عبد الكريم برشيد

المسرح (العربي) يبحث عن المسرح العربي ...

١ ـ انظر خلفك في غضب ..

انه لا شيء يمكن أن يقوم على الفراغ الا الفراغ . هذه حقيقة ثابتة يجب ان تصاحبنا في دراستنا للمسرح العربي . ثم انه ايضا لا يمكن ايجاد شيءالا داخل زمن معين ، فعملية الخلق اذن تتطلب وجود صانع ومادة خام ، وصورة . كما يتطلب وجود هدف وغاية، لانه لا شيء يخلق عبثا وبدون مبرر ، والصانع هو ذلك الساحر الذي يملك طاقة هائلة لتغيير الاشياء عن صفتها الاولى . انه ذلك الكيماوي الذي يخلط العناصر بعضها ببعض ليستخرج منها شيئا جديدا ، لا علاقة له بما كان ، اما المواد الخام فهي ذلك الشيء القابل للتحول والتشكل وفق الصور والاشكال الهندسية المقترحة . وان الحديث عن المسرح العربي لا بد ان يراعي بالضرورة شروط الخلق والابداع . لان وجود المسرحيين العرب ، ليس كافيا وحده لخلق المسرح العربي . اذ لا بد من وجود المواد الخام العربية والمعمار العربي، والمضمون العربي . والمعروف ان التراث عند العرب يزخر بالفترات التاريخية الانتقادية ، ذات الطابع الدرامي الحاد . كما انالصراع ـ وهو شرط اساسي لتحقيق الفعل الدرامي ـ متوفر فيه ايضا ـ سواء ذلك على مستوى الذات الفردية (الحلاج ـ غيلان الدمشقي ـ السهروردي ـ طرفة بن العبد ـ ابن الرومي) او على مستوى الجماعة (ثورة الزنج ـ القرامطة ـ الخوارج ـ الشيعة ـ وكل الحركات ذات الطابع الثوري) وهو يخالف ما ذهب اليه المستشرق الالماني فون جرونباوم .فهو يعتقد ان الاسلام السني يؤمن بالقدرية .وان القدرية تعني الاستسلام المطلق . سواء للقوى العلوية او للحكم ، الذيجسد القوة الالهية على الارض ، أو للقوى الباطنية ، ذلك لان المسلم في اعتقاده يعيش في توافق مطلق مع ما حوله . ذلك لان كل شيء مقدر ومكتوب سلفا . ولا مجال للصراع .

ولكن المواد الخام لا تكفي لخلق مسرح عربي . اذ ان الحجارة لا يمكن ان تبقى الا حجارة ما لم تتناولها يد الانسان لتحولها الى اهرامات او الى معابد او قناطر . ويتم هذا التحويل ـ طبعا .. وفق تخطيط هندسي محكم . وعندما نتحدث عن الابداع في المسرح العربي فلا بد ان نصطدم بهذه الاسئلة :

وفق اي شكل مسرحي يمكن ان نبدع ؟ هل ننظر الى ما استجد حولنا من اتجاهات مسرحية تجريبية ؟ او ننظر الى الخلف ؟

وعندما نرجع البصر الى الخلف ونتامل تراثنا الادبي والفكري فاننا لا نجد غير مقامات وحكايات ونوادر ورسائل واشعار في مختلف الاغراض . وهي اشياء ـ وان كانت قابلة للتمسرح ـ فهي ليست مسرحا . كما قد نجد اشكالا فنية شبه مسرحية والوانا في الفرجة تعتمد على السرد والتشخيص والحوار وعلى تحقيق تجمع احتفالي في مكان عام ، وداخل ظرف زمني محدد . نرى هذا في القرةقوز وخيال الظل والحلقة والسامر والتعازي . فهذه الاشكال ليست مسرحا بالمعنى الدقيق للكلمة ، ولكن دراسة اصولها الفنية قد تساعدنا على فهم طبيعة الانسان العربي وعقليته وروحه . ذلك لانها صيغ احتفالية افرزها الوجدان الشعبي . ولكنها مع ذلك تبقى مجرد الوان من الفرجة الشعبية . الشيء الذي لا يؤهلها لان تكون بديلا للتطلع الى التراث الانساني في المسرح ، ومن هنا كان لا بد للمسرح العربي في المرحلة الراهنة ان يزاوج بين النظر الى التراث العربي ، والتراث الغربي ، فالحاضر كما نعلم هو صورة منقحة او مشوهة من الماضي ، وفي غياب هذا الماضي المسرحي كان لا بد ان نسترق النظر الى ما حولنا ،ولكن على شرط ان نتمثل ما ناخذ وان نلونه باصباغ جديدة تكشف عن واقع حضاري متميز . ولقد سبق للعرب ان تفتحوا على الثقافات الاجنبية وذلك في العصر العباسي . فعن طريق الترجمة نقلوا الكثير من المعارفاليونانية والهندية والسريانية . وهم في تعاملهم مع الفلسفة اليونانية مثلا لم يخضعوا لها بقدر ما جعلوها تخضع لهم وللمتطلبات التي يفرضها الواقع العربي الاسلامي ، وبهذا تحولت الفلسفة اليونانية ـ وهي فكر وثني مادي ـ الى فلسفة اسلامية ذات طابع متميز .

واذا كان العرب قد تعاملوا قديما مع التراث الانساني من خلال منظور معين ، ومن خلال منطلقات راسخة تمثلها الثقافة العربية الاسلامية ، فان المسرح العربي حاليا ، يفتقر الى هذا المنظور الواضح ، كما انه يفتقد الارضية التي على اساسها يكون هذا التعامل . فهو مسرح بلا نظرية فكرية ـ وعندما تكون بلا نظرية ، فان كل النظريات قد تصبح لك ، خصوصا منها ما يملك له بريقا وسحرا وجاذبية . فالابداع كما رأينا ، لا يمكن ان يتم الا داخل الزمن وبذلك كان المسرح (العربي) موجودا في الظرف الحاضر كمشروع فقط وليس كحقيقة عينية ثابتة . وعندما نصف مسرحنا بالعربي فما ذلك الا باعتبار ما سيكون وما نريده ان يكون مستقبلا .

٢ ـ تجاربنا في ضوء الانبهار المسرحي ..

٢فة الدول النامية انها مصابة تجاهالغربهذا الانبهار الحضاري الذي تلقاه في كل المجالات العلمية والادبية والفنية ، والمعروف ان

الانبهار يقيد الارادة ويصيبها بالشلل الذي قد يكون مؤقتا اونهائيا ـ فهو يجعل الفرد يقف مشدوها فاغرا فاه ، لا يأتي باية حركة ، واقصى ما يمكن ان يأتيه من فعل هو ان يكتفي بالتأمل والنظر ، فالانبهار اذن ضعف يمكن أن يصيبنا امام الاشياء الغريبة والظواهر الخارقة ، وهو يتم عادة نتيجة لتعاملنا السطحي مع الاشياء ، لانه لو حدث وغصنا داخلها وحاولنا تجاوز اهابها الخارجي فاننا حينما سنجد ان هذه الاشياء محكومة بقوانين منطقية ، وانها مرتبطة بشروط موضوعية ، الشيء الذي يجعل الانبهار سذاجة طفولية .

