الباب الأول

المسرح العربي وعلاقته بالتجريب

المسرحي الغربي وإشكالية الخصوصية

الفصل الأول

المسرح العربي بين وهم المركزية الغربية وصدى الاتجاهات العالمية وهواجس البحث عن الذات

لقد سبقت الإشارة إلى ظروف نشأة المسرح العربي، وما واكبها من اهتمام متزايد على الساحة الثقافية في سياق التحولات التي شهدها هذا الفن. فمنذ الفجر الأول لميلاده، والجدل مستمر حول تطور هذه الظاهرة التي رأى بعضهم أنها «ولدت غريبة عن المركز الذاتي والجوهري للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية التي تتشكل منها في الوقت الحاضر»[1].

وبهذا المفهوم صارت هذه التجربة مجرد صورة باهتة أو بداية خاطئة لثقافة هجينة طرقت باب المسرح العربي حسب مناصري هذا الاتجاه الذين فجّروا أعتى سؤال. وقد أفضى هذا السؤال إلى التشكيك في كل إنجازات المسرحيين العرب التي انبثقت ضمن ما سموه «بالمشكلية الدرامية الأوربية، (وعليه فإن المسرح العربي) هو الآن ينمو داخل هذه المشكلية. والخلل إذن مزدوج، خلل بداية، وخلل نمو»[2].

ويتجلى بطلان منطلقات هذا الحكم لأمرين اثنين : الأول: ينطلق فيه

---

(١) مفيد الحوامدة : المسرح العربي ومشكلة التبعية. مجلة عالم الفكر - (الكويت): المجلد ١٧ - العدد ٤ يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٧ ص: ٦١.

(٢) ادوبيس: خواطرا نقائض من أجل إبداع مسرحي عربي (الحياة المسرحية) (السورية) دمشق ٢٤ - السنة ١ خريف ١٩٧٧ - شتنبر - أكتوبر - نوفمبر. ص: ٩

صاحبه «أدونيس» من مواقفه المعادية للتراث. لا سيما وأن الاهتمام بهذا العنصر قد بدأ يشتد عوده فى هذه الفترة. أما الأمر الثانى: الذى نراه أكثر خطورة، فيتجلى فى التشكيك فى مختلف التجارب العربية. ولم يكتف الباحث بالطعن فى تطور المسرح العربى وتمسكه بسيقان الدراما الغربية، وإنما جاوز الحد بالحكم «بعدم وجود مسرح عربى حتى الآن»[٣]. وهذا ما يدفعنا إلى رفض هذا الحكم جملة وتفصيلاً. وفى كل الأحوال فإن التجارب المسرحية العربى قد بدأت تخلق فعلاً مشكليتها الدرامية.

وفى مقابل ذلك، فإن الإحاطة بتطور المسرح العربى لا يمكن أن نحدد مظاهره وآفاقه إلا بعلاقته بالحقل الفكرى الذى أتاح مجموعة من التصورات.

ومن هنا انبثقت عن هذه النظرة ظهور قطبين متضادين: الأول ممتلك للمعرفة وفاعل فيها، والثانى: مجرد مستهلك لثقافة الأول.

وقد تضافرت عوامل عديدة فى ترسيخ هذه الثنائية المؤسسة على فكرة المركزية، منها الاستعمار الغربى باحتوائه لأنماط المعرفة.. وإفرازه لدور إبهارى ضمن ما يعرف «بصدمة الحداثة»، أو كما يسميها إدوار الخراط «الحساسية الجديدة». وهى حساسية بدلاً من أن تكون «حداثة إبداع، استحالت إلى حداثة إفزاع. كان من المتوقع أن تكون حداثة فن وعلم. فانحرفت لتكون حداثة جمود وحلم»[٤]. وبذلك سار مفهوم الحداثة يرتبط بإنجازات الغرب، فغاب الاتجاه الصحيح الساعى إلى تحديث إبداعى لفنون القول يراعى تطلعات العصر الراهن، فى حين أن الرجوع إلى الأصل يعد مظهرًا من الردة، ومسلكًا منافيًا لكل مستحدث.

---

(٣) المرجع نفسه، ويوافقه فى هذا الرأى: أحمد زياد المحبك فى مقال له، تحت عنوان: العرب والمسرح المعرفة - (السورية) - العدد ١٦٢ - يوليو - غشت ١٩٧٥ ص: ١٥١.

(٤) إدريس الناقورى: الحداثة - التاريخ والمرجع، مجلة الثقافة المغربية - السنة ١ - العدد ١ مايو - يونيو ١٩٩١ ص: ٥٦ - ٥٧.

ومن تفاعلات هذا الاعتقاد الزائف ظهور فكرة خطيرة اسمها «المركزية الغربية». فماذا نقصد بالمركزية؟ وهل هى حقيقة ثابتة نسلم بها؟ وإذا كانت كذلك، ما هى حدودها وأبعادها؟ وبمعنى آخر هل هى صفة كونية تنضوى تحت لوائها جل الثقافات الإنسانية؟ أو أنها مجرد منارة يهتدى بها المريدون بالمعنى اللغوى لا بالمدلول الصوفى. وأين يمكن أن نحدد علاقتها بالآخر، فهل هى علاقة ذات صفة عدائية؟ أو تصالحية.

إن التعريف الذى تدور حوله كلمة «مركزية» ينم عن الطابع المشاكس لهذه الكلمة، ويضعها قيد التمحيص والاستقراء. فإذا عدنا إلى معناها اللغوى فنجدها ترمز إلى «منابت الأسنان، أو مركز الجند، الموضع الذى أمروا أن يلزموه، وأمروا ألا يبرحوه، ومركز الرجل موضعه، والرَّكز هو غرزك شيئًا منتصبًا»(٥).

فالمعانى المرتبطة بها تشير كلها إلى معنى الثبات والرسوخ فى المكان. وبذلك فهى لا تفترق عن المدلول الاصطلاحى بأن: المركز هو «المقر الثابت الذى تتشعب منه الفروع. والمركزية نظام يقضى بتبعية البلد لمركز رئيس واحد»(٦). وعليه فإن المركزية تمثل الأصل - بالمفهومين اللغوى والاصطلاحى - الذى تتوزع عنه الفروع. أو بتعبير آخر، إنها النموذج المرجعى الذى يحيل جدليًا على العلاقة بين «المركزية الغربية» باعتبارها قطبًا يوطوبيًا يفيد معنى التمكن والامتلاك.

ونظرًا إلى علاقة الترابط بين المسرحين الغربى والعربى، وتأثر الدراما العربية بصدى الاتجاهات العالمية، فقد قويت بمقتضاها هذه الصلة. غير أن هذا التقارب الثقافى لا يمكن أن يجيز قبول فكرة المركز والمحيط؛ لأن «تفاعل الثقافات فى العصر الحاضر ضرورة قومية

---

(٥) لسان العرب : ابن منظور - الجزء الخامس. مادة: ركز دار صادر بيروت - بدون سنة نشر - ص: ٢٥٥.

(٦) إبراهيم أنيس وجماعة من الباحثين: المعجم الوسيط: دار الفكر - ج١ ص: ٩٨.

إنسانية بآن واحد. فما من ثقافة إنسانية يمكن أن تقوم إذا لم تكن ثقافات قومية تعترف ببعضها بعضًا وتتلاقى... تلك هى ديالكتيك الأخذ والعطاء»[٧].

وفى ضوء ما يحققه الحوار الثقافى من توازن فكرى، وتنمية لكافة المواهب وصقلها بأطوار معرفية كثيفة، فإن نجاحه لن يتحقق إلا فى سياق التكافؤ الحاصل بين المتحاورين، من أجل تحقيق نوع من التبادل. من هنا وجب التمييز بين «مفهوم التبعية الثقافية، والتبادل الثقافى»[٨].

فالأول مرتبط بذوبان الشخصية المحلية فى قطب الآخر. أما الثانى، فيبدو أكثر توافقًا مع فكرة عالمية الثقافة عن طريق ما يسمى بـ«المثاقفة» Aculturation: «وهى نتيجة تطور لعلاقة التلاقح بين أجناس مختلفة، يحدث بموجبها تماثل جزئى أو كلى بين ثقافة هذه الأجناس»[٩].

وإذا ما عدنا بهذا المصطلح إلى المعاجم القديمة، فإن أبرز معنى يتضمنه هو «ثَقُفَ: لاعبه بالسيف، والثِّقافة: العمل بالسيف، يقال فلان من أهل المثاقفة وهو مثاقِف، حسن الثقافة بالسيف. ومن المجاز: التأديب والتثقيف»[١٠].

وبمعنى آخر «رجل ثَقْفٌ وثَقُفٌ: حاذق فهم [١١]. وهى بذلك تقترب من المهارة والحذق»[١٢].

---

(٧) أديب اللجمى: حوار بين الدول أم حوار بين الثقافات. المعرفة السورى - العدد ١٣٢ - مارس ١٩٧٣ ص: ٢٠.

(٨) د. برهان غليون: التنمية الثقافية العربية بين التبعية والانغلاق - مجلة الوحدة - الرباط. المغرب السنة ٨ - العدد ٩٢ - مايو ١٩٩٢ ص: ١٦.

(٩) Dictionnaire: Le petit larousse illustré. 1996 . "Acculturation": Edition larousse paris Franc 1995 p. 34.

(١٠) محمد مرتضى الزبيدى: تاج العروس: مادة ثَقُف المطبعة الخيرية - مصر - ١٣٠٦هـ ص: ٥٣.

(١١) ابن سيده الأندلسى: معجم المحكم والمحيط الأعظم مادة (ثَقُفَ) تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار. معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ط١ ١٩٥٠ ج٦ - ص: ٢١٨.

(١٢) إبراهيم أنيس: المعجم الوسيط ج: ١ ص: ٩٨.

وبهذا تكتسى الصيغة النهائية لكلمة «مثاقفة» نوعًا من الخصام بين طرفين، هذا من حيث المعنى اللغوى، أما المدلول الاصطلاحى، فمعناه التهذيب والتأديب الذى يتسنى بمقتضاه للمهذب أن يحتك ويتعلم من الآخر حتى ولو كان المعلم عدوه؛ لأن من طبيعة التصادم أن تعلّم الإنسان وتهذبه.

من هنا وجب تأكيد ضرورة النظر إلى المثاقفة بوصفها استئناسية لا عدوانية - كما كانت عند المفكرين السلفيين العرب، إذ غلب عليها «دائمًا منطق المواجهة مع أوربا» [١٣]. وهذا الموقف هو الذى أفقده هذه الرؤية قدرة اللحاق بالركب الحضارى بعدما أغلقت قنوات التواصل، فى حين أنه لا مفر من «ثقافة فسيفسائية، فهى تعرض كل الموضوعات وتعبر عن كل القضايا التى تمكن أن تشغل الناس؛ ولأنها تقوم على إستراتيجية خاصة للإغراء، وتجذب الاهتمام وتنشط المخيلة»[١٤].

وبالمقابل، لا يمكن لهذا الاقتناع أيضًا أن يكون هو الآخر مبررًا لتمرير فكرة مركزية الثقافة الغربية «لأنها أسطورة نخدع بها الضعفاء»[١٥].

ومن شأن هذه الأسطورة أن تضمحل. بيد أننا لا ننفى صفة التمايز بين العقليات والذهنيات، ولكنه «تباين من حيث المستويات، لا من حيث الطبيعة»[١٦].

قد تبدو هذه الفكرة مؤسسة على شعور قومى محض، غير أنها

---

(١٢) عبدالله العروى: ثقافتنا فى ضوء التاريخ - المركز الثقافى العربى - البيضاء - دار التنوير - بيروت ١٩٨٢ ص: ١٩٦.

(١٤) نور الدين أفاية: المغرب الثقافى ومسألة التواصل. الثقافة والتحولات الاجتماعية. على هامش الندوة التى نظمتها جامعة ابن مسيك بالبيضاء. مارس ١٩٨٨ - منشورات عكاظ - الرباط - ١٩٩٠ ص: ٥٧.

(١٥) فى حوار مع حسن حنفى أجراه معه هاشم صالح مجلة الكرمل - العدد ٥ - ٤ ١٩٩٢ ص: ١٤٢.

(١٦) عزيز الحبابى: نقلاً عن كتاب: الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر لأبى الأعلى المودودى. دار التنوير - بيروت - ط١ - ١٩٨١ ص: ٧.

تكتسى شرعيتها لتتفى صفة الكمال التى تلحق بالغرب. ولا يخفى ما لهذا الاحتكار من أبعاد مدمرة تسربت إلينا نتيجة فلسفة قائمة على سلطة ضاغطة تجعل المغلوب مولعًا بتقليد غالبه - حسب الفكر الخلدونى - .

وقد تبلور بمقتضى هذا الموقف وهم تجزيئى للفكر النهضوى العربى، اتخذ مظهرين متناقضين «مظهر يمثل العدوان والغزو الاستعمارى، ومظهر يمثل الحداثة والتقدم»[١٧].

وما يهمنا من إثارة هذه المزاوجة هو الشق الثانى لما له من سبغة تفاضلية يشوبها خلط بين نموذج ك «رفيق للاستئناس، ونموذج ك» أصل يقاس عليه فيصبح سلطة مرجعية ضاغطة قاهرة، تحتوى الذات احتواء وتفقدها شخصيتها واستقلالها»[١٨].

على أن حدة الصراع ضد السلطة «المركزية الأوربية قد ضعفت مع بزوغ الحركات التحررية فى العالم العربى. وساهم فيه شعور المسرحيين العرب بضرورة خلق فن مسرحى عربى يستجيب لمتطلبات الجماهير العريضة التى بدأت إرهاصاتها الأولى تتبلور مع نهاية الخمسينيات وبداية الستينيات».

لذلك خف شدّ الحبل على عنق المسرح العربى. غير أن بداية التحرر هذه لم تمنع من ورود أصداء كثيرة للمسارح العالمية - بمفهوم أدق -، إذ حملت صوتها المتردد فى تجارب المسرحيين العرب. وقد كانت هذه المرحلة بداية حقيقية لما يسمى بالتجريب المسرحى فى الوطن العربى. فكان من طبيعة التجريب بأن يطعم بإنجازات الاتجاهات الأوربية، والمدارس الفنية المتشعبة عنها.

---

(١٧) محمد عابد الجابرى. على هامش ندوة القاهرة - التراث وتحديات العصر. دار الطليعة. بيروت. ط١ - ١٩٨٥. ص٤١.

(١٨) الجابرى: الخطاب العربى المعاصر: دراسة تحليلية دار الطليعة - بيروت ط١ - ١٩٨٢ ص ٥٦.

ترى ما هو نصيب المسرح العربى من هذه الإنجازات؟ وما هو الأثر الذى تركته على أعمال الدراميين العرب؟ وكيف تقبل هؤلاء صدى تراكمات المسارح العالمية؟

لقد كان شغف المسرحيين العرب بإنجازات العرب فى البداية واضحًا، فلاحت مؤثرات كبيرة تشبعت بها الدراما العربية. غير أن هذا الإعجاب شابته حيرة وتردد، تجلت بصماته فى أعمال المجربين الأوائل. والسبب فى ذلك يرجع إلى أننا «أخذنا الأصول الفنية الأوربية التى لا يمكن للعمل المسرحى أن يتم إلا بها، وأخذنا معها أشكالها... ووضعنا فى تلك الأشكال واقعنا العربى... فلا نحن استطعنا الحفاظ على الشكل الفنى... ولا نحن عبرنا عن واقعنا؛ لأنه بحاجة إلى أشكال فنية جديدة خاصة به، منبثقة عنه، ولا يمكن للأشكال الأجنبية أن تحل محله»[١٩]. ويعزى هذا الضياع إلى طبيعة التصورات الهشة، والأقدام العرجاء التى وقفت عليها مثل هذه المحاولات؛ لأنها وقّعت بذلك على شهادة وفاتها بدون أن تعمر طويلاً، من خلال تقمصها لقناع مسرح الصلة بحركية الإبداع العالمية.

ولم تسلم التنظيرات العربية فى بداية الأمر هى الأخرى من تصيد الأفكار الجاهزة، وارتياد الثوابيت المحنطة فى محاولة «لاكتساب جواز المرور نحو الحداثة حينًا، والعصرنة حينًا آخر»[٢٠].

بيد أن التطابق النظرى للمقترحات المسرحية العربية مع الأوراق التنظيرية الغربية لا يمكن أن يسوغ فكرة «المركزية الغربية» ليضعها مجرد قطعة على صفيح ساخن؛ لأننا لا يمكننا التقليل من أهمية ما تحقق حتى الآن من أعمال مسرحية عربية.

---

(١٩) فرحان بلبل. المسرح العربى فى مواجهة الحياة - منشورات وزارة الثقافة - دمشق - سوريا ١٩٨٤. ص ١٦١ - ١٦٢.

(٢٠) د. مصطفى رمضانى: الحركة التجريبية فى المسرح المغربى المعاصر. مجلة كلية الآداب وجده (المغرب) ع١ - ١٩٩٠. ص ٢٨.

تركيب:

إن تعايش المسرح العربى مع ما تحقق فى الغرب، أو بالأحرى تطابق الكثير من الآراء التنظيرية بين هذا القطب أو ذاك، لا يعفينا من تحديد نوعية هذه العلاقة وضوابطها وشروطها الموضوعية.

وعليه، كيف يمكن لنا التعامل مع الغرب - أو الاتجاهات العالمية المسرحية تحديدًا - ؟

من المؤكد أن أى ثقافة وكيفما كان تاريخها، وانتشار صيتها لا يمكن أن تكون مؤسسة على تأبيد مطلق. ولأجل هذه الغاية، وجب «الدخول مع ثقافة الغرب التى تزداد عالمية فى حوار نقدى، وذلك بقراءتها فى تاريخيتها، وفهم مقولاتها ومفاهيمها فى نسبيتها. وأيضًا التعرف على أسس تقدمها والعمل على استنباتها فى تربتنا المحلية»[٢١]. فالتعامل مع ثقافة الغير يقتضى ممارسة وعى نقدى إزاءها. وترشيد إنجازاتها قصد بلورة الخصوصية والاختلاف.

ومن هذا المنطلق، فإن الاستنبات لا ينبغى أن يجيز مشروعية تقديس ثقافة معينة - ومنها الغربية -. ومن شأن هذا الافتتاع أن يعقد السؤال: «كيف أعرف نفسى بإزاء الغرب؟ ومثل هذا السؤال يزيد المشكلة، بدلاً من أن يساعد على حلها»[٢٢]، لأن السؤال الحقيقى الذى يعد جوهريًا هو كيف أعرف نفسى بنفسى؟ وكيف يمكن للمسرح العربى أن يكيّف أعماله انطلاقًا من الاحتكاك ببعض المدارس الفنية التى تعد مموناً رئيسيًا لتكامل الزاد المعرفى، ونضج المستويات الفنية والجمالية القادرة على إغناء الحقل التجريبى المسرحى العربى.

وحتى تكتمل الصورة فى أذهاننا عن أعمال المسرحيين العرب، سواء من خلال ما تقدموا به من أوراق تنظيرية، أم من خلال توظيفهم للتراث

---

(٢١) محمد عابد الجابرى: عن ندوة التراث وتحديات العصر بالقاهرة. سبق التعريف به. ص ٥٥.

(٢٢) سعد الله ونوس: فى البحث عن مسرح عربى - مجلة الحياة المسرحية: دمشق - سوريا - العدد ٣٤ - ٣٥. ١٩٩٠. ص ٨

وعلاقته، بالتجريب سنتحدث عن جملة من القضايا المرتبطة بهذه المواضيع فى المباحث التالية.

الفصل الثانى

أثر التجريب المسرحى الغربى وعلاقته بالتنظير للمسرح العربى

تأسيسًا على ما سبق، يمكن اعتبار الغرب إشكالية تتقدم كل الانشغالات المتعلقة بدراسة المسرح العربى، وتحديد سمات التحول فيه.

ولا تخلو نظرة تتكفل بهذا الجانب، دون أن تشير إلى الإطار التاريخى الذى ربط الغرب بدول العالم الثالث على وجه الخصوص. فقد تأتى لهذا القطب المحورى أن يمسك بناصية هذه البلدان، وترشيده لمختلف الفنون الحديثة. ومن بينها المسرح لصالح إنجازات المدنية الغربية مستغلاً فى ذلك الوضع السياسى والاجتماعى العربى المنهار.

