مترجم)، دار الكتاب الجديدة المتحدة. (العمل الأصلي نشر في ٢٠٠٠).

زقاق، فرقة (٢٠١٨). *مشرح وطني*. دار الفارابي.

زُقاق مختبر ثقافي للمسرح اللبناني. *ثقافة ميد*.

سمهون، رفيق (٢٠٠٨). *أعلى مراحل الإمبريالية*. عشتروت لخدمات الطباعة والنشر.

صعب، إكرام (٢٠٢٢)، لبنان.. ذكرى الحرب الأهلية تأتي في وقت "حرب" من نوع آخر. سكاي نيوز عربية.

عامر، أمنية (٢٠٠٥). التاريخ الشفهي تاريخ يغفله التاريخ. *Academia.edu* .

عبد الأحد، منال (٢٠١٨)، راسين بالإيد ... الواقع ممسرحًا بالاستناد إلى شكسبير. *الجمهورية*.

عبد النبي، سيد (٢٠١٩)، *صراع الأمم وحروب الجيل الخامس*. وكالة الصحافة العربية.

عزمي، محمود(١٩٧٦). أضواء على المعارك العسكرية في الحرب الاهلية. *مجلة الطليعة*،١٢ (٨)، ١٤-٢٠. http//:search.mandumah.com/Record/4
فتوني، علي(٢٠١٣). *تاريخ لبنان الطائفي*. دار الفارابي.
مجموعة مؤلفين. (٢٠٢١). *لبنان: دراسات في المجتمع والاقتصاد والثقافة*. المركز العربي للأبحاث ودراسة السياسات.
محمود، سيد (٢٠١٩). "التاريخ من أسفل".. إعادة الاعتبار للمهمشين. *العين الإخبارية*.
منسي، مي (٢٠١٤)، افتراضات مصيرية كبرى بسائل هجائية لطيفة. *النهار*.
نورا، بيير (٢٠٠٤)، "التاريخ والذاكرة"، **من أجل تاريخ إشكالي**،(محمد حبيدة، مترجم)، (ط١)، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالقنيطرة.
نور الدين، محمد (٢٠٠٩)، حرب لبنان بعين بحثية*شؤون الأوسط*، (١٣٢)، ٢٢١ - ٢٢٢. http://search.mandumah.com/Record/585047
هاشم، يوليوس (٢٠١٤)، هو الذي رأي ... مع جلجامش على دروب الموت. *النهار*.

References

A group of authors. (2021). Lebanon: Studies in Society, Economy, and Culture. The Arab Center for Research and Policy Studies.

Abdul Nabi, Sayed (2019), The Conflict of Nations and Fifth Generation Wars. Arab Press Agency.

Abdul-Ahad, Manal (2018), Rasin al-Ayd ... Reality is staged based on Shakespeare. Republic.

Abdullah, N. N. M.(2018). Beyond the Zone of Comfort: Investigating the Notion of Catharsis and Probing the Concept of Pain in Howard Barker's' Blok/Eko'and Sarah Kane's' 4.48 Psychosis'. Neval Nabil Mahmoud Abdullah.

Abdullah, N. N. M.(2018). Beyond the Zone of Comfort: Investigating the Notion of Catharsis and Probing the Concept of Pain in Howard Barker's' Blok/Eko'and Sarah Kane's' 4.48 Psychosis'. Neval Nabil Mahmoud Abdullah.

Al Amin. Ali(2019). On the Anniversary of the July War: How Did Hezbollah Victory and Lebanon's Defeat? Al-Arabiya

Al Bishtawi, Yehia(2011).Theater and Contemporary Issues, Academics for Publishing and Distribution

Al Bishtawi, Yehia(2012). Vision orbits; Pauses in theatrical art, Dar Al-Hamid for publication and distribution.

Al-Dairi, Hana. Zukak Company and the shining stage with a political and social commitment. Arab Theater Authority.

Al-Ruwaili, and Al-Bazghi (2000). The Literary Critic's Guide: An Illumination of More Than Seventy Contemporary Critical Currents and Terms. (2nd edition). The Arab Cultural Center.

Al-Waqian, Shaya (2020). Back to Michel Foucault. Q Post.

