جمعية المسرح والتراث العربية:

ا-هل في الإعادة إفادة؟

(تعقيباً على المنشور في **الآداب** ٩/١٠، ١٩٩٦، ص ٦٥ـ ٧١)

محمد منصور

لا تأتي جمعية «المسرح والتراث العربية» بجديد...

بل ربما كان الجديد الذي تطرحه بياناتهُا حقاً هو أنها «تأسست» أثناء انعقاد «ملتقى القاهرة العلمي الأول لعروض المسرح العربي»!

أي أن تأسيس هذه الجمعية هو الذي يطرح تساؤلات، ويثير استفهامات، ويستدعي مناقشات.

لماذا هذه الجمعية التي تتبنى طروحات قديمة أُشبعت بحثاً ودراسة، واجتهاداً... بل وتحولت إلى مجالٍ للمماحكة، حتى غدت المادة الأكثر رواجاً وتداولاً في كواليس جميع المهرجانات المسرحية العربية، بدءاً من أول مهرجان مسرحي عربي أقيم عام ١٩٦٩ ـ ونعني به «مهرجان دمشق للفنون المسرحية» الذي لفظ أنفاسه أثناء أزمة الخليج بصمتٍ يليق بحال المسرح العربي اليوم ـ، وانتهاءً بملتقى القاهرة المذكور الذي شهد ولادة هذه الجمعية الغراء؟

أمن أجل... «السعي لتحقيق هوية عربية للمسرح/والوصول الى المحيط العالمي، والتعريف بالمسرح العربي/ وتحريك الساكن من التراث باللون المسرحي/ وإحياء ما يلزم من ظواهر وتسجيلها/ وتسجيل بيانات بالممارسة الفعلية لإحياء التراث، ونقله مسرحياً وبحثياً للأجيال القادمة...» حسب ما جاء في أهداف هذه الجمعية التي ضمنتها بيانها الأول؟

جماعة المسرح والتراث العربية

لكن كل هذه الأفكار أو «الأهداف» أشبعت بحثاً ودراسة في السنوات الثلاثين الماضية. فعن تحقيق هوية عربية للمسرح وتأصيله، كتب الدكتور محمد مندور في أواسط الستينات داعياً إلى تأصيل المسرح العربي من خلال المضمون. ثم كتب يوسف ادريس رداً عنيفاً على هذه الطروحات، مرفقاً بنصّ إبداعي هو **الفرافير** داعياً في البداية إلى دراسة «طبيعتنا الدرامية» وإلى البحث عن تأصيل من خلال الشكل، رافضاً الصيغة الغربية التي ظل يستخدمها مسرحُنا العربي في صياغة النص/ العرض وبنائه، ومقدِّماً بديلاً من ذلك عنصراً من عناصر الفرجة الشعبية هو «الفرفور» الذي رأى فيه يوسف ادريس رمزَ طبيعتنا الدرامية وبذور أصالتنا! وبعيداً عن استعراض ذلك «التراث» ـ حقاً لقد غدا تراثاً! ـ من الاجتهادات والطروحات التي تناولتْ علاقة مسرحنا بموضوعة التراث وضرورة تأصيله، فقد جاءت بيانات الكاتب المسرحي المعروف سعدالله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، التي كتب صياغاتها الأولية ونشرها عام ١٩٧٠[١] أثناء انعقاد مهرجان دمشق الثاني للفنون المسرحية، لتضع الإصبع على الجرح، لا لأنها أعطت جواباً كافياً في هذه القضية الشائكة بل لأنها كشفت مشكلة «مناهج البحث التقليدية» التي لخصها ونوس آنذاك في سببين جوهريين: «الأول هو أن هذه المناهج تنطلق في معظم الأحيان من فهم ساكن، وتعريف محدود

(١) مجلة **المعرفة** العدد ١٠٤، دمشق، تشرين الأول/ اكتوبر ١٩٧٠.

