التراث في المسرح العربي بين تعظيم الهوية وحتمية الانفتاح

د. هشام بن الهاشمي

الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين ـ المغرب

الملخص:

نسعى في هذا الدراسة إلى تبيان طبيعة التوجه الذي انتهجه المسرحيون العرب في تعاملهم مع التراث. فإذا كانت من طبيعة كل ثقافة أن تدافع عن تميزها، فإن الدفاع الشرس عن ما هو خاص، قد يفضي إلى الانغلاق والتحجر، ليطفح البعد المحلي على نحو غالب. فعندما تحيد الممانعة الثقافية عن موقعها الوظيفي، فإنها تتحول إلى ممانعة مذهبية، أي: إلى عقيدة تحكم منطق الثقافة والفن وتوجه حركتهما. وهنا تتوقف الثقافة عن دورها المعرفي، لتصبح أداة لتكريس النكوصية.

أليس الدفاع–أحيانا– عن الهوية الخاصة سوى محاولة يائسة للانفلات من أحكام قانون الكونية الذي بات يميز الثقافة في العالم المعاصر؟. ففي مجال الفن عموما، والمسرح خصوصا لا مجال للحوار الأحادي والكلام النرجسي الذي قوامه الاستعلاء الثقافي، لأن ذلك لا ينتج تبادلا فنيا وتفاعلا ثقافيا. لقد أضحى من الضروري اعتراف كل طرف بوجود الآخر المختلف، ولذلك فالعرب مطالبون بدورهم بالتحرر من رفضهم العصابي للثقافة الأوربية، حتى يصبح بالإمكان مد جسور التواصل الفني والتشارك الثقافي المساهم في التثاقف المنتج. لكن إذا كان بعض رواد المسرح العربي قد فطنوا إلى هذا الأمر، فإن روادا آخرين لا زالوا متشبثين بنظرية ضيقة تجاوزها التاريخ، متذرعين تارة بالهوية، وتارة أخرى بالغزو الثقافي.

الكلمات المفتاحية: التراث– الهوية– الهجنة– المقاومة الثقافية– المسرح العربي– علولة

المقدمة:

وجد المسرحيون العرب أنفسهم خلال فترة الستينات الموسومة بألقها الفكري وتوهجها الأيديولوجي أمام ذاكرة مسرحية عربية لا تختزن تراكما مسرحيا يسمح بالانطلاقة الفعلية نحو التأسيس المسرحي. وبالمقابل فوجئوا بذاكرة مسرحية غربية قوية، تشعبت اتجاهاتها وتعددت تياراتها. لكن نظر إليها بوصفها إنتاجا فنيا وافدا من حضارة غربية تهدف إلى بسط هيمنتها الفنية في لحظة تاريخية تنامى فيها زخم التشديد على تميز الذات العربية.

ومن هنا، كان الرجوع إلى التراث ضرورة حتمية لتثمين الذات الباحثة عن أصولها وهويتها إلى الحد الذي طغى فيه مد المسرح التراثي حتى أصبح طابعا مميزا للمسرح العربي. ولم يجانب "بول شاوول" الصواب حين قال: "طلعت موضة التراث فالتهم المسرحيون العرب التراث حتى الابتزاز. كأنهم ينتظرون – من فرط اطمئنانهم – أي ظاهرة مسرحية ليطمئنوا إليها ويتوقفوا عندها ... كل ذلك، لأن الشعور بالاكتفاء وبالاطمئنان حل محل الشعور بالقلق، حل محل البحث والمغامرة"1.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

وغالبا ما يتم الحديث عن الهوية في إطار المقاومة الثقافية الرامية إلى الحد من النزوع الهيمني الغربي، ليتم الارتماء في أحضان التراث. لكن ما تغفله مثل هذه الخطابات هو أن تعظيم الهوية يؤدي إلى الهاوية، كما أن المقاومة لا تعني المعارضة أو الرفض. فقد يؤدي مثل هذا التصور إلى تحجر الوعي السياسي، ومن ثم إنتاج ذات الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية التي يستحيل معها تصور واقع إنساني في ذاته ولذاته دون تعال. بل يغامر خطاب الأصل والهوية بالعودة إلى الطائفية المقيتة والعشائرية المميتة. فمادام بناء الذات يتضمن إقصاء للآخر، فإن خطابات الأصل والهويات الثقافية تخاطر بالعودة بالإنسان إلى الفرقة المدمرة. إن أشكال المقاومة الأكثر نجاحا وذيوعا، هي تلك التي استقبلت الخطاب المهيمن وحولته إلى سبيل أسست معه الاختلاف الثقافي. تقول آنيا لومبا: "حقا لقد هجنوا في الغالب ما استلفوه عن طريق مواءمته مع الأفكار الأصلانية، وقرأوه من خلال عدستهم التفسيرية حتى أنهم استعملوه لتأكيد الغيرية الثقافية أو للإصرار على اختلاف يمكن إزالته بين المستعمر والمستعمر"[2].

