الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح

عبد الكريم برشيد

لقد كان المسرح يوما شعائر دينية ، شعائر يقيمها الانسان للآلهة ، ولكنه اليوم اصبح احتفالا ، يقيمه الانسان للانسان . انه تظاهرة اجتماعية، تهدف الى خلق تجمعات بشرية تتواصل فيها الذوات وتتكامل القدرات من اجل خلق الغد الآتي وتغيير ما هو كائن . لقد تحول مسرح الأوديون الى احتفال شعبي وذلك بمناسبة حوادث ماى 68 / ولقد استتبع ذلك ظهور مسرح جديد يعتمد على المشاركة والتواصل وعلى تكسير معمارية وايديولوجية المسرح البرجوازى القديم . ولقد تساءل بيير فيانسون في جريدة (لومند) عن هذه الحوادث ان كانت ثورة غير ناجحة ، أو انها احتفال لحظي ناجح والواقع أنها كانت احتفالا جماهيريا أعطى أنواع أدبية وفنية جديدة ، ان فكرة التواصل الاحتفالي قديمة جدا وفي ذلك يقول ألفريد سيمون(المسرح هنا منذ الأبد . منذ زمن بعيد . منذ أن طلب الناس من الاسطورة سر ولادته ان البهارتا ثانيا وهو أقدم رسالة معروفة في الفن الدرامي يقول بأن الآلهة طلبت من براهما شيئا يرى ويسمع من أجل متعتها فأجابها (من شيء مغلف بتظاهرات الحياة المختلفة وبتجسيد لمختلف عبارات الفعل صنفت المسرح مطابقا لحركة العالم وللمعرفة القدسية وللعلم والاساطير ليوجد رباط التواصل وان يكون للجمهور مجالا للمتعة . هكذا يكون المسرح) (1) ـ وبهذا نجد أن المسرح في أساسه يقوم على التواصل الاحتفالي ، وعلى المشاركة في الفعل والابداع ـــ

ـ الاحتفـال والتحـدى :

عند ما نحتفل فاننا نخرج عن العادى المبتذل . نخرج عن الآني . فنتجاوز الذات وكل قوانين الطبيعة ، ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر التحرر من المكان وذلك باعتبار أنه ابعاد محدودة وجامدة . والتحرر أيضا من الزمن ، اذ أن الاحتفال يكون دوما في الساعة البكر ، وفي اللحظة الوليدة . انه تحد للواقع ، ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذوات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد. ان الانسان في أصله مجموعة من الاحتفالات

المتصلة بعضها ببعض . احتفال في الموت ، واحتفال في الميلاد ، واحتفال في الختان والعرس ... وحتى حينما تغيب المناسبة ، فان الانسان يخلقها ، ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا ، ويكون المسرح ـ وهو صورة مصغرة للحياة ـ احتفالا كذلك .

واذا نحن أردنا أن نستعرض بعض الفنون الشعبية التي تولدت عن الاحتفال ، فاننا سنجد مثلا أن البهلوان الذى يمشي على الحبل يأتي بفعل غير عادى . انه يتحدى قانون الجاذبية الذى يخضع له الكل . اما مروض الحيوانات في السيرك فهو أيضا يخرج عن المألوف ، اذ انه يخضع الوحوش المفترسة الى ارادته ، وهو بهذا يتحدى الواقع ويأتي بشيء جديد ، أما الساحر الذى يحول المنديل الى حمامة ، فهو أيضا يحطم منطقية الاشياء ، اذ يقفز على مبدأى السببية والعلية ، ويجعل الاشياء ترتبط مع بعضها برابط سحرى . نفس الشيء يمكن أن يقال بالنسبة للدراجة النارية التي تمشي على الجدار ، وللرجل الذى يخرج النار من فمه ، والمهرج الذى يكشف عن مفارقات الواقع من خلال حركات غير واقعية في الظاهر . وبهذا نجد أن الصفة الاساسية التي تميز الفنون الاحتفالية هو عنصر الادهاش ، وينبع ذلك من كون الابداع لا يأتي وفق قالب سابق . انه تحد للمتعارف عليه ، وتجاوز لما هو كائن ، وان المسرح وهو احتفال ـ كما رأينا ـ نجده مبنيا كذلك على مبدأ التحدى . فهو من حيث الزمن يجعل الماضي الميت حاضرا في الآن . فاحتفالات ديونيزوس هي محاولة بعث الزمن الذى كان . نفس الشيء يمكن ان نلاحظه بالنسبة للاحتفالات الاسلامية المقامة في ذكرى مقتل الحسين ، انهم يتحدون الزمن والموت ليعيدوا التاريخ كما كان بأحداثه وشخصياته . وبذلك يتحدى الاحتفال الموت والزمن ليعيد للحياة شخصيات مثل ديونيزوس والحسين والمسيح في مسرح الاسرار . كما ان حفلات سلطان الطلبة هي أيضا خروج عن المألوف . اذ تنقلب كل الاشياء في المدينة ، ويتحدى الوهم الحقيقة ، ليصبح الطالب ملكا أو وزيرا أو حاجبا .. انهم يتجاوزون الواقع اليومي الجامد ، وهم بهذا يكسبون الحياة اضافة جديدة ، ويكسبونها هذا الاسبوع الذى يشذ عن كل الاسابيع . ومن هنا يكون الاحتفال تحطيما للمنطق ، وللعادى ومحاولة لتركيب الاشياء تركيبا فنيا جديدا ، يخضع لمنطق فني مغاير ...