وضيّق للظاهرة المسرحيّة.. والثاني هو أنها لم تقُدنا حتى الآن إلا إلى ما يشبه حلقة البيضة والدجاجة»(٢).

والآن... وبعد ستة وعشرين عاماً على كلام سعدالله ونوس هذا، تأتي «جمعية المسرح والتراث العربية» لتقدم لنا منهج بحث تقليدياً، يبدو أسير تلك المشكلة المزمنة التي شخّصها سعدالله ونوس بوضوح: مشكلة الفهم الساكن والضيق للظاهرة المسرحية، ومشكلة البيضة والدجاجة!

واللافت هو أن «جمعية المسرح والتراث العربية» تأتي في هذا الزمن المتأخر، لتتبنى قضيةً قديمة، برؤية أكثر تقليدية من كثير من الطروحات والاجتهادات التي سبقتها زمنياً. فمبرر العودة إلى تبني قضايا قديمة هو امتلاك زاوية رؤيا حديثة تستدعي إثارة النقاش في تلك القضية مجدداً. لكنّ «جمعية المسرح والتراث» لا تفعل سوى أنها تطرح رؤيةً ينطبق عليها تماماً تعبيرُ «الأصولية المسرحية» كما جاء في تقديم الأستاذ سماح ادريس رئيس تحرير **الآداب** للملفّ المنشور. وهنا أودّ أن أنتقل إلى مناقشة بعض الأفكار الجزئية التي وردت في البيان الأول للجمعية، والتي أرى أنها تعبر عن هذه «الأصولية» حيناً، وعن الرؤى التنظيرية البعيدة عن تمثّل الواقع العملي ومقاربة مشكلاته ممارسةً وفعلاً حيناً آخر.

١ـ جاء في البيان الأول: «إنّ اختيارنا لهذا الاسم قد جاء بناءً على معطيات تحدد وجهتنا في اتخاذ التراث كوسيلة من أهم وسائل تحقيق الهوية العربية في المسرح العربي، وذلك بعد ملاحظتنا أنّ الكثير من الاتجاهات العربية في المسرحية العربية نتاجاتٌ غربيّة بعيدة عنا شكلاً ومضموناً...». يتضح من هذا الكلام أنّ وجهة الجمعية في اللجوء إلى التراث «لتحقيق الهوية العربية في المسرح العربي» جاءت ردّة فعلٍ على الاتجاهات الأخرى ذات النتاجات الغربية. ويتساءل المرء هنا: هل الرد على الاتجاهات «ذات النتاجات الغربية» يكمن في اللجوء إلى التراث... أم في دراسة الواقع المعاصر والبحث في معطياته وفهم مشكلاته وتمثّل حاجاته أولاً؟

إننا لا ننفي حاجتنا لـ «قراءة التراث» وفهمه، شرط أن تتحرر هذه القراءة ويتحرّر هذا الفهم من سلبيات ردة الفعل على الاتجاهات الأخرى.

٢ـ هل «مجرد نقل الظاهرة [التراثية] إلى مجال المسرح يعني أنها ما تزال حية»؟ وهل هي «حية» بالمعنى الاجتماعي الحياتي أم بالمعنى الفني؟

٣ـ يجري الحديث باستمرار ـ في بيان «الجمعية» الأول ـ عن أن النظرة إلى التراث «ليست متحفية ولا سلفية» وأنّ الغاية «ليست تزيين الأشكال المسرحية الغربية بموروثات شعبية عربية بحيث تكون المادة التراثية في المسرحية مادةً تزينية أو ترفيهية، بل إنّ غايتنا تأصيل مسرح عربي تتجدد فيه شخصيتنا وقيمُنا الجمالية والفنية... إلخ».

من الواضح أن «التأصيل» يعني هنا تأصيلاً في الشكل كما يوضح البيان، الذي يرفض «الأشكال المسرحية الغربية» كما يرفض «تزيينها بموروثات شعبية عربية». لكن الجمعية هنا تقع في رؤى تنظيرية بحتة، ترى في الشكل «قيماً جمالية وفنية» في حين أنّ الأشكال هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية أيضاً (فالشكل في مسرح العبث، مثلاً، يعبر ـ كما المضمون ـ عن الموقف السياسي والاجتماعي من الحرب العالمية).

