جامعة تونس
كلية الآداب بمنوبة
قسم العربية

إشكاليات تأصيل المسرح العربي

أنجز البحث: محمد المديوني
بإشراف الأستاذ: محمود طرشونة

مجلد 1

شهادة التعمق في البحث

1990

يسعدني أن أشكر كلّ من ساعدني على إنجاز هذا العمل .

أذكر في مقدّمتهم أستاذي المشرف

الأستاذ الدكتور **محمد طوشونة**

الذي لم يدّخر جهدا ولا عناء لتوجيهي .

في عملي هذا وتشجيعي على السّير فيه إلى نهايته.

ولا أستطيع أن أهمل ذكر

الآنسة سنية بن شيبة التي رقنت هذا العمل بكل تفان وإتقان.

1 ـ 1 طبيعة المسألة :

1 ـ 1 ـ 1 تأصيل المسرح العربي ظاهرة ؟

تأصيل المسرح العربي عند المهتمين بهذا الفن وعند الممارسين له من بين المتشعب شائك لا يكاد يخلو من إلتباسات أغلبهم . ويطرح مسألة التأصيل وقضاياه من خلال تطلعات المسرحيين كتّابا ومخرجين أو عبر دعوات النقاد ورجال الثقافة أمرٌ مواتٍ في الخطاب المسرحي والفكري على مدى قرن وعشر من السنين في مدة الممارسة العربية للفن الرابع بكل المقاييس .

ويعتبر رائد المسرح العربي " مارون النقاش " (1817 ـ 1855) في خطته التي قدم بها مسرحيته " البخيل " (1847) على تأكيد سعيه في عطفه ذلك إلى المزاوجة في إختياراته الترجمية بين أصول هذا الفن وأنواعه وبين " ميول قومه وعشيرته " (2) كما يدل على أن تأسيس التأسيس نشأ بنشأة الرغبة في ممارسة هذا الفن . وإمعانُ النظر في مسرحيتيه الأخيرتين (3) ومسرحيات المؤيد

---

1 ـ " البخيل " هي المسرحية التي تواضع مؤرخو المسرح العربي على إعتبارها الأثر المسرحي العربي الأول ، فقد كتبها عام 1847 بمرسيليا مع أفراد عائلته ، وترجمها " د . بوشنا " عن نص تركي " البخيل " لمؤلف ومقدم مجهول ، أنظر " مارون النقاش " دراسات وبحوث . دار الحافظ ببيروت 1961 .

2 ـ إعتبار المسرح العربي المتأثر " الأشياء " حسب تعبيره عوضا عن " الضرورة " أنظر الدراسة النقدية لمسرحيات المؤسس الأساسي (سنفصّل القول في الأمر في الفصل الثالث من هذا البحث) .

3 ـ أولاهما " أبو الحسن المغفل " التي إستوحاها أساسا من الليلة الثالثة والخمسين بعد المائة من " ألف ليلة وليلة " وثانيهما " الساسي الحسود " عربها سنة 1851 .

ولا تشاد تمرّ مناسبة يجتمع فيها المسرحيون العرب دون أن تثار فيها المسألة ودون أن تذهب الأغلبية منهم إلى "تبنّي المقاييس الأساسية للمسرح عربيّ ذي شخصية واضحة تتحقق فيه شروط الكمال والنماء..."(19) وظيفة هي المهرجانات التي لا تخرج عن "بلورة مسرح عربيّ" أو مس إيجاد عن مسرحيّ عربي" يكون عذوره في هذه الأرض الطيبة وفي أعماق التاريخ الحضاري للأمة العربية" (20) هدفاً من أهدافه. وتعدد تعدد من هذه الجامعات والمنظمات أنشأت لغاية المسرحيين العرب فيها، أو عقد في ظلها وتحت رعايتها أسواق مشتركة لعروض المسرحية وتبادل الخبرات. حين اتحاد ذاتها الخبرة بين الجامعة دون غيرها بلغة كان الأفضل بالنسبة إليّ الفائدة الصديقة الجامعة" (21) التي نظمتها منظمة "اليونسكو" في بيروت سنة 1967 وتدعي إليها أبرز رجال المسرح العربي في تلك الفترة إلى جانب باحثين متخصصين في مجالس المسرح واختاره الدولتين من المغرب بالأجانب وقد دار أهمّ الأبحاث والدراسات حول إمكانيات الإبداع الأصيل في مجالي المسرح والسينما وتبلّس الأمر بمشكل واضح في المؤسسات التي ينتمي إليها المشاركون والتي دعت من جهة ما دعت إليّ سرور تلك المؤتمرين العرب عن الاقتصار على إعداد النموذج المسرحي والسعي إلى الاستفادة من التراث المحلّي والقومي في كل بلد عربي سعياً إلى إنشاء الانجاز حقيقيّ مع الجماهير

---

19 ـ "جان ألكسان"، الولادة الثانية للمسرح في سوريا (1955 ـ 1960) منشورات "اتحاد الكتّاب العرب" دمشق 1965، ص(222 ـ 250).

20 ـ المرجع السابق ص(222 ـ 250).

21 ـ العنوان الكامل لهذه الندوة هو "المسرح والسينما في المنطقة العربية آنذاك" وهي خامس الندوات الموجهة لمنطقة العربية وقد وجهت أغلب الندوات السابقة الى المسرح وداوت في السنوات (1962 ـ 1963 ـ 1964 ـ 1965) ـ أما الأخيرة فتمت بين 3 أكتوبر و 8 نوفمبر 1967.

22 ـ قد وقع نشر أهمّ المداخلات التي قدمت في إطارها، كما تحصلت أسماء وبرد النوعيات ضمن قائمة المشاركين، و"الكتاب من نشر "اليونسكو" وتحت إشراف المستشرقة "نادا تحفيس" ومساعدة "شريف حزيدار" وذلك سنة 1969 تحت عنوان "المسرح العربي" (بالفرنسية).

العربية" (23) ولا يكاد يغيب انهاجس عن مهرجان دمشق للفنون الدرامية. إذ منذ دورته الأولى سائل منظموه والمشاركون فيه عن الهدف المنتظر منه وذهب أكثرهم إلى أنه لا يجب أن يكون "تجميعا لروائع المسرح" لا غير من دون خطة تجمع بينهم وتحركهم (24) بل "يجب أن يكون هدف المهرجان البحث عن هوية متميزة للمسرح العربي، تضع الفنان والمتفرج معًا أمام هذه المسؤولية لتخليص المسرح العربي من رواسب التهريج والتقليد الاحتفالية البرجوازية ويستوعب بأساسي القضايا والمشاكل والآمال التي تعيش على الأرض العربية وفي هذه الظروف بالذات..." (25) وتستمر مسألة تأصيل المسرح العربي حاضرة في أذهان المسرحيين في الدورات التالية من هذا المهرجان سواء في صورة توصية تصدر في الجلسة الختامية أو من خلال تعاليق يكتبها أو يعلن عنها أعضاء لجان التحكيم أو رجال الصحافة والمسرح المحتفين في الندوات المنظمة على هامشه أو في إشارة التوصيات المنبثقة عنها (26)، وإذا ما نظرنا إلى التوصيات التي اهتم بها المشاركون في مؤتمر "آفاق المسرح العربي" (27) المنعقد في المركز الثقافي الدولي بالحمامات والمنظم من طرف هذا المركز، بمساعدة منظمة "يونسكو" ودعم المركز الدولي للمسرح في عام 1978، يتأكد من جديد، من خلال هذا المؤتمر نفسه أن أذهان المسرحيين العرب لا تخلو من الباحثين في المسرح العربي من غير العرب. ويتمثل الأمر بوضوح في النقطة الأولى من البيان الختامي التي تنص على

---

22 — ص(215) من Le théâtre arabe، اليونسكو 1969 (باريس).

24 — جان ألكسان، "مسرحنا عربية أم بحث عن هوية لمسرحنا العاصر"، "المسرح" (المصرية) عدد (64)، يوليو 1969 — وهو تعليق على مهرجان دمشق المسرحي الأول.

25 — المرجع السابق.

26 — تجاوز عدد دورات هذا المهرجان الثمانية، وتراوح عدد البلدان العربية المشاركة بين 5 و 10 أقطار، ولا يكاد يغيب عن ندوات هذه الدورات أسماء المسرحيين العرب في المشرق بادئ الأمر ثم أسماء مسرحيي المغرب العربي بعد ذلك زيادة على بعض رجال الفكر البارزين من نوع "محمود أمين العالم"، ولا تكاد تغيب مسألة التأصيل عن ندوات هذه الندوات أنظر كتاب "جان ألكسان"، الولادة الثانية للمسرح في سورية (1955 — 1980) ص(225 — 241)، والمقالات المتابعة لهذه الندوات في المجلات السورية خاصة.

27 — وردت توصيات هذه الندوة في "المعرفة" (السورية) عدد 144 — 145 ص(167) وأطلق عليها عنوان "قضايا المسرح في مجتمعاتنا العاشرة في طريق التحرر".

عهم يُقلبون (٢٤) أمهم أولا :
يلتحون في (هكذا) أن يواصل رجال المسرح العربي السعي في تدعيم هويّة مسرحهم وذلك عن طريق :

أ ـ إلهامهم مقوّمات التراث القومي الشعبي والأدبي لكل بلد عربي كأمكان مشروعة .

ب ـ الاعتماد فعليا الإنسان العربي المعاصر وهي عقدته قضية فلسطين .

جـ ـ تبني المسرح العربي للمعالجة في معالجة قضايا الإنسان المعاصر في سعيها لارتياد الإنسان العربي بصورة أكثر تقدمية ..... "(٢٩)

ويكاد يجمع على هذا المحور أغلب النقد الذي انتظم في صفوف المشاركين العربي الواحد أو على الصعيد القومي ، بل تكاد تجمع عليه البيانات الختامية لمهرجانات دورية تلتقي حولها **رجال المسرح والثقافة أنفسهم** (٣٠) ولا تتغير فيها إلا الأمكنة وبياضات التواريخ ، فأين تكمن قوة هذه الدورة الأولى أو الثانية لأيام قرطاج المسرحية **ينظمها المسرح** الوطني التابع لوزارة الشؤون الثقافية أسوة بـ (٣١) أو أن تكون ندوة "التراث المسرحي والمسرح" بمقر المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب في الكويت فالأمر يتكرر وأكثر من ذلك فإن بعض المشاركين في هذه الندوات (٣٢) والمهرجانات (٣٣) والمهتمين بقضايا المسرح العربي "درسا وبحثا (٣٤).

والطابع لمجلات المسرحية الثابتة منها وغير الثابتة التي عرضت في هذه الندوات إرادة ما تطمح لتطبيقه محددة ، بالاستناد عليها فالأمر يتم تطبيقاً لأهداف هذه الندوات والمهرجانات أو تبعاً لتباين أدوارها ومحاورها لهم ، بل إن الجيل الواحد قد يعبر التعبير عن هوية وشكل متواريين في مفهوم البلدان

---

29 ـ حضر أغلب ممثلي البلدان العربية التي لها ممارسات مسرحية إلى جانب مسرحيين من فرنسا وإسبانيا وإيطاليا .

29 ـ أنظر وثيقة الندوة المرفوعة ، أو "المعروضة" المذكورة **في الهامش قبل السابق** ص (167 ـ 168)

30 ـ انظر قائمة المدعوين في دورات مهرجان دمشق الأخيرة وقارنها بقائمة المسرحيين في ندوتي أيام قرطاج المسرحية وندوة الكويت مثلاً ...

31 ـ تقف الدورة الأولى (1983) والثانية (1985) أنظر نشرية المهرجان ...

32 ـ أنظر "الرؤية" س 2 عدد 1 ربيع 1985 ص (6 ـ 8) الصادر في دولة الإمارات العربية المتحدة)

33 ـ من بين القضايا المحددة للبحث في هذه الندوة "محاولات البحث عن هوية متميزة للمسرح العربي" انظر المرجع السابق .

العربية (34) الأمر الذي يحدث صخبًا إعلاميا لا تخفى فيه في التعريف بالظاهرة ، وطبيعيّ أن يكون لمثل هذا التركيز الخاص على المسألة صداه الأكيد في مسيرة الحركة المسرحية العربية ، سواء تجلّى ذلك في معايير نقدية يتخذها النقدة عند تقويمهم لإبداعات المسرحيين فتستحسن نتاجاتهم أو تستنهجن نهجًا لدرجة تفاعلها مع شاغل التأصيل ذلك ، أو ظهرت في طريقة تفاعل المسرحيين أنفسهم في إبداعاتهم مع هذا الشاغل وسبل تحقيق ذلك التطلع .

ونواتر منزع من العنازع على الأذهان منشئ لتيار فكري وموّلد " لرأي عام " لا يمكن أن يتغافل عن أثره في توجيه الذوق العام وفي ترتيب أولويات المشاغل عند أصحاب الابداعات الفنية فيحتفي بهذا العنصر ويطمس ذاك ، ولا يخفى ما لهذا من ثقل على صيرورة حركة المسرح العربي .

أفليست هامّة محاولة الوقوف على أسباب بروز مسألة "تأصيل المسرح العربي " بهذا الشكل الملحّ في هاذين العقدين ؟ ثم أليس مفيدا الإسهام في تحديد دلالات هذه الظاهرة والسّعي إلى قياس مدى تأثيرها في توجيه مسيرة المسرح العربي ؟

1 — 1 — 3 **التطابع الإشكالي للمسألة :**

إنّ في تأصيل المسرح العربي إقرارا بعدم تأصّل هذا الفن في التربة العربية ، وتأكيدًا على أنه — بشكله الحالي — فنّ غربيّ المنشأ وفد على العرب وثقافتهم في العصور الحديثة . أما ما إكتشفه النقاد

---

34) نُشِرَ بيانا المسرح الاحتفالي (المغربي) والحكواتي (اللّبناني) بطريقة متزامنة في أكثر من مجلة نذكر منها مثلاً : "المسرح" المصرية عدد (7) يونيو 1981 ، الحياة المسرحية (السورية) صيف و7 ونشر في "البيان" (الكويتية) عدد (163) . أكتوبر 1979 زيادة على المجلات المغربية واللبنانية التي نشرتهما مُفْرَدَيْن .

والمؤرّخـــون من " أشكـــال قبل مسرحيّة" و"مظاهر تمثيلية" و"ظواهر مسرحيّة" (35) في غير بـــلاد اليونـــان سواء عند قدمـــاء المصريـــين (36) أو لدى أهل بلاد ما بين النهريـــن (37) أو عند مُسلِمي القرون الخوالـي وما أنتبـــه إليه الدّارسون من عناصـــر دراميّة في بعـــض أجنـــاس التعبيـــر الإنشائـــي العربـــي أو فـــي أشكـــال من اللّقـــاءات الاحتفاليـــة والطقوسيّـــة التي عاشتهـــا

---

35 ــ لقد ذهب أغلب الباحثين إلى إجتناب مصطلح "مسرح" وصفة "مسرحيّ" فـــي تسْمِيتهم لما رصدوه من ممارســـات فنية وطقوسيّـــة إعتبـــارًا لعدم "اكتمالها "بالنظر إلى النموذج الغربي فلقد ذهب "د. محمّـــد حسين الاعرجي" ــ مثـــلا ــ فـــي كتابه "فن التمثيل عند العـــرب" (الموسوعة الصغيـــرة، بغـــداد 1978) معلّلا إختيـــاره لهذا العنوان لكتابه إلى أنه [أســـاء] فنّ التمثيـــل عند العـــرب لأنّ هذا الفـــن لـــم يتطـــوّر بحيثُ يغدو مسرحًـــا وإلى ذلـــك ذهـــب د. محمّد يوســـف نجم" كذلـــك في مقاله "صـــور من التمثيل في الحضـــارة العربية من الكرّ حتى النظامات "(مجلة: "آفـــاق عربيّة" أمّا "علـــى عقلة عرســـان" فقد إختار أن يُعَنْـــوِن كتابه "بالظواهـــر المسرحيّـــة مُتبنّيًا في ذلـــك تعبير يوسف إدريـــس "ظواهـــر بدائية للمسرح" ، أنظـــر مقدّمة الفرافير (سيقع التعريـــف به) ، مُقدّمًا تعليلا لاختيـــاره ذلك العنوان قريبا مـــن التعليليّـــن السابقين أنظر من (51 ، 52) على الأخصّ من طبعـــة "المنشـــأة العامـــة للنشـــر والتوزيع والاعلان" ، ط. II ، طرابلـــس ليبيـــا 1983 ، ومن بين الذيـــن عمدوا إلى إستعمال تعبيـــر "ما قبل المســـرح" يمكن أن نذكـــر د. محمّد عزيزة فـــي كتابـــه "المسرح والاســـلام" (سبق التعريـــف به) أنظر ص: (35) من نسخته الأصـــل (بالفرنسيـــة) ، وكذلـــك سلمان قطايـــة في كتابه "المســـرح العربي من أين وإلـــى أين ؟" إتحـــاد الكتاب، دمشـــق، 1972) أنظـــر ص (79) مثـــلا ...

36 ــ لقد أصبح مُتأكّـــدًا من معرفة الفراعنة لشكليْـــن من المسرح أحَدُهما سِرّي دينيّ يمارسه خاصّة كهّـــان المعابد ، والآخـــر شعبيّ تُمارسه فرق متجوّلـــة ، وذلك بفضـــل نجـــاح المؤرّخ الفرنســـي "دريوتـــون" Drioton في فكّ ألغـــاز الألواح الهيروغليفيـــة المكتشفـــة في معبـــد إدفو الغرّبوّنـــي .

37 ــ إكتشاف ملحمـــة "قلقامش" وتحليـــل دلالاتها دفعًا كثيـــرًا من مؤرّخي الحضارات القديمة إلى التأكيد على معرفـــة الآشوريـــين لأشكـــال مسرحية سبقت بقـــرون المســـرح اليونانـــي، (أنظـــر ا.م.دياكونـــوف وكرافيوف" جماليات ملحمـــة قلقامش" ترجمة "عزيز حـــداد" ، منشـــورات مكتبة الصيـــاد ، بغـــداد 1973) أنظر ترجمـــات الملحمة إلى العربيّـــة وخاصّـــة منها ترجمـــة "طـــه باقـــر" وترجمـــة "فراس ســـوّاح" دار الكلمـــة للنشـــر ط 2 بيـــروت 1983 .

التعسوب العربيـــة والاسلاميـة(38) وتجيئهـــا في المشرق والمغرب علـــى إمتداد تاريخهـا البعيد والقريب فهي تعطا حولا يمنـع حرفم أهميتها ـ إعتبارها السبب المباشر لنشأة الممارسة العربية للمسرح بشكله المتواضع طبيـــه . إنها أكثيفت هذه المظاهر وبرزت فيهـا وتجلّـى أنها في نظر المؤرخين للمسرح العربي والدارسين له بعد إشتاره في شكله العربي وولـع العرب به فيلتفي الصادون إلى تأصيل المسرح العربي من نقطة حول إعتبار المسرح الممارس بذلك الشكل جنسا من التعبير الفني دخيلا على الفن والفكـــر العربيّيـــن وهو عند الكثير منهم ـ حتى بعد ممارسته لمدة عشرة من عصور الاغتـــراب والاستلاب ، فلا سبيـــل إلى البروز فيه والإبـــــداع إذا ما سار العرب فيه على هدي الأوروبيين أصحاب الأصليين يقلدونهم ويسعون للتمثل بهم ، وهذا الأمر أدى إلى إجماع آخر بين الداعين إلـــى هذا التأسيـــل يتمثل في عدم الرضى بالممارسة العربيـة الحالية للمسرح وفي ضرورة التغييـــــر في إتجاه التحرر من التبعيـــة للغرب والحاجـــة الأكيدة إلى تأسيـــس مسرح آخر بديـل ينطلـق من خصوصيات الثقافة العربيّة ويتناغم مع عوية العرب فيمكّـــن مسرحيّيهـم من إبداع الصادق والطريـــف وتجاوز التقليـــد والاتباع والانفصال من حالة الاستهلاك السلبي إلى الإسهام الفعلي في الثقافة والحضارة الكونيتين . وهذا التطلع إلى التفرد وتحقيـق الذات جعـــل الإجماع حول مبدأ ضرورة التأصيل إجماعا تاما أو يكـــاد ، فقليلـــون هم المعارضون لأولويته من بين المثقفين والمسرحيّين العـــرب وأقل منهم من لا يرى جدواه ومشروعيته . إلا أن سعة الإجمـــاع هذه لا تعني التقاء حول مفهومه ولا اتفاقا حول سبل تحقيقـــه بل كثيرا ما يخفـــي

---

38 ـ كثرت البحوث الجامعية والكتب التي حاولت رصد هذه المظاهـــر الأدبية والاحتفالية والطقوسية وتصنيفها. يمكن أن نذكر على سبيل المثال :
Mohamed Aziza: les formes traditionnelles du spectacle S.T.D Tunis 1975.
و" نظارا أكسند روفنا " " ألف عام وعام على المسرح العربي " ترجمة توفيق المؤذن ، دار الفارابي بيروت 1961 ود. سليمان قطايا " المسرح العربي من أين وإلى أين ، إتحاد الكتاب ، دمشق 1974 .

هذا الإجماع ذاته أشكالاً من سوء التفاهم عميقة وضروبا من التناقض شديدة، خاصة إذا ما تفتّشنا المسألة وتأدى بها من المسرحيين ورجال الفكر من لا سبب معين يصل بينهم ولا وفاق يجمعهم لا في نظرتهم لجوهر هذا الفن ووظائفه وغاياته ولا في تقويم المجهود المسرحيّ العربي وتثمينه، ولا في خدمة الهويّة العربية وتجلّياتها ولا في طريقة التفاعل مع العالم وأحداثه. ولعلّ سرّ هذا الأمر لا يكمن في اختلاف مواصفات المنادين بالتأصيل والعاملين على تحقيقه في مستوى تكوينهم الفني والفنّي أو على صعيد انتمائهم العقائدي والسياسي بحسب وإنما مردّ الأمر بالأساس إلى نوعيّة المسألة وطبيعتها إذ تشقّ قضيّة التأصيل، بصفة عامة وتأصيل المسرح العربي، بصفة خاصة، مسائلَ كثيرةَ التعقيدِ فلّما حصل حولها إتّفاقٌ. وأوّل هذه المسائل مسألة جوهر هذا الفن وحدّه إذ انطلاقا منه تتبيّنُ مواصفاتُ المسرح البديل وتتحدّدُ. وصعوبةُ تحديد جواهر الأمور معلومة. فالباحث عن ذلك يتراوح عمله بين الاقتصار على العناصر الأوّليّة المحدّدة" للسمات العامّة" ليكون التحديد فضفاضا يتّسع الجنسَ من الدنيا حتّى إلى غيره من الأجناس الأخرى عجيد الباحث بذلك عن السدد، وبين التشدّد في التدقيق بالاقتصار على السمات الخاصة فيصبح التعريف قشريّا يخصّ من جنس الفنّ أشكالاً هي منه تقنيته وبعث فيه الحياة، فيعيد المرء من الدنيا من جديد. ولعلّ هذا الأمر هو أحد أسرار العقبات التي اعترضت وتعترض سبيل من رام تحديد جوهر الأجناس الأدبية أو الفنية من مؤرّخي الأدب وعلماء الجمال منذ سالف الدهور.