ولقد كان لا بد للمسرح العربي ـ تمشيا مع هذا الانبهار الحضاري العام ـ ان يصاب بنوع من العشق الصوفي الذي تتلاشى فيه الذات وتفنى وتتخلى فيه نهائيا ـ او مرحليا ـ عن هويتها المتميزة. ولربما كان الانبهار مرحلة لا بد منها، خصوصا في بداية اتصالنا بهذا الفن الغريب الذي يسمى المسرح . ولقد مر الان اكثر من قرن على معرفة العرب للمسرح ، تذلك كان لا بد ان يسترد الانسان العربي حريته ، وان يخلص نفسه من قيود احكمها الانبهار والاعجاب . ان المرحلة التاريخية الراهنة تفرض تعاملا خاصا مع التراث الانساني العام ، تعاملا واعيا ورزينا وراشدا ، يضع في حسابه مشروعية تبادل التأثير والتأثر ، ولكنه يستبعد كل تقليد اخرس . ان عقدة النقص لا يمكن ان تفرخ ادبا ولا فنا . وتجد هذه العقدة بوضوح في بعض الكتابات التي تأخذ بالدعوات الغربية الى التجديد ، كما هي وتروج لها ، من غير اخضاعها للنقد ، ومن غير مراعاة الشروط والخلفيات التي اظهرتها الى الوجود .

ولقد عرف المسرح الغربي مجموعة كبيرة من التيارات المسرحية، الشيء الذي جعلنا نتبنى التفرع دون الاصل ، ونجري وراء الروافد عوض ان نعود الى النبع لنأخذ المبادىء الاساسية للفنون الدرامية، ولقد جاءت هذه التيارات الحديثة ، لتضرب الواقعية الطبيعية ، ولتعطي للمسرح مفهوما جديدا يتلاءم مع مقتضيات العصر الذي اتخذ له من حيث التنظير الفكري محاور ثلاثة ، تتمثل في كل من نظريات فرويد ، وماركس ، وداروين ، وهكذا ظهرت السوريالية ، والتعبيرية، والرمزية ، واللامعقول ، وكل الاتجاهات المعاصرة التي تقوم على اساس الفكر الحديث ، وعلى الواقع السياسي الذي افرزته الحربان العالميتان .

وفي زحمة الكفر العام بالقيم القديمة التي افرزت الكثير من الويلات ظهر شعار موت المؤلف ، كما ظهر من قبل شعار موت الله، ظهر هذا في المسرح على يد فرق مسرحية ، حاولت ان تجعل هذا الفن يستقل عن الادب ، وذلك باعتبار انه يملك وسائله التعبيرية المتميزة ، والتي تتمثل في الحركة والايماء ، والرقص ،والضوء، وكل العناصر السينوغرافية الاخرى التي لا علاقة لها بالادب والكلمة .

والمعروف ان المسرح لم يكتب له هذا الاستمرار وهذا التطور ، الا من خلال النص المسرحي ، لان النص نواة كما يقول كاستون باتي. لقد شاهد الجمهور اليوناني مسرحيات سوفوكليس ويوريبيديس واسخيلوس ، لقد شاهد عروضا انتهت بعد حين واصبحت مجرد ذكريات ، ثم تلاشت بفعل الزمن الذي غيب اصحاب هذه الذكريات ، ولكنه مع ذلك بقيت هذه النواة المتمثلة في النصوص ، والتي يمكن ان تزرع في كل مكان او زمان ، لتعطي ثمارا جديدة وعروضا جديدة. وان انطونان آرتو الذي نسبت له الدعوة بريء منها ، ولقد حاول الدكتور علي الراعي ان يعمل على استنبات هذه الدعوة في التربة العربية ، وذلك على اعتبار ان المسرح المصري عرف في مرحلته المتقدمة نوعا من المسرح الساذج الذي يقوم على الارتجال ، نفس هذا المسرح الارتجالي عرفه المغرب على يد كل من بوشعيب البيضاوي والبشير العلج ، كما عرف في الجزائر على يد رشيد القسنطيني . ويحدثنا التاريخ المسرحي ان هناك ثلاث مراحل قطعها الفن الدرامي ، مسرح الممثل ومسرح المؤلف واخيرا مسرح المخرج ، مما يدل ان الارتجال الذي يدعو اليه الراعي مرحلة متقدمة في تاريخ المسرح ، وان الاخراج ـ وهو حديث العهد بالوجود ـ لم يظهر الا لينظم العلاقة بين النص والممثل من جهة وبين الممثل والوسائل السينوغرافية الاخرى (ديكور، ملابس ، انارة) من جهة ثانية . وينسب الدكتور علي الراعي الى انطونان آرتو القول بتجاوز النص وذلك في كتابه (الكوميديا المرتجلة) بقوله : (.. وقد نشرت هذه المقالات عام ١٩٣٨ م في كتاب بعنوان المسرح ومضاعفه) او (المسرح وما يربو اليه) وفيها يدعو آرتو الى مسرح ينبذ النص المكتوب ويعتمد على لغة خاصة ، هي لغة العرض المسرحي ذاته ، من حركة وموسيقى ورقص وملابس وكل ما يملأ فراغ المسرح (فلندع هذا الفراغ يتكلم ، فلنعده ونؤثثه .. اما المسرح الذي يعتمد على قصة وشخصيات وحوار ، فيحتقره ارتو اشد الاحتقار ويسميه مسرح اللفظيين والبقالين والمجانين واعداء الشعر) (١) .

وان آرتو الذي دعا الى مسرح القسوة كان متأثرا بمسرح جزيرة بالي ، هذا المسرح الذي كان قائما على الوسائل المسموعة والمنظورة ، والذي يختلف طبعا عن المسرح الغربي القائم اساسا على الكلمة ، فهو اذن لم يدع الى التخلي عن اللفظ بقدر ما كان يسعى الى ان تصبح الكلمة شيئا حسيا ، تدركه العين كصورة ، والاذن كصوت وتراتيل . وفي هذا نجده يقول في البيان الاول لمسرح القسوة والذي نشره سنة ١٩٣٢ (لا يتعلق الامر بحذف الكلمة الناطقة بل باعطاء الكلمات الاهمية التي لها في الاحلام تقريبا)(٢). نفس الشيء تؤكده الناقدة الفرنسية جنفييف سيرو اذ تقول ((ولئن ادعى آرتو الحذر او الاحتراز في اللغة التي انكر عليها اهميتها الاولى في مجال المسرح ، الا ان هذا لا يعني او لا يمكن مطلقا ان يعني ، انه يتنكر للغة عامة، كما توهم معظم النقاد ممن فسروا هذا الاحتراز تفسيرا سطحيا) (٣) . نفس هذا الخلط سقط فيه الدكتور علي الراعي عندما اعتقد ان انطونان آرتو كان ضد النص المسرحي. واذا نحن حاولنا ان نتخطى نظرياته الى اعماله التطبيقية فاننا سنجد انه قدم مجموعة كبيرة من النصوص المسرحية ، وذلك بمسرح الفريد جاري الذي اسسه سنة ١٩٢٨ م . فقد اخرج مسرحية (اقتسام الظهيرة) لبول كلوديل ومسرحية (الحلم) للكاتب السويدي الكبير ستراندبرج كما اخرج مسرحية (عندما يتقلد الاطفال زمام الحكم) ليوجيه فيتراك كما قام بدوره هو ايضا بكتابة مسرحية (سنسي) معتمدا في كتابتها على الشاعر الانجليزي شيلي والكاتب الفرنسي ستندال ، كما ان المخرج البولوني غروتوفسكي الذي نسب اليه القول بتجاوز دكتاتورية النص ، فقد اخرج اعماله المسرحية بناء على نصوص درامية مشهورة ، مثل الدكتور فاوست لمارلو والامير كستنتان للكاتب الاسباني كالدرون ديلباركا . فهو يعتقد ان النص المسرحي الجيد يشكل منجما غنيا ، ذلك لانه يعطي امكانيات هائلة للاخراج المسرحي . يقول (النصوص الضعيفة هي وحدها التي تعطينا امكانية واحدة للتشخيص ، كل النصوص العظيمة تمثل بالنسبة لنا كهفا عميقا ، خذوا هملت مثلا ، ان كتبا لا تحصى قد خصصت لشخصيته ، يقول لنا الاساتذة ـ كل من جهته ـ انهم اكتشفوا هملت الوضوعي فيقدمون لنا نماذج بائرة واخرى متمردة، واخرى عاجزة ، واخرى هامشية .. الى اخره . ولكنه في الواقع ليس هناك هملت الموضوعي ، لان النص اكبر من ذلك) (٤) .