صحيح أن الهوية الخاصة التي طال إرجاؤها وإنكارها تحتاج لأن تخرج إلى العلن، وتنتقل من حالة الخرس إلى حالة النطق، وتأخذ مكانها بين الهويات الإنسانية. غير أن ذلك ليس سوى خطوة أولى وجب أن تردف بخطوة أخرى وهي: الانفتاح على انجازات الآخر، حتى لا تتحول إلى مقاومة مذهبية، أي: إلى عقيدة تحكم منطق الثقافة وتوجه حركتها، لأنه في هذه الحالة ستصبح "أداة من أدوات تكريس النكوصية والتواكل والانغلاق في الوعي وفي الممارسة على السواء. وهي حين تركب هذا المركب، تغامر بفقدان قدرتها على حفظ الوجود في عالم لا تقوى على البقاء فيه إلا الثقافات القادرة على تجديد عطائها"[3]. فالمقاومة لا تعني التحجر والانزواء. فـ"رفض الانفتاح على الآخر، والانتهال من معينه، بدعوى الاشتباه في طويته، أو بدعوى رفض الاستسلام له أو التسليم بغلبته، قد لا يكون مظهرا للممانعة دائما، بل ربما تحول إلى انتحار ثقافي!"[4].

فالعودة إلى الممارسات الفنية والتقاليد الفرجوية الخاصة، عودة مطلوبة لأنها تمثل الإطار المرجعي للهوية التي عملت الممارسات الاستعمارية على طمسها وتشويهها، لكن دون التمسك بهوية "نقية" كخيار للمقاومة، لأن من شأن هذا التوجه أن يؤسس لمركزية أخرى. فالمقاومة كما يقول إدوارد سعيد "بعيدةٌ كلَّ البعد عن أن تكون مجرد ردة فعل على الامبريالية، فهي نهج بديل في تصور التاريخ البشري. وإنه لذو أهمية خاصة أن نرى إلى أي مدى يقوم هذا النهج البديلُ في إعادة التصور على تحطيم الحواجز (القائمة) بين الثقافات"5.

تتأسس الهوية على حوار خلاق ومثمر بين الأنا والآخر، بحثا عن حقل مشترك دون تهميش أو إقصاء. فالعلاقة بين الأنا والآخر لا ينبغي أن تختصر في الصراع والمواجهة، بل في الدعوة إلى الحب والمودة والاعتراف،

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

ذلك أن "تقسيم الإنسانية إلى أصدقاء وأعداء يجنح إلى تحويل الجماعة الإنسانية إلى كبش فداء، مسؤول عن كل شرورنا"6.

من هذا المنطلق، فإن نقد التمركز الثقافي الغربي لا ينبغي أن يولد انكفاء ذاتيا أو ما يصطلح علية بالتمركز المعكوس، لأن مواجهة التحديات لا تكون بالهروب إلى الوراء. وتتحقق مواجهة التمركز الغربي بالدعوة إلى الحوار الثقافي، بوصفه وسيلة من وسائل بناء المعرفة الإنسانية القائمة على الاختلاف. فمشروع استبدال هيمنة بأخرى مغايرة لن يولد إلا مزيدا من التعصب، والعنصرية، والاحتقار المتبادل. فـ"من أبرز مظاهر الظلم والإجحاف هي ما تنطوي عليه المشروعات القومية والمحلية التي تختبئ تحت شعاراتها الكبرى إكراهات لا تقل قسوة عن إكراهات المستعمر"[7].

