

المسرح (العربي) يبحث عن المسرح العربي ...

١ - انظر خلفك في غضب ..

ليست مسرحاً . كما قد نجد اشكالا فنية شبه مسرحية والوانا في الفرجة تمتد على السرد والتشخيص والحوار وعلى تحقيق تجمع احتفالي في مكان عام ، وداخل ظرف زمني محدد . نرى هذا في القره قوز وخيال الظل والحلقة والسامر والتعازي . فهذه الاشكال ليست مسرحاً 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 تسترق النظر الى ما حولنا ، ولكن على شرط ان نتمثل ما نأخذ وان نلونه باصباح جديدة تكشف عن واقع حضاري متميز . ولقد سبق للعرب ان تفتحوا على الثقافات الاجنبية وذلك في العصر العباسي . فمن طريق الترجمة نقلوا الكثير من المعارف اليونانية 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 - وهي فكر وثني مادي - 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 ، يقتصر الى هذا المنظور الواضح ، كما انه يفتقد الارضية التي على اساسها يكون هذا التعامل . فهو مسرح بلا نظرية فكرية - 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 فسي الطرف الحاضر كمشروع فقط وليس كحقيقة عينية ثابتة . وعندما نصف مسرحنا بالعربي فما ذلك الا باعتبار ما سيكون وما نريده ان يكون مستقبلا .

٢ - تجاربنا في ضوء الانبهار المسرحي ..

آفة الدول النامية انها مصابة تجاه الغرب بهذا الانبهار الحضاري الذي تلقاه في كل المجالات العلمية والادبية والفنية ، والمعروف ان

انه لا شيء يمكن ان يقوم على الفراغ الا الفراغ . هذه حقيقة ثابتة يجب ان تصاحبنا في دراستنا للمسرح العربي . ثم انه ايضا لا يمكن ايجاد شيء الا 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 للتحويل 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 بالفنرات التاريخية الانتقادية ، ذات الطابع الدرامي الحاد . كما ان الصراع - وهو شرط اساسي لتحقيق الفعل الدرامي - متوفر فيه ايضا - سواء ذلك على مستوى الذات الفردية (الحلاج - غيلان الدمشقي - السهروردي - طرفة بن العبد - ابن الرومي) او على مستوى الجماعة (ثورة الزنج - القرامطة - الخوارج - الشيعة - 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 ، الذي يجسد القوة الالهية على الارض ، او 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 لتحويلها الى اهرامات او الى معابد او قناطر . ويتم هذا التحويل - طبعاً - وفق تخطيط هندسي محكم . وعندما نتحدث عن الابداع في المسرح العربي فلا بد ان نصطدم بهذه الاسئلة :

وفق اي شكل مسرحي يمكن ان نبدا ؟ هل ننظر الى ما استجد حولنا من اتجاهات مسرحية تجريبية ؟ او ننظر الى الخلف ؟ وعندما نرجع البصر الى الخلف وتنازل تراثنا الادبي والفكري فاننا لا نجد غير مقامات وحكايات ونوادير ورسائل واشعار فسي مختلف الاغراض . وهي اشياء - وان كانت قابلة للتسرح - فهي

الإنهيار يقيد الإرادة ويصيبها بالشلل الذي قد يكون مؤقتاً أو نهائياً - فهو يجعل الفرد يقف مشدوهاً فافراً فاه ، لا يأتي بأية حركة ، واقصى ما يمكن ان يأتيه من فعل هو ان يكتفي بالتأمل والنظر ، فالإنهيار اذن ضعف يمكن ان يصيبها أمام الأشياء الغريبة والظواهر الخارقة ، وهو يتم عادة نتيجة لتعاملنا السطحي مع الأشياء ، لانه لو حدث وقصنا داخلها وحاولنا تجاوز آفاقها الخارجي فأتنا حتماً سنجد ان هذه الأشياء محكومة بقوانين منطقية ، وانها مرتبطة بشروط موضوعية ، الشيء الذي يجعل الإنهيار سذاجة طفولية .