فإن كان تحديد أجناس التعبير الأدبي والفنّي على هذا القدر من التعقيد والصعوبة فإنّ تحديد ماهية المسرح يطرح مشاكل إضافيّة لا يعود السبب فيها إلى تراكم الإنتاجات المسرحية الإبداعية والتنظيرية فحسب بل مردّ الأمر طبيعة هذا الفن الخاصة وإعتماده لغة معقّدة الوسائل

متعـــدّدة السّنـــن (39) إذ الفن المسرحيّ نرجـــة أوّلاً يكـــون ، وهو بهذا الاعتبـــار لا يقتـــصر على نصّ المؤلف أو الدراما تورج إن وُجـــدا ، فيخـــرج عن أجناس التعبيـــر الأدبي ليعتمـــد إلى جانب الكلمة أجســـاد الممثلـــين وحركتهـــا وأنواع المناظـــر والملابس وضروب الإضاءات ومختلـــف المستلزمات الركحية وكلّ هذه العناصـــر تحيل إلى مراجـــع في ذهـــن المتفـــرّج مختلفـــة وتكتسب دلالات جديـــدة مستقلـــة عن دلالاتهـــا العاديـــة في إطار السّنن التي تخضـــع لها عمليـــة التواصـــل (40).

ثمّ إن ما درج النّـــاس على إطلاقـــه من تسميـــة لأنواعـــه (41) يكـــاد لا يعبـــد إفادةً في مهمّـــة نعتد بـــد ما هيتـــه إذ التّطابـــق بين دلالات التسميـــات وعمّيـــرات النوع المسمّـــى قليـــل التحقّـــق والتداخـــل بين هذه الأنـــواع كبيـــر ، ولعلّ هـــذا ما دفـــع ببعض الدّارسيـــن إلى إعتبـــار الانطـــلاق من إستقـــراء النّتاجات المسرحيـــة المتراكمـــة صوريًّا لرصـــد جوهر هذا التعبيـــر الفنّي ومميّزاتـــه ولكن هذه العمليّة على ما تثيره من صعوبات منهجية وتقنيـــات إجرائيـــة (42) تؤدّي إلى حصر عمليّة الحدّ في ما هو موجـــود في زمن بعينـــه ، وينتج عن ذلك إقـــرار لِمَـــا هو سائـــد (43)

---

39 ــ أرتأينا اعتمـــاد " سنّة" و "سنن" ترجمة لمفهـــوم (S) Code الفرنســـي مجاراة لبعض المهتمّيـــن بالألسنية من بين العـــرب .

40 ــ Anne Ubersfeld, **sur**le s**i**me théâtral et son r**é**f**e**r**e**nt in travail théâtral n° 31 Avril/ Juin 78 p: (120).

41 ــ المقصود بالتسميات هو التراجيديـــا والكوميديـــا والدراما والميلودراما وغيرها ...

42 ــ انظر:
T.Todorov **Genres** Litteraires P: (193)
in Dictionnaire Encyclopedique des sciences du langage,
Editions du Seuil, Paris 1972.

43 ــ الدّعوة إلى رفض الضوابط الغربيّـــة للفن المسرحـــيّ ، وبنـــاء ضوابـــط خاصّـــة لذات هذا الفنّ من خـــلال إستقـــراء التـــراث العربـــي الاسلامـــي هي مـــن بين شواغـــل بعض الدّاعيـــن إلى تأصيـــل هذا الفـــن ... وهـــي دعـــوة لا تخلـــو من إشكـــالات سنحاول تناولها بالتحليل في القســـم المفـــرد للتأصيـــل التنظيـــري من هذا البحـــث .

في حين أن فعـــل التأصيـــل يهدف إلـــى البحـــث عن البديل ، والبديلُ إنّما هو المعكـــن أبدًا، لا السائـــد . هذا هـــو شطـــر الإشكال الأول أما شطره الثاني فيتمثّـــل في مقاييـــس تحقّـــق هذا البديـــل ومعاييـــره . فإن كان التحـــرّر من أســـر النماذج الغربيـــة هو مرام فعـــل التأصيـــل فإنّ ذلك يعنـــي أن كلّ دعوة إلى التأصيـــل حاويـــةٌ ضمـــورةً لهـــذا المســـرح العربيّ أو لا هَـــمّ مواصفاتـــه ، وتفاعـــلُ صورة المســـرح العربيّ بتلك الصـــورة أمر حاصـــل لا محالة . لكـــن أيّ مسرح يمكـــن أن يعتمـــد لتحديـــد هذه المواصفـــات والمســـرح العربي مســـارح ؟ أفهل نعتمد مواجيديا اليونان وكوميدياتهم أم نتاجـــات المسرحييـــن الرومـــان صورةً للمســـرح العربـــي ؟ أم يَنطلـــقُ من المســـرح الكلاسيكـــي بضوابطـــه التي ارتآهـــا منظِّـــرُو القـــرن XVI (44) ومَـــنْ نحا نحْوَهـــم في سرح " فـــن الشعـــر" فوانيـــنَ أشدّ صرامـــةً وشكليّـــةً من تعاليـــم " أرسطـــو" أوّلِ منظِّـــري المســـرح ومؤلف " فن الشعـــر" نفســـه ؟ أيّ مســـرح يمكن أن يُعتمـــد نموذجًـــا للمســـرح العربـــيّ أهذه المســـارح ؟ أم مســـرح شكسبيـــر (ت : 1616) (SHAKSPEARE) الانجليزيّ أم مســـرح "بيكسيريكـــور" (G.Pixérécourt) (45) (ت: 1834)

---

44 — يُعكس ذكر كل من Jules Scaliger الايطالي و Jean de la Taille الفرنسي اللذين كتبا عرضًا للنظريـــة الارسطيـــة في مجال التراجيديـــا ، فكتب الأول كتابه في الشعـــر Poétique سنة 1561 والثاني كتابـــه " في التراجيديـــا " "L'art de la tragedie" سنة 1573 . وقلّمـــا ما عُـــرف بعدّ هُمَـــا بنظريـــة الوحدات الثـــلاث . أنظر " محمّد منـــدور" المسرح ص(53 — 59) وتاريخ المســـرح " لباند وفلـــي " "Vite Pandelfi" ج : II ص : (207) بالفرنسية) . وتاريخ [أشكـــال الفرجة Histoires des spectacles ، المنشـــور في سلسلـــة :

encyclopédie de la pléiade, Paris 1965 p: (739).

45 — Guilbert de Pixérécourt مسرحيّ فرنسي ، عرفـــت " ميلودراماتـــه" نجاحًـــا منقطـــع النظيـــر في قاعـــات شوارع باريـــس" Les boulevards" في القرن XIX

الميلودرامي وسلالاته ؟ أم مسرح " بريشت" B.BRECHT إد:6 9 5 ؟ الملحمي ورفاقه ؟ أم مسرح " بيكيت" (S.BECKETT) العبثي وأمثاله ؟ أم مسرح "أرتو" (A.ARTAUD) وقرناؤه ؟ (46) أيّ مسرح غربي يمكن أن يُقتَصَد ولكلّ هذه المسارح التي ذكرت ولم أذكر منطلقاته ومنطقه ورؤيته لوظيفته ودوره ؟ أيّ مسرح غربيّ ولكلّ مسرح من هذه المسارح إنتاجاته المتراوحة بين الرّديء الرّديء من الأعمال والرّائع الرائع من الآثار ؟ إنّ تنوّع صور المسرح العربي وتعدّد وجوهه يجعلان كلّ محاولة لحدّه بشكل واحد أو بسمة واحدة حتى وإن كانت الطابع الإيهامي المجلّي في عنصر الوهم أو الركح الإيطالي إنما هي إختزال ، وكل إختزال تقريبيّة وكل تقريبيّة تجريدٌ وتشويه . لكن هل كان بإمكان كلّ المسرحيّين العرب الوقوف على طبيعة التعدّد والاختلاف التي تميّز هذا المسرح العربي في حين أنّهم ظلّوا يتناجانه المتراكمة عبر وعي كبير جدّا جعله يبدو في صورة كتلة ضخمة ليس من الهيّن الوقوف على مكوّناتها المختلفة وعناصرها المتنافرة فضلا عن ربط ذلك بمختلف التطوّرات والتحوّلات التي عاشها المجتمع العربيّ في مجالات الاقتصاد والسياسة والعقائد والمجتمع ؟ وتعبير" توفيق الحكيم" عن موقفه من المعركة الحائمة بين أنصار " التقليدية" و"العصرانية" من المسرحيّين الفرنسيّين يلخّص إلى حدّ ما هذا التحيّر ، يقول : " لست أدري ، أهي سوء حظّي أو من حُسنه أنّي أعيش الآن في أوروبا ، وسط هذا الاضطراب الفكريّ الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في الفنون والآداب بهذه الثورة التي يسمّونها " المودرنزم" فكان لزاما عليّ أن أتأثر بها ، ولكنّي في الوقت ذاته شَرْقيّ جاء ليرى ثقافة العرب في أصولها : فأنا موزّع الآن كما ترى بين " الكلاسيك" و"المودرن" ، ولا أستطيع أن أقول

---

46 ــ قرناؤه جمع " قرين " وهو التعبير الذي آرتأته " د . سامية أسعد " لتعريب عنوان كتاب الشاعر والمسرحي الفرنسي " A.ARTAUD " (1896 ــ 1946) الموسوم بـ " le théâtre et son double " المنشور سنة 1936 والكتاب عبارة عن مجموعة من المقالات والبيانات صَاغَ فيها رؤاه وتصوّراته للمسرح البديل أنظر : " د . سامية أسعد " المسرح وقرينه " ، دار النهضة العربية ، القاهرة ــ نيويورك ، 1973 .

مع النائرين : فليسقط القديم ، لأن هذا القديم أيضا جديد علي ... فأنا مع أولائك وهؤلاء ..." (47)

على أن سمة التناقض إلى حدّ التنافس المميّزة للمسرح الغربي لا تمنع أواصر الصلة بين تجلّياته ، إذ الأسباب الرابطة بينها كثيرة لكنّ فهمها يبقى رهين المعرفة المعمّقة بتاريخ الإبداع عند الغربيين عامة والمسرحيّ منه بالخصوص والوعي بالتفاعل المعقّد بين ذلك وبين ظروف المجتمع الغربيّ التاريخية ومعطياته الاجتماعية البالغة التركيب ، والتعمق في هذا المجال يؤدي إلى تجاوز الفن المسرحي في ذاته إلى طموح عميق لحضارة الغرب وثقافتهم ، يتضح النجاح في تجاوز نماذج المسرح الغربي السابق المسرح التونسي مرتبطا بدرجة فهم أيّ ثقافة هذا الغرب وحضارته من ناحية والإلمام بسمات الروح التي تقوم عليها حضارة الغرب وثقافتهم من ناحية ثانية وهو بحث يؤدي بصاحبه إلى طرح قضايا خصائص الشعوب وميزات الحضارات في إطار عمليات المثاقفة مع ما يتطلّب ذلك من مناهج بحث وأدوات منهجية أثر المصطلحات الفكرية والابد ولوجية في توجيهه غاياتها وتوجهاتها كبير .

وهذا الأمر يوصلنا إلى المسألة الأساسية الثانية التي يطرحها تأصيل التأصيل والمتمثلة في غائية تطلعاته ودوافعه في آن . إن أن عملية التأصيل تفترض التحرّي إلى التحرّر من التبعية للغرب وتحقيق الذات من خلال التخلّي عن بناءاته الفنية ومقاييسه الجمالية والفكرية أولا وابتكار إبداعات تتفق مع الهوية العربية وخصوصياتها ثانيا ، لكنّ تحديد هوية أمة من الأمم ليس بالأمر الهيّن إذ هو مطروح أكثر من إشكال على المستويين النظري والمنهجيّ خاصة إذا ما انتسب

---

47 ــ "توفيق الحكيم" ، زهرة العمر المطبعة النموذجية ، القاهرة 1945 ص (33) .

الباحث في بحثه النظر إلى هذه الأمة أو تلك بطرة مبهرة تسرى في كلّ مظاهر حياتها مثالاً يحتذى أو بطرة أنثوغرافية متعالية تصوّر أهلها وترسم مظاهر حياتهم وثقافاتهم بشكل سكونيّ ثابت . على السبيل الواجب سلوكه لتحديد مواصفات أمة باعتبارها حيّة تتفاعل مع محيطها ومع محيط ظروفه تؤثر فيها وتتأثر بها ؟ وكيف التوصل إلى تحديد مكونات هذه الهوية التي تفرز المميزات الخاصة لهذه الأمة دون أن ننفي انتماءها بالمنتوج الإنساني ودون أن نتعسف التوجهات الذاتية لخصائص المنتمين إليها ؟ لقد توصل إلى حدّ الهوية العربية بشكل مقنع وأقرب ما يكون إلى التطور الديالكتيكي، وهي مسألة تطرح بأشكال مختلفة من خلال الصور المتفاعلة فتتفاعلت مع الظروف الجغرافية والشؤون الاجتماعية المنتمية إليها وتأثرت بمتاريخ الانتشار والإشعاع بمساعي التحرّر والانعتاق والتطلّع إلى الوحدة فأحدثتها — نتيجة لذلك — أكثر من تصوّر لخصائصها وأثيرت في كل خطاب إيديولوجي داعج، حيثما إلى تغييب الموجود ، مبرّر له ومؤكّد، حينما آخر، متفاعل في كلّ الأحوال مع غيره من الخطب آيا يد بإيديولوجية الناطقة تهنيئا أو زعيما ، تأكيدا أو دحضا ؟

إن تأصيل المسرح العربي باعتباره نوعا إلى تحقيق التفاعلي بين جنس من الفنون أعتق عريقا عن أمته بعضها وبين خصوصيات هذه الأمة فإنّ بدا أمرا صعبا فإنه يطرح أكثر من إشكال مردوج الطبيعة : يطرح قضايا أجناس التعبير الفنية وقضايا الهوية القومية في آن واحد . ويتطلق من مسائل السبيل إلى تخطيها من دون طرح قضية أعمّ وأشمل هي قضية المثاقفة .

٤ - ٤ التدريس إلى العائلة :

بعد أن قدمنا العائلة وبينا أهميتها وعرضنا الدراسي الذي قمنا به لتأثيرها في إطار هذا البحث سنتحدث في هذه الخطوة عن بعض الأساليب التي يستخدمها المدرس في تعليمها من دون إغفال أي إشارة إلى الصعوبات التي أمكن أن تقابل كل باحث وطريقة عالجها لها ثم نقدم التوصيات التي إعتقدنا أنها قد تكون مفيدة وجديرة بالإهتمام من المراحل التي سنمر بها في هذا البحث مشيرين خصائص المنهج المتوخى فيه .

1 – 2 – 1 – أهداف البحث والصعوبات المعترضة :

هدفنا الاساسي من وراء بحثنا هذا هو فهم حقيقة هذه الدعوة التي تجلّت لنا متواترةً في خطاب المسرحيين العرب تواتُرًا لا يمكن أن يكون غير ذي معنى . وطريقنا إلى ذلك لا بد مارّ من محاولة معالجة إشكالياتها معالجة تحترم طبيعتها تلك وتسمح بتنميط هذه الدعوات المتلافرة المتلاقية بشكل مقنع ، فنقف على أنواع الدوافع المشتركة والحوافز الخاصة محاولين في ذلك التوصّل إلى ما يجمع بينها وما يفرّق من منطلقات فنية وفكرية ، إلى جانب تصنيف ضروب الوسائل المقترحة وأنواع الأدوات المتوخاة لتحقيق الأمر ، ساعين إلى الخروج بدلالات ما تتطلّع إليه هذه الدعوات متشوّفين إلى بيان آفاق ما يُبذل من مجهود وترسم ما يعتور ذلك من حدود وبيان صور ما ينشأ عن ذلك من مفارقات . لكنّ تحقيق هذه الأهداف لم يكن أمرًا ميسورًا ، إذ اعترضت سبيلنا مجموعةٌ من الصعوبات وجّهت اختياراتنا المنهجية ودفعتنا إلى الإقرار بحاجة الموضوع إلى أبحاث أخرى متعدّدة الاختصاصات ، وإلى اعتبار عملنا هذا مدخلاً لتناول إشكاليات تأصيل المسرح العربي لا أكثر .

وأولى هذه الصعوبات تمثّلت في صبغة الموضوع الشمولية وفي اتّساعه بسعة الاتساع ، فمن شأن مسألة كمسألة تأصيل المسرح العربي أن تغري الباحث بالإنساق إلى تناول قضايا المسرح عامة ، من ناحية ، وإلى اعتماد المعارضة العربية لهذا الفنّ على امتداد قرن ونيّف وفي مختلف البلدان العربية من ناحية أخرى، وهذا توجّهٌ لا يأمن الباحث فيه من الإنزلاق في الكلام العام البعيد عن الدقة .

وأما الصعوبة الثانية فمنطلقة في جمع هذا الموضوع لِسَعَتَيْ الحرافة والمزامنة في آن واحد . فهو وإن كان هاجسًا صاحَبَ المسرحيين العرب منذ بداية ممارستهم لهذا الفنّ مثلما بيّنا وسنبيّن ، وذلك رَغْمًا عن تجاهُل كثيرين من المعاصرين للأمْر ، فإنّه موضوعٌ حيٌّ مزامِنٌ للبحث لا يكادُ ينقطع الاهتمامُ به وهو أمرٌ يتطلّب المواكبةَ المستمرّة الدائمة . والصعوبةُ الثالثة تتمثّل في قلّة المراجع المتناولة لهذه المسألة بشكل مستفيض زيادة على عُسْر توفّر النصوص المسرحيّة لندرة تداولها وقلّة مسالك توزيعها ، والصعوبة الرّابعة تتجلّى في إحتياج الباحث إلى أدوات معرفيّة ووسائل بحث تتجاوزُ ما تتطلّبُه الدراساتُ المسرحيّة والأدبيّة لأرباط المسألة بقضايا الثقافة ، زيادةً على ما تَطرَحُه الدّراسات المسرحية بصفة خاصّة من صعوبات ناجمة عن طبيعةِ هذا الجنس من التعبير المتعددِ الوجوه والسُّنن .

ولقد آرتأينا لتجاوز هذه الصعوبات وتحقيق ما رسمناه من أهداف أن نُحَدِّد المادة التي ستكون موضوعًا للمعالجة وأن نضبط المدّة الزمنية التي سيغطيها بحثُنا هذا . فأمّا عن المدّة فرأينا أن تمتدّ طيلة العقدين الأخيرين ، من بداية السبعينات إلى بداية الثمانينات . وسببُ إختيارنا لهذه الفترة يعود إلى كثافة النصوص المهتمّة بالمسألة وبروزها بشكل أكثر إتضاحًا وإستقلالا عن مسائل المسرح الأخرى ، ولكنّ هذا لا يعني بالنسبة إلينا إقتطاعُ هذه الفترة من حياة المسرح العربي إقتطاعًا نتجاهل معه صلاتها بما سبقها ولحق بها .

وأمّا عن المادة التي ستكون مَوْضوعًا للبحث والدرس فرأينا أن نقصرها على نصوص الخطاب المعبّر عن الدّعوة إلى تأصيل هذا الفن دون سواه ، تاركين أمرَ معالجة مسألة الممارسة التأصيلية الإبداعية لهذا الفنّ إلى بحث آخر ، وذلك نظرًا لغزارة نصوص هذا الخطاب ،

من ناحيـــة ، وإلى تشعّب ما طُرح فيها من مسائل ، من ناحية أخـــرى ، سواء في مستـــوى المُنطلقـــات المعتمَدة فيها أو على صعيـــد طبيعة الأسبـــاب التي تصلهـــا بالخطابَيْن الفكريَّيْـــن العربيّ والغربـــي في ذات الآن إضافـــة إلى أنّ البحث في الممارسة الإبداعية لهذا الفـــنّ ، تقتضـــي ، إذا ما أُريـــد منها الدقّـــة والإقنـــاع ، أن تتجـــاوز المدى النّصّـــيّ إلى الأبعـــاد المَشْهَدِيـــة والسّمعيـــة وهـــو ما يتجـــاور حدودَ ما هو مُتـــاح لنا من مـــادة للتّحليل والمعالجة. على أنّ إقتصارنـــا على خطـــاب الدعوة إلى التأصيـــل لا يعْنِـــي غضّ الطّـــرف علـــى ما يُقتَـــرح في هذا الخطـــاب من مسالـــك وطُرق لتحقيـــق هذا التأصيـــل فـــي مستوى الممارســـة الإبداعيـــة إذ أنّنا سنعمـــل على تنميـــط صور التأصيـــل المقترحـــة في نصـــوص هذا الخطـــاب ساعيـــن إلى الوقـــوف على المنطـــق الذي يحتكِمُهـــا وعلى الدّلالات الكامنـــة وراءهـــا .

فمـــا هي مكوّنـــات هذه المدوّنـــة النصية وما هي طبيعتهـــا ؟ وكيـــف ستكـــون معالجتهـــا ؟

يحسُـــن أن نبدأ أوّلا بعـــرض أهمّ ما وصـــل إليه بحث الباحثيـــن في مجـــال الموضـــوع الذي حدّدنـــا .

1 — 2 — 2 طبيعة المراجـــع :

إنّ ما تجـــدُر ملاحظتـــه في بداية هذا العـــرض إنما هـــو نُـــدْرَة المراجـــع المتناولـــة بالـــدّرس لهذه المسألـــة في صورتهـــا الشاملـــة إذ أغلـــبُ ما نُشيـــر إليه خـــل — إلّا قليـــلٌ منها — في نطـــاق المقـــالات الإعلاميّـــة المرتبطـــة بالتظاهُـــرات الثقافية أو المسرحية وما يُصاحبُها من ندوات أو مهرجـــانات ، وهي بحكـــم غائيّتهـــا والحيـــز الذي تحتلّـــه من الصحيفـــة رقيقةُ الشأن ، لا تفيـــد الباحثَ إفادة جمّـــةً ، فإذا ما استثنينا مـــا عثرنـــا على بعض الإشـــارات وردت في أغلـــب الكُتـــب التي سعـــى أصحابهـــا فيها إلى تأريـــخ الممارســـة المسرحيـــة العربيـــة ، فكثيـــرًا ما يتـــدثون بلفت نظـــر القُـــرّاء إلى أشكـــال من الفرجـــة مارَسَهـــا العـــرب قبـــل

إنتشار المسرح بشكله الغربي ، وقليل منهم يتجاوز إستعراض هذه الظواهر إلى الإشارة إلى أثر أشكال الفرجة تلك في أعمال المسرحيين اللاحقة لكن تناولهم للمسألة يبقى في أحسن الحالات خاطفا وقد يؤدي إلى التعبير عن شاغل التأصيل بنوع من الحسرة على تضييع الرواد وتابعيهم فرصة إنشاء مسرح عربي نتيجة إنسياقهم وراء النموذج الغربي يقلدونه دون إنتباه منهم كافٍ إلى أهمية أشكال الفرجة الشعبية القريبة من وجدان الناس والتي كان من الممكن أن تفتح طريقا آخر أمام المسرح العربي ، يقول صاحب أحدث كتاب من هذا النوع في أحد أبوابه " وباليت روّاد المسرح الأول ... كانوا التفتوا إلتفاتا كافيا إلى التراث الشعبي المسرحي ، الذي تجمع للأمة العربية عبر قرون طويلة ، ولم يحل دون قيامه واستمراره حظر أو بطش أو ملاينة " (48)

إلى جانب هذا النوع من الإشارات نعثر على بعض النصوص التي حررها أصحاب دعوات للتأصيل أو أنصار لها

---

48 — "د . علي الراعي " ، المسرح في الوطن العربي " سلسلة عالم المعرفة" الكويت 1980 . أنظر أبواب الكتاب الأولى الموسومة "بالأصول" ومن (53) منها بالخصوص . نتوسع في هذا الأمر في الفصل الخامس من بحثنا هذا .