وإذا كانت بعض الظواهر التراثية صالحةً للتعبير عن موضوعات أو رؤى معاصرة في إطار فني يتّحد فيه الشكلُ بالمضمون (تجربة سعدالله ونوس في **مغامرة رأس المملوك جابر** مثلاً)، فإنّ هناك ظواهر ومفرداتٍ تراثية أخرى لا تصلح للتعبير عن أفكار وموضوعات معاصرة. وهذا يذكّرنا بما فعله يوسف إدريس في مسرحية **الفرافير** حين انتزع الشخصية الشعبية من واقعها وخصوصية همومها ليزجّ بها في إطار مشكلةٍ ذهنية تتجاوز الواقع المحلي وتهوِّم في ثنائية العبد والسيد بوصفها ثنائية كونية!

٤ـ ثمة تناقض واضح بين «البيان صفر و«البيان الأول» للجمعية لا في الأهداف العامة بل في المنطلقات... فبينما ينطلق فاروق

(٢) المصدر السابق، ص ٦.

أوهان في «البيان صفر» من قراءة لتجربة الفنان الجزائري الراحل «عبد القادر علولة» المتفاعلة مع الواقع العملي ومع جمهور القرى والأرياف والمدن، يحدد عبد الفتاح قلعه جي في البيان الأول: «أنّ عملنا يبدأ من النص، ويتشكل على خشبة المسرح، ثم ينتهي بالجمهور المسرحي».

إن البداية من النص هي الموقف الذي ينطبق عليه فعلاً القول بأنه: «فهم ساكن وتعريف محدود وضيق للظاهرة المسرحية». وأجدني هنا أعودُ إلى بيانات ونوس، الذي يؤكد أن أي بداية صحيحة لا بد أن تنطلق من الجمهور؛ فهو يقول: «المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح ـ تبلوره، وحل إشكالاته ـ هو الجمهور». ويضيف في موضع آخر: «إن الظاهرة المسرحية هي في أصلها وبأبسط أشكالها: متفرج وممثل قد يندغمان معاً في احتفال، أو يظلان الواحد منهما في مواجهة الآخر. ولكن المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها. وغيابُ أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية... في حين أن كل العناصر الأخرى التي انضافت إلى الظاهرة وخلال مراحل متدرجة من تاريخ تطورها (النص، الإخراج، المؤثرات؛...) لا يؤدي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحية بمعناها الأساسي»(٣).

من هنا يبدو الحديث عن أي تأصيل مرتبط بالجمهور.. بدراسة الجمهور الذي نريد أن نتوجه إليه، أو نريد له أن يتفاعل معنا... لا بتفصيل «جمهور» على مقاس «النص» الذي نريد كتابته، سواء أكان معاصراً أم تراثياً!

وفي النهاية أود أن أؤكد مع احترامي لكل الاجتهادات النظرية التي مازالتْ تتحدث عن سبل تأصيل مسرحنا العربي، أو استلهام التراث فيه، أن ما نحتاج إليه فعلاً هو مزيد من الأعمال المسرحية الجيدة... مزيدٌ من العروض التي تنأى عن الإسفاف والسطحية والتفاهة، دون أن تفقد جمهوراً متابعاً يتواصل مع طروحاتها الفكرية وقيمها الجمالية. نحن بحاجة إلى مسرح ينظر في واقعنا جيداً، ويغوص في مشكلاته الكبيرة والصغيرة، دون أن يفتقد هامش الحرية أو الجرأة في لمس المواجع. وإنّ الاختبار الحقيقي والأهم هو العمل.. والعمل على الخشبة ومع الجمهور أولاً.. وبعد ذلك يمكن أن نستخلص النظريات.

