استفتاء «جماعة المسرح والتراث العربية»

أجراه: **هيثم يحيى الحواجة**

أحمد ابراهيم الفقيه

☆ كيف يمكن الوصول إلى مسرح عربي أصيل؟

★ لا أدري إن كان المقصود بهذا مسرحاً لَهُ خصائصه المتميّزة عن شعوب البلدان الأخرى؛ فهذا طموح نبيل من حق أي حركة فنيّة أن تسعى إلى تحقيقه وتأكيده. إن الوطن العربي يملك أرضية خصبة لإنشاء نهضة مسرحية، وهذا التأكيد للشخصية المتميّزة لا يتأتى إلاّ من خلال الانهماك في العمل المسرحيّ لا من خلال التنظير البعيد عن التطبيق، ولا من خلال الندوات الثقافية أو الاستجوابات الصحفية.

وإذّاك ستنشأ بالضرورة مدارس مسرحية عربية وسيكون المسرح قادراً على تقديم إضافة حقيقية تُحسب للفنّان والمبدع العربي. وما عدا ذلك فسيبقى [الكلام عن مسرح عربي أصيل] مجرّد كلام في الهواء.

☆ ماذا عن الظواهر الجديدة في المسرح العربي؟

★ أنا لست منبهراً ببعض هذه المحاولات التجريبية التي يقوم بها بعض أهل المسرح، ولكن لا مانع من ذلك عملاً بالمثل الذي يقول «دع ألفَ زهرةٍ تتفتح فهي جميعاً ستساهم في خلق ربيع الحركة الفنية في بلادنا»... بشرط واحد وهو ألا نصرف كل جهدنا لهذه «التقاليع»، بل أن تبقى في إطارها الصحيح، وهو التجريب الذي لا يغني عن مسرح يفرض أدواته، ويسعى لتقديم الأفضل.. إنّني لا أصادر حقّ أيّ إنسان في أن يجتهد ويجرب، ولكن تبقى العبرة بالنتائج. وكما قلت سابقاً لننهمك في تقديم أعمال مسرحية، ولتتنوع هذه الأعمال. ليكن منها العالمي، والمحلّي، والنصّ الذي يستخدم الفصيح، والآخر الذي يستخدم اللهجة الدارجة، والجاد، والضاحك، والأصولي والتجريبي. بمثل هذا المخاض، وبمثل هذا الزخم يتحقّق طموح الحركة المسرحية في تأكيد أصالتها وتميّزها.

عبد الرحمن بن زيدان

☆ ما رأيك بمن يطرح الفرجة كبديل عن المسرح الأرسطي بغاية تأصيل المسرح العربي؟

★ هذه الدعوة جاءت، في الأساس، بهدف مراجعة العلاقة القائمة بين المسرحيين العرب والمرجعيات المسرحية الغربية، ولوضع هذه العلاقة على محك التجربة المتطلّعة إلى تجاوز المسرح الأرسطي، وبناء العناصر وفق الخصوصيات التي يتميّز بها التراثُ العربي من فنون شعبية، ومحكي شعبي، واحتفالات وظواهر مسرحية هي أساس الفرجة العربية الأصيلة.

وفي نظرنا أن القطيعة المعرفية، وبتر العلاقة مع نظرية الدراما الأرسطية، مسألة فيها نظر. ذلك لأنّ مشروع كتاب **فنّ الشعر** يظلّ المنطلق لكلّ النظريات المسرحية الغربية التي ائتلفت معه، أو اختلفت، حول مفهوم المحاكاة ووسائلها، وحول وظيفة التراجيديا وطبيعتها، وحول الأنواع الأدبية: «الدراما» و«الشعر الغنائي» والملحمة.

ربما ترجع هذه الدعوة [المذكورة في السؤال] إلى سوء فهم لما يطرحه أرسطو، وهو سوء فهم هدفُهُ النظرُ إلى الأمام، والتعرّفُ على التحوّل والتطوّر الذي مسّ نظريات الدراما من أرسطو إلى برتولد بريخت وأنطوان أرطو وغروتوفسكي وجوزيف شاينا وبتربروك وغيرهم.