ولقد كان لا بد للمسرح العربي - تمثيلاً مع هذا الإنهيار الحضاري العام - ان يصاب بنوع من انشقق الصوفي الذي تتلاشى فيه الذات وتفنى وتتخلى فيه نهائياً - أو مرحلياً - عن هويتها المتميزة . ولربما كان الإنهيار مرحلة لا بد منها ، خصوصاً في بداية اتصالنا بهذا الفن الغريب الذي يسمى المسرح . ولقد مر الآن اثر من قرن على معرفة العرب للمسرح ، لذلك كان لا بد ان يسترد الانسان العربي حريته ، وان يخلص نفسه من قيود احكامها الإنهيار والاعجاب . ان المرحلة التاريخية الراهنة تفرض تعاملنا خاصاً مع التراث الانساني العام ، تعاملنا واعياً وريزناً وراشداً ، يضع في حسابه مشروعية تبادل التأثير والتأثر ، ولكنه يستبعد كل تقليد أجنبي . ان عقيدة النقص لا يمكن ان تفرخ ادباً ولا فناً . وتجد هذه العقيدة 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 نبتني اذفرع دون الاصل ، ونجري وراء الروافد عوض ان نعود الى النبع لناخذ المبادئ الاساسية للفنون الدرامية ، ولقد جاءت هذه التيارات الحديثة ، لتضرب الواقعية الطبيعية ، ولتعطي للمسرح مفهوماً جديداً يتلامح مع مقتضيات العصر الذي اتخذ له من حيث التنظير الفكري محاور ثلاثة ، تتمثل في كل من نظريات فرويد ، ومازكس ، ودارون ، وهكذا ظهرت السوربالية ، 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 الوليات ظهر شعار موت المؤلف ، كما ظهر من قبل شعار موت الله ، ظهر هذا في المسرح على يد فرق مسرحية ، حاولت ان تجعل هذا الفن مستقل عن الادب ، وذلك باعتبار انه يملك وسائله التعبيرية المتميزة ، والتي تتمثل في الحركة والاياء ، 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 كاستونباتي . لقد شاهد الجمهور اليوناني مسرحيات سوفوكليس ويوربيديس واسخيلوس ، لقد شاهد عروضاً انتهت بعد حين واصبحت مجرد ذكريات ، ثم تلاشت بفعل الزمن الذي غيب أصحاب هذه الذكريات ، ولكنه مع ذلك بقيت هذه النواة المتمثلة في النصوص ، والتي يمكن ان تزور في كل مكان او زمان ، لتعطي ثماراً جديدة وعروضاً 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 نوعاً من المسرح الساذج الذي يقوم على الارتجال ، نفس هذا المسرح الارتجالي عرفه المغرب على يد كل من بوشعيب البيضاوي والبشير العلي ، كما عرف في الجزائر على يد رشيد القسطنطيني . ويحدثنا التاريخ المسرحي ان هناك ثلاث مراحل قطعها الفن الدرامي ، مسرح الممثل ومسرح المؤلف واخيراً مسرح المخرج ، مما يدل ان الارتجال الذي

يدعو اليه الراعي مرحلة متقدمة في تاريخ المسرح ، وان الاخراج - وهو حديث العهد بالوجود - لم يظهر الا لينظم العلاقة بين النص والممثل من جهة وبين الممثل والوسائل السينوغرافية الاخرى (ديكور ، ملابس ، اضاءة) من جهة ثانية . وينسب الدكتور علي الراعي الى انطونان آرتو القول بتجاوز النص وذلك في كتابه (الكوميديا المرتجلة) بقوله : (.. وقد نشرت هذه مقالات عام 1928 م في كتاب بعنوان المسرح ومضاعفه) او (المسرح وما يربو اليه) وفيها يدعو آرتو الى مسرح يبتد 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 ، فلنعدده ونؤثته .. اما المسرح الذي يعتمد على قصة وشخصيات وحوار ، فيحتقره آرتو اشد الاحتقار ويسميه مسرح اللفظيين والبقاليين والمجانين وامسداء الشعر) (1) .

وان آرتو الذي دعا الى مسرح انفسوة كان متأثراً بمسرح جزيرة باسي ، هذا المسرح الذي كان قائماً على الوسائل الموسوعية والمنظورة ، والذي يختلف طبعاً عن المسرح الغربي القائم اساساً على الكلمة ، فهو اذن لم يدع الى اتخلي عن اللفظ بقدر ما كان يسمى الى ان تصبح الكلمة شيئاً حسياً ، تدركه العين كصورة ، والاذن كصوت وتراويل . وفي هذا تجده يقول في البيان الاول لمسرح انفسوة والذي نشره سنة 1922 (لا يتعلق الامر بحذف الكلمات الناطقة بل باعطاء الكلمات الاهمية التي لها في الاحلام تقريباً) (2) . نفس الشيء تؤكده الناقدة الفرنسية جنيفيف سيرو اذ تقول « ولئن ادعى آرتو التحذر او الاحتراز في اللغة التي انكر عليها اهميتها الاولى في مجال المسرح ، الا ان هذا لا يعني او لا يمكن مطلقاً ان يعني ، انه يتنكر للغة عامة ، كما توهم معظم النقاد ممن فسروا هذا الاحتراز تفسيراً سطحيًا » (3) . 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 أسسه سنة 1928 م . فقد اخرج مسرحية (اقتسام الظهيرة) ليول كلوديل ومسرحية (الحلم) للكاتب السويدي الكبير سترااندبرج كما اخرج مسرحية (عندما يتقعد الاطفال زمام الحكم) ليوجيه فيتراك كما نام بدوره هو ايضاً بكتابة مسرحية (سنسي) معتمداً في كتابتها على الشاعر الانجليزي شيلي والكاتب الفرنسي سنتدال ، كما ان المخرج البولوني غروتوفسكي الذي نسب اليه القول بتجاوز دكتاتوريتة النص ، فقد اخرج اعماله المسرحية بناء على نصوص درامية مشهورة ، مثل الدكتور فابوست للارلو والامير كستنتان للكاتب الاسباني كالديرون ديلباركا . فهو يعتقد ان النص المسرحي الجيد يشكل منجماً غنياً ، ذلك لانه يعطي امكانيات هائلة للاخراج المسرحي . يقول (النصوص الضعيفة هي وحدها التي تعطينا امكانية واحدة للتشخيص ، كل النصوص العظيمة تمثل بالنسبة لنا كهفاً عميقاً ، خدوا هملت مثلاً ، ان كتاباً لا تحصى قد خصصت لشخصيته ، يقول لنا الاساندة - كل من جهته - انهم اكتشفوا هملت الموضوعي فيقدمون لنا نماذج بانرة واخرى متمردة ، واخرى عاجزة ، واخرى هامشية .. الى اخره . ولكنه في الواقع ليس هناك هملت الموضوعي ، لان النص اكبر من ذلك) (4) .

