

الباب الأول

المسرح العربي وعلاقته بالتجريب

المسرحس العربي وإشكالية الخصوصية

الغسل الأول

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

لقد سبقت الإشارة إلى ظروف نشأة المسرح العربي، وما واكبها من اهتمام متزايد على الساحة الثقافية في سياق التحولات التي شهدتها هذا الفن. فمتذ الفجر الأول لميلاده، والجدل مستمر حول تطور هذه الظاهرة التي رأى بعضهم أنها «ولدت غريبة عن المركز الذاتى والجوهري للثقافة العربية الشاملة أو الثقافات الإقليمية التي تتشكل منها فى الوقت الحاضر»^(١).

وبهذا المفهوم صارت هذه التجربة مجرد صورة باهتة أو بداية خاطئة لثقافة هجينة طرقت باب المسرح العربى حسب مناصرى هذا الاتجاه الذين فجّروا أعتى سؤال. وقد أفضى هذا السؤال إلى التشكيك فى كل إنجازات المسرحيين العرب التي انبثقت ضمن ما سموه «بالمشكلة الدرامية الأوربية، (وعليه فإن المسرح العربى) هو الآن ينمو داخل هذه المشكلة. والخلل إذن مزدوج، خلل بداية، وخلل نمو»^(٢).

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

(١) مفيد الحوامدة : المسرح العربى ومشكلة التسمية. مجلة عالم الفكر - (الكويت): المجلد ١٧

- العدد ٤ يناير - فبراير - مارس - ١٩٨٧ ص: ٦١ .

(٢) أدونيس: خواطرا نقائض من أجل إبداع مسرحى عربى (الحياة المسرحية) (السورية)

دمشق ٢٤ - السنة ١ خريف ١٩٧٧ - شتبر - أكتوبر - نوفمبر. ص: ٩

صاحبه «أدونيس» من مواقفه المعادية للتراث. لا سيما وأن الاهتمام بهذا العنصر قد بدأ يشتد عوده في هذه الفترة. أما الأمر الثاني: الذي نراه أكثر خطورة، فيتجلى في التشكيك في مختلف التجارب العربية. ولم يكتف الباحث بالظن في تطور المسرح العربي وتمسكه بسيقان الدراما الغربية، وإنما جاوز الحد بالحكم «بعدم وجود مسرح عربي حتى الآن»^(٢). وهذا ما يدفعنا إلى رفض هذا الحكم جملة وتفصيلاً. وفي كل الأحوال فإن التجارب المسرحية العربية قد بدأت تخلق فعلاً مشكلياتها الدرامية.

وفي مقابل ذلك، فإن الإحاطة بتطور المسرح العربي لا يمكن أن نحدد مظاهره وآفاقه إلا بعلاقته بالحقل الفكري الذي أتاح مجموعة من التصورات.

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

وقد تضافرت عوامل عديدة في ترسيخ هذه الثنائية المؤسسة على فكرة المركزية، منها الاستعمار الغربي باحتوائه لأنماط المعرفة، وإفرازه لدور إيهاري ضمن ما يعرف «بصدمة الحداثة»، أو كما يسميها إدوار الخراط «الحساسية الجديدة». وهي حساسية بدلاً من أن تكون «حداثة إبداع، استحالته إلى حداثة إفزاع. كان من المتوقع أن تكون حداثة فن وعلم. فانهحرت لتكون حداثة جمود وحلم»^(٤). وبذلك سار مفهوم الحداثة يرتبط بإنجازات الغرب، فغاب الاتجاه الصحيح الساعي إلى تحديث إبداع فنون القول يراعى تطلعات العصر الراهن، في حين أن الرجوع إلى الأصل يعد مظهرًا من الردة، ومسلكًا منافياً لكل مستحدث.

(٢) المرجع نفسه، وبواقفه في هذا الرأي: أحمد زياد الحبك في مقال له، تحت عنوان: العرب والمسرح المعرفة - (السورية) - العدد ١٦٢ - يوليو - غشت ١٩٧٥ ص: ١٥١.

(٤) إدريس الناظوري: 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 هي حقيقة ثابتة نسلم بها؟ وإذا كانت كذلك، ما هي حدودها وأبعادها؟ وبمعنى آخر هل هي صفة كونية تنضوي تحت لوائها جل الثقافات الإنسانية؟ أو أنها مجرد منارة يهتدى بها المريدون بالمعنى اللغوي لا بالمدلول الصوفي. وأين يمكن أن نحدد علاقتها بالآخر، فهل هي علاقة ذات صفة عدائية؟ أو تصالحية.

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

فالمعاني المرتبطة بها تشير كلها إلى معنى الثبات والرسوخ في المكان. وبذلك فهي لا تفترق عن المدلول الاصطلاحي بأن: المركز هو «المقر الثابت الذي تتشعب منه الفروع. والمركزية نظام يقضى بتبعية البلد لمركز رئيس واحد»^(٦). وعليه فإن المركزية تمثل الأصل - بالمفهومين اللغوي والاصطلاحي - الذي تتوزع عنه الفروع. أو بتعبير آخر، إنها النموذج المرجعي الذي يحيل جديلاً على العلاقة بين «المركزية الغربية» باعتبارها قطباً يوطوبياً يفيد معنى التمكن والامتلاك.

ونظراً إلى علاقة الترابط بين المسرحين الغربي والعربي، وتأثر الدراما العربية بصدى الاتجاهات العالمية، فقد قويت بمقتضاها هذه الصلة. غير أن هذا التقارب الثقافي لا يمكن أن يجيز قبول فكرة المركز والمحيط؛ لأن «تفاعل الثقافات في العصر الحاضر ضرورة قومية

(٥) لسان العرب : ابن منظور - الجزء الخامس. مادة: ركر دار صادر بيروت - بدون سنة نشر - ص: ٣٥٥.

(٦) إبراهيم أنيس وجماعة من الباحثين: المعجم الوسيط، دار الفكر - ج ١ ص: ٩٨.

إنسانية بآن واحد. فما من ثقافة إنسانية يمكن أن تقوم إذا لم تكن ثقافات قومية تعترف ببعضها بعضاً وتتلاقى... تلك هي دياكتيك الأخذ والعطاء»^(٧).

وهي ضوء ما يحققه الحوار الثقافي من توازن فكري، وتنمية لكافة المواهب وصقلها بأطوار معرفية كثيفة، فإن نجاحه لن يتحقق إلا في سياق التكافؤ الحاصل بين المتحاورين، من أجل تحقيق نوع من التبادل. من هنا وجب التمييز بين «مفهوم التبعية الثقافية، والتبادل الثقافي»^(٨). فالأول مرتبط بذويان الشخصية المحلية في قطب الآخر. أما الثاني، فيبدو أكثر توافقاً مع فكرة عالمية الثقافة عن طريق ما يسمى بـ«المثاقفة» Acculturation: «وهي نتيجة تطور لعلاقة التلاقح بين أجناس مختلفة، يحدث بموجبها تماثل جزئي أو كلي بين ثقافة هذه الأجناس»^(٩).

وإذا ما عدنا بهذا المصطلح إلى المعاجم القديمة، فإن أبرز معنى يتضمنه هو «ثَقَّفَ: لآعبه بالسيف، والثَّقَافَةُ: العمل بالسيف، يقال فلان من أهل المثاقفة وهو مثاقِف، حسن الثقافة بالسيف. ومن المجاز: التأديب والتثقيف»^(١٠).

وبمعنى آخر «رجل ثَقَّفٌ وثَقَّفٌ: حاذق فهم»^(١١). وهي بذلك تقترب من المهارة والحدق»^(١٢).

(٧) أديب اللججى: حوار بين الدول أم حوار بين الثقافات. المعرفة السوري - العدد ١٢٢ - مارس ١٩٧٣ ص: ٢٠.

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

(٩) Dictionnaire: Le petit Larousse illustré. 1996. "Acculturation": Edition Larousse Paris France 1995 p. 34.

(١٠) محمد مرتضى الزبيدي: تاج المروس: مادة ثَقَّفَ المطبعة الخيرية - مصر - ١٣٠٦ هـ ص: ٥٣.

(١١) ابن سيده الأندلسي: معجم المحكم والمحيط الأعظم مادة (ثَقَّفَ) تحقيق مصطفى السقا وحسين نصار. معهد المخطوطات بجامعة الدول العربية ط١ ١٩٥٠ ج ٦ - ص: ٢١٨.

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

وبهذا تكتسى الصيغة النهائية لكلمة «مثقفة» نوعاً من الخصام بين طرفين، هذا من حيث المعنى اللغوي، أما المدلول الاصطلاحي، فمعناه التهذيب والتأديب الذي يتسنى بمقتضاه للمهذب أن يحتك ويتعلم من الآخر حتى ولو كان المعلم عدوه؛ لأن من طبيعة التصادم أن تعلم الإنسان وتهذبه.

من هنا وجب تأكيد ضرورة النظر إلى المثاقفة بوصفها استثنائية لا عدوانية - كما كانت عند المفكرين السلفيين العرب، إذ غلب عليها «دائماً منطلق المواجهة مع أوربا»^(١٣). وهذا الموقف هو الذي أفقده هذه الرؤية قدرة اللحاق بالركب الحضاري بعدما أغلقت قنوات التواصل، في حين أنه لا مفر من «ثقافة فسيفسائية، فهي تعرض كل الموضوعات وتعتبر عن كل القضايا التي تمكن أن تشغل الناس؛ ولأنها تقوم على إستراتيجية خاصة للإغراء، وتجذب الاهتمام وتشطط المخيلة»^(١٤).

وبالمقابل، لا يمكن لهذا الاقتناع أيضاً أن يكون هو الآخر مبرراً لتمرير فكرة مركزية الثقافة الغربية «لأنها أسطورة نخدع بها الضعفاء»^(١٥).

ومن شأن هذه الأسطورة أن تضحل. بيد أننا لا ننفي صفة التمايز بين العقليات والذهنيات، ولكنه «تباين من حيث المستويات، لا من حيث الطبيعة»^(١٦).

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

(١٣) عبدالله العروى: ثقافتنا في ضوء التاريخ - المركز الثقافي العربي - البيضاء - دار التنوير - بيروت ١٩٨٢ ص: ١٩٦.

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

(١٥) في حوار مع حسن حنفي أجراه معه هاشم صالح مجلة الكرمل - العدد ٥ - ١٩٩٢ ص: ١٢٢.

(١٦) عزيز الحبابي: نقلاً عن كتاب: الشخصية العربية بين صورة الداب ومفهوم الآخر لأبي الأعلى المودودي، دار التنوير - بيروت - ط١ - ١٩٨١ ص: ٧.

تكتسى شرعيتها لتتفى صفة الكمال التي تلتحق بالغرب. ولا يخفى ما لهذا الاختكار من أبعاد مدمرة تسريت إلينا نتيجة فلسفة قائمة على سلطة ضاغطة تجعل المغلوب مولعاً بتقليد غالبه - حسب الفكر الخلدوني - .

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

وما يهمننا من إثارة هذه المزاجية هو الشق الثانى لما له من سبغة تفاضلية يشوبها خلط بين نموذج ك «رفيق للاستثناس، ونموذج ك» أصل يقاس عليه فيصبح سلطة مرجعية ضاغطة قاهرة، تحتوى الذات احتواء وتقدها شخصيتها واستقلالها»^(١٨).

على أن حدة الصراع ضد السلطة «المركزية الأوروبية 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 إرهاباتها 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 الأوروبية، والمدارس الفنية المتشعبة عنها.

(١٧) محمد عابد الجابرى، على هامش ندوة القاهرة - التراث وتحديات العصر. دار الطليعة، بيروت. ط١ - ١٩٨٥. ص ٤١.

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

ترى ما هو نصيب المسرح العربي 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 واضحاً، فلاحت مؤثرات كبيرة تشبعت بها الدراما العربية. غير أن هذا الإعجاب شابته حيرة وتردد، تجلت بصماته فى أعمال المجريين الأوائل. والسبب فى ذلك يرجع إلى أننا «أخذنا الأصول الفنية الأوروبية 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 وقعت 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، وارتداد الثوابت المحنطة فى محاولة «لاكتساب جواز المرور نحو الحداثة حيناً، والعصرنة حيناً آخر»^(٢٠).

بيد أن التطابق النظرى للمقترحات المسرحية العربية مع الأوراق التنظيرية الغربية لا يمكن أن يسوغ فكرة «المركزية الغربية» ليعضها 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) ١٤ - ١٩٩٠. ص ٢٨.

تركيباً

إن تعايش المسرح العربي مع ما تحقق في الغرب، أو بالأحرى تطابق الكثير من الآراء التنظيرية بين هذا القطب أو ذلك، لا يعفينا من تحديد نوعية هذه العلاقة وضوابطها وشروطها الموضوعية. وعليه، كيف يمكن لنا التعامل مع الغرب - أو الاتجاهات العالمية المسرحية تحديداً - ؟

من المؤكد أن أي ثقافة وكيفما كان تاريخها، وانتشار صيتها لا يمكن أن تكون مؤسسة على تأييد مطلق. ولأجل هذه الغاية، وجب «الدخول مع ثقافة الغرب التي تزداد عالمية في حوار نقدي، وذلك بقراءتها في تاريخيتها، وفهم مقولاتها ومفاهيمها في نسبتها. وأيضاً التعرف على أسس تقدمها والعمل على استبانتها في تربتنا المحلية»^(٢١). فالتعامل مع ثقافة الغير يقتضى ممارسة وعى نقدي إزاءها. وترشيد إنجازاتها قصد بلورة الخصوصية والاختلاف.