فالمنظور الذي قوامه الانفتاح والاعتماد المتبادل ليس رفضا للهوية القومية، لأنها "ترميم للمجتمع، وتأكيد للهوية، وانبثاق لممارسات ثقافية جديد"[8]، وإنما رفض للأسلوب الذي تتطور من خلاله هذه الأخيرة إلى نزعة صلبة. فليس التشديد على ما هو محلي هو الخيار الوحيد المتاح للقومية المقاومة للهيمنة الفنية الغربية. ويبرز ادوارد سعيد نواقص الاعتداد بالهوية العرقية وسلبياتها قائلا: "فأن نقبل الأصلانية هو أن نقبل عقابيل الامبريالية، (أن نقبل) الانقسامات العرقية، والدينية، والسياسية التي فرضتها الامبريالية ذاتها. وأن نهجر العالم التاريخي تعلقا بماورائيات جواهر مثل الزنوجة، والايرلندانية، والإسلام، والكاثوليكية، هو أن نهجر التاريخ من أجل تجوهرات تمتلك القوة على أن تثير البشر بعضهم ضد بعض"9.

والواضح أن العودة إلى المتن التراثي في المسرح العربي لاستنباط ايحاءات تراثية وإسقاطها على الواقع العربي المعاصر، ليس ظاهرة خاصة بالمسرح العربي، لأنها تشمل المسرح الغربي أيضا. وهذا يعني أن المسرحيين العرب في تعاملهم مع التراث انفتحوا – وإن حاولوا تصوير عكس ذلك في بياناتهم–على الذاكرة الغربية وعلى أحدث نقلاتها الفنية التي كانت لها جاذبية كبيرة، ونذكر على سبيل المثال لا الحصر: التمسرح التغريبي عند بريشت، والتمسرح المضاعف عند بيراندللو... مع مجاهدتهم في البحث عن تبرير تراثي لهذا التوظيف . وتحفزنا هذه الازدواجية على التساؤل:

هل عمد المسرحيون العرب إلى قراءة التراث بآليات غربية وافدة؟ أم قرأوا الانجازات الغربية من خلال التراث؟ أي هل شكلت الآليات الوافدة السراج المنير الذي مكن من إضاءة عتمة التراث وفتح مغاليقه، واستكشاف تقنياته؟ أم أن التراث يتناغم في الكثير من تقنياته مع الانجازات الفنية الغربية؟ . بإيجاز لقد جمع المسرحيون العرب في تعاملهم الفني مع الموروث العربي إلى جانب الخصائص الفنية التراثية، بعض خصائص المسرح

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

الغربي، لأن الانفتاح على الآخر أضحى عاملا مساعدا على الإسهام في نقل المسرح العربي من النمط التقليدي إلى زمن تحديث بنيته.

ورغم انفتاح المسرحيين العرب على الموروث العربي، فإن علاقة المسرح العربي بالمسرح الغربي ليست علاقة قطيعة معرفية، لأن أطروحة المسرح "الخالص تعاند مسار التاريخ وتفتقد شروط الوعي التاريخي. فليس ثمة مسرح "غير مخترق" لأن الآخر يحضر في طريقة كتابة النص الدرامي، وفي نوعية البناية المسرحية، وفي تقنيات الإخراج، وفي الجمهور نفسه بحكم انتمائه إلى مجتمع عربي ما بعد استعماري، إذ من منا يمكنه أن ينكر التأثير الغربي عليه.

ونميز في تعامل المسرحيين العرب مع التراث العربي، بين:

أ-من اهتم بالموروث الشفوي بوصفه خزانا جماليا زاخرا بالتقنيات الفنية، فانحصر الاهتمام على الجوانب السينوغرافية، فأضحت مسرحياتهم شكلانية بحتة، تغيب الجانب الفكري وتهرب الموقف النقدي، كما هو الحال في عروض الطيب الصديقي الذي كشفت عروضه المسرحية عن الشرق السحري العجيب والقريب من عوالم ألف ليلة وليلة وأجوائها المخملية. فالتأصيل عنده، ومن يسير على نهجه، يقف عند حدود الإطار الجمالي ولا يتعداه إلى التأثير الفكري والمعرفي. وهو ما تؤكده المؤتثات الركحية العديدة من قبيل: الملابس التقليدية الفضفاضة، والأناشيد الصوفية، والملحون، والموشحات، والرقص الشعبي، مما يخلق انطباعا روحانيا قريبا من الاحتفالات الشعبية العامة.

صحيح أن الصديقي استطاع بعث مشروع المسرح المحكي، من خلال اعتماده السرد كآلية بديلة للبناء الدرامي التقليدي، إضافة إلى استلهام فضاء الفرجة المفتوحة، من خلال مسرحيته: "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب"، مؤسسا خطابا جماليا كان له الأثر العميق على تطور عملية التنظير المسرحي فيما بعد. لكنه لم يساهم في تقويض الصورة النمطية التي تشكلت في المخيلة الغربية حول الإنسان الشرقي والظواهر الشعبية التي يزخر بها سياقه الثقافي.

