

## الف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح

عبد الكريم برشيد

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

### - الاحتفال والتحدى :

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

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

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

### — مدهش أو غير مدهش ؟

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

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

وان العادة بكل ما نحملة من تكرار قد أفقدت للحياة اليومية جدتها وحيويتها وفنأت فيها عنصر الادهاش والغرابية . ولذلك أصبح الفقر شيئاً عادياً وكذلك الامر بالنسبة للمرض والجهل والاضطهاد والقتل . ومن هنا كان المسرح الاحتفالي مطالبا بتجربة الواقع من قشوره والنفاد الى أغواره السحيقة وتصوير مظاهره المختلفة ، بشكل يعتمد على إعادة عنصر الدهشة لكل ما هو عادى مبتذل ..

### — كلمات في المحاكاة الاحتفالية :

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

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

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

### - الواقع بين التمثيل والاحتفال :

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

التقاليد والعادات والاعراف . كما تظهر أيضا في الخوف الاجتماعي والسياسي والديني . فوجدنا داخل المجتمع يتم من خلال أدوار ( مسرحية ) تسمى الوظائف والمراكز والطبقات .. وأن كل دور يفرض نوعا معيناً من الأداء والسلوك . فالإنساني لا يمكن أن يتصرف إلا كإنساني والعامل إلا كعامل . ومن هنا يكون الدور سابقاً - من حيث الترتيب الزمني - على من يؤديه ، الشيء الذي يجعل من الوظائف والحرف ألقعة جاهزة يلبسها الأشخاص فتكسبهم ملامح جاهزة كذلك .

وإنه لا يمكن أن نحقق تحرراً إلا من خلال الاحتفال . ففيه ترتفع الألقعة ليظهر الإنسان - الإنسان ، فنحصل بذلك على الجوهر الذي طمسته روتينية الأيام وميكانيكيته الآلية ، فالإنسان داخل المجتمع يصبح حزمة من الوظائف ، وأن هذه الوظائف موضوعة داخل جدول تربيته وذلك حسب ( أهميتها ) و ( خطورتها ) وأن تعطيل الشغل والوظائف أيام الاحتفال ، هو تعطيل لذلك الجدول الترتيبي . ففي الاحتفال تختفي الألقعة الاجتماعية ، وباحتفائها يتحرر الذوات من الخوف ومن التمثيل الذي تعرفه كل يوم ، ومن هنا تكون أيديولوجية الاحتفال مبنية على أسس من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر ، ليس فقط بالنسبة لذلك الحيز المكاني الضيق والذي يسمى الخشبة ، ولكن بالنسبة لكل الأرض التي تسع الإنسان .

وإن الترام واقعية نظرية في مجتمع ( تمثيلي ) هو نوع من التضليل ، إذ أنه - عوض أن يقدم واقعا حيا - فهو يقدم تمثيلاً بألقعة ، « فاربغون » مثلاً وهو بخيل مولير ، لا يعيش كشخصية متحركة ولكن كقناع . لأنه يتصرف وفق مسطرة محددة يسير عليها كل البخلاء . فليس هناك فرق بين بخيل مولير وبخيل ابن الرومي وبخلاء الجاحظ ، لأنهم جميعاً يرتدون قناعاً واحداً ، هو قناع « البخيل » ومن هنا يصبح الدور ثابتاً ، وهو لا يمكن أن يخرج عما في أذهان الجمهور من تصور للبخيل . فالشخصية المسرحية تحصر نفسها مرتين . مرة عند ما يرتدى أرباغون قناع البخلاء ومرة أخرى عند ما يلبس (الممثل) قناع أرباغون ، وبهذا نبتعد عن الواقع الحقيقي مرتين كذلك ، إن الواقع (المقنع) ليس في حاجة إلى نقل ، ولكن إلى تعرية ، فهو كتلك العجوز الشمطاء التي تستعير من عند العطار شبابه وحسنها ، ثم تسأل المصور صورة ( واقعية ) وأن الصورة الواقعية لن نحصل عليها إلا إذا أرجعنا ما للعطار للعطار ، وما لله لله ، فالواقعية تعني النفاذ إلى الجوهر ، وتخطئ الأهاب الخارجة للأشياء . كما تعني التحدي . تحدي الظاهر والمعتاد والمحسوس واليومي والعادي والبدهي والمبتذل .