وان الشيء المعروف ـ سواء في المسرح الغربي او المسرح العالمي عامة ـ هو ان كل مخرج له اسلوب معين ومتميز في التعامل مع ذلك الفراغ الذي تشكله الخشبة بابعادها المختلفة ،وفي تحريك الممثل داخل ذلك الفراغ الزمني الذي يمثله العرض ، فهناك من يتمسك بالنص، محاولا سبر اغواره البعيدة ، وتجسيد معانيه المجردة وتفجير الحوار والاحداث فيه ، كل ذلك في امانة تراعي للنص حرمته وقدسيته . وقد سمي هؤلاء ((بخدام النص)) ويمكن ان نذكر منهم جاك كوبو ولوي جوفيه . اما الصنف الثاني فهو يعطي الاسبقية لمتطلبات المسرح

وينظر للنص على اساس انه قابل للتكيف وفق مـا تقتضيه الشروط السينوغرافية المختلفة ، وبهـذا ينصب نفسه مؤلفـا ثانيـا للنص ، وهؤلاء هم خدام المسرح ، ويمكن ان نذكر منهم ادولف ابيا الايطالي ، وبيتر بروك من انجلترا ، وجان لوي بارو من فرنسا ، ومن المخرجين العرب يمكـن ان نذكر الطيب الصديقي ، الذي يرتكز على الشكـل المسرحي اكثر من تركيزه على المضمون ، ذلك لان مسرحه يسعى الـى تحقيق الادهاش الفني بالدرجـة الاولى ، ومن اجل ذلك فهو يعمـل على استخدام اساليب متقدمة ، ولكنه يبقى مرتبطـا بالنص ، اذ لم يسبق له ان قال يومـا بتجاوز التأليف او بنبذ النص المسرحي .

وان مثل هذه الدعوات لا بـد ان تكـون خطيرة بالنسبة لمستقبل المسرح العربي ، خصوصا واننا ما زلنـا نتلمس طريقنا نحو تكوين دراما متميزة، فالغرب الاوروبي حينمـا يطالب بتجاوز دكتاتوريـة المؤلف فانه يفعل ذلك متأثرا (بتخمته الحضارية ، التي جعلتـه يكفر بكل القيم القديمة . كمـا ان القول بموت المؤلف قد جاء ايضا نتيجة (تخمـة) من نصوص مسرحية تغطي حقبة تاريخية طويلة ، اما الانسان العربي ـ وهـو الذي لم يعرف التأليف المسرحي الحق بعد ـ فانه في مطالبته بتجاوز المؤلف ، يكـون كمـن يطالب باعدام العـدم ونفـي النفي . فالمسرح هو النص ،ومن غيـره لا يمكن قيام حركة مسرحية.

٣ ـ مسرحنا بين المعقول واللامعقول ..

كمـا ان المسرح العربي ـ وهـو في حالة الانبهار ـ لم يقو على مقاومة اغراء اللامعقول ،ذلك الاتجاه الذي شغل الناس في الخمسينات والستينات والذي كان لـه مفعول السحر في نفوس المسرحيين العرب. واعتقـد ان اكثر الاتجاهات خطرا على المسرح العربـي هو مسرح اللامعقول ، ذلك لان الغرب سبق له ان عرف اتجاهات ومدارس مسرحية مختلفة ، ولكنهـا اقتصرت على تغيير مفهوم المسرح ، وعلى ايجاد مسرح يكـون اكثر قربا من الواقع التاريخي ، وهكذا ظهرت التعبيرية في المانيا ، كمـا ظهرت الرمزية ، والسوريالية التي دعت الى كتابـة آليـة للمسرح . واذا كانت هذه الاتجاهات قد عملت على تجديـد المسرح فان اللامعقول قد سعى الى ضرب المسرح كله ، ذلك لانه حاول ان يجرده من مقومـاته الاساسية ، وان يحطم الدعائم النظرية والفنية التي لا يمكـن ان يقوم بدونهـا . فقـد نزع من الحوار طبيعتـه الاساسية القائمة على التوصيل والتبليغ وجعل منه مجرد مناجـاة ذاتيـة وكلمـات فارغـة من الدلالات والمعنى ، فقد اصبح مجرد ثرثرة فارغة ، تعكس فراغـا روحيـا هائلا ، كمـا ان الشخصية ـ وهي من بين العناصر الاساسية في المسرحية ـ قد تعرضت هي ايضـا الـى عملية (تفتيت) . اذ انهـا فقدت ذلك التماسك النفسـي المحكم ، لان مسرح اللامعقول يقوم اساسا على معاداة علم النفس ، وان اهم ما يميز هذه الشخصية الجديدة ، هو فقدها للذاكرة ، الشيء الـذي افقدهـا هويتها ، وذاتيتها ، وذلك نتيجة غياب الماضي وضبابيته ،كما ان هذه الشخصيـة وهي (عملة) واحدة يصبح لهـا عدة وجوه او عدة نسخ، تحمل ارقامـا ، مثل برتلوميوس رقم ١ وبرتلوميوس رقم ٢ وبرتلوميوس رقم ٣ في (ارتجالية الما) ليونسكو . اما (الحدث) ـ وهو شرط اساسي وضروري لقيام الفن المسرحي ـ فهو غالبا مـا يكون غائبا ، وذلك كمـا في مسرحية (في انتظار غودو) حيث (لا احد يجيء ولا شيء يحدث). فالحدث ساكـن يبتدىء من نقطة معينة ،ليعود اليهـا في النهايـة وبهـذا وجدنـا يونسكو يسمـي اعماله (ضد المسرحيـة) او (اللامسرحيـة) .

ولقد وجدنا اصداء للامعقـول في المسرح العربـي ، يظهـر هذا من خلال الانتظار الذي يمثل الفراغ المطلق ، والذي يوحي بالسام الوجودي ، كمـا يظهـر في الشخصيات الغائمة الملامح ، وفي اللعب باللغـة ، وفي سكونية الحدث وغياب الصراع الدرامي . واذا عرفنا ان اللامعقول حركة جاءت لتحطيم المسرح امكننا ان ندرك مدى الضرر الذي يمكـن ان يلحق بالمسرح العربيمن جراء التأثر بـه ، ذلك لاننا سنهدم المسرح في الوقت الذي لم نبنه بعد ، وسنعمـل علـى الرجوع الى الخلف في الوقت الذي لم نتقدم بعد الى الامام ، وبهذا سنكون مرة اخرى كمن يطالب باعدام العدم .