فقد قدم "مجموعة من الأعمال المسرحية التي تستلهم الأشكال التراثية الشعبية في نوع من المصالحة الفنية مع بعض الاتجاهات المسرحية الغربية ذات التوجه الشعبي"[10]، وأبرز قدرته الإبداعية الكفيلة بتطويع الأشكال الشعبية لخدمة العرض المسرحي، لكنه توقف عند حدود المدلول السطحي للاحتفال الذي يجسده الغناء، والتراتيل، والرقص، والأزياء، والألعاب البهلوانية...فهو ينظر إلى التراث الفني من منظور الاستشراق الجديد، حين يبحث عن الغريب، والعجيب، والمثير، والمدهش في التراث، أي عن كل ما يمكنه أن يبهر الغرب، ويرضي فضوله

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

ولأن الغرب ذو نزوع إمبريالي، ويهدف إلى بسط هيمنته الفنية، فقد تبنى الصديقي نهجا مقاوما من خلال إيجاد شكل فني بديل، غير أنه حصر اهتمامه في إبهار الغرب عبر التركيز على مظاهر غرابة العرض المسرحي. لذا فرغبته "لا تختلف عما نجده في كثير من الكتابات ذات الطابع الفولكلوري السياحي، لأنها تريد أن تبهر الغرب بما يملكه الشرق من مظاهرات ذات الطابع الغرائبي كالشعودة والدجل والظواهر الشعبية التي يرى فيها الغرب مظاهرات بدائية فقط"11.

تتسم الأعمال المسرحية للطيب الصديقي-إذن- بالطابع السياحي، وكأنه يتجول بالسياح ويبهرهم بما يملكه هذا الشرق السحري العجيب من مظاهر خارقة تعود به إلى روحانيته الأولى. وهو ما يدعّم التمركز الغربي ويبرر تصوراته حول الشرق. وهي الصورة التي تعتريها تشوهات، إذ يظل الشرق في مسرحيات الصديقي مجرد فضاء للمتعة والتسلية. يقول مصطفى رمضاني مؤكدا هذا المعطى: "والطيب الصديقي لا يختلف في موقفه الفني عن موقف الإنسان الغربي من تراثنا، لذلك يحضر الغرب باستمرار في أعماله المسرحية، يحضر كنص غائب ظاهريا، ولكنه يحضر كنص حاضر على مستويات عدة: منها التركيز على الجوانب الشكلية قصد إمتاعه وإثارته مادام الإنسان العربي يعرفها ويمارسها لأنها حاضرة في ذاكرته الشعبية وفي سلوكاته اليومية. ومنها كذلك التركيز على عامل الفنتازيا لتحقيق العجائبية والغرائبية عبر مشاهد الحلقة والرقص والرواة والمظاهر الشعبية الأخرى المألوفة في أعماله"12.

ب- من لم يراهن على توظيف التراث الشعبي من الناحية الفنية فحسب، بل من الناحية المضمونية أيضا. فقد ارتبط التراث العربي بقضايا الإنسان العربي الثقافية، والاجتماعية، والسياسية. ولذلك فالمسرح الذي تغيب عنه النفحة الثورية، سيفصم عن ذاته وسيفصل عن الأرض ليشعر بالغربة. ويمثل عبد القادر علولة نموذجا بارزا مزج بين الجانب الفكري والجانب الجمالي. فهو لم ينظر إلى المسرح بوصفه ترفا فنيا أو فرجة مجانية، بل يحمل رؤى للعالم، وهو ما تؤكده ثلاثيته الشهيرة: "الأقوال والأجواد واللثام". فإذا كان بعض المبدعين العرب فقد أغفلوا الجانب الفكري في مسرحهم وانشغلوا بالجانب الجمالي، فإن علولة قد استطاع أن يحقق ذلك التوازن بين ما هو فكري وما هو جمالي في عروضه المسرحية.

فقد كانت سلطة الأيديولوجيا عاملا هاما وجه نظرة علولة إلى المسرح الملحمي، إذ وجده نموذجا يحقق له الشروط الجمالية والسياسية. فارتباط بريشت بالماركسية وبحثه عن متفرج يوظف حاسته النقدية للاستفادة من العرض المسرحي، ونقل التجربة الفنية المتحققة إلى الواقع الاجتماعي بهدف التغيير، استهوت علولة الشغوف

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

بالخطاب السياسي. هذا علاوة على اقتراب الجمالية الملحمية من جماليات التراث. وهو ما جعل بريشت قريبا من وجدان علولة الذي استطاع ردم الهوة بين المسرح العربي، والمسرح الغربي في صيغته الملحمية.