ـ مدهش أو غير مدهش ؟

وتجاوز الواقع يأتي عادة محملا بالادهاش . لقد اعتبر الانسان دائما ان سقوط الثمار الناضجة من الاشجار شيء عادى وبديهي . لذلك لم يفكر في الاسباب . الى أن جاء نيوتن فاعتبر ان الامر غير عادى ، اذ ادهشه فعل السقوط ، ومن هنا كانت الدهشة أساسا ومدخلا لاكتشاف قانون الجاذبية .

فالمسرح يجب أن يخاطب في المقام الاول شعور الجمهور ، ومن عادة الشيء العادى الا يثير الانسان ولا يلفت انتباهه وعليه كان لا بد من الاعتماد على المدهش من الصور والحدث لمخاطبة وجدان الجمهور ، وما الشعور في المسرح الاحتفالي سوى مرحلة للوصول الى العقل الفاعل . ومن عادة العقل أن لا ينشط ويشتغل الا عندما يلمس التناقض في الاشياء . والغرابة والتفكك . فالعادى يريح العقل ولا يتعبه ، فاكتشاف غرابة الاشياء مدخل أساسي للتفكير والبحث فيها . ومن هنا يمكن الرد على بريشت الذى يعطل الحواس من أجل أن يجعل التعبير المسرحي شيئا عقليا فقط . ففي اعتقادى أن كل وعي يدخل العقل مباشرة وبغير مرور على الحواس يبقى مجرد تفكير مجرد . فمعرفة الاستغلال مثلا معرفة نظرية ، لا يمكن أن تغير شيئا ، اذ لا بد أن نحس الاستغلال ، وان نشعر به لانه ليس أرقاما فقط ونظريات ، وانما هو شعور كذلك . ومن هنا كان المثقف وهو أعرف من غيره بالاستغلال بعيدا عن قضايا المستغلين لماذا ؟ لأن الاستغلال ليس نظريات في القيمة أو فائض القيمة أو غير ذلك ، وانما هو عذاب جسدى وروحي ، ومن هنا أمكن القول بأن كل وعي يدخل العقل مباشرة يبقى في الذهن مجرد رموز عائمة . تفتقر الى الحياة والى الحرارة .

وان العادة بكل ما نحمله من تكرار قد أفقدت للحياة اليومية جدتها وحيويتها وغلفت فيها عنصر الادهاش والغرابة . ولذلك أصبح الفقر شيئا عاديا وكذلك الامر بالنسبة للمرض والجهل والاضطهاد والقهر . ومن هنا كان المسرح الاحتفالي مطالبا بتعرية الواقع من قشوره والنفاذ الى أغواره السحيقة وتصوير مظاهره المختلفة ، بشكل يعتمد على اعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادى مبتذل ..

ـ كلمات في المحاكاة الاحتفالية :

لقد تحدث أرسطو عن المحاكاة في المسرح . وان الكلمة تحمل مدلولا واسعا جدا ولذلك فليس من السهل تحديد موقفنا منها بسرعة ، خصوصا اذا فهمنا أن المحاكاة لا تعني نقل الواقع كما هو بالفعل ، ولكن كما يمكن أن يكون ، أو كما كان من الممكن أن يكونه . وفي اعتقادى أن كل الحضارة الانسانية الحالية ـ بكل ما تحمله من مظاهر الابداع الفني والعلمي ليست سوى محاكاة لما هو كائن والانتقال به الى ما يمكن أن يكون . فهناك اذن محاكاة احتفالية مبنية على التحدى والتجاوز . فالانسان عندما أراد أن يحاكي المشي لم يصنع أقداما معدنية آلية ولكنه اهتدى الى صنع «العجلة». ومن خلالها استطاع أن يوجد نوعا من المشي . يمتاز عن الاول بالسرعة . والفعالية والشمول ، كما انه عندما أراد أن يحاكي الخفاش فقد صنع الرادار . كما أن صنع الطائرة أيضا جاء نتيجة محاكاة الطير ، وتلك هي

المحاكاة التي رأيناها في الفنون الشعبية ، والتي تعتمد ـ من أجل اغناء الواقع ـ على تجاوز الواقع ، ولولا هذا لما أعطانا هوميروس ملاحمه ، ولا سوفوكليس مسرحياته . ولكانا مجرد مؤرخين أو كاتبين للتقارير الباردة ، وكل ذلك باسم الواقعية المكذوب عليها ، والواقعية بريئة من ذلك .

فعند ما نرسم خريطة جغرافية ، فاننا نرسمها فوق رقعة من الورق . وهذه الورقة مهما اتسعت فانها لا يمكن أن تعادل المساحة المراد رسمها . لذلك فاننا نلجأ الى نوع من الرمزية . اذ تصبح المسافة الورقية تساوى المسافة الواقعية . وذلك من خلال ايجاد سلم خاص ومسطرة معينة . كما ان الجبال والانهار والغابات والمعادن والمدن تأخذ لها معادلات رمزية فوق الورق . اذ تصبح دوائر ومربعات وخطوط متوازية وأخرى متقاطعة . وان المسرح أيضا وهو خريطة للفعل الانساني والاحداث والشخصيات لا يمكن نقله فوق الخشبة الا من خلال التزام رمزية معينة ، تعتمد على ضغط الزمن المترامي الاطراف ، داخل فسحة زمنية محدودة ، وعلى تقليص المسافات المكانية داخل حيز مكاني ضيق . كما ان الاحداث والشخصيات والنماذج الانسانية المختلفة تتخذ لها معادلات مسرحية كمعادلات الخرائط . وبهذا فقط يمكن خلق واقعية احتفالية مبدعة . تملك امكانية نقل الواقع نقلا فنيا .