وهـــي هذا الاعتبار لا تعتّـــى بدراســـة الظاهـــرة في شمولهـــا بقـــدر ما تعتّـــى بحرص المؤلـــف ورســـم الطـــرق إلى تحقيـــق ساعـــل التأصيـــل ذلك ، مترتبـــط نتيجـــةً لذلك بالمصادر الأساسية أو القاعـــدة ويُفيـــد أن نذكـــر هنا مثـــلا لهـــذا النوع من الدروس مجهـــود " عبد الرحمان بن زيـــدان " في كتابـــه " من قضايـــا المسرح المغربي " (4) الذي بارز فيـــه بين النقـــد التطبيقـــي الذي تناول بعض الأعمـــال المسرحيـــة المغربيـــة نشرًا أو نوقشـــت بمجلس النقد الثقافـــي الذي جاء فيه الكاتب بعـــد بعض مسائل المسرح المغربـــي وظواهـــره البارزة وعنـــد في إطـــار المؤتمـــر الثاني لاتحـــاد كتاب المغرب الذي انعقـــد بالدار البيضاء سنة 1973 تحت شعار " المسرح الاحتفالـــي " في الصـــرب بالدعـــوة إلى ممارســـة " الاحتفـــال والاحتفـــاء في مسرح تونســـي : المصادر الفكريـــة للمســـرح الاحتفالـــي " (5) ويعمـــد فيه جاهـــدًا إلى بيان الأســـس التي ارتكـــز عليهـــا " المسرح الاحتفالـــي " والدوافـــع التـــي جعلتـــه يتوجـــه إلى تأسيس المســـرح الجديـــد أمّا مرتكـــزا محمـــدا في ذلك، أساسًا على مساعـــدة الكاتب المسرحـــي المغربـــي " عبد الكريم برشيـــد " ومسرحيّاتـــه . والناقـــد في هذا المقـــال لم يُخيّب تطلعـــه مع هذا المؤلـــف ومن معـــه إذ أنه لم يتـــردّد في أعتبـــار الدعـــوة إلى " المسرح الاحتفالي " نظرية متكاملـــة المقوّمـــات أستوعبـــت نتائـــج النظريـــات المسرحيّـــة والفنيّـــة الأساسيّـــة من ناحيـــة وبنـــت إلى ذلك عـــدد الأدب والتراث الذي يمكن أن يعتمدهـــا المسرحيّـــون العرب لتأصيـــل المسرح العربي متجاوزيـــن لتجاربهم الحدسيّـــة . يقول الكاتب : " لقد وضع الطيب الصديقـــي " العاصوط " سعد الله ونوس ، برشيد وغيرهـــم النكـــل المسرحي التقليـــدي موضع الشك . لكن برشيد

---

4 ــ " عبد الرحمان زيدان "، من قضايا المسرح المغربي ، مطبعة "صوت مكناس" ، مكناس 1978

5 ــ المرجع السابـــق ص : 97 .

إنطلاقا من هذا الكمّ الهائل من التجارب التي قام بها رجال المسرح في هذا الإطار المتمثل في نموذج إحتفالي ، يُعتبر الكمّ التقليدي عن طريق الموقف المرجعي نفسه ... وهذا ما يجعل "الرصيد" كظاهرة عامّة إبداعيّة ـ بما يزال البحث عن مسرح عربي يجعل خصائصه وميزاته دون الإنفصال عن المطامح الإنسانية ... ليس هذا إعتبار " التجربة الإحتفالية" ـ رصيدا ـ وجزءا لا يتجزأ من مكوّنات المسرح العربي رغم التهشّم (طبعا وعن) عاجها ..." (٥١) ولعلّ تعاملنا هذا سيجعلنا نكتشف أكثر عند إعادة البناء المسرح الإحتفالي ، مبيّنا لا شُبهة تداخلا لها أثرته به الظاهرة الإحتفالية في بعض أعمال مسرحنا العربي الحديث (٥٢) إلى وعي الإحتفالية ببعض محاولات تأصيل المسرح العربي السابقة لها ، فإنه يقرّ هذه بكل تقدير معه مشيدا بكلّ المحاولات السابقة يدعو ، أكثر من ذلك ، (٥٣) لكنّ هذا الإعتراف لا يمنع أن نبيّن في مقالنا هذا لم تحاول دون إستفادة من تلك النصوص لفهم أبعاد أنّها عوائق في إطار المسرح العربي .

وإلى جانب هذا النّقص من المراجع قد تعترض سبيلنا بعض المحاولات الشاذة إلى حدّ الظاهرة في شموليتها وكثيرا ما نرد في مثل هذه الحالات بعض الأجوبة بعض الكتب المتداولة لقضايا تتعلق بالمسرح العربي ، نشير إلى المسألة بإعتبار بعضها منتشرا واردا أو عرضيا ، ويمكن أن نذكر في هذا الإطار كتابات " محمد عزيزة" فقد أشار في كتابه " تيارات في المسرح العربي المعاصر" (٥٤) إلى بعض المحاولات الذاتية إلى تأصيل المسرح العربي سواء عبر محاولات الأفذاذ

---

51 ـ من قضايا المسرح العربي ، ص(106 ـ 107) .

52 ـ كتاب الشرقاوي والتجديد في المسرح المصري ، الهيئة المصرية للكتاب ، 1975 .

53 ـ المرجع السابق الصفحات 104 ـ 105 و 108 ـ 114 ، المصطلحات نفسها .

54 ـ Mohamed AZIZA, Regards sur le Théâtre Arabe Contemporain, M.T.E, TUNIS, 1970.

أو بالتصرّف في ما كتبه الغرب باستعادة ما أعتمده من تراث عربي إسلامي في كتاباتهم ، مركّزا خاصة على تجربة المسرحيّ الجزائري " عبد الرّحمان كاكي " مع عرضه مسرحية " القراعور " (55) أو واصفًا محاولات رجل المسرح المغربي الطيب الصّدّيقي " (56) ومتّهما بعض فقراء من مداخلة المسرحي السوري الأصل "نريمان مرعشلي" (57) . ونجدّد إهتمام هذا الكاتب بالمسألة في المقدمة التي صدّر بها الكتاب الجماعي الموسوم بـ" التراث التقافي والإبداع المعاصر في إفريقيا والعالم العربي "(58) والذي حاول في مقدمته وبانسه طرح مسألة الإبداع في العالم المسرحي الإفريقي فأشار إلى علاقة عدم التناسق التي ربطتها بالعالم العربي معتبرًا أن خطورة تبعيّة الإنسان العربي الإفريقي في مجال الثقافة تجاه الغرب لا تقلّ خطورة عن تبعيّته الاقتصادية والسياسية داعيًا إلى ضرورة التحرّر من هذه التبعيّة بإعادة الحياة إلى مختلف الفنون الوطنية التقليدية من دون إنقطاع عن العصر ومقتضياته، وفي هذا الإطار يمثّل نموذج مثال " ناديا أوليس " "Nadia Ulysse" الوارد في الكتاب ذاته والموسوم بـ " الإبداع المسرحيّ الفرجويّ والموسيقيّ في العالم العربي " (59) ، والذي حاولت الكاتبة فيه طرح مسألة تأصيل المسرح العربي من خلال عرض ما تمّ في بعض التجارب ووصف بعض تجارب

---

55 ــ المرجع السّابق ص(80 ــ 81) .
56 ــ المرجع السابق ص(82) .
57 ــ المرجع السابق ص(80) .
58 ــ كتاب بالفرنسية عنوانه الأصلي هو :
Patrimoine Culturel et Création contemporaine en Afrique et dans le Monde Arabe, sous la direction de Mohamed Aziza, les nouvelles éditions. Dakar Abidjan, 1978.
59 ــ عنوان المقال هو : (131) .
" La Création dramatique, spectaculaire et musicale dans le monde arabe."

تأصيل المسرح العربي ، عرضت آراء الشيخين في ندوة شيراز العالمية (1974) (61) في خصوص "التعازي الشيعية" وإعتمادا على إعتماد هذه الكتابة مسرحية مسرحية "أصيلة" واستعرضت بعض النماذج العلكونية المنافسة العربية الإسلامية بأعمارها الماثلة للاستلهام والصرعة ثم وقفت تجارب بعض المسرحيين العرب في محاولة إنجاز مشروع طريق تأصيل . وعلى رأسها وقفت تجارب عبدالله في تأصيل المسرح العربي كل يمكن أن تكون ذات فائدة حقة لو لم تقصر غربيا على بعض التجارب الواعدة في المغرب وتونس (63) من غير تأسيس فيها ولا على غيرها من تجارب المسرحيين غير انها رائدة ثم إنها تكاد تنفرد في إستلهامها أشكالية كل ما ورد في هذا الصدد "نجيب حزندار" الموارد في العائدة المصدرة في بيروت (62) من أعمار تبنيها أعمادا وتصدا إضافة بل إنها عدت في مقالها هذا إلى تصنيف مقررات عامة فيها .

ونحن حدود هذا المقال مأنية أساسا من إقصار الكتابة على ما كان متوفرا من مراجع باللغة الفرنسية (63) أولا ومن التوجه التوثيقي الذي فاد وإيجابي الكتاب الذي أصدره عبده بدوي . ومن النقاد من تعزى نصائحه بحكم تأثره بأساتذة جامعيين المسرحيين الذين أو العاملين على تأصيل المسرح المسرحي ويمكن أن نذكر على سبيل المثال "رشاد رشدي" الذي تناول المسألة في ماسيتس الأولى عند دراسته لآثار "يوسف ادريس" في نطاق حصوله على الماجستير تحت عنوان "الواقعية في أدب يوسف ادريس" (64) وأما في حصوله على الدكتوراه فقد أطلق عليه عنوان "أثر فولكلور بريخت في مسرح الصورة

---

61 ـ المرجع السابق .
وانظر في ملخص محاضرة "الجزيرة" والمركز الدولي للمسرح.

61 ـ تأثر بالمسرحيين كلا من تجربة "الطيب الصديقي" وتجربة "مسرح الجيب بالمغرب" في مرحلة تأسيسها بإدارة "محمد رجاء فرسان" وطبعت على إهتمام الكاتب المسرحي "آخرين في" باستلهام التاريخ والتراث .

62 ـ Cherif Khaznadar, pour la "recréation" d'une expression dramatique Arabe, Unesco. Paris 1969

63 ـ انتقد بشكل خاص على كتابي "محمد عزيزة":
1- Regards sur le théâtre arabe contemporain
2- les formes traditionnelles du spectacle .

64 ـ رسالة ماجستير ، كلية الآداب بجامعة دمشق سنة 19 إشراف الدكتور "أحمد سليمان الأحمد" مرقونة (460 صفحة) .

المعاصر" (65) ولقد غلب على إعتمام الكاتب في المناسبين الرد على هذه الدعوة بطريقة لا تخلو من التسرع حيث وقع الاعتماس حيال آثار حجب عنه مظاهر من المسألة عامة فقد ذهب إلى إعتبار "يوسف ادريس" في مقالاته الخالف (66) "شديد التعصب للون المحلي ودائما في البحث عن الهوية المصرية أو العربية إلى درجة التطرف . إنه يريد أن يهرب بنفسه عن كل مظاهر الحضارة الغربية . . . وليس من شك في أننا لو أخذنا من هذه الآراء لدعونا بدورنا إلى رفض وسائل النقل الحديثة ورفض كل النظريات العلمية والاختراعات الحديثة" . . . (67) ينتج عن خلال هذا الرأي أن الباحث لم يقدر من مقاييس الحضارة الصحيحة وليس أساس التعبير الفني أو تطرف عودة الانتماء والتعصب لأنه لا تعتبر في عودتنا الحاضرة ، بالضرورة عن طريق التعصب . وعدم التعبير هذا جعله يتصور أشكال التعبير الفني سلبية وعوائق تتقدم دون التعبير على غير هذا السبيل تمثيلاً للرفض والجمود ، يقول "أحمد أنا لسنا في حاجة إلى إعادة النوعي من أجل الحق في شيء من لا شيء ، إنا لدنا مستقبل أملاً ، بل يكفي أصبل الوجود وإضفاء معانيه وقيمه على الوجدان العربي وعلى الذاكرة العربية . . . " (68) وتبدو عبارة "رشد يونس" لا تخلو في شيء لوجهة نظر دائمة لمناقشة وجيزة في فهم المسألة تتسبب وإما في مغالطة بين عدة الانتماء في بعض النصوص العربية وعدم إجادة

---

65 ــ أطروحته لنيل شهادة الدكتوراه بعنوان "الشخصية وإصراف الانتماء في "د. حسام الخطيب" ، مرقونة دون (3 ، 3) صفحة .
66 ــ سيتم التعريف بها صفحات المقدمة الخاصة .
67 ــ الواقعية في أدب "يوسف ادريس" ص(427 ، 428) .
68 ــ " أثر برتولد بريخت في مسرح الحسن العربي " ، ص(5 ــ 6) وما بعدها .

أصحابها على أشكال غريبة [69]. وقد أفردت "نادية رؤوف فرج" لهذه المسألة بحكم دراستها لمسرح هذا الكاتب ذاته ما يقارب عشر صفحات في كتابها الموسوم بـ "يوسف ادريس والمسرح المصري الحديث" [70] أشتغلت فيها بعض التقاط الواردة في مقالاته الثلاث [71] التي تصادى فيها بعض مسرحيّ شوربة آراء بعض النقاد ومواقفهم من هذه المسألة وخاصة منهم "علي الراعي" و"جلال العشري" معتمدة على بعض المقاطع من مسرحية "الواعيير" عبّر أراء بعض النقاد "نوّه" بعض "يوسف ادريس" في دعوته تلك مع بعض من الكتّاب المسرحيين الأوروبيين الذين رأى نقادهم أن كتاباتهم لا تليق بالمسرح لأنها تخلو من الحركة وتفتقر إلى الحبكة بينما نجد الكثير من النقاد قد رأى في دعوة إدريس إقتباساً من كلّ من "شو" و"أوجين أونيل" ريادة على "الحكيم" الذي نسب إليه إنه مؤسس المدرسة الذهنية في المسرح. أما النقاد الذين أيدوا بعض آراء النقاد الذين أيدوا بعض آراء إدريس في مقارنتهم بين الحوار والأعمال المسرحية عن بعض المسرحيات الأدبية أو مطالعة المترجمة دون رؤيتها على المسرح والتي تشكل هذه الجماليات ركيزة على توجه المشاهدة الإخراجي في معالجتها للمسألة، ولعلّ من بينها مقارنة كتبها آثار الكاتب المسرحيّة في حينها الدكتور جميل نجم في هذه المسألة فيما يأتي.

وإلى جانب المراجع التي عرضت إلى مسألة المأساة الذي يمثل النص الذي بين أيدينا نرى من الضروري أن نشير إلى مصدر آخر منها لا يقلّ فائدة عنها يتمثل في الدراسات التي أعدت

---

69 ــ حلّل خانة مسرحية "الطاعون" و"الملك" سعد الله ونوس" .

70 ــ نادية رؤوف فرج ، يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث ، دار المعارف بمصر . القاهرة 1976 . وهي رسالتها لنيل الدكتوراه بجامعة كولومبيا . أهتمت بالخصوص بالمسألة في الصفحات الخامسة بين (96) و(115) .

71 ــ سيتمّ التعريف بها في إطار تقديم المدوّنة الخصيصة .

72 ــ نادية رؤوف فرج ، يوسف ادريس والمسرح المصري ، سبق ذكره أنظر الصفحات : (112) و (115 ــ 121) بالأخص .

بضروب الصلات الرابطة بين اتجاهات المسرح العربي وبين المسرح الأوروبي من ناحية وبينها وبين عيون التعبير السينمائية العربية من ناحية أخرى . وأبرز ممثل لهذا النوع من المراجع بحثان جامعيان أحدهما صدر سنة 1972 م " لنقولا أبو النجا " باللغة الفرنسية تحت عنوان " الأصول الغربية للمسرح المصري "(74) وصدر ثانيهما سنة 1973 م بإمضاء " د . عائشة مصطفى أحمد " تحت عنوان " أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي المصري في عصر " (75) . ويشير الكاتبان إلى رصد ظاهرة التأثر في المسرح العربي بالمسرح الغربي وتتبع مصادر ذلك ، العوامل والأسباب التي أدت إليها وحللها ، على اختلاف الحيز الزماني المحدد لكل منهما : فمحمد يحيى الأول إلى تتبع الأصول الغربية للمسرح في اتجاهات المسرحيين العرب بين سنتي 1870 و 1939 مؤكدا على أن المسرح العربي يتطور عادة بالمسرحيين العرب بالمسرح في مقابل الغربي عامة بالبنا بالمسرح الغربية بشكل خاص ، ولهذا الأمر تعدد إلى تقسيم بحثه إلى ثلاثة أقسام أطلق على الأول منها عنوان " تجليات المسرح الأوروبي "(75) وانطلق فيه من اعتبار المسرح العربي مرتبطا بعصر النهضة التي يجري تاريخها تعود إلى اتصال العرب بالأوروبيين بحملة نابليون على مصر ثم خرج عن ذلك عما هو متواضع عليه بين أغلب مؤرخي " النهضة " العربية المعاصرة ، ولقد ألح في هذا الباب على

---

73 — Atia MBUL NAGA, les Sources Françaises du Théâtre Egyptien (1870 - 1939), SNED, ALGER 1972 (340 pages) .

74 — " د . عائشة مصطفى أحمد " أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي المصري في مصر . منشورات وزارة الاعلام ، دار الرشيد للنشر ، بغداد 1980 (520 صفحة) .

75 — يقع بين صفحتي (25) و(113) .

أهمّيـــة الاُصـــول الفرنسيـــة سواء عند الروّاد من الشّوام أو عند المسرحيين المصريّين الاوائل محاولا تفسيـــر سرّ غلبـة هذه الاُصـــول إعتمـــادًا على بيـان الارضيـــة التاريخيـــة للتحوّلات السياسيـة والثقافيـة فـــي مصـــر والبلاد العربيـــة ، أما القســـم الثاني فأطلـــق عليه عنـــوان "عـــور طمس المســـرح [الطريقـــة] " (76) وربطـه بالفترة التاريخيـــة المبتدئـــة بفشـــل ثورة " عُرابـــي باشـــا " (1882) وإعلان الحمايـــة على مصـــر من طـــرف بريطانيـا وحاول بيـان تناقضـات هذه الاخيـرة مع فرنسـا آنئذ علـى تشجيـع المناحصيـن للحماية البريطانيـــة من المصريين وسعـى إلى إستجلابهم إليها ، وعُني في هذا القســـم بالتعريـف بالمسرحيّ الشّـــهير " أبو خليـل القبانـــي " (1833 ــ 1902) رائدًا لمظاهـــر التأثّـــر بالاُصـــول الفرنسيـة في مسرحيّاتـــه التي أنجزها في مصـــر بين سنتي (1884 و 1900) ثمّ تتبّـع أعمـــال " عثمان جـــلال " (1828 ــ 1898) مبيّـــنا أهميـــة محاولاتـــه في تمصيـــر مسرحيات " موليـــار " مُشيـرًا إلى تَذَبّي مستويـــات الترجمـــة عند غالبيـة المترجمين للمســـرح الفرنســـي على كثـــرة عدد المحـــاولات ، أما القســـم الثالـــث فأطلـــق عليه عنـــوان "العصـــر الذهبـــي للمســـرح " (77) وبادر في أوّلـــه إلـــى التعريـــف بالفِرَق والاجواق التي تكوّنـــت في الفتـــرة الممتـــدّة بين سنتي 1904 و 1938 معتنيا ببيـان الاشكـــال الفنّيـــة العالبـــة في نتاجاتهـــم ثمّ سعى إلى تقويـــم مستويـــات الترجمـــة والتعريـــف بمواصفـــات المترجميـــن ثم بالمقتبسيـــن وطرقهـــم في الاقتباس ثمّ عرّف بالكتّاب وحصرهـــم في كاتبيـــن إثنيـــن هُمَا " أحمـد شوقـــي " و"توفيـــق الحكيـــم" راصـــدًا في كلّ ذلـــك مخلّـــف الاُصـــول الفرنسيّـــة أو المتعـــرّف عليها من طـــرف المسرحيين العـرب مترجمـــة في اللغـــة الفرنسيـــة (78)

---

76 ــ يقع بين صفحتي (115 و 207) .

77 ــ يقع بين صفحتي (209 و 317) .

78 ــ ذهب الباحث الى إعتبار مسرح " بيراندللو " Pirandello " (1867 ــ 1936) ضمن الاُصول الفرنسية التي تأثر بها المسرح العربي بناء على أن إطّلاع " توفيق الحكيم" على آرائه كان عبر الترجمات الفرنسية لمسرحيّات هذا الكاتب الايطالي لمحاولاته التنظيرية (أنظر ص(286) وما بعدها) .

أما "د. فائق مصطفى "فقد حاول الانطلاق من وجهة نظر تتعارض مع وجهة نظر الكاتب الأول إذ أنه، وإن كان يقر ضمنيًا بالطابع الأوروبي لهذا الفن، إلا حاول أن يرصد تأثيرات الفنون الشعبية النابعة من البيئة المحلية وكأنه يحاول أن يحذل من الرأي السائد الذي يذهب إلى أن هذا الفن غربي، على أهمية مدرسة الغرب له، دخيلا عليهم، فحسبي إلى تتبع الآثار المسرحية التي تم إنتاجها في الفترة الخامسة بين 1914 – 1950 في مصر، محاولاً إبراز مظاهر تأثير الفنون الشعبية التي أفاد منها مصادر عصبة ليست على درجة واحدة من الأهمية فقد ذهب إلى أن أظهرها هي الاحتفالات الدينية (أهل ليلة وليلة) وظهرها أيضًا واضحًا في الشعبية على سيرة "عنترة" و"الظاهر بيبرس" و"سيف بن ذي يزن" ثم "حي بن يقظان" و"الأراجوز" ثم "السامر" أو "المولد" الشعبي الساذج وورد في الدرجة الخامسة، فنون الحواري المختلفة من الكتب الدينية والمأخوذة من الصور المتحركة للديس. وقد بحث الطالب أن يأخذ هذه الفنون الشعبية في مكتبين: بالمسرح مباشرة، محمد إلى قسم منه إلى بابين كبيرين تحت الأول، مصطلح "التأثير المباشر في النتاجات المسرحية التي رآها على سبيل المثال تتمثل في "مسرح السلفية" والانتقال إلى "المسرح الشعبي" (٤٥) محمد لكل واحد منها فصلاً خاصًا بكل هذا الباب، ثم أفرد للتأثير غير المباشر الباب الثاني (٤٦) ورآه متجليًا في أنواع الحبكة وأنواع الشخصية، في لغة المسرحية، أو في رسم حركتها أو في بناء الحوار، الشخصية في تصويرها.

---

79 – يقع بين صفحتين (79) و(80) .

80 – أقصد هنا التعبير عن "محمد تيمور" الذي دأبت على تسميته النتاجات المسرحية إلى "التعبير الفني" و"التعبير اللاواعي" و"التعبير الأدبي" وواضح هذا التصنيف ما عرضه بالتعبير الصحيح وهو الأول، وتحليل معنى الأول الأجناس النتاجات وتجزئة بعض جنس وبعض النتاجات الأجناس الباحثة على التعريف وخاصة منها "الميلودراما" و"الفودفيل" (انظر الجزء الثاني من مؤلفات "محمد تيمور" المعنون بحياته الفنية" ، ص(53) و(54) بالخصوص) .