Amer, Omnia (2005). Oral history is a history that history ignores. Academia.edu

Azmy, Mahmoud (1976). Lights on military battles in the civil war. Al-Tali'ah Journal, 12 (8), 14-20. http://:search.mandumah.com/Record/4

Bahaj, Abd al-Salam (2021). The Historical Writing Approach of Michel Foucault, Oud Al-Nad Magazine, (21).

Baldick, Chris (2008). In yer face theatre. 3 ed .,The Oxford Dictionary of Literary Terms.

Baldick, Chris (2008). In yer face theatre. 3 ed .,The Oxford Dictionary of Literary Terms.

Bassam, Abeer (2018). Theater Therapy: Documenting the Lebanese Experience. fields.

Bilal, H. S. (2019). Trauma and Depression in Contemporary British Theatre: A Study in Sarah Kane's 4.48 Psychosis. *Journals eduction for girls*, *2*(25).

Bilal, H. S. (2019). Trauma and Depression in Contemporary British Theatre: A Study in Sarah Kane's 4.48 Psychosis. *Journals eduction for girls*, *2*(25).

Doğan, Ç. (2014). Mark Ravenhill's Some Explicit Polaroids: A Play as the Reverberation of Consumerist Culture. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, *158*, 51-56.

Doğan, Ç. (2014). Mark Ravenhill's Some Explicit Polaroids: A Play as the Reverberation of Consumerist Culture. *Procedia-Social and Behavioral Sciences*, *158*, 51-56.

El-Hayek, Charles (2021), Professor of History Charles El-Hayek: History or Historians? - Episode 5 [Video].YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=MaGHxAP48tg.

Fatouni, Ali (2013). Lebanon's sectarian history. Al-Farabi House.

Hamdawi, Jamil (2022). Literary Criticism Theories in Postmodernism. Rakan for publishing and printing.

Hashem, Julius (2014), He Who Saw ... with Gilgamesh on the Paths of Death. Al Nahar.

Mahmoud, Syed (2019). "History from Below"... Rehabilitation of the Marginalized. Al Ain News.

Mansi, Mai (2014), Major Fateful Assumptions with Nice Satire. Al Nahar.

Nour EL din, Muhammad (2009), Lebanon war with a research eye. Middle Affairs, (132), 221-222.http://search.mandumah.com/Record/585047.

Noura, Pierre (2004), "History and Memory", for a problematic history, (Mohamed Hobeida, translator), (1 edition), Publications of the Faculty of Arts and Humanities in Quneitra.

Oral History in the Arab World: A Window for the Muhamasheen (2019). Al-Fanar Media.

Ozal, Hassan (2004). The wisdom of the modernists: an ontology of the present. Dar and Leila for printing.

Rashidi, Alaa (2019). Violence towards animals... Violence towards humans... Violence, violence, violence. Media Daraj.

Ravenhill, M. (2004). A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the 'Nineties. *New Theatre Quarterly*, *20*(4), 305-314.

Ravenhill, M. (2004). A Tear in the Fabric: the James Bulger Murder and New Theatre Writing in the'Nineties. *New Theatre Quarterly*, *20*(4), 305-314.

Ricoeur, Paul (2009). Memory, History, Oblivion, (George Zenati, Translator), The United New Book House. (Original work published in 2000).

Saab, Ikram (2022), Lebanon. The memory of the civil war comes at a time of "war" of another kind. Sky News Arabia.

Samhoon, Rafik (2008). The highest stage of imperialism. Ashtarot for printing and publishing services.

Sierz, A. (2010). Blasted and after new writing in British Theatre today. *Art workers' guild*, *6*.

Sierz, A. (2010). Blasted and after: New writing in British Theatre today. *Art workers' guild*, *6*.

Sierz, A. (2014). *In-yer-face theatre: British drama today*. Faber & Faber.

Sierz, A. (2014). *In-yer-face theatre: British drama today*. Faber & Faber.

Sierz, A. (Friday 1st July 2016). a brief history of in-yer-face theatre. *sierz.co.uk.*

Sierz, A. (Friday 1st July 2016). a brief history of in-yer-face theatre. *sierz.co.uk.*

Zukak , Company (2018). National slasher. Al-Farabi House.

Zukak is a cultural laboratory for the Lebanese theatre. Med culture.