لقد انطلق علولة من التصور البريشتي، وعمل على توسيع خاصيات المسرح البريشتي: بمعنى إخضاعه لمقتضيات السياق الثقافي والتاريخي الذي تجتازه الجزائر. فـ"الفرق بين تعليمية برشت وعلولة هو أن الأول يهدف إلى نفي المسرح البرجوازي وكذا البنية الرأسمالية التي تشيء الإنسان، أما الثاني فهو يبحث عن نفي النفي. الأول يرغب في دحض آثار التشيء في بنية مجتمعية رأسمالية خاضعة مطلقا لقوانين السوق الاستهلاكية، في حين يروم الثاني تفكيك آثار التشيء داخل البنى الاجتماعية لجزائر ما بعد الاستعمار"**13**.

ويمكن أيضا النظر إلى مسرح علولة من زاوية "مسرح المضطهدين لأكستو بوال، لأنه يفسح المجال لإبراز التناقضات الموجودة في البنى الاجتماعية14. فقد سار بوال على نهج بريشت بغية إيجاد مسرح سياسي يناصر قضايا المهمشين في نضالهم ضد الاغتراب الاقتصادي والقهر الاجتماعي، مستندا على تصورات الفكر الماركسي. ولذلك رفض "أكستو بوال" كلمة "متفرج" ملحا على فكرة المشاهد المشارك القادر على القيام بدور المحفز نحو الفعل: أي التغيير. وهو ما نلمسه لدى علولة الذي يلح على أحقية الشخصيات البسيطة، ومشروعيتها للظفر بمسؤولية النهوض بالمشاريع الوطنية، وتحقيق العدالة الاجتماعية والحرية. فهو ضد فكرة تحميل المسؤولية لفرد واحد، كما ابتعد عن النظرة القديمة التي تجعل البطل من الطبقة الارستقراطية.

لقد رغب علولة في إيجاد فلسفة جمالية خصبة يمكن استعادتها بروح جديدة لاقتراح رؤية إبداعية للفرجة العربية، فكان نهله من الحلقة بوصفها شكلا فرجويا عريقا يتضمن آليات درامية وبذورا فنية وجب استثمارها. وهو ما يبرر الحضور البارز للسرد في مسرحه، لأنه قوام الحلقة وجوهرها. يقول علولة كاشفا هذا المعطى: "القول هو الرابطة الأساسية في التواصل بين المداح وجمهوره، بالكلمة يجلب انتباه المتفرجين ويدعوهم إلى تخيل فردي ومستقل لوقائع ما هو بصدد سرده بفضل إكسسوار عادي كالعباءة، أو الحذاء، أو حجر في مركز الفضاء المسرحي (أي الدائرة)"15.

لكن الطابع السردي الذي يميز أعمال علولة لا يعني انتفاء لغة الجسد فيها، بل هي دليل الحضور البارز للممثل بحركاته، وإيماءاته، وملامحه، وصوته. يقول عبد القادر علولة واصفا طبيعة مسرحه: "هنا يجدر التوضيح بأنه ليس "مسرحا إذاعيا" ولا هو مجموعة قصص أعدت لتُسمع، ولكنه مسرح بمعنى أن هناك تمثيلا يُشاهد، فهو إذن مسرح يعطي الأفضلية للقدرات السمعية وبالتالي القدرات التخييلية ذات القوام البصري"16. ومن هنا نفهم بأن

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

استناد علولة على السرد لا يعني تنظيم الحكايات وإلقائها على الجمهور، بل يعني الاعتماد على فعل القول. فهو يعيد كتابة النص حركيا تاركا المجال للإيماءات لتأخذ مكان الكلمة دون إلغائها تماما.

ولا تلغي الصنعة الفنية التي قوامها السرد في مسرح علولة المواقف الدرامية، ذلك بأن وجود السرد يعني انفراد الممثل بالفضاء المسرحي، ومن ثم تشخيص الحكاية. وهو ما ينفي ما أشار إليه نور الدين عمرون حين قال: "نجد في العروض القوالية، الحوار السردي يتغلب على الحوار الدرامي أكثر، بمعنى الاعتماد على الإلقاء اللفظي ولا يعطي أهمية لدور الممثل من الناحية التجسيدية والمحاكاة بمعنى يلغي فن التمثيل الذي يعتبر أساس العرض المسرحي"17.