81 – الواقع بين صفحتين (435) و(436).

ولئن غلب على البحث النقدي طابع الاستعراض على حساب التحليل فإنّ المجهود الجدّي في تصنيف المؤلفات وتتبّع أشكال حضورها لا يخلو من إفادة لا تقلّ عن إسهامات الجيل الأوّل الذي سعى فيه صاحبه إلى الجمع بين رصد مظاهر التأثّر بالمسرح الغربيّ في مختلف النصوص المسرحيّة الأساسيّة التي تمّ إنجازها في الفترة الزمنيّة التي حدّدها لبحثه وبين محاولة الوقوف على أسباب هذا التأثّر، الأمر الذي جعله يحرص على البحث عن العلاقة بين ممارسة العرب في عصرهم الحالي لفنّ المسرح التاريخيّة التي عرفت مختلف ألوان التأثير (22)، ولئن كان يحسب لمحمّد مندور تلك الالتفاتة الواعية إلى الفصل بين الإسهامات المختلفة في مختلف الدراسات المسرحيّة العربيّة الأولى، لئن نحن الحظّ بالتقدير إلى إسهاماته في عملنا هذا لا ننتقص في ما تلقّاه من إضافات جديدة على الممارسة العربيّة للمسرح حسب وإنّما نكمن في تحويرها عن مظانّها متأمّلين هذا التحوير كما تتوخّى بعض مناهج الدراسة الحاليّة لمدارس المسرح الغربيّ وتيّاراته، وإيمانا منّا بأنّ كلّ ما قدّمه لنا من إسهام قيّم على إسراره يصبح بإضافات أخرى عربيّة أعمق الانتقال من الآخر إلى إنتاج صور، وهذا ما نأمل أن نساهم فيه بين يدي الباحث العربيّ المعاصر والمنتظر في هذا المجال إبراز أو بعزو بين أيدي الباحثين الأوروبيّين هذا الجانب من الدراسات المسرحيّة التي تهمّهم لتكون لهم خير الدليل على الأشكال الجديدة التي اتّخذها المسرح العربيّ المعاصر والتي تختلف عن المسرح الغربيّ في ناحية ثانية، وتغيّر مفهوم المسرح عند العرب

---

22 - جاوز أغلب الدارسين للمسرح العربيّ عامّة والمصريّ بالأخصّ الإشارة إلى مظاهر التأثّر بالمسرح الغربيّ والفرنسيّ منه بالأخصّ والى السعي إلى تغيير الأمر انطلاقا من الظروف التاريخيّة التي رافقت عصر "النهضة" العربيّة المعاصرة ونحن أقربها إلى توجّه صاحب هذا الكتاب، يحسن "د. محمود طاهر لاشين" الموسوم بـ"النفس المسرحي في الأدب العربي الحديث" أنظر بالأخصّ فصوله الثلاثة الأولى، صدر عن دار الفكر العربي، القاهرة (ط III)، 1970.

الموزعة بين إعتماد هذا الفن في أشكاله الأوروبية بما تعبّر عنه هذه الأخيرة من رؤى وبين التعبير عن همومهم الخاصة وانتفاعهم مع شواغل الجماهير العربية وأذواقهم .

أما المقالات التي أفردت للظاهرة فتعرّضت إليها في شمولها فيمكن أن نذكر منها ، أوّلا ، مقالتين صدرا في نفس التاريخ حاملتين العنوان نفسه تقريبًا فلقد أطلق "رجاء نقاش" صاحب إحدى المقالتين عنوان: "المسرح العربي بين المحلية والقومية" على نصه ، بينما وسم "عبد الله شقرون" مقالته بـ"المسرحية العربية بين القومية والمحلية"(83) ولقد طرح الأوّل مسألة " تأصيل المسرح العربي " بشكل ضمني إذ حاول رصد عناصر الاتفاق والاختلاف في سمات المسرح العربي مؤكّدًا في نهاية مقالته تلك على سمته القومية إعتبارًا لغلبة عناصر الاتفاق في الممارسة العربية لهذا الفن والتي أجملها في وحدة المصدر المتمثل في المسرح الغربي أوّلا وفي انتماء الفنانين الذين نشروا هذا الفنّ في أغلب البلدان العربية إلى مصر ثانيًا وفي وحدة التاريخ والتراث العربيين اللذين كانا مصدر إستلهام للمسرحيين العرب ثالثًا ثمّ في تشابه أوضاع العرب الاجتماعية والسياسية المعيشة رابعًا (84)

أما "عبد الله شقرون" فقد طرح القضية بشكل أوضح

---

83 ــ قد ظهر المقالان في مجلة " الفكر" التونسية في عددها الصادر في جوان 1972 .

84 ــ مقال "رجاء النقاش" المعطيات ذاتها ، ص : (62) .

إذ يبدأ بتحديد عناصرها متسائلا : " هل يجوز التحدّث عن وجود مسرح عربي " أصيل " يرتبط جذاريّ الوطن العربي متربّصا ومحرّكا ، ويصوّر مظاهر التفكير العربي ، ويرسم ملامح الشخصية العربيّة ويمتاز بالأصالة الفنية والثقافية ؟"(55) ثمّ حاول بيان مفهوم المسرح الأصيل المنشود معتبرا أن " المضمون ليس هو المقصود في باب " الأصالة " بل " إن التشكل " هو الذي يحدّد إطار المسرح العربي الحق ... " (56) مشيرا إلى معوقات تحقيق هذا المسرح من خلال وصف السائد منه على المسرح العربي محدّدا ما هو منبثق من الشرق المؤيلة إلى تحقيق هذا المسرح ، عارضا مختلف أشكال التجمعات والمناهرات الشعبية معتبرا إياها الطريق إلى إبجاد الأصيل من المسرحيات أسوة بالياباتيين والسنيغاليين والهنود " (57) وعبد الله سفروني " ولئن كان أكثر ملامسة للممارسة المسرحية إلا أن ذلك لم يكن كافيا لرصد محاولات المسرحيين العرب لتحقيق ذلك التلاقح عن بمقالته إلى الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي أكثر من دراسة واقع تلك المحاولات . ولم يكن حيّز المقال كافيا لعرض أسس هذه الدعوة عرضا صحيحا ، وأما ثالث هذه المقالات فهو للدكتور " عطية أبو النجا " وصدر سنة 1975 تحت عنوان " المسرح في الوطن العربي والمسرح العربي عالميا " (58) تناول مسألة عالمية المسرح

---

55 ــ مقال " عبد الله سفروني " المحطات نفسها ص 24 ، الوضع بين طرفين من ش الكاتب .
56 ــ المرجع السابق ص 24 .
57 ــ المرجع السابق ص 164 .
58 ــ " د . عطية أبو النجا " ، المسرح في الوطن العربي والمسرح العربي عالميا ، المعرفة (السورية) عدد 180 سنة 1975 .

العربي بالمسرح الغربي وطرح مسألة التأصيل،ولئن بقيت الكاتب
بعض العلامات الأساسية في تاريخ الظاهرة المسرحية عند العرب
وما جس التأصيل عند هم فإن إنتاجه كانت سريعة وقليلة الانتشار
ولعل خاتمة مقالة المقابلة التي أجراها ديو دلبس على هذا النحو
يقول فيها : "وهكذا يكون أنطوان الحسن العربي قد تمكن مبكرا
من الوقوف ، بل لقد نجح في التعبير عن أصالته من إنتاجه في أوقات
قصيرة "(٥١) لكن خاتمة الحوار نفسه لم تخل من بعض التناقضات
الجيدة وخاصة فيما يتعلق بتحديد أسباب أنطوان الحسن إلى التأصيل
التي يعيدها أساسا إلى انفصاله العربي عن جذوره الحضارية العربية
بعد هجرته إلى البرازيل بالرغم مما يشير التأصيل الذي نجد
الرواد من رجال المسرح العربي هذا التعبير الأليم يجد
أبوا كبيرا يدكر على ما أشار إليه سابقا وخاصة مفهوم الكنز الثقافي
الذي نعثر بصدده على مقالة لحليفتي في مقال نشره سنة ١٩٧٤
تحت عنوان "الأمانة والتجديد في المسرح العربي" (٥٢) حيث
يقال له سان سنة ١٩٧٣ تحت عنوان "التراث المسرحي العربي
وقضية الاختيار"(٥٣) ولا يحتاج إلى بذل عناء كبير لتبين
تعمق الأول وتطويره ما نحن من عناصر أساسية جديدة رئيسية
للمسألة ، والسمة الإيجابية الإستراتيجية لا تنقص شيء من أهميته ،
فقد أتاح الكاتب مجهودا مهما سمح بالوقوف على تاريخي

---

٥١ ـ المقال السابق ، المقابلة ذاتها .
٥٢ ـ نشر هذا المقال في مجلة "الآداب البيروتية" في عدد ٧٤ السنة ١٩٧٤ .
٥٣ = نشر هذا المقال في "المعرفة" السورية، عدد 136 سنة ١٩٧٣.

منطقي يربط مختلف مراحل الممارسة العربية لهذا الفن باجتنا
عن المصادر "الأصلية" لهذا الفن التي تُواني المصادر الغربية .
مؤكداً ضمنياً التتابع العفوي لمحاولات التأصيل رابطاً ذلك بتفاعل
المسرحيين العرب في إبداعاتهم مع حس الجماهير الواسعة وذوقها ، ولقد
حاول الوقوف على الأسباب التي تصل محاولات التأصيل بأستخدام بعض
خصائص ما أسماه بأشكال المسرح الجنيني أو الظواهر المسرحية
الحية (92) . ولقد ساعده إطلاعه الواسع على الممارسة العربية المعاصرة
للمسرح في عرضه أهم تجارب التأصيل على مدى العقود الثلاثة الأخيرة
في المشرق ، خاصة ، ومصر منه على الأخص رغم سعيه الجاهد إلى الشمول (93)
وإن كان ذلك بدوره من التجوز والتسامح لم يسهلا عليه عملية التقرير والتصنيف
فضلاً عن النقد . ورغم عدم اقتناعنا بطريقته في تنميط المسرحيين المعنيين
بالتأصيل فإن رحابة صدر الكاتب في مقاليه قد أفادتنا بأن وجهت
عنايتنا إلى بعض مظاهر التأصيل الأولية التي لا تخلو من أهمية .
هذا أهم ما أمكننا رصده من مقالات عالجت بصورة من الصور المسألة في شمولها
خلال العقد السابع من هذا القرن ، أما بالنسبة إلى السنوات الثمانين
منه فيمكن أن نشير إلى مقالين اثنين بدا لنا النهج المتبع فيهما أكثر تطوراً
من النصوص السابقة الذكر ، وتمثلت مظاهر التطور هذه في تجاوز صاحبيهما
الاستعراض التاريخي لمظاهر المسألة إلى محاولة الوقوف على جوانب في المنطق
الذي يحكم مسألة التأصيل وأساليب الدعوة إليه . أما المقال الأول فهو
الموسوم بـ"التقليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر" (94) ولقد نبه
صاحبه "د . عبد الله ابو هيف" سنة (1983) وثمن قيمته في إعادته
من المقالات التأريخية الاستعراضية وفي محاولة الإسهام في تناول المسألة بشكل تحليلي

---

92 ــ "د . علي الراعي" المقال السابق ذاته .

93 ــ أنظر مقدمة كتابه الموسوم بـ"المسرح في الوطن العربي" عالم المعرفة الكويت
جانفي 1980 ،فلقد أغرقها بالحصوص بقدم إطلاعه على مسارح عربية كثيرة . كما يمكن
أن نلاحظ وفرة قائمة المصادر والمراجع المعتمدة في التعريف بمسرح بلدان المغرب
العربي ص : (542) و (551) .

94 ــ " عبد الله أبو هيف" التقليد والتجديد في المسرح العربي المعاصر ، الموقف
الأدبي ، (السورية) عدد 134 حزيران (جوان) 1982 ، ص (44 ــ 45) .

وتأتي من خلال بيان نظرة المسرحيين العرب إلى مسألة تأصيل المسرح العربي دعوةٌ إليها أو مناقشةً لها . لكنّ تصنيفه لهم ضمن خانات التأصيل لم يكن مقنعاً في أغلب الحالات ولعلّ الأمر يعود إلى إطلاعه غير المتوازن على الممارسة المسرحية في المشرق والمغرب وعدم تمييزه بوضوح بين خطاب تأصيل المسرح العربي وبين محاولة الممارسة الفعلية لها إلّا أنّ ذلك لم يمنعه من محاولة تقويم بعض هذه التجارب معتمداً في ذلك العوامل الذاتية والموضوعية التي كانت وراء بروز الظاهرة. وقد تمسّس إعتماداً على محاولته هذه من الوقوف على التطوّر النوعي الحاصل في نظرة رجال الثقافة ورجال المسرح من التعريب إلى جوهر هذا الفن وعلى الموقف النقدي من التجريب ودعا إلى إعتبار حدود التجارب التأصيلية كامنة في عدم تجدّدها وتواصلها بشكل تتحدّث معه عادات جديدة ، إلى جانب إيغال هذه التجارب في التحسّي إلى تحقيق الخصائص المحلية الخاصة في مستوى الحوار بالأساس ، زيادة على سقوط النظر من أصحاب هذه التجارب في سوء من الجماهيرية عند نقد بعض العناصر الاجتماعية والسياسية دون إعتبار خصوصيات التجريب المسرحي الحديث . وسعيه لتناول منطلق هذه الظاهرة في مكان محدود أدّى به - بطبيعة الحال - إلى تقديم بعض الملاحظات والأحكام من غير تدعيم لها مستنداً على عينتها البسيطة .

وأمّا النقاش الثاني الذي رأينا ذكره فكتبه د.يوسف عيداني وأطلق عليه عنوان "مدخل لدراسة المسرح بين التراث والحداثة" ونشره سنة 1985 (95).وتكمن قيمته في أنّه تجاوز ، من ناحية ، المنحى الإحباطي

---

95 - د.يوسف عيداني ، مدخل لدراسة المسرح بين التراث والحداثة ، الدولة ، سنة 2 ، عدد 1 ، الشارقة ، ربيع 1985 ص : (36 - 50) .

إلى محاولة طرح أهمّ الإشكاليات المتعلّقة بالدّعوة إلى التّأصيل ، وذلك رغم نقائله أساسًا مع النّدوة التي أقيمت بمناسبة أيام قرطاج المسرحية الأولى (96) ومع لقاء الكويت حول "التراث العربي والمسرح" (97) وعملنا ، ثانيًا، على البحث عن الصلات بين التوجّهات التأصيلية العربية والإفريقية سواء على مستوى الظروف الموضوعيّة المشتركة وخاصّة منها الانتماء إلى العالم الثالث وإلى كتلة عدم الانحياز بتكتل خاصّ أو على صعيد التقارب بين الأشكال الفنية الشعبيّة العربيّة والإفريقية وكان لما قدّمته مجموعة كوتيبا Kotéba (98)

96 ــ نوفمبر 1983 .

97 ــ "فبراير 1984" .

98 ــ كوتيبا Kotéba : يُطلَقُ هذا المصطلح على الشكل المسرحي المنتشر في أوساط قبائل "البمبارا" Bambara "بمالي" ويُفيدُ اللفظ في لغة هذه القبيلة معنى "الحلقون الكبير" إلى طابع الاحتفال ونشأته وشكل التجمّع الذي ينتظم فيه الفرجةُ فهو يُحيل ، من ناحية ، إلى الشكل الدائريّ لهذا التجمّع ويوحي بالحركة المنتظمة إلتفاف الحلقون والمشاركة نشاط يتنامى إيقاعهُ وينصاعد شيئا فشيئا إلى أن يصل إلى الذروة . يتوجّه ممارسوه إلى نقد مظاهر من الحياة الجماعية في القبيلة بالسّخرية فلا يخلو من مدًى تطهيريّ في مستوى أفراد القبيلة ، ويعتمد فيه ما يُعتمَدُ في التّعابير الشعبية الشاملة من رقص وغناء وسرد وتشخيص . ويتسم المؤدّون فيه ، وهم عادة أفراد من القبيلة ، بحضور بديهة فائق وبقدرة على التفاعل مع الجمهور واضحة . سعت مجموعة من أعضاء "المسرح الوطني المالي" إلى إعتماده طريقًا إلى تحقيق مسرح محلّي أصيل . وذلك منذ سنة 1979 ، ولقد أمكن للباحث مساعدة عرض إستوحى هؤلاء من هذا الشكل التعبيري الشعبي والتحادث مع أعضاء تلك المجموعة بمناسبة مشاركة جمهورية "مالي" في الدورة الأولى من أيام قرطاج المسرحية بمسرحية : "حالة غير عادية" من إخراج مدير هذه المجموعة ومنشطها مُوسَى مابغَا "Moussa Maïga" . اعتمدنا على وثائق مرقونة من لدن المسرح الوطني المالي (إضافة إلى ما حصل لنا من معلومات من خلال محادثتنا لأعضاء المجموعة) وهي :

- Aperçu sur le groupe dramatique du théâtre national du Mali. (2pages)
- Angoisse paysanne (Joronanko), traduit du Pambara par thoumassé Teddy-Coulibaly, (35p. dacty.), Bamako, 1980.

ويشير سليمان كوليي " S. KOLY " في محاضرة له ألقاها بمناسبة أيام قرطاج المسرحية ذاتها إلى أن تكوّنه مدينا من "الكوتيبا" "المسرح الشعبي" "كوت ديفوار" "Côte d'ivoire" نقلَ الشكل الريفي العالمي طي "الكوتيبا" الذي عرفه "مالي" ويُعيد نشأة مجموعة أبيدجان (Abidjan) "الكوتيبا" في شكلها الجديد إلى سنة 1971 وذلك في إطار قسم الفنون والتقاليد الشعبيّة الذي كان يديره الصاحب في إطار المؤسسة الوطنية للفنون . ويحدّد نشأة مجموعة "كوتيبا" بشكل رسمي بسنة 1974 . أنظر نصّ المحاضرة :

Souleymane KOLY, le Kotéba, une nouvelle forme de théâtre africain, in journées Théâtrales de Carthage (1° session), Théâtre National Tunisien, M.A.Cult. Tunis 1984, p: (38-41).

التابعة "للمسرح الوطني المالي" تأثيرٌ كبير على وجهة المقال ذلك . وحضورُ أهمّ المقولات الواردة في مداخلات المشاركين في الندوة المُشار إليها في هذا المقال لا ينقص في شيءٍ من جهد الكاتب التأليفي الذي تمسّط التوجهات التأصيلية وحاول تقديمها مُبرزًا حدودها التي حصرها في الاهتمام الزائد بالسكلانيّة على حساب الرؤية الفكرية وفي غلبة التوجه الإقليمي على حساب الوجهة القومية الوحدوية .

1 – 2 – 3 **طبيعة المدوّنة النّصيّة :**

بعد التعليق على أهم مراجع البحث ، علينا أن نُقدّم أهمّ المصادر المكوّنة للمدوّنة النّصية ، إنّها على صنفين اثنين : رئيسيّ وراقد ، أما الرئيسي من المصادر فنقصد بها النصوص النابعة عن الممارسين للإبداع المسرحي الفعلي من بين المناديين بتأصيل المسرح العربي والعاملين على تحقيقه ، على أننا لا ندّعي الإلمام في هذه المدوّنة بكلّ ما ظهر خلال هذه الفترة من نصوص وإنّما نعتبر ما احتوته الأقرب إلى التعبير عن أهمّ ما عُرف من توجهات في مجال تأصيل المسرح العربي لدى من نشروا آراءهم النظرية أو التنظيرية وجرّبوا عليها ، فلا غرابة أن لا نجد ضمن قائمة النصوص والكتاب في هذا القسم من المدوّنة أسماء كان لها شأن وأي شأن في هذا المجال طيلة الفترة التي حدّدناها للبحث ، فالسبب في الأمر عدم قيام هؤلاء بتنظير ممارساتهم المسرحيّة بشكل يبرز ملامح جهودهم ويُفصح عن الأسس التي بنَوْا عليها تطلّعاتهم وإنجازاتهم فأغلبُ هؤلاء مخرجون ينحصرُ إبداعُهم بالمسرح في تعاملهم التركيبيّ لا النّصّي ولو أن أغلبهم إقتحموا ميدان الكتابة ولكن في إطار عملهم الفرجوي فلم يكن النّصّ غيرَ عُنصُر من بين عناصر أخرى تتحكّم فيه وتُخضعه لمقومات العمل التركيبي بشكل لا يستقيم بمفرده ولا يرتقي إلى مستوى الأدب المسرحيّ ، ويكاد ينحصر تعبيرهم عن تطلعاتهم في ما يُدلون به من تصريحات صُحفية أو ما يُكتب في الإعلانات والبرامج التي تُوزّع على المتفرجين ، ولكن تطلّعات هؤلاء وراءهم

التأصيليّة لا تكاد تخفى فلقد عبّر عنها غيرهم من النقّاد والمسرحيين الذين اعتبروهم المصدر والمعين (99) فلئن لم نذكر في هذه المدوّنة "عبد القادر ولد عبد الرحمان "شهر "كاكي" على تميّز محاولاته في مجال تأصيل المسرح العربي التي أنجزها في إطار فرقة "الكراكور" منذ نهاية الخمسينات تاريخ تأسيسه لها إلى أن أصيب في نهاية السبعينات امتياز "برجّة في الدماغ" على إثر حادث سيّارة منعه من مواصلة نشاطه الإبداعي أو كاد (100) فإن العناية من إدراج نصّ "سلمان فطاية" "المسرح العربي من أين والى أين ؟" (101) ضمن النصوص النظرية الرواعد ، إنّما هي التفاتة إلى عدم الغفلة عن معلّم من معالم تيّار تأصيل المسرح العربي المعاصر نظريا وعمليّا "سبق من شهد له بالسبق في هذا المجال من بين المسرحيين العرب

---

99 ــ لقد عبّر "عبد الكريم برشيد " ــ مثلا ــ أكثر من مرّة عن إرتباط بيانات "المسرح الاحتفالي" في توجّهها الأساسيّ بأعمال "الطيب الصديقي" ارتباطا وثيقا بل تكاد تكون في بعض مراحلها تنظيرا للممارسات الصديقي المسرحية :

100 ــ أنظر بشكل أساسيّ كتاب "د . محمد عزيزة" نظرات في المسرح العربي المعاصر "المكتوب باللغة الفرنسية والموسوم بـ :
Regards sur le Théâtre Arabe Contemporain M.T.E. Tunis 1970.
ص 80 ــ 83 وكتاب د . سلمان فطاية المعنون بـ"المسرح العربي من أين والى أين ؟" إتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1972 ص (76) وما بعدها بالاخص والمقال المنشور في "مجلة اللغات" الصادرة عن جامعة وهران والموسوم بـ : شعر الحماسة على الركح أو تجربة ولد عبد الرحمان كاكي "بإمضاء س.م. الأخضر بركة والمكتوب باللغة الفرنسية والحامل لعنوان :
La chanson de geste sur la scène ou l'experience de Ould Abderrahman Kaki . انظر الصفحات (7 ــ 35) من عدد ها الخامس (5) سنة 85 .

101 ــ سبق التعريف به في الهامش السابق .