ـ الواقع بين التمثيل والاحتفال :

وان ما نسميه بالواقعية ، ليس من الواقعية في شيء ، ذلك أن الواقع متحرك وهو بذلك يملك قابلية التحول والتشكل وارتداء الاقنعة الخاذعة ، ان وجود الآخر « المتفرج » هو أصل التمثيل ، انني وأنا وحدى أتصرف بكل حرية . اتصرف بكل جنون وحمق ، ، ولكن بمجرد أن أجد نفسي محاطا بالعيون (المتفرجة) فانني أتخلى مؤقتا عن حريتي وتلقائيتي وآخذ في التمثيل . وساعتها لن تكون الكلمات والحركات والاشارات مطابقة لما بالداخل ، ولكن لما يريد الآخرون . من هنا افتقدنا وجوهنا الحقيقية داخل المجتمع وعوضناها بأقنعة تمثل الايمان أو الاستقامة أو الوداعة والبراءة ، فعندما أراك لا أرى غير القناع ، أما أنت ، فمصادر لفترة قد تطول وقد تقصر. ومن هنا كان (التمثيل) هو ما يحدث يوميا داخل المجتمع ، وبهذا كان الاحتفال هو ذلك الحيز الزمني الذى تتوقف فيه لعبة التمثيل وهو يعادل أشهر الحرم عند العرب في الجاهلية ، حيث توقف الحروب والنزاعات والاقتتال لمدة زمنية معينة . ان الواقع الاجتماعي يلبس الانسان مجموعة من الاقنعة والقناع كما نعلم شيء ثابت وجامد ، فهو يحمل ملامح خارجية تكشف عن صفات باطنية جامدة . في حين أن الانسان وجود متحرك . ومن هنا أصبحنا تحت رحمة القوالب الجاهزة . قوالب لها أبعاد من

التقاليد والعادات والاعراف . كما تظهر أيضا في الخوف الاجتماعي والسياسي والديني . فوجدنا داخل المجتمع يتم من خلال أدوار (مسرحية) تسمى الوظائف والمراكز والطبقات .. وان كل دور يفرض نوعا معينا من الاداء والسلوك . فالاقطاعي لا يمكن أن يتصرف الا كاقطاعي والعامل الا كعامل . ومن هنا يكون الدور سابقا ـ من حيث الترتيب الزمني ـ على من يؤديه ، الشيء الذى يجعل من الوظائف والحرف أقنعة جاهزة يلبسها الاشخاص فتكسبهم ملامح جاهزة كذلك .

وانه لا يمكن أن نحقق تحررنا الا من خلال الاحتفال . ففيه ترتفع الاقنعة ليظهر الانسان ـ الانسان ، فنحصل بذلك على الجوهر الذى طمسته روتينية الايام وميكانيكيتها الآلية ، فالانسان داخل المجتمع يصبح حزمة من الوظائف ، وان هذه الوظائف موضوعة داخل جدول ترتيبي وذلك حسب (أهميتها) و (خطورتها) وأن تعطيل الشغل والوظائف أيام الاحتفال ، هو تعطيل لذلك الجدول الترتيبي . ففي الاحتفال تختفي الاقنعة المجتمعية ، وباختفائها تتحرر الذوات من الخوف ومن التمثيل الذى تعرفه كل يوم ، ومن هنا تكون ايديولوجية الاحتفال مبنية على أسس من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر ، ليس فقط بالنسبة لذلك الحيز المكاني الضيق والذى يسمى الخشبة ، ولكن بالنسبة لكل الارض التي تسع الانسان .

وان الترام واقعية نقلية في مجتمع (تمثيلي) هو نوع من التضليل ، اذ انه ـ عوض أن يقدم واقعا حيا ـ فهو يقدم تمثيلا بأقنعة ، « فارباغون » مثلا وهو بخيل موليير ، لا يعيش كشخصية متحركة ولكن كقناع . لانه يتصرف وفق مسطرة محددة يسير عليها كل البخلاء . فليس هناك فرق بين بخيل موليير وبخيل ابن الرومي وبخلاء الجاحظ ، لانهم جميعا يرتدون قناعا واحدا ، هو قناع « البخيل » ومن هنا يصبح الدور ثابتا ، وهو لا يمكن أن يخرج عما في أذهان الجمهور من تصور للبخيل . فالشخصية المسرحية تحصر نفسها مرتين . مرة عند ما يرتدى ارباغون قناع البخلاء ومرة أخرى عند ما يلبس (الممثل) قناع ارباغون ، وبهذا نبتعد عن الواقع الحقيقي مرتين كذلك ، ان الواقع (المقنع) ليس في حاجة الى نقل ، ولكن الى تعرية ، فهو كتلك العجوز الشمطاء التي تستعير من عند العطار شبابها وحسنها ، ثم تسأل المصور صورة (واقعية) وان الصورة الواقعية لن نحصل عليها الا اذا ارجعنا ما للعطار للعطار ، وما لله لله ، فالواقعية تعني النفاذ الى الجوهر ، وتخطي الاهاب الخارجي للاشياء . كما تعنى التحدى . تحدى الظاهر والمعتاد والمحسوس واليومي والعادى والبديهي والمبتذل .