دمشق

٢ـ طموح نحو النظرية

نضال بلال

... لما كان الدعوة للانبعاث وجهاً من وجوه المعاصرة، فإنّ «جماعة المسرح والتراث العربية» هي أحد المشاريع الجادة لتأسيس نظرية متميّزة في المسرح العربي، وذلك على أسس نظرية علمية واعية تعتمد التراث العربي منطلقاً تستمد منه نسغ الحياة لوجودها، كما تعتمده أداة تواصل مع مسرح الآخر دون الذوبان فيه، بل للوقوف أمامه بندّية تجعل من المسرح العربي ذا هوية متميزة. من منظور «جماعة المسرح والتراث العربية» هذا يأتي دافعنا للحديث عنها، ومن خلال ذلك سنحاول التطواف في بياناتها التي صدرت عنها على مدى عامين تقريباً.

في البيان رقم «٢» للجماعة يتحدث رئيسها فاروق أوهان عن الدوافع الكامنة وراء تأسيسها: «إنها دعوة إلى توحيد الجهود نظراً لما لاقته المبادرات المسرحية العربية الكثيرة والمختلفة من إهمال وتنكر على الرغم من انطلاق هذه المبادرات من حسٍ فني وقومي عربي...».

(٣) المصدر السابق، ص ٨.

ويتجلى لنا من المتابعة المتأنية لحديث أوهان» عن النظرية الغاية لهذه الجماعة أنها نظرية ذات مقاييس عربية مشرقية في المسرح وبكافة أبعادها، سواء سعت للتسلّح بالتراث، أم نادت بالمعاصرة، أم شاكلت بينهما. وهذه النظرية تُلحّ على ضرورة تأكيد الهوية القومية العربية، وتوضح بأن حضور هذه الهويّة لن يكون إلا عبر التراث. والسؤال الذي يطرح نفسه هنا: ما طبيعة التراث الذي ستتعامل معه جماعة المسرح..؟

يقول أوهان: «أما التراث الذي ستتعامل معه النظرية، فهو التراث الحي المتحرّك الذي لا يتوقف عند حدود المكان والزمان... والجماعة بهذا التوجه تدعو المفكرين العرب للاجتهاد في التراث من جديد، وذلك من أجل توفير المادة المناسبة لتجليات الإبداع على الخشبة». ولكي تكون الأمور أكثر وضوحاً يأتي أوهان بمثال، فيقول: «كأن يتناول الكاتب رواية قديمة عن الشخصية أو الحادثة اللتين استقرتا في أذهان الناس على نحو ما». وهو يريد بهذا التأكيد على ضرورة الرؤية الشخصية والجديدة المستندة إلى أدوات العصر تقديمَ الصورة الأكثر فاعلية والقراءة الأكثر فائدةً وموضوعيةً عن تلك الرواية أو الشخصية.

والواقع أن إعلان الجماعة صراحة بأنها لن يعمل، ويتحرّك، وأنها ليست لفئة من المحنّطين، ولا منعزلة عن التيارت الأخرى، إنّما تزيد من حيرتنا تجاه القضية الرئيسية، وتضعنا أمام تساؤلات عديدة:

ـ ما المعيار الذي تراه الجماعة مناسباً في العزل بين المجتهدين والخاملين، والمنطلقين والمحنطين؟ ثم ما هي طبيعة الاستفادة من التجارب الغربية الأخرى؟ وأما ضرورة وقفتنا عند تصريح الجماعة هذا فهو لأننا إذا استمررنا على النحو الذي أتت عليه الجماعة فسوف تنتهي بنا الأمور إلى أيديولوجيات قد انتهى زمانها لدى بعض العرب، أو ما زالت حيّة لدى آخرين.