المشارفة والمغاربة (102) فلقد أفرد له قسمًا من كتابه هامًا (103) أورد فيه وصفًا لتجربته المسرحية وبيانًا لأهم توجهاته التأصيلية وضمنه أهم تصريحاته وترجم فقرات مطولة مما كتب على تجربته المسرحية في اللغة الفرنسية (104) ومن نصوص أستاذه الذي به تأثر وعلى نهجه سار (105) ولا عجب كذلك، إن لم تشر نصوصًا للفنان الطيب الصديقي (106) رغم أثره الجليل في إقناع المسرحيين العرب في العراق والمغرب بإمكانية تحقيق مسرح عربي عن طريق ما أنجزه من أعمال مسرحية تركزت بصفاتها على جيل من المسرحيين منهم من كان أشهر بدوره في هذا المجال إسهامًا هامًا شأن رجل المسرح العراقي "قاسم محمد" الذي أنجز أعمالاً لا تخلو من طرافة ومضاء في طريق تحقيق تطلع هؤلاء المسرحيين إلى بعث مسرح

---

102 ــ يقول" د. سلمان فطاية" في كتابه المذكور تعليقًا على ما شاهده سنة 1964 في الجزائر ثم في باريس من أعمال "فرقة التراكوز" وإن تجربته (تاكي) هذه رائدة وجديرة بالدراسة والاهتمام. فهو قد سبق المصريين في استعمال الخوفة بشكل فيه من الأصالة أكثر مما رأيناه في "آه يا ليل يا قمر" ص (83).

103 ــ من ص (76) الى ص (84).

104 ــ ترجم فقال جيل ساندية نشر في مجلة "آرت" الباريسية، لم يدقق إحالته وأكتفى بوصف المجلة "المعروفة" أنظر ص (80 ــ 83).

105 ــ ترجم الكاتب مقالاً "للمخرج كورديرو" تناول فيه مسألة أي مسرح للجزائر المستقلة؟ وضمن فقرات منه في كتابه ص: (77 ــ 79) وذلك ليس باعتباره أحد الفرنسيين التقدميين المؤمنين بضرورة إنغراس التجربة المسرحية في محيطها الشعبي المحلي حسب وإنما باعتباره أحد المؤثرين في تاكي والموجهين لتجربته المسرحية أو توجهه التأصيلية.

106 ــ تجدر الإشارة إلى المقال الذي كتبه "الطيب الصديقي" ووسمه بـ"جامع الفنا مهد المسرح المغربي وقام بنشره في مجلة "سياحة"، وضيق مجال نشر هذه المجلة منعنا من الاطلاع عليه إطلاعًا مباشرًا. ولكن كتاب حسن المنيعي " أبحاث في المسرح المغربي" الوارد ضمن المصادر الرواد قد تضمن أهم ما ورد فيه من رؤى وتوجهات فكفانا مؤونة الأمر (أنظر الكتاب المذكور ص (15) وما بعدها).

عربي أصيل (٥ ـ ٤) فإن كان إسمهما غائبا عن قائمة أصحاب النصوص النظرية والتطبيقية في هذه المدوّنة فلأن أسمّ توجهاتهما حاضرة في عين بقيّة ما انتخبي من النصوص .

1 ـ 2 ـ 3 ـ 2 المصادر الرئيسية :

من المرجّح والمعتاد ممّن كتب أن يصرّح في بحثي هذا في تواريخ مناقشته ، وعرفنا منها على إنفراد وبحسب تاريخ كل دون الرجوع في كل مرّة إلى الهامش أو الخاتمة أن نصرّح مرّة رأينا أن نجمع كل كاتب ونوجه المدرجة في هذه المدوّنة حسب تتابعها الزمني متدرجين ، في التعريف ، من الأقدم فالكل كما يلي :

---

7 ـ 4 ـ أنظر كل ما كتبه " د . طه الراعي " في كتابه المسرح في تونس المصري " ص(ص 24)وسعد أردش في كتابه " المسرح عبر المسرح المعاصر " ص(ص 37) سلسلة عالم المعرفة الكويتية 1978 وسيأتي حديثنا عن الكتابين " المسرح في عرف دار الحرية للطباعة بغداد 1978 بعد عرضنا للخطوط . أما في خطوط أحد الكتب الصدفي " في موجه " طاهر محمد " الأصيلي وأحد رؤاه " تأثير عطال يابس المصير ، "طاهر محمد والمسرح السحبي " [الأقلام (العراقية) آب 1977 ص(ص 83 ـ 92)]والذي عمدته ساحته قراءات أساسيّة مما كتبه " طاهر محمد " على شريحة الأعمال من المؤسّسة على الجمهور بما قدّمته من عروض . تأثير هذه الخطوط أعرب في سلفها إلى البياض ، ويشكل أن يكون نصيبا للأمر المؤسوس به " سيء " عن المسرح والتراث " والذي قدّمه عليه المسرحي " بغداد الأول بين الجدّ والهزل " (74 ـ 75 م) .

ـ توفيق الحكيم :

* بيان مسرحيّة "الصفقة" (108) ورد تذييلا للمسرحية ووقعه بتاريخ سبتمبر 1956 ولقد حصر "توفيق الحكيم" العراقيل التي تقف دون تحقيق "مسرح عربي" مصري له جمهور واسع" في أربعة : هي "مكنة اللّغة" و"منكنة المسرح" و"منكنة الجمهور والكلاسور" ثمّ منكنة الاداء الواقعي"، وقدّم ما ارتآه حلولا لهذه المناكل ووسائل لتجاوز العراقيل الحائلة دون تحقيق هذا المسرح العربي المصري معتبرا مسرحيته "الصفقة" نموذجا حاول فيه تحقيق ذلك.

* مقدمة مسرحية "يا طالع الشجر" (109) يعود تاريخ كتابتها إلى سنة 1962 وقد كانت عبارة عن تعليل لتوجهه الجديد في تلك المسرحية مركّزا بالأساس على قدرات الفنّ الشعبيّ وإمكانات الحسّ الشعبي على إبداع الطريف من الابداعات بشكل لا يقلّ جدّة عمّا ينشأ في بلاد الغرب، فتجلّت فيها دعوةً إلى إستلهام الفنون الشعبية لتحقيق الأصيل من التّناجات الفنية.

* تذييل مسرحية "الورطة" (110) كتبها سنة 1966 وهي تكاد تكون إلحاحا على المواقف التي عبّر عنها في بيان مسرحية "الصفقة" مع إلحاح خاصّ على مسألة لغة الحوار الواجب إعتمادها.

* فالنّسا المسرحيّ (111) وهو كتاب ظهر سنة 1967، قسّمه صاحبه إلى قسمين خصّ الأوّل منهما بتقديم نظريّته في مجال "تأصيل

---

108 ـ الطبعة النموذجية، القاهرة (د.ت) من المرجّح أن يكون تاريخ ظهورها نهاية (56) أو بداية 1957.

109 ـ الطبعة النموذجية (د.ت) بعد 1962.

110 ـ الطبعة النموذجية (د.ت).

111 ـ الطبعة النموذجية (د.ت) القسم النظريّ ص (9 ـ 23).

المسرح العربي " بعد محاولة تقويم لتوجهات من سبقه في المجال دانه وبيان الدواعي إلى هذه الدعوة ، ومشروعيتها خاتما إياه ببيان حدود هذه الدعوة الموضوعية منائلا ان كان يمكن الخروج عن القالب العالمي وتحقيق شكل مسرحي " ناتج من أرضنا " صالح لكي تُصَبَّ فيه كل المسرحيات على إختلاف أنواعها " .

أما القسم الثاني فخصّه بتطبيق مكونات القالب الذي حدّد على عيّنات من الروائع المسرحية المكتوبة في مختلف العصور .

ـ يوسف ادريس :

* نحو مسرح مصري : وهو عبارة عن ثلاث مقالات نشرها كاتبها متتالية بادئ ذي بدء في مجلة "الكاتب" المصرية سنة 1964 (112) ثم ذيّل بها مؤلفاته المسرحية الكاملة الصادرة تحت عنوان "نحو مسرح عربي " (113) سنة (1974) دون أن يغير عنوان هذه المقالات في متن هذا الكتاب ولعلّ في ذلك تعبيرًا عن تمسّكه بما وَرَدَ فيها من آراء ومنطلقات . وتلخص هذه المقالات الثلاث نظرته إلى المسرح عامة والى المسرح المصري الذي يجب أن ينشأ في قطيعة مع الاشكال المسرحية الغربية تماما مع هوية الثقافة الشعبية المصرية بشكل خاص . وهي لا تخلو من أسلوب دعوة ونداء مصحوبين بنفس جدالي وسجالي تفاعل مع ما أثارته دعوته تلك من ردود فعل مختلفة من قبل المسرحيين والنقاد المعاصرين له .

* مقدمة مسرحية "الفراعير" الصادرة سنة 1966 (114) ، ولقد ذهب

---

112 ـ "الكاتب" (مصرية) اعداد جانفي وفيفري ومارس 1964 .

113 ـ نحو مسرح عربي . الوطن العربي فبراير 1974 .

114 ـ صدرت عن مجلة المسرح (المصرية) ضمن سلسلة "المسرحية" عدد (10) ، مارس 1966 أما تاريخ كتابتها فيعود إلى سنة 1963 .

فيهما من جديد إلى تأكيد أهم الآراء والخطابات التي عبّر عنها وارتكز عليها في مقالاته المتتالية، مما عالج من ردود المسرحيين والنقاد على دعوته لمن مؤكدا على ضرورة خلق "المسرح المصري المستمد من بيئتنا وتاريخنا وتراثنا وظروفه" (115) بعد المرحلة وكأنها مقارنة لإنجاز هذا المشروع.

ـ السيد خزندار: (116)

* "من أجل إعادة الحياة لمسرح دراماتيكي، وفي إطار هذا المسرح نمى الوسائل السمعية والبصرية". وهي عبارة عن محاضرة ألقاها بالندوة "المسرح والسينما" الخاصة بالمهرجان الذي نظمته الجمعية المصرية للدراسات المسرحية بالقاهرة في الفترة ما بين 27 أكتوبر و 2 نوفمبر 1967 وتعرب باللغة الفرنسية (117) عن الكتاب الذي جمع مختلف

---

115 ـ الجزائر : ص 4 ـ 6

116 ـ لقد صنفنا خزندار من المصادر الأساسية رغم أنه لم يعبر بصورتها مسرحية، وذلك لاعتباره من مقارنيي المسرحي عن المسرح الرمزي. ولقد كان له أن حاول إدراج مسرحياته الرمزية ضمن تطبيق نظرته المسرحية عليها هذه ليس أن نذكر خزندار لذلك لا يعنينا، وعنوان "آخر" ونشر المسرحيتين أجزاءها سنة 1963. هو الذي عبّأ المسرحي المصري وكان ذلك في حاجة ماسة لتطلب من "مسرح الأمم" إلى جانب أعلام المسرحية الأخرى سواء في سوريا أو تونس أو باريس.

117 ـ عنوان المداخلة الأساسي هو:
Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe, de l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels.
أنظر الهامش الموالي.

هذا حلات هذه الندوة (118) وقد أفرد القسم الأول من هذا حلقته لاستعراض ظاهرة الممارسة المسرحية العربية مقوما لها ومؤكدا ضرورة العلمي عن تقليد المسرح الغربي بحكم "جموده إلى حد الصمت" وبناء مسرح عربي خصوصي إعتمادا على أشكال التعبير الشعبي ، وخص القسم الثاني والأخير منها بالاقتراح مشروع عملي لتحقيق الأمر .

* **اتجاهات المسرح في العالم الثالث** : عرض هذا المقال بالنشرة العربية سنة 1977 (119) وهو عبارة عن تلخيص لأهم مواضيع الترجمة المسرح السائد في العالم الغربي والمناهج الجديدة التي تنتقل بها أساليب رواد المسرح الغربي بأخباره كما وردها ، وإشارة إلى تأثير هؤلاء المسرح في هذه البلدان مترجمة مرحلة تربية ما أو أقلها طريقة لتلخيص مظاهر الاتجاهات المعاصرة وتجسيدا لنشرة العرب الأساسي ذيل المقال بملحق وسمه بـ "أهداف وإلزام المسرح في العالم الثالث" فأكد طابع التفرد في مسارح العالم الثالث" من قرار تعدد الخصوصيات التي عبر عنه ، وألح على أهمية الدور الذي يجب أن يؤدي بهذه الخصوصيات في حرب الشعوب المستعمرة وبناء الاقتصاد التقدمية وإغناء الثقافة الكونية .

---

118 ـ ورد المقال بين الصفحتين (58 و 61). أما عنوان الكتاب فهو : Le théâtre arabe, ouvrage publié sous la direction de Nada Tomiche avec la Collaboration de Cherif Khaznadar, UNESCO, Paris, 1969 .

119 ـ الحياة المسرحية سنة 77/77 ترجمة رؤوف مخلوف ص(9 ـ 19) .

سعد الله ونوس :

* "بيانات لمسرح عربي جديد" نشره سنة 1970 (120) ولئن استهلّ "ونوس" هذا النصّ واختتمه بتنبيهٍ إعتبر فيه ما ورد في النص مجرّد رؤوس أقلام في حاجة إلى تعميق ولا يعدو أن يكون "فروضًا للبحث عن مسرح أصيل يعي دوره في بيئته" (121) فانّه ضمّنه رؤاه الاساسية للمسرح العربي الواجب تأسيسه. (122) ولقد قسّمه إلى أبواب خمسة حدّد فيها أهمّ الوسائل الكامنة لتحقيق هذا المسرح العربي المرتجى مؤكّدا طيلة هذه الابواب أنّ أيّ تنظيرٍ لا ينبع من ممارسة فعلية للمسرح إنّما هو جهد قاصر، موحيًا بارتباط مقترحاته هذه بممارسة ذاتية لهذا النصّ وهي بهذا الشرط قابلة للتطوّر بتطوّر تلك الممارسة.

* ملاحظات حول الاقتباس أو الإعداد المسرحي : ورد هذا النص سنة 1978 في نفس العدد من المجلة (123) التي نشر فيها اعتباسه لمسرحيّة "بيتر فايس" Peter Weiss ـ الموسومة بـ: "كيف تخلّص السيد موكينبوت من آلامه" عن ترجمة لـ"نبيل حفّار" (124) ولا تخفى الصلة بين النصّين، ولقد أكّد في هذا النص النظري أهمّ مقولاته التي عبّر عنها في "بيانات لمسرح عربي جديد" الآتي الذكر مركّزًا على أن تحقيق المسرح العربي لا يمكن أن يتمّ ما لم يكن الهاجس

---

120 ـ المعرفة (السورية) عدد 104 أكتوبر 1970 أنظر ص (5 ـ 32).

121 ـ ص (5) المرجع السابق الذكر.

122 ـ لقد أعاد نشره ونسّقه انطلاقا من تقديمات وتذييلات التي صاحبت مسرحيّاته في كتاب مستقلّ سنة 1988 ممّا يؤكّد وفاء هذه النصوص لرؤاه المسرحيّة عامّة وتوجّهاته الأصيلية خاصّة.

123 ـ الحياة المسرحية (السورية) خريف 1978 أنظر ص 110 ـ 112.

124 ـ أطلق عليها عنوان "رحلة حنظلة من الغفلة الى اليقظة".

الأول والجوهري تحقيق الفعاليّة في التاريخ الذي نعيشه مُنوّهًا بما يمكن أن يلعبه الإعداد والانتباه الصرحيّين في تحقيق المسرح العربيّ البديل .

يضاف إلى هاذين النّصّيْن مختلفُ المقدّمات والتّعقيبات التي رافقت أغلب تصوعه المسرحية المكتوبة بعد 1967 وهي أساسًا :

* مقدّمة مسرحية "رأس المملوك جابر" التي عنونها بـ"هوامش للعروض والاخراج" نشرت أوّل مرّة سنة 1971 (125)

* مقدّمة "سهرة مع أبي خليل القباني" ووردت تحت عنوان "بعض الملاحظات الضّروريّة" نشرتْ أوّل مرّة سنة 1978 (126)

* تعقيب على مسرحية "الملك هو الملك" ولقد ورد موسوما بـ: "إيضاحات" في خاتمة المسرحية في طبعتها الرابعة مارس 1983 (127)

ـ عز الدين المدني :

* "بيان حول استعمال الفضاء المسرحيّ في هذا الدّيوان" صدّر به مسرحيّته "ديوان الزنج" (128) وما يلاحظ هو أنّ العنوان الذي أطلقه على هذا البيان لا يفي بمحتواه إذ أن مسألة الفضاء المسرحيّ واستعماله لا تكاد تتجاوز

---

125 ـ دار الآداب ، الطبعة الثانية ، بيروت 1977 أنظر ص (41) ـ (46) .

126 ـ دار الآداب ، الطبعة الثالثة ، بيروت 1980 .

127 ـ دار الآداب ، الطبعة الرابعة، بيروت 1983 (طبعتها الأولى سنة 1977)

128 ـ عز الدين المدني ، ديوان الزنج ، الدار التونسية للنشر ، الطبعة الأولى تونس، 1973 ص (9 ـ 16) ، الطبعة الثانية (مع مسرحيّة "ثورة صاحب الحمار) ، دار النشر نفسها ، تونس، 1983 ، أنظر ص (23 ـ 29) وإحالاتنا ستكون إلى الطبعة الثانية إن لم نشر صريحًا إلى الطبعة الأولى .

الفقـــرة الخصيـــرة الأولـــى منه ، أمّا ما عدا ذلـــك فلا علاقـــة لـــه بهذا الأمـــر إذ سعـــى طوالـــه إلى التعبيـــر عن تطلّعـــاته إلى إرســـاء جمالية للكتابـــة المسرحيـــة عربية داعيا دعـــوة صريحـــة المسرحيين العـــرب للتخلّـــي عن فنيـــات الكتابـــة الغربيـــة والبحـــث عن أشكـــال طريفـــة ومتميّـــزة . ويكـــاد يحصـــر الخصائـــص الجماليّـــة الكفيلـــة بتحقيـــق هذا المســـرح المتميّـــز في مفهـــوم "الاستطـــراد" ويبـــدو "ديـــوان الرنجـــح" محاولـــة منه لتطبيـــق هذه الميـــزات الجماليـــة الخصوصيّـــة .

* بحو كتابة مسرحيّة عربيّة جديدة : نشـــره أوّل الأمـــر ســـنة 1973 (119) وأعـــاد نشـــره بعد يسرا للطبعـــة الثانية بمسرحيتـــي "بـــورة صاحب الحمـــار" و"ديـــوان الرنـــح" (130) ولئـــن حافـــظ "المدنـــي" على عنـــوان هذا البيـــان وعلى عناصـــره الأساسية فإنه أدخـــل عليه في نشرتـــه الثانيـــة تغييـــرات كثيـــرة إضافـــة وحذفـــا وتغييـــرا في ترتيـــب مادّته . ولعلّ ما يســـتوقف منـــه الأمـــر الســـكّن الّذي اتســـم به هذا البيـــان فلقـــد عاشـــه صاحبـــه فقـــرات متعاونـــة الحجـــم تتســـم بنوع من الاســـتعلان النسبيّ ، يبـــدو النّص بحكـــم ذلك نصّـــا مفتوحـــا قابـــلا للاضافـــة والحذف والتّعديل .

أمّا ما واصـــل الكاتب في هذا البيـــان فهي مسألـــة التـــراث بشكـــل عام والتراث المسرحي بشكل خاص والتراث المسرحي العربيّ بشكـــل أخصّ . وقد توانـــى فيه الإلحـــاح على أهمّيـــة نشـــأة المســـرح المسرحـــي العربي وتعدّدت فيه الشـــروط الكفيلـــة بتحقيقـــه في أســـلوب إنشائـــي غلبـــت عليه تعابيـــر التعجّـــب والاستفهام حينـــا والجمـــل الخبريّـــة المعبّـــرة عن مصـــادرات حينا آخر في خطاب موجّـــه

---

119 ـ الحياة الثقافية (تونسية) العدد 4 فيفـــري 1973 انظر ص 5 ـ 16 (عدد خاص بالمســـرح) .

130 ـ ديوان الرنح وصاحب الحمـــار ، في كتاب واحـــد صدر عن الشركـــة التونسيـــة للتوزيـــع أكتوبـــر 1983 ، ص (7 ـ 20) .

للنفس تارة، والغرب عامةً أخرى، وللكتاب والنقاد العرب تارات .
ولم يخلُ نصه من شيء من الإغراب ولَدَتْه الأساليب الأكثر تذكراً وأكده ما تخلله من مدى شعري وروح ساخرة إضافة إلى تلميحات وإشارات مرتبطة بمسائل محددة متصلة بأحداث ثقافية بعينها تمت فترة نشر البيان .

ـ عبد الكريم برشيد : هو من أغزر الكتاب المسرحيين العرب كتابة في مجال مسألة "تأصيل المسرح العربي" وأكثرهم حضوراً . ولقد تنوعت إسهاماته المكتوبة بين مقالات ومداخلات في ندوات مسرحية وبيانات ، ولقد سعى بأغلب الأحيان ـ إلى نشر أغلب كتاباته تلك بشكل متزامن في أكثر من مجلة وجريدة مغربية ومشرقية (131) فكان لذلك أثره في لفت الانتباه بسرعة أكبر إلى كتاباته تلك وإلى تصوراته ومقترحاته في مجال "تأصيل المسرح العربي" الذي يكاد يتطلّب كلّ جهوده النظرية والإبداعية منذ ما يناهز عشر سنين ، فيمكن اعتبار نصوصه كلّها مصادر رئيسية ويمكن أن نذكر منها بالخصوص :

* "ألف ليلة وليلة الاحتفالية في المسرح ظهر سنة 1977 (132) وهو المقال الأساسي الأول الذي حاول فيه تقديم الأسس التي تعتمد عليها "الواقعية الاحتفالية" بعد الإعلان عنها في "بيان الاحتفالية" الذي نشره 1976 تتويجاً لمجموعة من المقالات المهتمة

---

131 ـ نشر بيان جماعة المسرح الاحتفالي، مثلاً، في "فنون" المغربية و"البيان" الكويتية و"المسرح" المصرية و"الحياة المسرحية" السورية بشكل يكاد يكون متزامناً .

132 ـ "الثقافة الجديدة" (المغربية) عدد : 7 سنة 1977 ص(153 ـ 165) .

بالتنظيـــر المسرحيّ" (133) ولقـــد سعى في هذا المقـال إلى التّعريـــف "بالاحتفاليـــة" إنطلاقـــا من التّذكيـــر بحقيقة المسـرح ووظيفتـه مـــرورا بنقـــد مختلـــف المدارس المسرحيـــة الغربيـــة وخاصة منها البريشتيـة معتمدا بالأســاس على مقـولات "ألفـراد سيمـون" (134) في "كتابـــه العلامـــات والأحـــلام".

* بيانـات جماعة المسـرح الاحتفالـيّ : وهي مجموعـة من البيـــانـــات عـــدرت بمُضَـاة من طـــرف عدد من رجـــال المســرح المغربي ونقـــاده تكاثـــر عددهـم مع توالـي البيـانات ، لكن تلـك التوقيعـــات لا تعنـــي كتابـةً جماعيّـة لها ولا تَطْبِيقًـا لمُدَاولات ونـــدوات وإنما هـــي بيانـــات دَأَبَ "عبد الكريـــم برشيـــد" على كتابتهـــا بشكـــل دَوْرِيّ في كـل سنـــة مع موعـــد مهرجـــان مســـرح النهواة بالمعـــرب "متمثّـــلاً كـلّ التّجـارب والاجتهـــادات التي تشكّـــل روح الاحتفاليـــة ... أما التوقيعـــات . فليست توقيعـات على البيـــان بكل تفاصيلـــه وجزئياتـــه ولكنهـا توقيعات علـــى روح الاحتفاليـــة" (134) وهي تُغلِـس عن نشـأة تيـار جمـاعـــي "بـــدلا عن دعـــوة فرديـــة ، وقد وصـــل عدد هذه البيانـــات الى حدّ الآن أربعة:

1 ــ ظهـــر الأوّل تحت عنوان "البيـــان الأوّل لجماعـــة الفـــن الاحتفالي" سنة 1979 (135) وأمضـاه إلى جانـب الكاتـب ، "الطيـب الصديقـي"

---

133 ــ كتب مجموعة من المقـالات بالملحـق الثقافـي بجريـدة "العلـم" (المغربيـة) في إطـار "ملـف للتنظير المسرحي" يُمكن أن نذكـر منها بالخصوص "المســـرح العربـي والفكر الأسطـوري" ، "الثقافـة الجديدة" سنة أولـى ، عدد 2 ، شتاء 1975 ، ص (49 ــ 59) (الاستجـواب الذي أجـراه الباحث مع الكاتـب) .