ومن هذا المنطلق، فإن الاستبانت لا ينبغي أن يعجز مشروعية تقديس ثقافة معينة - ومنها الغربية - . ومن شأن هذا الاقتناع أن يعقد السؤال: «كيف أعرف نفسى بإزاء الغرب؟ ومثل هذا السؤال يزيد المشكلة، بدلاً من أن يساعد على حلها»^(٢٢)، لأن السؤال الحقيقي الذي يعد جوهرياً هو كيف أعرف نفسى بنفسى؟ وكيف يمكن للمسرح العربي أن يكتف بأعماله انطلاقاً من الاحتكاك ببعض المدارس الفنية التي تعد مموناً رئيسياً لتكامل الزاد المعرض، ونضج المستويات الفنية والجمالية القادرة على إغناء الحقل التجريبي المسرحي العربي.

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

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

(٢٢) سعد الله ونوس: في البحث عن مسرح عربي - مجلة الحياة المسرحية: دمشق - سوريا

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

الفصل الثاني

أثر التجريب المسرحي الغربي وعلاقته بالتنظير للمسرح العربي

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

ولا تخلو نظرة تتكفل بهذا الجانب، دون أن تشير إلى الإطار التاريخي الذي ربط الغرب بدول العالم الثالث على وجه الخصوص. فقد تأتي لهذا القطب المحوري أن يمسك بناصية هذه البلدان، وترشيده لمختلف الفنون الحديثة. ومن بينها المسح لصالح إنجازات المدنية الغربية مستغلاً في ذلك الوضع السياسي والاجتماعي العربي المنهار.

غير أن هذه الظروف كلها لم تلمس تلك المواجهة المفترضة بين الشرق والغرب؛ ولو أنها تراوحت بين العدوانية، وبين النظرة الإعجابية بإنجازات القطب الغربي. ونتج عن ذلك ظهور تيارات ومذاهب ومناهج غربية تحولت إلى «دينامية للخلط وتراكم التصورات التي أفرزتها الثقافة الغربية منذ القرن الثامن عشر»⁽¹⁾.

(1) محمد براءة: اعتبارات نظرية لتحديد مفهوم الحداثة - مجلة فصول (المصرية) المجلد 4، العدد 3 أبريل - مايو - يونيو = 1984 ص: 16.

وقد تم هذا في غياب شرط المواجهة الحقيقية المستتدة نظرياً على فكرة نقد المناهج والمذاهب الغريبة التي لازالت تترك بصمات واضحة على الإبداع العربي، وما يرتبط به من إشكاليات كبرى كالحداثة «لأن الحديث عن حداثة عربية مشروط تاريخياً بوجود سابق للحداثة الغربية. وبامتداد قنوات التواصل بين الثقافتين»^(٢).

وعليه، فإن الحداثة الغربية أصبحت امتداداً طبيعياً للحداثة العربية. غير أن هذا الوجه الفاتن للدوحة الغربية ما انفك يتحول إلى مأزق حقيقي، أو ما يطلق عليه بمفارقات الأصالة والمعاصرة. وهذا الأمر ولد نوعاً 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 أدري، أمن سوء حظي أو من حسنه، أن أعيش الآن في أوروبا وسط هذا الاضطراب الفكري الذي ليس له مثيل.. فانا موزع الآن كما ترى بين «الكلاسيك» و«المودرن» ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين: فليسقط القديم؛ لأن هذا القديم أيضاً جديد عليّ، فانا مع هؤلاء»^(٣).

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

وقد عمل هذان العاملان جنباً إلى جنب لإغناء مصادره المعرفية والفنية، وهو ما تجلّى بوضوح في أعماله الكثيرة التي حملت إرهابات توفيقية تحكمت في سائر إبداعاته، انطلاقاً من أعماله الأولى «أهل الكهف»، «شهرزاد»، «بجماليون» وغيرها.

وقد ظل فيها وفيها لنزعتها التوفيقية القائمة على التفاعل بين الماديات والروحيات. وهذه النزعة التوفيقية نفسها هي التي أصلت عنده

(٢) محمد براءة المرجع نفسه. ص: ١١.

(٣) توفيق الحكيم: زهرة العمر - المطبعة النموذجية - القاهرة - ١٩٤٢. ص: ٢٣.

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

وبهذا الانفصالات من التردد الذى أبداه الحكيم فى بادئ الأمر، استطاع بعد ذلك أن يحل هذا الإشكال، مما ساعده على التجرد «من كافة المغريات والتزوات 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 والاقْتباس، إذ استطاع أن يستوعب المسرح الغربى، ويتمثل تقاليده واتجاهاته تمثلاً واعياً، ويمزجها بثقافته العربية مزجاً أصيلاً وذكياً، 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 كثيراً، إذ ذهب كثير من الدارسين إلى اتهامه بالنخبوية، وبأنه «كان بعيداً عن مشكلات المجتمع المصرى، يعيش وحيداً

(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 مفكراً وفناناً دار شهدى للنشر، القاهرة. ط٢، ١٩٨٥. ص: ١٣٧.

(٧) تسعديت آيت حمودى. أثر الرمزية الغربية فى مسرح توفيق الحكيم - دار الحدائق 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 «قالينا المسرحى».

وقد ضمن هذا الكتاب الشكل المقترح للمسرح العربى، انطلاقاً 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 انطلاقاً 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 التشريحي»^(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 محلياً وعالمياً. ولكن مع ذلك، فإن نزعته التوفيقية ظلت حاضرة فى هذا التنظير، ولا أدل على ذلك من أنه فى ظل هذه الدعوة المحلية، اقترح عدم التخلّى عن الأشكال المسرحية الأوربية المألوفة. وقد برر ذلك بالرغبة فى مواكبة الركب الفنى العالمى: «حتى لا تنفصل عن الركب الحضارى العام فى جميع خطواته وتصورات»^(١٠).

ولكن هذه الدعوة ظلت صريحة فى واد، لا سيما حين تخلّى 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: قالينا المسرحى - مكتبة مصر للطباعة، القاهرة، ١٩٨٨، ص: ١٢.

بعد ذلك. ومن ثم بقيت دعوته هاجساً تظهيرياً راوده فترة من الزمن، ثم توارى بعد ذلك بالتدرج حتى انطفأت شعلة تلك الرغبة الفنية الجامعة.

وبنفس الرغبة، جاءت دعوة «يوسف إدريس» القائمة على مسرحية «شكل السامر»، باعتباره أحد الأنماط المستمدة من الريف المصري، وكانت هذه الدعوة تعد بالكثير؛ لأنها لم ترد «تحت تأثير فكرة أو شخصيات مسرحية، فحسب، وإنما بتأثير رؤيا فهم مختلف في الأداء والتصوير والإخراج»^(١١).

غير أن مبالفتها في التهريج والتصوير «الكاريكاتورى» لشخصية الضرفور، جعل مشروع «السامر» «محتاجاً 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 وبنى 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 التي كان يحلم بها ضمن تصور مسرح محلى لتتحقق في 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 المؤلف، مطابع الوطن العربى، بيروت، فبراير ١٩٧٤، ص: ١٧٥.

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

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

(١٤) حسن النيمى: معاملة البحث عن صينة عربية متميزة - مجلة خطوة (الثرابية) 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 التهرج، وه «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 التظهير بجرأة اعتماداً على شكل «السامر» بوصفه أحد الظواهر الأصلية 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 من مثل هذا النوع من الكتابات المرحوم «سعد الله 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 وأحداثاً منفصلة عن بعضها.. بل بوصفه صراعاً لإرادات وقوى متناقضة، يحاول دائماً أن يبرز وجود الشخصية العربية داخله دون ملل أو توقف»^(١٧).

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

(١٦) الاحتفالية مواقف ومواقن مضادة. دار تيتل - مراكش، الطبعة الأولى - ١٩٩٢.

ص: ١٧٤.

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

١٩٩٦، ص: ٧.

ومما يضيف على تجارب «نوس» طابعاً متميزاً في التعبير، احتكامه إلى الخصوصيات الفنية للعرض المسرحي من خلال إطلاق المجال لعروضه المقترحة خارج سلطة العلية الإيطالية، كما هو الشأن في مسرحية «مغامرة رأس الملوك جابر»، حينما خرج بها المخرج إلى فضاء المقهى. وبهذا تخطى ونوس عتبات النص الأدبي، وأشرف على توافد الفرقة المسرحية الرابطة على حدود الكتابة.

ومن جهة أخرى، فإن ونوس كان يحرص في الكثير من أعماله على توظيف «الحكواتي». وهي الصيغة الأكثر شيوعاً في العديد من الأعمال المسرحية. وهذه الصيغة تساعد على استغلال تقنية «التغريب أو التباعد البريختي» داخل الحوار خدمة للفعل المشهدي المتنوع الذي «تترابط فيه الحركة بالكلمة»^(١٨) ويستمد مسرح ونوس جذوته من التجريب، فهو الإطار الموضوعي والفني لأعماله المسرحية التي صقلتها موهبته الكبيرة، وإطلاعه على أهم الروافد العالمية، ومنها «المسرح الملحمي». وعمل تبعاً لذلك إلى عملية الاستبابت التي تجلّت في بعض نصوصه المسرحية نحو «الملك هو الملك»، و«الاغتصاب».

ثم ركّز على عملية الاستلھام التراثي كما هو الحال في أغلب أعماله. وقد حاول أن يضيف على أعماله طابع الإثارة قصد تشغيل الملكات الإدراكية عند الجمهور الشعبي العريض، أو كما يقول هو نفسه «إننا نريد تغيير وتطوير عقلية وتعميق وعي جماعي بالمصير التاريخي لنا جميعاً»^(١٩).

ففي مسرحية: «الملك هو الملك»، يحاكم ونوس الواقع العربي الجديد، انطلاقاً من إدانة مضمنة للأجهزة الحاكمة. وتبعاً لذلك فإن تغيير

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

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

الأفراد لم يغير أساليب الحكم. وبهذا استمر تنسخ الوضع في الوطن العربي.

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

- الملك: لعبة ربما كانت لعبة (لهجة إصدار الأوامر). من الآن فصاعداً اللعب ممنوع.

- المجموعة: (وراءه): اللعب ممنوع.

- الملك: والوهم ممنوع^(٢٠).

لكن اللعب الذي أراد المؤلف لا يخرج عن الدرس السياسي «الذي يقوم على الأنظمة لا على الأفراد»^(٢١).

إلا أن ما يعاب على هذه التجربة استبابتها لجانب المضمون، ونقلها شبه الحرفي لمسرحية بريخت «رجل برجل». وهذا بغض النظر عن التأثير الفني الذي تركه صاحب المسرح الملحمي؛ لأنه يعد شرطاً ضرورياً، ولا يقلل من قيمة تجربة المبدع السوري «لأن الاقتباس المسرحي ليس عجزاً، ولا هو تعبير عن فقر في النصوص المحلية، إنه قبل كل شيء، حاجة ثقافية موضوعية»^(٢٢).

غير أن الصياغة الموضوعية المتقاربة مع عمل «بريخت» هي التي طبعت هذا العمل. وقد تبلور هذا التشابه بشكل واضح بين كل من أبي عزة الذي تحول إلى ملك في مسرحية ونوس، حينما قرر أن يقوم بلعبة مسلية فيسلم مقاليد الحكم إلى أبي عزة، وشخصية «غالى غالى» لدى بريخت، الذي تحول من إنسان حمّال إلى جندي غليظ القلب

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

(٢١) علي الزاعي: المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ع ٢٥ يناير ١٩٨٠ - ص ١٩٧.

(٢٢) فخرى صالح مسرح سعد الله ونوس - مجلة فصول (المصرية) نقاهرة - عدد خاص عن المسرح والتجريب ج٢، المجلد ١٤، ع ١ - ١٩٩٥ - ٢٢٦٠٠.

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 جاهزاً 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 أيضاً خذوا هذا الصندوق واكتبوا عليه بالطباشور (غالى غاى)، والآن يجب أن تقوموا بتمثيل الجنائة وبدفته...» (٢٣).

فالسياقات المعرفية فى العملية تحدد لنا الإطار الأيديولوجى 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 أيضاً إلى تمرير خطاب الماركسية المعارض للنازية. لذلك فإن الرغبة فى تكوين قاعدة شعبية تسم العملين الاثنيين. وهو ما جعل «أحمد الحموم» يشير إلى وجود تطابق بين العملين يكمن فى «استبدال إنسان بإنسان من خلال الثوب»^(٢٤). وقد دافع «ونوس» عن عمله هذا معلقاً على رأى السابق بأن «الاستبدال ليست فكرة أساسية، تطابق بين العملين، أو تجعل أحدهما منسوخاً عن الآخر، وإنما هو حدث رمز يتغير مضمونه ودلالته وفق الإطار أو السياق الذى ينمو

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

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

ويتطور»^(٢٥).

ويمكن أن نرجع شغف بريخت إلى اقتران المسرح الملحمي بالأساليب التعليمية والتحريرية التي تتألف مع التصور العام لتطبيقاته ففيها ضمن موقفه من السياسة، حينما مال «إلى فكرة مسرح التيسيس، باعتباره أداة للشحن لا للتفريغ»^(٢٦).