فالجماعة على الرغم من توجهها القومي الواسع، وحرصها على تأكيد هوية خاصة بالمسرح العربي، نجدها في تعاملها مع مسألة التراث تقرر مقولات حاسمة نهائية. ونحن نرى بأن الأمر أكثر تعقيداً مما ظهر عليه في بيانات الجماعة، وذلك لأن مسألة التراث تعني الثقافة العربية بمختلف محاورها أو دوائرها. فأي تراث هو الأكثر مطاوعة، أو مناسبة، للتعبير عن حركة المسرح العربية؟ إن التراث العربي واسع ذو شمولية، وذلك بحكم استناده إلى الحضارة الإسلامية الواسعة التي شملت بامتدادها هذا شعوباً كثيرة غير عربية، وهضمتْ أكثر من تراث. فهل يستطيع مسرحُ اليوم أن يكون على هذه الدرجة العالية من الرؤية الشاملة المتناقضة من الداخل؟ وإذا كان قد تم هذا فعلاً فهل سيُرضي هذا التقديمُ الشعوبَ المختلفةَ التي ما فتئت اليوم تطالب بالاستقلال عن جسد هذه الحضارة قلباً وقالباً؟

وإذا كان هذا أمر تراثنا على المستوى العام، فماذا يمكننا أن نجد فيه على المستوى الداخلي أو الخاص؟ إننا نجد أن بعض رموز التراث العربي الشعرية، والقصصية، والمسرحية لم يُتفق عليها في جميع الأقطار العربية حتى الآن؛ فما هو مسموح بالأخذ عنه في هذا القطر ممنوع في قطر آخر، هذا إن لم يكن محرّماً! وبناء على ذلك فإنه من البدهي أن نتوقع ـ ونحن ندعو لإحياء التراث ـ أن نكرّس إقليميةً حادةً من حيث لا ندري... وقد تكون هذه الإقليمية أكثر فتكاً حين تتأسس على نحو طائفي لا على نحو جغرافي.

ومادام التراث يعني استهداف ظاهرة تراثيةٍ ما في زمكانين محددين، فإن الحكم على هذه الظاهرة ومدى صلاحيتها للمسرح يستوجب تعدديةً واسعة في قراءة التراث. وحتى لو تحقق هذا فإنّ نجاح توظيف هذه الظواهر التراثية المستقرأة في مسرحنا مرهون بمدى مواكبته لحياتنا اليوم. وهكذا، فإنّ التوجه إلى التراث على هذا النحو المقارب للايديولوجية محفوفٌ بمخاطر كثيرة، وليس من السهل تجاوز العقبات التي تتعرض لها عملية إحيائه. ونحن لو حاولنا أن نلقي نظرةً على مسارح الشعوب الأخرى، الأوروبية منها بخاصة، لرأينا أنّ الحياة بإفرازاتها الكثيرة قد جعلت المسرح يتحول عن قضايا

التراث ليقترب من قضايا أكثر شمولية، فغدا الإنسانُ المضطهَدُ على المسرح نموذجاً إنسانياً واسعاً ويتوفر في معظم مسارح العالم.

وإذا كان هذا رأينا فيما يتعلق بالتراث فإنّ لنا رأياً نريد له أن يزيد الحوار مع جماعة التراث حرارةً وفائدة، وذلك لو تناولنا الأمر مَن الناحية الجماعية. فالحقّ أنّ التجارب الفنية المقدمة على المسرح، مهما بلغت درجة تطورها في مسرح ما أو ضعفت في غيره، تشكل رصيداً فنياً للإنسانية كلها، ومخرجوها العرب لم يتوانوا عن نقل هذه التجارب بل والتجديد فيها.

والواقع أن جماعة المسرح والتراث العربية هنا لم تهضم حق بحث مثل هذه الظواهر. بل أكدت عليها، ولكنها ألحّت في الوقت نفسه على تجميعها من جهة، وعلى إكسابها مُثلاً جمالية وفنية عربية صرفة من جهة أخرى. وهذا أمر يسعد كلَّ إنسان عربي. ولكن السؤال المقلق هو: هل نمتلك مثل هذه الجمالية التي تلائم المسرح؟ إن الجماعة في أطروحتها العامة لم تأت على تفصيلات واضحة، وذلك فيما يتعلق بالقضايا الأكثر خصوصية على مستوى الفن ـ فن المسرح. لذا وجدناها في بياناتها التي تطرحها راقية الحساسية تجاه التطور والانفتاح على الآخر، ولكنها تشترط في الوقت ذاته في مشروعها العودةَ للتراث وذلك من منطلق قومي صرف.