وإن جعل (الممثل) وهو أساس الاحتفال المسرحي يؤدي دوره وفق أسس واقعية لا بد أن يعطل موهبة الإبداع لديه ، إذ إن كل الأدوار المنتزعة

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

وإذا كان وجود (الأحر المتفرج) في المجتمع ، هو أصل التمثيل ، فإن المسرح بالضرورة - وهو احتفال يحضره الآخرون - لا بد أن يكون تمثيلا كذلك . أي تكلفا وتظاهرا . وتلك هي حقيقة المسرح البرجوازي . ان الاحتفال يسعى الى ايجاد الآخر المشارك في الابداع . ومتى أصبح مشاركا ، فانه يتخلّى عن التفرج . الشيء الذي يعطي العرض تلقائيته وعفويته ، وبذلك يصبح المسرح حفل كرنفال ، يشخص فيه الكل ويختفي بذلك الناظر والمنظور ، والمنتج والمستهلك ، فالمسرح ليس تمثيلا ، انه حياة أكثر صدقا وواقعية من حياة يومية يمسخها الخوف والنظائر والكليشيات المختلفة .

### - الاحتفال للذات والاحتمال للغير :

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

### - الاشياء بين الحركة والسكون ...

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

### – الاحتفال بين الثابت والمتغير :

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

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

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

## – الاحتفال بين التغير والتغيير :

عندما أراد الانسان القديم ان يخضع الطبيعة لارادته وأن يحدث فيها تغييرات تساير مطامعه وتصوراته الجديدة استعان بالسحر ، والسحر – كما رأينا – هو أحد فنون الاحتفال . انه الصورة البدائية لكل من العلم والفن ، ومن هنا كانت وظيفة السحر الجديد هي التغيير أيضا . لقد تقدم الواقع للانسان القديم في صورة مجموعة من كبيرة من علامات الاستفهام والالغاز والاحاجي ، فالكون من حوله يطرح ألغازا كان لا بد من فك رموزها المختلفة ، لذلك اتخذت علاقة الانسان بما حوله طابع الحوار والجدل ، الشيء الذي جعله لا يقبل الواقع كما هو ، فهو يملك القدرة على الحلم والتصور والاختراع . ومن خلال تعامله مع الواقع اليومي أوجد مجموعة من التصورات عن واقع جديد . ولقد تجسدت هذه التصورات واكتست لحما وعظما في اختراعات العلماء وابداعات الصناع والفنانين من شعراء وقصاصين ورسامين ونحاتين ومسرحيين ... وأن وظيفة المسرح الاحتفالي ليست في تفسير الواقع وإنما في تجاوزه . وأن التغيير ، لا يمكن أن يتم الا عن طريق العقل الشاعر . العقل الذي يستوعب الاشياء بعد ان تمر بالحس . فالتغيير الدرامي هو لغة مصورة ، تخاطب كل الحواس ، ولذلك فقد عمد – عبر مراحل التاريخ المختلفة – الى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر بالفعل والحركة . لذلك كان لا بد أن يلتقى بالأسطورة وبالرمز والاحلام أيضا ، وذلك باعتبار أنها تفكير مصور ومجسد ، فالتغيير إذن ، هو أصل الاحتفال ولكن التغيير لا يمكن أن يتم بدون ادماش بحر الارادة من سحر العادة ، وأن الرمز التاريخي والاسطوري يملكان قابلية تركيب واقم مسرحي تطبعه الجودة والغرامة ، واقم يحمل المتفرد وكأنه يكتشف الاشياء لأول مرة ، وبذلك يستعيد احساسه المفقود في زحمة الايام وقواترها ، وأن الشعور بالتناقض هم المدخل لتصححه ، فالشعور بلا عقلانية الواقع يدفع حتما الى ايجاد الواقم المعقل الجديد ، وهذا كان لا بد من ايجاد واقعية جديدة ، قراءم المضممة لا الشكا ، وتنقار الثابت لا المتغير ، والاصول لا الفروع ، وتنقل الواقم نقلا مسحا ، ذلك من خلال اعطائه مجموعة من المعادلات الفنية ، واقعية تحار المس – الاحتفال – اسمه بقيمة الكا ، للكا . احتفال بفتنة فيه المدد ، المثاق ، والمنتج ، المتفرد .