والظاهر في خطاب ونوس المسرحي، سعيه نحو كشف تناقضات الواقع، والتغلغل في قضايا الشعب العربي ومعاناته عقب نكسة يونيو. وهو خطاب يسعى إلى تعميق الوعي الجماهيري. لذا نجده يلح على المشاركة الفعلية للجمهور دعماً لتحقيق تواصل حتى بين العرض والمتفرج. ولتعميم هذا المفهوم، نجده حريصاً في جلّ أعماله على استغلال التراث والتاريخ العربي، 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 الحرفي في مسرحية «الملك هو الملك» جاوز حدود الاقتباس، وأساء إلى هذا العلم. وبالرغم من ذلك، يظل سعد الله ونوس هراً بارزاً في تاريخ المسرح العربي المعاصر.

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

وبصرف النظر عن الأثر الكبير الذي تركته المصادر الغربية على مسرح سعد الله ونوس، سواء الملحمي منها، أم التسجيلي 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.

في 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 تغطي غابة العطاء التي جادت به عبقرية المبدع السوري. وقد اتعدت شعلة الإبداع في العقد الأخير قبل وفاته، فأثمرت في إغناء رصيده الإبداعي بإضافة مجموعة من النصوص المسرحية التي تتدرج ضمن مسيرته التجريبية. فمن خلال هذه المسيرة، تمكن المرحوم من خلق تواصل حي مع واقع يموج بالتناقضات السياسية والاجتماعية، كما ساهم انفتاحه على إنجازات العلوم الإنسانية، والحلول في معضلات المعاناة النفسية، والتمزقات الاجتماعية الراهنة في تخصيص تجاربه الجريئة.

ولم يكن المغرب بمعزل عن تلك الموجة الكبيرة التي تلقفت عبرها فعاليات المبدعين العرب ممارسة وتنظيراً. فقد هبت تجربة «الاحتفالية»، بوصفها أحد الروافد ضمن «مسيرة تواصل الخط الفني والفكري الذي ابتداء مع هارون النقاش. والذي تواصل مع توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وصولاً إلى جيل السبعينيات والثمانينيات في المسرح العربي»^(٢٧).

ويأتي «برشيد» على رأس الوجوه البارزة التي نشطت المشهد الاحتفالي، سواء من خلال أعماله الكثيرة، أم بواسطة بيانات الاحتفالية، نظراً للعلاقة الجدلية بين الإبداع والتنظير، تلك العلاقة التي تقوم على التحدي والتجاوز^(٢٨).

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

(٢٧) في حوار مع عبدالكريم برشيد أجراه معه نور الدين برشيد - البيان الثقافي - 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» في الكثير من المرات أن الاحتفالية تتطلق من فعل الحفل؛ والحفل أساس الفرجة. وهو لا يقوم على التهريج؛ لأن مفهومها أشمل من ذلك، إذ يقول برشيد نفسه «الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أساس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورًا جديدًا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع»^(٣٠).

لذا فإن الاحتفالية تزواج بين مفهوم الاحتفال في كونه اختزالًا للثقافة الشعبية ككل، وبين الاحتفال بوصفه انخراطًا في روح العصر، وورصدًا لتناقضاته.

لذلك نجدها تؤكد في بياناتها الطابع الحركي للفن وضرورة ربطه بالواقع. فالمسرح في نظرها يتأسس على موقف فاعل ومنفعل. يقود الإدراك الواعي 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 موضحة شكلية.

غير أن التعبير عن الواقع في المنظور الاحتفالي لا يتقيد بالنقل الحرفي لهذا الواقع. وبتعبير آخر، «فإن المسرح الاحتفالي لا ينسخ الواقع الطبيعي، ولكنه يركب واقعًا مسرحيًا جديدًا، هذا الواقع الجديد هو بالأساس واقع مركب - بشكل كيميائي دقيق - يعتمد هذا التركيب - في كليّاته وجزئياته - على المزج بين الأجواء المختلفة، مزج الواقع

(٢٩) عبدالكريم برشيد: مسرحية: ابن الرومي في مدن الصفيح: مجلة الفنون (المغربية) س

٦، ١٤، نوفمبر ١٩٧٩، ص. ٨٧.

(٣٠) المسرح الاحتفالي - 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،^(٢١).

وعليه، فإن موقف الاحتفالية من الواقع باعتباره واقعاً مركباً جعلها تخضع هذا الواقع لمنطق فنى مغاير يرتبط بالسياقات الجديدة للبعد المسرحى. فالبعد المسرحى لا يفصل بين جزئيات الواقع وکلياته، أو بين الطبيعى وغير الطبيعى، بين العرضى والجوهري، أو بين المؤلف والقائزى. لذلك فإن الواقع المركب يربط بين الحلم والواقع، ويمتزج فيه الوهم بالحقيقة. ولما كان هذا الواقع يتجاوز حدود الواقع الطبيعى، فإنه لا يضع حدوداً بين الكوميديا والتراجيديا، أو بين الضحك والحزن، «فهو ضحك رمادى أو ضحك مركب»^(٢٢)؛ لأنه يقوم على أساس التداخل انطلاقاً من مفارقات الواقع.

أما فيما يتعلق بموقف الاحتفالية من التراث، فيتموضع داخل منهج نقدى تاريخى، ذلك بأن الاحتفالية تنظر إلى التراث باعتباره كائناً لا يبلى أو يموت؛ لأنه يشكل الحضور والاستمرار الدائم. فهو لا يرتد إلى الخلف، بل إنه يجذبنا إلى الأمام انطلاقاً 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 يلقى تراثيته. والتراث يتداخل أيضاً مع الحاضر عبر قناة التواصل والاستمرار من منطلق المنايرة لا منطلق التماهى. لذا فإن تعامل الاحتفالية مع التراث لا يقف عند عتبات الكائن، ولكنه يفتح آفاق الممكن.

وبهذا يمكن لنا صياغة المفهوم الآتى انطلاقاً من جدلية الماضى بالحاضر، كما تراه الاحتفالية. فالتراث هو الماضى الذى لا يمضى^(٢٣).

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

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

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

كما أن علاقة التراث بالواقع اليومي «علاقة تقوم على أساسين اثنين: القطيعة والاستمرار، أي أن نوجد الماضي لنعدمه، ونثبته لننفيه، ونستحضر القيم الماضية لتغايرها ولا نكررها»^(٢٤).

ولما كانت صفة تجاوز المفاهيم الدرامية السابقة تعد واحد من أولويات المشروع الاحتفالي في 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 في اللعبة المسرحية. كما دعت الاحتفالية إلى انتقاد المسرح الملحمي؛ لأنه مسرح يسعى إلى شحن المتلقى بالأيدولوجيا، وترسيخ الجانب التعليمي للمسرح؛ ولأنه يتقيد بسلطة السرد. فالملمحة تستعيد لحظات الماضي كي تربطه بحتمية الصراع التاريخي قصد تمرير خطابها الأيدولوجي. أما الاحتفالية، فغايتها تغيير الواقع من أجل التطلع إلى الأمام.

وانطلاقاً من اجتهاداتنا في ابتكار أسلوب جديد في طريقة الأداء، عمدت الاحتفالية إلى تطبيق أسلوب مرن في التمثيل باعتمادها على طريقة يتصف بها الممثل الاحتفالي، باعتباره صانعاً للحفل مرتبطاً بواقعه؛ وهي تقنية الاندماج المنفصل. وفيها نجد أن «الممثل الاحتفالي لا يتقمص دوره، ولكنه يجعل الدور يتقمصه باعتباره أنه يطبق تقنية الاندماج المنفصل. وهي تقنية تجمع بين الاندماج عند استانسلافسكى. والتباعد عند بريخت. فالممثل يتفانى في الحل في الشخصية وينفصل عنها متى شاء»^(٢٥). فالممثل الاحتفالي ليس دمية نحركها على الخشبة، فنجعل الجمهور مكتفياً بمتابعة حركاتها، بل هو مرتبط بجمهوره غير منفصل عنهم وعن حياتهم. فالممثل مرتبط بزمن فتى يدخله متى شاء،

(٢٤) نفس المعطيات.

(٢٥) د. محطفي رمضاني: الحركة التجريبية في المسرح المدرسي المعاصر، مجلة كلية الآداب.

سبق التعريف به، ص: ٢٢.

ويخرج منه متى أراد.

وهذا التداخل الزمني يقودنا إلى الحديث عن طريقة تقديم الحدث، فالحدث في منظور الاحتمالية لا يخضع لخط مستقيم وفق تسلسل زمني مضبوط، ولكن زمنه منكسر ومتقطع. وهو شبيه بخط دائري أو شكل حلزوني^(٢٦). كما أنه يخترق الزمن الواحد والمكان الواحد؛ لأنه مرتبط بالحالة، وهي حالة تتلون ولا تعرف التباث، إذ لها امتداد في الإنسان وخارجه. وفي النهاية فهو ليس حدثاً واحداً، ولكنه مواضيع وأحداث تصل الحلم بالواقع، والخيال بالحقيقة.

أما الإخراج الاحتمالي، فأساسه الحركة والفاعل، فلا وجود لاحتفال خارج دائرة الفعل. وهو فعل تحركه آلة اسمها الممثل باعتباره حاملاً للدلالة، منتجاً للعلامة، ومؤثراً في باقى علامات الركح. من هنا ترى الاحتمالية أن الممثل والديكور عالمان متصلان؛ فالأول: يجسد لنا الروح والإحساس، أما الثاني: فيمثل المادة والأشياء. غير أن علاقة الممثل بالديكور ليست ثابتة؛ لأنها تتجاوز الثابت كي تفصح عن الباطن. فالديكور لا يستسخ 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 تزيينياً فحسب، لأن ذلك يمثل الزيف، فأما وظيفته الحقيقية فتجسد في دوره التعبيري. ولهذا فهو يعكس الحالة الداخلية للممثل؛ لأنه يسبق تكوين الوجه. وهذه الملحقات كلها في سياقها التعبيري هي أدوات تعبيرية أساسية، لأنها تجدد الاحتفال وتركبه. وفي كل حالة فإنها تنبذ المؤلف والمادى، كما ترفض أن تكون مجرد رموز مبتذلة^(٢٧).

أما في مستوى تعامل الاحتمالية مع الفضاء، فظلت وفيه لنزعتها

(٢٦) البيان الرابع. ص: ١٨٨ وما بعدها.

(٢٧) البيان الثالث. من ص: ١٢٢ 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 للإمكانات 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 آرتو»، وهو من الداعين إلى إلغاء سلطة النص، ويرى «بأن النص الأدبى يقتل المسرح، لأنه يجعل الفن يستنسخ المؤلفات الأدبية»^(٢٨). وتذهب الاحتفالية إلى نفس الرأى، على اعتبار أن الحفل يوجد داخل النص وخارجه فى نفس الوقت. كما استتارت ببعض التقنيات العالمية، كتقنية التفرغ 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 مكنتها من الصمود حتى الآن. كما ترند استمرارية المشروع الاحتفالية إلى تمسكه بصيغة محلية فى منابعها، عالمية فى أبعادها.

ونبقى دائمًا بالمغرب، لنعرج على منطقتيه 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

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

«محمد مسكين». وهى كتابات عرفت بإسهاماتها المتنوعة على مستوى الإبداع والنقد والتظير. وكانت بداية تألق «محمد مسكين» مع «جمعية المسرح العمالي» بوجدة فى أواخر السبعينيات. وقد اجترن اسم هذا المبدع أكثر بنظريته المعروفة بمسرح النقد والشهادة أو: مسرح النفى والشهادة. كما أطلق عليها لاحقاً سنة ١٩٨٧. وتأسس هذه الكتابة على الارتباط بالواقع، ارتكازاً 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 ألا 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 تتلوى على تفجير الواقع، وخلقلة السائد فيه، كما أنها تتأطر فى مفاهيمها، ويقدر أكبر من التأثير - بأصول المسرح الملحمى ومذهبه البريختى، كما تحده مفاهيم نحو (الصراع - النقد - نفى النفى)، ذلك بأن مهمة الفن -

(٣٩) محمد مسكين: مفهوم الكتابة المسرحية النقدية: كتابة النفى والشهادة، مجلة الناسيس (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
بضمن فرصة التعليم والتوير؛ وهو نفس موقف محمد مسكين من
المسرح».

وهذا ما أكدّه الدكتور «مصطفى رمضاني» بقوله: «إن مسرح النقد
والشهادة يندرج ضمن المسرح الواقعي عامة، ولكنه يميل أكثر إلى المسرح
البريختي الملحمي»^(٤١).

وقد سعى محمد مسكين من خلال هذه الكتابة التظهيرية إلى اقتحام
مجال التطبيق. وهو ما يشفع له الالتزام بعدم الانقسام بين النظرية
والممارسة الإبداعية. وقد تبلورت تلك الأسس النظرية أكثر من خلال
مسرحياته «تراجيديا السيف الخشبي» و«النزيف»^(٤٢) و«مهرجان
المهابيل» وغيرها.

وفي هذه المسرحيات يبدو محمد مسكين حريصاً 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: ١٢٨.

(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 عندي هو الاحتفالية، ولا أتردد في اقتراح كلما يخدم الاحتفالية، إذا كان المضمون جاداً»^(٤٣).