كمـا ان هذا المسرح قد قام ايضا على معاداة العقل وضرب المنطق، ففي مسرحيـة (الخرتيت) ليونسكو نجـد رجل المنطـق ـ وهـو شخصيـة في المسرحية ـ يعمل على اظهار فساد المنطق ، وذلك بشكل كاريكاتوري ممعـن في السخرية ، والمعروف ان القياس المنطقي عنـد ارسطـو يتكـون من ثلاثة حدود اي من مقدمتين ونتيجة ، وان المقدمة تتكـون اساسا من مسلمـات وبديهيات تفضي الى النتيجـة ، ولقـد اعطـى ارسطو المثال التالي كنموذج لمنطقه هذا :

كـل انسـان فـان
سقـراط انسـان
اذن فسقراط فان

ويأتـي يونسكو بمثال آخر قياسا على مثال ارسطو .وهو كالتالي:

كل القطط فانيـة
سقراط فـان
اذن فسقراط قط

فسقراط يتحول في المنطق الصوري الى قط ، الشـيء الذي يظهر فساده وشكليته . كما نجد يونسكو يناقش البديهيات الرياضية في مسرحيـة (الدرس) فالتلميذة التي جاءت لتأخذ دروسـا خصوصية تستطيع الجمع ولكنها تعجز عن القيام بعمليات الطرح ، وذلك لان الطرح يقتضي ان ننقص الشيء الاصغر من الشيء الاكبر في الوقت الـذي لا يمكـن ان يكون الاكبر والاصغر سوى مسألة نسبية . كمـا قـام مسرح اللامعقول بمراجعة (قانون الهوية) هذا القانون الذي لا يجيز ان يحمل الشخص الواحد اكثر من هوية واحدة ، اذ لا يعقل ان يكـون المرء هو وغيره في نفس الوقت ، نفس الشيء يمكن ان يذكر بالنسبة (لقانـون السببية) الذي يربط الاسباب بمسبباتها ، وهكذا امكـن للاشياء في هذا المسرح ان تنبع من لا شيء ، وان تظهـر في غيـر مقدمـات وتختفي من غير مبرر ، واذاكـان الغـرب الاوروبي الـذي اصطلى بنار حربين كونيتين قد كفـر بالعقـل الذي تحول الى وسائل للدمار ـ فذلك من حقه ، ذلـك ان عصر التنوير قد انزل العقل فـي مرتبة سامية ، وجاء ديكارت ليجعل العقل وسيلة للاستـدلال علـى الوجود ، ولكـن تشكيكات كانت في امكانيـة وجود العقل المجرد . ثم اكتشاف العقل الباطـن على يـد فرويد والدور الذي تعبه العلم في تدميـر مدن باكملها ، كل هذه الاسباب وعشرات اخرى غيرها ،جعلت الانسان الغربي يفقـد ايمانه بالعلم وبقدراته الهائلـة على توجيـه الانسانية توجيها سليمـا ، داخل هذه البيئـة نشأ مسرح اللامعقول وداخل هذه الظروف تكونت بوادر التمرد على الواقع الغربي المتعفن، وعندمـا يجرفنـا هذا التيار او غيره من التيارات الاخرى ، فاننـا نغض الطرف عن الواقع العربي، هذا الواقـع الذي يحمل مميزاتـه الخاصة ، واذا كـان الغرب يعاني حاليـا من (تخمة) حضاريـة ، فنحن على العكس من ذلك نعاني منقص في التغذية الحضارية . واذا كـان الغرب ايضـا قد كفـر بالعقل ـ لانه اساء استعماله ـ فانـه بالنسبة الينا يجب ان نكفر بالفكر الاسطـوري ، وان نتخلص مـن ترسيبات التفكير الغيبي ، وان نوجـد الواقع المعقلن ، وان السباحة في تيار اللامعقول تجعلنـا نتساءل تلقائيـا عن حظ الواقع العربـي الحالي من المعقول . ان الفكـر العربـي ما زال لم يتحرر بعـد مـن مخلفات عهود الانحطاط ، كمـا ان حاسة النقـد مـا زالت ضعيفة، ان لـم تكـن منعدمة كليا ـ واذا كـان المنطق في العقل العربي محطما فما الداعي اذن الى تحطيمه ؟ فعندما ننادي باللامعقول فاننا نكون مرة اخرى كمن يطالب باعدام العدم .

فخطر المسرح اللامعقول لا يكمن فقط في الشكل ـ ذلـك لان المسرح وهو يحاول ان يسترجع الاشياء والناس والاحداث من قلب التاريخ ومن جوف العدم لا بد ان يركب وسائل سوريالية لتحقيـق

ذلك الهدف ـ وذلك ما فعله كل المسرح العالمي التي تميزت بعض تجاربه بالاتزان بينما عمدت تجارب اخرى الى التوغل فيالتخيل. فالخطر اذن اعمق من ان يكون مجرد تحطيم الشخصية وابعاد الصراع وتجميد الحدث ، فهو موجود في ضرب العقل ونبذ المنطق الذي نجد في اعلى درجاته المنطق الرياضي ، كما يكمن ايضا في « التبشير » بالعدمية المطلقة ، والحكم على الانسان بالغربةوالعزلة، والقول بانتفاء الحوار ، وعجز اللغة عن ان تكون وسيلة للتواصل الانساني .

ولقد استجاب توفيق الحكيم ـ وعشرات غيره من الكتاب المسرحيين العرب ـ الى هذا التيار ، وذلك عندما كتب مسرحيته (يا طالع الشجرة) وجعل بها مقدمة طويلة تتحدث عن (وجود اللامعقول ، في التراث الشعبي المصري . فقد رجع الى موال شعبي تقول كلماته :

يا طالع الشجرة
هات لي معك بقرة
تحلب وتسقيني
بالملعقة الصيني

يتساءل الحكيم كيف يمكن لمن يصعد الشجرة ان يعود منها ومعه بقرة ؟ وينتهي الى ان هذا اللون من التعبير يشكل نوعا منالامعقول، وبهذا يكون العرب اسبق الى هذا الاتجاه من الغربيين ،وتوفيق الحكيم ـ ومن خلال حكمه المتسرع هذا ـ لم يميز بين الرمز كاداة فنية شائعة في كل الاداب والفنون ، وبين الرمزية او السريالية او الانطباعية كاتجاهات ومدارس لها نظريات فكرية معينة واسس فنية متميزة ، كما انه من جهة اخرى لم يميز بين هذا التعبير الساذج الخالي من المنطق وبين نظرية فكرية نشات في مجتمع يعاني من (تخمة) عقلية ، فحاول آن يسلب العالم البرجوازي ركائزه الاساسية والمتمثلة في العقل والعلم والتكنولوجي .

واذا نحن تاملنا الموال فاننا سنجد انه اعتمد في التعبير على الرمز ، فالطلوع في العرف الشعبي يعني الاغتناء ، يؤكد ذلك وجود البقرة التي هي رمز للعطاء ، فهناك اذن نداء موجه من الاسفل الى الاعلى ، من رجل فقير الى آخر ادرك الغنى واصبح من اهل السماء ان ينعم عليه ببقرة حلوب تدر عليه مالا ورزقا ، وهذا اذن لا علاقة له باللامعقول الغربي الذي هو فكر قبل كل شيء ، والذي يقوم اساسا على غياب المعنى عن هذا الوجود ، اما اذا نظرنا الى المسرحية من حيث المضمون فاننا سنجد ان توفيق الحكيم لم يات بشيء جديد يمكن ان يهدم معقوليته المتمثلة في الاعمال السابقة ، فالمسرحية تطرح من جديد ذلك الصراع بين الواقع والمثال وبين الولادة على مستوى الفكر والفن وبين الولادة بالمعنى الماديوالذي تمثله المراة ، فهي التي تقف رمزا للحياة في صورتها الحسية ،وهكذا يمكن آن نعد المسرحية استمرارا لمسرحيتي (بجماليون)و(شهرزاد) مع فارق بسيط يتمثل في اعتماده هذه المرة على الرمز المركب وعلى تكسير الزمن ، وترتيب الاحداث فيه خارج التسلسل الكرونولوجي ، كما ان تداخل الازمنة مع بعضها ، قد آوجد بالضرورة تداخلا من حيث المكان ، الشيء الذي جعل المسرحية تدور في زمن ومكان شبيهين بما تقدمه الاحلام من تداخل في الصور والشخصيات والازمنة والامكنة .