غير أن هذه الظروف كلها لم تطمس تلك المواجهة المفترضة بين الشرق والغرب: ولو أنها تراوحت بين العدوانية، وبين النظرة الإعجابية بإنجازات القطب الغربى. ونتج عن ذلك ظهور تيارات ومذاهب ومناهج غربية تحولت إلى «دينامية للخلط وتراكم التصورات التى أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر»[1].

---

(١) محمد برادة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة - مجلة فصول (المصرية) المجلد ٤، العدد ٣ أبريل - مايو - يونيو - ١٩٨٤ ص: ١٦.

وقد تم هذا فى غياب شرط المواجهة الحقيقية المستندة نظريًا على فكرة نقد المناهج والمذاهب الغربية التى لازالت تترك بصمات واضحة على الإبداع العربى، وما يرتبط به من إشكاليات كبرى كالحداثة «لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخيًا بوجود سابق للحداثة الغربية. وبامتداد قنوات التواصل بين الثقافتين»(٢).

وعليه، فإن الحداثة الغربية أصبحت امتدادًا طبيعيًا للحداثة العربية. غير أن هذا الوجه الفاتن للدوحة الغربية ما انفك يتحول إلى مأزق حقيقى، أو ما يطلق عليه بمفارقات الأصالة والمعاصرة. وهذا الأمر ولد نوعًا من الحيرة لدى المسرحيين العرب بين الإخلاص لفكرة الرجوع إلى الأصل، وبين المراهنة على ومضات العصرية. وقد عبّر توفيق الحكيم عن هذا المأزق بقوله: «لست أدرى، أمن سوء حظى أو من حسنه، أن أعيش الآن فى أوربا وسط هذا الاضطراب الفكرى الذى ليس له مثيل.. فأنا موزّع الآن كما ترى بين «الكلاسيك» و«المودرن» ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين: فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضًا جديد علىّ. فأنا مع هؤلائك وهؤلاء»(٣).

ويمكن أن نربط أسباب هذه الحيرة عند الحكيم بتكوينه الموزع بين مؤثرين مختلفين: الشرق بمثاليته المحافظة وروحانيته، والغرب بماديته المغرية.

وقد عمل هذان العاملان جنبًا إلى جنب لإغناء مصادره المعرفية والفنية، وهو ما تجلّى بوضوح فى أعماله الكثيرة التى حملت إرهاصات توفيقية تحكمت فى سائر إبداعاته، انطلاقًا من أعماله الأولى «أهل الكهف»، «شهرزاد»، «بجماليون» وغيرها.

وقد ظل فيها وفيًا لنزعته التوفيقية القائمة على التفاعل بين الماديات والروحيات. وهذه النزعة التوفيقية نفسها هى التى أصّلت عنده

---

(٢) محمد برادة: المرجع نفسه. ص: ١١.

(٣) توفيق الحكيم: زهرة العمر - المطبعة النموذجية - القاهرة - ١٩٤٣. ص:٣٣.

مصطلح التعادلية كما روج لها النقاد أولاً، وهو نفسه بعد ذلك فى كتابه الذى يحمل نفس العنوان. وقد اعتمد الحكيم هذه التعادلية مبدأ إنسانيًا عامًا «تطلق على قوتين: هما العقل والقلب، أى المنطق والإيمان باعتبارهما متبعين للمعرفة الإنسانية.. فالتعادلية ترمى كل منهما موازيًا للآخر. كما يتوازن كوكبان يدور كل منهما حول نفسه، ثم يسيران بعد ذلك معًا إلى الأمام فى عين المجرى»(٤).

وبهذا الانفلات من التردد الذى أبداه الحكيم فى بادئ الأمر، استطاع بعد ذلك أن يحل هذا الإشكال، مما ساعده على التجرد «من كافة المغريات والنزوات العابرة»(٥) للمدنية الغربية. وهذا ما يلخص تلك الفكرة التى ذهب إليها البعض من كون الحكيم لا يعكس «قناعة شخصية. نشأت عن تطور فى ممارسته الفعلية لهذا الفن»(٦).

وبذلك سمح لنفسه، وللمسرح العربى من أن يتطعم بإيقاعات ممزوجة وغنية، مكنته من اجتياز «عتبات التقليد والاقتباس، إذ استطاع أن يستوعب المسرح الغربى، ويتمثل تقاليده واتجاهاته تمثلاً واعيًا، ويمزجها بثقافته العربية مزجًا أصيلاً وذكيًا، يتلاءم مع طبيعته الخاصة وحالة المجتمع العربى الذى نشأ فيه»(٧).

وبفضل المواهب الفنية التى توافرت للحكيم: ومنها اشتغاله بالرمز المكثف، استطاع أن يرفع الفن إلى درجات كبيرة من الإيحاء، ولو أن هذا الجانب قد جنى عليه كثيرًا، إذ ذهب كثير من الدارسين إلى اتهامه بالنخبوية، وبأنه «كان بعيدًا عن مشكلات المجتمع المصرى، يعيش وحيدًا

---

(٤) توفيق الحكيم: التعادلية مكتبة الآداب القاهرة - ١٩٥٥. ص: ١٠٨ - ١١٠.

(٥) غالى شكرى: ثورة المعتزل - دراسة فى أدب توفيق الحكيم. دار الآفاق الجديدة - بيروت. ط٢، ١٩٨٢، ص: ٦٢.

(٦) محمود أمين العالم. توفيق الحكيم مفكرًا وفنانًا دار شهدى للنشر، القاهرة، ط٢، ١٩٨٥، ص: ١٣٧.

(٧) تسعديت أيت حمودى. أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم - دار الحداثة بيروت - لبنان، ط ١، ١٩٨٦، ص: ٥.

مع تأملاته فى برجه العاجى»[٨].

ومما تميز به الحكيم كذلك، هو طول نفسه فى التأليف. فقد اتسمت مسيرته الإبداعية بغزارة فى الإنتاج. وهذا ما سمح له باكتساب حس تنظيرى تجلى فى كتابه «قالبنا المسرحى».

وقد ضمن هذا الكتاب الشكل المقترح للمسرح العربى، انطلاقًا بما تجود به التربة المحلية من أشكال فرجوية، وبذور شعبية مختلفة مزج بينها وبين قدرة الممثل فى التشخيص. لذلك بنى نظريته هاته على تعدد الشخصيات انطلاقًا من فعل التشخيص نفسه.

لهذا اقترح صيغ «الحكواتى»، و«المقلداتى»، و«المداح» و«المقلداتية». وهى صيغ رأى أنها تعتمد مبدأ الاختصار: أى «اختصار عدد الممثلين والممثلات (مهما بلغ) فى أى نص مسرحى إلى ثلاثة فحسب... فيما يسميه الحكيم بالمسرح «المركز» أو «المسرح التشريحى»[٩].

إن هذا النوع من المسرح فى نظر الحكيم يتناغم مع التكوين الفنى للمؤدى أو الممثل. وهذا ما قد يشجع على الإقبال عليه بكل سهولة محليًا وعالميًا. ولكن مع ذلك، فإن نزعته التوفيقية ظلت حاضرة فى هذا التنظير، ولا أدل على ذلك من أنه فى ظل هذه الدعوة المحلية، اقترح عدم التخلى عن الأشكال المسرحية الأوربية المألوفة. وقد برر ذلك بالرغبة فى مواكبة الركب الفنى العالمى؛ «حتى لا ننفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتصوراته»[١٠].

ولكن هذه الدعوة ظلت صيحة فى واد، لا سيما حين تخلى عنها الحكيم نفسه، ولم يتمكن من تطبيقها فى أعماله المسرحية التى كتبها

---

(٨) مصطفى بدوى: توفيق الحكيم والمسرح العربى. مجلة عالم الفكر (الكويت)، المجلد ١٩، العدد ١ - أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٨ -- ١٦٤٠٠.

(٩) إبراهيم حمادة: توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحى عربى - مجلة فصول (القاهرة)، المجلد ٢، العدد ٢، أبريل - مايو - يونيو ١٩٨٢، ص: ٦٥.

(١٠) توفيق الحكيم: قالبنا المسرحى - مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٨، ص: ١٢.

بعد ذلك. ومن ثم بقيت دعوته هاجسًا تنظيريًا راوده فترة من الزمن، ثم توارى بعد ذلك بالتدريج حتى انطفأت شعلة تلك الرغبة الفنية الجامحة.

وبنفس الرغبة، جاءت دعوة «يوسف إدريس» القائمة على مسرحة «شكل السامر»، باعتباره أحد الأنماط المستمدة من الريف المصرى، وكانت هذه الدعوة تعد بالكثير؛ لأنها لم ترد «تحت تأثير فكرة أو شخصيات مسرحية، فحسب، وإنما بتأثير رؤيا فهم مختلف فى الأداء والتصور والإخراج»[١١].

غير أن مبالغتها فى التهريج والتصوير «الكاريكاتورى» لشخصية الفرفور، جعل مشروع «السامر» «محتاجًا إلى إغنائه بالحركة الفنية؛ لأن الهذر والاستطراد وتوالد الحوار، يفقد العرض الإحساس بالإيقاع ولا يرتقى به إلى مستوى الشكل»[١٢].

ولعل ثقل المسؤولية على يوسف إدريس يحتاج إلى زاد معرفى وفنى لا توفره البيئة المصرية فحسب، وإنما يتحقق عن طريق «الاستفادة من المسارح الأوربية، بل كان على الكاتب أن يفتح أبوابه للثقافات الأجنبية؛ ليتعلم منها كل ما يستطيع تعلمه»[١٣].

ولم تكن الرؤيا التى كان يحلم بها ضمن تصور مسرح محلى لتتحقق فى مسرحية «الفرافير»، بالرغم من «خلقها لأجواء فنتازية ساخرة، عبّرت عن الرأى الشعبى الذكى. إلا أنها لا تعتبر إلا مجرد آفورة مسرحية»[١٤].

---

(١١) يوسف إدريس: نحو مسرح مصرى: (مقالات) بالإضافة إلى مسرحيات للمؤلف، مطابع الوطن العربى، بيروت، فبراير ١٩٧٤، ص: ١٧٥.

(١٢) د. نديم معلا: فرافير يوسف إدريس: مجلة الكويت السنة ٩ - العدد ٨٨ دجنبر ١٩٨٩، ص: ٧٥.

(١٣) على حسن: مسرح يوسف إدريس: مجلة الثقافة (العراقية) السنة ٩ - العددان ١١ - ١٢: نوفمبر - دجنبر ١٩٧٩، ص: ٥٩ - ٦٠.

(١٤) حسن المنيعى: محاولة البحث عن صيغة عربية متميزة - مجلة خطوة (المغربية) عدد ٣ - ٤. صيف ١٩٨٦، ص. ٥.

ثم إن هذه الدعوة ابتعدت عن جوهر «الاحتفال»[١٥]. الذى آمن به صاحبها.

وهذا ما جعل تجربة «يوسف إدريس» كما قال «عبدالكريم برشيد» تدخل «فضاء التأصيل، ولكنه من غير بوابته الحقيقية. دخلته من نافذة الشكل»[١٦].

إن الاستغراق فى التهريج، و«الاحتفالية» المسطحة، أبعد مسرحية «الفرافير» عن تحقيق تواصل مع الجماهير. فهى محاولة قاربت الكوميديا الغربية الإيطالية، ولم تتغلغل إلى صميم الواقع المصرى.

ومع ذلك، تبقى هذه النقلة من الإرهاصات الأولى التى اقتحمت باب التظير بجرأة اعتمادًا على شكل «السامر» بوصفه أحد الظواهر الأصيلة فى مجال «التمسرح» المرتبط بالتمثيل.

ولم تكن تلك الأشكال الشعبية السبب الوحيد فى انتعاش حركة التأليف المسرحى العربى، فقد كان للوضع السياسى الجديد قسط وافر فى تفعيل المسرح الأيديولوجى ذى الطابع التسجيلى الذى ساهم فى استفزاز الواقع العربى بعد نكسة حزيران ١٩٦٧. فقد اتسمت هذه الفترة بظهور مسرحيات تحريضية لتعرية الواقع الجديد، وكشف أسباب الهزيمة.

وكان أحسن مَنْ مثّل هذا النوع من الكتابات المرحوم «سعدالله ونوس» الذى لم يدخر أى جهد فى استحضار مجموعة من الوثائق التاريخية، وإيصالها بالواقع العربى. وقد كان تعامله مع هذه الأحداث التاريخية يكتسى صبغة خاصة. «إذ لم يتعامل مع التاريخ بوصفه وقائع وأحداثًا منفصلة عن بعضها.. بل بوصفه صراعًا لإرادات وقوى متناقضة، يحاول دائمًا أن يبرز وجود الشخصية العربية داخله دون ملل أو توقف»[١٧].

---

(١٥) يوسف إدريس: نحو مسرح مصرى: ص: ١٨١.

(١٦) الاحتفالية مواقف ومواطن مضادة. دار توبقال - مراكش، الطبعة الأولى - ١٩٩٣. ص: ١٧٤.

(١٧) شمس الدين موسى: مسرح سعد الله ونوس مجلة المسرح (المصرية) العدد ٩٠ - مايو ١٩٩٦. ص: ٧.

ومما يضفى على تجارب «ونوس» طابعًا متميزًا فى التعبير، احتكامه إلى الخصوصيات الفنية للعرض المسرحى من خلال إطلاق المجال لعروضه المقترحة خارج سلطة العلبة الإيطالية، كما هو الشأن فى مسرحية «مغامرة رأس المملوك جابر»، حينما خرج بها المخرج إلى فضاء المقهى. وبهذا تخطى ونوس عتبات النص الأدبى، وأشرف على توافد الفرجة المسرحية الرابطة على حدود الكتابة.

ومن جهة أخرى، فإن ونوس كان يحرص فى الكثير من أعماله على توظيف «الحكواتى». وهى الصيغة الأكثر شيوعًا فى العديد من الأعمال المسرحية. وهذه الصيغة تساعد على استغلال تقنية «التغريب أو التباعد البريختى» «داخل الحوار خدمة للفعل المشهدى المتنوع الذى «تتراكب فيه الحركة بالكلمة»[١٨] ويستمد مسرح ونوس جذوته من التجريب. فهو الإطار الموضوعى والفنى لأعماله المسرحية التى صقلتها موهبته الكبيرة، وإطلاعه على أهم الروافد العالمية، ومنها «المسرح الملحمى». وعمل تبعًا لذلك إلى عملية الاستنبات التى تجلّت فى بعض نصوصه المسرحية نحو «الملك هو الملك»، و«الاغتصاب».

ثم ركّز على عملية الاستلهام التراثى كما هو الحال فى أغلب أعماله. وقد حاول أن يضفى على أعماله طابع الإثارة قصد تشغيل الملكات الإدراكية عند الجمهور الشعبى العريض، أو كما يقول هو نفسه «إننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعى جماعى بالمصير التاريخى لنا جميعًا»[١٩].

ففى مسرحية: «الملك هو الملك»، يحاكم ونوس الواقع العربى الجديد، انطلاقًا من إدانة مضمنة للأجهزة الحاكمة. وتبعًا لذلك فإن تغيير

---

(١٨) فاروق أوهان: قراءة جديدة فى مسرح سعد الله ونوس مجلة المسرح - القاهرة - العدد ٩٨ - ٩٩ - يناير - فبراير - ١٩٩٧، ص: ٢١.

(١٩) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد. دارالفكر الجديد - بيروت - لبنان - ط١، ١٩٨٨، ص: ٢٦.

الأفراد لم يغير أساليب الحكم. وبهذا استمر تفسخ الوضع فى الوطن العربى.

وقد اعتمد فى ذلك على تقنية «المسرح داخل المسرح»، أو «اللعب ضد الوهم الممنوع»، كما يبين هذا الحوار.

- الملك: لعبة ريما كانت لعبة (لهجة إصدار الأوامر). من الآن فصاعدًا اللعب ممنوع.

- المجموعة: (وراءه): اللعب ممنوع.

- الملك: والوهم ممنوع[٢٠].

لكن اللعب الذى أراده المؤلف لا يخرج عن الدرس السياسى «الذى يقوم على الأنظمة لا على الأفراد»[٢١].

إلا أن ما يعاب على هذه التجربة استنباتها لجانب المضمون، ونقلها شبه الحرفى لمسرحية بريخت «رجل برجل». وهذا بغض النظر عن التأثير الفنى الذى تركه صاحب المسرح الملحمى؛ لأنه يعد شرطًا ضروريًا، ولا يقلل من قيمة تجربة المبدع السورى «لأن الاقتباس المسرحى ليس عجزًا، ولا هو تعبير عن فقر فى النصوص المحلية، إنه قبل كل شىء حاجة ثقافية موضوعية»[٢٢].

غير أن الصياغة الموضوعية المتقاربة مع عمل «بريخت» هى التى طبعت هذا العمل. وقد تبلور هذا التشابه بشكل واضح بين كل من أبى عزة الذى تحول إلى ملك فى مسرحية ونوس، حينما قرر أن يقوم بلعبة مسلية فيسلم مقاليد الحكم إلى أبى عزة، وشخصية «غالى غاى» لدى بريخت، الذى تحوّل من إنسان حمّال إلى جندى غليظ القلب

---

(٢٠) سعد الله ونوس: مسرحية: الملك هو الملك، دار الآداب - بيروت - الطبعة ٢ - ١٩٨٠، ص: ١٢٤.

(٢١) على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، سلسلة عالم المعرفة -و الكويت - ع ٢٥ يناير ١٩٨٠ - ص ١٩٧.

(٢٢) فخرى صالح: مسرح سعد الله ونوس - مجلة فصول (المصرية) القاهرة - عدد خاص عن المسرح والتجريب ج٢، المجلد ١٤، ع ١ - ١٩٩٥ - ٢٣٦-٢٠٠.

ضمن الجيوش البريطانية. فحتى لا يكتشف أمر الجنود الثلاثة الذين فقدوا رفيقهم الرابع «جرايا جيب» فى أثناء مدهمتهم لمعبد الرجل الأصفر قصد سرقة تبرعاته، طلبوا من غالى غاى أن يحل محله مقابل إغراءات بسيطة، كما تبرزه حوارات الجنود الثلاثة و«بغبيك» صاحبة الحانة:

- يوريا: يا أرملة بغبيك لقد وصلنا إلى نهاية عملية التحويل نعتقد أن رجلنا قد تم تحويله وأصبح جاهزًا الآن.

- بولى: وما قد يحتاجه الآن هو الصوت الإنسانى الدافئ.

- جس: هل عندك الصوت الإنسانى المناسب لمثل هذه الحالات يا أرملة بغبيك؟

- بغبيك: نعم وشىء للأكل أيضًا خذوا هذا الصندوق واكتبوا عليه بالطبشور (غالى غاى). والآن يجب أن تقوموا بتمثيل الجنازة وبدفنه..»[٢٣].

فالسياقات المعرفية فى العملية تحدد لنا الإطار الأيديولجى فى كلا العملين. فإذا كان ونوس يسعى من خلال هذا الاستبدال إلى تجسيد طموحات الطبقات الكادحة قصد إعطائها فرصة المشاركة فى تدبير الحكم، فإن بريخت يتجه هو أيضًا إلى تمرير خطاب الماركسية المعارض للنازية. لذلك فإن الرغبة فى تكوين قاعدة شعبية تسم العملين الاثنين. وهو ما جعل «أحمد الحمو» يشير إلى وجود تطابق بين العملين يكمن فى «استبدال إنسان بإنسان من خلال الثوب»[٢٤] وقد دافع «ونوس» عن عمله هذا معلقًا على الرأى السابق بأن «الاستبدال ليست فكرة أساسية، تطابق بين العملين، أو تجعل أحدهما منسوخًا عن الآخر، وإنما هو حدث رمز يتغير مضمونه ودلالته وفق الإطار أو السياق الذى ينمو

---

(٢٣) مسرحية: رجل برجل تاليف بوتولد بريخت - ترجمة نبيل حفار. مجلة الحياة المسرحية (السورية) العدد ٩، صيف ١٩٧٩، ص: ٨٠.

(٢٤) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد. سبق التعريف به ص: ١٥٩.

ويتطور»[٢٥].

ويمكن أن نرجع شغف بريخت إلى اقتران المسرح الملحمى بالأساليب التعليمية والتحريفية التى تتآلف مع التصور العام لتنظيراته ففيها ضمن موقفه من السياسة، حينما مال «إلى فكرة مسرح التسيس، باعتباره أداة للشحن لا للتفريغ»[٢٦].

والظاهر فى خطاب ونوس المسرحى، سعيه نحو كشف تناقضات الواقع، والتغلغل فى قضايا الشعب العربى ومعاناته عقب نكسة يونيو. وهو خطاب يسعى إلى تعميق الوعى الجماهيرى. لذا نجده يلح على المشاركة الفعلية للجمهور دعمًا لتحقيق تواصل حى بين العرض والمتفرج.