وحتى نقرب أكثر من مجال «كتابة النقد والنفي والشهادة»، سنبرز أهم مقومات هذه الكتابة من خلال أسسها الفنية - كما حددها المرحوم محمد مسكين، وتتشكل من تالوث الشخصية/الحدث - الحوار^(٤٤). ويعتبر أن الشخصية هي محرك الفعل المسرحي. غير أن قيمتها في العمل لا تكتسب إلا من خلال تفاعلها مع الواقع باعتبارها شخصية إنسانية. وهي داخل العمل المسرحي تصبح دالاً ومدلولاً. كما تصبح رمزاً ومعنى. أما الحدث، فإن مهمته تتحدد أيضاً من خلال إعادة إنتاج الواقع من منطلق الانتقاء وتجاوز المجاني. أما الحوار، فيشكل قناة تربط بين الشخصية والحدث. كما أن دوره يتبلور أكثر من خلال تعميق الأبعاد الدلالية للعمل المسرحي 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 التجريب والتظير: تتصل في أبعادها المعرفية (الأيدولوجية بالمؤثرات البريختية، وتقتصر في مستواها الجمالي إلى بيانات المسرح الاحتفالي وتصويراته. ومع ذلك فإن صاحب «كتابة النقد والشهادة» استطاع أن يبدن محطة مهمة في طريق التظير المغربي والعربي

(٤٣) نقلاً عن كتاب محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي والبدائية والامتداد - دار وليلى للطباعة والنشر - مراكش الطبعة الأولى - ١٩٩٦، ص: ١٥٤.

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

ليدخل التجريب المسرحي من بابه الواسع.

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

ويتحدد منهج عمل فرقة «الحكواتى» انطلاقاً من إلغاء سلطة التخطيط الفردى إذ يتم إنجاز أعمالها جماعياً، سواء على مستوى التأليف أم الإعداد المسرحي، 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» فنياً بمنظور احتفالى تذوب فيه المسافات بين الجمهور والممثلين. وبهذا يرتبط هذا المسرح عضوياً 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 تاريخي، هو ذكريات الناس وموروثاتهم فى تعاقبها الزمنى ضمن إطار الجماعة نفسها^(١٥).

(١٥) خالدة سعيد: الحدائث المسرحية ومسيرة البحث عن الذات - دراسة فى مسرح فرقة الحكواتى مجلة - فصول المصرية (القاهرة)، المجلد ٤ العدد ٤، يوليو، غشت، شتبر 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 يتمصص. ولكنه يمثل، أى أنه يمضى 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 المسرحية بمرجعية الواقع اللبناى الصارخ، إذ تتفاعل فيه آلام الماضى مع مرارة الحاضر الممزق.

وتستحضر لنا المسرحية ثمانى حكايات يقدم من خلالها سكان الجنوب المهجرىن مأساتهم، كما يرويها الممثلون الحكواتيون عبر ذاكرة مثقلة بأعباء الماضى وهى تستعيد لحظات الطرد والتكيل. وهذا الماضى يمتد بدوره ليرتبط بجرح الحاضر؛ حيث يعانى المواطنون اللبنايون التمزق والاغتراب داخل الملاجئ. فالحكايات تشكل خلفيات الحاضر موصولة بجذور الماضى، إذ تتألف 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، وتجاوز التمثيل باللاتمثيل.

أما من حيث تصميم الفضاء السينوغرافي، فإن روجى عساف لجأ إلى الشكل الاحتفالي، إذ عمد إلى تحرير المكان من انفلاق 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 بالإضاءة باعتبارها محددات سينوغرافية وموضوعية. كما عمد إلى محو المساحة الفاصلة بين الممثلين والجمهور.

وتتصل «دعوة الحكواتي» نظرياً بما دعا إليه توفيق الحكيم في قالبه المسرحي من خلال اعتماده على شخصية «الحكواتي» في تجسيد قالبه المقترح، كما تشكل جماعة «الحكواتي» حلقة متصلة بجماعة المسرح الاحتفالي، فهما تؤسسان توأمة فنية تزاوجت عبر التقائهما في مجموعة من المنطلقات من خلال توظيفهما للأدوات الإجرائية الفرجوية، واستثمار الأشكال التعبيرية الشعبية، والالتزام بقضايا المجتمع في سياق صياغة مفهوم واقعية الفن. وقد تبلورت الرؤيا التظهيرية لجماعة «الحكواتي» 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 الجماعي. ورأى أن أسلوب الممثلين الحكواتيين أقرب إلى المحلية، وأقدر على تنمية الحس الجماعي. ومن هذا المنطلق، حرص روجى عساف على فاعلية العمل الجماعي، وإشراف الفرقة جماعياً على إعداد النص وكتابته. غير أنها لا تلتزم بحرفية النص الأدبي، مادام أنه «قابل للمراجعة والتعديل قدر الإمكان وفقاً لتفاعل الممثلين والمشاهدين في أثناء التمارين وتأثير

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

الجمهور في 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 إحياءات الركح، وهو فضاء يتخلص أيضاً من المعمار الإيطالى. ومع ذلك، فإن هذه الجماعة وإن حاولت أن تلم بثقات المجتمع اللبنانى، سواء من خلال ربط الذاكرة الشعبية بجسد الواقع، أم من خلال استلهاها لشكل الحكواتى، فإنها وقفت على حدود تجزئية لا تعكس وحدة الظاهرة المسرحية العربية.

وبعد ذلك برزت تجربة أخرى اتقد إشعاعها مع فرقة «الفوانيس الأردنية» التى تأسست سنة ١٩٨٢. وهى جماعة تضم عدداً كبيراً 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 التطير والممارسة العملية «باستخدام هذا الوقود الذى أفرزته الحياة الإنسانية الشعبية عصارتهما لأطر الحياة من عادات وتقاليد وأمثال وقصص وأناشيد... واحتوت هذه العصاره 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 انعكاساً لمجموعة من المؤثرات تتصل محلياً وعربياً بمجموعة من الأدوات الشعبية التعبيرية، وتتفاعل عالمياً مع محصلات التجربة الإنسانية الأخرى.

وهي صفات تجعل وقود الفوانيس يتميز بطابع تركيبي، ويسعى إلى «إدراك مدلولات اللغة المسرحية المعتمدة على استخدام مجموعة الأدوات الشعبية التعبيرية و«مسرحتها» في وعاء متجدد ومتطور... وذلك للتعبير عن أمور مستجدة في الحياة لم تفرز لها بعد أدوات تعبير همومية، وبهذا كله لا بد وأن يزيد التواصل والتوافق الإنساني بهدف بناء الـ «نحن الاجتماعية»^(٥٠).

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

أما من حيث البناء العام، فقد تمرت 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 ٢ - ٤ - مارس - أبريل ١٩٨٧، ص: ٢٥ - ٢٩.

الحدث كما هو الشأن عند شكسبير، فقسمت النص إلى قصتين: إحداهما 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 قريباً 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 كثيراً 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 «إشغال مكاني» معينة فى المنظور المسرحى تعطينا إيقاعاً مكانياً لا يبد وأن يؤثر فى ولادة حس «إيقاعى زمانى» لدى المشاهد يتوافق معه، الأمر الذى يحتم على التغيرات الشكلية أن تتدفق ضمن نسبة إشغال زمانية محددة - سواء كانت فى الزمن الوهمى أو الواقعى - تتوافق مع نسبة الإشغال 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 الدرما توريجى. وفضلاً عن ذلك فإن الفانوس هو الذى يعطى الضوء الأخضر للممثل كي 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 للهمة التأسيسى سواء عبر ترسيخ مفهوم نحن 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.

ويطموحات احتفالية خالصة، جاءت فرقة «السرادق المصرية» لتوقع بيانها الأول سنة ١٩٨٤ «وهي جماعة مسرحية - من الهواة - تسعى نحو تحقيق منهج مسرحي، استقرائي يبحث في الأشكال الاحتفالية الشعبية وتقاليد الحياة اليومية وهمومها، كي تعيد تقديمها في رؤية مسرحية جمالية أمام جمهور احتفالي بطبعه»^(٥٣).

وتركز هذه الجماعة في منطلقها الاحتفالي على تأمين فضاء الخيمة «السرادق» لتقديم عروضها. وهو فضاء يشكل ارتباطاً عضوياً بالوجدان الشعبي، كما أنه يجعل من المسرح ظاهرة احتفالية، أو كما يقول بيان السرادق: «إن الحديث عن المكان المسرحي يعنى الحديث عن المشاركة (كمفهوم فني) اجتماعي مركب، لا ينبغي فهمه بمعزل عن فهم البنية الاجتماعية وطبيعة العلاقات الاجتماعية التي تحكم هذا المجتمع أو ذلك... ثم الحديث عن العلاقة الجدلية بين المكان وبين العرض المسرحي وبين كل عنصر من العناصر السابقة ككل على حدة»^(٥٤).

وعليه، فإن فضاء السرادق يصبح ورشة مسرحية تتوحد فيها كل المكونات السينوغرافية. وتبعاً لذلك، وضعت الجماعة منهجاً تجريبياً يؤطر عملها، يتحدد في ثلاثة اتجاهات رئيسية:

(أ) «السرادق كعمارة مسرحي شعبي وعلاقته بعناصر الفن التشكيلي»

(ب) الممثل الشعبي... وفنون الأداء الاحتفالي.

(ج) الدراما الشعبية وأسلوب الإبداع الجماعي^(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 فني تمهيدى. مجلة البيان - الكويتية عدد ٢٢٩ أبريل - ١٩٨٥. ص: ٧٢.

(٥٤) المرجع نفسه ص: ٧٧.

(٥٥) المرجع السابق ص: ٧٨.

فإن تطلعات مسرح السرداق تظل علامة مضيئة تنضم إلى اجتهادات الجماعات المسرحية لتثبيت لبنة المسرح العربي. وهي خطوة مهمة تبدو طموحة في مقاصدها.

وننتقل إلى بلاد الرافدين، لنعاين علماً من أعلام الإخراج الحديث، وأحد المهوسين بالتجريب في مجال السينوغرافيا بالعالم العربي. إنه المخرج العراقي الواعد «صلاح القصب» صاحب «مسرح الصورة». وينحدر مسرح الصورة من فنون مختلفة يمتزج فيها الشعر بالدراما، والتشكيل بالأسطورة وغيرها. وهو مسرح رمزي يجسد تلازم الخيال بالواقع. فالصورة حسب «صلاح القصب» ليست زخرف، بل هي الفكر قبل كل شيء. الفكر الحي والمتحرك، وبذلك يكون مسرح الصورة مرتبط بالأسطورة، وبكل أدواتها ومفرداتها المختلفة والمتعددة... والصورة تقوم أساساً على الشعر، ليس شعر الكلمات ولكن شعر الألوان والأشكال والأحجام والحركات والإشارات والإيماءات،^(٥٦).

إن ما يعطى «المسرح الصورة» عند القصب ثراء معرفياً، وغنى جمالياً هو تعدد روافده، واجتهاداته المرتبطة بكبار المخرجين العالميين من أمثال «مايرهولد الذي تعتمد تجربته على الحركة المسيطرة، أي الحركة الميكانيكية وبأرتو في تفجيره لقوة الحركة. وجروتسكي الذي يعتمد على الحركة الجماعية المكثفة، وبروك الذي عمل على استحضار الحركة الطقسية المقترنة بالأسطورة»^(٥٧).

وقد تأتي «لقصب» بفضل تنوع هذه المصادر، أن يؤسس نظرية تراهن على قدرة الممثل في الأداء وعلاقته بالصور المحيطة به. فالصورة في نظره هي التي تشكل منها الأشياء عبر وظائفها وعلاقاتها المختلفة.

(٥٦) عبدالكريم برشيد: صلاح القصب والتفكير بالصور، جريدة (العلم) (المفريية) - الملحق الثقافي 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 ورقصاتهِ وتموجات جسده. فيإمكان الجسد أن يفجر العرض، ويمنح الفضاء شاعرية متدفقة. وبذلك تبرز قدرة الممثل على احتواء أجزاء الصورة، وبعث الحركة في الديكور، وملء الفضاء الفارغ. ومن هذه الزاوية تتحدد حركية الفضاء وشاعريته عند القصب، باعتباره مجموعة من الكتل والعلامات المتداخلة، دون التركيز على النص المسرحي 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 أجزاءه 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 والإثارة 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 انفضلات العرض من السلطة المعرفية والأدبية.

ومع ذلك فإن نظرية مسرح الصورة «لا تلقى 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 أجرته معه خيرة الشيبانى، مجلة الحياة الثقافى (نونس)

العدد ٥٨ - ١٩٩٠ ص: ١١٦.

(٥٩) عبدالكريم برشيد: مرجع سابق ص: ٨.

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

وصفوة القول: ويعد هذه القراءة الخاطفة لبعض النظريات المسرحية العربية وعلاقتها بالإبداع، نرى أنها مرت بمرحلتين متباينتين فى منطلقاتها، متوحدتين فى أبعادهما. ففى العقد الستينى لم تساهم إرهابات 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 منعطفاً 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 متافرة 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: المؤلف والمختلف: الحياة المسرحية دمشق - العدد ٢٤ - ٢٥ - ١٩٩٠.

جدلية نقدية تحسم في اختيار صائب لأشكالها المستتبّة، انطلاقاً من إدراك سمات التحديث والمغايرة وتكيفها مع الذوق العام لجمهورها العربي، ووصولاً إلى تحقيق الهوية والاختلاف.

وفي غياب شروط وعي نقدي عقلاني، صارت مختلف التجارب العربية تتوزع على فئات المسرح الغربي. وهذا ما حمل المبدع العربي 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 الغربي يحظى بالقبول، ولازال الغرب يمثل قناة سحرية توفر الجواز لمختلف المريدن، بل إن طابع المشروعات الذي يرجو كل الدراميين العرب تحقيقه، لا بد وأن يحظى بمباركة غربية، وبخاتم القبول «من سوبرماركت الثقافة العالمية»^(٦٢).

وبهذا التوزع المعرفي، والانشطار بين الذات والآخر، تقوت ضروب المفارقة. فبدل من أن يبنى المسرح العربي: «تجربة مسرحية يتفاعل معها جمهورنا، كان السؤال هو كيف أعرف نفسي 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 التطبيقي.