وان الشيء المعروف - سواء في المسرح الغربي او المسرح العالمي عامة - هو ان كل مخرج له اسلوب معين وتميز في التعامل مع ذلك الفراغ الذي تشكله الخشبة بابعادها المختلفة ، وفي تحريك الممثل داخل ذلك الفراغ الزمني الذي يمثله العرض ، فهناك من يتحسك بالنص ، محاولاً سبر افواره البعيدة ، وتجسيد معانيه المجردة وتفجير الحوار والاحداث فيه ، كل ذلك في امانة تراعي للنص حرمة وقديسيته . وقد سمي هؤلاء « بخدام النص » ويمكن ان نذكر منهم جاك كويو ولوي جوفيه . اما الصنف الثاني فهو يعطي الاسبقية لمتطلبات المسرح

سندهم المسرح في الوقت الذي لم نبته بعد ، وسنعمل على الرجوع الى الخلف في الوقت الذي لم نتقدم بعد الى الامام ، وبهذا سنكون مرة اخرى كمن يطالب باعدام العدم .

كما ان هذا المسرح قد قام ايضا على معاداة تعقل وضرب المنطق ، ففي مسرحية (الخريت) ليونسكو نجد رجل المنطق - وهو شخصية في المسرحية - يعمل على اظهار فساد المنطق ، وذلك بشكل كاريكاتوري معمن في السخرية ، والمعروف ان القياس المنطقي عند ارسطو يتكون من ثلاثة حدود اي من مقدمتين ونتيجة ، وان المقدمة تتكون اساسا من مسلمات وبديهيات تفضي الى النتيجة ، ولقد اعطى ارسطو المثال التالي كنموذج لمنطقه هذا :

كل انسان فان
سقراط انسان
اذن فسقراط فان

ويأتي يونسكو بمثال آخر قياسا على مثال ارسطو وهو كالتالي:
كل اللقط فانينة
سقراط فان
اذن فسقراط قط

فسقراط يتحول في المنطق الصوري الى قط ، الشيء الذي يظهر فساده وشكليته . كما نجد يونسكو يناقش البديهيات الرياضية في مسرحية (الدرس) فالتمليذة التي جاءت لتأخذ دروسا خصوصية تستطيع الجمع ولكنها تعجز عن القيام بعمليات انطرح ، وذلك لان الطرح يقضي ان ننقص الشيء الاصغر من الشيء الاكبر في الوقت الذي لا يمكن ان يكون الاكبر والاصغر سوى مسألة نسبية . كما فام مسرح اللامعقول بمراجعة (قانون الهوية) هذا القانون الذي لا يجوز ان يحمل الشخص الواحد اكثر من هوية واحدة ، اذ لا يعقل ان يكون ائز هو وغيره في نفس الوقت ، نفس الشيء يمكن ان يذكر بالنسبة (لقانون السببية) انذي يربط الاسباب بمسبباتها ، وهكذا يمكن للاشياء في هذا المسرح ان تتبع من لا شيء ، وان تظهر في غير مقدمات وتختفي من غير ميرد ، واذ كان الضرب الاوروبي الذي اصطلح بنا حررين كونييتين قد كفر بالعقل الذي تحول الى وسائل للدمار - فذلك من حقه ، ذلك ان عصر التنوير قد انزل العقل في مرتبة سامية ، وجاء ديكارت ليجعل العقل وسيلة للاستدلال على الوجود ، ولكن تشكيكات كانت في امكانية وجود العقل المجرد . ثم اكتشاف العقل الباطن على يد فرويد والنور الذي تعب العلم في تدمير مدن باكملها ، كل هذه الاسباب وعشرات اخرى غيرها ، جعلت الانسان الغربي يفقد ايمانه بالعلم وبقدراته الهائلة على توجيهه الانسانية توجيهها سليما ، داخل هذه البيئة نشأ مسرح اللامعقول وداخل هذه الظروف تكونت بوادر التمرد على الواقع الغربي المتعفن ، وعندما يجرفنا هذا التيار او غيره من التيارات الاخرى ، فاننا نفص الطرف عن الواقع العربي ، هذا الواقع الذي يحمل مميزات الخاصة ، واذا كان الغرب يعاني حاليا من (تخمة) حضارية ، فنحن على العكس من ذلك نعاني من نقص في التغذية الحضارية . واذا كان الغرب ايضا قد كفر بالعقل - لانه اساء استعماله - فانه بالنسبة اليانا يجب ان تكفر بالفكر الاسطوري ، وان نتخلص من ترسيبات التنكير القبيي ، وان نوجد المواقع العقلان ، وان السباحة في تيار اللامعقول تجعلنا نتساءل تلقائيا عن حظ الواقع العربي الحالي من المعقول . ان الفكر العربي ما زال لم يتحرر بعد من مخلفات عهد الانحطاط ، كما ان حاسة النقد ما زالت ضعيفة ، ان لم تكن منعدمة كلية - واذا كان المنطق في العقل العربي محطما فما الداعي اذن الى تحطيمه ؟ فهدما تنادي باللامعقول فانا نكون مرة اخرى كمن يطالب باعدام العدم .