ولتعميم هذا المفهوم، نجده حريصًا فى جلّ أعماله على استغلال التراث والتاريخ العربى، وإسقاطها على الواقع. وقد استطاع أن يعبر عن مجموعة من القيم السياسية والاجتماعية، وتثمين مجموعة من التقنيات الغربية الملائمة لهذا النوع من المسرح. إلا أن الاستنساخ الحرفى فى مسرحية «الملك هو الملك» جاوز حدود الاقتباس، وأساء إلى هذا العلم.

وبالرغم من ذلك، يظل سعد الله ونوس هرمًا بارزًا فى تاريخ المسرح العربى المعاصر.

فهو من الرواد الذين تمكنوا من الجمع بين الكتابة والإخراج المسرحى. وهذا ما تجلى بوضوح فى أعماله نحو: «الملك هو الملك» و«مغامرة رأس المملوك» حيث أرفق مسرحياته بمجموعة من الإرشادات المسرحية ساهمن فى تركيب الأحداث، وإظهار مفارقات الواقع العربى الممزق.

وبصرف النظر عن الأثر الكبير الذى تركته المصادر الغربية على مسرح سعد الله ونوس، سواء الملحمى منها، أم التسجيلى كما هو الحال

---

(٢٥) نفسه: ص: ١٥٩.

(٢٦) سعد الله ونوس: مقدمة مسرحية مغامرة رأس المملوك جابر - تحت عنوان: هوامش للعرض والإخراج، دار الآداب - بيروت - ط ٤ - ١٩٨٩، ص: ٤١.

فى مسرحيته «الملك هو الملك». ومسرحية «رحلة حنظلة» المقتبسة عن مسرحية «كيف تخلص السيد موكينبوت من آلامه» لبيتر فايس، فإن هذا الأمر لا يعدو أن يكون مجرد شجرة لا يمكنها أن تغطى غابة العطاء التى جادت به عبقرية المبدع السورى. وقد اتقدت شعلة الإبداع فى العقد الأخير قبل وفاته، فأثمرت فى إغناء رصيده الإبداعى بإضافة مجموعة من النصوص المسرحية التى تتدرج ضمن مسيرته التجريبية. فمن خلال هذه المسيرة، تمكن المرحوم من خلق تواصل حى مع واقع يموج بالتناقضات السياسية والاجتماعية. كما ساهم انفتاحه على إنجازات العلوم الإنسانية، والحلول فى معضلات المعاناة النفسية، والتمزقات الاجتماعية الراهنة فى تخصيب تجاربه الجريئة.

ولم يكن المغرب بمعزل عن تلك الموجة الكبيرة التى تلقفت عبرها فعاليات المبدعين العرب ممارسة وتنظيرًا. فقد هبت تجربة «الاحتفالية»، بوصفها أحد الروافد ضمن «مسيرة تواصل الخط الفنى والفكرى الذى ابتدأ مع هارون النقاش. والذى تواصل مع توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وصولاً إلى جيل السبعينيات والثمانينيات فى المسرح العربى»[٢٧].

ويأتى «برشيد» على رأس الوجوه البارزة التى نشطت المشهد الاحتفالى، سواء من خلال أعماله الكثيرة، أم بواسطة بيانات الاحتفالية، نظرًا «للعلاقة الجدلية بين الإبداع والتنظير، تلك العلاقة التى تقوم على التحدى والتجاوز»[٢٨].

وفى تلازم الصفتين تبرز حدة هذا النوع من المسرح. ويمكن أن نقيس على ذلك بما ورد فى متن مسرحية «ابن الرومى فى ميدان الصفيح»:

---

(٢٧) فى حوار مع عبدالكريم برشيد أجراه معه نور الدين برشيد - البيان الثقافى - ع ١٢٩، غشت ١٩٨٥، ص: ١.

(٢٨) عبدالكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة ص: ٧٠.

- ابن دانيال: المسرح حفل واحتفال. هكذا علمونا.

- عامل الستار: إنه مسرح، وإن حسبته سيركًا، فقد أخطأت»[٢٩].

وقد أعلن «عبدالكريم برشيد» فى الكثير من المرات أن الاحتفالية تنطلق من فعل الحفل؛ والحفل أساس الفرجة. وهو لا يقوم على التهريج؛ لأن مفهومها أشمل من ذلك، إذ يقول برشيد نفسه «الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحى قائم على أساس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورًا جديدًا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع»[٣٠].

لذا فإن الاحتفالية تزاوج بين مفهوم الاحتفال فى كونه اختزالاً للثقافة الشعبية ككل، وبين الاحتفال بوصفه انخراطًا فى روح العصر، ورصدًا لتناقضاته.

لذلك نجدها تؤكد فى بياناتها الطابع الحركى للفن وضرورة ربطه بالواقع. فالمسرح فى نظرها يتأسس على موقف فاعل ومنفعل يقود الإدراك الواعى من أجل تحرير الإنسان من طابع السكون ليكون فاعلاً متحركًا. لذا فإن جوهر الاحتفال يقوم على تلازم الفن مع الحياة. فهما يجسدان التحام الروح بالجسد. ومن ثم يصير الشكل والمضمون كلاً موحدًا، لأن الاحتفالية ترفض أن تكون مجرد موضة شكلية.

غير أن التعبير عن الواقع فى المنظور الاحتفالى لا يتقيد بالنقل الحرفى لهذا الواقع. وبتعبير آخر، «فإن المسرح الاحتفالى لا ينسخ الواقع الطبيعى، ولكنه يركب واقعًا مسرحيًا جديدًا، هذا الواقع الجديد هو بالأساس واقع مركب - بشكل كيميائى دقيق - يعتمد هذا التركيب - فى كليَّاته وجزئيَّاته - على المزج بين الأجواء المختلفة، مزج الواقع

---

(٢٩) عبدالكريم برشيد: مسرحية: ابن الرومى فى مدن الصفيح: مجلة الفنون (المغربية) س ٦، ع١، نوفمبر ١٩٧٩، ص ٨٧.

(٣٠) المسرح الاحتفالى - البيان الأول. الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان مصراته - الجماهيرية - الطبعة الأولى - ١٩٩٠، ص: ٩.

بالحلم، وإغراق الحقيقى فى الأسطورى. وإدخال الوهمى فى صلب اليومى، والخلط بين التمثيل واللاتمثيل»[٣١].

وعليه، فإن موقف الاحتفالية من الواقع باعتباره واقعًا مركبًا جعلها تخضع هذا الواقع لمنطق فنى مغاير يرتبط بالسياقات الجديدة للبعد المسرحى. فالبعد المسرحى لا يفصل بين جزئيات الواقع وكلياته، أو بين الطبيعى وغير الطبيعى، بين العرضى والجوهرى، أو بين المألوف والفانتازى. لذلك فإن الواقع المركب يربط بين الحلم والواقع، ويمتزج فيه الوهم بالحقيقة. ولما كان هذا الواقع يتجاوز حدود الواقع الطبيعى، فإنه لا يضع حدودًا بين الكوميديا والتراجيديا، أو بين الضحك والحزن، «فهو ضحك رمادى أو ضحك مركب»[٣٢]؛ لأنه يقوم على أساس التداخل انطلاقًا من مفارقات الواقع.

أما فيما يتعلق بموقف الاحتفالية من التراث، فيتموضع داخل منهج نقدى تاريخى، ذلك بأن الاحتفالية تنظر إلى التراث باعتباره كائنًا لا يبلى أو يموت؛ لأنه يشكل الحضور والاستمرار الدائم. فهو لا يرتد إلى الخلف، بل إنه يجذبنا إلى الأمام انطلاقًا من وظيفة داخل بنية (الهنا - النحن - الآن). ووظيفة التراث إذن تتجسد فى مساهمته فى بلورة الصراع الدرامى.

إن علاقة الماضى بالحاضر فى المسرح الاحتفالى تقوم على أساسين كما حددتها الاحتفالية. فالحاضر يتقاطع مع التراث؛ لأنه يستلهمه كى يلغى تراثيته. والتراث يتداخل أيضًا مع الحاضر عبر قناة التواصل والاستمرار من منطلق المغايرة لا منطلق التماهى. لذا فإن تعامل الاحتفالية مع التراث لا يقف عند عتبات الكائن، ولكنه يقتحم آفاق الممكن.

وبهذا يمكن لنا صياغة المفهوم الآتى انطلاقًا من جدلية الماضى بالحاضر، كما تراه الاحتفالية. فالتراث هو الماضى الذى لا يمضى»[٣٣]

---

(٣١) عبدالكريم برشيد: المرجع نفسه ص: ١٢٦.

(٣٢) البيان الثالث: المرجع السابق ص: ١١٧.

(٣٣) عبدالكريم برشيد: المرجع نفسه ص: ١٤٥.

كما أن علاقة التراث بالواقع اليومى «علاقة تقوم على أساسين اثنين: القطيعة والاستمرار، أى أن نوجد الماضى لنعدمه، ونثبته لننفيه، ونستحضر القيم الماضية لنغايرها ولا نكررها»[٢٤].

ولما كانت صفة تجاوز المفاهيم الدرامية السابقة تعد واحد من أولويات المشروع الاحتفالى فى إطار تأسيس المغاير والممكن، فقد تحررت الاحتفالية من ضوابط المعلم الأول للدراما. فالدراما الأرسطية تمارس التطهير المؤدى إلى الاندماج، فتحدث الإثارة والخوف والشفقة لدى المتلقى. وهذا الأسلوب يشل حركة الجمهور عن المشاركة الفعلية فى اللعبة المسرحية. كما دعت الاحتفالية إلى انتقاد المسرح الملحمى: لأنه مسرح يسعى إلى شحن المتلقى بالأيديولوجيا، وترسيخ الجانب التعليمى للمسرح؛ ولأنه يتقيد بسلطة السرد. فالملحمة تستعيد لحظات الماضى كى تربطه بحتمية الصراع التاريخى قصد تمرير خطابها الأيديولوجى. أما الاحتفالية، فغايتها تغيير الواقع من أجل التطلع إلى الأمام.

وانطلاقًا من اجتهاداتنا فى ابتكار أسلوب جديد فى طريقة الأداء، عمدت الاحتفالية إلى تطبيق أسلوب مرن فى التمثيل باعتمادها على طريقة يتصف بها الممثل الاحتفالى، باعتباره صانعًا للحفل مرتبطًا بواقعه: وهى تقنية الاندماج المنفصل. وفيها نجد أن «الممثل الاحتفالى لا يتقمص دوره، ولكنه يجعل الدور يتقمصه باعتبار أنه يطبق تقنية الاندماج المنفصل. وهى تقنية تجمع بين الاندماج عند استانسلافسكى. والتباعد عند بريخت. فالممثل يتفانى فى الحل فى الشخصية وينفصل عنها متى شاء»[٢٥]. فالممثل الاحتفالى ليس دمية نحركها على الخشبة، فنجعل الجمهور مكتفيًا بمتابعة حركاتها، بل هو مرتبط بجمهوره غير منفصل عنهم وعن حياتهم. فالممثل مرتبط بزمن فتى يدخله متى شاء،

---

(٢٤) نفس المعطيات.

(٢٥) د. مصطفى رمضانى: الحركة التجريبية فى المسرح المغربى المعاصر، مجلة كلية الآداب. سبق التعريف به، ص: ٢٢.

ويخرج منه متى أراد.

وهذا التداخل الزمنى يقودنا إلى الحديث عن طريقة تقديم الحدث، فالحدث فى منظور الاحتفالية لا يخضع لخط مستقيم وفق تسلسل زمنى مضبوط، ولكن زمنه منكسر ومتقطع. وهو شبيه بخط دائرى أو شكل حلزونى[٣٦]. كما أنه يخترق الزمن الواحد والمكان الواحد؛ لأنه مرتبط بالحالة، وهى حالة تتلون ولا تعرف الثبات، إذ لها امتداد فى الإنسان وخارجه. وفى النهاية فهو ليس حدثًا واحدًا، ولكنه مواضيع وأحداث تصل الحلم بالواقع، والخيال بالحقيقة.

أما الإخراج الاحتفالى، فأساسه الحركة والفعل، فلا وجود لاحتفال خارج دائرة الفعل. وهو فعل تحركه آلة اسمها الممثل باعتباره حاملاً للدلالة، منتجًا للعلامة، ومؤثرًا فى باقى علامات الركح. من هنا ترى الاحتفالية أن الممثل والديكور عالمان متصلان؛ فالأول: يجسد لنا الروح والإحساس، أما الثانى: فيمثل المادة والأشياء. غير أن علاقة الممثل بالديكور ليست ثابتة؛ لأنها تتجاوز الثابت كى تفصح عن الباطن. فالديكور لا يستنسخ الواقع، ولكنه يعبر عن الواقع المركب بواسطة الرمز والخلق والتركيب بين الأشياء. أما الإكسسوار، فهو الآخر له وظائف دلالية متعددة، لأنه يختزل أشياء عدة ويختصرها. وإذا انتقلنا إلى وظيفة الماكياج، فإنه لا يحمل معنى تزينيًا فحسب، لأن ذلك يمثل الزيف، فأما وظيفته الحقيقية فتتجسد فى دوره التعبيرى. ولهذا فهو يعكس الحالة الداخلية للممثل؛ لأنه يسبق تكوين الوجه. وهذه الملحقات كلها فى سياقها التعبيرى هى أدوات تعبيرية أساسية، لأنها تجدد الاحتفال وتركبه. وفى كل حالة فإنها تنبذ المألوف والعادى، كما ترفض أن تكون مجرد رموز مبتذلة[٣٧].

أما فى مستوى تعامل الاحتفالية مع الفضاء، فظلت وفيه لنزعتها

---

(٣٦) البيان الرابع ص: ١٨٨ وما بعدها.

(٣٧) البيان الثالث من ص: ١٢٣ إلى ١٢٤.

الشعبية فى استغلال فضاءات متحررة من أسس الحيز الإيطالى المغلق، دعمًا لحيوية التلاقى، ولتوسيع المشاركة الجماهيرية فى الاحتفال. وما يمكن تسجيله لصالح الفضاء الاحتفالى هو انسجامه مع العروض العربية، لا سيما وأنها تفتقر للإمكانيات المادية الكافية لإقامة قاعات تكلف الكثير.

وعن علاقة النظرية الاحتفالية بالمؤثرات الأجنبية، يمكن أن نميز فى هذا الصدد بين مستويين: فعلى المستوى الفكرى، تلتقى تصورات الاحتفالية مع الفلسفة الوجودية لجان بول سارتر. انطلاقًا من العلاقة الجدلية الموجودة بين الفن والحياة.

أما على المستوى الجمالى، فنجد أن النظرية الاحتفالية قد رفدت من يفصل منظرى الدراما الغربية؛ نحو الفرنسى «انتونان أرتو»، وهو من الداعين إلى إلغاء سلطة النص، ويرى «بأن النص الأدبى يقتل المسرح، لأنه يجعل الفن يستنسخ المؤلفات الأدبية»[٣٨]. وتذهب الاحتفالية إلى نفس الرأى، على اعتبار أن الحفل يوجد داخل النص وخارجه فى نفس الوقت. كما استنارت ببعض التقنيات العالمية، كتقنية التغريب البريختى، وتقنية المسرح داخل المسرح وغيرها.

وخلاصة القول: إن التجربة الاحتفالية حققت نوعًا من الاتساق على المستويين المعرفى والجمالى، فلم تسقط فى التخندق الأيديولوجى الضيق. وهى صفة مكّنتها من الصمود حتى الآن. كما ترتد استمرارية المشروع الاحتفالية إلى تمسكه بصيغة محلية فى منابعها، عالمية فى أبعادها.

ونبقى دائمًا بالمغرب، لنعرج على منطقته الشرقية، وبمدينة وجدة تحديدًا كى نقف على تجربة أخرى انحدرت من مسرح الهواة، شأنها فى ذلك شأن جماعة المسرح الاحتفالى. ويتعلق الأمر هنا بكتابات المرحوم

---

(٣٨) عبدالكريم برشيد: المرجع نفسه ص: ١٠٩.

«محمد مسكين». وهى كتابات عرفت بإسهاماتها المتنوعة على مستوى الإبداع والنقد والتنظير. وكانت بداية تألق «محمد مسكين» مع «جمعية المسرح العمالى» بوجدة فى أواخر السبعينيات. وقد اقترن اسم هذا المبدع أكثر بنظريته المعروفة بمسرح النقد والشهادة أو: مسرح النفى والشهادة. كما أطلق عليها لاحقًا سنة ١٩٨٧. وتتأسس هذه الكتابة على الارتباط بالواقع، ارتكازًا على إبراز سلبياته وتناقضاته. فهى شهادة تتوخى نقد السائد بغية تجاوزه ونفيه. بيد أن مهمة الكتابة عند محمد مسكين تتعدى الجانب الأدبى، وتنفلت من أسر الورق: لأنها كتابة مركبة ترتبط عضويًا بالواقع. وفى هذا الصدد يقول «محمد مسكين»: «ليس المسرح هو ما تحققه الكتابة المسرحية على الورق. ولكن ما تحقق خارج ذاتها، لهذا يجب ألاّ ننتظر منها الهدوء والانسجام، بل إنها قابلة للانفجار فى كل لحظة»[٣٩]. فمسرح النقد والشهادة يسعى من خلال تحرير الكتابة من طوق الورق إلى قراءة الواقع قراءة تعيد إنتاج الواقع، ومراجعة ثوابته، والتشكيك فى يقينياته. لذلك فإن قراءة الواقع تقتضى إخضاع هذه الكتابة إلى صياغة جمالية يتحقق بمقتضاها خلق انسجام تام بين كل مستويات الخطاب.

من هنا تستطيع هذه الكتابة بفضل الانسجام تحقيق الإضافة والإبداع. وهى تطمح إلى تشكيل: «وعى الوعى»، وتثبت «إدراك الإدراك»[٤٠] كى يتسنى لها ممارسة النقد وترسيخ مبدأ الشهادة.

ويتضح من تصورات مسرح «النقد والشهادة» أنها تنطوى على تفجير الواقع، وخلخلة السائد فيه، كما أنها تتأطّر فى مفاهيمها، وبقدر أكبر من التأثير - بأصول المسرح الملحمى ومذهبه البريختى، كما تحدده مفاهيم نحو (الصراع - النقد - نفى النفى)، ذلك بأن مهمة الفن -

---

(٣٩) محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية: كتابة النفى والشهادة، مجلة التأسيس (المغربية) سنة ١ - العدد ١ يناير ١٩٨٧، ص ٥٢.

(٤٠) محمد مسكين: المرجع نفسه ص: ٥٠.

المسرح - كما يرى «بريخت هي أن يعمل في الواقع ويتغلغل فيه حتى يضمن فرصة التعليم والتنوير؛ وهو نفس موقف محمد مسكين من المسرح».

وهذا ما أكّده الدكتور «مصطفى رمضاني» بقوله: «إن مسرح النقد والشهادة يندرج ضمن المسرح الواقعي عامة، ولكنه يميل أكثر إلى المسرح البريختي الملحمي»[41].

وقد سعى محمد مسكين من خلال هذه الكتابة التنظيرية إلى اقتحام مجال التطبيق. وهو ما يشفع له الالتزام بعدم الانفصام بين النظرية والممارسة الإبداعية. وقد تبلورت تلك الأسس النظرية أكثر من خلال مسرحياته «تراجيديا السيف الخشبي» و«النزيف»[42] و«مهرجان المهابيل» وغيرها.

وفي هذه المسرحيات يبدو محمد مسكين حريصًا على تلاحم مستويات الخطاب وتكاملها ضمن البنية الدرامية، كما تبرز صفة الالتزام بقضايا الواقع المحلي، وهموم الوطن العربي.

وفضلاً عن ذلك، فإن احتضانه لتقنيات المسرح الملحمي البريختي تعد سمة بارزة تطبع هذه الأعمال، إذ عمد إلى تثقيف أساليب الكتابة عبر الاستفادة من تقنيات نحو التباعد والتغريب وإلغاء عناصر الإيهام وغيرها.

غير أن كتابة النقد والشهادة تظل مسترشدة ببيانات المسرح الاحتفالي، لا سيما من خلال استحضارها للأشكال التراثية الشعبية الاحتفالية، نحو أساليب الرواية، واستثمارها لفضاء الحلقة إلى غير ذلك من مقومات الفرجة الاحتفالية نحو الغناء والرقص ونحوه... كما

---

(٤١) في مبحث له بعنوان: سلطة الواقعية في مسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين ضمن كتاب: الحركة المسرحية بوجدة من التأسيس إلى الحداثة. منشورات كلية الآداب وجدة (المغرب) مطبعة النجاح - البيضاء - ط١ - ١٩٩٦، ص: ١٣٨.