غير أن هذا لم يمنع من ظهور بوادر الخصوصية التي لازال الطريق إليها صعب المسالك رغم جراءة التجارب والتطبيقات في أرجاء الوطن العربي.

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

(٦٢) روجي عساف: مسألة فن التمثيل في المجتمع الإسلامي، مجلة مواقف اللبنانية - العدد

٤٦ - ربيع ١٩٨٣، ص: ٦٥.

(٦٣) سعد الله ونوس: في البحث عن مسرح عربي، الحياة المسرحية - دمشق - العدد ٢٤ -

٢٥ - 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 وتحسينها من أشكال التبعية الغربية. وقد تبه الرواد الأوائل إلى دور التراث وفاعليته فى مقاومة المد الاستعماري الغربي والعثماني، 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 رمضان: «إن هؤلاء الرواد لم يستطيعوا رغم ذلك أن يمتلكوا هذا الوعي النقدي بالتراث. لذلك جاءت إبداعاتهم المسرحية مشوبة بطابع الفوضى والإفحامات إلى جانب الاستعراض التاريخي للحوادث والشخصيات. مع الغنائية والمباشرة وعدم التنسيق الخارجى

للحوادث، والتركيز على الوقائع التاريخية كما وقعت فعلاً، دون تحويلها لتصبح فاعلة في الواقع»^(١).

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

غير أن توظيف التراث في المسرح العربي لم يتدارك بعضاً من وعيه النقدي إلا عقب حدوث مجموعة من الأحداث السياسية والاجتماعية تزامنت مع نشاط حركات التحرر الوطني. وتعاقت مع نكبة حزيران وما بعدها. لذا فإن مقاربة الظاهرة المسرحية التراثية لا تتحقق مقاصدها بمعزل عن حيثياتها الفكرية.

كفكيف نظر المفكرون العرب إلى التراث بوصفه إنتاجاً؟ لقد أدرك هؤلاء أن علاقة الفكر بالواقع مسلمة منطقية لا يمكن تغييرها عن مجال معركتهم الجديدة. وربطوا أسباب التخلف الفكري وتوالي النكسات على الأمة العربية بطريقة التفكير العربي العاجزة عن التعامل مع الواقع بشكل حازم وواع.

ولما كانت معركة الفكر العربي محاطة دوماً 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 في المنطلقات والتصورات، وإن كانا يسيران في 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 انطلاقاً من التزود بعدة الكتاب والسنة من جهة،

(١) توظيف التراث وإشكالية التاصيل في المسرح العربي: مجلة عالم الفكر (الكويت) المجلد ١٧ - العدد الرابع - يناير - فبراير - مارس ١٩٨٧. ص: ٨٢ - ٨٢.

واستحضار المرجعية التراثية من جهة ثانية. فهي - في 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 وعياً نقدياً للتراث يستوعب التطورات المستمرة للحاضر، ويساهم فى تجذير الوعى بالصراع التاريخى. كما أن خلفيات هذا الخطاب فى دعوته إلى التثبيت بالمورث الحضارى للأمة العربية والإسلامية ظل مرهوناً 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 تاريخاً يشكل القاعدة والتبعية 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 فيمثلته 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. ج ١ - ط٤ - دار الفارابى - بيروت ١٩٨١ ص ٨.

ويبدو لنا رأي هذا حكماً قيمياً لا يخلو من هجوم شرس، حينما اعتبر التراث حركة رجعية تتوارى إلى الخلف. وهى نفس مواقف كل من محمد أركون وعبدالله العروى^(٢) حينما دعوا إلى ضرورة القطيعة مع التراث. فهذه الأحكام تضمّر فى نواياها إهداراً لجهود الأسلاف، وتحصر ظاهرة العودة إلى التراث فى نطاق قومى محض. ونحن لا نلقى البواعث القومية فى التعلق بالتراث باعتباره مرجعاً قدسياً 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 تنامي ظاهرة الرجوع إلى التراث كما سنبين لاحقاً.

غير أن هناك موقفاً معتدلاً ضمن هذا الاتجاه حاول أن يوازن بين التراث وإنجازات الثقافات العالمية فى ضوء عصريته هذا التراث وملاءمته للمعطيات الجديدة بعيداً عن «الترجسية أو عشق الذات الذى يجعل الإنسان لا يرى فى العالم جمالاً إلا جمال وجهه، ولا يرى فى الكون شيئاً أو معنى إلا ما ينبع من ذاته الصغيرة»^(٥). ويمثل هذا الاتجاه المفكر المغربى محمد عابد الجابرى من خلال قراءاته الواعية للتراث إذ قدّم لنا مشروعاً طموحاً لا يتكرر للتراث، ولكنه يجعله موصولاً بالحاضر. فهو يرى أن «التعامل مع التراث تعاملاً علمياً 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

(٢) عبدالله العروى: مفهوم العنل - المركز الثقافى العربى - البيضاء، ط١ - ١٩٩٦.

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

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

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

وذلك هو معنى الأصالة^(٦) فقراءة الجابري تتميز بوعيتها التركيبية بأبعاد التراث، مادام التراث ينتمى إلى ذاكرة التاريخ، وهو جزء من الصيرورة التاريخية. كما أن هذا الوعي التاريخي يقتضى التخلّى عن المستوى المعرفى الجاهز للتراث لصالح الفكر. فالتاريخية والعقلانية سلوكان متلازمان لا ينفصلان؛ لأن العقل ينظم التاريخ ويحركه على صعيد الوعي والممارسة.

وتأسيساً 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 الاستقصا من منه يعدّ جحوداً كبيراً.

إن هذه المواقف المعتدلة وحدها كفيلة بأن تجعلنا متحكمين فى التراث، متمكنين من فهمه، وإعادة إنتاجه انطلاقاً من ضبط آلياته الداخلية، واستيعاب تطورات الحدائث، 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 كثيراً من الإشكالات، من أهمها: مسألة الأصالة والمعاصرة، ومفهوم الحدائث 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 في هذا المجال بشكل إيجابي على الإبداع عمومًا، ولا سيما المسرح؛ إذ انبثق وعى نقدي 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 عمق المحاولات العديدة التي بذلت لزرع المسرح في صفوف الشعب»^(٧).

وهكذا أصبحت تلوح في الأفق إبداعات مسرحية تعاملت مع التراث الإنساني في إطار الثقافة مع محصلة الوعي في الثقافات الأخرى، لا يعلو فيها التراث فيجهض جهودها.

كما رافقتها نية أخرى بضرورة تحقيق الاختلاف انطلاقًا من تمايز المشروع الثقافي العربي.

وبتعبير آخر، إن الإبداع المسرحي العربي يتوزع بين هاجسين اثنين: الأول: يتحكم فيه السعي نحو بناء الذات سواء على مستوى الممارسة، أم على مستوى تشييد المرجعية النظرية بوصفها عملاً تطيريًا يسوغ طابع المشروعية للقالب الدرامي المقترح. أما الهاجس الثاني: فيتغيا تجاوز الصيغة الغربية في أفق تحقيق شرط المغايرة. وهو بذلك يسعى إلى تشكيل الوعي التأسيلي الذي لم يتحقق بعد. ومرد ذلك إلى قصر زمن الممارسة المسرحية العربية وطابعها الفتي.

ومثل هذه المفارقة حرية يجعل المسرح العربي يعيش فترة المخاض العسير لمولود لازال ينهض على البعد التأسيسي، وهو لا يشقى في سيرورته وتطوره عن مقامرة التأسيس المستقبلي.

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

(٧) على الراعي: هموم النص المسرحي العربي سلسلة كتاب العربي، مرجع سابق، ص: ١٥٩.

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

إن ما يعطى لهذه الأسئلة مصداقيتها هو نوعية النتائج الملتصقة بعنصر التراث، إذ شكّلت حصة قوية على مستوى الإبداع إعداداً وكتابة وإخراجاً، كما شكل التراث مرجعية أساسية لمختلف الدعوات التطويرية في المسرح العربي، وعمقت أبحاثها في أركيولوجية التراث، فتوصلت إلى مجموعة من التصورات ساهمت في تكوين أسئلة الهوية والتأسيس.

ولن يحقق التراث الأهداف المنوطة به في غياب استيعاب مفهومه الشامل لقراءة التراث، لا يتأتى إلا بإدراك وظيفته الحقيقية، لا بالنظرة الانبهارية، ولا بالهجمة الشرسة التي تقوم إلى الانزواء أو الانعزال ولا الاعتصام بالأبراج العاجية. وكذلك نجد أن الوعي ليس اجترار النظريات^(٨).

لذلك يبقى أي تعامل مع التراث رهيناً بموقف المبدع منه، والغاية التي يرسمها لإبداعه، قصد الارتقاء بالفن الدرامي العربي من جهة، والمساهمة في تغيير الواقع من جهة أخرى، لا سيما إذا اعتبرنا هذا

(٨) عبدالكريم غلاب. في الثقافة والأدب. مطبعة الأطلس البيضاء - الطبعة الأولى - ١٩٦٤.

التراث «مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف»^(٩).

فبالجاء إلى التراث في المسرح العربي لا يخضع لعوامل فكرية محض، ولكنه تقتضيه الوظيفة الفنية والجمالية للمسرح أيضاً.

فالتراث يحتزن مجموعة من الرموز والدلالات التي تساعد على تشفير نسيج النص بمجموعة من العلامات الدالة. والرمز التراثي «يستطيع أن يؤدي دوره كاملاً عندما تدعو إليه الضرورة، وعندما يصبح المجتمع شفرة خاصة تخلفها الظروف. وقد كان التاريخ والتراث ملاذاً للمسرح المغربي والعربي»^(١٠).

وكما أشرنا إلى ذلك، فإذا كان التراث قادراً على إمداد المؤلف بما يساعده في كتابة نصه، فإنه كذلك قادر على إمداد المخرج بوسائل فنية في الإخراج والسينوغرافيا والديكور والأزياء والفضاء وغيرها. وهذه المسألة قد تساعد على تقريب العرض المسرحي من فئات الجمهور العريض، الشيء الذي يلقي الضوء على جمالية التلقى بوصفها أحد المؤشرات الحقيقية لتوسيع قاعدة الفرجة، بتقريب مختلف الظواهر التراثية والشعبية في المسرح العربي من الجماهير الواسعة، قصد الانتقال بالإبداع من النخبوية إلى الشعبية. فهذه القنوات التراثية الشعبية تخاطب ذاكرة المتفرج ووجدانه مباشرة؛ لأنها تشكل جزءاً من ذاكرته ووجوده. بالرغم من أن هذا الهدف لا يرقى إلى مستوى الشمولية، إلا حينما تكون الرغبة في الارتفاع بالعمل الإبداعي فوق حدوده الضيقة، وشحنه برموز تتسع لتتمكن من مخاطبة الجمهور العربي الواسع^(١١). فكلما كانت التجارب المسرحية قادرة على الوصول إلى مختلف ربوع الوطن، إلا وأصبح

(٩) د. مصطفى رمضان: توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي مرجع سابق - ص: ٨٢.

(١٠) محمد الكناط: المسرح والتراث: مجلة (الثقافة المغربية) - ص ٢ - العدد ٧ - ماي - يونيو - ١٩٩٢. ص: ١٠٠.

(١١) زينب منتصر: مقدمة في استخدام التراث العربي في المسرح العربي - مجلة الأفلام (المراقية) السنة ١٢ - عدد ٧ - أبريل ١٩٧٧. ص: ٣٢.

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

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

ولمقارنة علاقة التراث بالمسرح الغربي، سنقدم بعض النماذج المسرحية العربية استهواها التراث سواء في الأقطار المغاربية، أم في المشرق العربي. وسنركز بالخصوص على قضية التراث وعلاقته بالتجريب في مسرح السيد حافظ.

وفي هذا المجال، نشير إلى تجربة «الطيب الصديقي» بالمغرب. وهي تجربة توّظرها النظرية الاحتفالية، وإن كانت تختلف عنها في العمق. فقد شغف «الصديقي» كثيراً بالتراث العربي، الرسمي منه والشعبي، فاستغله تأليفاً وإخراجاً. ولما أتاحت له ظروف السفر إلى فرنسا، احتك بالمسرح الأوربي. وكان تأثير أستاذه «جان فيلار» - مدير المسرح الوطني بباريس ورائد المسرح العشبي - عليه واضحاً. ولما عاد «الصديقي» إلى المغرب عمل على تمييز النزعة الشعبية في أعماله، فقدم مجموعة من الأعمال التجريبية التي تنحو منحى تراثياً، كما هو الحال في مسرحيته «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب»^(١٢).

ففي هذه المسرحية يوظف الصديقي مجموعة من التقنيات التراثية، ومنها شكل الراوي، باعتباره عنصراً هاماً في تشكيل فضاء «الحلقة». وهو فضاء يقترّب من أذهان العامة. ولهذا الغرض، استوحى «الصديقي» وجهاً بارزاً من وجوه الذاكرة الشعبية وهي شخصية «المجذوب» المعروفة بحكمها ومواعظها الاجتماعية، كما يحدده هذا التركيب:

- المجذوب: الغرب مريض

بإذنه سمعت تعاسه

(١٢) الطيب الصديقي: مسرحية ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب - دار استوكي للنشر

الرباط - ١٩٧٩.

والله ما استهاله المغاربة
اللى كان شميرير على رأسه
الغرب خالى يصفر
مكتاس حد العمارة
فاس ما يتدخل
ولو داروا به النصرارى
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.