فخطر المسرح اللامعقول لا يمكن فقط في الشكل - ذلك لان المسرح وهو يحاول ان يسترجع الاشياء والناس والاحداث من قلب التاريخ ومن جوف العدم لا بد ان يركب وسائل سوربالية لتحقيق

وينظر للنص على اساس انه قابل للتكيف وفق ما تقتضيه الشروط السينوغرافية المختلفة ، وبهذا ينصب نفسه مؤلفا نائيا للنص ، وهؤلاء هم خدام المسرح ، ويمكن ان نذكر منهم ادولف ايبا الايطالي ، وبيتر برونك من انجلترا ، وجان لوي بارو من فرنسا ، ومن المخرجين العرب يمكن ان نذكر الطيب الصديقي ، الذي يركز على الشكل المسرحي اكثر من تركيزه على المضمون ، ذلك لان مسرحه يسعى الى تحقيق الادهاش الفني بالدرجة الاولى ، ومن اجل ذلك فهو يعمل على استخدام اساليب متقدمة ، ولكنه يبقى مرتبطا بالنص ، اذ لم يسبق له ان قال يوما بتجاوز التأليف أو بنيد النص المسرحي .

وان مثل هذه الدعوات لا بد ان تكون خطيرة بالنسبة لمستقبل المسرح العربي ، خصوصا واننا ما زلنا نتلمس طريقنا نحو تكوين دراما متميزة ، فالقرب الاوروبي حينما يطالب بتجاوز دكتاتوريسة المؤلف فانه يفعل ذلك متأثرا (بتخمته الحضارية) التي جعلته يكفر بكل القيم القديمة . كما ان القول بموت المؤلف قد جاء ايضا نتيجة (تخمة) من نصوص مسرحية تغطي حقبة تاريخية طويلة ، اما الانسان العربي - وهو الذي لم يعرف التأليف المسرحي التحق بعد - فاته في مطالبته بتجاوز المؤلف ، يكون كمن يطالب باعدام العدم ونفسي النفي . فالمسرح هو النص ، ومن تحيره لا يمكن قيام حركة مسرحية .

٣ - مسرحنا بين المعقول واللامعقول . .

كما ان المسرح العربي - وهو في حالة الانهيار - تم يقو على مقاومة افراء اللامعقول ، ذلك الاتجاه الذي شغل الناس في الخمسينات والستينات والذي كان له مفعول السحر في نفوس المسرحيين العرب . واعتقد ان اكثر الاتجاهات خطرا على المسرح العربي هو مسرح اللامعقول ، ذلك لان القرب سبق له ان عرف اتجاهات ومدارس مسرحية مختلفة ، ولكنها اقتضت على تغيير مفهوم المسرح ، وعلى ايجاد مسرح يكون اكثر قربا من الواقع التاريخي ، وهكذا ظهرت التعميرية في الكانيا ، كما ظهرت الرمزية ، والسوربالية التي دعت الى كتابة آلية للمسرح . واذا كانت هذه الاتجاهات قد عملت على تجديد المسرح فان اللامعقول قد سعى الى ضرب المسرح كنه ، ذلك لانه حاول ان يجرده من مقوماته الاساسية ، وان يحطم الدعائم النظرية والفنية التي لا يمكن ان يقوم بدونها . فقد نزع من الحوار طبيعته الاساسية القائمة على التوصيل والتبليغ وجعل منه مجرد مناجاة ذاتية وكلمات فارغة من الدلالات والمعنى ، فقد اصبح مجرد نثره فارغة ، تعكس فراغا روحيا هائلا ، كما ان الشخصية - وهي من بين العناصر الاساسية في المسرحية - قد تعرضت هي ايضا الى عملية (تفتيت) . اذ انها فقدت ذلك التماسك النفسي المحكم ، لان مسرح اللامعقول يقوم اساسا على معاداة علم النفس ، وان اهم ما يميز هذه الشخصية الجديدة ، هو فقدانها للذاكرة ، الشيء الذي افقدها هويتها ، وذاتيتها ، وذلك نتيجة غياب الماضي وضابته ، كما ان هذه الشخصية وهي (عملة) واحدة يصبح لها عدة وجوه او عدة نسخ ، تحمل ارقاما ، مثل برتلوميوس رقم 1 وبرتلوميوس رقم 2 وبرتلوميوس رقم 3 في (ارتجالية الما) ليونسكو . اما (الحدث) - وهو شرط اساسي وضروري لقيام الفن المسرحي - فهو غالبا ما يكون غائبا ، وذلك كما في مسرحية (في انتظار غودو) حيث (لا احد يجيء ولا شيء يحدث) . فالحدث ساكن يتبدى من نقطة معينة ، ليعود اليها في النهاية وبهذا وجدنا يونسكو يسمي اعماله (ضد المسرحية) او (اللامسرحية) .

ولقد وجدنا اصداء للامعقول في المسرح العربي ، يظهر هذا من خلال الانتظار الذي يمثل الفراغ المطلق ، والذي يوجي بالسام الوجودي ، كما يظهر في الشخصيات القائمة اللامع ، وفي اللعب باللغة ، وفي سكونية الحدث وغياب الصراع الدرامي . واذا عرفنا ان اللامعقول حركة جاءت لتحطيم المسرح امكنا ان ندرك مدى الضرر الذي يمكن ان يلحق بالمسرح العربي من جراء التأثير به ، ذلك لاننا

ذلك الهدف - وذلك ما فعله كل المسرح العالمي التي تميزت بعض تجاربه بالاتزان بينما عمدت تجارب أخرى الى التوغل في التخيل. فالخطر اذن اعمق من ان يكون مجرد تطعيم الشخصية وابساد الصراع وتجميد الحدث ، فهو موجود في ضرب العقل ونبد المنطق الذي نجد في اعلى درجاته المنطق الرياضي ، كما يمكن أيضا في « التبشير » بالمدمية المطلقة ، والحكم على الانسان بالفربة والعزلة ، والقول بانتفاء الحوار ، وعجز اللغة عن ان تكون وسيلة للتواصل الانساني .