وان جعل (الممثل) وهو أساس الاحتفال المسرحي يؤدى دوره وفق أسس واقعية لا بد أن يعطل موهبة الابداع لديه ، اذ ان كل الادوار المنتزعة

من (الواقع) اليومي موجودة سلفا في أذهان الجمهور ، وما على (الممثل) سوى أن يستظهرها بشكل دقيق ، الشيء الذى يجعله ـ وهو الكائن الحي ـ يتحول الى منييتو سكوب لتسجيل الصوت والصورة . فالممثل الاحتفالي مطالب بأن يبدع شخصية لا أن يقلدها ، أن يركبها من خلال عناصر واقعية مختلفة، وبذلك فقط يمكنه أن يقدم وجها انسانيا ينبض بالحياة عوض أن يقدم قناعا جامدا .

واذا كان وجود (الآخر المتفرج) في المجتمع ، هو أصل التمثيل ، فان المسرح بالضرورة ـ وهو احتفال يحضره الآخرون ـ لا بد أن يكون تمثيلا كذلك . أى تكلفا وتظاهرا . وتلك هي حقيقة المسرح البرجوازى . ان الاحتفال يسعى الى ايجاد الآخر المشارك في الابداع . ومتى أصبح مشاركا ، فانه يتخلى عن التفرج . الشيء الذى يعطي العرض تلقائيته وعفويته ، وبذلك يصبح المسرح حفل كرنفال ، يشخص فيه الكل ويختفي بذلك الناظر والمنظور ، والمنتج والمستهلك ، فالمسرح ليس تمثيلا ، انه حياة أكثر صدقا وواقعية من حياة يومية يمسخها الخوف والتظاهر والكليشهات المختلفة .

ـ الاحتفال للذات والاحتفال للغير :

فالاحتفال يكون صادقا ونابضا بالحياة والحركة عندما يكون ملكا للمحتفل ، وساعتها يجسد الفرحة عن طريق الكلمة المنغومة ، والحركة الموقعة ، والاشارة الموحية ، اما عندما ينتفي كل رابط بين المحتفل والاحتفال فان الحفل يفقد معناه ومغزاه . فمن عادة الفقراء ان يعيشوا أفراحهم وأن يجسدوها من خلال احتفالهم التلقائي . ولكن الاغنياء تمنعهم مراكزهم الاجتماعية من أن يعبروا عن آلامهم . ومن هنا يفقد الاحتفال عناصره الاساسية المتمثلة في المشاركة الوجدانية بين المبدع والمتلقي ، ويصبح مجرد بضاعة تخضع لقانون العرض والطلب . فالاحتفال حياة والحياة لا تباع ولا تشترى ، فهو تعبير عن حالات وجودية مختلفة ابتداء من الميلاد وانتهاء عند الوفاة ، ولهذا كان لا بد في المسرح الاحتفالي أن تنتفي العلاقة التقليدية بين صانع الفرح ومشترى الفرح ، لا بد أن يكون المسرح حفلا عاما تتحقق فيه المشاركة من خلال تشغيل خيال الجمهور وذلك عن طريق الاقتصاد في المناظر والملابس والاكسيسوار ... الشيء الذى يدفع بالجمهور الى أن يعمل خياله وفكره فيما يرى . وأن يجعل كل احساساته في حالة استنفار ، وبهذا فقط يمكن أن يكون لحضوره معنى . ان الكراسي التي يجلس عليها جمهور سلبي. هي في حقيقتها كراسي فارغة مثلها مثل كراسي المشلولين المتحركة آليا .

ـ الاشياء بين الحركة والسكون ...

ان فهم مسرحية شيء صعب لان المسرحية حياة ، والحياة لا يمكن فهمها الا اذا قتلناها وحنطناها وادخلناها المختبرات ، أما وهي متحركة فلا يمكن أبدا فهمها ، كذلك الامر بالنسبة للواقع اليومي المتحرك ، فلا يمكن فهمه الا اذا أصبح بفعل الزمن تاريخيا ، أى بعد أن تموت الاحداث وتصبح مجرد وثائق ومستندات وأرشيف ، ساعتها فقط يمكن دراستها بكل موضوعية . فالعجلة الدائرة لا يمكن أن نراها الا وهي واقفة ، اما وهي متحركة فلا يمكن أن نرى منها أى شيء ، كذلك الامر بالنسبة للمسرح ، انه حياة متحركة ، شيء يحدث الآن . وان ما نعيشه اللحظة لا يمكن أن نراه الا بعد أن ينفصل عنا بفعل الزمان ، ويصبح موضوعا مستقلا عن الذات . ان الفنون الادبية الاخرى من قصة ورواية وشعر يمكن فهمها ، لانها تسجن المعنى داخل كلمات مكتوبة وثابتة ، كلمات يمكن الوقوف عندها والرجوع اليها متى شئنا ، أما المسرح ، فهو صور متلاحقة ولقطات متتابعة لا تكاد تمسك بالوحدة حتى تداهمك الاخرى ، تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف الثبات . فالمسرح يتصل بالحاضر المتحرك ، يتصل بالآن . انه حوار ، وكل حوار ينطلق من اللحظة الحية ، انه حدث حي ، ومن هنا ينبع وجه الاختلاف مع الرواية والسينما ، فهما أيضا حدث ، ولكنه حدث في الماضي . أما المسرح فهو حدث يتفجر أمام الجمهور . انه شيء يولد لحينه ، ولهذا فمن الممكن فهم الرواية ، لان ما حدث في الماضي يمكن أن يفهم الآن . أما ما يقع في الحاضر فلا يمكن أن يفهم الا في المستقبل، ولهذا كان لا بد للمسرح الاحتفالي أن يخاطب الاحساس أولا . لانه عندما نحس الاشياء فاننا بذلك نعيشها ونتفاعل معها . اما عند ما ندرسها فاننا غالبا ما نقتلها ، اذ نحولها الى رموز رياضية باردة ، واسقاطات وتصورات نعكسها على العمل ، المسرح ليس درسا تعليميا ، ولكنه تجربة انسانية تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية عامة ..