الزاوية التي يمكن النظر منها إلى هذا الطرح هي أنّ النقّاد والمنظرين المسرحيين العرب أرادوا تأصيل المسرح العربي من فراغ، ومن غياب المسرح عن تاريخ الثقافة العربية، فحاولوا تحويل هذا الغياب إلى حضور ممتلئ بالتوجّه إلى رفض كلّ ما هو غربي موروث أو وافد أو مترجم. غير إنّ القطيعة هي انعزال عن قانون الحياة الذي هو الأخذ والعطاء، والتأثّر والتأثير، والجواب والسؤال والتساؤل.

إنّ هذه الدعوة، حين نضعها في سياقها المعرفي والتاريخي والفنيّ، نجدها – مع مسرح بريشت الملحمي، واتّساع رقعة حضوره في السؤال التنظيري الذي سكن المسرح العربي – تتخذ موقفاً معادياً للمسرح الأرسطي، لأنّه مسرح يقوم على التطهير والاندماج والإغراق في الإيهام؛ وبديله هو كسر الإيهام المسرحي، وإعادة بناء الكتابة «الدرامية» وفق التغريب والحكاية، ووفق ايديولوجية مادية تعتبر المسرح أداةً للتغيير، لا أداةً للمحافظة على الكائن والمسيطر...

بين رفض المسرح الأرسطي، وبين البحث عن فرجة عربية لتأصيل المسرح العربي، ظهرت دعواتٌ وبياناتٌ وتجارب مسرحية، يتفاوت مستوى حضورها المعرفيّ والفنيّ، وتختلف أسئلتها وإجاباتها حول أطروحة هذا التأصل. ولعلّ أهمّ ما يوحّد البحث في هذه التجارب هو العمل على تحقيق الغايات التالية:

١ – تغيير أسلوب كتابة النّص الدرامي العربي، وذلك بالاعتماد على خلخلة السائد، والاعتماد على الظواهر المسرحية العربية لجعل الخطاب المسرحي العربي يراعي المتلقي العربي بخصوصياته النفسية والإدراكية وحتى الإيديولوجية.

٢ – إنجاز فرجة فيها لون المحلّي وصوتُه وصورته، للوصول إلى العالمي. وبهذا المعنى فإنّ الفرجة لا تقوى على الرفض المجاني للثقافات الإنسانية، أو الإلغاء النهائي للتواصل بين الثقافات، لأنّ أرسطو/ الغرب – بتناقضاته وصراعاته وثقافاته، بإيجابياته

وبسلبياته – حاضر فينا وبيننا. وما علينا إلاّ أن نمتلك القدرة على طرح السؤال النقدي على أنفسنا وعلى الآخر كي نستوعب مدى قدرتنا على إدراك مكوّنات هذا الآخر كي يكون تفاعلنا وحوارنا حضارياً وإنسانياً متكافئاً بعيداً عن التقسيم الاستعماري القائم على الثنائية الضديّة: قوي مقابل ضعيف، ومنتج أمام مستهلك، وشمال وجنوب، وعالم متقدّم وآخر متخلّف.

٣ – رصد مكوّنات العقلانية العربية في صيرورة الفعل الثقافي والسيّاسي العربي، وجعل رؤيا الفرجة انفتاحاً على المستقبل، لا انغلاقاً في هذا العالم.

لقد دأب المسرحيون العرب على الوقوف ضد الثقافة التي قهرتنا فسلبت منّا مكوّنات وجودنا. واليوم صارت الدعوة في هذا السياق أكثر إلحاحاً لتأصيل المسرح العربي بلغته ومفرداته ووعيه الجمعي والفردي بعيداً عن كلّ احتواء يَحُول دون الدخول الحقيقي في زمن الحداثة العربية. إنّ الصحيح هو ألا نتحدّث عن حداثة مطلقة، أو تأصيل مجرّد، أو حوار دون شروط، لأنّ الأفضل في البديل هو أن نستوعب أرسطو وبوالو وشكسبير وموليير وبيرنارد شو ويونيسكو وكلّ المذاهب والتيّارات والتجارب المسرحية الغربية إذا ما أردنا تطوير مسرحنا بعيداً عن كلّ شوفينية أو عزلة.

إنّ البديل بدون هدف وأصل ومرجعيات واضحة لا يعني سوى التشتّت الذهني والتبعية التي تعيد ما قيل وما يقال في أصالة مزيّفة هي للاستهلاك الآني مصنوعة لتلبّي الظرفي والزائل، ولا ترتبط بالجوهر في رحم المجتمع والإنسان والكون.