ومن هنا، يتضح أن الخصوصية لدى عبد القادر علولة لا تتضمن معنى سلبيا يفيد العزلة، والانقطاع، ووضع الأسوار والحدود بين الثقافات والفنون، لأنه انفتح طوعا على الانجازات الفنية الغربية. فليس تجاوز علولة للنموذج المسرحي الأرسطي "نفيا للغرب كمفهوم إيديولوجي وإثباتا لروحه الشرقية؛ لأن علولة عكس ذلك تماما كان يهدف من خلال ذلك إلى إيجاد أساليب جديدة تمنح إبداعه بعدا "أمميا" عالميا لا شرقيا ولا غربيا"18.

إن مسرح علولة نتاج تناسج خلاق ومزج مثمر بين شكل الحلقة وفنيات المسرح العالمي، وخاصة المسرح الملحمي، لما بينهما من تقارب على مستوى السرد،وتنظيم الحكاية، وطبيعة مشاركة المشاهد في الفعل المسرحي. يقول علولة: "أعتبر أن (برتولد بريشت) كان ويبقى من خلال كتاباته النظرية وعمله الفني، خميرة جوهرية في عملي. وتكاد تجتاحني الرغبة في أن أقول بأني أعتبره كأبي الروحي، أو خير من ذلك، صديقي ورفيق دربي المخلص"19.

لقد كان من نتاج استلهام المسرحيين العرب للموروث التراثي، أن راحوا يبتغون تأسيس عروضهم المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة. وإذا كانوا في هذا الاختيار الفني يخضعون لفضاء الفرجة التي تستلزم فضاء رحبا، فإنهم في الوقت نفسه استفادوا من تجارب مسرحية غربية تمردت على العلبة الايطالية، وقدمت فرجاتها في الفضاء العام لخلق التواصل الحميم بين صانع الفرجة والجمهور، كما هو الحال بالنسبة لأنطزنان أرطو الذي هجر المسارح المبنية على الطريقة الايطالية. وقد خصص أرطو لهذا الأمر فقرة هامة في البيان الأول لمسرح القسوة حين أعلن: "سنلغي خشبة المسرح والصالة، ونستبدلها بمكان واحد، بلا حواجز من أي نوع، ونعيد الاتصال المباشر بين المتفرج والعرض والممثل والمتفرج..."20.

كما استفاد المسرحيون العرب في دعوتهم إلى الاستثمار الفني الذي يختزنه التراث الشعبي دراميا، من المسرح الغربي لأنه لم يغب عن خطاب أغلب المسرحيين الغربيين ذكر المسرح الشعبي، والاهتمام بملامحه، وإبراز

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

خصائصه كما هو الحال بالنسبة لبتر بروك الذي خصه بفصل كامل في كتابه "المساحة الفارغة" واصطلح عليه بالمسرح الخشن. ويمثل هذا المزج بين الموروث الشعبي العربي والتراث العالمي جانبا من الذات العربية ما بعد استعمارية، وهي الذات التي وجدت نفسها مشكلة في الحد الفاصل بين سردين: سرد محلي وسرد غربي وافد.

وعلاوة على الفضاء الرحب الذي شكل أساس مسرح المسرحيين العرب الذين نهلوا من فنيات التراث الشفوي، نلفي أيضا حضورا بارزا للراوي الشعبي في مسرحياتهم التراثية، لقدرته على الايحائية والرمزية الكفيلة بجعل المشاهد في حالة يقظة لإدراك مرامي مروياته. وتحيلنا هذه الإشارة إلى بريشت الذي شكل السرد قوام مسرحه الملحمي. ومنه نستشف أن أغلب المسرحيين العرب قد أدركوا إدراكا تاما ما يلي: إذا كانت دراسة التراث الشفوي فرصة هامة، للوقوف عند غنى تعابيرنا الفنية التي تتضمن آليات فنية، فان مسرحة هذه التعابير الفنية وتوظيفها في العمل الدرامي المنتج، وجب أن تستند إلى إدراك فني وجمالي يسعى إلى استيعابها، وفق رؤية عربية تؤسس ممارسة مسرحية ذات لغات درامية متنوعة تحافظ على خصوصيتنا، وفي الوقت نفسه تنفتح على إنجازات الآخر.