Alferé Simon, les signes et les songes, essais sur le théâtre et la fête, seuil, Paris, 1976.

134 ــ الاستجـواب الذي أجـــراه الباحث مع الكاتـب .

135 ــ نشـر في كثيـر من المجـلات المشرقية ، أما في المغـــرب فقد ظهـــر في مجلـة "فنـــون" (المغربيـــة) مـارس 1979 ص (141 ــ 147) ،
ونشـــر في مجلـة البيان (الكويتيـة) عدد 163 أكتوبـر 1979 مع بيـــان "مســـرح الحكواتـــي" .

و"عبد الرحمان بن ريدان" و"عبد الوهاب عودية" و"محمّد الباتولي" و"كريما جبران" : ولقد ورد هذا البيان في شكل نقاط مستقلّة ومرقّمة من (1) إلى (75) ولئن حافظ هذا البيان على أهمّ ما ورد في مقاله الآنف الذكر فإنه راوح بين أساليب مختلفة عمن الوصف إلى التحليل إلى الدّعوة والتعريف والمطالبة ، وهذا البيان وإنْ عبّر تصريحًا عن أنه لا يدّعو إلى التقيّد "بالنظرية الاحتفالية" فإنه أقرّ بأنها كذلك أي نظريّة مكملة وندّ للنظريات المسرح الأخرى.

2 ــ يحمل الثاني عنوان "البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالي" 1980 (136) ولقد احتوى ــ إضافة إلى مدخل ــ 115 نقطة مرقمة من 76 الى 190 وسمحت بقائمة لمقالات كتبها "برشيد" ، وترقيمها بهذا الشكل تأكيد على أنه إستمرار للبيان الأوّل ، والبيان تفاعل مع ردود فعل النقّاد والمثقفين في المغرب والمشرق (137) وتأكيد لأهم النقاط المتناولة في البيان الأوّل وخاصة منها نقد النظرية المسرحية الغربية ومحاولة الالحاح على تناقض الأسس الفكرية التي تعتمد عليها "الاحتفالية".

3 ــ أما الثالث فيحمل عنوان : "البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب" (138) ولقد تيسر دون توقعات وذيّله الكاتب بهوامش أنسه ما تكون بقائمة للمراجع ، لم يرقّم فقراته وإنما عمد إلى إطلاق عناوين داخلية عليها مصدّرًا له ببيتين تخطيط . ولقد ضمّن نصّه هذا كثيرًا من الفقرات إقتبسها من مسرحياته ومقالاته إستشهادًا على ما ذهب إليه فتجلّى الطابع الشخصي غالبًا عليه . وهو وإن أقرّ "بأن الاحتفالية ــ كبناء فكري وأدبي وتقني ــ لم يكتمل بعد" (139) فإنه يدافع على ما ذهب إليه في البيانات السابقة من إعتبار "الاحتفالية فلسفة" ، ثم إنه سعى لبيان وتجسيد نظرات الاحتفالية في مختلف مراحل العمل المسرحي تأليفًا وإخراجًا وتصميم مناظر مؤكّدًا على تميّزها وعلى طابعها "التحريري للانسان"

4 ــ البيان الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي ، 1983 (140) تناول الكاتب فيه ، إضافة للنقاط التي تناولها في البيانات السابقة ،

---

136 ــ أنظر مثلا مجلة "البيان" (الكويتية) عدد 182 جويلية 1980 ص : (108 ــ 131) .

137 ــ قد عقدت مجلة "الفنون" ندوة حول بيانيّ "مسرح الحكواتي" و"المسرح الاحتفالي" عدد (164) نوفمبر 1971 أنظر خاصة مقال "أحمد عثمان" في هذه المجلة ذاتها ، ص (29) وما بعدها .

138 ــ أنظر مجلة "البيان" (الكويتية) سنة (1981) ص : (121 ــ 154) .

139 ــ حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (أنظر ملحق : 139) .

140 ــ نصّ مرقون في (15) صفحة .

مسألة الكتابة من وجهة نظر "الاحتفالية" متناولا مسألة لغة النص ومحاولا تحديد مواصفاتها مركزًا على مداها النصي بمنكل حاص مؤكدًا على تميز النص الاحتفالي عن النص التقليدي .

* " في التطور المستقبلي لتعريب المسرح العربي " وهو مقال نشره سنة 1980 (141) ودعى فيه إلى التأكيد على إرساء خطة تأصيل المسرح العربي بمنطلق أمكان التحرر من التبعية للغرب الاستعماري مؤكدا أن الأمر لا يتعلق بتجديد النص المسرحي العربي وإنما "بإيجاده وتأسيسه "تأكيدا لما ذهب إليه في بيان جماعة المسرح الاحتفالي العالمي الذكر .

* حدود التأسيس والتعكس في المسرح الاحتفالي ، وهو كتاب نشره "عبد الكريم برشيد " سنة 1985 (142) وهو عبارة عن محاولة للتأسيس بين مختلف المقالات والبيانات التي سبق أن نشرها ولقد عدّل فيه الكاتب تعديلا سببيا موفقا من أعمال اتزداد عاقر فمثلا محاولات التاسيس الساعية الى إنجاز مسرح عربي أصيل ، ولكنه يكاد يعتبر "الاحتفالية" المجهود الأول والأوحد لإرساء "نظرية عربية للمسرح " . ويقد حاول جهده بيان نظرية الاحتفالية وحيويتها من خلال إستعراض ما خلفته من مركبة نقدية أثيرت في توجيه الابداع المسرحي وبعد إلى تحليل إحدى مسرحياته (143) سعيا وراء إرساء أسس جمالية المسرح الاحتفالي" ووراء إبراز إمكانياتها .

---

141 ـ أنظر البيان الكويتية عدد 169 أبريل 1980 ص (68 ـ 98) أعاد نشره في المجلة العربية للثقافة ، عدد 1 ، سنة 1 (أكتوبر) سبتمبر 1981 .

142 ـ حدود التأسيس والتعكس في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة الدار البيضاء الطبعة الأولى 1985 .

143 ـ إسم المسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح "، كتبت سنة 1976 ونشرها في "الآداب" البيروتية مارس 1978 .

ـوليـــد إخلاصـــي :

* النص المسرحي بين التعريب والتدريب : مداخلة قدّمها في إطـــار "الندوة الثقافية المقامة بمناسبة مهرجان دمشق السابع للعلـــوم المسرحية" (144) وقد أعاد نشر هذه المداخلة مقدمةً للكتـــاب الذي نشر فيه أربع مسرحيات وأطلق عليه عنوان إحدى هذه المسرحيات "قطعة وطن على شاطئ غدير" (145). ثم يخيّر نيقولا يذكـــر باستثناء إضافة فقرة يشير فيها إلى ما يحتويه الكتـــاب من مسرحيات مشاكلا على درجة توفيقه في "محاولة الوصول إلى شكل محلّي ..." (146) وهذا التعليق الذي ضمّه إلى هذا الملـــف نحسبه لا أقترحه فيه وشر عبارة عن "نص مسرحي تعريبي غير مكتمل وقابل للتطوير" فعنوانه "يوسف العظمة يولد حرّا" (147) و"يوسف العظمة" هو أحد أبطال "سورية" الوطنيين الذين قاوموا الاستعمار الفرنسي رغم قلة العتاد وعدم تكافؤ القوى.

وفهمة هذا الشر تنجلي بالحديث في وضعه محاولة البحث عن شكل مسرحي في إطار ما من التجريب في الحركة المسرحية العالمية بهدف تمكين هذا الفن من التأكيد على هذه الجذور العربية الأصيلة والمتينة في أذهان القارئين لئلا من بين العرب الأمر الذي جعل صاحبنا أيضا عن هذا الشر المحلّي رغم كل شروحه ومبرراته، نتيجة الوعي الجمعي العام الذي يحتاج عملية سهلة ولا سريعة التحقيق.

---

144 ـ "الحياة المسرحية" (السورية) عدد 1977. ص(30) وما بعدها.
145 ـ الدار العربية للكتاب تونس ليبيا د.ت. وقعه بتاريخ (آذار 1979) دون الإشارة إلى تاريخ ظهور الشر الأول ولا إلى مناسبة ذلك.
146 ـ أنظر ص(4) من المرجع السابق.
147 ـ أنظر ص(38) من عدد "الحياة المسرحية" الناطق الذكر.

مرحـــان بلبـــــن :

* "خصّيصة المؤلف المسرحي العربي وأثره في التيارات المسرحيّة العالميّة" نشر هذا العنوان سنة 1977 وهو يحدد تواصلا لما سبق أن نشره في الصحف الدورية في سوريا (148) وركّز الكاتب في هذا العنوان على مجال أشكال التأثر بمختلف المدارس والتيارات المسرحيّة الغربية وأسبابها ملحّا بالخصوص على "الإلمام الحقيقي بين أنفسنا والعصر" بالدرجة الأولى مع رأيه بمعالجة عمليا النواحي الغربي مؤيّدا بذلك ضرورة بحث المسرحيين العرب عن هويّة مسرحهم وأسلوب خاص. مع التوجه إلى الطبقة الاجتماعية "التي ستبني المجتمع". وقيمة هذا العنوان تتمثّل بالخصوص في الوعي الثقافي لعالمية المسرح الحديث، وفي رصد أسباب التقليد والتبعيّة التي يعانيها هذا المسرح مع التأكيد على دور المؤسسات العامة التطبيقي ذلك. ولقد أعاد نشر هذا العنوان تحت عنوان الحوار في القسم الثاني من كتابه الأخير من بين الكتب في مقدمته (9-1)

* "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الصحراء" كتاب نشره 1979 (150) سعى فيه إلى بناء فن المسرح العربي بالتوجه إلى التوسيم لاستلهام من إعتبار المسرح الشعبي نموذجا لهذا المسرح، ونبع منذ بداية اكتساب صفة تأسيس المسرح الحديث من بين القضايا الأساسية

---

148 ـ "الصباح المسرحية" (السورية) خريف 1977 ص(115 ـ 125).
149 ـ ص(179 ـ 214) من كتابه المشروحة في الهوامش الأخيرة وهوامشها.
150 ـ منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، سنة 1984 (256 صفحة).

التي تواجه المسرح العربي ، وأفرد فصلا منه لهذه المسألة تتمثل بـ: "قضايا نقدية في تأصيل المسرح العربي" (151) وحاول فيه تأكيد البعد الاجتماعي والنضالي للهوية متشرا ربط "تأصيل المسرح العربي" بمقاومة أشكال الاستعمار وبضمان الجماهيرية اليومي على إطار صراع الطبقات أمرا ضروريا.

ولا يخلو الكتاب من مجهود تأليفي تنظيري عارضه أو موجة مقالات أعاد معالجتها بكثير من التبسيط تضمنها بعض ، ولعل التعبير الرمزي الوارد في محظ أدرجه إطار موصلة التأصيل له . ولقد رأى الكاتب من الدراسات النظرية والتطبيقية بحكم متابعته لحياة المسرحية السورية عامل وسائل للتأصيل كان عليه أن يشتغل في سبيله برامج بين احراجين .

روجي عساف :

* بدأ مسرح الحكواتي عام سنة 1977 (152) تعبير مع "بدأ حياة المسرح الاحتفالي" العربي أكثر من مرة وهو تعبير عن رفض المسرح السائد وعن سعي لتجاوز مأزق آخر يتمثل في عزوبة ممارسته وضع من يوجه إليهم وبهدف التخلص من العطبة التوصيلية إلى داخل المحدث من خلال تقويم الممارسة العيادية لأعضاء مسرح الحكواتي

---

151 ـ ع(153 ـ 114 :) .

152 ـ الحياة المسرحية (السورية) العدد 6 سنة 1979 ع(1 ـ 123) واعتمد (المجلة) عدد : 7 ، يونيو 1981، مثلا، أبعاد ذكره في كتاب "المسرحة أعمدة المدينة" (ـ 18) صفحة التعريف به .

في جنوب لبنان والتنظير لمسرح بديل إنطلاقاً من هذه التجربة .
ولئن لم يُعْنَ روجي عساف هذا البيان فبدا وكأنه ناطقٌ بلسان أفراد مجموعة "الحكواتي" المسرحية فإنّ نسبته إليه ثابتة ، تماماً مثل نسبة بيانات "المسرح الاحتفالي" إلى عبد الكريم برشيد . ويتجلّى هذا الأمر بوضوح عند إمضائه لهذا البيان ذاتِه بمناسبة إصداره باللّغة الفرنسيّة (153)،من ناحية،وعند ضمّه إلى المواد التي إحتواها كتابه : " المسرحة . . أفنعة العديمة . . "،من ناحية أخرى .

* مسألة التمثيل في المجتمع الإسلامي مقال نشره سنة 1983 (154) وأعنتني فيه ببحث مسألة غياب الفنّ المسرحيّ عن الحضارة الإسلامية معتمِداً طرقاً طرحها خاطئة وغير بريئة رافضاً هيمنة النموذج الأوروبي للفنون عامّة وللمسرح خاصة

* المسرحة ، أفنعة العديمة . . . " : كتاب طهر لـ"روجي عسّاف" سنة 1984 (155) خصّص الفصل الأوّل منه لتقويم ممارسته المسرحيّة إلى أن وصل إلى مرحلة "الحكواتي" وأعاد في الفصول الثلاثة اللاحقة نشر أهمّ النصوص (156) التأصيلية فبدت المقولات التي اعتمدت فيها

---

153 Roger Assaf, Notes sur le théâtre du conteur, Paris, Janvier 1983.
نصّ مرقون في (11) صفحة ، وُزّع على المتفرجين والنقّاد بمناسبة الجولة التي قامت بها فرقة "الحكواتي" في فرنسا وقُدّمت أثناءها مسرحيّة " أيام الحيّام" ، سنة 1983 .

154 ــ مواقف ربيع 1983 أنظر ص (64) وما بعدها .

155 ــ دار الحداثة بيروت 1984 .

156 ــ أورد في الفصل الثاني نص المحاضرة التي ألقاها بمناسبة "المؤتمر الأوّل للكتاب اللبنانيين والموسومة بـ"محاولة تحسير تطوّر المسرحة . . . (ص 31 ــ 45) ثم أعاد نشر مقال " مسألة التمثيل في المجتمع الاسلامي" ص (47 ــ 69) وأعتبره فصل الكتاب الثالث وكان مقالُ : نظرة في الثقافة والتصنيم ص : (71 ــ 102) الفصل الرابع في الكتاب .

وكأنها تتويج لسلسلة من التحوّلات عرفتها تجربة الكاتب المسرحية وتجاوز لتلك المراحل ، في ذات الآن ، على أن الكاتب وقع في صور من التّكرار نتيجة غمّه للمقالات المذكورة بشكل حرفيّ. ولقد راوح الكاتب فصول الكتاب بحواطر عبّرت عن إشكالاته من حضارة العرب جملة وتفصيلاً وعن تعلّقه بالحضارة والفكر الإسلاميّين عامةً وبما يعرفه المذهب الشّيعيّ بوجه الخصوص من وسائل "للخلاص" ، ولا يمكن أن تكون ممارسته لفعل المسرحي في الجنوب اللّبناني واندماجه بجماهير جنوب لبنان ذي الأغلبية الشيعيّة ومعايشته لهم في حياتهم اليومية بعيدة نطبيقًا لمقولة "التّقشف العضوي" التي دعا إليها من ناحية ، وتفاعله مع ما تطرحه الأحزاب السياسيّة المنبثقة أو المتناغمة مع توجهات "الجمهوريّة الاسلامية" (157) في إيران ، من ناحية أخرى ، لا يمكن أن يكون ذلك أجنبيًا عن المنحى الذي اتخذته سيرة حياته الفنية والفكرية كما نجلّي من خلال هذا الكتاب .

ـ عبد الفتاح رواس قلعة جي :

* "مشروع آخر في المسرح العربي" ظهر هذا المقال سنة 1983 (158) يبدأ الكاتب هذا المقال بطرح مسألة عدم معرفة العرب للمسرح بشكله الغربي ومناقشة أهم الأسس التي أقيمت عليها ويخلص إلى أن أسبقية المسرح العربي لا يمكن أن يتمّ إلا عبر التحرّر من الضوابط الغربية لهذا المسرح "

---

157 ـ عبّر عن تعاطفه مع ما تم وبتم في إيران في أغلب "الخواطر" التي راوح بها بين ما أعاد نشره من مقالات . ولقد ذكر "إيران" و"طهران" أيام "الثورة الاسلامية" تصريحا ص : (46) ، (69 ـ 70) من كتابه المذكور .

158 ـ الموقف الأدبي (سورية) تشرين الأول 83 عدد 145 ـ 146 ويقع بين ص : (88) و(108) أعاد نشر هذا المقال أواخر سنة 1988 في كتاب أطلق عليه عنوان "مسرح الريادة" ولقد توسع فيه فأضاف له جزءا خصصه لقراءة التراث الشعبي قراءة مسرحيّة إضافة لما حواه المقال في صورته الأولى من قراءات للتراث المدون ، انظر :
عبد الفتاح رواس قلعة جي ، مسرح الريادة ، الأهالي للطباعة والنشر ، دمشق ، 1988 ص : (103 ـ 174) .

وبناء "نماذج خاصة من خلال استقراء التراث في إطار بناء نظرية نقدية عربية معاصرة "ولقد حاول إبراز الأمر من خلال نماذج من التناجيات الفنية العربية والإسلامية .

* قدمت مسرحية "عرس دلبي في سكر برلك" شرها سنة 1984 (159) يستعيد في هذه المقدمة أهم المقولات التي عرضها في مقاله السابق معتبرا هذه المسرحية محاولة تطبيقية لها ، مُبَيِّنًا هذه المسرحية تمس "الصراع الطبقي - الاجتماعي" وبيّنا أهم الأسس العامة التي يرتكز عليها هذا النمط من المسرح .

1 - 2 - 3 - 2 المصادر والروافد :

- د . علي الراعي :

* "الكوميديا المؤتجلة في المسرح المصري" نشرت سنة 1968 (160) ولقد قسمه كاتبه إلى قسمين كبيرين: قسم تحليلي تناول فيه بالدرس "أشكالا مسرحية ... لم تذكر في كتب الدراسات أو على لسان القائمين الا مقترنة بالازدراء والاستخفاف" وهي مهنة المسرح المرتجل ، وذلك في سبيل "البحث عن شكل مسرحي عربي خالص من أوزاننا " (161) وانقسم الثاني أورد فيه ما جمعه من نصوص المضحكة بأعتبارها نماذج قابلة للإقتباس.

د . عبد الحميد يونس :

* مسرح العلكة ومشاكل تسميره كاتبه سنة 1969 (162)

---

159 - سلسلة "مسرحيات عربية" (2) منشورات وزارة الثقافة سورية 1984 .

160 - كتاب الهلال، القاهرة، نوفمبر 1968 .

161 - المرجع السابق ص(9) وما بعدها .

162 - مجلة "المسرح" المصرية، أكتوبر 1969 .

يذهب الكاتب في مقاله هذا إلى أن إعتبار الفن الدرامي غير أصيل عند العرب أثناء الغرب مؤكدا تأصله في الثقافة العربية على غرار ما ذهب إليه في حكاية خيال الظل (163) مستشهدا بما ذهب إليه "دريوتون" في إثبات معرفة قدماء المصريين للمسرح ومعتمدا الأصل الطقسي لهذا الفن ووحدة التعبير الفني في إمتزاج الإشارة بالحركة والكلمة في الإيقاع . . . وانطلاقا من ذلك يدعو إلى إعادة الاعتبار للمأثورات الشعبية بالبحث عنها والسعي إلى معرفتها وتمثلها تمثلا يمكن من إستلهامها إستلهاما ينشأ عنه فن أصيل لا حواجز دونه ودون الجماهير الواسعة .

د . سلمان قطاية :

* المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ (164) وهو كتاب طبع سنة (1972) يستهله بالإشارة إلى سبب تخلف المسرح العربي وعجز رجال المسرح العربي عن "خلق مسرح أصيل "فيعيد الأمر إلى "تقليد المسرح الأوربي وإلى إرضاء طبقة من المجتمع ليست الطبقة الشعبية" (165) ثم يمر للبحث في مكونات المسرح الفعلية ويدعو إنطلاقا من ذلك إلى "العودة الى تاريخنا وحياتنا الاجتماعية للتنقيب عن أشكال مسرحية أو مسرح عربي " (166) ويستعرض مختلف الظواهر المسرحية معرفا بها ثم يحدد الشروط الكفيلة بتحقيق هذا المسرح العربي الأصيل ومنطلقا في ذلك من تجربة "عبد الرحمان كاكي " المسرحي الجزائري التي أفرد لها قسما

---

163 ـ د . عبد الحميد يونس ـ "خيال الظل" ـ الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1965 أنظر ص : (6) و (98) وما بعدها .

164 ـ إتحاد الكتاب ، دمشق 1972 .

165 ـ المرجع السابق ص (9) .

166 ـ المرجع السابق ص (47) .

هامًا من كتابه معتمدا في ذلك على مشاهدته لبعض أعماله وعلى مجموع ما صرّح به الرجل وعلّق به عليه بعض النقاد المسرحيين الفرنسيين والعرب .

د . حسن المنيعي :

أبحاث في المسرح المغربي : كتاب ظهر في المغرب سنة 1974 (167) ويعتبر هذا الكتاب المرجع الأساسي لمن يروم التعرّف على مسرح المغرب الأقصى ، وهو بسيفته تلك يحاول تقديم صورة بانورامية لتاريخ هذا المسرح محاولًا بيان الأسس التي كانت وراء نشأته بهذه الصورة وما طرح ويطرح على ممارسيه من إشكالات ويد عو الكاتب في هذا الإطار وبشكل بعيد عن الحماس والتشنّج إلى ضرورة خلق تراث وطني " (168) "تخلو إبداعاته من كلّ التأثيرات الأجنبية"(169) وتتجلّى قيمة هذا الكتاب الأساسية بالنسبة إلى بحثنا في تعريفه ، من ناحية، بمختلف أشكال التعبير الشعبية العفوية القابلة للمسرحة التي عرفها المغرب الأقصى والتي سنجد صداها في كثير من الدعوات اللاحقة لتأصيل المسرح العربي في المغرب والمشرق العربيين ، كما تتجلّى أهميته ، من ناحية أخرى ، في تقويم لأهمّ التجارب المسرحية المغربية وخاصّة منها ذات التوجّه التأصيلي مستفيدًا في ذلك بشكل خاص من أعمال عبد الله شقرون (170)

---

167 ــ ترجمة للرسالة التي قدّمها إلى جامعة باريس فصد نيل شهادة الدكتوراه وكانت تحت إشراف الأستاذ "شارل بيطلا" وسمّاها بـ :

Recherches sur le théâtre marocain.

ظهرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب عن مطبعة أفريكا سنة 1974 .

168 ــ ص (177) من المرجع السابق .

169 ــ ص (29) من المرجع نفسه

170 ــ كتب عبد الله شقرون عددًا من الأبحاث والمقالات الرائدة حول المسرح المغربي إلا أن نشرها في مجلات مغربية قليلة الانتشار ، في الأغلب ، خارج حدود المملكة المغربية ، جعل الإطلاع عليها عسيرًا . ولقد أمكنه جمع أهمّ هذه المقالات سنة 1988 فنبّهنا سبقه إلى سبر أغوار المسرح الشعبي المغربي وحضور نتائج أعماله في أبحاث اللاحقين ومن بينهم "حسين المنيعي ".أطلق على هذا الكتاب عنوان "حديث الإذاعة حول المسرح العربي " وذلك تناغمًا مع الإطار الذي نشر فيه هذا الكتاب وهو "إتحاد إذاعات الدول العربية" (A.S.B.U) الذي كان أمينا عامًا له إلى حدود بداية سنة 1989 . أنظر : عبد الله شقرون ، حديث الإذاعة حول المسرح ، منشورات إتحاد إذاعات الدول العربية ، دراسات وبحوث إذاعية : (41)، تونس، 1988 .

د . محمّـــد عزيـــزة :

" الأشكال التقليدية للفرجة" نشر هذا الكتاب باللّغة الفرنسية سنة 1975 (171) وقيمة هذا الكتاب لا تتجلّى بالأساس في ما ذهب إليه من تفسير لأسباب غياب الفن المسرحي عن الثقافة والحضارة الاسلاميّين ونقد مختلف التفسيرات السابقة له فإنّ ذلك ليس إلّا إعادة لأهم الآراء التي ركّز عليها أطروحته الموسومة بـ"المسرح والاسلام" (172) وإنّما الهامّ فيه هو سعيه لعرض الأشكال التقليدية العربية للفرجة التي عرفتها تونس بغية الدّعوة إلى إكتشافها من جديد وإعادة الحياة إليها في إطار تحقيق مسرح عربيّ خصوصيّ ،

ـ أدونيس (علي أحمد سعيد)

* خواطر/نقائص في المسرح العربي نشره سنة 1977 (173) بعد الإشارة إلى حالة الاتّباع في الممارسة العربيّة للمسرح وبعد نفي أيّ "أصل" مسرحيّ عربي يرى أنه لا سبيل إلى "خلق مسرحيّتنا ما لم نخلق مشكليّتنا الدراميّة ولا تحقّق هذه الدراميّة إلّا الرؤيا الشعريّة بمعناه الواسع . . . ويعي الكاتب بأنه يبدأ في كتابته من الدّرجة الصفر" . (174)

1 ـ 2 ـ 4 **كيفيّة معالجة النصوص :**

إن إختيارنا الاعتماد في بحثنا هذا على النّصوص مصدرًا أساسيًا للكشف عن مكوّنات المسألة والوقوف على دلالاتها وأبعادها يجعلنا في حاجة إلى تحديد منهج

---

171 ـ عنوانه الأصلي Les formes traditionnelles du spectacle, S.T.D; Tunis, 1975.

172 ـ Le théâtre l'islam, SNED, ALGER, (S.D).

173 ـ نشر المقال بادئ الأمر في "الحياة المسرحية" (السورية) خريف 1977 ، ثمّ أعاد نشره في إطار كتاب له موسوم بـ"فاتحة النهايات للفن ، بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار العودة بيروت ، ط 1 ، 1980 ، وأطلق على المقال عنوانا آخر هو "بيان المسرح" وإحالاتنا ستكون إلى هذا الكتاب .

174 ـ ص (157) من الكتاب المذكور .

سيـــر حتمه في التّعامل مع مواد هذه المدوّنة النّصيـــة ـ ولقد تـــراءى لنا ـ لتحقيق الأهداف التي رسمنا ـ سبيلان أساسيّان لمعالجة هذه النصوص والاستفـــادة منها ، أما أول الطريقيـــن فيتمثّـــل في تصنيف هذه النصوص باعتبار مؤلّفيهـــا ودراسة كل مقاربـــة على حدة باعتبارها حالةً مستقلّـــة بذاتها ، وأمّا المسلك الثاني فيتمثّـــل في تناول المسألـــة باعتبارهـــا تمازجا فكريّا وفنّيا عامّا فلا فائدة من ثمّـــة لتخصيـــص دراسة مفـــردة لكلّ رمز من رمـــوز هذا التّيـــار . وبإمعـــان النّظر فيهما لاحظنا أنّ المسلـــك الأول وإن كان يُمكّن الباحـــث من رؤيـــة متكاملـــة لتجربـــة أصحاب هذه الدعوات أفرادا إذ بالمقـــدور الرّبط بين مكوّنـــات الـــدعـــوة إلى التّأصيـــل وبين طـــرق الانجـــاز المقترحـــة والمتوخّـــاة فعليّا فيمكن من ثمّـــة تقويم درجة النّجاح في إنجاز تلك الانطلاقـــات،فإنّه يُوقعـــه في ضـــرورة الاختصـــار على علم واحـــد الأمـــر الـــذي يُبعـــد الباحث عن الوقـــوف على دلالات الظاهـــرة بشكـــل مفتـــح ، أو يُشقطه في تكـــرار بعض المظاهـــر أو المنطلقات أو الوسائل إذ التّداخـــل بين آراء أصحاب الدعـــوات ومناريحهـــم ، وإن اختلفـــت ، حاصـــلٌ . أمّا الطريقـــة الثانيـــة فإن كانـــت تُعفـــي الباحث من الوقـــوع في مثل هذا التّكرار فإنّها لا تمكّنـــه من تقويم دقيـــق لدعوات التأصيـــل إذ ذلـــك لا يُمكـــن أن يتمّ بشكـــل واضح إذا ما انعـــدم الوصـــل بين الأدوات والوسائـــل المقترحـــة لانجاز هذا التأصيـــل وبين المنطلقـــات على صعيـــد تجربـــة منسجمـــة ومتكاملـــة . ولذلـــك رأينا أن نجمع بين المسلكيـــن محاولين الاستفـــادة من إيجابيّاتهمـــا في معالجـــة النصـــوص ، فنتعامل مـــع النصـــوص باعتبارهـــا نصّا كبيـــرا واحدا نتحـــرّك داخلـــه بحريّـــة،مثمّنـــا في ذلـــك الوقـــوفَ على الظواهـــر وتصنيـــف مظاهرهـــا وتجلّياتهـــا وتحديـــدَ عناصرها ودلالاتهـــا انطـــلاقا من التّأليـــف بين البُنى التي تحدد منطـــق الخطـــاب في كلّ صنـــفٍ من تلك النصـــوص وسعيا إلى الوقـــوف على المنطـــق الجامع بينهـــا دون طمـــس ما فيه من مظاهـــر للتنوّع والاختـــلاف ثمّ نتعامـــل مع النّصـــوص مُفردةً كلّما اقتضـــى الأمر مقاربـــةً بين نصّ وآخـــر من المدوّنـــة أو مـــن خارجهـــا ، بحثا عن الصـــور بين منطلـــق هذه الدعـــوة إلى التّأصيـــل أو تلـــك ، أو كشفـــا عن صـــلات هذه التّيّـــارة بتلـــك ، محـــاوليـــن توخّـــي مُرونـــةً منهجيّـــة سعيـــنا إلى تحقيـــق مقاربـــة أنجع لنصـــوص مختلفـــة

الهويّة والجنس، ديدننا الكشفُ عن البنى العميقة لهذا الخطاب والوقوف على أسسه وعلى ما تحيل إليه، تشوّفا إلى السيطرة على معطيات الظاهرة في شمولها وإلى إدراك دلالاتها وعلى موقع تلك الدلالات من واقع الثقافة العربيّة.

وسنسعى لتحقيق الغايات التي رسمنا لبحثنا هذا من خلال إستنطاق هذه النصوص حسب المراحل التالية :

- الوقوف على الدوافع والدواعي التي كانت وراء ظاهرة تأصيل المسرح العربي وتحديد المنطلقات الأساسيّة التي احتكمتها .
- وصف مظاهر التأصيل المعبّر عنها في الخطاب النقدي والمسرحي وتنميطها تمثيلا .
- محاولة تقويم هذه الدعوة وتجلياتها تمهيدا للوقوف على آفاق تأصيل المسرح العربيّ وما يطرحه من مفارقات .

لكن قبل ذلك ينحتّم تحديد الفضاء النّصّي الذي نتحرّك فيه هذه المسألة إذ بغير ذلك يتعسّر أن نتجلّى دلالات الأدوات المعرفية التي بها نتوسّلها وعليها سنعوّل لتحقيق ما أرأيناه من أهداف وذلك إنطلاقًا من تحديد معاني المفاهيم الأساسيّة التي أعتمدنا ونعتمد في فصول بحثنا هذا . وأهمّ هذه المفاهيم ما أرتبط بالأصالة والتأصيل وتفرّع عنهما .

2 ـ الأرضية الفكرية للمسألة

2 — 1 — لماذا هذا المفهـــــوم ؟

2 — 2 — دلالات المفهـــوم وابعـــاده

2 — 3 — موقع "تأصيل المسرح العربي" من دلالات المفهـــوم وأبعـــاده .

2 – 1 – لماذا هذا الموضوع :

لقد أخذنا على هذا البحث عنوان : إشكاليات تأصيل المسرح العربي " واستعملنا مصطلح " تأصيل " بشكل متواتر في مدخل البحث دون تحديد دلالاته بشكل واضح ولا مباشر .

فلئن كان يتضح لنا في الأمر إصرارنا إبقاء مفهوما إجرائيا يساعدنا على سير المسألة وبيان طبيعتها أنه يتحتم علينا عند ولوج البحث فيها أن نبدأ بتلافي الأمر عسى إلى تعيين إستعمالنا لهذا المصطلح دون غيره بدءا الأمر ثم نعمل على تدقيق مقاربه والوقوف على دلالات المفاهيم المتفرعة عنه سعيا وراء رسم معالم الفضاء الفكري الذي تتحرك ضمنه مسألة " تأصيل المسرح العربي " وتتفاعل مع مكوناته والذي من غيره يصعب تحقيق ما أرتأيناه من غاية وراء بحثنا هذا . فلا مجال إلى فهم آليات عملية التأصيل وتحديد دلالاته وأبعاده ما لم نقف على المنطلق الذي يحكم حركة هذه المفاهيم داخل هذا الفضاء الفكري المرتبط بدوره بظروف نشأته وشروط تكونه .

2 ــ 1 ــ 1 لماذا "تأصيل" دون غيره ؟

إن حاضرنا على أصعدة عدة المفهوم دون غيره مستقل في غمرة حضوره في خطاب المبدعين والنقاد المعنيين بالظاهرة، أولا، وفي طبيعة هذا المفهوم السوسيو وآلإشكالية، ثانيا، فمن الدّاعين إلى تأصيل المسرح المسرحيّ رغم المناضلين لتكريس مشاريع مستقبلية للمسرح في الظاهرة مع السعي إلى تحقيق "شكل محلّي للمسرح" أو "مسرح يحمل بصمتنا الثقافية"، أو "مسرح مرتبط بالجماهير" أو "الإبداع المسرحي الذي يعبّر عن واقعنا" ، لنتبيّن بوضوح عن مدى انتمائهم أو انتماء أعمالهم إلى إشكال المفهوم الذي رأينا إشكاليته أو أحد مشاكله نجدر بنا الوقوف إليه أو عند بعض مرتكزاته وبوادره ، فهذا يرى الحكيم ــ منذ ــ يتحدّث عن الظاهرة في كتابه "قالبنا المسرحي" (1) مناقشا "هل يمكن ... أن نتحدث أبدا عالما يكون مسرحيا وتكون مسرحنا عن داخل أرواحنا وأحاسيسنا وتراثنا" (2) في الصفحة ذاتها من الكتاب يتمثل "... كل ما يجب توفيره هو أن يكون منح أعمالنا إحتواء أعمالنا في مدى من التضخم الواعي والواضح الذي عمّ علمنا ..." وهذا "وليد إختراعي" يتمثل " ... أن سيرة التجريب قادتني إلى محاولة الوصول إلى شكل محلي أعتقد أني لم أحقّقه بعد ولكن الحتم مساوٍ يعيش في الصدر على أمل التحقيق" (3) فيتمثل تعبير تحقيق "الشكل المحلّي" للتعبير عن الظاهرة ويكثّفه في الصفحة عينها أيضا يقول "إن كان التجريب عملا فإنّ التجريب هو الإبداع ،

---

1 ــ قالبنا المسرحي (سبق تعريفه) .
2 ــ المرجع السابق ص(ذاته) .
3 ــ "وليد اختراعي" ، مطبعة وطن لي سالمي قديم ، وزارة الثقافة قدمت في سنة 79، ص(14) .

إنّ حصيلة المسيرة منذ خطوة البداية على مسار التجريب قد يؤدّي إلى المسرح العربي الأصيل." ونعت الظاهرة تتكرّر عند كثير من المسرحيين والنقاد العرب بل منهم من يستعمل أكثر من تعبير في النّص الواحد للتعبير عن ذات الظاهرة ثمّ يعود إلى إستعمال المفهوم الذي إعتمدناه كما هو الشأن بالنسبة إلى "فرحان بلبل" ـ مثلا ـ الذي يستعمل مصطلح الترسيخ بفصل " ... حتى نقدر على عبور المسرح الذي يؤدّي بنا إلى الطرق الصحيحة في ترسيخ مسرحنا العربي ..." (4) يعبّر عن الظاهرة نفسها في النص ذاته بلفظة أخرى قائلا : " ... رغبتنا وبحثنا عن هويّة المسرح العربي، أن نخصّ له تاريخا يماثله " (5) في حين أنه أطلق على كامل الفصل عنوان " تجاربنا تقدّمه في تأصيل المسرح العربي" (6) واعتمد هذا المفهوم في متنه فهو يقول مثلا " إن إستعمال التاريخ المسرحي يؤدّي إلى إستخدام الوسائل الدرامية ويقلّل من عمليّة التراكم التي هي أحد السبل الهامة لتأصيل المسرح العربي ..." (7)

ورغبة مفهوم " التأصيل " على حساب النقاد والمسرحيين سواء في إطلاقه على الظاهرة أو اعتماده للتعبير أو التحليل هي من بواعثهم يؤكّد أنّه مفهوم جامع وصبغته تلك تؤهّله لكي يُطلَق على الظاهرة في شمولها ، ويربطها في ذات الآن بما يطرحه هذا المفهوم من إشكالات وتعقيدات لسنا بعيدة عن هذه

4ـ المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1974 م : (156) .
5ـ المرجع السابق ص(158) .
6 ـ المرجع السابق ص(153) .
7 ـ المرجع السابق ص(167) .

الظاهرة ذاتها ، فلئن كان معنى العبارة على صعيد المُعجم سهلَ التحديد نسبيًا فإن دلالات المفهوم السياقيّة متعدّدة تعدّدًا ومعانيه في خطاب المفكرين والنقاد والمبدعين متنافرة تنافرًا شأنه في ذلك شأن المفاهيم الجامعة المطّردة الحضور والكثيرة الاستعمال والمُراكِمة شتّى المعاني الحافّة الناتجة عن تفاعلها مع نظرات الناس المتقبلة للظواهر الثقافية وتشابكها مع رواهم المتناقضة للظواهر التاريخية والحضارية .

وليس تعدّدُ المصطلحات المعتمَدة من طرف رجال المسرح ونقادِهِ إلّا مظهرا من مظاهر هذه المعاني الحافّة وصورة لتعدّد دلالاته وتعقيدها فلا مجال إلى تحديد دلالات مفهوم تأصيل المسرح العربي بشكل مقنع دون رسم الفضاء الفكريّ الذي تتموضع فيه هذه المسألة وهذا لا يتمّ من غير النظر في دلالات مفهوم "التأصيل" وما ينضوي عليه في مستوى الخطاب الابداعي والنقدي أوّلا ثمّ في إطار الخطاب الفكري العربي المعاصر عامة ، ثانيا ، إذ خطاب الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي سليل هذا الفكر ومرتبط بظروف نشأته وشروط تكوّنه .

ويجدر بنا - لتحقيق ذلك - أن نبدأ بضبط معانيه المعجمية الأساسيّة فما عساها تكون ؟

2 ـ 2 دلالات المفهوم وأبعاده

ملفوظ "التأصيل" مشتق من الفعل المزيد "أصّل" ومجرّده أصل (بضم الصاد) ويفيد هذا الفعل معنى الارتباط بالأصل، فيقال "أصل الشيء أصالة اذا صار ذا أصل" و"رجل أصيل من كان له أصل "وكان" ثابت الرأي" (8) ومعنى الأصل "أسفل كلّ شيء" أو "أقدم صورة لشيء متبدّل" (9) ويعبّر ملفوظ "الأصالة" عن معنى "الصدق" فيقال عن وثيقة أو عمل إنهما أصيلان إذا كانا صادرين عن صاحبيهما (10) كما يعبّر ذات

---

8 ـ لسان العرب " لابن منظور" ، دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر ص(11) ص 16 ـ 18 .

9 ـ المرجع السابق .

10 ـ المعجم الفلسفي ، "د . جميل صليبا" دار الكتاب اللبناني بيروت 1978 ج I ص(97) .

الملفوظ عن معنى الجدّة والابتداع (11) فيوسم عمل أو إنجاز بعيسم الاصالة إذا كان جديدا مبتكرا (12)

هذه هي المعاني المحورية لجذر (أصل) في المستوى المعجمي ، ويمكن إختزالها في ثلاثة : الارتباط بالاصل والجذر ، والصدق والابتكار ، وهي معان لا تخلو من إختلاف اذ منها ما يُحيل الى معنى الاصل بمفهوم البداية والقدم ومنها ما يوحي بمعنى الجدّة . ثمّ إن البعد المعياري في هذه المعاني ـ إضافة لذلك ـ لا يتجلّى فيها بنفس القدر . لكن المتمعّن في الامر يبدو له أن هذا الاختلاف لا ينفي أسبابا تصل بين جميع هذه المعاني فيبدو المعنيان الثاني والثالث تنويعا للمعنى الاوّل وتدقيقا له ، إذ في معنى الصدق تقابل مع معنى الانتحال ، فالمنتحل أو المنحول من الامور ما يسبب خطأ أوتزييفا لغير أصله وكذلك الامر بالنسبة الى المعنى الثالث إذ يعتبر معنى الجدّة والابتكار عن تقابل مع معنى التقليد ،والتقليد إنّما هو إتّباع لاصول سابقة وعدم تأسيس لاصول جديدة . وإنطلاقا من معاني الاصل والاصالة هذه ، يصبح معنى التأصيل إكساب الامر أو الشيء إحدى هذه السمات الثلاث أو كلّها ، ومن نافل القول الإشارة إلى أنّ في ذلك إقرارا بغياب هذه السمات عن الشيء الموّجهة اليه عمليّة التأصيل . فهل تكفي هذه التحديدات المعجمية لبيان دلالات المفهوم وللوقوف على توّجهات الدّاعين

---

11 ـ المرجع السابق (المعطيات نفسها) ص 95 .
12 ـ المرجع السابق (المعطيات نفسها) ص 96 .

الى تأصيل المسرح العربي ؟

لئن كان للمعنى المعجمي دور هام في ذلك فإنه غير كاف للإحاطة بمعانيه ودقائق دلالاته ، إذ بحكم استعمالاته في سياقات مختلفة إكتسب هذا المفهوم معان حافة وارتبط بمفاهيم أخرى أضحى من الصعب التغاضي عنها إذا مارمنا الوقوف على دلالاته بشكل أقرب إلى الدقة . لذلك سنحاول إستقراء أهم الدلالات التي اكتسبها عند النقاد والمبدعين أولا ثم عند رجال الفكر والثقافة بشكل عام ثانيا ، وتصنيفنا هذا تصنيف منهجي لا غير إذ اتصال الدلالات في المجالين لا جدال فيه .

2 ـ 2 ـ 1 **في خطاب النقاد والمبدعين :**

يبدو أن إستعمال النقاد العرب لمصطلحي الأصالة والتأصيل في مجال فنون التعبير ونقدها حديث جدّا فلقد ذهبت "د . هند حسين طه (13) مثلا إلى أن "العرب لم يعرفوا مصطلح الأصالة التي تجري على ألسنتنا في الوقت الحاضر . . ." بل لم تكد هذه الباحثة تجد هذه اللفظة مستعملة "كمصطلح له دلالته ، في كل ما[استقرأته] من مصادر كثيرة في موروثنا الأدبي" (14) على خلاف مصطلح التقليد الذي كان متداولا بينهم ويرجح "د . شكري عيّاد" أن تاريخ شيوع عبارة "الأصالة" يعود إلى بداية الخمسينات من هذا القرن (15) على أنّ ذلك لا يعني

---

13 ـ "د . هند حسين طه" ، النظرية النقدية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام بالجمهورية العراقية ، 1981 ص(350).

14 ـ المرجع نفسه والمعطيات عينها ص(351) .

15 ـ "د . شكري عياد" الرؤيا المقيدة ، دراسات في التفسير الحضاري للأدب ، الهيأة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1978 ص(22) .

في رأيه غياب كلّ المضامين التي يعبّر عنها هذا المصطلح فلقد سبقته إلى التعبير عنها مصطلحات أخرى اعتمدها النّقّاد في العشرينات والثلاثينات تتمثّل حسب ما أستقرأه من نصوص نقدية حديثة في ما أسماه " بالتقابلات الأربعة" وهي التقليد والابتكار والقديم والجديد "(16) فهل يمكن أن يكون لحداثة شيوع المصطلح تأثير على معانيه ودلالاته ؟ وهل لهذه الأخيرة صلة بخصائص الفترة الزمنيّة التي شاع فيها ؟

لقد وقف أغلب من عالج المسألة على طبيعة المصطلح الفضفاضة ورأوا أن سبب ذلك راجع إلى وروده في سياقات متنوّعة ضمن الخطاب النقدي والفكريّ إذ قد يدلّ على المعنى وعلى خلافه (17) ولعلّ إمعان النظر في الأمر كفيل بتحديد الرئيسي من معانيه وقمين بالوقوف على المنطق الجامع الذي يربط بين دلالاته تلك .

ويمكن إجمالا أن نحصر ورود هذا المصطلح في ثنايا النصوص النقدية في سياقين رئيسيين هما السياق الجمعي والسياق المفرد ونقصد بالسياق الجمعي السياق الذي يرد فيه المصطلح واصفا شكلا من التعبير أو نوعا من النتاجات أو فنية من الفنيات يعتمدها مبدع أو عدد من المبدعين وأمّا السياق المفرد فهو الذي يطلق فيه على مبدع فرد بعينه ، على أنّ هاذين السياقين ليسا منفصلين عن بعضهما إنفصالا تامّا إذ كثيرا ما تتداخل معانيهما وترتبط أيما إرتباط ، فتنشأ عنهما إشكالات موحّدة لا فكاك بينهما .

فما هي أهم دلالات هذا المصطلح الوارد في الخطاب الابداعي والنقدي المعاصر ؟ ولتكن البداية بالسياق الفرديّ ، يقول

---

16 ــ المرجع السابق .

17 ــ الأمر بين في ما يتجلّى له من معان في مداخلات الباحثين بمناسبة الندوات الكثيرة المعقودة لتدارس المسألة .