## – الغموض صفة الفن المستقبلي :

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

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

### - انك لا تشاهد المسرحية مرتين ..

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

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

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

### ـ بين التجريب المختبرى والتجريب الميداني :

كثر الحديث مؤخرا عن التجريب في المسرح المغربي ، وأرى أن التجريب كمداول علمي يركز على اللغة المادية ، أى على التقنيات المختلفة ، في حين أن المسرح قبل كل شيء هو قضايا انسانية ، الشيء الذى يجعلنا نحتاج في الأخذ بهذا المبدأ من غير سابق تفكير ، ذلك أن التجريب يتم دائما من خلال مخابر علمية . مخابر مقفلة ، تجعل التجربة تدور في إطار ضيق ، وفي غير حضور الانسان . ثم إن الشيء الذى يدخل المختبرات هو المادة وحدها ، في حين أن الانسان ، وهو شعور وآلام وعذاب وأحلام وصراعات يقف في الخارج ، ولهذا اعتمد التجريب في المسرح الغربى على الاضاعة . ادخال الصور الثابتة والسينما وخيال الظل وتحريك الممثل وفق بيداغوجية خاصة ، وإن المخابر التي احتضنت تلك التجارب النخبوية هي مسارح الجيب المغيرة ، ذات المقاعد المحدودة والجمهور المحدود ، الشيء الذى بعدد الم الحياة من جديد مسرح الاسرار ، الذى لم يكن يحضره سوى الكهنة وحال المدن ، إن المسرح - الاحتمال القائم على وجود الآخرين وعلى مداء الحوار والتواصل ، لا بد أن يستبعد فكرة التجريب المختبرى ، ذلك لأنه يمارس طوقسا شبه دينية في غيبة الناس .

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

خريطة تعكس جغرافية الحدث الانساني ، وننقل هذا الحدث الى الخشبة ، كان لا بد من دراسته حيث هو . دراسته من خلال أعراس الناس واحتفالهم ومواسم الحصاد وتراثهم الشعبي ومعتقداتهم وأساطيرهم . فمن خلال هذه الدراسة سنعثر أخيراً على لغة الناس . هذه اللغة التي لا تتمثل في الكلمات وحدها ، بل أيضاً في كل الوسائل التعبيرية الأخرى - ما ظهر منها وما خفي - ويمكن أن أشير هنا الى تجارب ميدانية قامت في تركيا على يد ( محمد السوى ) فقد أنشأ هذا الأخير فرقة مكونة من الطلبة والعمال وبعض المسرحيين المحترفين ونزل الى القرى التركية النائية من أجل أن يدرس وسائلها التعبيرية المتمثلة في الألعاب والأغاني والحكايات والاحتفالات الدينية ( القران ) واحتفالات الحصاد . يقول ( اننا لا نمثل الا بعد أن نتصل بالفلاحين الذين يحسنون استقبالنا ثم نكتشف ( ألعاب القرية ) ، لقد سمعت عنها من قبل ، ولكنني لم أراها أبداً . ولقد خصص الباحثون كتابين لهذه ( الألعاب ) التي اعتبرت قديماً على أنها تظاهرات فلكلورية ، ولكنها اليوم أصبحت تعتبر على أنها أرهاص للمسرح ، وهذا لا يعني طبعاً أن نسبتها داخل الخشبة ، لأن ذلك غير ممكن ، ولكن أن ندعها تظهر في مكانها الطبيعي داخل القرية وذلك من خلال تظاهرها أو احتفال (2) وبهذا فإن تداريب تكوين الممثل تبقى ناقصة ، وغير مفيدة ، ما دامت تقتصر على التكوين المختبرى . فالممثل وهو يسعى الى التواصل مع الآخرين ، لا بد أن يعثر على بيئات فنية خاصة ، وذلك من خلال احتكاكه بالناس ، ومعرفة طبيعتهم النفسية وتكوينهم العقلي وطبيعة ظرفهم التاريخي والحضارى العام . ثم أن التجريبية المختبرية تنطلق أساساً من المحسوس ، وهي بذلك تتفوق فوق النظرية الفكرية ، إذ نعتبرها شيئاً لاحقاً ، في حين أن هناك علاقة جدلية بين النظرية والتطبيق الميداني . فالتجريب - كمحاول علمي - قد يكون فعالاً في المجال العلمي أما في المجال الانساني ، حيث تتواجد مجموعة من النظريات فإنها تصبح شيئاً زائداً ، ذلك أن انطلاقها من الصفر يلغى كل النظريات الفكرية السابقة ، ثم أن اعتمادها على مبدأى الصواب والخطأ غالباً ما يجعل العملية تسير في خط دائري مقفل ، إذ أن فشل التجربة ، يعيد حتماً الى نقطة البدء . وبهذا مثلاً يمكن الاستفادة من تجارب غروتوفسكي من ناحية تكوين الممثل ، ولكننا لا يمكن أن نقبل مسرحه المختبرى ، ذلك أن العنصر الاساسي والمتمثل في الجمهور غائب فيه .. يقول بيتر بروك وهو يقارن مسرحه بغروتوفسكي ( ولكن حياة مسرحنا تختلف اختلافاً شاملاً عن مسرحه ، فهو يسير مختبراً لا يحتاج الا لجمهور ضيق ، تقاليد مكاثوليكية أو ضد كاثوليكية . وفي هذه الحالة فإن النقيضين يتلازمان يخلق شكلاً جديداً للاداء . اما نحن ، فإننا نشغل في بلد آخر ، وبلغة أخرى ،

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

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

### - البحث عن المسرح المستقبلي :

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

الدار البيضاء في 24 - 2 - 1977

### الهوامش :

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