وطفاء حمادي هاشم

☆ كيف تنظرين إلى التراث من خلال المسرح؟

☆ يشكل التراث رافداً أساسياً من روافد فكرنا وثقافتنا...واعتُبر التراث مصدراً للاستلهام ولا سيّما بعد الهزائم المستمرة التي مُنِيَ بها العرب منذ حملة نابليون بونابرت على مصر. وليس أدلّ على هذا الاهتمام من أنّ أهمّ الدراسات عن التراث قد ظهرت بعد هزيمة ٥ حزيران مباشرة (كمؤلفات حسن حنفي، ومحمد عابد الجابري، وحسين مروّة، وأدونيس،...).

أما استلهام المسرح التراث، فيكمن وراءه أيضاً بُعْدٌ أنطولوجي يتمثّل في اللجوء إلى المتن التراثي وشكله من أجل تحقيق الذات، والبحث عن صيغة مسرحيّة أصيلة تكون بديلة عن الصيغة الغربية. ولكنّي أضيف أنّ تحقيق هذه الصيغة لا يقتصر على استلهام التراث المحلّي فقط، بل يمكن أن يستلهم التراث الـ "ي: كالمسرح الإغريقي والشكسبيري والفرنسي.

وفي محاولة للكشف عن مدى شيوع هذه الظاهرة في المسرح العربي، وعن أنواع العناصر المستلهمة من التراث، نجد أنّ معظم المسرحيين العرب ابتداء من مسرحيي عصر النهضة قد سَعوا إلى إبراز فكرة إحياء التراث وتنقيته من الشوائب... ثم تلازمك محاولات الجيل الثاني جيل الستّينات؛ فقد جاءت في أعقاب مدّ ثوري يطرح في الأفق مشروعاً قومياً، فاستلهم توفيق الحكيم التراثَ العربي والفرعوني والاغريقي، ودعا يوسف ادريس إلى مسرح «السامر». وهناك أيضاً عبد الكريم برشيد وروجيه عسّاف. وعودة هؤلاء المسرحيين إلى التراث العربي شكلاً ومضموناً لا تعني القطيعة مع الغرب، بل استطاعت تجربتهم أن تفيد من تجارب الغرب وتصهرها في بيئة عربيّة تعبر عن قضايا الشعب العربي وطموحاته. وتُعتبر هذه المرحلة مرحلة المسرح العربي الذهبية. وصار التوجّه نحو المسرح التراثي بمفرداته الشعبيّة والاحتفاليّة والطقسيّة سمةً مشتركة بين معظم الاجتهادات المسرحية الحالية، كمحاولة أصيلة لتأكيد الذات في مواجهة التحديات المطروحة أمام المسرح العربي اليوم في ظلّ هيمنة السياسة الكونية وإطار قيام النظام الشرق الأوسطي. واستمرّت هذه الدعوة حتى المرحلة الحالية التي تتّسم بالخطورة وتستدعي ضرورة التمسّك بالهويّة العربيّة المتفاعلة مع الهوية الإنسانية جمعاء. فبات من الملح إذن أن تجدّدُ منهجيةُ استلهام التراث وتوظيفه في المسرح، دون الوقوع في فخّ الاستنساخ للشكل مثلاً (الحكواتي أو السامر) أو للمتن التراثي (بطولات سالم، والهلالية، وقصص ألف ليلة وليلة، والمصدر القرآني). ويمكن أن يتمّ استلهام المتن التراثي كإطار يحتضنه نصُّ الكاتب المستلهم ثم مُخرج العرض، لتوظيفه برؤية إبداعية معاصرة كما فعل ونوس حين استلهم **رأس المملوك جابر والمنمنمات** وكما فعل ألفرد فرج في **حلاّق بغداد**.