ولقد استجاب توفيق الحكيم - وعشرات غيره من الكتاب المسرحيين العرب - 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 بقره
تحلب وتسقيني
بالملحة الصيني

يتساءل الحكيم كيف يمكن لمن يصعد الشجرة ان يعود منها ومعه بقره ؟ وينتهي الى ان هذا اللون من التعبير يشكل نوعا من اللامعقول ، وبهذا يكون العرب اسبق الى هذا الاتجاه من الغربيين ، وتوفيق الحكيم - ومن خلال حكمه المتسرع هذا - 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 نشأت في مجتمع يعاني من (تخمة) عقلية ، فحاول ان يسلب العالم البرجوازي ركائزه الاساسية والتمثلة في العقل والعلم والتكنولوجي .

وإذا نحن تأملنا الموال فاننا سنجد انه اعتمد في التعبير على الرمز ، فالطولع 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 الفنى واصبح من اهل السماء ان ينعم عليه ببقره 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 معقولته المتمثلة في الاعمال السابقة ، فالمسرحية تطرح من جديد ذلك الصراع بين الواقع والمثال وبين الولادة على مستوى الفكر والفن وبين الولادة بالمعنى المادي والذي تمثله المرأة ، فهي التي تقف رمزا للحياة في صورتها الحسية ، وهكذا يمكن ان نعد المسرحية استمرارا مسرحيتي (بجماليون) (شهرزاد) مع فارق بسيط يتمثل في اعتماده هذه المرة على الرمز المركب وعلى تفسير الزمن ، وترتيب الاحداث فيه خارج التسلسل الكرونولوجي ، كما ان تداخل الازمنة مع بعضها ، قد اوجد 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 معين ، يقف على فراغ مسرحي مهول ، تلوح له في الافق القربي مجموعة هائلة من التيارات المسرحية ، فحاول ان يوجد نماذج عربية على هيئتها ، فلقد عاش الحكيم قلقا ينجح له عن هوية متميزة ، وكان ان جرب كل الصيغ المسرحية الغربية . اذ كان يقصد من وراء ذلك اعطاء المسرح العربي تراثا مسرحيا شبيها بالتراث المسرحي الغربي ، يقول في مقدمة (المسرح النوع) هنا اذن سر رحلتي القلقة في كسل

الجهات ، فانا احاول في قلق جنوني ان اسارع الى ملء بعض الفجوة على قدر امكاني وجهدي وان اقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الادب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو الف سنة (١٩٠٠) . وبهذا فقد كتب الحكيم مسرحية (اهل الكهف) و (اوديب) على شاكله المسرح اليوناني القديم . كما كتب (الصفة) على طريقة الواقعية الاشتراكية . اما في مسرحيتي (يا طالع الشجرة) و (الطعام لكل فم) فقد حاول ان يكون لامعقولا ، ومن هنا نلاحظ بان الحكيم لم يكن يهمله ان يعرف بان المدارس الفنية وليدة فلسفات معينة ، وان هذه الفلسفات بدورها وليدة ظروف اجتماعية وسياسية واقتصادية خاصة وانها الافرازات بيئات معينة في ازمان معينة ، وانها بذلك متجذرة في تربتها الاصلية وان ابعادها عن شروطها الموضوعية لا يمكن ان يؤدي الا لوتها ، لم يكن يهمله اذا سوى ان يكون لنا تراث مسرحي 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 الفنك للكلونسي) والمسرح الانجليزي (فولبون لبن جونسون) والمسرح الروسي (المقتش العام ويوميات احمق لفوغول) والمسرح الفرنسي (مدرسة الأزواج لولير والوارث العالي لرينيار وسفر تشون لي لسانا غيتري) وينتهي المطاف بالطيب الصديقي الى ان يصل الى مسرح اللامعقول وذلك في بداية الستينات . فقد قدم (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت (وآميديه او كيف التخلص منه) ليونسكو . ولكنه حاول تأصيلها في التربة المغربية العربية ، وذلك عن طريق احداث سلسلة من التغييرات التي تتطلبها البيئة الجديدة . وان الاقتباس مهما كان ناجحا فانه لا يمكن ان ينقل سوى الشكل الخارجي ، اما الجوهر فيبقى بعيدا ، وبهذا يبقى الاقتباس حلا مرحليا ، ولا يمكن ان يقوم بديلا للتأليف الذي تنبته التربة العربية والزمن العربي .

ان التيارات الغربية وهي وليدة ظروفها كما رأينا ، لا يمكن ان تنقل باكملها الى المسرح العربي ، وعوضا عن ذلك يمكن الاستفادة 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 ، فكتشفنا كتابا مسرحيا عظيما وصاحب اتجاه متميز قلب المفاهيم الارسطية القديمة . ولقد نظرنا الى تجاربه وآرائه نظيرة 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 ، فلاراه اذن ليست نهائية ، ذلك لانها مستمدة من الواقع ، والواقع لا يعرف الثبات والجمود ، انه متحرك ابدا نحو الاحسن ، او الى الاسوأ ، وهكذا فقد خضعت تجربته الى التطور ، اذ انتقلت من التعبير الى التعليمية والمحمية ، واذا عرفنا ان بريشت قد مات في الخمسينات فاننا سنلاحظ على الفور انه قد وقعت تطورات خطيرة على مستوى الواقع ، في الوقت الذي ظلت آراء بريشت ساكنة ، وعندما تنبى هذه الآراء بدون اخضاعها للنظر النقدي ، فاننا ننسى او نناسي ان 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 - نيابة عن الآخرين - ولكنه سعى الى (تعليمهم) التفكير ، وان المسرح العربي عندما يخلع عليه هالة من التقديس فانه بذلك يكبل نفسه ، ذلك لان التقديس يثني

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 التحريف والتلفيق التعليمي في نفس الوقت .