(٤٢) محمد مسكين: مسرحيات: النزيف - ومهرجان المهابيل، منشورات دار الأطفال - الدار البيضاء - ط١، ١٩٨٧.

لجأ المرحوم مسكين إلى تطبيق تقنية الاندماج المنفصل على الممثل، وإلغاء الحواجز بين الممثلين والجمهور.

ولعل ما يؤكد استفادته من الاحتفالية قوله بنفسه: «إطار المسرحية عندى هو الاحتفالية، ولا أتردد فى اقتراح كلما يخدم الاحتفالية، إذا كان المضمون جادًا»(٤٣).

وحتى نقترب أكثر من مجال «كتابة النقد والنفى والشهادة»، سنبرز أهم مقومات هذه الكتابة من خلال أسسها الفنية - كما حددها المرحوم محمد مسكين، وتتشكل من ثالوث الشخصية/الحدث - الحوار(٤٤). ويعتبر أن الشخصية هى محرك الفعل المسرحى. غير أن قيمتها فى العمل لا تكتسب إلا من خلال تفاعلها مع الواقع باعتبارها شخصية إنسانية. وهى داخل العمل المسرحى تصبح دالاً ومدلولاً. كما تصبح رمزًا ومعنى. أما الحدث، فإن مهمته تتحدد أيضًا من خلال إعادة إنتاج الواقع من منطلق الانتقاء وتجاوز المجانى. أما الحوار، فيشكل قناة تربط بين الشخصية والحدث. كما أن دوره يتبلور أكثر من خلال تعميق الأبعاد الدلالية للعمل المسرحى ككل.

وتبدو لنا هذه المستندات النظرية عنده قريبة من بيانات الاحتفالية وصدى لها.

وخلاصة القول: إن محمد مسكين استطاع أن يؤسس كتابات واعدة تجمع بين ا لتجريب والتنظير: تتصل فى أبعادها المعرفية (الأيديولوجية بالمؤثرات البريختية، وتتصت فى مستواها الجمالى إلى بيانات المسرح الاحتفالى وتصوراته. ومع ذلك فإن صاحب «كتابة النقد والشهادة» استطاع أن يدشن محطة مهمة فى طريق التنظير المغربى والعربى

---

(٤٣) نقلا عن كتاب محمد أديب السلاوى: المسرح المغربى والبداية والامتداد - دار وليلى للطباعة والنشر مراكش الطبعة الأولى - ١٩٩٦، ص: ١٥٤.

(٤٤) محمد مسكين مفهوم الكتابة النقدية: كتاب النفى والشهادة، جريدة أنوال-(المغربية) العدد ٢٩٨ . السنة ٨ - السبت ١٨ يناير ١٩٨٧، ص: ٤ - ٥.

ليدخل التجريب المسرحى من بابه الواسع.

وننتقل إلى مشروع آخر لا يختلف كثيرًا عن التجربة المغربية، يتصل هذا السياق بجماعة «مسرح الحكواتى اللبنانى»، وهى فرقة مسرحية تأسست سنة ١٩٧٩، وبعد ذلك أصدرت بيانها فى نفس السنة بمجلة البيان الكويتية فى شهر مايو. ويعد روجى عساف أحد أعضائها البارزين. وقد ساعدته رحلته إلى الديار الفرنسية فى بداية الستينيات على التمرس بفنيات الإخراج الحديث.

ويتحدد منهج عمل فرقة «الحكواتى» انطلاقًا من إلغاء سلطة التخطيط الفردى إذ يتم إنجاز أعمالها جماعيًا، سواء على مستوى التأليف أم الإعداد المسرحى، أم الإخراج.

أما من حيث الأهداف، فتسعى فرقة «الحكواتى» إلى جعل المسرح توليفة حيّة، تلتحم فيها ثقل الأحداث السياسية المتعاقبة على لبنان فى ظل الاحتلال الإسرائيلى، واستمرار الجرح بعد سنوات الحرب الأهلية الطائفية. أما من جهة أخرى، فيتصل أسلوب جماعة «الحكواتى» فنيًا بمنظور احتفالى تذوب فيه المسافات بين الجمهور والممثلين. وبهذا يرتبط هذا المسرح عضويًا بمحيط البيئة اللبنانية بإفرازاتها السياسية والاجتماعية، كما يلتصق «الحكواتى» بمتخيل الذاكرة الجماعية وما تختزنه من أشكال احتفالية. وفى هذا الصدد تقول «خالدة سعيد» بأن فرقة «المسرح الحكواتى» تدفع بالظاهرة نحو مداها الأوسع؛ إذ يتناول بناؤها التفصيلات على مستويين:

أفقى: يشمل أحداث المعيشة، المتزامنة، فى إطار جماعة واسعة، وعمودى تاريخى، هو ذكريات الناس وموروثاتهم فى تعاقبها الزمنى ضمن إطار الجماعة نفسها»[٤٥].

---

(٤٥) خالدة سعيد: الحداثة المسرحية ومسيرة البحث عن الذات - دراسة فى مسرح فرقة الحكواتى مجلة - فصول المصرية (القاهرة). المجلد ٤ العدد ٤، يوليوز. غشت. شتنبر ١٩٨٤ ص: ١١٧.

يقوم «الحكواتى» أو الراوى بتنظيم الحفل، أو تجسيد الفصل المسرحى. فالحكواتى بإمكانه أن يقوم بمجموعة من الأدوار يجمع فيها بين الحكى والتمثيل والغناء والأداء الحركى. وطريقة السرد هاته تقترب من الأسلوب العربى القائم على العفوية والتلقائية. أو كما يقول روجى عاسف، إن «الحكواتى لا يتقمص. ولكنه يمثل، أى أنه يمحى ولا يتوارى خلف الشخصية. ولا ينسى وجود الجمهور... ومعنى هذا أن كسر الإيهام المسرحى عندنا مبنى على الفطرة لا على العقلانية»(٤٦).

وتشكل مسرحية «أيام الخيام» (١٩٨٢) ثمرة خالصة ثمنت دعوة مسرح «الحكواتى» التظيرية. ففى هذه المسرحية تلتقى الأشكال الاحتفالية الممسرحة بمرجعية الواقع اللبنانى الصارخ، إذ تتفاعل فيه آلام الماضى مع مرارة الحاضر المزق.

وتستحضر لنا المسرحية ثمانى حكايات يقدم من خلالها سكان الجنوب المهجّرين مأساتهم، كما يرويها الممثلون الحكواتيون عبر ذاكرة مثقلة بأعباء الماضى وهى تستعيد لحظات الطرد والتنكيل. وهذا الماضى يمتد بدوره ليرتبط بجرح الحاضر؛ حيث يعانى المواطنون اللبنانيون التمزق والاغتراب داخل الملاجئ. فالحكايات تشكل خلفيات الحاضر موصولة بجذور الماضى، إذ تتآلف فيها البنية الزمكانية عبر حتمية تاريخية عنوانها الإنكسار والسقوط.

فالارتباط العضوى بين الماضى والحاضر، كما تقتضيه تداعيات الحكى، جعل البناء الفنى يخضع لهذا المقياس المعتمد على تكسير البناء التقليدى لصالح البناء الدائرى. والمسرحية تبدأ من حيث تنتهى، حيث يتكرر مشهد دمار البيت.

أما من حيث الأداء، فالحكايات تتخلى عن التشخيص لصالح السرد، شأنها فى ذلك شأن المسرح الملحمى: إذ تتقاطع البنية الحكائية بواسطة

---

(٤٦) فى حوار مع روجى عساف اجراه معه عبدالرحمن بن زيدان - الملحق الثقافى لجريدة العلم (المغربية) السنة ٢٥ - السبت ١٤ يناير ١٩٩٤. ص: ١٢.

مجموعة من الحيل الفنية والإجراءات نحو الغناء والرقص، وتجاور التمثيل باللاتمثيل.

أما من حيث تصميم الفضاء السينوغرافى، فإن روجى عساف لجأ إلى الشكل الاحتفالى، إذ عمد إلى تحرير المكان من انغلاق العلبة الإيطالية، فقسم الفضاء إلى ثلاث لوحات، أو ثلاثة أركاح تختصر الحكايات. وهذا الأمر جعل المسرحية تتجاوز أساليب الإيهام. وقد تبلور ذلك بوضوح من خلال تبسيط الديكور، والاستعانة بالإنارة باعتبارها محددات سينوغرافية وموضوعية. كما عمد إلى محو المساحة الفاصلة بين الممثلين والجمهور.

وتتصل «دعوة الحكواتى» نظريًا بما دعا إليه توفيق الحكيم فى قالبه المسرحى من خلال اعتماده على شخصية «الحكواتى» فى تجسيد قالبه المقترح، كما تشكل جماعة «الحكواتى» حلقة متصلة بجماعة المسرح الاحتفالى، فهما تؤسسان توأمة فنية تزاوجت عبر التقائهما فى مجموعة من المنطلقات من خلال توظيفهما للأدوات الإجرائية الفرجوية، واستثمار الأشكال التعبيرية الشعبية، والالتزام بقضايا المجتمع فى سياق صياغة مفهوم واقعية الفن. وقد تبلورت الرؤيا التنظيرية لجماعة «الحكواتى» أكثر مع ظهور كتاب روجى عساف «المسرحية أقنعة المدينة»[٤٧]. ففيه يدعو إلى إدانة المدينة الغربية باعتبارها سلطة قمعية، لأن المدينة ترسخ مفهوم التوسع، وتطمس مبادئ الهوية، وتذيب الحس الجماعى. ورأى أن أسلوب الممثلين الحكواتيين أقرب إلى المحلية، وأقدر على تنمية الحس الجماعى. ومن هذا المنطلق، حرص روجى عساف على فاعلية العمل الجماعى، وإشراف الفرقة جماعيًا على إعداد النص وكتابته. غير أنها لا تلتزم بحرفية النص الأدبى، مادام أنه «قابل للمراجعة والتعديل قدر الإمكان وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين فى أثناء التمارين ولتأثير

(٤٧) روجى عساف: المسرحة أقنعة المدينة: دار المثلث بيروت ١٩٨٤.

الجمهور فى أثناء العروض»[٤٨].

فهذا التحرر من سلطة النص جعل مسرح الحكواتى ينفلت من ضوابط الكتابة الأدبية لتقتحم مجالات أخرى تتصل بطريقة الأداء من خلال حركية الجسد، ودور الراوى فى تنظيم الحكى والارتجال المنظم.

كما أن الفرقة قدمت مقترحات مناسبة فى مجال الإخراج لنصوص الحكواتى، فهى تميل إلى البساطة فى تشريح الفضاء، واقتناص أدوات تعبيرية وظيفية فى تصميم الديكور، وتوظيف الإنارة باعتبارها وسيلة حية فى تشكيل إيحاءات الركح، وهو فضاء يتخلص أيضًا من المعمار الإيطالى.

ومع ذلك، فإن هذه الجماعة وإن حاولت أن تلم بشتات المجتمع اللبنانى، سواء من خلال ربط الذاكرة الشعبية بجسد الواقع، أم من خلال استلهامها لشكل الحكواتى، فإنها وقفت على حدود تجزيئية لا تعكس وحدة الظاهرة المسرحية العربية.

وبعد ذلك برزت تجربة أخرى اتقد إشعاعها مع فرقة «الفوانيس الأردنية» التى تأسست سنة ١٩٨٢. وهى جماعة تضم عددًا كبيرًا من المبدعين والفنانين ينتمون لحقول مختلفة.

وينطلق البيان التمهيدى أو التأسيسى من الانتقال بالمسرح العربى من سراديب الظلام إلى توهج «الفوانيس» بأنوار معرفية وجمالية جديدة تجمع بين التنظير والممارسة العملية «باستخدام هذا الوقود الذى أفرزته الحياة الإنسانية الشعبية عصارتها لأطر الحياة من عادات وتقاليد وأمثال وقصص وأناشيد... واحتوت هذه العصارة فيما تحتويه على ألوان شتى من محصلات التجربة الإنسانية العربية. وبدأ البحث فى دقائقها كأشياء موجودة لها خصوصيتها المرتبطة بعلاقات خاصة بخصوصيات دقائق «التجارب الأخرى المجاورة»[٤٩].

---

(٤٨) المرجع نفسه: ص: ٢٥

(٤٩) الفانوس الأول. الفانوس التأسيسى لمسرح الفوانيس (كتابات أولى) ١٩٨٤/٣/٢٧ عمان الأردن. ص: ٥.

فضوء «الفانوس» يصبح انعكاسًا لمجموعة من المؤثرات تتصل محليًا وعربيًا بمجموعة من الأدوات الشعبية التعبيرية، وتتفاعل عالميًا مع محصلات التجربة الإنسانية الأخرى.

وهى صفات تجعل وقود الفوانيس يتميز بطابع تركيبى، ويسعى إلى «إدراك مدلولات اللغة المسرحية المعتمدة على استخدام مجموعة الأدوات الشعبية التعبيرية و«مسرحتها» فى وعاء متجدد ومتطور... وذلك للتعبير عن أمور مستجدة فى الحياة لم تفرز لها بعد أدوات تعبير همومية، وبهذا كله لابد وأن يزيد التواصل والتوافق الإنسانى بهدف بناء الـ «نحن الاجتماعية»[٥٠].

بيد أن شعار المحلية، والارتباط بالموروث الشعبى المحلى لم ينل إلا حظًا قليلاً من أعمال «الفوانيس»، وظلت المفاهيم الغربية حاضرة بشكل كبير، كما هو الحال فى مسرحية «لعبة دُم - دُم تك» المقتبسة عن مسرحية «برتولد بريخت»: «السيد بونتيلا وتابعه ماتى»، كما انكبت على اقتباس مسرحية «هاملت لشكسبير». ففى هذه المسرحية حاولت الفرقة تفكيك المتن الشكسبيرى. فأدخلت عليه بعض الترميمات البسيطة. فإذا كانت شخصية «أوفيليا» تنتحر عند «شكسبير»، فإنها تصبح عند الفوانيس هى الضحية الأولى، كما أن شخصية «بولونوس» لم تلق حتفها فى البداية كما هو الحال عند شكسبير، إذ أصبحت نهايتها فى آخر المسرحية عند «الفوانيس». ويمكن القول: إن المسرحية ينتظم داخل إطارها العام ثالوث الرذيلة - والموت والفن وهو اختيار مقصود، له ما يبرره فى سياق ربط هذه التجربة بالواقع الأردنى المريض، ورصد الظاهرة المسرحية الأردنية السائدة، وإبراز سلبياتها[٥١].

أما من حيث البناء العام، فقد تمردت جماعة الفوانيس على وحدة

---

(٥٠) المرجع نفسه ص: ٥ - ٨.

(٥١) مفيد الحوامدة: مسرح الفوانيس: البحث عن صيغة مسرحية حديثة مجلة الطليعة الأدبية - بغداد - العدد ٣ - ٤ - مارس - أبريل ١٩٨٧، ص: ٣٥ - ٣٩.

الحدث كما هو الشأن عند شكسبير، فقسمت النص إلى قصتين: إحداها ثانوية تتعلق بقضية هاملت الجديدة، أما القصة الرئيسية، فتتسق مع فلسفة الفوانيس الساعية إلى تثبيت الـ «نحن الجماعية» داخل العمل الدرامى. ويبدو لنا هذا التحطيم لنظام الحدث قريبًا من تعامل الاتجاه العبثى الغربى، لا سيما فى تحطيم تعاقب زمن الحدث.

أما من حيث الإخراج، فإن جماعة الفوانيس تجعل الفانوس أساس الفعل المسرحى. «فأبو الفوانيس» يختزل كثيرًا من القيم الوجدانية، كما يختزل الأبعاد الزمكانية فى إضاءة المنظور المسرحى. وفى هذا الصدد جاء فى البيان التأسيسى: «إن أهم ما يجب إدراكه فى عملية المونتاج هو «الإيقاع» الحسى لدى المتلقى. فالإيقاع الناتج عن تدفق التغيرات بنسبة «إشعال مكانى» معينة فى المنظور المسرحى تعطينا إيقاعًا مكانيًا لابد وأن يؤثر فى ولادة حس «إيقاعى زمانى لدى المشاهد يتوافق معه، الأمر الذى يحتم على التغيرات الشكلية أن تتدفق ضمن نسبة إشعال زمانية محددة -سواء كانت فى الزمن الوهمى أو الواقعى - تتوافق مع نسبة الإشعال المكانية أو العكس»[٥٢]. فوظيفة الفانوس الضوء تتحدد فى خدمة جمالية التلقى كما أن دوره يتبلور أكثر، حينما يتكفل بدور المونتاج السينمائى قصد تلوين الإيقاع، وتركيب المشاهد عبر التقطيع الدرماتورجى. وفضلاً عن ذلك فإن الفانوس هو الذى يعطى الضوء الأخضر للممثل كى يفجر طاقاته الحركية، والصوتية.

ومع ذلك، فإن اقتصار مسرح الفوانيس على اقتباس النصوص الغربى، بدل التعامل مع نصوص محلية أو عربية جعله يتوارى خلف النموذج الغربى. وبالرغم من ذلك فإن ما يمكن تسجيله لصالح «الفوانيس» هو حملهم للهَمّ التأسيسى سواء عبر ترسيخ مفهوم النحن الاحتفالى، أم عبر اقتراحات طموحة تتصل بطرق الإخراج الحديث

(٥٢) بيان مسرح الفوانيس. الفانوس الأول ص: ٢٠.

تستهدف تمكين الفرجة العربية من تحديث أدواتها الجمالية.

وبطموحات احتفالية خالصة، جاءت فرقة «السرادق المصرية» لتوقع بيانها الأول سنة ١٩٨٤ «وهى جماعة مسرحية - من الهواة - تسعى نحو تحقيق منهج مسرحى، استقرائى يبحث فى الأشكال الاحتفالية الشعبية وتقاليد الحياة اليومية وهمومها، كى تعيد تقديمها فى رؤية مسرحية جمالية أمام جمهور احتفالى بطبعه»(٥٣).

وتركز هذه الجماعة فى منطلقها الاحتفالى على تثمين فضاء الخيمة «السرادق» لتقديم عروضها. وهو فضاء يشكل ارتباطًا عضويًا بالوجدان الشعبى، كما أنه يجعل من المسرح ظاهرة احتفالية، أو كما يقول بيان السرادق: «إن الحديث عن المكان المسرحى يعنى الحديث عن المشاركة (كمفهوم فنى) اجتماعى مركب، لا ينبغى فهمه بمعزل عن فهم البنية الاجتماعية وطبيعة العلاقات الاجتماعية التى تحكم هذا المجتمع أو ذاك... ثم الحديث عن العلاقة الجدلية بين المكان وبين العرض المسرحى وبين كل عنصر من العناصر السابقة ككل على حدة»(٥٤).

وعليه، فإن فضاء السرادق يصبح ورشة مسرحية تتوحد فيها كل المكونات السينوغرافية. وتبعًا لذلك، وضعت الجماعة منهجًا تجريبيًا يؤطر عملها، يتحدد فى ثلاثة اتجاهات رئيسية:

(أ) «السرادق كمعمار مسرحى شعبى وعلاقته بعناصر الفن التشكيلى»

(ب) الممثل الشعبى... وفنون الأداء الاحتفالى.

(جـ) الدراما الشعبية وأسلوب الإبداع الجماعى(٥٥).

وبالرغم من أن هذه الاختيارات نابعة من أشكال الفرجة التراثية، فإنها مازالت تنتظر مشروع إنجازها فضاء الممارسة المسرحية. ومع ذلك

---

(٥٣) مسرح السرادق: بيان فنى تمهيدى: مجلة البيان - الكويتية عدد ٢٢٩ ابريل - ١٩٨٥. ص: ٧٣.

(٥٤) المرجع نفسه ص: ٧٧.

(٥٥) المرجع السابق ص: ٧٨.

فإن تطلعات مسرح السرادق تظل علامة مضيئة تنضم إلى اجتهادات الجماعات المسرحية لتثبيت لبنة المسرح العربى. وهى خطوة مهمة تبدو طموحة فى مقاصدها.