*** إلى أيّ مدى استطاع توفيق الحكيم توظيف التراث في مسرحه؟**

– دعا مسرحيو أوائل القرن العشرين (ابتداءً بمارون النقاش، وصولاً إلى يعقوب صنوع وفرح أنطون) إلى استلهام التراث. ثم جاء الجيل الثاني، الذي يعتبر توفيق الحكيم الكاتب المسرحي الكبير، رائداً من روّاده ليدعو إلى استلهام التراث وتوظيفه في المسرح؛ وقد أفرد لهذا الموضوع كتابه: **قالبنا المسرحي**. وكانت حصيلةَ هذه الدعوة مسرحيتا **الزمار** و**الصفقة**. ولكنّه كان قد قام مثلاً بكتابة حوالي عشرين نصّاً مسرحياً نهل موضوعاتها وأحداثها وشخصياتها من التراث اليوناني: (**الملك أوديب** عن سوفوكل، و**الطعام لكل فم** عن أورشته اشيل)، ومن التراث العربي (**الف ليلة وليلة وشمس وقمر**) ومن مصادر دينية وتوراتية ومسيحية وقرآنية (**اهل الكهف وسليمان الحكيم**). وبعد الكشف عن بعض مصادره يجدر القول إنّ آلية استلهام الحكيم للتراث كانت تسير في نسق إبداعيّ، أي أنّه تحاشى الاستنساخ: فمثلاً أثر طرح مسرحية **شهرزاد** التي استلهمها من **الف ليلة وليلة**، استعان الحكيم بنصّ من مقدّمة ابن خلدون يتكلّم فيه هذا الأخير عن المراحل التي يمرّ بها الإنسان لبلوغ النفس العارفة، بعد أن تتخلّص النفس من شوائب الغرائز، وذلك لتدعيم البعد الأساسي لنصّ **شهرزاد**، وهو تخلّي شهريار عن رغباته لبلوغ المعرفة. ولكن على الرُّغم من هذه المحاولات والمساعي

الجادّة في استلهام التراث لم يتمكّن الحكيم من تحقيق الفعل التأصيلي في مسرحه، لأنّه كان دائماً يعبّر عن بعد فكري ذهني تجريدي، يمسك بشخصياته كخيوط أو جزئيات لا تنفلت من أسر الفكرة المجرّدة، كما ورد في مسرحية **الصفقة** التي يعتبرها النقّاد محاولة قام بها الحكيم للنزول من برجه العاجيّ، وذلك بتعرّضه لقضايا الفلاّحين، ولكنّه لم يتناول الواقع بحيثياته في هذا النّص، فظلّ يحلّق فوق هذا الواقع دون ملامسته، ناهيك عن الغوص عليه.

فاروق أوهان

☆ أيّ الأنماط كفيل بنضوج المسرح العربي الأصيل؟

✯ إذا كان النمط الأوروبي السائد للمسرح الحالي هو ما نتكلّم عنه، فإنّه لايزال يتأرجح بين الأخذ والردّ، وبين الفعل وردّ الفعل، وبين التقليد والإبداع، وبين التقدّم والتأخّر، لا لشيء إلاّ لأنّ هناك فجوة فاصلة ما بين مبدعي المسرح وجمهورهم. أما إذا كنّا نتحدّث عن الجمهور فالجمهور العربي الذي تعوّد على أساليب القصّ والرواية وفنون الحكواتية للسير والملاحم العربية والإسلامية في المقاهي التي مايزال بعضها قائماً حتى الآن... أقول إنّ هذا الجمهور ليس من السهل تطبيعُهُ على نمط جديد لم يتعوّده.

لكن من أين لنا أن نُقنع مَنْ تشبّع بمفهوم المسرح السائد، بأنّ المسرح باب عريضٌ تدخل منه كافةُ الأنماط والأساليب، وأنّنا قد ظللنا مأسورين لنمط المسرح الأوروبي «الباروكي»، ولا فكاك لنا منه، مسرحيين، وجمهوراً وقائمين على المؤسّسات الثقافية؟ بل إنّه بمجرّد ذكر كلمة «المسرح» يتبادر إلى الذهن تلك البناية «الباروكية» للعلبة الإيطالية، التي رغم حداثة وصولها إلينا، قد تصدرت فعالياتنا وأذهاننا، فنترك كلّ ما نرتفع به ونصعد إلى الخشبة «الباروكية» لننعزل عن ناسنا، ونرتقي فوقهم، ونبتعد درجةً عن مسامعهم ومجال رؤيتهم، تاركين المنابرَ والساحات والمقاهي والأسواقَ.