ـ الاحتفال بين الثابت والمتغير :

وان مبدأ التحدى ـ وهو أهم عناصر الاحتفال ـ لا يمكن أن يتحقق في المسرح الا اذا اعتمد على تصوير ما هو ثابت في الطبيعة الانسانية . وان سر بقاء المسرح اليوناني الى اليوم بالرغم من البعد الزمني يرجع في الاساس الى اعتماده على نقل الثابت لا المتغير ، لان الثابت هو وحده الذى يملك قوة التحدى ، تحدى الزمن والمكان ، وهو وحده الذى يملك لغة انسانية شاملة تخاطب العقليات المختلفة والبيئات المتباينة ، لقد اعتمد المسرح دائما على تصوير جوهر الانسان، فقد تتغير الظلال بتغير الاضواء ولكن الاصل باق .

وان هذا لا يعني بالضرورة أن نستغني عن تلك الخصوصيات التي تميز الحقب التاريخية المختلفة ، بل بالعكس يجب أن تتواصل مع الخصوصيات الحضارية والتاريخية الاخرى لتشكل في النهاية لغة انسانية شاملة ، فالفن هو أحد شقي الحضارة ، والحضارة ليست محلية ، انها متواصلة بالضرورة مع غيرها من الحضارات الاخرى ، ولهذا كان المسرح الاحتفالي – وهو فعل يسعي الى التواصل – يقوم على البحث عن لغة انسانية ذات ابعاد انسانية عامة . لغة يفهمها ذلك الشخص الموجود في المكان الآخر ، والزمن الآخر . لغة مستقبلية ، ولكنها في نفس الوقت تحمل صورا ماضوية ذات بعد انساني شامل ، اننا نتعاطف مع الحلاج ومع علي بن محمد ومع القرامطة ولوركا وغيفارا والحسين .. لان لهم لغة احتفالية عامة مع أنهم رموز تكشف عن الثابت في الوجود الانساني . تكشف عن هذا الصراع المحلي بين المضطهدين وأرباب الاضطهاد . فقد تتغير الظروف التاريخية والحضارية ولكن الاستغلال – ومهما تغيرت ألوانه وأشكاله – فهو يبقى في المسرح شيئا واحدا ، سواء كان ذلك في روما أو بغداد أودمشق أو عمان . وان الاغتيال كذلك سيبقى دائما يثير لدى الانسان نفس الشعور ونفس رد الفعل ، سواء كان المغتال غيلان الدمشقي أو عمر المختار أو لومومبا أو عمر بن جلون . ان النظرة الدرامية هي نظرة شمولية ، تقرأ التاريخ وكأنه صفحة واحدة . نظرة ترصد الثابت وتترك المتغير للمؤرخين وعلماء الاجتماع، ويمكن أن نتساءل مثلا . ماذا بقى الآن من مسرحية (شفيك في الحرب العالمية الثانية) لبريشت ؟ فما يدور حول الحرب ، أصبح ملكا للتاريخ ، أما المسرح ، فهو تلك الشخصيات الانسانية التي يمكن أن تجد لها نظائر في كل التاريخ الانساني. أما (أنشودة أنغولا) لبيترفايس فانها – ولاعتمادها على التسجيل الوثائقي وحده ، وعلى الاحصائيات – تبقى مجرد عرض مرتبط بظرف تاريخي معين ، وارقام متحركة واحصائيات لا تعرف الثبات ، ومن هنا يكون للمسرح الوثائقي أهمية مرحلية ، اذ يصبح شبيها بالجريدة اليومية التي تفقدها حركة الاحداث وتغيرها كل قيمة – باستثناء القيمة التاريخية طبعا – وهي شيء يهم الباحثين المتخصصين وحدهم .

وان التركيز على بعض الظواهر الاجتماعية المختلفة هو نوع من الهروب . فالتركيز في المسرح المغربي مثلا على الرشوة وذلك باعتبار أنها مرض يجر حتما الى اعطاء مسرح أخلاقي يعالج الاعراض المرضية دون الامراض ، فالمشكل لا بد أن يطرح في اطاره الصحيح ، اذ المفروض ان تدرس الاصول لا الفروع . فكل الامراض الاجتماعية المختلفة ما هي الا ظلال وانعكاسات لواقع خفي هو في حاجة الى تعرية . ولهذا كان لا بد من رصد الثابت لا المتغير ...