وان مجيء توفيق الحكيم في ظرف تاريخي متقدم ، هو الذي جعله يقف موقف الانبهار من الغرب ، ذلك انه وجد نفسه زمنا معينا ، يقف على فراغ مسرحي مهول ، تلوح له في الافق الغربي مجموعة هائلة من التيارات المسرحية ، فحاول ان يوجد نماذج عربية على هيئتها ، فلقد عاش الحكيم قلقا يبحث له عن هوية متميزة ، وكان آن جرب كل الصيغ المسرحية الغربية . اذ كان يقصد من وراء ذلك اعطاء المسرح العربي تراثا مسرحيا شبيها بالتراث المسرحي الغربي ، يقول في مقدمة (المسرح المنوع) هنا اذن سر رحلتي القلقلة في كل الجهات ، فانا احاول في قلق جنوني آن اسارع الى ملء بعض الفجوة على قدر امكاني وجهدي وان اقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الادب المسرحي في اللغات الاخرى في نحو الفي سنة » (٦) . وبهذا فقد كتب الحكيم مسرحية (اهل الكهف) و (اوديب) على شاكلة المسرح اليوناني القديم . كما كتب (الصفقة) على طريقة الواقعية الاشتراكية . اما في مسرحيتي (يا طالع الشجرة) و (الطعام لكل فم) فقد حاول ان يكون لامعقولا ،ومن هنا ندرك بان الحكيم لم يكن يهمه ان يعرف بان المدارس الفنية وليدة فلسفات معينة ،وان هذهالفلسفات بدورها وليدة ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية خاصة وانها افرازات بيئات معينة في ازمان معينة ، وانها بذلك متجذرة في تربتها الاصلية وان ابعادها عن شروطها الموضوعية لا يمكن ان يؤدي الا لموتها ، لم يكن يهمه اذا سوى ان يكون لنا تراثمسرحي كما لغيرنا من الامم ، تراث ان اختلف من ناحية الكم عن التراث الغربي فيجب الا يختلف عنه من حيث النوع .

نفس هذه الحيرة وهذا القلق نجدهما في تجربة الطيب الصديقي ، فقد قدم اعمالا مسرحية تغطي في تنوعها كل التاريخ المسرحي العالمي ، فقد طرق ابواب كل من المسرح الايطالي (مولاة الفندق لكنلدوني) والمسرح الانجليزي (فولبون لبن جونسون)والمسرح الروسي (المفتش العام ويوميات احمق لغوغول) والمسرح الفرنسي (مدرسة الازواج لموليير والوارث العالمي لرينيار وسفرتشون لي لساشا غيتري) وينتهي المطاف بالطيب الصديقي الى آن يصل الى مسرح اللامعقول وذلك في بداية الستينات . فقد قدم (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت (وآميديه او كيف التخلص منه) ليونسكو. ولكنه حاول تاصيلها في التربة المغربية العربية ، وذلك عن طريق احداث سلسلة من التغييرات التي تتطلبها البيئة الجديدة . وان الاقتباس مهما كان ناجحا فانه لا يمكن آن ينقل سوى الشكل الخارجي ، اما الجوهر فيبقى بعيدا ، وبهذا يبقى الاقتباس حلا مرحليا ، ولا يمكن ان يقوم بديلا للتاليف الذي تنبته التربة العربية والزمن العربي .

ان التيارات الغربية وهي وليدة ظروفها كما راينا ، لا يمكن ان تنقل باكملها الى المسرح العربي ، وعوضا عن ذلك يمكنالاستفادة من بعض تقنياتها التي لا تتعارض فكريا او فنيا مع ما يفرضه الواقع التاريخي ، فالتعامل النقدي الواعي هو اذن اساس الانفتاح على المسرح الغربي وعلى التراث العربي الذي لا يمكن ان نقبله كله او نرفضه كله .

وفي اطار الانبهار الحضاري تم انفتاحنا ايضا على برتولد بريشت ، فاكتشفنا كاتبا مسرحيا عظيما وصاحب اتجاه متميز قلب المفاهيم الارسطية القديمة . ولقد نظرنا الى تجاربه وآرائه نظرة سكونية جامدة ، غير منتبهين الى ان نظرياته تطورت من بعد وفاته، تطورت على يد كتاب في اللغة الالمانية ، وذلك مثل بيتر فايس ودورينمات وماكس فريش ، فاراؤه اذن ليست نهائية ، ذلك لانها مستمدة من الواقع ،والواقع لا يعرف الثبات والجمود ، انه متحرك ابدا نحو الاحسن ، او الى الاسوا ، وهكذا فقد خضعت تجربته الى التطور ، اذ انتقلت من التعبيرية الى التعليمية والملحمية ، واذا عرفنا آن بريشت قد مات في الخمسينات فاننا سندرك على الفور انه قد وقعت تطورات خطيرة على مستوى الواقع ، في الوقت الذي ظلت آراء بريشت ساكنة ، وعندما نتبنى هذه الاراء بدون اخضاعها للنظر النقدي ، فاننا ننسى او نتناسى آن بريشت لو استمر به الوجود لعمل على تطويرها ، وذلك تمشيا مع التطورات السياسية والاجتماعية التي عرفتها الخمسينات والستينات والسبعينات .

لقد عمل بريشت على تحرير عقل المتفرج حتى يتمكن من صياغة احكامه على الواقع . فهو اذن لم يفكر ـ نيابة عن الاخرين ـ ولكنه سعى الى (تعليمهم) التفكير ، وان المسرح العربي عندما يخلع عليه هالة من التقديس فانه بذلك يكبل نفسه ، ذلك لان التقديس ينبني

عادة على الايمان الساذج ، الشيء الذي يشل العقل عن التفكير ويمنعه من صياغة التساؤلات واعطاء الاحكام المجردة ، وبهذا تكون آراء بريشت قد أعطت نتائج عكسية ، الشيء الذي يجعل من اتباعه (غير بريشتيين) بالرغم من ادعائهم ذلك ، وبهذا يصبح بعض المسرحيين العرب مجرد مريدين بعد أن يحولوا (البريشتية) الى (زاوية) لها شيخ وتعاليم ومراتب ومقامات ، وان أقصى ما يمكن ان يأتيه المريد هو ان يسير وفق تعاليم مرسومة سلفا ، فالمسرح ابداع ، والابداع يعني الخلق وتجاوز ما هو كائن .