وننتقل إلى بلاد الرافدين، لنعاين علمًا من أعلام الإخراج الحديث، وأحد المهووسين بالتجريب فى مجال السينوغرافيا بالعالم العربى. إنه المخرج العراقى الواعد «صلاح القصب» صاحب «مسرح الصورة». وينحدر مسرح الصورة من فنون مختلفة يمتزج فيها الشعر بالدراما، والتشكيل بالأسطورة وغيرها. وهو مسرح رمزى يجسد تلازم الخيال بالواقع. فالصورة حسب «صلاح القصب» «ليست زخرف، بل هى الفكر قبل كل شىء. الفكر الحى والمتحرك، وبذلك يكون مسرح الصورة مرتبط بالأسطورة، وبكل أدواتها ومفرداتها المختلفة والمتعددة... والصورة تقوم أساسًا على الشعر، ليس شعر الكلمات ولكن شعر الألوان والأشكال والأحجام والحركات والإشارات والإيماءات»[٥٦].

إن ما يعطى «لمسرح الصورة» عند القصب ثراء معرفيًا، وغنى جماليًا هو تعدد روافده، واجتهاداته المرتبطة بكبار المخرجين العالميين من أمثال «مايرهولد الذى تعتمد تجربته على الحركة المسيطرة، أى الحركة الميكانيكية وبآرتو فى تفجيره لقوة الحركة. وجروتفسكى الذى يعتمد على الحركة الجماعية المكثفة، وبروك الذى عمل على استحضار الحركة الطقسية المقترنة بالأسطورة»[٥٧].

وقد تأتى «للقصب» بفضل تنوع هذه المصادر، أن يؤسس نظرية تراهن على قدرة الممثل فى الأداء وعلاقته بالصور المحيطة به. فالصورة فى نظره هى التى تتشكل منها الأشياء عبر وظائفها وعلاقاتها المختلفة.

---

(٥٦) عبدالكريم برشيد: صلاح القصب والتفكير بالصور، جريدة (العلم) (المغربية) - الملحق الثقافى العدد ٨٠٠ - السبت ٢١ - نوفمبر ١٩٩٢، ص: ٨.

(٥٧) صلاح القصب: مسرح الصورة بين النظرية والتطبيق بحث مقدم للحلقة الدراسية لقسم الفنون المسرحية بغداد - نيسان - ١٩٨٦، ص: ٥.

وبهذا يصبح الممثل مرآة تلك الصورة المنعكسة، إذ تتوزع عبر حركاته وإيماءاته ورقصاته وتموجات جسده. فبإمكان الجسد أن يفجر العرض، ويمنح الفضاء شاعرية متدفقة. وبذلك تبرز قدرة الممثل على احتواء أجزاء الصورة، وبعث الحركة فى الديكور، وملء الفضاء الفارغ. ومن هذه الزاوية تتحدد حركية الفضاء وشاعريته عند القصب، باعتباره مجموعة من الكتل والعلامات المتداخلة، دون التركيز على النص المسرحى بالضرورة. وهو يرى «أن النص عالم ميت يستيقظ مرة ثانية ويخرج. لذلك علينا أن نبعثه بعالم جديد: لا ذلك العالم المادى المستهلك... فهو زمن تصورى تتهدم أجزاؤه وتبعث أجزاؤه مرة ثانية بشكل آخر»[٥٨].

فالصورة لا تتقيد بالحوار؛ لأنه يمثل العادى والمألوف. لذلك فهى تعتمد على شعرية الفضاء وجماليته، إذ تصبح الصورة فضاء تشكيليًا تتشابك فيه الألوان، وتتفاعل مع أبعاد الحركة الجسدية للممثل، فيكتمل تكوينها بواسطة وظائف الإكسسوارات والإنارة فى سياقها الدلالى. فهذه العلامات قادرة على تنظيم مساحة العرض، وهدم حتمية الحوار. ومن ثم فإن استثمار عناصر الصورة داخل هذا الهيكل الفنى الجديد كفيل بتحقيق المدهش وتجريب المغاير فى سياق انفلات العرض من السلطة المعرفية والأدبية.

ومع ذلك فإن نظرية مسرح الصورة «لا تلغى المؤلف، بل تقره بشكل يمنحه الوجود المستمر المرتبط بزمن متحرك كما تمنحه فلسفة العصر وهى لينة»[٥٩]. فالمؤلف وهو يعبر بالكتابة الركحية الخاضعة للإشارة والرمز يستطيع ترجمة ما التقطته الصورة جماليًا أو خياليًا إلى حمولة فكرية أو فلسفية للوجود.

وخلاصة القول: تبقى تجربة صلاح القصب من الاجتهادات الجريئة

---

(٥٨) فى حوار مع صلاح القصب اجرته معه خيرة الشيبانى. مجلة الحياة الثقافى (تونس) العدد ٥٨ - ١٩٩٠ ص: ١١٦.

(٥٩) عبدالكريم برشيد: مرجع سابق ص: ٨.

فى مجال الإخراج ضمن الحلم برؤيا سينوغرافية جديدة تستنطق الصورة كى تبحث عن معادلات فنية داخل محيط تشكيلى تركيبى. وهى الصورة التى تمحو الأدبى كى ترسم فنيّات مرئية تفجّر الدرامى، وتساهم فى بلورة فلسفة جمالية جديدة، بالرغم من أنها تغيّب مجال البحث فى فاعلية الأدبى وقدرته على إغناء خطاب الصورة.

وصفوة القول: وبعد هذه القراءة الخاطفة لبعض النظريات المسرحية العربية وعلاقتها بالإبداع. نرى أنها مرت بمرحلتين متباينتين فى منطلقاتهما، متوحدتين فى أبعادهما. ففى العقد الستينى لم تساهم إرهاصات التنظير مع كل من يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلى الراعى فى بلورة القالب المسرحى العربى المنشود. وهى - اجتهادات - وعلى أهميتها - لم تستطع الإفلات من الشكل الغربى، واستقطاب الصيغ الجاهزة. كما أنها ظلت حبيسة الإقليمية الضيقة، متصارعة حول كسب السبق الإبداعى والتنظيرى. أما فى المرحلة الثانية وفى ظل الظروف الجديدة للأمة العربية، فقد شكّلت منعطفًا آخر فى مسيرة التنظير للمسرح العربى بما حققته من تراكمات، لا سيما على المستوى النظرى فى سياق البحث عن الهوية، وإثبات الذات معترك العولمة، ومع ذلك، فإن هذه النظريات لازالت منطلقاتها متنافرة ومرد ذلك إلى «وجود المسرح العربى عند درجة التأسيس... إذ أننا نراكم التصورات المختلفة والمتناقضة، بشكل يجعل مسرحنا العربى يبدو وكأنه جبة الدراويش، وهو يختصر فى ذاته كل المسرح العالمى، ومن إسخليوس إلى الآن. إن الأمر يتطلب وجود وعى نقدى، وعى يضم كل التطورات والمفاهيم والتجارب السابقة موضع الشك والتساؤل»(٦٠).

وعليه، فإن إغراءات الانفتاح على التيارات المسرحية العالمية، والائتلاف مع أشكالها المستوردة، يقتضى استيعاب خطاباتها ضمن

---

(٦٠) عبدالكريم برشيد: المؤتلف والمختلف: الحياة المسرحية دمشق - العدد ٣٤ - ٣٥، ١٩٩٠، ص ٢٦٥.

جدلية نقدية تحسم فى اختيار صائب لأشكالها المستنبتة، انطلاقًا من إدراك سمات التحديث والمغايرة وتكيفها مع الذوق العام لجمهورها العربى، ووصولاً إلى تحقيق الهوية والاختلاف.

وفى غياب شروط وعى نقدى عقلانى، صارت مختلف التجارب العربية تتوزع على فتات المسرح الغربى. وهذا ما حمل المبدع العربى على أن يكون «كالطفل الحائر المبهور، يقف أمام فترينة، تغص بأشكال وألوان من الموديلات، ولا يعرف كيف يختار؛ هذا الموديل أو ذاك، تلك اللغة أو الأخرى»[٦١]. إن الشغف بمجاراة النموذج الغربى يحظى بالقبول، ولازال الغرب يمثل قناة سحرية توفر الجواز لمختلف المريدين، بل إن طابع المشروعية الذى يرجو كل الدراميين العرب تحقيقه، لابد وأن يحظى بمباركة غربية، وبخاتم القبول «من سوبرماركت الثقافة العالمية»[٦٢].

وبهذا التوزع المعرفى، والانشطار بين الذات والآخر، تقوت ضروب المفارقة. فبدل من أن يبنى المسرح العربى: «تجربة مسرحية يتفاعل معها جمهورنا، كان السؤال هو كيف أعرف نفسى بإزاء الغرب؟ ومثل هذا السؤال يزيد المشكلة، بدلاً من أن يساعد على حلها»[٦٣].

وهذا ما وسّع الهوة بين ما تقدمه النظريات العربية من مقترحات وبين تفاعلها على المستوى التطبيقى.

غير أن هذا لم يمنع من ظهور بوادر الخصوصية التى لازال الطريق إليها صعب المسالك رغم جرأة التجارب والتنظيرات فى أرجاء الوطن العربى.

---

(٦١) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد. ص: ٢٧.

(٦٢) روجى عساف: مسألة فن التمثيل فى المجتمع الإسلامى. مجلة مواقف اللبنانية - العدد ٤٦ - ربيع ١٩٨٣، ص: ٦٥.

(٦٣) سعد الله ونوس: فى البحث عن مسرح عربى. الحياة المسرحية - دمشق - العدد ٣٤ - ٣٥ - ١٩٩٠، ص: ٨.

الفصل الثالث

علاقة التجريب بالتراث

فى المسرح العربى

يحظى التراث حتى اليوم باهتمام متزايد لدى الأوساط الثقافية العربية. ويحتل رجال المسرح مكانة خاصة ضمن هذه الأوساط ومرد هذا الاهتمام إلى أسباب موضوعية وفنية وحضارية. وتتشابك هذه العوامل حتى إنه يستحيل الفصل بينها.

ويمكن أن نربط هذه العوامل مجتمعة فى علاقتها بظاهرة العودة إلى التراث بهاجس البحث عن الذات وتحصينها من أشكال التبعية الغربية.

وقد تنبه الرواد الأوائل إلى دور التراث وفاعليته فى مقاومة المد الاستعمارى الغربى والعثمانى، فجاءت نصوصهم مشفوعة بمجموعة من الرموز التراثية والأحداث التاريخية المضيئة قصد إبراز المواقف البطولية للشخصيات العربية واستعادة أمجادها. إلا أن هذه الكتابات لم تستوعب الشروط الموضوعية للتراث وجدليته مع الواقع، أو كما يقول الدكتور مصطفى رمضانى: «إن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا رغم ذلك أن يمتلكوا هذا الوعى النقدى بالتراث. لذلك جاءت إبداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والإقحامات إلى جانب الاستعراض التاريخى للحوادث والشخصيات. مع الغنائية والمباشرة وعدم التنسيق الخارجى

للحوادث، والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلاً، دون تحويرها لتصبح فاعلة فى الواقع»[1].

ولا نكاد نستثنى من هذه القاعدة إلا واحدًا من هؤلاء الرواد؛ وهو توفيق الحكيم حيث استطاع أن يطوع مصادره التراثية العالمية لخدمة فكرة التعادلية كى يعبر عن رؤى فنية جديدة.

غير أن توظيف التراث فى المسرح العربى لم يتدارك بعضًا من وعيه النقدى إلا عقب حدوث مجموعة من الأحداث السياسية والاجتماعية تزامنت مع نشاط حركات التحرر الوطنى. وتعاقبت مع نكبة حزيران وما بعدها. لذا فإن مقاربة الظاهرة المسرحية التراثية لا تتحقق مقاصدها بمعزل عن حيثياتها الفكرية.

فكيف نظر المفكرون العرب إلى التراث بوصفه إنتاجًا؟ لقد أدرك هؤلاء أن علاقة الفكر بالواقع مسلمة منطقية لا يمكن تغييبها عن مجال معركتهم الجديدة. وربطوا أسباب التخلف الفكرى وتوالى النكسات على الأمة العربية بطريقة التفكير العربى العاجزة عن التعامل مع الواقع بشكل حازم وواع.

ولما كانت معركة الفكر العربى محاطة دومًا بسياجات من الآراء المتضاربة والمساجلات الحامية، فقد حصدت مجموعة من القضايا الشائكة لا يزال فيها التراث يتصدر قواعد هذه المعركة. كما أفرز موضوع التراث بدوره اتجاهين متناقضين فى المنطلقات والتصورات، وإن كانا يسيران فى نفس الأهداف. يمثل الفريق الأول: المدافعين عن التراث والمناصرين له، ومن بين ممثليه رواد التيار الإصلاحى السلفى منذ منتصف القرن الماضى. من أمثال جمال الدين الأفغانى والشيخ محمد عبده. وقد سعى دعاة السلفية إلى رسم ملامح جديدة تبلور المشروع النهضوى السلفى انطلاقًا من التزود بعدة الكتاب والسنة من جهة،

---

(١) توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى: مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ١٧ - العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧. ص: ٨٢ - ٨٣.

واستحضار المرجعية التراثية من جهة ثانية. فهى - فى رأيهم - أسلحة صالحة لمواجهة أخطار الهيمنة الاستعمارية وآثار الغزو الفكرى. وفى هذا الصدد رأى الشيخ «محمد عبده» أن استكمال هذا المشروع يقتضى التوفيق بين العودة إلى تلك الأصول، وبين التوجه إلى الغرب والسعى إلى استقطاب ما هو إيجابى فى حضارته من إنجازات علمية وفنية وتنظيمية.

بيد أن الخطاب الفكرى السلفى لم يثمر وعيًا نقديًا للتراث يستوعب التطورات المستمرة للحاضر، ويساهم فى تجذير الوعى بالصراع التاريخى. كما أن خلفيات هذا الخطاب فى دعوته إلى التشبث بالموروث الحضارى للأمة العربية والإسلامية ظل مرهونًا بالضغوط النفسية والتاريخية التى كانت تتحكم فيها مفارقات الصراع بين قطبين يحملان مظهرين مختلفين: بين غرب يمثل مصدر قهر وعداء، ويمثل نموذج التقدم والعصرنة فى الوقت نفسه. وبين شرق متخلف، ولكنه يملك تاريخًا يشكل القاعدة والنبع الصافى لكل العصور اللاحقة.

من هنا يمكن القول: إن غاية التمسك بالتراث فى منظور التيار السلفى الإصلاحى الحديث هى تحصين الذات من أخطار الهيمنة الخارجية، وتجاوز الانحطاط السائد. ومن ثم فإن الارتباط بالتراث، هو ارتباط ثابت وغير متجدد. كما أنه غير جدلى مع متطلبات العصر. ومع ذلك فإن جهود السلفية فى تقويم التراث كانت لها آثار إيجابية فى صيانة مقومات الأمة وشخصيتها. كما شكّلت قاعدة أمامية فى معركة الفكر العربى المعاصر فى علاقتها بموضوع التراث.

أما الاتجاه المعاكس فيمثله الرافضون له والمتحاملون عليه. ويعد حسين مروة أحد ممثلى الاتجاه الثانى. وهو يعتبر التراث «حركة بدائية رجعية بأسلوبها، تقدمية بدوافعها كتعبير عن التحفز القومى لمواجهة التحديات الاستعمارية القديمة (التركية) ثم الجديدة الامبريالية»[٢].

---

(٢) حسين مروة: النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية. ج١ - ط٤ - دار الفارابى - بيروت ١٩٨١ ص ٨.

ويبدو لنا رأيه هذا حكمًا قيميًا لا يخلو من هجوم شرس، حينما اعتبر التراث حركة رجعية تتوارى إلى الخلف. وهى نفس مواقف كل من محمد أركون وعبدالله العروى[٣] حينما دعوا إلى ضرورة القطيعة مع التراث. فهذه الأحكام تضمر فى نواياها إهدارًا لجهود الأسلاف، وتحصر ظاهرة العودة إلى التراث فى نطاق قومى محض. ونحن لا نلغى البواعث القومية فى التعلق بالتراث باعتباره مرجعًا قدسيًا فى منبر الثقافة السلفية. وهى عوامل تعد بمثابة «رد فعل طبيعى لحماية الحالة النفسية للأمة من الانكسار، والشخصية الحضارية التاريخية من الذوبان فى مراحل المواجهة الأولى»[٤].

ذلك بأن هناك مسوغات أخرى تضافرت مع عامل المواجهة مع الغرب فى تنامى ظاهرة الرجوع إلى التراث كما سنبين لاحقًا.

غير أن هناك موقفًا معتدلاً ضمن هذا الاتجاه حاول أن يوازن بين التراث وإنجازات الثقافات العالمية فى ضوء عصرنة هذا التراث وملاءمته للمعطيات الجديدة بعيدًا عن «النرجسية أو عشق الذات الذى يجعل الإنسان لا يرى فى العالم جمالاً إلا جمال وجهه، ولا يرى فى الكون شيئًا أو معنى إلا ما نبع من ذاته الصغيرة»[٥] ويمثل هذا الاتجاه المفكر المغربى محمد عابد الجابرى من خلال قراءاته الواعية للتراث إذ قدّم لنا مشروعًا طموحًا لا يتنكر للتراث، ولكنه يجعله موصولاً بالحاضر. فهو يرى أن «التعامل مع التراث تعاملاً علميًا يجب أن يكون على مستويين: مستوى الفهم، ومستوى التوظيف أو الاستثمار. فى المستوى الأول يجب أن نحرص فعلاً على استيعاب تراثنا ككل بمختلف منازعه وتياراته ومراحله التاريخية، أما على مستوى التوظيف فيجب أن

---

(٣) عبدالله العروى: مفهوم العقل - المركز الثقافى العربى - البيضاء ط١ - ١٩٩٦.

(٤) أكرم ضياء العمرى: التراث والمعاصرة سلسلة كتاب الأمة. مطابع اللوحة الحديثة. قطر - الطبعة ٢ - ١٩٨٥ ص ١٠.

(٥) غالى شكرى: ثقافتنا فى مفترق الطرق - دار الآداب - بيروت - ط١ - نوفمبر ١٩٧٤ ص: ٦٨.

نتجه أكثر فأكثر إلى أعلى مرحلة وقف به التقدم.. (أى) أن نتعامل معه اليوم من التراث، ليس التراث كما عاشه أجدادنا. بل ما تبقّى منه، أى ما بقى منه صالحًا لأن يعيش معنا مستقبلنا.

وذلك هو معنى الأصالة»[٦] فقراءة الجابرى تتميز بوعيها التركيبى بأبعاد التراث، مادام التراث ينتمى إلى ذاكرة التاريخ، وهو جزء من الصيرورة التاريخية. كما أن هذا الوعى التاريخى يقتضى التخلى عن المستوى المعرفى الجاهز للتراث لصالح الفكر. فالتاريخية والعقلانية سلوكان متلازمان لا ينفصلان؛ لأن العقل ينظم التاريخ ويحركه على صعيد الوعى والممارسة.

وتأسيسًا على ذلك، فإن قراءة التراث تقتضى إخضاعها لمنهج أصيل ونقد صارم، يبتعد عن الاندفاع الذاتى. والانحياز إلى التراث دون نقد متبصر؛ لأن ذلك سيبعد مهمته عن قاطرته الحقيقية، كما أن الاستقاص منه يعدّ جحودًا كبيرًا.

إن هذه المواقف المعتدلة وحدها كفيلة بأن تجعلنا متحكمين فى التراث، متمكنين من فهمه، وإعادة إنتاجه انطلاقًا من ضبط آلياته الداخلية، واستيعاب تطورات الحداثة، والتحقق من غاياتها النبيلة والصالحة لتكويننا وتاريخنا.

غير أن هذه القاعدة لم تبلور إستراتيجية موحدة فى بنية الخطاب الفكرى العربى المعاصر. وقد تمخض عن هذا الجدل القائم حول التراث إفراز مجموعة من الرؤى والمعالجات المختلفة. وهى آراء ساهمت فى بلورة مجموعة من المواقف تنهض فى منطلقاتها على المشروع النهضوى العربى بغض النظر عن أبعادها وخلفياتها الأيديولوجية. وقدمت مثل تلك المواقف كثيرًا من الإشكالات، من أهمها: مسألة الأصالة والمعاصرة، ومفهوم الحداثة فى ضوء معطيات التراث. وساهمت إلى حد كبير فى ظهور تيارات مختلفة الرؤى والقراءات.

---

(٦) نحن والتراث: دار الطليعة بيروت - لبنان الطبعة ١ - أبريل ١٩٨٠ - ص: ٥٨.