إن الفنيات التي اجترحها المسرحيون العرب عبر استقرائهم للتراث العربي، تستجيب للاتجاهات الغربية في المسرح. فالمرجعية التراثية تحضر لانسجامها مع المرجعية الغربية. والنتيجة أن تلك الفنيات ترمي إلى التوفيق بين أصالة يجسدها التراث ومعاصرة تضمنتها الإفادة من الغرب. وهو ما كشفه حسن المنيعي قائلا:" فقد كانت ازدواجية الممارسة تهدف في المقام الأول إلى خلق حداثة مسرحية عبر توظيف أشكال تراثية تحاور الصيغ الأوربية، وتقدم في الوقت نفسه رؤية ثقافية عربية لها ميزتها الخاصة، وذلك من حيث اعتمادها على تصور شمولي يستعيد الأصول، ويستفيد من التقنيات الدرامية المستحدثة في الغرب".21

إن روح التمرد التي تسكن دواخل المسرحيين العرب الذين استلهموا الفنيات التراثية الشفوية، لم تنح منحى الانغلاق والتقوقع والانزواء، بحكم انسلال الكوني في المحلي، وبحكم النهل من الحلول الإخراجية الغربية. ولا يقلل هذا النهل من قيمة الانجاز الفني الذي حققه المسرح العربي، لأن كبار المبدعين المسرحيين الغربيين نهلوا بدورهم من أساليب المسرح الشرقي. فلا يمثل التأثر بالاتجاهات والنظريات الغربية أي غضاضة للثقافة العربية، بقدر ما يدعم التفاعل الحي والتناسج المثمر بحثا عن المشترك الإنساني، لأن الإفادة والاستفادة مبدأ جوهري وطبيعي في الفن.

وإذا كانت الرغبة في التأصيل قد أفضت إلى الارتماء في أحضان التراث، بحثا عن خصوصية مسرحية، فإن هذه الخصوصية يفترض أن تسير صوب تميز المسرح العربي وتفرده عن باقي أشكال التبادل الثقافي وليس

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

صوب الخصائص التي تفصله عن النوع الغربي وجمالياته، حتى لا تتضمن الخصوصية معنى سلبيا يوحي بالاختلاف الوحشي على حد تعبير عبد الكبير الخطيبي الموحي بالانقطاع والعزلة والتباعد عن بقية الثقافات والحضارات... ومن ثم إنتاج ذات الثنائيات الموهومة والتقسيمات التراتبية من قبيل: شرق وغرب، شمال وجنوب، مسرحنا ومسرحهم بدل التلاقح الفني والتناسج الثقافي بين العوالم. فالحوار الحقيقي بين الثقافات يقول عبد الرحمن بن زيدان "لا يدور في فضاء الخصوصيات القومية أو الثقافية المغلقة أو المتقوقعة على نفسها داخل الزمن الذي توقفت فيه عقارب الساعة عن الدوران"22.

إن استلهام المنجز المسرحي الغربي ومنجزاته الفنية والجمالية لا يعني إلغاء الخصوصية العربية، وإنما ضمان تعددها الدلالي وتخصيب انجازاتها وفق فعل الإبداع والحوار والاختلاف. فالمسرح فن والفن لا يعيش إلا في إطار الحوار الفني، وأي تصور انطوائي سيحكم عليه بالموت والانتحار البطيء، أي أنه يصعب بل يتعذر سريان الفكر القومي أو الوطني الضيق على أشكال التعبير الفني. وضمن هذا المسار نتصور أن المسرح قادر على أداء وظيفة هامة تتجلى في خدمة قضايا إنسانية ذات بعد كوني من قبيل: إرساء السلام، والمحبة، والتعاون، ومن ثم زرع القيم الأخلاقية في عالم سادت فيه الحروب والفرقة والانقسام. وما دامت الكونية تستلزم بالضرورة الانفتاح والقدرة على التكيف مع عالم متغير ومتسارع، فإنه من اللازم تكسير الحدود الجغرافية. وإذا كان بعض رواد المسرح العربي قد فطنوا إلى هذا الأمر، فإن روادا آخرين لا زالوا متشبثين بنظرية ضيقة تجاوزها التاريخ، متذرعين تارة بالهوية، وتارة أخرى بالغزو الثقافي.