وان الغرب الاوروبي ـ في ظروفه الراهنة ـ لم يعد في حاجة الى مسرح تعليمي ، لان ذلك من اختصاص وسائل الاعلام وحدها ، فالثقافة الانسان الغربي اذن ليست في كونه يفتقر الى الوعي او انه لا يحسن التفكير ، بل في لا مبالاته أمام ما يجري في العالم من احداث، وذلك بحجة ان ذلك انما يقع بعيدا عنه وخارج حدوده الامنة ، فهو يعيش عالمه الصغير المتكون من بيته وسيارته واطفاله وحسابه البنكي، ويكفيه ان يطل على الاحداث العالمية من خلال ثقب صغير تتيحه له الجريدة اليومية والمذياع والتلفزة ،وهو بهذا الفعل يتفرج على آلام البشرية من غير ان يكون له أي رد فعل ايجابي ، لذلك فان الاتجاهات المسرحية الحديثة تعمل على زحزحة هذا الانسان اللامبالي، وجعله يتبنى مواقف ايجابية تجاه ما يحدث ، وهكذا ظهر مسرح الهابننج والمسرح الحي في امريكا ثم في اوروبا ، كما ظهرت مجموعة اخرى من الفرق التي قامت على اساس التحريض ، وذلك من اجل ايقاظ هذا الانسان النائم، ويلجأ هذا المسرح الى وسائل الاثارة ،وذلك من موسيقى صاخبة مثيرة للاعصاب ، كما يلجأ الى رش الجمهور بالدم او الصراخ الهستيري وادخال الاغنية السياسية ، وبهذا يكون المسرح الغربي حاليا مسرح احتجاج لا مسرح توعية ، ذلك لانه يسعى الى ان يجعل الرجل الغربي يتخذ من الاحداث الحية مواقف عملية يجسدها القيام بالاضراب والسير في مظاهرات تحمل شعارات معينة .. فمسرحية (نحن والولايات المتحدة) لبيتر بروك قامت على شجب التدخل الامريكي في فيتنام ، اما مسرحية (غول لوزيتانيا) لبتر فايس فقد كشفت عن الوجه البشع للاستعمار البرتغالي ، فقد قدمت هذه المسرحية والمقاومة الانكولية على اشدها وذلك حتى لا يبقى الانسان الغربي على هامش الاحداث ، يسمع الاخبار في المذياع وهو مطمئن في بيته ، كما ان المخرجة الانجليزية جوون ليتلوود قدمت مسرحة (يا لها من حرب بديعة) وفي نفس الاتجاه تجد مسرحيات مثل (آه كلكوتا) و (الشعر) وكلها مسرحيات تقوم اساسا على الاحتجاج الفوري ضد الحرب في فيتنام ، والميز العنصري ،واضطهاد الافارقة العمال في اوروبا وضد التفجير النووي والتسلح .

وان هذا الاتجاه قد جاء نتيجة ازمة ضمير يعاني منها الشباب وذلك باعتبار انه يحس بالذنب تجاه هذه الشعوب التي عانت الاستعمار وفظائعه . اما من الناحية الفنية فانه قائم على نظريات كل من انطونان ارتو وبريخت ، ولكن هذه النظريات طورت بشكل يجعلها اكثر استيعابا للواقع التاريخي الجديد . نفس هذا القول يمكن ان ينطبق على المسرح العربي ، فهو في حاجة ليسائل نفسه : من نحن ؟ وماذا نريد ؟ واذا ما تمكن من الاجابة فانه حتما سيجد المسرح الذي يمكن ان يستجيب لمتطلبات ظرفنا التاريخي الراهن ، وان هذا المسرح لا يمكن ان يكون تعليميا كما لا يمكن ان يكون تحريضيا ايضا ، وذلك راجع طبعا الى واقعنا السياسي والاجتماعي والتاريخي الذي يستوجب في الوقت الراهن لغة مسرحية جديدة . ذلك لان التحريض لا يمكن ان يقوم الا في اطار تربة صحية تقوم على الديمقراطية وعلى اتاحة الفرصة للتظاهر الشعبي في الساحات العمومية ، الشيء الذي لا وجود له في المجتمع العربي حاليا ، فهناك اذا حاجة ملحة الى التغيير ، ولكن قبل ذلك لا بد من تحرير الانسان العربي اولا ، ذلك لانه اسير فكره الخرافي الموروث ولانه يجر خلفه قرونا طويلة من الانحطاط والتخلف ، لذلك فهو في حاجة الى مسرح يقوم على التعرية ، تعرية الجرح الذي غطته اصباغ العطار، مسرح يعمل على تحرير الانسان العربي من كل القيود الداخلية والخارجية ، الشيء الذي يستوجب وجود لغة خاصة بعيدة عن التحريض والتلقين التعليمي في نفس الوقت .

٤ ـ في الطريق الى المسرح العربي ..

ومن قلب هذا التسكع المسرحي ظهرت ابحاث جادة يمكن ان نعتبر اعمالها كارهاصات اولية لظهور المسرح العربي المنتظر .وهكذا ظهرت ابتداء من سنة ١٩٦٤ م ـ مجموعة من المسرحيات التي اتخذت من البحث شعارا لها والتي تلتقي جميعها حول محاور اساسية واحدة تتمثل في استلهام التراث العربي ، وذلك باعتباره مادة مسرحية غنية ، ومحاولة للاستفادة ـ من حيث الشكل الفني والبناء الدرامي ـ من مجموعة كبيرة من الفنون الشعبية العربية ، التي قامت على اساس مخاطبة الجمهور عن طريق استخدام الرواية والتشخيص في نفس الوقت ،كما انها قامت بمحاولات في التنظير وذلك من اجل اعطاء الفعل المسرحي ركائز نظرية يقوم عليها ، وهكذا ظهرت كتابات الدكتور يوسف ادريس عن مسرح السامر (الرواية ـ المقلد) كما قام الطيب الصديقي بشرح نظريته في المسرح الكامل ، وذلك من خلال مجموعة من اللقاءات الصحفية ، كما دعا د . علي الراعي الى الكوميديا المرتجلة ، واذا كانت هذه الاجتهادات قد تعددت وتباينت فانها تقف في النهاية عند هدف واحد هو ايجاد لغة مسرحية متميزة تفيد من التراث العربي والتراث الانساني عامة ، وان هؤلاء المسرحيين يكونون فيما بينهم تيارا متميزا في المسرح العربي ويمكن ان نذكر من بينهم سعدالله ونوس ومحمود دياب والطيب العلج وعزالدين المدني وقاسم محمد من العراق . واذا نحن حاولنا ان نعرف مفهوم المسرح عند هؤلاء الكتاب فاننا سنجدهم جميعا يتفقون على ان المسرح احتفال شعبي ومهرجان جماهيري عام ، وهم بهذا يحاولون ربط المسرح بفنون شعبية عرفتها الميادين العامة ، فعزالدين المدني يقول في مقدمة مسرحية (الزنج) (٧) هذا الديوان المسرحي يريده المؤلف والمخرج والممثلون والفنيون ان يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى .

ـ في اللغة وهي التجمع والاحتشاد .
ـ في النفس وهي الامتاع الذي يوقظ الحواس .
ـ في الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حينا وبالفكر حينا وربما بالجسم احيانا .
ـ في الفكر وهي الجدل السجال بين القوى المتناقضة . والمتعارضة التي يعدو بعضها على بعض الى بلوغ التركيب .
ـ في الفن المسرحي وهي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته .

فعزالدين يتردد في اعطاء عمله الدرامي اسم مسرحية ويقترح عوضا عن ذلك اسم (ديوان) ذلك لان هذا الاسم يفيد الجمع ، ولان عمله يقوم على الجمع بين مجموعة من الفنون المختلفة . والمعروف ان المسرح ـ وهو ابو الفنون كما يقال ـ يقوم بجمع الوسائل التعبيرية المختلفة ليحولها من خلال تجارب كيماوية سحرية ـ الى لغة واحدة هي لغة المسرح ، كما ان المؤلف يريد ان يجعل من العرض المسرحي حفلا شعبيا يقوم على التواصل والتجمع والحوار والمشاركة في الخلق. ونجد المؤلف المغربي احمد الطيب العلج يعطي للمسرح نفس المفهوم. يقول : « المسرح مهرجان احتفالي شعبي ، يعني انه يضم كل طبقات الشعب ويتكون من مجموعتين اثنتين .. المجموعة الاولى تنطلق اساسا من النص المسرحي ـ والح كثيرا على كلمة مسرحي ـ واخراج وتشخيص كل الاشياء الاخرى التقنية .. والمجموعة الثانية هم ـ الرواد ـ وبغير هاتين المجموعتين المسرحيتين لا يمكن بأي حال من الاحوال ان تتاتى الظروف الاحتفالية ولا ان يقوم المهرجان » (٨) . فالعلج ايضا يلح على كلمة الاحتفال ، هذه الكلمة التي تعني التجمع ووجود الاخرين داخل مكان واحد وزمن واحد ، فجميع هذه التجارب اذن تنطلق من

ارضية واحدة ، وهي القول بالاحتفال كاساس للفعل الدرامي ،يقول د . يوسف ادريس (هذا التجمع وتلك الاشكال المسرحية كثيرة المحدوث في حياتنا اليومية ، في الافراح والمآتم والمناسبات في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشري بحجة (احيانا مضحكة) التجمع ، مثل التجمع للاحتفال بظهور احد الاولاد او اعياد الحصاد والمناسبات الدينية .. التجمعات التلقائية في الاسواق ، بل ان الشعوب ابتكرت اماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب اليها الفرد استجابة لغريزته الجماعية مثل القهاوي والحانات والنوادي)(٩).

وعندما نرجع الى التاريخ اليوناني فاننا نكتشف بان المسرح كان احتفالا شعبيا يقام في الطرقات والميادين العامة ، من هنا اكتسب المسرح اليوناني شعبيته . ولكن بعد ذلك لم يعد احتفالا فقط . وانما بناية كذلك لها اسوار عالية وتقاليد وشعائر ، الشيء الذي جعل المسرح يفقد جوهره الاساسي والمتمثل في الاستعراضات الاحتفالية وفي المشاركة الوجدانية والحوار وفي تلقائية التعبير عن الفرح او الالم ، وعندما اخذ العرب الفن المسرحي عن الغرب الاوروبي لم ياخذوا الفن فقط ، بل اخذوا البناية المسرحية كذلك والمعروف ان المسرح الايطالي مفتوح من جهة واحدة فقط ، وانه في هذه الجهة (المفتوحة) ينتصب جدار وهو يسمى الجدار الرابع ، وهو جدار يفصل بين عالمين ، عالم للانتاج الفني وآخر للاستهلاك ، الشيء الذي اعطى المسرح طابعا ارستقراطيا . ولما كانت التجارب الحديثة في المسرح العربي قد اكدت على احتفالية المسرح فقد كان لا بد من المطالبة بتحرير المسرح من المسرح اي ان نخرج الفن المسرحي من بناية تسمى المسرح، لقد ارتبطت الديانة المسيحية بالكنيسة ، ولكن المسيحية ليست هي الكنيسة ، كما ان الفن المسرحي ايضا ، ليس هو هذه البناية التي تتميز بعمارية خاصة ، والتي تخنق الاحتفال الذي هو اساس المسرح. وهكذا ظهرت مهرجانات الصيف في تونس ، لتقدم احتفالات بين الاطلال التاريخية ،كما ان الطيب الصديقي قدم بعض اعماله في ملاعب رياضية ، الشيء الذي جعل هذه المسرحيات تتحول الى احتفالات شعبية ، لقد اخرج مسرحية (معركة الملوك الثلاثة) و (مولاي اسماعيل) و (المغرب واحد) و (سلطان الطلبة) وقد قدمت في الساحات العمومية وفي الملاعب الرياضية ، كما انه قام ايضا بانشاء ما اسماه ب (مسرح الناس) وهو خيمة كبيرة تنقل الاحتفال الى المدن والقرى .

وبهذا نشات فكرة المسرح الدائري ، وهو مسرح مفتوح من كل الجوانب ، الشيء الذي يمكن من تحقيق التواصل والمشاركة والحوار ، ونجد لهذا المسرح نظائر في فنوننا الشعبية ، وذلك مثل الحكواتي والسامر والحلقة والبساط . وكل الوان الفرجة التي ارتبطت بالساحات العمومية والاسواق وبوابات المدن التاريخية .

كما حاول المسرح العربي آن يستفيد ـ تقنيا ـ من هذه الاحتفالات ، فعمل على ادخال شخصية الراوي ، الشيء الذي اعطى المسرحية العربية حاليا شكلا جديدا يجمع بين الدرامية والملحمية، فالاحداث تنمو وتتطور ، وليس فقط عن طريق الحوار ـ ولكن ايضا عن طريق السرد القصصي ، وعن طريق توجيه الحديث المباشر الى الجمهور ، تقول المجموعة في مسرحية (المسالة) لمحيي الدين حميد

ـ نحن هنا نروي لكم حكاية
هي واحدة من الف حكاية وحكاية
نسجتها شهرزاد سياجا
تحلم خلاله
ان تخنق عطشا سيف مسرور
وتسكن اجفان شهريار
الف ليلة) (١٠)

وكثيرا ما تعمد الشخصيات المسرحية الى تقديم نفسها للجمهور من خلال اقوالها لا من خلال افعالها . وذلك في مسرحية (الفوان) لعزالدين المدني ، كما ان هناك هذا التاكيد على عنصر الحكاية ، والحكاية هي بالاساس مجموعة من الاحداث التي تربطها خيوط محورية . قد يجسدها الراوي او المكان الذي يستوعب الاحداث مثل الساحات العمومية او المقاهي الشعبية او الساحات العمومية او المسرح نفسه ، كما في (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران) كما ان هذه الاحداث تنتظم حو شخصيات محورية مثل كلكامش في ملحمة كلكامش لسامي عبدالحميد و (كابي خليل القباني) . كما حاول عزالدين المدني ان يوجد بناء دراميا جديدا لا يقوم على تطور الحدث بل على تعدده وتلونه ، تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف هذا الفصل التعسف بين المضحك والمؤسي وبين الجد والهزل ، يقول في مقدمة مسرحية (الزنج) (فالاستطراد في القديم قد اتبع في انواع الادب كالشعر والقصة والمقال وفي كتب اللغة والبلاغة والفقه ، والتفسير والتاريخ وهو ما يعتري المحور الذي يقوم عليه التصنيف في الاحداث والاغراض والكلام ، والملح ،والهزل والجد والامثال ، والعبر التي تاتي جميعها ـ حسب عفو الخاطر وسريان السليقة واختلاج الملكة ، بلا روابط ، ولا عمق ، بغية امتاع القاريء والسامع وافادتهما) (١١) ـ فالمؤلف اذن يقدم (الاستطراد) كحيلة فنية تعمل على بناء المسرحية من خلال التراكم المادي ، ومن خلال تركيب هذه المادة تركيبا يعتمد على التنويع والتلوين .