وقد انعكست أصداء جهود المفكرين العرب فى هذا المجال بشكل إيجابى على الإبداع عمومًا، ولا سيما المسرح: إذ انبثق وعى نقدى يرمى إلى ضبط شروط الإبداع. وتلمس أطره الموضوعية والفنية. من هنا اتجه المسرحيون العرب إلى التراث، وتبين لهم أن «النظرة المتعالية إلى التراث مسؤولة إلى حد كبير عن عقم المحاولات العديدة التى بذلت لزرع المسرح فى صفوف الشعب»[٧].

وهكذا أصبحت تلوح فى الأفق إبداعات مسرحية تعاملت مع التراث الإنسانى فى إطار المثاقفة مع محصلة الوعى فى الثقافات الأخرى، لا يعلو فيها التراث فيجهض جهودها.

كما رافقتها نية أخرى بضرورة تحقيق الاختلاف انطلاقًا من تمايز المشروع الثقافى العربى.

وبتعبير آخر، إن الإبداع المسرحى العربى يتوزع بين هاجسين اثنين: الأول: يتحكم فيه السعى نحو بناء الذات سواء على مستوى الممارسة، أم على مستوى تشييد المرجعية النظرية بوصفها عملاً تأطيريًا يسوغ طابع المشروعية للقالب الدرامى المقترح. أما الهاجس الثانى: فيتغيا تجاوز الصيغة الغربية فى أفق تحقيق شرط المغايرة. وهو بذلك يسعى إلى تشكيل الوعى التأصيلى الذى لم يتحقق بعد. ومرد ذلك إلى قصر زمن الممارسة المسرحية العربية وطابعها الفتى.

ومثل هذه المفارقة حرية بجعل المسرح العربى يعيش فترة المخاض العسير لمولود لازال ينهض على البعد التأسيسى. وهو لا يشقى فى سيرورته وتطوره عن مغامرة التأصيل المستقبلى.

ولتحقيق هذا الهدف، اتجهت جهود المسرحيين العرب إلى التراث؛ حيث أصبح ظاهرة شدت إليها الكثير من المهتمين بها. وقد أثيرت أسئلة كثيرة حول إغراءات التراث وارتباطه بموضوع الحداثة، وطبيعة العلاقة

---

(٧) على الراعى: هموم النص المسرحى العربى. سلسلة كتاب العربى، مرجع سابق. ص: ١٥٩

بين هذا العنصر والمسرح العربى. فماذا يقدم التراث بوصفه مجموعة من الجهود الإنسانية على مر العصور بمعارفه الكثيرة ومواقفه المتعددة؟ وهل التراث ينحصر فى جانبه المكتوب؟ أو أن مفهومه ينطبق على كل ا لمأثورات الشفوية، الرسمية أو الشعبية؟ وهل يمكن النظر إلى التراث بوصفه معطى سابقًا يستقر فى حدوده الزمانية والمكانية المنجزة فيه؟ أو أنه يقدم دلالات أعمق تخترق كرونولوجية الثبات والسكون؟ وبمعنى آخر هل يتعدى التراث ماضيه، فيمتد إلى الحاضر، ويستشرف المستقبل؟ وما هى علاقته بالتجريب فى ضوء تدفق الكثير من التجارب المسرحية، وهى تتوسل بمعطيات التراث؟. وما هى حدوده فى خدمة التجريب المسرحى العربى؟

إن ما يعطى لهذه الأسئلة مصداقيتها هو نوعية النتاجات الملتصقة بعنصر التراث، إذ شكّلت حصة قوية على مستوى الإبداع إعدادًا وكتابة وإخراجًا، كما شكل التراث مرجعية أساسية لمختلف الدعوات التنظيرية فى المسرح العربى، وعمقت أبحاثها فى أركيولوجية التراث، فتوصلت إلى مجموعة من التصورات ساهمت فى تكوين أسئلة الهوية والتأسيس.

ولن يحقق التراث الأهداف المنوطة به فى غياب استيعاب مفهومه الشامل لقراءة التراث، لا يتأتى إلا بإدراك وظيفته الحقيقية، لا بالنظرة الانبهارية، ولا بالهجمة الشرسة التى تقوم إلى الانزواء أو «الانعزال ولا الاعتصام بالأبراج العاجية. وكذلك نجد أن الوعى ليس اجترار النظريات»[٨].

لذلك يبقى أى تعامل مع التراث رهينًا بموقف المبدع منه، والغاية التى يرسمها لإبداعه، قصد الارتقاء بالفن الدرامى العربى من جهة، والمساهمة فى تغيير الواقع من جهة أخرى، لا سيما إذا اعتبرنا هذا

---

(٨) عبدالكريم غلاب: فى الثقافة والأدب. مطبعة الأطلس البيضاء - الطبعة الأولى - ١٩٦٤. ص ٢٥.

التراث «مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف»[٩].

فاللجوء إلى التراث فى المسرح العربى لا يخضع لعوامل فكرية محض، ولكنه تقتضيه الوظيفة الفنية والجمالية للمسرح أيضاً.

فالتراث يختزن مجموعة من الرموز والدلالات التى تساعد على تشفير نسيج النص بمجموعة من العلامات الدالة. والرمز التراثى «يستطيع أن يؤدى دوره كاملاً عندما تدعو إليه الضرورة، وعندما يصبح المجتمع شفرة خاصة تخلقها الظروف. وقد كان التاريخ والتراث ملاذاً للمسرح المغربى والعربى»[١٠].

وكما أشرنا إلى ذلك، فإذا كان التراث قادرًا على إمداد المؤلف بما يساعده فى كتابة نصه، فإنه كذلك قادر على إمداد المخرج بوسائل فنية فى الإخراج والسينوغرافيا والديكور والأزياء والفضاء وغيرها. وهذه المسألة قد تساعد على تقريب العرض المسرحى من فئات الجمهور العريض، الشىء الذى يلقى الضوء على جمالية التلقى بوصفها أحد المؤشرات الحقيقة لتوسيع قاعدة الفرجة، بتقريب مختلف الظواهر التراثية والشعبية فى المسرح العربى من الجماهير الواسعة، قصد الانتقال بالإبداع من النخبوية إلى الشعبية. فهذه القنوات التراثية الشعبية تخاطب ذاكرة المتفرج ووجدانه مباشرة؛ لأنها تشكل جزءًا من ذاكرته ووجوده. بالرغم من أن هذا الهدف لا يرقى إلى مستوى الشمولية، إلا حينما تكون «الرغبة فى الارتفاع بالعمل الإبداعى فوق حدوده الضيقة، وشحنه برموز تتسع لتتمكن من مخاطبة الجمهور العربى الواسع»[١١]. فكلما كانت التجارب المسرحية قادرة على الوصول إلى مختلف ربوع الوطن، إلا وأصبح

---

(٩) د. مصطفى رمضانى: توظيف التراث وإشكالية التأصيل فى المسرح العربى مرجع سابق - ص: ٨٢.

(١٠) محمد الكتاط: المسرح والتراث: مجلة (الثقافة المغربية) - س ٢ - العدد ٧ - ماى - يونيو - ١٩٩٢. ص: ١٠٠.

(١١) زينب منتصر: مقدمة فى استخدام التراث العربى فى المسرح العربى - مجلة الأقلام (العراقية) السنة ١٢ - عدد ٧ - أبريل ١٩٧٧. ص: ٢٢.

بإمكانها اختراق حدودها الإقليمية، وتحقيق تلك الشمولية فى نشر الظاهرة المسرحية فى أكبر عدد ممكن من الأقطار العربية.

وفضلاً عن تلك الأسباب الموضوعية والجمالية، يضطر المسرحيون العرب إلى لباس جلد التراث هربًا من عيون الرقابة.

ولمقاربة علاقة التراث بالمسرح الغربى، سنقدم بعض النماذج المسرحية العربية استهواها التراث سواء فى الأقطار المغاربية، أم فى المشرق العربى. وسنركز بالخصوص على قضية التراث وعلاقته بالتجريب فى مسرح السيد حافظ.

وفى هذا المجال، نشير إلى تجربة «الطيب الصديقى» بالمغرب. وهى تجربة تؤطرها النظرية الاحتفالية، وإن كانت تختلف عنها فى العمق. فقد شغف «الصديقى» كثيرًا بالتراث العربى، الرسمى منه والشعبى، فاستغله تأليفًا وإخراجًا. ولما أتيحت له ظروف السفر إلى فرنسا، احتك بالمسرح الأوربى. وكان تأثير أستاذه «جان ڤيلار» - مدير المسرح الوطنى بباريس ورائد المسرح العشبى - عليه واضحًا. ولما عاد «الصديقى» إلى المغرب عمل على تثمين النزعة الشعبية فى أعماله، فقدم مجموعة من الأعمال التجريبية التى تنحو منحى تراثيًا، كما هو الحال فى مسرحيته «ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب»[١٢].

ففى هذه المسرحية يوظف الصديقى مجموعة من التقنيات التراثية، ومنها شكل الراوى، باعتباره عنصرًا هامًا فى تشكيل فضاء «الحلقة». وهو فضاء يقترب من أذهان العامة. ولهذا الغرض، استوحى «الصديقى» وجهًا بارزًا من وجوه الذاكرة الشعبية وهى شخصية «المجذوب» المعروفة بحكمها ومواعظها الاجتماعية، كما يحدده هذا التركيب:

- المجذوب: الغرب مريض

بإذنه سمعت تعاسه

---

(١٢) الطيب الصديقى: مسرحية ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب - دار استوكى للنشر الرباط - ١٩٧٩.

والله ما استهاله المغاربة
اللى كان شمرير على رأسه
الغرب خالى يصفر
مكناس حد العمارة
فاس ما يتدخل
ولو داروا به النصارى
كل ما يجى من الغرب مليح
إلا بنادم والريح[١٣].

ويقول فى موضع آخر، حيث جاء فى التركيب الأول:

- المجذوب: من خالط الأجواد جاد بجودهم ومن خالط الأراذل زاد غناه.

مَنْ جاور قدرة تطلى حمومها ومَنْ جاور الصابون جاه نقاه[١٤].

إن الصديقى وهو يستفيد من حصيلة الثقافة الشعبية من خلال ما قدمه «المجذوب» من «أمثال»، لم يفلح فى مجابهة قضايا الواقع الراهن، وظلت مواعظ «المجذوب» ملتصقة بزمنها البائد من جهة، ومن جهة أخرى غلبت عليها النبرة الخطابية. وهو الأمر الذى أسقط التجربة فى فخ الغنائية، فأساءت كثيرًا إلى البناء العام للنص، وخفت فيه حرارة الصراع الدرامى خلافًا لما ذهب إليه الدكتور «عبدالرحمن ابن زيدان»، حينما ذهب إلى أن «مهمة مسرحية «ديوان سيد عبدالرحمن المجذوب» ليست مجرد تفسير وعرض للواقع وتقديم المغرب كما هو عليه فى القرن السادس عشر، وإنما فى الإشارة إلى التغيير وانتقاد الحاضر من وجهة نظر إمكاناته المستقبلية»[١٥].

---

(١٣) الطيب الصديقى: «ديوان سيدى عبدالرحمن المجذوب» ص: ٢٨.

(١٤) الصديقى: المسرحية نفسها: ٢٤.

(١٥) عبدالرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربى. سلسلة الدراسات النقدية ٧ - دار الثقافة - البيضاء ط١ - ١٩٨٧. ص: ٦٠.

ويبدو لنا أن الصديقى فى هذا العمل وغيره استقى الأشكال التراثية، فتصنّع فى إظهارها فى موضات جديدة. لذلك فهو لم يستطع أن يفجر مواد التراث كى يصبح طاقات تمد بنية المجتمع برؤى فكرية تتجذر فى الوعى الإنسانى. فالاحتفال ليس فرجة يزينها الطرب والأشعار والزجل الشعبى، وإنما هو موقف من الإنسان والمجتمع والصراع وغيره.

وفى مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمذانى»[١٦] يستغل شكلاً تراثيًا إلى الأدب الرسمى. ففى هذه المسرحية استثمر أساليب المقامات من فظاعل بعض أحداثها وكذا بطليها «أبى الفتح الإسكندرى» و«عيسى ابن هشام. وقد اختار الصديقى منها تسع مقامات، منها المقامة الأصفهانية، والدينارية والقردية، والمضرية والخمرية. كما قسم عمله هذا إلى تركيبين اثنين، أو فرجتين اثنتين.

بيد أنه لم ينجح فى تقديم فرجة محكمة البناء، إذ بدت المسرحية عبارة عن مشاهد متناثرة لا رابط بينها فكريًا باستثناء الجانب التعليمى والمتعة البصرية. وفى هذا الصدد يؤكد محمد أديب السلاوى أن الصديقى «استطاع من خلال هذين التركيبين المزج بين التعليمية والمتعة فى العرض المسرحى»[١٧] غير أن المبالغة فى التشكيل والاستعراض دفع بها إلى الإسفاف، ولم تستطع الحوارات أن تقدم دراما حقيقية أو تبرز الصراع الدرامى. فقد طغت الغنائية واللغة البصرية المثيرة على حساب العمق الفكرى الواضح. ومن أمثلة ذلك نورد هذه الحوارات التى لم تستطع أن تمسرح المقامة كما هى فى الأصل:

- عباس: تمعّن فحرافة النجار إللى صنع الباب شم رائحة أرز الأطلس.

---

(١٦) الطيب الصديقى: مسرحية مقامات بديع الزمان الهمذانى. دار البوكيلى للطباعة - القنيطرة - الطبعة ١ - ١٩٩٨.

(١٧) المسرح المغربى: البداية والامتداد: ضمن مبحث له بعنوان: الطيب الصديقى: البحث عن ذات مسرحية أصيلة. دار وليلى للطباعة والنشر - مراكش - الطبعة الأولى - ١٩٩٦. ص: ٩٢.

- أبو الفتح: فالحقيقة.

- عباس: هندس الزخرفة والزركشة والتزويق. هذا باب مصنوع من شجرة، فعمرها ألف سنة - كانت نابتة فى أعلى جبل الهند.

- أبو الفتح: باب عجيب إذا حُرك زن وزنزن وإذا نُقرطن وطنطن.

- عباس: قل لى اسم الشخص اللى باع لى هذا الباب.

- أبو الفتح: من عند عبدالحى الميت المعروف بحنفى حلوفه[١٨].

فهذه الحوارات وغيرها يغلب عليها الوصف والاستقراء التاريخى، كما تتسلل إليها نبرات مسلية تغلفها الفانتازيا والمداعبة المجّانية. لذا يتضح أن الصديقى وهو يتعامل مع أساليب المقامة لم يتجاوز حدود الإنشاء الأدبى فى غياب الرؤية النقدية القادرة على تحوير التراث ليصبح فاعلاً فى الواقع ووظيفيًا فى المجتمع.

ويبدو أن حرص الصديقى على تقديم فرجة فولكلورية قوامها الفكاهة والإنشاد، وأساسها الحكى، جعله يفشل فى تقديم مشروع احتفالى متكامل الوسائل والغايات، باعتبار أنه لم يستطع تناول قضايا الواقع، وانشغالات الإنسان المعاصرة.

أما على مستوى البناء الفنى العام، فإن تفكك البناء الدرامى جعل الحوار فى مجمله خاليًا من حرارة الصراع الدرامى، ومفتقرًا إلى العمق البنيوى فى الفعل المسرحى ومحركاته.

وفى مسرحية «ألف حكاية وحكاية فى سوق عكاظ» يبهرنا الصديقى بمجموعة من اللوحات تؤرخ لشخصيات تراثية عربية تنتمى إلى فضاء الشعر والنثر. فقد قدم لنا أشعار الجاهليين ومعلقاتهم كما تحكيها لوحة سوق عكاظ، كما قدم لنا لوحات أخرى تناولت: خطبة الحجاج ونوادر جحا وحكايات ألف ليلة وليلة على لسان شهرزاد وغيرها. وقد حاول المؤلف إلغاء الحدود الزمنية بين هذه الحكايات من خلال تداخل بنياتها الحكائية، إلا أنها مع ذلك ظلت بعيدة عن جوهر الصيرورة التاريخية

(١٨) مسرحية مقامات بديع الزمان الهمدانى. ص: ٨٧.

والنقد العلمى للتراث.

وبذلك قدّم عرضًا شائقًا تنتظم فيه مجموعة من المشاهد الفولكلورية، واللوحات المتقطعة عبر مونتاج سينمائى بالتراث ولا يحوله. الشىء الذى قد يجعل المتفرج يندهش أمام بهرجة استعراضية تتعدد فيها الحكايات والترسيمات الركحية دون أن يظفر بحلول واقعية. فقد بالغ الصديقى فى الإعداد السينوغرافى، فاستنبط مجموعة من الظواهر الاحتفالية الشعبية من رقص وغناء وأهازيج شعبية، وشطحات صوفية أبانت عن تفجيرات ركحية، جمع فيه الصديقى بين حركات راقصة وألعاب خفيفة شبيهة بالألعاب البهلوانية، كما أبهرنا بأطر ديكور فاخرة، إلا أنه لم يتمكن من تطويع التراث ليصبح ذا وظيفة اجتماعية أو سياسية بدلاً من أن يقتصر على الوظيفة الجمالية.

وعلى نفس النهج، دأب الصديقى على تقديم أشكاله الاحتفالية القائمة على الإفراط فى الشكل والفانتازيا العارمة فى صور فسيفسائية. ففى مسرحيته «الشامات السبع» يغرينا بلوحات سياحية، وجولات مكوكية عبر العواصم العربية، وكأننا أمام شريط استطلاعى يعرف بالآثار والمعالم التاريخية، ويلقى الضوء على حكاياتنا الشعبية وعجائب أجوائها.

وبهذا العمل الفولكلورى، اقترب كثيرًا من تحقيق المتعة والتسلية فى العرض. إلا أنه لم يقدم مضمونًا فكريًا واضحًا، أو كما يقول الدكتور مصطفى رمضانى أنه «حين يحاول الصديقى إسقاط التراث على الواقع، يقع فى تناقضات وقراءات ساذجة، مما يسمح بالقول: إنه لا يملك وعيًا نقديًا بالتراث؛ لأن همّه يظل منصبًا على جوانبه الشكلية ولا يتعدّاها إلى البحث فيما يمكن أن يوفره هذا التراث من مواقف فكرية أو سياسية كفيلة بتقديم حلول للمشكلات المعاصرة»[١٩].

---

(١٩) د. مصطفى رمضانى: مفهوم الحداثة فى مسرح الطيب الصديقى: مجلة الندوة (المغربية) فاس - العدد ٢ - السنة الأولى - مايو ١٩٩٤ ص: ٤٤.

وتأسيسًا على ذلك، فإن الصديقى وهو يرفع شعار التأصيل من خلال غوصه فى التراث العربى، والوجدان الشعبى، لم يقم بهذه المهمة بوعى نقدى واستحضار عقلانى للتراث، وإنما توغّل فى التجريب الشكلانى وركّز على القالب المسرحى دون مضمونه.

وخلاصة القول: إنّ الصديقى وظّف مجموعة من التركيبات الفنية امتزج فيها اللعب والحركة وتصميمات الديكور السياحية، وتعددت فيها المشاهد والإكسسوارات، مما خوّل له تحقيق نجاح فى الإخراج. إلا أنه لم يفلح فى تقديم وعى نقدى للتراث يلامس الواقع بجرأة، أو على الأقل يقدم موقفًا واضحًا يمكنه أن يساهم فى الصراع. ولكن بالرغم من ذلك كله، فإنه يظل رائدًا كبيرًا فى مجال الخطاب التأسيسى للمسرح العربى، فقد كان من أوائل الداعين إلى الخروج بالمسرح العربى من خناق العلبة الإيطالية إلى الساحات العمومية والأسواق والملاعب وغيرها. كما أنه من أهم الدراميين العرب تعلقًا بأشكال التعبير الشعبى وأقدرهم على توظيفها لخلق فرجة مسرحية شديدة الإغراء والمتعة.

أما فى الجزائر، فيبرز اسم المرحوم عبدالقادر علولة الذى طوّع التراث الشعبى المحلى من منطلق تجريبى. فى ثلاثيته الشهيرة : (الأجواد - الأقوال - اللثام) برهن على قدرات فائقة فى ميدان المسرح التجريبى. وكان من أهم مميزاته، تغيير الحكى بالحوار اعتمادًا على مهارات «الكورال» فى سرد الحكاية. وقد تمكن بفضل صيغة الحكى هاته «من استغلال عناصر التراث الشعبى الجمالية (التى) تكمن فى مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته»(٢٠).