٤ - في الطريق الى المسرح العربي ..

ومن قلب هذا التسرع المسرحي ظهرت ابحاث جادة يمكن ان تعتبر اعمالها كراهات اولية لظهور المسرح العربي المنتظر . وهكذا ظهرت ابتداء من سنة ١٩٦٤ م - مجموعة من المسرحيات التي اتخذت من البحث شعارا لها والتي تلقي جميعها حول محاور اساسية واحدة تتمثل في استلهام التراث العربي ، وذلك باعتباره مادة مسرحية غنية ، ومحاولة للاستفادة - من حيث الشكل الفني والبناء الدرامي - 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 - المقلد) كما قيام الطيب الصديقي بشرح نظريته في المسرح الكامل ، وذلك من خلال مجموعة من اللقاءات الصحفية ، كما دعا د . علي الراعي الى الكوميديا المرجلة ، 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 الطنج ومزالدين 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 ، فزالدين المدني يقول في مقدمة مسرحية (الزنج) (٧) هذا الديوان المسرحي يريد المؤلف والمخرج والممثلون والفنيون ان يكون حفلة فنية جماهيرية بما في كلمة حفلة من دلالات شتى .

- في اللغة وهي التجمع والاحتشاد .

- في النفس وهي الامتاع الذي يوظف الحواس .

- في الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حينما وبالفكر حينما وربما بالجسم احيانا .

- في الفكر وهي الجدل السجال بين القوى المتناقضة . والمتناقضة التي يعدو بعضها على بعض الى بلوغ التركيب .

- في الفن المسرحي وهي الخلق الجماعي المتصافر الرفيع السدي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته .

فزالدين 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 - وهو ابو الفنون كما يقال - يقوم بجمع الوسائل التعبيرية المختلفة ليحولها من خلال تجارب كيميائية سحرية - 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 الطنج 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 - والح كثيرا على كلمة مسرحي - واخراج وتشخيص كل الاشياء الاخرى التقنية .. والمجموعة الثانية هم - الرواد - وبغير هاتين المجموعتين المسرحيتين لا يمكن باي حال من الاحوال ان تتأني الظروف الاحتفالية ولا ان يقوم المهرجان (٨) . فالعلاج ايضا يلج على كلمة الاحتفال ، هذه الكلمة التي تعني التجمع ووجود الاخرين داخل مكان واحد وزمن واحد ، فجميع هذه التجارب اذن تنطلق من

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

وان الغرب الاوروبي - في ظروفه الراهنة - لم يعد في حاجة الى مسرح تعليمي ، لان ذلك من اختصاص وسائل الاعلام وحدها ، فآفة الانسان الغربي اذن ليست في كونه يقتصر الى الوعي او انه لا يحسن التفكير ، بل في لا مبالاه امام 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 نقب صغير تتيحه له الجريدة اليومية والديباع والتلفزة وهو بهذا الفعل يتفرج على آلام البشرية من غير ان يكون له اي رد فعل ايجابي ، لذلك فان الاتجاهات المسرحية الحديثة تعمل على زحزحة هذا الانسان اللامبالي ، وجعله يتبنى مواقف ايجابية تجاه ما يحدث ، وهكذا ظهر مسرح الهابنتج والمسرح الحي في امريكا ثم في اوربا ، كما ظهرت مجموعة اخرى من الفرق التي قامت على اساس التحريف ، وذلك من اجل ايقاظ هذا الانسان النائم ، ويلجأ هذا المسرح الى وسائل الازالة ، وذلك من موسيقى صاخبة مثيرة للاعصاب ، كما يلجأ الى رش الجمهور بالدم او الصراخ الهستيرى 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 (غولوزيتانيا) لبيتر فابيس فقد كشفت عن الوجه البشع للاستعمار البرتغالي ، فقد قدمت هذه المسرحية والمقاومة الاكثوية على اشدها وذلك حتى لا يبقى الانسان الغربي على هامش الاحداث ، يسمع الاخبار في المدياع وهو مطمئن في بيته ، كما ان المخرجة الانجليزية جود ليلوود قدمت مسرحية (يا لها من حرب بديعة) وفي نفس الاتجاه تجد مسرحيات مثل (آه كلكتوتا) و (الشعر) وكلها مسرحيات تقوم اساسا على الاحتجاج الفوري ضد الحرب في فيتنام ، والميز العنصري ، واضطهاد الافارقة العمال في اوربا 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 وظفاته . 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 لوسائل 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 تحريفيا ايضا ، وذلك راجع طبعنا الى واقعنا السياسي والاجتماعي والتاريخي الذي يستوجب في الوقت الراهن لغة مسرحية جديدة . ذلك لان التحريف 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 الوروث . ولانه يجسر خلفه قرونا طويلة من الانطاط والتخلف ، لذلك فهو في حاجة

أرضية واحدة ، وهي القول بالاحتفال كأساس للفعل الدرامي ، يقول د . يوسف ادريس (هذا التجمع وتلك الأشكال المسرحية كثيرة الحدوث في حياتنا اليومية ، في الأفراح والأفام والمناسبات في الاحتفالات الكثيرة التي ابتكرها الجنس البشري بحجة (أحيانا مضحكة) التجمع ، مثل التجمع للاحتفال بظهور أحد الأولاد أو أعياد الحصاد والمناسبات الدينية .. التجمعات التلقائية في الأسواق ، بل أن الشعوب ابتكرت أماكن ثابتة لتجمعات مستمرة يذهب إليها الفرد استجابة لفرزته الجماعية مثل القهوي والحانات والنوادي (٩).