من جاور قدرة تطللى حمومها ومن 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 كثيراً إلى البناء العام للنص، وخفت فيه حرارة الصراع الدرامى خلافاً 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، ص: ٢٤.

(١٥) عبدالرحمن بن زيدان: أسئلة المسرح العربى. سلسلة الدراسات النقدية ٧ - دار الثقافة

- البيضاء ط١ - ١٩٨٧. ص: ٦٠.

ويبدو لنا أن الصديقي في هذا العمل وغيره استقى الأشكال التراثية، فصنَّع في إظهارها في مواضع جديدة. لذلك فهو لم يستطع أن يفجر مواد التراث كي يصبح طاقات تمد بنية المجتمع برؤى فكرية تتجذر في الوعي الإنساني. فالاحتفال ليس فرجة يزنها الطرب والأشعار والزجل الشعبي، وإنما هو موقف من الإنسان والمجتمع والصراع وغيره.

وفي مسرحية «مقامات بديع الزمان الهمداني»^(١٦) يستغل شكلاً تراثياً إلى الأدب الرسمي. ففي هذه المسرحية استثمر أساليب المقامات من فظاعل بعض أحداثها وكذا بطلها «أبي الفتح الإسكندري» و«عيسى ابن هشام». وقد اختار الصديقي منها تسع مقامات، منها المقامة الأصقهانية، والدينارية والقردية، والمضرية والخمرية. كما قسم عمله هذا إلى تركيبين اثنين، أو فرجتين اثنتين.

بيد أنه لم ينجح في تقديم فرجة محكمة البناء، إذ بدت المسرحية عبارة عن مشاهد متناثرة لا رابط بينها فكراً باستثناء الجانب التعليمي والمتعة البصرية. وفي هذا الصدد يؤكد محمد أديب السلاوي أن الصديقي «استطاع من خلال هذين التركيبين المزج بين التعليمية والمتعة في العرض المسرحي»^(١٧) غير أن المبالغة في التشكيل والاستعراض دفع بها إلى الإسفاف، ولم تستطع الحوارات أن تقدم دراما حقيقية أو تبرز الصراع الدرامي. فقد طفت الفنائية واللغة البصرية المثيرة على حساب العمق الفكري الواضح. ومن أمثلة ذلك نورد هذه الحوارات التي لم تستطع أن ت مسرح المقامة كما هي في الأصل:

- عباس: تمعن فحرافقة النجار إल्ली صنع الباب شم رائحة أرز الأطلس.

(١٦) الطيب الصديقي: مسرحية مقامات بديع الزمان الهمداني. دار البوكيلي للطباعة - القنيطرة - الطبعة ١ - ١٩٩٨.

(١٧) المسرح المغربي: البداية والامتداد - ضمن مبحث له بعنوان: الطيب الصديقي: 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 حُرِّك زن وزترن وإذا نُقِرطن وطنطن.

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

- أبو الفتح: من عند عبدالحى الميت المعروف بحنفى حلوفة^(١٨).

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

ويبدو أن حرص الصديقى على تقديم فرجة فولكلورية قوامها الفكاهة والإنشاد، وأساسها الحكى، جعله يقشّل 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 خالياً من حرارة الصراع الدرامى، ومفتقراً إلى العمق البنىوى 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 ونوادير 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 بدیع الرمان الهمدانی. ص: ٨٧.

والتقد العلمي للتراث.

وبذلك قدّم عرضاً شائقاً تنتظم فيه مجموعة من المشاهد الفولكلورية، واللوحات المتقطعة عبر مونتاخ سينمائي بالتراث ولا يحوله. الشيء الذي قد يجعل المتفرج يندهش أمام بهرجة استعراضية تتعدد فيها الحكايات والترسيمات الركحية دون أن يظفر بحلول واقعية. فقد بالغ الصديقي في الإعداد السينوغرافي، فاستتبط مجموعة من الظواهر الاحتفالية الشعبية من رقص وغناء وأهازيج شعبية، وشطحات صوفية أبانت عن تصجيرات ركحية، جمع فيه الصديقي بين حركات راقصة وألعاب خفيفة شبيهة بالألعاب البهلوانية، كما أبهرنا بأمر 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 الصديقي على تقديم أشكاله الاحتفالية القائمة على الإفراط في الشكل والفانتازيا العارمة في صور ضيفسائية. ففي مسرحيته «الشامات السبع» غفرنا بلوحات سياحية، وجولات مكوكية عبر العواصم العربية، وكأننا أمام شريط استطلاعي يعرف بالآثار والمعالم التاريخية، ويلقى الضوء على حكاياتنا الشعبية وعجائب أجوائها.

وبهذا العمل الفولكلوري، اقترب كثيراً من تحقيق المتعة والتسلية في العرض. إلا أنه لم يقدم مضموناً فكرياً واضحاً، أو كما يقول الدكتور مصطفى رمضاني أنه «حين يحاول الصديقي إسقاط التراث على الواقع، يقع في تناقضات وقرارات ساذجة، مما يسمح بالقول: إنه لا يملك وعياً نقدياً بالتراث؛ لأن همه يظل منصباً على جوانبه الشكلية ولا يتعداها إلى البحث فيما يمكن أن يوفره هذا التراث من مواقف فكرية أو سياسية كفيلة بتقديم حلول للمشكلات المعاصرة»⁽¹⁹⁾.

(19) د مصطفى رمضاني: مفهوم الحدائنة في مسرح الطيب الصديقي: مجلة الندوة (المربية) فاس - العدد ٢ - السنة الأولى - ماي ١٩٩٤ ص: ٤٤.

وتأسيسًا على ذلك، فإن الصديقي وهو يرفع شعار التأسيس خلال غوصه في التراث العربي، والوجدان الشعبي، لم يرق بهذه المهمة بوعي نقدي واستحضار عقلائي للتراث، وإنما توغل في التجريب الشكلاني وركز على قالب المسرحي دون مضمونه.

وخلاصة القول: إن الصديقي وظف مجموعة من التركيبات الفنية امتزج فيها اللعب والحركة وتصميمات الديكور السياحية، وتعددت فيها المشاهد والإكسسوارات، مما حوّل له تحقيق نجاح في الإخراج. إلا أنه لم يفلح في تقديم وعي نقدي للتراث يلامس الواقع بجرأة، أو على الأقل يقدم موقفاً واضحاً يمكنه أن يساهم في الصراع. ولكن بالرغم من ذلك كله، فإنه يظل رائداً كبيراً في مجال الخطاب التأسيسي للمسرح العربي، فقد كان من أوائل الداعين إلى الخروج بالمسرح العربي من خناق العلبة الإيطالية إلى الساحات العمومية والأسواق والملاعب وغيرها. كما أنه من أهم الدراميين العرب تعلقاً بأشكال التعبير الشعبي وأقدرهم على توظيفها لخلق فرجة مسرحية شديدة الإغراء والمتعة.

أما في الجزائر، فيبرز اسم المرحوم عبدالقادر علولة الذي طوّع التراث الشعبي المحلي من منطلق تجريبي. في ثلاثيته الشهيرة: (الأجواد - الأقوال - اللثام) برهن على قدرات فائقة في ميدان المسرح التجريبي. وكان من أهم مميزاتة، تغيير الحكى بالحوار اعتماداً على مهارات «الكورال» في سرد الحكاية. وقد تمكن بفضل صيغة الحكى هاته «من استغلال عناصر التراث الشعبي الجمالية (التي) تكمن في مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته»^(٢٠).

ومن خلال هذا القالب الشعبي تمكن من معالجة مجموعة من القضايا الاجتماعية المتصلة بانشغالات المواطن الجزائري البسيط متوسطاً باللغة العامية القريبة من عامة الناس. وقد تعمد علولة

(٢٠) د. محسني رمضان: إشكالية التجريب في مسرح الكورال عند عبد القادر علولة: جريدة العلم، (المغربية) - الملحق الثقافي - س ٢٨ - السبت ٤ أبريل - ١٩٩٨ - ص ٦٠.

استغلاله نظراً إلى ما يوفره له من إمكانيات التواصل مع جمهوره. ولا يخفى هذا الفنى الذى يؤكد فى مسرحية «الأقوال» على لسان إحدى شخصياته المسرحية: «الأقوال يا السامع فيها أنواع كثيرة، إلى مرة ذلة سم. تكمش كالعلاقة تزرع الهول بعمارة. وتفتش العقول رمية فيها. إلى حلوة ماء. الأقوال يا السامع لى فيها أنواع كثيرة. إلى فى صالح الفنى الطاغى المستغل. وإلى فى صالح الكادح البسيط والعامل»^(٢١).

فقد وظّف عبدالقادر علولة فضاء الحلقة وجعله إطاراً تُقدم فيه القضايا المصيرية من جهة، ووسيلة تجريبية تخدم أسلوبه الفنى من جهة ثانية. وبذلك اكتسب التجريب عنده مفهوماً خاصاً، 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 قادراً على أن يصبح مادة للعرض المسرحى، أو إذا كان قادراً 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 المغاربي، التى تتصب فى سماء الدراما العربية، نجد المبدع التونسى «عز الدين المدنى». وقد شغل التراث جزءاً كبيراً فى أعماله المسرحية: «ديوان الزنج»، «ثورة صاحب الحمار»، «الحلاج»، «مولاي 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

مرفوعة بالآلة الكاتبة. بدون سنة نشر. ص: ١.

(٢٢) فى حوار مع عبدالقادر علولة. أجراه معه جمال صدقى مجلة المسرح (القاهرة) العدد

٤٦ - شتبر ١٩٩٢ - ص: ٧١.

الشعب العربي. وهى مسيرة يمكن أن نلخصها فى المواقف التالية:
التمرد أو الثورة - ثم الانتصار، وأخيراً الفشل. ويتكرر هذا الثلاث فى
أغلب - إن لم نقل فى كل - مسرحياته^(٢٣).

إلا أن ما يؤخذ على «المدنى» 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 فى الكتابة، من إيجاد معادلات
فنية تركيبية قريبة من التأليف الأدبى العربى القديم؛ ومنها تقنية
«الاستطراد» أو «الاستخراج» ومعناه أن «الراوى يقص الحادثة فى
خطوطها العامة، ثم يعود ليتحدث عن نقطة جاءت غامضة بغية
توضيحها أو التعليق عليها»^(٢٤) وهى تقنية تعمل على تحيين مجموعة من
النصوص التاريخية والأغراض والأمثال والعبر وغيرها داخل المتن
المسرحى. وقد أكثر المدنى من استعمال هذه التقنية، ولكننا سنكتفى
بهذا النموذج على سبيل التمثيل، كما أورده فى «ديوان الزنج»:

- المؤلف: صالح بن وصيف.

- صالح بن وصيف: مَنْ؟ مَنْ يدعونى باسمى ولا يكنينى؟

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

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

- المؤلف: وأنت يا جعفر؟ هل فكّرت يوماً أن للحقيقة وجوهاً متعددة!

وربما متناقضة؟!

- أبو جعفر بن جرير الطبرى: الحقيقة واحدة إسلامية سنية

عباسية رسمية.

(٢٣- د. مصطفى رمضانى: جمالية التراث فى مسرح عز الدين المدنى: مجلة كلية الآداب

وحدة (المغرب) - العدد ٤ - ١٩٩٢. ص: ٩٤.

(٢٤) عز الدين المدنى: مقدمة «ديوان الزنج» تحت عنوان: ديوان الزنج بيان حول استعمال

الفضاء المسرحى فى هذا الديوان. الشركة التونسية للتوزيع - تونس ط٤ - ١٩٨٧.

ص: ٢٨.

- المؤلف: أبا المحامد وأنت؟

- يعقوب الصيمري: أن لي مصالح في البصرة قد هدرت بلدًا. وأن لي ألف قنطار من الحنطة وألف قنطار من الأثاث والرياش وقد احترقت كلها في حريق البصرة. إني فقير.

- يحيى بن خالد: أبا جعفر العسقلاني القاضي بديوان المظالم. تقضى ولا تحكم وتتنظر ولا تحسم.

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

- المؤلف: عمك في الظاهر برىء وفي الباطن مغشوش^(٢٥).

فالمؤلف يتدخل في الأحداث لكي يقدم مجموعة من المواقف كما جاءت على لسان تلك الشخصيات التاريخية. وهو يسعى من خلال توظيفه للاستخراج إلى خدمة مجموعة من الأهداف. فالاستخراج في سياقه التاريخي يضيء الأحداث ويعلق عليها. أما من الناحية الفنية فهو يعمل على تكسير الخط التصاعدي للحدث. وفي كل حالة يمتد إلى المتلقى كي يحاكم الأحداث.

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

- على بن محمد: (متبنيًا جهمًا) لن يبقى أثر لثورة حمدان قرمط. كما ذهب ربح ثورات أبي ذر، وغيلان الدمشقي، وصاحب الحمار..^(٢٦).
أو كما نجد ذلك في مسرحية ثورة صاحب الحمار، كما يظهره كلام

(٢٥) ديوان الزنج: ص: ٦٠ - ٦١

(٢٦) ديوان الزنج: ص: ٤٥

الزعيم الخارجي أبو زيد :

- أبو زيد:.... واكتب كذلك إلى علي بن محمد صاحب الزنج، وحثه على قتال بني عباس، وعلى فتح بغداد، وأخذ البصرة، وغزو الموصل والأهواز وقل له: تمسك أنت بما أنعم الله عليك في المشرق من التأييد. فإنني متمسك أنا بما أسبغ الله عليّ في المغرب من المناعة^(٢٧).