ومن خلال هذا القالب الشعبى تمكن من معالجة مجموعة من القضايا الاجتماعية المتصلة بانشغالات المواطن الجزائرى البسيط متوسلاً باللغة العامية القريبة من عامة الناس. وقد تعمد علولة

---

(٢٠) د. مصطفى رمضانى: إشكالية التجريب فى مسرح «الكوال» عند عبد القادر علولة: جريدة «العلم» (المغربية) - الملحق الثقافى - س ٢٨ - السبت ٤ أبريل - ١٩٩٨ - ص. ٦.

استغلاله نظرًا إلى ما يوفره له من إمكانيات التواصل مع جمهوره. ولا يخفى هذا الفنى الذى يؤكده فى مسرحية «الأقوال» على لسان إحدى شخصياته المسرحية: «الأقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة، إللى مرة دغلة سم. تكمش كالعلقة تزرع الهول بعمارة. وتفتش العقول رمقة فيها. إللى حلوة ماء. الأقوال يا السامع لى فيها أنواع كثيرة. إللى فى صالح الفنى الطاغى المستغل. وإللى فى صالح الكادح البسيط والعامل»[٢١].

فقد وظّف عبدالقادر علولة فضاء الحلقة وجعله إطارًا تُقدم فيه القضايا المصيرية من جهة، ووسيلة تجريبية تخدم أسلوبه الفنى من جهة ثانية. وبذلك اكتسب التجريب عنده مفهومًا خاصًا، عنى فيه بالمزاوجة بين الشكل البسيط للإنسان الفلاح فى «الأقوال»، وبين معاناة الطبقات الكادحة. وفى هذا المجال يوضح «علولة» سبب لجوئه إلى هذا الشكل التعبيرى: «حاولنا فيها أن نجرب، إذا كان السرد وحده قادرًا على أن يصبح مادة للعرض المسرحى، أو إذا كان قادرًا على لفت الانتباه»[٢٢].

وهو ما تأتى له فعلاً بفضل امتلاكه لحس تجريبى كبير، وقدرة على استغلال التراث الشعبى الجزائرى فجعله يعزف عن البحث عن صيغ جمالية أخرى تدعم رؤيته الفنية التجريبية، لتظل صيغة الكورال ملازمة لجل أعماله المسرحية التجريبية ولا سيما المتأخرة منها على الخصوص.

ومن الأعلام البارزة فى المسرح المغاربى، التى تنتصب فى سماء الدراما العربية، نجد المبدع التونسى «عز الدين المدنى». وقد شغل التراث جزءًا كبيرًا فى أعماله المسرحية: «ديوان الزنج»، «ثورة صاحب الحمار»، «الحلاج»، «مولاى السلطان الحفصى» وغيرها. وقدّم لنا قراءة خاصة للتراث، كان القاسم المشترك فيها أنها تمثل «رموز المسيرة تاريخ

---

(٢١) عبدالقادر علولة: (الثلاثية) عن مسرحية «الأقوال» المسرح الجهوى بوهران - مسرحيات مرقونة بالآلة الكاتبة. بدون سنة نشر. ص: ١.

(٢٢) فى حوار مع عبدالقادر علولة. أجراه معه جمال صدقى مجلة المسرح (القاهرة) العدد ٤٦ - شتنبر ١٩٩٢ - ص: ٧١.

الشعب العربي. وهي مسيرة يمكن أن نلخصها في المواقف التالية: التمرد أو الثورة - ثم الانتصار، وأخيرًا الفشل. ويتكرر هذا الثالوث في أغلب - إن لم نقل في كل - مسرحياته»[٢٣].

إلا أن ما يؤخذ على «المدني» هو إسقاطاته السياسية على واقعنا الحاضر من خلال شخصيات التراث وأحداثه.

وبصرف النظر عن هذه الثغرة فيما يخص تعامله مع مادة موضوعاته، فقد استطاع بفضل أسلوبه في الكتابة، من إيجاد معادلات فنية تركيبية قريبة من التأليف الأدبي العربي القديم؛ ومنها تقنية «الاستطراد» أو «الاستخراج» ومعناه أن «الراوي يقص الحادثة في خطوطها العامة، ثم يعود ليتحدث عن نقطة جاءت غامضة بغية توضيحها أو التعليق عليها»[٢٤] وهي تقنية تعمل على تحيين مجموعة من النصوص التاريخية والأغراض والأمثال والعبر وغيرها داخل المتن المسرحي. وقد أكثر المدني من استعمال هذه التقنية، ولكننا سنكتفي بهذا النموذج على سبيل التمثيل، كما أورده في «ديوان الزنج»:

- المؤلف: صالح بن وصيف.

- صالح بن وصيف: مَنْ؟ مَنْ يدعوني باسمي ولا يكنيني؟

- المؤلف: أنا مؤلف الديوان! كم تملك من الضيعات؟

- صالح بن وصيف: ألف ضيعة! اقطعنيها مولاي الخليفة!!!

- المؤلف: وأنت يا جعفر؟ هل فكّرت يومًا أن للحقيقة وجوهًا متعددة! وربما متناقضة؟!

- أبو جعفر بن جرير الطبري: الحقيقة واحدة إسلامية سنية عباسية رسمية.

---

(٢٣) د. مصطفى رمضاني: جمالية التراث في مسرح عز الدين المدني: مجلة كلية الآداب وجدة (المغرب) - العدد ٤ - ١٩٩٣. ص: ٩٤.

(٢٤) عز الدين المدني: مقدمة «ديوان الزنج» تحت عنوان: ديوان الزنج بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان. الشركة التونسية للتوزيع - تونس ط٤ - ١٩٨٧. ص: ٢٨.

- المؤلف: أبا المحامد وأنت؟

- يعقوب الصيمرى: أن لى مصالح فى البصرة قد هدرت بلدًا. وأن لى ألف قنطار من الحنطة وألف قنطار من الأثاث والرياش وقد احترقت كلها فى حريق البصرة. إنى فقير.

- يحيى بن خالد: أبا جعفر العسقلانى القاضى بديوان المظالم. تقضى ولا تحكم وتنظر ولا تحسم.

- أبو جعفر العسقلانى: أتولى الإفتاء والإشارة على مولانا الخليفة المعتمد على الله...

- المؤلف: عملك فى الظاهر برىء وفى الباطن مغشوش[٢٥].

فالمؤلف يتدخل فى الأحداث لكى يقدم مجموعة من المواقف كما جاءت على لسان تلك الشخصيات التاريخية. وهو يسعى من خلال توظيفه للاستخراج إلى خدمة مجموعة من الأهداف. فالاستخراج فى سياقه التاريخى يضىء الأحداث ويعلق عليها. أما من الناحية الفنية فهو يعمل على تكسير الخط التصاعدى للحدث. وفى كل حالة يمتد إلى المتلقى كى يحاكم الأحداث.

من هنا يتضح أن عز الدين المدنى يتعامل مع التراث باعتباره إطارًا خلفيًا لمحور اهتماماته الراهنة. فهو يتجاوز المعطيات التاريخية ليجمع بين الماضى والحاضر ليبدوان مندمجين. ولهذا الغرض لجأ إلى تقنيات إجرائية وفنية أخرى منها «التزامن» و«التركيب». فبواسطة التزامن يتم الربط بين أزمنة تنتمى لفترات زمنية مختلفة. ومن أمثلتها ما جاء فى مسرحية ديوان الزنج على لسان زعيم الثوار على بن محمد:

- على بن محمد: (متبنًا جهمًا) لن يبقى أثر لثورة حمدان قرمط. كما ذهبت ريح ثورات أبى ذر، وغيلان الدمشقى، وصاحب الحمار..[٢٦].

أو كما نجد ذلك فى مسرحية ثورة صاحب الحمار، كما يظهره كلام

---

(٢٥) ديوان الزنج: ص ٦٠ - ٦١

(٢٦) ديوان الزنج: ص ٤٥

الزعيم الخارجي أبوزيد:

- أبوزيد:.... واكتب كذلك إلى على بن محمد صاحب الزنج، وحثه على قتال بنى عباس، وعلى فتح بغداد، وأخذ البصرة، وغزو الموصل والأهواز وقل له: تمسك أنت بما أنعم الله عليك فى المشرق من التأييد. فإنى متمسك أنا بما أسبغ الله علىّ فى المغرب من المناعة[٢٧].

فالمؤلف يوحد بين الأزمنة لتتعايش فيما بينها. فقد جعل الأحداث التاريخية والثورات العربية متشابهة فى حالاتها ومواقفها ومصائرها. وهذا ما يفسر كونه جعل ثورة على بن محمد تمتد إلى العصر الفاطمى فى إفريقيا. يؤكد بذلك أن حركية التراث والتاريخ مستمرة، بل وتتجاوز حدودها الزمنية الثابتة. وهو أمر يخدم مواقفه الأيديولوجية.

أما تقنية التركيب، فتبدو لنا أكثر انسجامًا مع الأبعاد الفكرية لمسرحياته. فهى عنده «تمر عملية البناء (فيه) بمرحلة انتقاء المادة وتفكيكها، ثم إعادة بنائها بشكل يكسب الأثر الجديد تكامله وانسجامه واستقلاله عن الآثار المصادر»[٢٨].

ووظيفته لا تقف عند حدود التقطيع الفنى، وإنما تتجاوز ذلك ليصبح البناء نسيجًا تتداخل فيه مجموعة من العناصر، أحداثًا كانت أم أشخاصًا أم غيرها. ومن خلالها يطرح المؤلف قضايا تتصل بانشغالات معاصرة، كما يتدخل ليعلن موقفه الصريح من قضية من القضايا كما هو الحال مع موقفه من بعض ما جاء فى كتاب «تاريخ الرسل والملوك للطبرى»، إذ استغل هذه التقنية ليجعل الطبرى يعيد النظر فيما قاله سابقًا عن ثورة الزنج ويقدم محاكمة جديدة، أو لنقل قراءة جديدة لهذه الحركة. يقول الطبرى فى المسرحية: «لقد عدت من سباخ البصرة وراعنى ما شاهدته وإنى لمراجع ما كتبته فى تاريخ الرسل والملوك، فى

---

(٢٧) عز الدين المدنى ثورة صاحب الحمار ص ١٣٦

(٢٨) محمد المديونى: مسرح عز الدين المدنى والتراث. الشركة التونسية لمطبعة الوسط - دار رسم للنشر تونس - ١٩٨٢ ص ٦٢

شأن ثورة الزنج. أيها الناس انصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابى، إنى غالط، فثورة الزنج لم تكن فتنة. وعلى بن محمد لم يكن خارجيًا. وعملة السباخ لم يكونوا عبيدًا. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث! رب أنعمت فزد»[٢٩].

ومن جهة أخرى، وظف عز الدين المدنى تقنية «التضمين» وهى تقنية تتمثل فى تضمين النص المسرحى نصوصًا أخرى شعرية أو نثرية. وهو أمر يمكن إدراجه ضمن عمليات التناص بشكل عام. ففى «ديوان الزنج» وظف المؤلف أشعار ابن الرومى وأبى العلاء المعرى وغيرهما. ثم استخدم أسلوب «الانتحال» بحيث «يكون المنتحل بمثابة تعليق ضمنى يصبح فيها المتفرج حرًا فى أخذ موقف تجاه ما يحدث»[٣٠]. وقد وظّف هذا المصطلح كثيرًا فى مسرحية «مولاى السلطان الحسن الحفصى»، حينما جعل شخصية «مولاى حميدة» تقدم كلامًا منتحلاً وضعه المؤلف بين ظفرين ؛ ليفرق بين كلام الشخصية الطبيعى والكلام الدخيل:

- مولاى حميدة: (مخاطبًا) «مولاى حسن»: متى يابنى حفص كانت لكم تقاليد فى الحكم؟ كنتم ومازلتم تستبطون الحكم عفوًا واعتباطًا، وعرضا أرضًا لاستبدادكم وظلمكم وجوركم فلكل سلطان حكم ولكل عهد سياسة، فلا تتابع ولا تواصل! فأمركم خلط فى خلط وشأنكم - إذا كان لكم شأن - خور...».

- مولاى الحسن: «هذا ليس من عندياتك، بل هو رأى ذلك الصعلوك الوصولى الذى يسمى بابن خلدون، يامنفذ! احمل «المقدمة» ادفنها واقبرها. إنها البلاء المستطير على من يطالعها!»[٣١].

ومن المؤكد أن المدنى باستخدامه لكل هذه التقنيات المستلهمة من

---

(٢٩) ديوان الزنج: ص: ١٠٤.

(٣٠) د. مصطفى رمضانى مرجع سابق. ص: ٩٦.

(٣١) عز الدين المدنى. مسرحية مولاى السلطان الحسن الحفصى - الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس) ١٩٧٧ ص ٥٦ - ٥٧.

التراث الأدبى يبرهن على نجاعتها وقدرتها على المسرحة، بل وعلى أن تكون أسلوبًا مغايرًا فى الإبداع المسرحى ذى الملامح العربية الخالصة، دون أن يتعارض مع بعض التقنيات المتطورة فى المسرح الغربى، كالمسرح الملحمى الشعبى بصفة عامة.

وعلى العموم فإن عز الدين المدنى وهو يستلهم التراث باعتباره الخلفية الأساسية لجل أعماله، نجح إلى حد كبير فى تقديم مواقفه الثورية من خلاله، ويجعله يمتد عبر الحالات والمواقف ليعبّر عن قضايا تهمّ مجتمعاتنا الحالية. فقد استغل مجموعة من المكونات التراثية التى تجمع بين أساليب التعبير العربى القديم وبين ما يمكن أن تختزنه قضاياه وأحداثه من دلالات معبرة. ولم يقف عند شكل ثابت، وإنما ظل مهووسًا بالتجريب على هذه الأشكال التراثية بحثًا عن الشكل الذى يلائم مواقفه وطموحاته وفى هذا الصدد يقول: «إنى لا أرتاح إلى شكل ثابت، والشكل لا يمكن أن يكون هو الآخر لموضوع آخر. إنه ليس شكلاً عالميًا ثابتًا فى كل زمان ومكان، الشىء الأساسى عندى، هى أنى لا أطمئن إلى شكل معين، لا اطمئنان وإلا كنت مجترًا أو مكررًا كالرسام الذى يرسم نفس اللوحة بطرق مختلفة»(٣٢).

وقد برهن من خلال كل ذلك على ما توفره هذه الأساليب من غنى كفيل بخدمة الجانب السينوغرافى، نحو استغلال الفضاء الدائرى المنفرس فى الوجدان الشعبى العربى، واعتماده على تقسيمات داخلية جديدة للخطاب المسرحى، كما هو الشأن فى مسرحية «ديوان الزنج» التى قسّمها إلى ثلاثة أركاح، تتوزع بدورها عبر فصلين وأربعة أطوار. أما مسرحية «ثورة صاحب الحمار»، فقد قسّمها إلى ست حركات. وهذه التقطيعات مستلهمة من الحلقات الشعبية المعروفة فى التراث العربى الإسلامى. كما استعان بمجموعة من اللافتات كى يحدد الإطار الزمكانى

(٣٢) فى حوار مع عز الدين المدنى أجراه عبدالرحمن بن زيد - جريدة العلم (المغربية) - الملحق الثقافى السنة ٢٦ - العدد ٩ أكتوبر ١٩٩٣ - ص ٦

للأحداث، وتنظم الفضاء المسرحى. وأبعد عن فرجاته ما قد يوحى بالإيهام، إذ جعل الممثلين يغيّرون الديكور أمام الجمهور دون إنزال الستار، إلى غير ذلك من ا لإجراءات التى تؤكد خصائص الخطاب المسرحى العربى الأصيل بعيدًا عن الأشكال المسرحية المألوفة فى الغرب.

ويبدو أن الولع بالتراث أمر يتقاسمه كل المسرحيين العرب. ففى المشرق العربى يحضر التراث بقوة فى أغلب النصوص المسرحية. ففى مصر مثلاً: يعد «على أحمد باكثير» من بين أكثر المؤلفين المسرحيين المصريين اشتغالاً بالتراث، وأوفرهم إنتاجًا إلى جانب توفيق الحكيم وقد تنوعت المصادر التراثية عنده من خلال أعماله المستقاة من مختلف مصادر التراث الإنسانى. وتشكل كتاباته الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث ما بين الثلاثينيات والخمسينيات. ويمكن أن نشير فى هذا الإطار إلى بعض أعماله، نحو «اخناتون ونفرتيتى» و«روميو وجوليت» و«سر الحاكم بأمر الله» و«مسمار جحا» ورمسرحية «أوزوريس» و«الفلاح الفصيح». وهى المسرحية التى تشكل موضوع دراستنا عن مسرح أحمد باكثير. ففى هذه المسرحية ينطلق من الأسطورة الفرعونية القديمة للإله المعبود «خنوم» الذى كان يمثل خالق الكائنات الحية وحارسًا لمنابع النيل. وقد حوّر المؤلف هذه الأسطورة فجعل خنوم شخصية تتغلغل فى العصر الحديث. وبذلك أصبح قناعًا جديدًا يجسد خلفية الصراع السياسى بمصر على عهد الملك فاروق. وقد بلور هذا الصراع من خلال قطبين بارزين: الطرف الأول يمثله الملك والملكة، أما الطرف الثانى، فيمثله كل من الوزير «رنزى» وزوجته «إلما». بينما يمثل «خنوم»، الفلاح الفصيح الطرف الذى يكشف عن خلفيات الصراع وملابساته. فبفضل فطنته، استطاع أن يفضح مناورات الوزير، ومحاولاته الساعية إلى الانقضاض على الحكم. فيخرج من القصر ليعقد تحالفًا مع الشعب ويحرضه على التخلص من الوزير. وتنتهى المسرحية بقضاء الثوار على الوزير فيستتب الحكم لصالح الملك.

وقد عمد باكثير فى عمله هذا إلى توظيف الكتابة الكوميدية التى تجعل من التصوير الكاريكاتورى أسلوبًا ينتج الخطاب النقدى الموجه إلى السلطة من خلال إدراجه بعض المواقف الساخرة. بيد أن هذه المسحات الفكاهية تبدو خالية من العمق التراجيدى مادام الفعل الكوميدى قناعًا يختبئ وراءه الوجه المأساوى. فالمسرحية لا تغوص فى دلالات الكوميك، ولكنها تجعله لحظات منمقة بالتتكيت ودغدغات الضحك، كما تظهره هذه الحوارات:

– خنوم (للملك): ليت شعرى كيف اختاروك ملكًا وأنت تضحك ببلاهة ولا تزيد على قولك، دون . دون؟ قاتل الله الوراثة إنك لم تتعب فى الجلوس على هذا العرش لقد ورثته عن أبيك وورثه أبوك عن جدك فلا لوم عليك. إنما اللوم على من رضى هذه الحال من أهل هذا البلد.

– الملك (للمسجل) دون – دون.

– خنوم: لو كانت قلوب تحس لوجدتم ضربات السياط أبلغ من شكواى. ويلكم لقد شكوت لصكم إلى الوزير فمالأه الوزير علىّ. وشكوت الوزير إلى الملك فمالأه الملك علىّ، فليت شعرى إلى مَنْ أشكو الملك؟

– رنزى (ساخر): أشكه إلى الآلهة.

– خنوم: كلا بل الحق لى. ولكن ما يدرينى إن شكوته إلى الآلهة ألا أجده قاعدًا عندها يعاقرها الخمر؟ لقد ذهب العدل من الوجود كله من الأرض ومن السماء.

– الملك: دون . دون.

– خنوم: حتى الآلهة تريدون أن تحتكروهم لأنفسكم! ماذا أبقيتم لنا إذن؟ لكن خذوهم خذوهم لا حاجة بنا إليهم. لقد أخذتم منّا كل شىء الخبز والكرامة والأمن والسلامة فماذا يضيرنا إن أخذتم الآلهة؟

– الملك: دون. دون.

– خنوم: اقتلونى لا أبالى، أريحونى من هذا العذاب. أريحونى من هذه السخرية الفاجرة حيث تظلمونى وتغتصبون حقى، ثم تجلدوننى

وتتكدرون علىّ. وتكتبون كلماتى إمعانًا فى السخرية. اقتلونى وأريحونى[٢٣].

فالمؤلف إذن وهو يزاوج بين التسجيل التاريخى، وتنميط الكتابة الكوميدية بحشد من المواقف الساخرة، والرسوم الكاريكاتورية، لم يفلح فى تقديم قراءة فنية وجمالية للتاريخ الأسطورى قادرة على توفير مقومات جديدة للفرجة.

فبالرغم من أن النص استطاع أن يبلور بعضًا من الأبعاد الفكرية، غير أنه لم يحقق نفس الأهداف الأيديولوجية والجمالية التى بدونها يظل الخطاب المسرحى مطوقًا بمحاكاة الفعل المسرحى لمعرفية التاريخ الأسطورى.