وعندما نرجع إلى التاريخ اليوناني فأننا نكتشف بأن المسرح كان احتفالا شعبيا يقام في الطرقات والميادين العامة ، من هنا اكتسب المسرح اليوناني شعبيته . ولكن بعد ذلك لم يعد احتفالا فقط . وإنما بنابة كذلك لها أسوار عالية وتقاليده وشعائره ، الشيء الذي جعل المسرح يفقد جوهره الأساسي والمتمثل في الاستعراضات الإحتفالية وفي المشاركة الوجدانية والحوار وفي تلقائية التعبير عن الفرح أو الألم ، وعندما أخذ العرب الفن المسرحي عن الغرب الأوروبسي لم يأخذوا الفن فقط ، بل أخذوا البناية المسرحية كذلك والمعروف أن المسرح الإيطالي مفتوح من جهة واحدة فقط ، وأنه في هذه الجهة (المفتوحة) ينتصب جدار وهو يسمى الجدار الرابع ، وهو جدار يفصل بين عالمين ، عالم للنتاج الفني وآخر للاستهلاك ، الشيء الذي أعطى المسرح طابعا أرسقراطيا . ولما كانت التجارب الحديثة في المسرح العربي قد اكدت على احتفالية المسرح فقد كان لا بد من المطالبة بتحرير المسرح من المسرح أي أن نخرج الفن المسرحي من بنابة تسمى المسرح ، لقد ارتبطت الديانة المسيحية بالكنيسة ، ولكن المسيحية ليست هي الكنيسة ، كما أن الفن المسرحي أيضا ، ليس هو هذه البناية التي تتميز بعمارية خاصة ، والتي تخفق الاحتفال الذي هو أساس المسرح . وهكذا ظهرت مهرجانات الصيف في تونس ، لتقدم احتفالات بين الأطلال التاريخية ، كما أن الطيب الصديقي قدم بعض أعماله في ملاعب رياضية ، الشيء الذي جعل هذه المسرحيات تتحول إلى احتفالات شعبية ، لقد أخرج مسرحية (معركة الملوك الثلاثة) و (مولاي اسماعيل) و (الغرب واحد) و (سلطان الطلبة) وقد قدمت في الساحات العمومية وفي الملاعب الرياضية ، كما أنه قام أيضا بإنشاء ما أسماه ب (مسرح الناس) وهو خيمة كبيرة تنقل للاحتفال إلى المدن والقرى .

وبهذا نشأت 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 ألوان الفرجة التي ارتبطت بالساحات العمومية والأسواق وبوابات المدن التاريخية .

كما حاول المسرح العربي أن يستفيد - تقنيا - من هذه الاحتفالات ، فعمل على إدخال شخصية الراوي ، الشيء الذي أعطى المسرحية العربية حاليا شكلا جديدا يجمع بين الدرامية والمحمية ، فالأحداث تنمو وتتطور ، وليس فقط عن طريق الحوار - ولكن أيضا عن طريق السرد القصصي ، وعن طريق توجيه الحديث المباشر إلى الجمهور ، تقول المجموعة في مسرحية (المسألة) لمحيي الدين حميد

- نحن هنا نروي لكم حكاية

هي واحدة من ألف حكاية وحكاية

نسجتها شهرزاد سياجا

تحلم خلاله

أن تخفق عطشا سيف مسرور

وتسكن أجفان شهریار

الف ليلة (١٠)

وكثيرا ما تعمد الشخصيات المسرحية إلى تقديم نفسها للجمهور من خلال المواعظ لا من خلال أفعالها . وذلك في مسرحية (الفنون) لعزالدين المدني ، كما أن هناك هذا التأكيد على عنصر الحكاية ،

والحكاية هي بالأساس مجموعة من الأحداث التي تربطها خيوط محورية . قد يجسدها الراوي أو المكان الذي يستوعب الأحداث مثل الساحات العمومية أو المقاهي الشعبية أو الساحات العمومية أو المسرح نفسه ، كما في (حفلة سمير من أجل هـ حزيران) كما أن هذه الأحداث تنتظم حو شخصيات محورية مثل كلكامش في ملحمة كلكامش لسامي عبد الحميد و (كابي خليل القباني) . كما حاول عزالدين المدني أن يوجد بناء دراميا جديدا لا يقوم على تطور الحدث بل على تمده وتلونه ، تماما كما يحدث في الحياة التي لا تعرف هذا الفصل المتصف بين المضحك والمؤسف وبين الجسد والهزل ، يقول في مقدمة مسرحية (الزنج) (فالاستطراد في القديم قد اتبع في أنواع الأدب كالشعر والقصة والمقال وفي كتب اللغة والبلاغة والفقه ، والتفسير والتاريخ وهو ما يعتري المحور الذي يقوم عليه التصنيف في الأحداث والأفراض والكلام ، والملح ، والهزل والجد والأمثال ، والمير التي تأتي جميعها - حسب عفو الخاطر وسريان السليقة واختلاج الملكة ، بلا روابط ، ولا عمق ، بغيبة امتاع القاريه والسامع وافادتهما) (١١) - فأؤلف أذن يقدم (الاستطراد) كحيلة فنية تعمل على بناء المسرحية من خلال التراكم المادي ، ومن خلال تركيب هذه المادة تركيبا يعتمد على التنوع والتلوين .