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

أما تقنية التركيب، فتبدو لنا أكثر انسجاماً مع الأبعاد الفكرية لمسرحياته. فهي 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 الفني، وإنما تتجاوز ذلك ليصبح البناء نسيجاً تتداخل فيه مجموعة من العناصر، أحياناً كانت أم أشخاصاً أم غيرها. ومن خلالها يطرح المؤلف قضايا تتصل بانشغالات معاصرة، كما يتدخل ليعلم موقفه الصريح من قضية من القضايا كما هو الحال مع موقفه من بعض ما جاء في كتاب «تاريخ الرسل والملوك للطبري»، إذ استغل هذه التقنية لجعل الطبري يعيد النظر فيما قاله سابقاً عن ثورة الزنج ويقدم محاكمة جديدة، أو لنقل قراءة جديدة لهذه الحركة. يقول الطبري في المسرحية: «لقد عدت من سباخ البصرة وراعني ما شاهدته وإني لمراجع ما كتبت في تاريخ الرسل والملوك، في

(٢٧) عز الدين المدني. ثورة صاحب الحمار ص ١٢٦.

(٢٨) محمد المديوني. مسرح عز الدين المدني والتراث. الشركة التونسية للطباعة الوسط. - دار

رسم للنشر تونس - ١٩٨٢ ص ٦٢

شأن ثورة الزنج. أيها الناس انصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي، إني غالط، فثورة الزنج لم تكن فتنة. وعلى بن محمد لم يكن خارجياً. وعملة السبخ لم يكونوا حبيداً. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث! رب أنعمت فزده^(٢٩).

ومن جهة أخرى، وظف عز الدين المدني تقنية «التضمين» وهي تقنية تتمثل في تضمين النص المسرحي نصوصاً أخرى شعرية أو نثرية. وهو أمر يمكن إدراجه ضمن عمليات التناص بشكل عام. ففي «ديوان الزنج» وظف المؤلف أشعار ابن الرومي وأبي العلاء المعري وغيرهما. ثم استخدم أسلوب «الانتحال» بحيث «يكون المنتحل بمثابة تعليق ضمنى يصبح فيها المتفرج حراً في أخذ موقف تجاه ما يحدث»^(٣٠). وقد وظّف هذا المصطلح كثيراً في مسرحية «مولاي السلطان الحسن الحفصي»، حينما جعل شخصية «مولاي حميدة» تقدم كلاماً منتحلاً وضعه المؤلف بين ظفرين: ليفرق بين كلام الشخصية الطبيعي والكلام الدخيل:

- مولاي حميدة: (مخاطباً) «مولاي حسن»: متى يابني حفص كانت لكم تقاليد في الحكم؟ كنتم ومازلتم تستبطلون الحكم عقواً واعتباطاً، وعرضنا أرضنا لاستبدادكم وظلمكم وجوركم فلكل سلطان حكم ولكل عهد سياسة، فلا تتابع ولا تواصل! فأمركم خلط في خلط وشأنكم - إذا كان لكم شأن - خور...».

- مولاي الحسن: «هذا ليس من عندياتك، بل هو رأي ذلك الصعلوك الوصولي الذي يسمى بابن خلدون، يامنفض! أحمل «المقدمة» ادقتها وأقبرها. إنها البلاء المستطير على من يطالعها»^(٣١).

ومن المؤكد أن المدني باستخدامه لكل هذه التقنيات المستلهمة من

(٢٩) ديوان الزنج: ص: ١٠٤.

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

(٣١) عز الدين المدني: مسرحية مولاي السلطان الحسن الحفصي - الدار العربية للكتاب (ليبيا - تونس) ١٩٧٧ ص ٥٦ - ٥٧.

التراث الأدبي يبرهن على نجاعتها وقدرتها على المسرحية، بل وعلى أن تكون أسلوبياً مغايراً في الإبداع المسرحي ذي الملامح العربية الخالصة، دون أن يتعارض مع بعض التقنيات المتطورة في المسرح الغربي، كالمسرح الملحمي الشعبي بصفة عامة.

وعلى العموم فإن عز الدين المدني وهو يستلهم التراث باعتباره الخلفية الأساسية لجل أعماله، نجح إلى حد كبير في تقديم مواقفه الثورية من خلاله، ويجعله يمتد عبر الحالات والمواقف ليعبر عن قضايا تهم مجتمعاتنا الحالية. فقد استل مجموعة من المكونات التراثية التي تجمع بين أساليب التعبير العربي القديم وبين ما يمكن أن تختزنه قضايا وأحداثه من دلالات معبرة. ولم يقف عند شكل ثابت، وإنما ظل مهووساً بالتجريب على هذه الأشكال التراثية بحثاً عن الشكل الذي يلائم مواقفه وطموحاته وفي هذا الصدد يقول: «إنى لا أرتاح إلى شكل ثابت، والشكل لا يمكن أن يكون هو الآخر لموضوع آخر. إنه ليس شكلاً عالمياً ثابتاً في كل زمان ومكان، الشيء الأساسي عندي، هي أنى لا أطمئن إلى شكل معين، لا اطمئنان وإلا كنت مجتراً أو مكرراً كالرسام الذي يرسم نفس اللوحة بطرق مختلفة»^(٢٢).

وقد برهن من خلال كل ذلك على ما توفره هذه الأساليب من غنى كفيل بخدمة الجانب السينوغرافي، نحو استغلال الفضاء الدائري المنغرس في الوجدان الشعبي العربي، واعتماده على تقسيمات داخلية جديدة للخطاب المسرحي، كما هو الشأن في مسرحية «ديوان الزنج» التي 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 في التراث العربي الإسلامي. كما استعان بمجموعة من اللافتات كي يحدد الإطار الزمكاني

(٢٢) في حوار مع عز الدين المدني أحره عبدالرحمن بن زيد - جريدة العلم (العربية) - الملحق الثقافي السنة ٢٦ - السب ٩، أكتوبر ١٩٩٣ - ص ٦

للأحداث، وتنظم الفضاء المسرحي. وأبعد عن فرجائه ما قد يوحي بالإيهام، إذ جعل الممثلين يغيرون الديكور أمام الجمهور دون إنزال الستار، إلى غير ذلك من الإجراءات التي تؤكد خصائص الخطاب المسرحي العربي الأصيل بعيداً عن الأشكال المسرحية المألوفة في الغرب. ويبدو أن الولوج بالتراث أمر يتقاسمه كل المسرحيين العرب. ففي المشرق العربي يحضر التراث بقوة في أغلب النصوص المسرحية. ففي مصر مثلاً: يعد «على أحمد باكثير» من بين أكثر المؤلفين المسرحيين المصريين اشتغالاً بالتراث، وأوفرهم إنتاجاً إلى جانب توفيق الحكيم وقد تنوعت المصادر التراثية عنده من خلال أعماله المستقاة من مختلف مصادر التراث الإنساني. وتشكل كتاباته الإرهاصات الأولى لتوظيف التراث ما بين الثلاثينيات والخمسينيات. ويمكن أن نشير في هذا الإطار إلى بعض أعماله، نحو «اخناتون ونفرتيتي» و«روميو وجوليت» و«سر الحاكم بأمر الله» و«مسمار جحا» و«مسرحية «أوزوريس» و«الفلاح الفصيح». وهي المسرحية التي تشكل موضوع دراستنا عن مسرح أحمد باكثير. ففي هذه المسرحية ينطلق من الأسطورة الفرعونية القديمة للإله المعبود «خنوم» الذي كان يمثل خالق الكائنات الحية وحارساً لمنابع النيل. وقد حوّر المؤلف هذه الأسطورة فجعل خنوم شخصية تتغلغل في العصر الحديث. وبذلك أصبح قناعاً جديداً يجسد خلفية الصراع السياسي بمصر على عهد الملك فاروق. وقد بلور هذا الصراع من خلال قطبين بارزين: الطرف الأول يمثله الملك والملكة، أما الطرف الثاني، فيمثله كل من الوزير «رنزي» وزوجته «الماء». بينما يمثل «خنوم»، الفلاح الفصيح الطرف الذي يكشف عن خلفيات الصراع وملاساته. فيفضل فطنته، استطاع أن يفضح مناورات الوزير، ومحاولاته الساعية إلى الانقضاض على الحكم. فيخرج من القصر ليعقد تحالفاً مع الشعب ويحرضه على التخلص من الوزير. وتنتهي المسرحية بقضاء الثوار على الوزير فيستتب الحكم لصالح الملك.

وقد عمد باكثر في عمله هذا إلى توظيف الكتابة الكوميديّة التي تجعل من التصوير الكاريكاتوري أسلوباً ينتج الخطاب النقدي الموجه إلى السلطة من خلال إدراجه بعض المواقف الساخرة. بيد أن هذه المسحات الفكاهية تبدو خالية من العمق التراجيدي مادام الفعل الكوميدي قناعاً يختبئ وراءه الوجه المأساوي. فالمسرحية لا تفوض في دلالات الكوميك، ولكنها تجعله لحظات منمّقة بالتركيب ودغدغات الضحك، كما تظهره هذه الحوارات:

- خنوم (للملك): ليت شعري كيف اختاروك ملكاً وأنت تضحك ببلاهة ولا تزيد على قولك، دون . دون؟ قاتل الله الوراثة إنك لم تتعب في 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 شكواي. ويلكم لقد شكوت لـصكم إلى الوزير فمالأه الوزير عليّ. وشكوت الوزير إلى الملك فمالأه الملك عليّ، فليت شعري إلى مَنْ أشكو الملك؟
- رنزي (ساخر): أشكه إلى الآلهة.

- خنوم: كلا بل الحق لي. ولكن ما يدريني إن شكوته إلى الآلهة ألا أجده قاعداً عندها يعاقرها الخمر؟ لقد ذهب العدل من الوجود كله من الأرض ومن السماء.
- الملك: دون . دون.

- خنوم: حتى الآلهة يريدون أن تحتكروهم لأنفسكم! ماذا أبقىتم لنا إذن؟ لكن خذوهم خذوهم لا حاجة بنا إليهم. لقد أخذتم منا كل شيء الخبز والكرامة والأمن والسلامة فماذا يضيرنا إن أخذتم الآلهة؟
- الملك: دون . دون.

- خنوم: اقتلوني لا أبالي، أريحوني من هذا العذاب. أريحوني من هذه السخرية الفاجرة حيث تظلموني وتغتصبون حقّي، ثم تجلدونني

وتتكبدون علىّ. وتكتبون كلماتي إمعاناً في السخرية. اقتلونني وأريحوني^(٢٣).

فالمؤلف إذن وهو يزاوج بين التسجيل التاريخي، وتنميط الكتابة الكوميديّة بحثد من المواقف الساخرة، والرسوم الكاريكاتورية، لم يفلح في تقديم قراءة فنية وجمالية للتاريخ الأسطوريّ قادرة على توفير مقومات جديدة للفرجة.

فبالرغم من أن النص استطاع أن يبلور بعضاً من الأبعاد الفكرية، غير أنه لم يحقق نفس الأهداف الأيديولوجية والجمالية التي بدونها يظل الخطاب المسرحي مطوّقاً بمحاكاة الفعل المسرحي لمعرفية التاريخ الأسطوريّ.

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

أما البناء الفني، فظل خاضعاً للنمط التقليدي، إذ حافظت خطية الكتابة على التسلسل المنطقي للأحداث. أقحم في الحوار بعض الأشعار التي تبدو دخيلة في سياقها التركيبي. كما تظهر رواسب متكلّسة تنتمي إلى مخلفات المسرح الشعري أو الغنائي. ومن ثم بدا المؤلف وهو يتعامل مع التراث التاريخي غير قادر على خلخلة أساليب الكتابة الكلاسيكية. ويبدو أنه لم يجهد نفسه عناء البحث عن تقنيات وأدوات تحليلية ترتبط بالتيارات المسرحية المعاصرة.

ومع ذلك تظل مسرحية باكثير ثمرة تراثية تعزز الإنتاج المسرحي العربي.

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

وتشكل الأسطورة كذلك بعداً خلقياً في مجال الكتابات العربية. فقد وظّف المسرحيون العرب كثيراً من الرموز الأسطورية؛ لأنها صالحة لبلورة مجموعة من المواقف، وتعميق كثير من الأطروحات، وقادرة على مواكبة المسار التاريخي.

وفي هذا الإطار، استعار المبدع المصري محمد سلماوى مادته الدرامية: الأسطورة اليهودية، فلجأ إلى شخصية سالومى من خلال مسرحيته «سالومى»^(٢٤)، وذلك قصد فك رمزية هذا الموروث وربطه بأبنية الواقع السياسى المعاصر، فقد عمد إلى إعادة كتابة هذه الأسطورة وتسييسها. فاستلهم رموزها مركزاً على شخصية سالومى، وجعلها تشترك في 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»^(٢٥)، التي كتبها سنة ١٨٩٧. وتروى تلك المصادر أن الملك «هيرو» طلب من «سالومى» ابنة زوجته «هيرودياس» أن ترقص له مقابل حصولها على هديتها المفضلة، فكانت رغبتهما هي الحصول على رأس يوحنا المعمدان؛ لأنه لم يلب ميول أنوثتها، ورمى أمها بعار الخطيئة الجنسية، حينما تزوجت هيروود أخ زوجها السابق «فيلبس». وهو عقد زواج محرم كما تنص عليه العقيدة اليهودية... وتنتهى المسرحية في جو مأساوى يقتل هيروود لسالومى ندماً على جريمته.