ـ الاحتفال بين التغير والتغيير :

عندما أراد الانسان القديم أن يخضع الطبيعة لارادته وأن يحدث فيها تغييرات تساير مطامعه وتصوراته الجديدة استعان بالسحر ، والسحر ـ كما رأينا ـ هو أحد فنون الاحتفال . انه الصورة البدائية لكل من العلم والفن ، ومن هنا كانت وظيفة السحر الجديد هي التغيير أيضا . لقد تقدم الواقع للانسان القديم في صورة مجموعة من كبيرة من علامات الاستفهام والالغاز والاحاجي ، فالكون من حوله يطرح ألغازا كان لا بد من فك رموزها المختلفة ، لذلك اتخذت علاقة الانسان بما حوله طابع الحوار والجدل ، الشيء الذى جعله لا يقبل الواقع كما هو ، فهو يملك القدرة على الحلم والتصور والاختراع . ومن خلال تعامله مع الواقع اليومي أوجد مجموعة من التصورات عن واقع جديد . ولقد تجسدت هذه التصورات واكتست لحما وعظما في اختراعات العلماء وابداعات الصناع والفنانين من شعراء وقصاصين ورسامين ونحاتين ومسرحيين ... وان وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تفسير الواقع وانما في تجاوزه . وان التغيير ، لا يمكن ان يتم الا عن طريق العقل الشاعر . العقل الذى يستوعب الاشياء بعد ان تمر بالحس . فالتعبير الدرامى هو لغة مصورة ، تخاطب كل الحواس ، ولذلك فقد عمد ـ عبر مراحله التاريخية المختلفة ـ الى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة ، لذلك كان لا بد أن يلتقى بالاسطورة وبالرمز والاحلام أيضا ، وذلك باعتبار أنها تفكير مصور ومجسد ، فالتغيير اذن ، هو أصل الاحتفال ولكن التغيير لا يمكن أن يتم بدون ادهاش بحرر الارادة من سحر العادة ، وان الرمز التاريخي والاسطورى بملكان قابلية تركيب واقع مسرحي تطبعه الجدة والغرابة ، واقع يجعل المتفرج وكأنه يكتشف الاشياء لاول مرة ، وبذلك يستعيد احساسه المفقود في زحمة الايام وتواترها ، وان الشعور بالتناقض هو المدخل لتصحيحه ، فالشعور بلا عقلانية الواقع يدفع حتما الى ايجاد الواقع المعقل الجديد ، وبهذا كان لا بد من ايجاد واقعية جديدة ، تراعي المضمون لا الشكل ، وتنقل الثابت لا المتغير ، والاصول لا الفروع ، وتنقل الواقع نقلا مسرحيا وذلك من خلال اعطائه مجموعة من المعادلات الفنية ، واقعية تحول المسرح الى احتفال ، اسمه يقدمه الكل للكل . احتفال يلتقى فيه المبدع والمتلقى والمنتج والمتفرج .

ـ الغموض صفة الفن المستقبلي :

وعند ما يكون الفن تجاوزا للواقع فانه لا بد أن يأتي محملا بالجديد . ذلك أن من مميزات الشيء الجديد أن يثير الدهشة أول الامر ، لانه يفتقد للمشابه والنظير في الواقع اليومي ، ان الفن ابداع ، وكل ابداع هو رحلة ، وكل رحلة هي اخبار وغرائب وأسرار . ومن هنا يكون الغموض الموحي صفة

ملازمة لكل ابداع فني أو علمي . فهو اذن ليس هروبا ولا حيلة فنية ، يقصد منها « التقية » لان الهدف الاساسي لدى الاديب أو الفنان هو التبليغ والتواصل . وان صفة الغموض قد لازمت ـ كتهمة ـ كل التيارات المجددة سواء في الادب أو الفنون أو الفكر ، ان لكل عصر لغته وفكره وفنه الشيء الذى يستوجب خلق لغة مستقبلية وفن مستقبلي قد يظهرا في البداية غامضين ـ وهذا شيء طبيعي ـ ولكنهما مع الايام سيفقدا غرابتهما ليصبحا شيئا عاديا. كما يجب التمييز في الغموض بين غموض ضبابي يشبه غموض العرافين والمتنبئين والمشعوذين ، وهو غموض يعتمد على الابهار اللفظي وعلى الكلمة المسجوعة والابهام والصور اللامعقولة . ولكن تأثيره لا يمكن أن يتعدى اللحظة الراهنة ، وهناك نوع آخر من الغموض ، وهو الذى يتولد عن كل نظرة مستقبلية تسبق الاحداث وتبشر بالزمن الآتي ، انه نبوءة حبلى بالمعاني الجديدة ، وبالاخيلة والصور الموحية . فهو ثورة ، وكل ثورة لا بد أن تنطلق من بداية غامضة ، انه تحطيم عالم مهترىء ، وبناء عالم آخر ، عالم جديد يحمل مميزات جديدة ، ولقد ربط العرب ـ عند ظهور الاسلام ـ بين الشاعر والنبي والعرافة ، وكلها معاني متقاربة ، تدل على النظرة التي تتعدى حدود اللحظة الراهنة ، لترى الآتي وتبشر به ، أو ترى روح الواقع لا هيكله الخارجي فقط . ومن هنا نخلص الى أن التبشير بالغد الجديد ، يجب أن يتم بلغة جديدة ، وذلك استنادا الى التلاحم العضوى بين الشكل والمضمون .

ـ انك لا تشاهد المسرحية مرتين ..

المسرح حدث يتكرر حسب العروض ولكن ارتباطه بالحاضر المتحرك يكسبه صفة التجدد ، ومن هنا ينبع الفرق بينه وبين الفنون الاخرى ذات الطابع السكوني . فالرواية حدث جامد تسجنه الكلمات والعبارات داخل الحيز الورقي ، اما المسرح فهو حدث يكسبه الممثل الحي الحياة من عنده . والسينما حدث ، حدث تحنطه الآلة ، اما المسرح ، فهو عروض تختلف من يوم لآخر ، وذلك حسب مزاج الممثل واستعداده النفسي ونوعية الجمهور المتواجد داخل القاعة ومدى استجابته للعمل الدرامي واقباله عليه .