وهنا نتساءل: هل التجارب المسرحية العالمية لدى الأمم الأخرى اشترطت مثل هذا الشرط لتوجِد مسرحاً متطوراً لديها، ومعبِّراً عنها؟ إنّ التبعية المسرحية التي نشكو منها سواء من الناحية الفنية أم الفكرية لا تتحمل مسؤوليتَها مسارحُ الغرب. وكما أكدنا سابقاً، فإن قضايا الإنسان في حقيقتها متشابهة، ونحن في هذه الحال لسنا مختلفين عن غيرنا: فالاستلاب والغربة اللذان يعاني منهما سودُ أمريكا لا ينبعان من غربة مختلفة عن تلك التي يشعر بها مواطنٌ عربي يعيش ظروفاً غير عادية، أو يشعر بها مواطن أوروبيّ قد تحوّل إلى رقم في مصنع...

إنه لمن الأمور العظيمة التي تجعل المسرح خالداً: أنه يخاطب الإنسان، ويتعامل مع الكليات التي تحكم هذا الإنسان، ويجسّد الصراع بين تلك الكليات التي تحكمه والإنسان ذاته. فما نقرأه في **هاملت** من حكمة جدير بأن يُقرأ في أي مكان من الأرض. وكذلك ما نجده في **فاوست**: إذ هو لا يَبْعد عن المقولات الروحية عندنا التي تنادي بالابتعاد عن الشيطان وغواياته. وما سيقرأه الغرب عن الحلاّج والسهروردي لا بد أن يترك أثراً في نفوسهم ويجعلهم يغوصون في فضاءات هذين القتيلين التراثيين لدينا. إن المسرح العربي، ودرجة تفوقه أو انتشاره، ليسا مقيدين بشروط إحيائه للتراث، وإن كان الأخير لا يمنع انتشار المسرح. وإنما التفوق والارتقاء بهذا الفن مرتبطان بالظروف الموضوعية المحيطة به والتي تجعله اليوم غير فاعل لا في مجتمعه ولا في مجتمعات الآخرين.

والواقع أن الحديث في هذا الاتجاه يتطلب الاستفاضة بعيداً وراء الأسباب التي جعلت المسرح العربي غير فاعل. ولو اختصرنا القول، لتساءلنا: إلى أيّ مدىً يستطيع الكاتبُ العربي أن يلامس المجتمع الذي يعيش فيه **بحرية مطلقة**؟

إن المسرح العربي لا يتجسد في حياة المجتمع إلا عبر الخشبة، ومن هنا تتأتى خطورته. إنه أخطر الفنون الأدبية وذلك لأنه يعني بشكل أو بآخر: **المواجهة** بين السلطة والشعب، أو بين حاضر الشعب وتاريخ الأمة ذاته. إن انطلاقة المسرح الاوروبي كانت تعني تحرره من كل ما يمنع توجه الكاتب المسرحي. فالمسرح هو ابن الشمس والوضوح والهواء النقي، على الرغم من كل الأقنعة والأزياء التي يتخفّى وراءَها الممثلون. إنه لمن السهل جداً للأمة العربية أن تتفق على جدول مباريات دورة رياضية، ولكن هل من السهولة بمكان أن تتفق على جودة نص مسرحي؟

إن المسألة أعقد من أن تُختصر بدعوة للتلاحم والتوجه نحو سمت ما فيه ثقافتنا، وإن كنا لا ننكر هنا بأن هذه الدعوة جديرة بالاحترام والتقدير لأنها قد تشكّل بدايةَ مسرحٍ وعالم صحيحين في المستقبل.