وتدعونا المشاريع النقدية ما بعد البنيوية إلى التخلي عن ذلك الاطمئنان الذي كنا نتداول به بعض المفاهيم من قبيل الهوية، لأن هذه الأخيرة تشق وتفعم بما هو قادم من حدود وجغرافيات الآخر، بحيث يغدو من الصعب تعيين الهوية استنادا إلى خصوصية نقية أو خالية من تأثير الآخر. وبالتالي فالموروث التراثي حين ينتقل إلى المسرح، فإنه في مسافة الرحلة يفقد عناصر جوهرية ويكتسب عناصر أخرى جديدة حتى يتكيف مع السياق الفني الجديد والحاضن. أي أن الموروث الشفوي لم يعد يرتبط بذات المشاهد لإثارة انتباهه عبر العجيب، والغريب، والشاذ بل يصطبغ بخاصية التمسرح باعتباره لغة تراعي خصوصية الفن المسرحي حيث كثافة العلامات.

وصفوة القول: إذا كان تراثنا غالبا ما يستعاد أثناء فعل المقاومة الثقافية، لأنه يمثل الهوية والذاكرة، فإنه لا ينبغي المبالغة في المقاومة المؤسسة على التعصب لما هو محلي مقابل العداء لما هو غربي، لأن من أنبل مشاريع الفكر ألا نكرر أن ثقافتنا تمثل الرقي وذروة النضج حتى لا نسقط في متاهة الرقص المسعور حول الذات. فتجاوز

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532

النزعة الشوفينية المتعصبة والصيغ التقديسية التي تخاطب الأموات وتستنشق غبار الأكفان يقتضي حتما تكسير الحواجز الفولاذية والحدود الإسمنتية بين الفنون والثقافات للوصول إلى التشابك الفني.

الهوامش:

1-بول شا وول، المسرح الحديث 19891976، رياض الريس للكتب والنشر، ط.1، 1989، ص:168

2- آنيا لومبا، في نظرية الاستعمار وما بعد الاستعمار، ترجمة محمد عبد الغني غنوم، دار الحوار للنشر والتوزيع، ط1، 2007، ص:187.

3- عبد الإله بلقزيز، العولمة والممانعة: دراسات في المسألة الثقافية، منتدى المعارف، بيروت، ط2011،1، ص:73.

4- نفسه، ص:73.

5- سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، ترجمة كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004، ص: 311

6- تزيفتان تودوروف، تأملات في الحضارة والديموقراطية والغيرية، ترجمة: محمد الجرطي، وزارة الثقافة والفنون والتراث، قطر، ط1، ص: 97

7- شيلي واليا، صدام ما بعد الحداثة: ادوارد سعيد وتدوين التاريخ، ترجمة: عفاف عبد المعطى، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2006، ص:33.

8- سعيد إدوارد، الثقافة والإمبريالية، مرجع سابق، ص:276.

9- نفسه، ص:286.

10- مصطفى رمضاني، غربة التأصيل والحداثة في مسرح الطيب الصديقي، في كتاب جماعي: البحث الأدبي في التأصيل والتحديث، جامعة المولى اسماعيل، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، 1994، ص: 93.

11- نفسه، ص: 98.

12 - نفسه، ص: 102

13- خالد أمين، المسرح المحكي في المغرب والجزائر– وجدان فرجوي مشترك، في كتاب جماعي: الأدب المغاربي اليوم،، منشورات اتحاد كتاب المغرب، مطبعة المعارف الجديدة، 2006، ص:316.

14- نفسه، ص:316.

15- عبد القادر علولة، محاضرة: الظواهر الأرسطية في المسرح الجزائري، ترجمة: جمال بن العربي، ضمن: من مسرحيات علولة: الأقوال- الأجواد- اللثام، موفم للنشر، الجزائر 1997، ص:11.

16- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد، أستاذ علم الاجتماع في جامعة وهران، أكتوبر، 1985، ترجمة: إنعام بيوض، ضمن: من مسرحيات علولة: (الأقوال- الأجواد- اللثام)، ص:238.

17- نور الدين عمرون، المسار المسرحي الجزائري إلى سنة 2000، ط1، الجزائر 2006،ص:249.

18- لخضر منصوري، المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة، مجلة دراسات وأبحاث في المسرح وفنون العرض، يصدرها مختبر المسرح والمدينة، المغرب، عدد 1، دجنبر2009، ص:62.

19- عبد القادر علولة، في لقاء أجراه معه محمد جليد، مرجع سابق، ص:247.

20- أنطونان أرطو، المسرح وقرينه، ترجمة: سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، ص:85.

21- حسن المنيعي، المسرح الحديث اشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسة الفرجة، ط1، 2009 ص:94.

22- عبد الرحمن بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط1، 2009، ص: ص:165.

University of Souk Ahras - Université Mohamed Chérif Messaadia de Souk-Ahras
http://www.univ-soukahras.dz/en/publication/article/532