أما محمد سلماوى فانطلق من متخيل جديد في سياق مفاير للمرجعية الأسطورية، إذ جعل «سالومى» تغتصب عرش مملكة هيروود. وبذلك يطوِّع الأسطورة لصالح أحداث العصر. فقد ربط بين الزمنين

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

(٢٥) مسرحية سالومى: تأليف أوسكار وايلد. ترجمة وتقديم ماهر شفيق فريد. مجلة المسرح

- العدد ٩٦ - نوفمبر ١٩٩٦ من ص ٨٧ إلى ص ٩٦.

الأسطوري والآتى من منطلق نقدى يتجاوز المعطيات الموضوعية للأسطورة اليهودية. وبذلك تخلع سالومي جلدها القديم؛ لتصبح حالة مشابهة أو معاصرة لمعطيات جديدة تمتد إلى الزمن الراهن، فتلبس قناعاً جديداً يورّط رأس السلطة السياسية المصرية. فسالومي الجديدة لم تذعن لأمر هيرود فترقص له، ولكنها تصبح جهازاً قمعياً 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 سالومي.

من هنا فإن السياقات الجديدة للنص البعيدة عن الضوابط التاريخية لأسطورة سالومي تحيلنا على مجموعة من التقابلات المحايثة للعصر، كما تؤرخه فترة كتابة هذه المسرحية سنة ١٩٨٥، وذلك بالموازاة للتحولات السياسية فى ظل هذا المنعطف التاريخى. فسالومي - عند محمد سلماوى - تصبح رمزاً للمؤسسة الحاكمة فى شخص السادات. أما الثائر الناصرى فيمثل أتباع الناصرية ممن رفضوا التحالف مع السلطة الحاكمة. أما هيرود فيجسد قناع عبدالناصر، كما يحدده سياق الجملة التالية: «فأنا الآن ملك مخلوع»^(٢٦).

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

- العبد: لقد كان لمملكتم تاريخاً عظيماً طالما سمعنا به.

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

(٢٦) مسرحية: سالومي ٢. ص: ٢٢.

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

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

- العبد: ما هو؟

- هيرود: إن أهدأ لا يتعلم من التاريخ^(٣٧).

فالمؤلف إذن لخص لنا نظرتة إلى التاريخ من خلال آراء هيرود. فالتاريخ عنده يتجاوز الإرث الحضارى للزمن الماضى ومغناطيسيته؛ ليصبح التاريخ مرتبطاً بالأتى والحاضر ارتباطاً عضوياً قصد محاكمته بعد إبراز سلبياته. كما تجسده هذه المفارقة الغربية بين ثنائية الحق والباطل، أو بين الحق فى كونه هو الذى يمشى ويحمل الباطل. وبين الباطل فى كونه هو الذى يركب الحق ويعلوه. وقد روى لنا البستانى تلك القصة؛ ومفادها أن الحق والباطل سافرا معاً، فحدث أن أصيبا بالتعب، فمئرا 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 أفرادة. كما كشف عنها هيرود عبر شهادات مختلفة:

- هيرود: ليس عليه أن يقول شيئاً فأصحاب الرتب لا يعلمون شيئاً، عليه أن يستمتع برتبته الجديدة فقط^(٣٩).

- هيرود: (للستانى) بإمكانك أن تشكر الوزير أيضاً فقد كان فى مقدوره أن يوقف قرار ترفيتك - فهذا هو عمل الوزراء، أن يمنوا 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 ألسنت وزيراً في مسرحيتنا^(٤١).

فالمؤلف إذن يسعى من خلال فضحه لمظاهر الواقع وخفائياه، وكشف عالم متناقض تتجاذب فيه المصالح. وتتصارع فيه الثنائيات التي مصدرها هذا الواقع نفسه، ولأجل ذلك لجأ إلى الأسلوب الملحمي من خلال تغريب الحوارات قصد التحاور مع المتلقي، وتغذية عقله فكرياً وإثارة فضوله. ثم تجاوز سلبيات الاندماج التام مع الأحداث من خلال الفصل بين المسرحي والواقعي، أو بين التمثيل واللاتمثيل.

أما على مستوى التركيب الفني، فقد استعان سلماوى بتقنية التركيب من خلال «تشعيب النص إلى حكايات صغرى تكون الحكاية الرئيسية في النص».

وحتى يحرر الحوار من سكونية التابع المنطقي، وتسلسل الأحداث، عمد إلى توظيف تقنية المسرح داخل المسرح ليكسر تعاليم الوحدات الثلاث ويدعم حركية الفرجة. أما وظيفة الكورس كما يحددها البحر في النص فتتجاوز حدود الحياد التام: ليصبح «البحر» أو الكورس فاعلاً في الأحداث. كما أن حركاته تشكل أداة وظيفية تعمل في تلوين الخطاب بواسطة التعبير السمعي.

وخلاصة القول: إن محمد سلماوى من خلال استحضاره للأسطورة اليهودية من منطلق تحويري ينقلت من الخلفية المرجعية التراثية، استطاع أن يفتت الماضى قصد تأسيس الحاضر وخدمة أبعاده الأيديولوجية. إذ لم يكن «هدفه إعادة تفسير التاريخ في ضوء الحاضر، وإنما إعادة

(٤١) نسها ص ٦٥

تفسير الحاضر فى ضوء التاريخ وعوالمه الأسطورية»^(٤٢).

وبذلك برع فى تفكيك الرموز الأسطوري، وجعله يلاحق الزمن ويسابق الماضى ضمن الوعي بقدرة الزمن المسرحى على اختراق ما كان وما هو كائن من خلال الكشف عن واقع مأزوم تحركه «سالومى» الجديدة فتنتقل 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 قناعاً للتعبير عن قضايا معاصرة. وسنقف عند مسرحيته النثرية «أبو حيان التوحيدي»^(٤٣) التى انطلق فيها من حياة هذا الأديب العربى، وما عرفته من أزمات فى ظل الأجواء السياسية المتقلبة لعصر البويهيين. فقد عاش التوحيدي منفياً متقللاً بين الأمصار والأقطار، مطارداً بتهمة الزندقة، يكابد مرارة الفقر، مقموع الفكر.

ومن هذا المنطلق، عمد البرادعى إلى إبراز محنة التوحيدي ليعلق عليها هموم المثقف العربى فى القرن العشرين. فالمؤلف إذن يسعى من خلال إسقاط الماضى على الحاضر، أو عبر الربط بين عصرين يختلفان زمنياً ويتطابقان موضوعياً 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 تعييب الجوانب الفنية أو الجمالية جعل النص أسير الأدبية، يفتقر إلى نظام حكاىي يخضع لسرد ما كان، دون أن يتبأ بما سيكون. وهذا ما جعل وظيفته تنحصر فى الوصف

(٤٢) مصطفى عبدالغنى: مسرح الثمانينيات دراسة فى التص المسرحى المصرى - عن دار

الوقاء للنشر - القاهرة - ١٩٨٥ - ص: ٢٨.

(٤٣) خالد محيى الدين البرادعى. مسرحية أبو حيان التوحيدي منشورات اتحاد الكُتاب

العرب - دمشق - سوريا. ١٩٨٢.

والتعليمية، فلا يكاد يظفر فيه المتلقى بغير حوارات تلتفها المواظ والحكم، كما جاءت على لسان التوحيدى، وهو يوازن في إحداها بين إيجابيات العقل وسلبياته:

- أبو حيان التوحيدى: العقل آفة إذا حضر، وكارثة إذا غاب^(٤٤).

أو كما في حوار آخر يعرف فيه الحكيم:

- أبو حيان التوحيدى: أعرف أن الحكيم يتبع ثلاثة أساليب في 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 في تقسيم الخطاب المسرحى، تبدو لنا شبيهة بالبرولوجات، فلم ترق إلى بلورة الكتابة الركحية التي تعبّر بالمرثى والحركى، وتقجر علامات أخرى. وخالصة القول: إن مسرحية «أبو حيان التوحيدى» استسلمت إلى الكتابة الأدبية، وخضعت لتعاليم المسرح الإغريقى، إذ تذكرنا نهاية المسرحية بالسقوط التراجيدى للبطل الإغريقى. وهذا الأمر يجعل المتلقى يقع في فعل التطهير الأرسطى. هذا عن شخصية التوحيدى، أما الشخصيات الأخرى فبدت باهتة في سياق الأحداث العامة للنص.

وعموماً يمكن القول: إن مسرحية «أبو حيان التوحيدى» - شأنها في ذلك شأن - مسرحية «الفلاح الفصيح»، تطنى فيها سلطة اللغة المنطوقة وحدها. فالنص يغيّب الإرشادات المسرحية، ويهمل المكونات الركحية من ديكور وإكسسوارات وإيماء وإنارة وموسيقى إلخ. وبذلك لم تتمكن هذه المسرحية في 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 ذكياً في ربط محنة هذه الشخصية بمحنة المثقف العربى المعاصر.

(٤٤) المسرحية. ص: ٧٢.

(٤٥) نفسها. ص: ١٥٦.

ومادام التراث يحتل مساحة واسعة في خريطة الإبداع المسرحي العربي، ويحق لنا أن نصوغ مجموعة من الأسئلة، ومنها ماهية العلاقة بين التراث والتجريب؟ وما مدى مساهمة التجريب التراثي في إقامة المشروع التأسيسي؟ وما مدى انسجام البيانات التظهيرية مع رهانات التراث الحالية.

إن ما يمكن استنتاجه هو أن التراث يعد مسلكاً واسعاً في طريق التجارب العربية ومؤشراً قد يساعد على تأسيس بعض ملامح التجريب، إلا أنه ليس كل شيء.

وفي جانبه الإيجابي، فهو يقرب سبل التواصل «لأن سبل التواصل التراثي، يقلل من عملية التراكم، التي هي إحدى السبل الهامة لتأصيل المسرح العربي، كما أن الوقوع في إقليمية المسرح يقص كل الأجنحة التي تثبت للمسرح العربي»^(٤٦). ثم إن تجزئ الرؤى التظهيرية، وصراعتها حول أسبقية امتلاك الإبداع يحد من انتعاش المسرح العربي. ويبقى أهم عارض يصد الإبداعات المسرحية العربية هو نظرتها أحياناً إلى التراث في كونه يستعيد إنجازات الماضي. وبذلك يصبح جسداً يربط هذا الماضي بالمستقبل. فيقطع صلته بالحاضر في إطار: «نظرة العرب إلى التاريخ (التراث) التي هي ثلاثية دائرية أو حلزونية، وهي نظرة مناقضة للنظرة المتبادلة، والتي نرى التاريخ تطوراً مستقيماً من ماضٍ منحط إلى مستقبل راق»^(٤٧).

لذا فإن تقويم هذه النظرة يبنى على أسس مرحلية، تهتم بإنجازات الحاضر. ولا يشدها الماضي، إلا باعتباره وسيلة للفهم «لأننا لا ننكر أهمية التراث كمجال للاستلهام الجمالي، وكحقل للصراع الأيديولوجي

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

(٤٧) عبدالله المرؤي: ثقافتنا في ضوء التاريخ - المركز الثقافي العربي - بيوت البيضاء. الطبعة الأولى - ١٩٨٣. ص: ١٩٧ - ١٩٨.

إلا أن هاته الدعوة أصبحت تشد المسرح العربي، إجمالاً إلى الماضي بشكل متحفى، بحيث يتحول الماضي سيّداً يمارس سلطة قصوى على الحاضر».

بمعنى أن استلهام التراث يقتضى امتلاك منهج نقدي يوطر علاقة المسرح بالتراث العربي، انطلاقاً من تحديد مبادئ هذا المنهج وأهدافه. وهي مسألة تتحقق بواسطة مجموعة من الشروط، تبدأ أولاً بقراءة التراث، وفهمه ثانياً، وإخضاعه في الأخير للتأويل الموضوعى برؤيا معاصرة متخلصة من الأهواء والإسقاطات المجانية. وبذلك سيجد «المسرح العربي أن العودة إلى التراث، واستحضاره من وراء كواليس التاريخ إلى خشبة المعاصرة. ليس إلا خطوة مبدئية ومرحلية لا بد من تجاوزها لتتم مباشرة المشكلات المعاصرة بجوهرها وجزئياتها ومرتكزاتها»^(٤٨).

فنقل الظواهر التراثية من أرشيف الماضي إلى زمن الحداثة لا ينبغي له أن يتجاوز مشكلاتنا المعاصرة - كما فعل به الصديقي - لأن مهمة التراث في المسرح العربي تتحقق عبر سبيلين متوازنين: أحدهما يبدع في اختيار المعادلات الفنية والجمالية الملائمة للتجريب المسرحي، وثانيهما يسمى إلى تحويل التراث وتطوير مصادره: استجابة لمتطلبات الرؤى الفكرية وإسنادها إلى مواقف عصرنا الراهن.

وصفوة القول: إن المسرح العربي بما تحقّقه من تراكمات على مستوى التوظيف التراثي، بدأ يشق طريقه نحو بناء الذات وبلور الوعي الذي يجعل من هذا المسرح في علاقته بالغرب ينتقل من حالة رد الفعل إلى الفعل، كما أن انتعاش الحركة التجريبية في المسرح العربي خلال العقود الأخيرة بدأت تجيب على كثير من الأسئلة التي ظلت عالقة، ومنها: وعى الذات ووعي الآخر، ومسالك الخصوصية.

(٤٨) عبدالفتاح قلعجي: اتجاهات وطبوع مختلفة - مجلة الحياة المسرحية (السورية) دمشق العدد ٢٦ ٢٧ - ١٩٨٦ - ص: ٢٢.