كما أن هناك من المؤلفين من اعتمد على بناء المسرحية وفق نموذج (الف ليلة وليلة) فداخل هذا العمل التراثي تجد القصة المحور ، وهي التي تدور بين شهریار وشهرزاد وحول هذا المحور الأساسي تدور مجموعة من الحكايات الصغيرة وبهذا فإن الأحداث تسير في تواز حينا وفي تتابع مرة أخرى ، كما قام هذا التيار أيضا على توظيف بعض الاحتفالات الشعبية توظيفا مسرحيا ، وهكذا وجدنا مسرحية (المهرج) لمحمد الماغوط تقوم أساسا على احتفال شعبي يقدم في ساحات عمومية ، وهو احتفال تحييه مجموعة من ممثلي المسرح الجوال وأخرى من رواد المقهى ومن خلال هذا التجارب بين المجموعتين ينشأ نوع من الاحتفال يشبه ما كان يجري في ساحات أينا . كما أن هناك تجارب أخرى قامت على (مسرحية) مجموعة أخرى 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 عبد الحكيم ويوسف ادريس . كما نجد الحلقة في مسرحية (القاضي في الحلقة) لاحمد الطيب الملقب بهذا بالإضافة إلى مجموعة أخرى من الفنون الشعبية مثل (صندوق الدنيا) و (البساط) .

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

كل هذه العناصر وأشياء أخرى كثيرة ، هي التي تعطي لهذه التجارب طابعها المتميز وتحول المسرح من طابعه القديم - قدامس في شبه كنيسة مغلقة - ليصبح احتفالا شعبيا مفتوحا في مكان عام .

هـ - كلمات أخيرة :

ولكن ، هل تكفي هذه التجارب وحدها لإيجاد المسرح العربي ، واعتقد أن هذا السؤال شيء أساسي . لأنه قبل أن نطالب بالمسرح العربي ، يجب أن نوجد (المسرح) أولا ذلك لأن الإبحات التي تقدم في الميدان المسرحي ستبقى بلا معنى ما لم تنشأ في جو صحي يحترم الإبداع ويتيح إمكانية التعبير الحر ، ويعطي الكلمة قدسيتها وأهميتها ، وأن القاء نظرة مختصرة على الجغرافية المسرحية

صدر حديثا

التراث الفلسطيني والطبقات

تأليف

علي الخليلي

« غاية هذه الدراسة ، في الاساس ، مساهمتها في تكريس التراث الشعبي العربي الفلسطيني داخل نمو الثورة وتضاعدها .. 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 .. »

- من المقدمة -

منشورات دار الاداب

تجملنا تكشف الحقيقة التالية ، ان المسرح لم يزدهر الا داخل بنايات صحية وفرت حرية الرأي والتعبير . فارسطوفان - كاتب اليونان الساخر - تناول عظماء عصره بالنقد اللاذع من غير ان يلقي بسبه 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 (اللاجئيين) الذين فروا بافكارهم ومعتقداتهم الى فرنسا ، فكان ان وفرت لهم باريز اطرا مسرحية وبنابات وجهورا واعيا يحسن تفوق الفن الرفيع ، وهكذا تعاش 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 تسامر عملية البحث التجريبي من اجل مسرح عربي اصيل ، يكون اكثر قربا والتحماسا وتوصلا بالآخرين ، واذا كان التعليم اجباريا في بعض الدول ، واذا كان المسرح في الدول النامية - وهي دول (تتميز) بتفشي الامية - 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 وتعربة الواقع .

عبدالكريم برشيد
من اتحاد كتاب المغرب

الهوامش

- ١ - (الكوميديا المرتجلة) د . علي الراعي - الهلال ص ١١٢
- ٢ - (المسرح ومضاعفه)
- ٣ - (تاريخ المسرح الحديث) جنيف سيرو - ترجمة د. بدر الدين قاسم - وزارة التعليم العالي - دمشق - ص ٢٤ .
- ٤ - Vers un théâtre pauvre , Gros Murki la Cité P . 55 .
- ٥ - Rhinocéros - Le livre de poche P. 44 .
- ٦ - (توفيق الحكيم فنان الفرجة والفكر) د . علي الراعي - الهلال ١٤٢ .
- ٧ - (الزنج) عز الدين المدني - الدار التونسية للنشر ص ٧ .
- ٨ - حوار مع احمد الطيب الطنج - جريدة (الثورة) السورية ١٥ - ٥ - ٧٧ م .
- ٩ - (نحو مسرح عربي) د . يوسف ادريس - الوطن العربي ص ٤٦٨ .
- ١٠ - (المسألة) محيي الدين حميد - الجمهورية العراقية - وزارة الاعلام سلسلة القصة والمسرحية العدد ٥٣ ص ٨ .
- ١١ - (الزنج) عز الدين المدني ص ١٤ .