لهذا ولمّا كان الجمهور لا يمكنه الانفصال عن طبعه وتطبّعه في سياق الحياة اليومية، فإنّه قد يعزف عن الحضور إلى المسرح. وقد وقف هذا الإحجام حاجزاً بين المبدع والوسط الذي سوف يرسل له معاني رسائله. بل إنّ هذا الحاجز لم يتحقّق كأفكار فحسب، وإنّما تحقّق أيضاً في أسلوب بناء المسرح كصرح يتحرّج الفردُ العربيُّ المشرقي من دخوله، حتى لو دلّه إليه مرشدٌ. ذلك أنّ هذا الفرد يبقى مشدوداً إلى المقعد الذي أُجلس فيه، وقد تحدّدت حركته وتقيّدتْ سلوكياتُهُ وطبيعتُه في المشاركة، على عكس ما تعوّده هو وأسلافه عند حضورهم مجالسَ الرواة للسِّيَر والملاحم العربيّة والإسلاميّة.

وعندما لم يفلح المسرحيون، حتى عند استقائهم المادّةَ التراثية، في فهم هواجس جمهورهم وهمومهم، كما لم يوفّقوا في عرض مادّتهم في الفضاء المناسب الذي يستريح إليه هذا الجمهور، أخفقوا كذلك في أوليات التعامل مع المتفرّج، فأجهضوا بذلك كلّ المحاولات التي سعوا إليها وقاموا بالاعتناء بأبعادها، درساً وبحثاً وتطبيقاً. وبذلك لم يبق لهم غير التبعية، أو التشعّب في الاجتهاد علماً وفنّاً.

فرحان بلبل

☆ ما هو الأسلوب الذي تراه مناسباً لتأصيل المسرح العربي؟

✯ وأعترف أنّ «تأصيل المسرح العربي» هو أبرز مشكلة عالجتها، وعالجها المسرحيّون العرب، ولهم في ذلك آراء متعدّدة ومتباينة. فهناك من يقول بالعودة إلى التراث العربي لاستلهامه وصياغته مسرحياً، لأنّ التراث يتغلغل عميقاً في النفس العربية. وهناك من يقول باستلهام المظاهر المسرحية العربية القديمة بتحويلها إلى أساليب مسرحية عربيّة معاصرة. وهناك من يقول بالاطّلاع الواسع المستمرّ على المسرح الأجنبي قراءة ومشاهدة حتى يتعلّم العرب أصول صناعة المسرح. وهناك من يقول بضرورة أن يضع المسرح يده على المشاكل الاجتماعية العربيّة – وأنا من أشدّ الدعاة إلى وجهة النظر الأخيرة هذه... وكلّ هذه الآراء صحيحة فكلّ واحدة منها تساهم في تأصيل المسرح السربي لكنّها ليست هي الطريق الوحيدة.

ولكي أضع يدك على المعنى الدقيق لرأيي هذا، أقول إنّ أصالة فن ما عند إحدى الأمم تفرض أن يصبح هذا الفنّ واحداً من نشاطاتها الاجتماعية الهامّة، وذلك بأن تتلقّاه أوسع شرائحها وأن يؤثّر على حياتها وأن يغيّر في تركيبتها الاجتماعية. ولكي تتحقّق للمسرح هذه الأصالة، فإنّه ليس أمامنا إلاّ الإكثار من العروض المسرحية المتنوّعة المذاهب والمدارس المختلفة الأساليب والطرائق. فالنّاس أجناس: لكلّ واحد من النّاس اهتماماته الثقافية والاجتماعية. وإنّ تعدّد المدارس والاتّجاهات والأساليب في المسرح يجعل كلّ واحد من النّاس يجد على الخشبة ما يهمّه. وحين نستمرّ في تقديم هذه العروض المتنوّعة فإنّ المسرح يكسب جمهوراً جديداً، ويبدأ النّاس يهتمّون ويلتذّون بالمسرح مهما تحدّدت وجوهه.

يضاف إلى هذا، أنّ الاستمرار في تقديم العروض المسرحية يجعل المسرحيين يكتبون بمهارة وخبرة سواء أكانوا ممثلين أم مخرجين أم كتّاباً(...)

شيء واحد أتمنّاه لكي تصبح هذه العمليّة أسرع وأجدى هو أن يشدّ المسرحيّون الجمهور إليهم. فالجمهور هو الذي يخلق المسرح. وعندما يضع المسرحيون يدهم على نبض الجمهور في عصرهم، فسوف يبدعون. وعند ذلك يسرع إليهم الجمهور ويتأصّل المسرح.