وخلاصة القول: إن مسرحية «الفلاح الفصيح» وهى تستحضر لباس الأسطورة لتعكسها على العصر، لم تتجاوز الوصف والتاريخ للماضى، ذلك بأنها ارتكزت على نقل المادة التراثية. فلم تجعل هذه المادة قابلة للتأثير فى قضايا الواقع، والتفاعل معها ضمن التطور التاريخى؛ هذا فيما يتعلق بجانب المضمون.

أما البناء الفنى، فظل خاضعًا للنمط التقليدى، إذ حافظت خطية الكتابة على التسلسل المنطقى للأحداث. أقحم فى الحوار بعض الأشعار التى تبدو دخيلة فى سياقها التركيبى. كما تظهر رواسب متكلسة تنتمى إلى مخلفات المسرح الشعرى أو الغنائى. ومن ثم بدا المؤلف وهو يتعامل مع التراث التاريخى غير قادر على خلخلة أساليب الكتابة الكلاسية. ويبدو أنه لم يجهد نفسه عناء البحث عن تقنيات وأدوات تحليلية ترتبط بالتيارات المسرحية المعاصرة.

ومع ذلك تظل مسرحية باكثير ثمرة تراثية تعزز الإنتاج المسرحى العربى.

---

(٢٣) على أحمد باكثير: مسرحية الفلاح الفصيح: مطبوعات مكتبة مصر. دار مصر للطباعة - القاهرة - بدون تاريخ نشر. ص: ٢٢ - ٢٥.

وتشكل الأسطورة كذلك بعدًا خلفيًا فى مجال الكتابات العربية. فقد وظّف المسرحيون العرب كثيرًا من الرموز الأسطورية؛ لأنها صالحة لبلورة مجموعة من المواقف، وتعميق كثير من الأطروحات، وقادرة على مواكبة المسار التاريخى.

وفى هذا الإطار، استعار المبدع المصرى محمد سلماوى مادته الدرامية: الأسطورة اليهودية، فلجأ إلى شخصية سالومى من خلال مسرحيته «سالومى»[٣٤]، وذلك قصد فك رمزية هذا الموروث وربطه بأبنية الواقع السياسى المعاصر، فقد عمد إلى إعادة كتابة هذه الأسطورة وتسييسها. فاستلهم رموزها مركّزًا على شخصية سالومى، وجعلها تشترك فى نفس الخصائص السلوكية مع شخصيات تمثل هرم السلطة السياسية المصرية المعاصرة.

وكان الكاتب الإيرلندى «أوسكار وايلد» قد استلهم نفس المادة التراثية من المصادر الدينية للأناجيل القديمة من خلال مسرحيته «سالومى»[٣٥] التى كتبها سنة ١٨٩٧. وتروى تلك المصادر أن الملك «هيرود» طلب من «سالومى» ابنة زوجته «هيروديا» أن ترقص له مقابل حصولها على هديتها المفضلة، فكانت رغبتها هى الحصول على رأس يوحنا المعمدان؛ لأنه لم يلب ميول أنوثتها، ورمى أمها بعار الخطيئة الجنسية، حينما تزوجت هيرود أخ زوجها السابق «فيلبس». وهو عقد زواج محرم كما تنص عليه العقيدة اليهودية... وتنتهى المسرحية فى جو مأساوى بقتل هيرود لسالومى ندمًا على جريمته.

أما محمد سلماوى فانطلق من متخيل جديد فى سياق مغاير للمرجعية الأسطورية، إذ جعل «سالومى» تغتصب عرش مملكة هيرود. وبذلك يطوّع الأسطورة لصالح أحداث العصر. فقد ربط بين الزمنين

---

(٣٤) محمد سلماوى. مسرحية سالومى ٢. عن دار الف للنشر - القاهرة. ١٩٩١.

(٣٥) مسرحية سالومى. تأليف أوسكار وايلد. ترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد. مجلة المسرح - العدد ٩٦ - نوفمبر ١٩٩٦ من ص ٨٧ إلى ص ٩٦.

الأسطورى والآنى من منطلق نقدى يتجاوز المعطيات الموضوعية للأسطورة اليهودية. وبذلك تخلع سالومى جلدها القديم ؛ لتصبح حالة مشابهة أو معاصرة لمعطيات جديدة تمتد إلى الزمن الراهن، فتلبس قناعًا جديدًا يورّط رأس السلطة السياسية المصرية. فسالومى الجديدة لم تذعن لأمر هيرود فترقص له، ولكنها تصبح جهازًا قمعيًا لا يعرف غير لغة القتل فى حق كل الخارجين عن سلطتها، ومن ضمنهم الثائرى الناصرى. كما أنها شخصية مستبدة تستحوذ على كل السلط، فتعيّن من تشاء وتعزل من تشاء من أعضاء مجلسها. غير أن تكريس هذا الوضع ما كان له أن يستمر؛ لأن إرادة الثوار أو الشعب حسمت الموقف لصالحها، ففتتت قواعد الحكم المتسلطة. وبذلك ينتهى الأمر بقتل سالومى.

من هنا فإن السياقات الجديدة للنص البعيدة عن الضوابط التاريخية لأسطورة سالومى تحيلنا على مجموعة من التقابلات المحايثة للعصر، كما تؤرخه فترة كتابة هذه المسرحية سنة ١٩٨٥، وذلك بالموازاة للتحولات السياسية فى ظل هذا المنعطف التاريخى. فسالومى - عند محمد سلماوى - تصبح رمزًا للمؤسسة الحاكمة فى شخص السادات. أما الثائر الناصرى فيمثل أتباع الناصرية ممن رفضوا التحالف مع السلطة الحاكمة. أما هيرود فيجسّد قناع عبدالناصر، كما يحدده سياق الجملة التالية: «فأنا الآن ملك مخلوع»[٣٦].

ومن هذا المنطلق، فإن توظيف محمد سلماوى لهذه الشخصيات ينفلت من إطاره المرجعى؛ لتصبح رموزًا جديدة تعكس قضايا معاصرة، كما يؤكده هذا الحوار الذى دار بين العبد وهيرود:

- العبد: لقد كان لمملكتكم تاريخًا عظيمًا طالما سمعنا به.

- هيرود: التاريخ وزر ثقيل نحمله على أكتافنا ففيه سجل أخطائنا وخطايانا. الأمم السعيدة هى التى لا تاريخ لها.

---

(٣٦) مسرحية: سالومى ٢، ص: ٢٢.

- العبد: لكن الأخطاء بها عبرة لمن يأت بعدكم. البشر يتعلمون من التاريخ.

- هيرود: إن ما نتعلمه من التاريخ هو درس واحد فقط.

- العبد: ما هو؟

- هيرود: إن أحدًا لا يتعلم من التاريخ[٣٧].

فالمؤلف إذن لخّص لنا نظرته إلى التاريخ من خلال آراء هيرود. فالتاريخ عنده يتجاوز الإرث الحضارى للزمن الماضى ومغناطيسيته؛ ليصبح التاريخ مرتبطًا بالآنى والحاضر ارتباطًا عضويًا قصد محاكمته بعد إبراز سلبياته. كما تجسده هذه المفارقة الغريبة بين ثنائية الحق والباطل، أو بين الحق فى كونه هو الذى يمشى ويحمل الباطل. وبين الباطل فى كونه هوالذى يركب الحق ويعلوه. وقد روى لنا البستانى تلك القصة؛ ومفادها أن الحق والباطل سافرا معًا، فحدث أن أصيبا بالتعب، فقررا حمل أحدهما للآخر، فقبل الحق حمله بعد أن رفض الآخر ذلك... «ومن يومها والحق فى بلادنا هو الذى يمشى والزور يركب»[٣٨].

وحتى يكشف عن هذا الحاضر الذى يرتديه الزيف والتمويهات، عمد إلى إظهار خلفيات مصالح أفراده. كما كشف عنها هيرود عبر شهادات مختلفة:

- هيرود: ليس عليه أن يقول شيئًا فأصحاب الرتب لا يعلمون شيئًا، عليه أن يستمتع برتبته الجديدة فقط[٣٩].

- هيرود: (للبستانى) بإمكانك أن تشكر الوزير أيضًا فقد كان فى مقدوره أن يوقف قرار ترقيتك - فهذا هو عمل الوزراء، أن يمنعوا الخير عن بقية الناس حتى لا يصيروا وزراء مثلهم أو بدلاً منهم[٤٠].

---

(٣٧) نفسها: ص: ٥٥.

(٣٨) المسرحية: ص: ٥٩.

(٣٩) المسرحية: ص: ٦٠.

(٤٠) المسرحية: ص: ٦٢.

- هيرود: قبل أن يعود الحرس، علينا أن نعيد هذه الخوذات إلى مكانها وإلا أضافوا إلى اتهامنا بالجنون الاتهام بالسرقة. مما قد يزيد من فترة حبسنا.

- العبد: لا تقل سرقتها يا صاحب الجلالة.

- هيرود: بل سرقتها، فأنا ملك والسرقة حق الملوك والحكام. وأنت ألست وزيرًا فى مسرحيتنا[٤١].

فالمؤلف إذن يسعى من خلال فضحه لمظاهر الواقع وخفاياه، وكشف عالم متناقض تتجاذب فيه المصالح. وتتصارع فيه الثنائيات التى مصدرها هذا الواقع نفسه، ولأجل ذلك لجأ إلى الأسلوب الملحمى من خلال تغريب الحوارات قصد التحاور مع المتلقى، وتغذية عقله فكريًا وإثارة فضوله. ثم تجاوز سلبيات الاندماج التام مع الأحداث من خلال الفصل بين المسرحى والواقعى، أو بين التمثيل واللاتمثيل.

أما على مستوى التركيب الفنى، فقد استعان سلماوى بتقنية التركيب من خلال «تشعيب النص إلى حكايات صغرى تكون الحكاية الرئيسة فى النص».

وحتى يحرر الحوار من سكونية التتابع المنطقى، وتسلسل الأحداث، عمد إلى توظيف تقنية المسرح داخل المسرح ليكسر تعاليم الوحدات الثلاث ويدعّم حركية الفرجة. أمّا وظيفة الكورس كما يحددها البحر فى النص فتتجاوز حدود الحياد التام؛ ليصبح «البحر» أو الكورس فاعلاً فى الأحداث. كما أن حركاته تشكل أداة وظيفية تعمل فى تلوين الخطاب بواسطة التعبير السمعى.

وخلاصة القول: إن محمد سلماوى من خلال استحضاره للأسطورة اليهودية من منطق تحويرى ينفلت من الخلفية المرجعية التراثية، استطاع أن يفتت الماضى قصد تأسيس الحاضر وخدمة أبعاده الأيديولوجية، إذ لم يكن «هدفه إعادة تفسير التاريخ فى ضوء الحاضر، وإنما إعادة

---

(٤١) نفسها ص ٦٥

تفسير الحاضر فى ضوء التاريخ وعوالمه الأسطورية»[٤٢].

وبذلك برع فى تفكيك المرموز الأسطورى، وجعله يلاحق الزمن ويسابق الماضى ضمن الوعى بقدرة الزمن المسرحى على اختراق ما كان وما هو كائن من خلال الكشف عن واقع مأزوم تحركه «سالومى» الجديدة فتنقل أنفاسه عبر أوصال السيرورة التاريخية للزمن الدرامى.

أما فى سوريا، فقد تألق المبدع خالد محيى الدين البرادعى فى استلهام التراث بمختلف أنواعه، فكتب مسرحيات شعرية وأخرى نثرية تمتح كلها من التراث وتجعله قناعًا للتعبير عن قضايا معاصرة. وسنقف عند مسرحيته النثرية «أبو حيان التوحيدى»[٤٣] التى انطلق فيها من حياة هذا الأديب العربى، وما عرفته من أزمات فى ظل الأجواء السياسية المتقلبة لعصر البويهيين. فقد عاش التوحيدى منفيًا متنقلاً بين الأمصار والأقطار، مطاردًا بتهمة الزندقة، يكابد مرارة الفقر، مقموع الفكر.

ومن هذا المنطلق، عمد البرادعى إلى إبراز محنة التوحيدى ليعلق عليها هموم المثقف العربى فى القرن العشرين. فالمؤلف إذن يسعى من خلال إسقاط الماضى على الحاضر، أو عبر الربط بين عصرين يختلفان زمنيًا ويتطابقان موضوعيًا إلى الكشف عن خلل الواقع الثقافى موصولاً بأسبابه السياسية والاجتماعية والاقتصادية.

بيد أن النص يبدو لنا أقرب إلى فن السيرة أو الوثيقة التاريخية منه إلى الكتابة المسرحية. ومن ثم فإن تغييب الجوانب الفنية أو الجمالية جعل النص أسير الأدبية، يفتقر إلى نظام حكائى يخضع لسرد ما كان، دون أن يتنبأ بما سيكون. وهذا ما جعل وظيفته تنحصر فى الوصف

---

(٤٢) مصطفى عبدالغنى: مسرح الثمانينيات دراسة فى النص المسرحى المصرى - عن دار الوفاء للنشر - القاهرة - ١٩٨٥. ص: ٢٨.

(٤٣) خالد محيى الدين البرادعى. مسرحية أبو حيان التوحيدى منشورات اتحاد الكُتّاب العرب - دمشق - سوريا. ١٩٨٢.

والتعليمية، فلا يكاد يظفر فيه المتلقى بغير حوارات تلطّفها المواعظ والحكم، كما جاءت على لسان التوحيدى، وهو يوازن فى إحداها بين إيجابيات العقل وسلبياته:

- أبو حيان التوحيدى: العقل آفة إذا حضر، وكارثة إذا غاب[٤٤].

أو كما فى حوار آخر يعرّف فيه الحكيم:

- أبو حيان التوحيدى: أعرف أن الحكيم يتبع ثلاثة أساليب فى التعامل مع السلطان. إما الصدق مع المجازفة، وإما الكذب مع احتقار الذات. وإما الصمت مع إيثار السلامة[٤٥].

فضلاً عن ذلك، فإن اللوحات الأربع عشرة كما اختارها المؤلف فى تقسيم الخطاب المسرحى، تبدو لنا شبيهة بالبرولوجات، فلم ترق إلى بلورة الكتابة الركحية التى تعبر بالمرئى والحركى، وتفجر علامات أخرى.

وخلاصة القول: إن مسرحية «أبى حيان التوحيدى» استسلمت إلى الكتابة الأدبية، وخضعت لتعاليم المسرح الإغريقى، إذ تذكرنا نهاية المسرحية بالسقوط التراجيدى للبطل الإغريقى. وهذا الأمر يجعل المتلقى يقع فى فعل التطهير الأرسطى. هذا عن شخصية التوحيدى، أما الشخصيات الأخرى فبدت باهتة فى سياق الأحداث العامة للنص.

وعمومًا يمكن القول: إن مسرحية «أبى حيان التوحيدى» - شأنها فى ذلك شأن - مسرحية «الفلاح الفصيح» تطغى فيها سلطة اللغة المنطوقة وحدها. فالنص يغيّب الإرشادات المسرحية، ويهمل المكونات الركحية من ديكور وإكسسوارات وإيماء وإنارة وموسيقى إلخ. وبذلك لم تتمكن هذه المسرحية فى إطارها العام من تجاوز حدود نقل الأحداث التاريخية وإعادة وصفها، بالرغم من خصوبة هذا الرمز التاريخى ودرامية مواقفه كما يشهد بذلك التاريخ، ذلك وإن كان البرادعى ذكيًا فى ربط محنة هذه الشخصية بمحنة المثقف العربى المعاصر.

---

(٤٤) المسرحية، ص: ٧٢.

(٤٥) نفسها، ص: ١٥٦.

ومادام التراث يحتل مساحة واسعة فى خريطة الإبداع المسرحى العربى، ويحق لنا أن نصوغ مجموعة من الأسئلة، ومنها ماهية العلاقة بين التراث والتجريب؟ وما مدى مساهمة التجريب التراثى فى إقامة المشروع التأسيسى؟ وما مدى انسجام البيانات التنظيرية مع رهانات التراث الحالية.

إن ما يمكن استنتاجه هو أن التراث يعد مسلكًا واسعًا فى طريق التجارب العربية ومؤشرًا قد يساعد على تأسيس بعض ملامح التجريب، إلا أنه ليس كل شىء.

وفى جانبه الإيجابى، فهو يقرّب سبل التواصل «لأن سبل التواصل التراثى، يقلل من عملية التراكم، التى هى إحدى السبل الهامة لتأصيل المسرح العربى، كما أن الوقوع فى إقليمية المسرح يقص كل الأجنحة التى تنبت للمسرح العربى»[٤٦]. ثم إن تجزىء الرؤى التنظيرية، وصراعها حول أسبقية امتلاك الإبداع يحد من انتعاش المسرح العربى. ويبقى أهم عارض يصدّ الإبداعات المسرحية العربية هو نظرتها أحيانًا إلى التراث فى كونه يستعيد إنجازات الماضى. وبذلك يصبح جسدًا يربط هذا الماضى بالمستقبل. فيقطع صلته بالحاضر فى إطار: «نظرة العرب إلى التاريخ (التراث) التى هى ثلاثية دائرية أو حلزونية، وهى نظرة مناقضة للنظرة المتادولة، والتى نرى التاريخ تطورًا مستقيمًا من ماض منحط إلى مستقبل راق»[٤٧].

لذا فإن تقويم هذه النظرة ينبنى على أسس مرحلية، تهتم بإنجازات الحاضر، ولا يشدّها الماضى، إلا باعتباره وسيلة للفهم «لأننا لا ننكر أهمية التراث كمجال للاستلهام الجمالى، وكحقل للصراع الأيديولوچى

---

(٤٦) فرحان بلبل: المسرح العربى المعاصر فى مواجهة الحياة. منشورات وزارة الثقافة والإعلام السورية - دمشق - ١٩٨٤. ص: ١٦٧.

(٤٧) عبدالله العروى: ثقافتنا فى ضوء التاريخ - المركز الثقافى العربى - بيوت البيضاء. الطبعة الأولى - ١٩٨٣. ص: ١٩٧ - ١٩٨.

إلاّ أن هاته الدعوة أصبحت تشدّ المسرح العربى، إجمالاً إلى الماضى بشكل متحفى، بحيث يتحول الماضى سيّدًا يمارس سلطة قصوى على الحاضر».

بمعنى أن استلهام التراث يقتضى امتلاك منهج نقدى يؤطر علاقة المسرح بالتراث العربى، انطلاقًا من تحديد مبادئ هذا المنهج وأهدافه. وهى مسألة تتحقق بواسطة مجموعة من الشروط، تبدأ أولاً بقراءة التراث، وفهمه ثانيًا، وإخضاعه فى الأخير للتأويل الموضوعى برؤيا معاصرة متخلصة من الأهواء والإسقاطات المجانية. وبذلك سيجد «المسرح العربى أن العودة إلى التراث، واستحضاره من وراء كواليس التاريخ إلى خشبة المعاصرة. ليس إلا خطوة مبدئية ومرحلية لابد من تجاوزها لتتم مباشرة المشكلات المعاصرة بجوهرها وجزئياتها ومرتكزاتها»[٤٨].

فنقل الظواهر التراثية من أرشيف الماضى إلى زمن الحداثة لا ينبغى له أن يتجاوز مشكلاتنا المعاصرة - كما فعل به الصديقى - لأن مهمة التراث فى المسرح العربى تتحقق عبر سبيلين متوازيين: أحدهما يبدع فى اختيار المعادلات الفنية والجمالية الملائمة للتجريب المسرحى، وثانيهما يسعى إلى تحوير التراث وتطويع مصادره: استجابة لمتطلبات الرؤى الفكرية وإسنادها إلى مواقف عصرنا الراهن.

وصفوة القول: إن المسرح العربى بما تحققه من تراكمات على مستوى التوظيف التراثى، بدأ يشق طريقه نحو بناء الذات ويبلور الوعى الذى يجعل من هذا المسرح فى علاقته بالغرب ينتقل من حالة رد الفعل إلى الفعل، كما أن انتعاش الحركة التجريبية فى المسرح العربى خلال العقود الأخيرة بدأت تجيب على كثير من الأسئلة التى ظلت عالقة، ومنها: وعى الذات ووعى الآخر، ومسالك الخصوصية.

---

(٤٨) عبدالفتاح قلعجى: اتجاهات وطموح مختلفة - مجلة الحياة المسرحية (السورية) دمشق العدد ٢٦ - ٢٧ - ١٩٨٦. ص: ٣٢.