ان المسرح حدث حي ، وكل حي متحرك . ان النهر موجود أبدا . فقد تتغير مياهه المتحركة وتتجدد ، ولكنه باق أبدا . وكذلك الامر بالنسبة للمسرح ، العروض تتعاقب باستمرار ، الشيء الذى يكسب الحدث تلوينات مختلفة ومتنوعة ، وكما يبقى النهر ، رغم جريان مياهه ، فان المسرحية أيضا تبقى ، بالرغم من حركية الحدث وتحولاته المستمرة ، وان (حياة المسرح) هو ما يميزه عن كل الفنون الاخرى . هذه الحياة التي تجعل التواصل أساسا للفعل الدرامي . فشعورنا بوجود الانسان أمامنا ، هو ما

يجعلنا نتعاطف مع الخشبة ونتواصل معها ، وذلك عكس ما يحدث ونحن أمام صورة متحركة تسيرها الآلة ، وتعلم سلفا أنها مجرد حيل تقنية وخداع آلي . وان المسرح الاحتفالي وهو يبحث عن التواصل الانساني وعلى الحوار مع الآخرين ، يسعى الى أن تتميز العروض بالتلقائية والعفوية والبساطة ، وذلك كما يحدث في الحياة اليومية ، ويتم ذلك من خلال الابتعاد عن السيمترية في الحركة ، حتى لا تظهر شخصية المخرج من خلال حركات الممثل واشاراته والقائه ، ان المسرح حياة . والحياة لا يمكن أن تتسم بالميكانيكية الجامدة ، فالممثل ليس آلة تسجيل ، يحشو ذهنه حوارا ليلقيه في وجه الجمهور ، انه أحد العناصر المهمة التي تكون العمل الدرامي، انه مبدع ، وبابداعه يكتسب العمل حيويته وتلقائيته ، ويصبح احتفالا حيا تراه كل يوم في صفة جديدة ، وان حيوية العروض لا يمكن أن تتحقق الا بالتركيز على العنصر الانساني ، ذلك ان العناصر السينوغرافية ، من ديكور واكسيسوار وتقنيات هي عناصر جامدة تظهر اليوم بنفس ما ظهرت به أمس وقبل الامس . فالشيء الاساسي في المسرح هو التمثيل .

ـ بين التجريب المختبرى والتجريب الميدانـي :

كثر الحديث مؤخرا عن التجريب في المسرح المغربي ، وأرى أن التجريب كمدلول علمي يركز على اللغة المادية ، أى على التقنيات المختلفة، في حين أن المسرح قبل كل شيء هو قضايا انسانية ، الشيء الذى يجعلنا نحتاط في الأخذ بهذا المبدأ من غير سابق تفكير ، ذلك أن التجريب يتم دائما من خلال مخابر علمية . مخابر مقفلة ، تجعل التجربة تدور في اطار ضيق ، وفي غير حضور الانسان . ثم ان الشيء الذى يدخل المختبرات هو المادة وحدها ، في حين أن الانسان ، وهو شعور وآلام وعذاب وأحلام وصراعات يبقى في الخارج ، ولهذا اعتمد التجريب في المسرح الغربي على الاضاءة وادخال الصور الثابتة والسينما وخيال الظل وتحريك الممثل وفق بيداغوجية خاصة ، وان المخابر التي احتضنت تلك التجارب النخبوية هي مسارح الجيب المغيرة ، ذات المقاعد المحدودة والجمهور المحدود ، الشيء الذى يعيد الى الحياة من جديد مسرح الاسرار ، الذى لم يكن يحضره سوى الكهنة ورجال الدين ، وان المسرح الاحتفالي القائم على وجود الآخرين وعلى مبدأى الحوار والتواصل ، لا بد أن يستبعد فكرة التجريب المختبرى ، ذلك لانه يمارس طقوسا شبه دينية في غيبة الناس .

ان المسرح قضايا ، وقضايا الناس لا يمكن أن تدرس في المخابر المقفلة ، ولكن في الساحات العمومية المفتوحة ، وفي الاسواق والاعراس والمواسم وحيث التجمعات البشرية ، لذلك كان لا بد للمسرح أن يعتمد على البحث الميداني ، أى أن يدرس الانسان حيث هو ، فالمسرح كما قلنا