كما ان هناك من المؤلفين من اعتمد على بناء المسرحية وفق نموذج (الف ليلة وليلة) فداخل هذا العمل التراثي تجد القصة المحور ، وهي التي تدور بين شهريار وشهرزاد وحول هذا المحور الاساسي تدور مجموعة من الحكايات الصغيرة وبهذا فان الاحداث تسير في تواز حينا وفي تتابع مرة اخرى ، كما قام هذا التيار ايضا على توظيف بعض الاحتفالات الشعبية توظيفا مسرحيا ،وهكذا وجدنا مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط تقوم اساسا على احتفال شعبي يقدم في ساحات عمومية ، وهو احتفال تحييه مجموعة من ممثلي المسرح الجوال واخرى من رواد المقهى ومن خلال هذا التجاوب بين المجموعتين ينشا نوع من الاحتفال يشبه ما كان يجري في ساحات اثينا . كما ان هناك تجارب اخرى قامت على (مسرحة) مجموعة اخرى من الاحتفالات الشعبية مثل (سلطان الطلبة)للطيب الصديقي في المسرحية التي تحمل نفس الاسم ، كما نجد القره قوز وخيال الظل والسامر في مسرحيات محمود دياب (ليالي الحصاد) وشوقي عبدالحكيم ويوسف ادريس . كما نجد الحلقة في مسرحية (القاضي في الحلقة) لاحمد الطيب العلج هذا بالاضافة الى مجموعة اخرى من الفنون الشعبية مثل (صندوق الدنيا) و(البساط) .

كما تظهر هذه الاحتفالية في تعايش الفنون المختلفة داخل الفن المسرحي ، الشيء الذي يجعل العرض يجمع بين الشعر والغناء والرقص والزجل والموسيقى والجد والهزل والحكمة وكل الوان التعبير الاخرى ، الشيء الذي يجعل المسرح في هذ التيار ، يصبح لغة شاملة ، تخاطب جميع الحواس .

كل هذه العناصر واشياء اخرى كثيرة ، هي التي تعطي لهذه التجارب طابعها المتميز وتحول المسرح من طابعه القديم ـ قداس في شبه كنيسة مغلقة ـ ليصبح احتفالا شعبيا مفتوحا في مكان عام .

٥ ـ كلمات اخيرة :

ولكن ، هل تكفي هذه التجارب وحدها لايجاد المسرح العربي، واعتقد ان هذا السؤال شيء اساسي . لانه قبل ان نطالب بالمسرح العربي ، يجب ان نوجد (المسرح) اولا ذلك لان الابحاث التي تقدم في الميدان المسرحي ستبقى بلا معنى ما لم تنشا في جو صحي يحترم الابداع ويتيح امكانية التعبير الحر ، ويعطي الكلمة قدسيتها واهميتها ، وان القاء نظرة مختصرة على الجغرافية المسرحية

تجعلنا نكشف الحقيقة التالية ، ان المسرح لم يزدهر الا داخل بنيات صحية وفرت حرية الرأي والتعبير . فارسطوفان ـ كاتب اليونان الساخر ـ تناول عظماء عصره بالنقد اللاذع من غير ان يلقي بسبب ذلك في السجن ومن غير ان تصادر اعماله . لقد سخر من الفلاسفة والشعراء والسياسيين في حرية ، لان الكاتب انما يمثل الوجدان الشعبي .

واذا كانت فرنسا قد تسلمت زعامة المسرح بعد اثينا القديمة، فان ذلك غير راجع الى العبقرية الفرنسية بقدر ما هو راجع الى عوامل اخرى ، ذلك لان جل الذين يكونون (المسرح الفرنسي) ليسوا فرنسيين ، فهم مجموعة من (اللاجئين) الذين فروا بافكارهم ومعتقداتهم الى فرنسا ، فكان ان وفرت لهم باريز اطرا مسرحية وبنايات وجمهورا واعيا يحسن تذوق الفن الرفيع ، وهكذا تعايش في المسرح الفرنسي كل من جورج شحادة واندريه شديد ، وهما من لبنان ، وصمويل بيكيت من ايرلنده ، ويوجين يونيسكو ، من رومانيا ، واداموف من ارمينيا ، وفرناندو اربال من اسبانيا .

وان الابداع الفني وهو وسيلة للتواصل مع الاخرين يصبح بلا معنى في غياب الجمهور ، ذلك لان الجمهور هو الركيزة الثانية في عملية الابداع الفني ، من اجل هذا ، كان لا بد من توفير تربية مسرحية تساير عملية البحث التجريبي من اجل مسرح عربي اصيل ، يكون اكثر قربا والتحاما وتواصلا بالاخرين ، واذا كان التعليم اجباريا في بعض الدول ، واذا كان المسرح في الدول النامية ـ وهي دول (تتميز) بتفشي الامية ـ يلعب دورا تعليميا ، فانه في هذه الحالة لا يصبح المسرح ضروريا فقط ، بل اجباريا . وذلك ما يجب ان تسلكه الدول العربية في الظرف التاريخي الراهن، وهذا لا يعني بالطبع ان يصبح المسرح وجها ثانيا لوسائل الاعلام ، لان الشيء الاساسي في المسرح هو التعرية ، تعرية الانسان وتعرية الواقع .

عبدالكريم برشيد
من اتحاد كتاب المغرب

***

الهوامش

١ ـ (الكوميديا المرتجلة) د . علي الراعي ـ الهلال ص ١١٢

٢ ـ (المسرح ومضاعفه)

٣ ـ (تاريخ المسرح الحديث) جنفييف سيرو ـ ترجمة د. بدر الدين قاسم ـ وزارة التعليم العالي ـ دمشق ـ ص ٢٤.

٤ ـ Vers un théâtre pauvre , Gros Murki la Cité P . 55 .

٥ ـ Rhinocéros - Le livre de poche P. 44 .

٦ ـ (توفيق الحكيم فنان الفرجة والفكر) د . علي الراعي ـ الهلال ١٤٢ .

٧ ـ (الزنج) عزالدين المدني ـ الدار التونسية للنشر ص٧ .

٨ ـ حوار مع احمد الطيب العلج ـ جريدة (الثورة) السورية ١٥ ـ ٥ ـ ٧٧ م .

٩ ـ (نحو مسرح عربي) د . يوسف ادريس ـ الوطن العربي ص ٤٦٨ .

١٠ ـ (المسالة) محيي‌الدين حميد ـ الجمهورية العراقية ـ وزارة الاعلام سلسلة القصة والمسرحية العدد ٥٣ ص ٨ .

١١ ـ (الزنج) عزالدين المدني ص ١٤ .

صدر حديثا

التراث الفلسطيني والطبقات

تأليف

علي الخليلي

« غاية هذه الدراسة ، في الاساس ، مساهمتها في تكريس التراث الشعبي العربي الفلسطيني داخل نمو الثورة وتصاعدها .. واداة الدراسة المركزية هي الامثال الشعبية الفلسطينية باعتبارها جزءا اساسيا من التراث الشعبي الفلسطيني .. وهي تؤكد القدرة الفذة لمجتمعنا العربي الفلسطيني على الصمود والحيوية والنمو والتطور طالما هو محتفظ بتراثه الشعبي ، هذا التراث الذي تحاول الامبريالية والصهيونية ، متساندتين متلاحمتين ، قتله وتدميره ، انكارا لوجود شعب فلسطيني .. ولذلك فان كل احياء واثراء ونشر وتعميق وتحليل للتراث الشعبي الفلسطيني بكافة اشكاله والوانه هو دعم للثورة وتكريس لها ، كما انه اضاءة للمنافي الفلسطينية ولحمة لها .. »

ـ من المقدمة ـ

منشورات دار الاداب