خريطة تعكس جغرافية الحدث الانساني ، ولنقل هذا الحدث الى الخشبة ، كان لا بد من دراسته حيث هو . دراسته من خلال أعراس الناس واحتفالهم ومواسم الحصاد وتراثهم الشعبي ومعتقداتهم وأساطيرهم . فمن خلال هذه الدراسة سنعثر أخيرا على لغة الناس . هذه اللغة التي لا تتمثل في الكلمات وحدها ، بل أيضا في كل الوسائل التعبيرية الاخرى – ما ظهر منها وما خفي – ويمكن أن أشير هنا الى تجارب ميدانية قامت في تركيا على يد (محمد السوى) فقد أنشأ هذا الاخير فرقة مكونة من الطلبة والعمال وبعض المسرحيين المحترفين ونزل الى القرى التركية النائية من أجل أن يدرس وسائلها التعبيرية المتمثلة في الالعاب والاغاني والحكايات والاحتفالات الدينية (القربان) واحتفالات الحصاد . يقول (اننا لا نمثل الا بعد أن نتصل بالفلاحين الذين يحسنون استقبالنا ثم نكتشف (ألعاب القرية) ، لقد سمعت عنها من قبل ، ولكنني لم أراها أبدا . ولقد خصص الباحثون كتابين لهذه (الالعاب) التي اعتبرت قديما على أنها تظاهرات فلكلورية ، ولكنها اليوم أصبحت تعتبر على أنها ارهاص للمسرح ، وهذا لا يعني طبعا أن نسبتها داخل الخشبة ، لان ذلك غير ممكن ، ولكن ان ندعها تظهر في مكانها الطبيعي داخل القرية وذلك من خلال تظاهر أو احتفال (2) وبهذا فان تداريب تكوين الممثل تبقى ناقصة ، وغير مفيدة ، ما دامت تقتصر على التكوين المختبرى . فالممثل وهو يسعى الى التواصل مع الآخرين ، لا بد ان يعثر على بيداغوجية خاصة ، وذلك من خلال احتكاكه بالناس ، ومعرفته لطبيعتهم النفسية وتكوينهم العقلي وطبيعة ظرفهم التاريخي والحضارى العام . ثم ان التجريبية المختبرية تنطلق أساسا من المحسوس ، وهي بذلك تقفز فوق النظرية الفكرية ، اذ تعتبرها شيئا لاحقا ، في حين أن هناك علاقة جدلية بين النظرية والتطبيق الميداني . فالتجريب – كمدلول علمي – قد يكون فعالا في المجال العلمي اما في المجال الانساني ، حيث تتواجد مجموعة من النظريات فانها تصبح شيئا زائدا ، ذلك أن انطلاقها من الصفر يلغى كل النظريات الفكرية السابقة ، ثم ان اعتمادها على مبدأى الصواب والخطأ غالبا ما يجعل العملية تسير في خط دائرى مقفل ، اذ أن فشل التجربة ، يعيد حتما الى نقطة البدء . وبهذا مثلا يمكن الاستفادة من تجارب غروتوفسكي من ناحية تكوين الممثل ، ولكننا لا يمكن أن نقبل مسرحه المختبرى ، ذلك أن العنصر الاساسي والمتمثل في الجمهور غائب فيه .. يقول بيتر بروك وهو يقارن مسرحه بمسرح غروتوفسكي (ولكن حياة مسرحنا تختلف اختلافا شاملا عن مسرحه ، فهو يسير مختبرا لا يحتاج الا لجمهور ضيق،تقاليدمكاثوليكيةأو ضد كاثوليكية. وفي هذه الحالةفانالنقيضينيتلاءمان يخلق شكلا جديدا للاداء . اما نحن ، فاننا نشتغل في بلد آخر ، وبلغة أخرى ،

وداخل تقاليد مغايرة ، ان هدفنا ليس هو ايجاد قداس جديد ، ولكن اقامة اشكال جديدة للتواصل الاليزابيثي ، تربط الخاص بالعام ، والخفي بالجمهور، والسر بالمفتوح ، والمبتذل بالسحرى . لكل ذلك فنحن في حاجة الى جمهور فوق الخشبة ، وآخر يشاهد ، وداخل هذه الخشبة الممتلئة هناك اشخاص يكشفون حقائقهم الاكثر سرية ، الى أشخاص آخرين داخل صالة خاصة . انهم يقاسمونهم تجربة جماعية) (3) .

فالمسرح ظاهرة اجتماعية يقيمها الانسان للانسان من أجل عرض قضايا الانسان . وان المسرح لم يزدهر ويترعرع الا عند ما خرج من المعابد وتخلى عن طابعه الديني ، وعانق الانسان وقضاياه الوجودية والمجتمعية .

ـ البحث عن المسرح المستقبلي :

هذه حلقة جديدة في المسرح الاحتفالي . وانني أحاول جهد الامكان أن أجعل آرائي في التنظير تساير ابداعي المسرحي وذلك حتى لا يرميني البحث النظرى بعيدا وأجد نفسي أبحث عن المسرح المستحيل . وان ما يعزيني هو أن كلمة (مستحيل) لم يعد لها وجود ، الا في القواميس العتيقة . ان البحث عن مسرح عربي شيء أساسي ، خصوصا في ظرفنا التاريخي الراهن . حيث نجد أنفسنا في مفترق الطرق . تحيط بنا مجموعة كبيرة من النظريات الفكرية والفنية . ان المسرح وهو واحد ، قد اتخذ له في كل قطر وجها أو قناعا معينا ، فهو في اوربا يعتمد على علم النفس . انه ينطلق من الداخل أى من ذات الفرد . وهي ذات متورمة نتيجة المرض الحضارى . اما في العالم الاشتراكي فهو ينطلق من الخارج أى من الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التي تصنع الجماعات والتي يمكن أيضا أن تغيرها . أما المسرح (الشرقي) فيذهب بعيدا . أى انه يعتمد على الميتافيزيقا وعلى ربط واقع الفرد والجماعة بأسباب غيبية فوقية ، وان المسرح العربي ما زال يرقص على هذه الحبال الثلاثة ، فهو وجودى في بعض الكتابات واشتراكي في كتابات أخرى ، كما انه ميتافيزيقي في مسرحيات مصطفى محمود مثلا . وأمام هذه العشوائية الفكرية والفنية فقد كان لا بد من تحديد موقفنا من كل القضايا المعروضة على الساحة الفنية . وذلك ما حاول البيان الثاني أن يقدمه .

الدار البيضاء في 24 ـ 2 ـ 1977

الهوامش :

1) Les signes et les songes - essai sur le théâtre et la fête - Alfred Simon. Collections - esprit - seuil. P. 17.
2) Travail théâtrale - été 1975 - Le théâtre de liberté - p. 20.
3) « Vers un théâtre pauvre » Jerzy Grotowski (la Cité)