"جلال العشري" معلّقا على أعمال نعمان عاشور المسرحية :

"كان تخبّطه وتعثّره فيما بين هاتين المسرحيّتين ... (18)

قوامها بحث الكاتب عن ذاته المسرحية الأصيلة ... لا عن طريق التقليد والمحاكاة ، بل عن طريق المكابدة والمعاناة" (19)

ومن خلال هذه الفقرة يعبّر الناقد - في نطاق تفسيره لهبوط مستوى ما كتبه الكاتب من مسرحيات بعد عمله المسرحيّ الأوّل الرائد - عن معنى للأصالة تبدو معه نزوعا من المبدع إلى إجتناب السير على منوال السابقين وسعيا الى التخلّص من تقليد النماذج المألوفة من إبداعات السلف من المبدعين . غايته من وراء ذلك إبداع الطريف . والوصول إلى تحقيق هذا الهدف إنّما هو مرام كل مبدع حقّ ، إذ هو الشهادة بأنه تجاوز مرحلة الاحتذاء إلى تحقيق شخصيّته الفنّية الخاصة ولا يبدو هذا الأمر في متناول كل الناس فلا تكفي معرفة فنّيات التعبير في هذا الجنس من الفن أو ذلك بل ولا حتى الحذق في صنعته لكي يبدع مارس ذلك التعبير الفنّي نتاجات أصيلة . فالأمر يتطلّب - زيادة على ذلك - قدرةً منه على إبتكار الجديد والطريف ولا يتسنّى له ذلك من غير توفّر درجة من الصدق تربط بين ما يبدعه المبدع وبين ما يعانيه من تجارب معيشة . وتوفّر الأصالة بهذا المعنى في الابداعات ومبدعيها هو الضامن لقيمتها . ولعلّ ذلك ما دفع "د . أحمد هيكل" إلى اعتبار "أن الأصالة ... لا بدّ منها بالنسبة للشاعر الفرد ... فكل

---

18 - المسرحيّتان المعنيّتان هنا هما أولى مسرحيّاته (الناس اللّي تحت) وآخرها في ذلك العهد وهي (بلاد بره).

19 - "جلال العشري" ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة . الهيأة المصرية للتأليف والنشر القاهرة 1971 ، ص 224 .

عمل لشاعر لا بدّ أن ينمّ عن ذاته ، عن روحه ، عن تفرّده ، عن عبقريّته وموهبته وشخصيّته ، تماما كلون عينيْه وشعره وبصمات أصابعه ..." (20) فالأصالة إذن في هذا السياق إنما هي صنو الابتكار الذي يعني تجنّب الاتباع وتحقيق الذات المفردة في إبداعات المبدع وهي كذلك تعبير عن صدقه الفنّي ونبوغه الشّخصي .

هذه هي أهمّ دلالات المفهوم في مستوى السياق المفرد ، حسبما عبّرت عنها هذه العيّنة من الخطاب النقدي العربي ، ففيم تتمثّل على مستوى السياق الجمعي ؟

إن المعنى الذي يتجلّى من غير عناء ينمثّل في التمسّك بكل ما هو قديم مرتبط بالأصل والجذور ورفض الجديد الغريب والاحتراز منه . ويمكن أن نستشفّ هذا المعنى من موقف الشيخ " ناصيف اليازجي "(1800 ــ 1871) حسب ما ذهب إليه "خليل حاوى" عند بيانه إسهام الشيخ وتلاميذه من النهضة العربية المعاصرة (22) فلقد سعى هذا الأخير إلى تقييم إختيارات الشّيخ الأدبيّة قائلا "فإن نظرنا إلى قيمة أدبه وآثاره اللغوية بأعتبارها جزءا من النهضة ، أمكننا أن نرى فيها الخطوة الأولى نحو انبعاث تراثيّ صحيح أنجزه تابعوه . فقد حاول أن يرسّخ في تربة عصره تعبيرا عربيّا عميق الجذور بدلا من تعبير زمانه الذي لا جذور له "....(23) فتبيّنا في

---

20 ــ الشعر العربي المعاصر بين الأصالة والتجديد ، الآداب (البيروتية) نوفمبر 1971 ص(20).

22 ــ "د . خليل حاوي" ، النهضة والبحث عن الهوية ، الفكر العربي المعاصر عدد 17 كانون الأول (ديسمبر) 81 وكانون الثاني (جانفي) 1982 ص(30 ــ 45).

23 ــ المرجع نفسه والمعطيات ذاتها ، ص(32) .

ذلك ما ذهب إليه المستشرق "قيب" (Gibb) (1895 ـ 1971؟) الذي رأى " أن أعظم الفضل يعود الى آثاره (اليازجي) في أن المدرسة السورية ... خلصت من خطر كان يهدّدها بالانحلال في محاكاة باهتة لحضارة غريبة (هي الحضارة الغربيّة) عن تلك المدرسة وتراثها "(24). وتظهر وسائل الشيخ "ناصيف اليازجي" إلى تحقيق الأصالة متمثّلة في تمسّكه بالعربيّة الفصحى وفي العودة إلى أشكال من التّعبير قديمة مثل "المقامة" وهي المقصود في القولة الآتية الذكر ورفض لكل جديد غريب على الثقافة العربية،والمقصود به هنا أشكال التعبير الرّوائي والقصصي الأوروبيّة،ويبدو هذا الاختيار نابعا عن وعي قومي وشعور بخطر يتهدّد الذّات ، ولا سبيل إلى تفاديه بغير الاعتزاز بالماضي والاعتداد بالتّراث وإعادة الاعتبار الى أشكال تعبير الأجداد بالنّسج على منوالهم ورفض الوافد من الأشكال الفنية رغم إغراءاتها ونبذ اللّغة العربية "المبسّطة" والشائعة في التعابير الفنية فضلا عن اللّهجات المحليّة رغم ما يمكن أن تتّسم به تلك من مرونة ومن قدرة على إحداث التواصل ، والتمسّك بصفاء الفصحى حتى وان كانت غريبة عن أسماع الكثيرين وأفهامهم ، وهو ما ذهب إليه شوقي في شوقياته مثلا إذ بدا فيها ـ حسب محمّد حسين هيكل ـ (25) "يغلو في شرقيّته وعربيّته أحيانا .... ويتعمّد ذلك في لفظه ومعناه ، وسبب ذلك هو ما يراه من ضرورة مقاومة النزعة القائمة بنفوس كثيرة تصبو إلى نسيان ما خلّف السلف من تراث والأخذ بكل ما يبتدع عن الحاضر من وراء الغرب"(26)

---

24 ـ المرجع نفسه والمعطيات ذاتها، ص(33) .

25 ـ كتب مقدمة ديوان "الشوقيات" نشر دار الكتاب العربي بيروت (د.ت). أنظر الجزء الأول بين صفحتي (13 و 16) .

26 ـ ص(15)، المرجع السابق (التشديد من عندنا).

بل انه يعمد في لغته الى "بعث القديم من الألفاظ التي نسيها النّاس وصاروا لا يحبّونها لأنّهم لا يعرفونها . . ."(27) ودون الدخول في نقاش رأي الناقد وتقويماته لشعر الشاعر فإنّ قراءته لتلك الأشعار بهذا الشكل وتفسيره لأبياته هذا المسلك في لغة شعره تؤكد للامعنى الأصالة المرتبط بنوع من الحنين الى السّلف ويشكل من أشكال الخوف من الحاضر الذي أضحت وسائل فهمه والسيطرة عليه وطرق التعبير عنه بيد الغرب المتهيّر المخيف ، وهذه النّظرة إلى الأصالة في مستوى خطاب النقد الأدبي وان بدت مشروعة ومقبولة عند الكثير من النّقاد والأدباء فانها لم تحتظ برضى اللاحقين من الأدباء والتابعين من النقاد ، فبعضهم وان تمسّكوا بضرورة تحقيق أصالة النّتاجات الأدبيّة ـ خاضعين عن ذلك إلى ذات الحوافز والدوافع نفسيا ـ فإنّه بدا لهم أنّ تجاهل الحاضر بتناسيه أو الترفّع عنه لم يعد يسيرًا وأن مواجهة تيّار العصر بهذه الطريقة لم تعدّ ممكنة ولذلك رأوا ضرورة تصحيح الطريق الى انجاز الأصالة بشكل يُزيل القطيعة الزمنية الفاصلة بين أشكال التعبير الأصيلة ومضامينها المنتمية الى زمن مضى وولّى وبين حاضر الغرب المستعصي عليهم ويعمل على تمكين نتاجاتهم الأدبيّة والفنيّة من نجاعة وفاعلية أكبر . فظهر ملفوظ "الأصالة" في خطابهم بشكل جديد ، ودرجوا على إستعماله مشفوعا بمفاهيم أخرى تعدّله وتصحّح مداه ، فتكلّموا عن تحقيق "الأصالة والمعاصرة" أو "الأصالة

---

27 ـ المرجع السابق ، المعطيات ذاتها .

والتجديد "أو "الاصالة والتفتح "(28) ساعين من وراء هذا العطف التلازمي إلى تحقيق غايتين تبدوان متعارضتين وهما المحافظة على ألذات والدفاع عنها بالتمسك بتراث الماضي من ناحية والتفاعل مع مستجدات الحاضر ومستلزماته من ناحية أخرى ، فأصبحت نجاعة تحقيق الاصالة مشروطة في عرفهم بتحقيق المعاصرة عبر التجديد ، يقول "جلال العشري" مقيما شعر عبد الوهاب البياتي "... على أنه إذا كان البياتي من أبرز الشعراء الذين سارعوا إلى تقبل الشكل الجديد ، فهو في الوقت نفسه من أبرز الشعراء الذين عملوا على تعميقه وتأصيله ، حتى لا يصبح شيئا مبتسرا عديم الجذور ... فالشعر الجديد عند البياتي ليس هو شعر التفعيلة الواحدة ، ولا هو الشعر غير المقفى ، لأن الاوزان القديمة مرعية في شعره ، كما أن أغلب أشعاره تكاد تتكامل أبياتها وتنظيم قوافيها وإنما الجديد حقا في شعر هذا الشاعر ، هو تطويع الشعر لحركة الحياة المعاصرة وتوظيفه لخدمة قضايا العصر"(29)

---

28 ـ لقد ارتفعت هذه التعابير الثنائية الى مستوى المصطلح العام في خطاب النقاد والمفكرين بحكم جريانها على ألسنتهم وفي ما يكتبون ، فلقد نظمت المنظمة العربية للتربية والعلوم والثقافة (الالكسو) مثلا مؤتمرا فكريا أسمته "مؤتمر الاصالة والتجديد " أنظر مقدمة مقال " الاصالة في الثقافة القومية المعاصرة" ، لاحسان عباس ـ الاداب (البيروتية) نوفمبر 1971 ،أو مقال "الاصالة في الثقافة القومية المعاصرة"لاحسان عباس الوارد في "القومية العربية والاسلام"نشر مركز دراسات الوحدة العربية ، ط 2 ،بغداد 1982 .

29 ـ "جلال العشري" ، ثقافتنا ... بين الاصالة والمعاصرة ، الهيأة المصرية العامة للتأليف والنشر القاهرة 1971،انظر ص(158) .

لقد حاول الناقد إبراز عناصر الطرافة في شعر الشاعر فرآها متمثلة في حرصه على التوفيق بين التجديد والمحافظة على السمات الأساسية للشعر التقليدي القديم الضامنة للأصالة . فتجلت من خلال رؤية الناقد الحاجة إلى ضرورة تطابق ثنائيّة التجديد والتقليد مع ثنائيّة المعاصرة والأصالة الأمر الذي يجعل الغاية من مجهود التأصيل تحقيق نوع من التوازن بين سمتين في النتاجات الأدبية ضروريتين رغم ما بهد و بينهما من تعارض . فتصبح المسألة مطروحةً في شكل معادلة تحقيق عناصرها مهما هو شرط نجاحها ، يقول أحد النقاد (30) "... وإذا كان لا بدّ من تحقّق "الأصالة و"التجديد" جميعًا لبقاء شعر جيّد باق ومتطوّر فلا بدّ - بالضرورة - من مراعاة عدم طغيان أحد العنصرين على الآخر ، لأن "الأصالة" إذا طغت على "التجديد "ورطت في المحافظة أو أوقعت في التقليد ، ولأن "التجديد " إذا جاء على "الأصالة"جرّ إلى المحاكاة العمياء والنقل الأبله ... وإذن فلا بد "للأصالة" من "تجديد "يكافئها ويسوبها عن أن تكون تقليدًا للقديم أو مجرّد محافظة عليه ، ولا بد "للتجديد " من أن يستند دائما الى "الأصالة"تعادله وتعصمه من أن يكون نقلا للحديث واقحاما لشيء غريب على طبيعة الفنّ الشعري العربيّ كما تشكّلت وتخلّفت عبر العصور..." (31) ولئن سعى هذا الناقد إلى تدقيق هذا المفهوم بمحاولة التمييز بالخصوص بين

---

30 - "د . أحمد هيكل" ، الشعر العربي المعاصر بين الأصالة والتجديد ، الآداب (البيروتية) سنة 19 نوفمبر 1971 ، ص(20 - 23)

31 - المرجع السابق .

مفهوم " التقليدية " المتمثل حسبه في " التشبث المطلق بالقديم " (32) ومفهوم " المحافظة " الذي يقصد به - في رأيه - " إتخاذ الجيد من القديم مثلاً يحتذى " (33) خاتماً الحكم على ما يمكن أن يبقى من تراث القدماء بأنه يتسم بسمة السببية ، فإنه أقر ضمنياً بارتباط الأصل من المنتجات بالماضي وبالقديم ، وارتباطه ذلك يتطلب نوعاً من التطعيم " بالجديد " الذي لا يضر بأصل تكمن ذاتيته إنما بالتأثر من الحاضر ويصدر عن التيار " التقليدي " عبر تحديد نتاجا القدماء وسيرانا القدماء والتجديد يعني الإفادة من النماذج السرمدية القديمة إلى طبيعة عصرنا ، المتطلعة عن جدارة " (34) عكس الإشارة بهذا الصدد إنما هي كل ما من شأنه أن يجعل " تميز صفحته أمرا . . . وعقومات عروبتنا في الفكر والحضارة حصنا " (35) غير أن هذه المقومات غير صادرة لدى الكثير من التيارات العصر جذرا وفكرا وحاضرا ، لأن " التجديد " إنما هو كل ما يضمن الاتصال بالعصر غير أنه يتأثر جميعا فيها إذ أنه سأي عالم غير عالم العروبة والإسلام هو عالم الغرب . يتضح الإشارة أيضا ما كمن بالمجال " التحريفي " أقرب إلى التكون ، في رأي بعضهم إذ باستثناء بعض الخزعبلات التي يتطير منها الحد من خطورة المد الجارف الذي تمثله إبداعات الغرب وأشكال تعبيرهم الغنية فإن هذه النظرة الى الإشارة لا تكاد تعطيها دورا فعالا ومؤثرا في حياة العرب وقضاياهم الراهنة ولعل هذا ما دفع " حنا بارك " إلى اقتراح ثنائية أخرى في كتابه " العرب من الأمس إلى الغد " (36) نجد صداها

---

32 - المرجع السابق .
33 - المرجع السابق .
34 - " د . شكري عياد " ، مقومات الإشارة والتجديد والشاعرة العربية المعاصرة ، الآداب (اللبنانية) ديسمبر 1967 .
35 - " د . أحمد هيكل " ، الشعر العربي بين الإشارة والتجديد (بحث التعريف به) ص(د) .
36 - ترجمة " د . علي سعد " ، دار الكتاب اللبناني بيروت (د . ت .) .

في أعمال كتبها من المفكرين الحرب (37) وهي تنافيه " الأصالة والعالمية" التي تجلّت له في كتبها من مناظر الحياة الثقافية العربية وفي موقف الغرب بالخصوص من مسألة اللغة العربية التي هي أهم مقومات الأصالة في الآثار العتيقة والأدبية . فماذا ينتظر العرب من المسرح - حسب رأيه - ؟ " إنهم يطالبون من المسرح (هكذا) أن تكون مسطرة على الحالم وأداة شعر بقرضهم ، أي أن تكون في الثوب الواحد حرّيّا عليّا وضريبا من الراقص المطرّب ..." (38) وهذه المثالب التي يقدح بها " الأصالة" وفي أوربا نفسها يعلن البعض إفلاسها ويؤكد " العالمية" الموجودة في العمل والمنتجة الجماعية" (39) في رأي " د . محمد الدين ابراهيم" الذي يرى أن " الأصالة في استمرارية حيّة متطوّرة ... وهي في جانب منها تراث ، ولكنه تراث يتجدّد مركز حيل ... والجديد أو المعاصر هو ما يكرره أو يطلقه أو يستحضره جيل معيّن إعادة إلى الماضي ، وتطويرا له ، وانتماءا معه " ... (40)

إن هذه النظرة لا تخالف محاولة لحصار الخصوصية في المسرح الزنجي والنصراني على حدّ السواء ما دمنا نعتبرهم حسب رأينا شوكل ما هو قابل للتجدّد بكل ما هو عام ومستمر وامتداد بين القديم والمعاصر ، بين القديم والجديد ، لكن هذه البلورة - عن وعي منا - تبقى بعيدة عن التنميط الجديدي الذي يُسقط إلى مجال أوسع وأشمل هو المرتبط من السراب، لا يُخفّي إشباع مجال البحث في هذا الميدان وتعقيده واختلاف الآراء فيه باختلاف ما يستبطن مختلف مكونة وأبعاد برلوجيه في تحليل مسائل الثقافة بصفة عامة

---

37 — انظر " محمد عزيزة" في تقارنه لأبواب كتاب التأليف المسرحي عند العرب المسلمين مثلا، انظر شكل حاص / ص : (٠٠) من كتابه : " Le Théâtre et l'Islam " (حسن التعريف به) .

38 — العرب من الأمر إلى العدد ص 593 (نفس المعطيات السابقة الذكر) ،

39 — تعقيب على محاضرة " حسن عابر" في ندوة مركز دراسات الوحدة العربية (ضمن التعريف به ، ص : (٤٤١ — ٤٤٥ .

40 — المرجع السابق، ص(٤٥) .

وهو ماسنحاول تناوله عند بحثنا في دلالة المفهوم في إطار الحفل الفكري والثقافي عامة . لكن ما هو المعنى الذي يمكن أن نقف عليه في تحديد مفهوم الأمالي والتأمل حسبما ورد لفظه في خطاب الاستاذ الأديب عبد السلام الجعفري ؟

لابد ودلالته رغم ما طغت عليه من أشكال الاختلاف والتغاير حين يوجب لا يكاد يحجب عن كل مايبدو ومضمرا بحضوره في طيات الوجود ، وأما عند الأخير فيتمثل في أي معاناة عند ، بوساطة معناه المعجمي الأول الذي يحيل إلى الأمثل النافع لمرتبط بمصدر وجوده أو مقصده ، مثلما يحيل الجد والاجتهاد ، لطلب الذي يعمل الإنسان ، وفي ذلك معنى ينبثق " فلسفة الجماعة " (41) التي تعني الإنسان بين العرب حيل مجموعة من الدراسات والمحاضرات تبلغت عن ما يزيد من سبعين في إبداعهم الفكري أنجزوا بما يعرفون ويتقارعون بسعيهما بمفهوم " التميز والنجاح المتجددة " (42) ويصدر أصحابها لا يمكن أن يتأتيا بالنسبة إلى الشعر العربي المعاصر سوى رأيهم مستمد إلا " تعبير (هذه) النسمات الحانية ، التي تعني حالة العاصر الثانية في روح الأمة وطبعها وتمثل مؤسساتها في الفكر والثقافة " (43) بحيث الأمالي يعني القراءة التي تفيد التجدد والاستمداد في الرمز ، مثل " نرجس الحكيم " في القصة التي صدرها بمرجعية " الملك أوديب " " . . . إن ما يثيره القراءة في الشخصيات إلا فضائله المتوارية ، كالبئر في كتاب . . . حفرة بعد حفرة . . . تراه الأديب في طابعه المحفوظ المحيط إليها من بعيد . . . " (44)

---

41 — " د . زكي نجاد " ، الرؤيا المقيدة (سبق التعريف به) .
42 — " د . أحمد سبتل " ، الشعر المسرحي بين الأمالي والتجديد (سبق التعريف به) ص(42) .
43 — المرجع السابق : ص(42) .
44 — " نرجس الحكيم " ، الملك أوديب ، المطبعة المعرفة بمدينة القاهرة (د ، ب) ص(14) .

وأمّا الناشئة حديثاً عن الاتصال بالأوربيّ يتمثّل في طرح المسألة في إطار علاقة الشرق العربي بالغرب الأوربيّ . ولعلّ هذا ما يفسّر ظهور مصطلح الأصالة في الوقت الذي لم يعرف فيه ، يمكن إدراجه - بناء على ذلك - ضمن المفاهيم والمصطلحات المكوّنة لمعجم النهضة العربية المعاصرة و المعبّرة عن إمتداداتها وعمّا طرحته من إشكالات تتعهد بها راغبة بطبيعة الحلة التي كانت عن هذا الشرب المتعدّد الوجوه المعقد والمبهر في آن ، ومن هذا الشرق المبهر والمعقّد بأمجاده هي ذات الآن فيدلّ مصطلح الأصالة على نوع من التوتّر بالإنتماء يحدّد نوعاً من السلوك إزاء الغرب والمتغرّبين سواء أكان الى مرافقة الركب ونجاحها في الالتحاق إلى عتبار " اغواءاته " المؤدية بخاطر الزوال ، هذه هي النوايا، أما المعبّرات عنها أساساً في المرافق النوعيّة الذي يجب إزاء هذا الغرب وهذا الحاضر ، وإزاء هذا الغرب وهذا الحاضر من خلال النظرة المؤدّية إلى أحياء الشعبي وأشكالها الراقدة وطروب المروث منها ، في علاقتها مع حاضر الغرب ومصطلحهم . ويحدّد المرجع الأول من الأصالة بمثل هي إعتبار تحقيقها يمرّ في مسرى السابير الغيبة عن جنب أجنبيا الغربية إعتبارا غربة لا تتآلف مع حنافس الذات المرجعة إلى مصدر خطر تاريخ عليها . لذلك يحتّم الرجوع إلى المروث من أحياء الشعبي فيبقى على مقاصها يحتمي من أشكال التأثيرات المكنة . وبهذا المعنى هو موقف جزء من السلفيين نبيلا قلّة ، ولقد أوردنا مرجع البحر " ناصيف البارحي " المتمثّل في رفض الرواية والدعة وتعلّقه بالعامة بحيّبها ويعيد لها الاعتبار؛ (45) متمثلاً بقول لبيد كما أوردنا صورة موسى المتمسك في نحره بالعربية

---

45 - " خليل حاوي " ، البحث والبحث عن الهوية (بحث المعرف به) .

الفصحى في صفائها الأول مثالا ثانيا لها (46)
أما التصوّر الثاني للأصالة فينطلق من نظرة إلى أجناس التعبير الفنية الوافدة نظرة تتعارض تعارضا سببيا مع التصوّر الأول إذ يذهبون إلى اعتبارها فريسة من قرائن المعاصرة والتقدم ويعتبرون عدم تداولها بين العرب يحرمهم من الانخراط في العصر وقضاياه بينما تبدو الأجناس الموروثة - رغم ضمانها لشكل من الانتماء - غير متماشية في صورتها الصافية الأولى مع العصر ومقتضياته ويكفي أن ننظر في خطاب أغلب أصحاب الرحلات الى أوروبا بمختلف أجيالهم لنجد نماذج كثيرة لهؤلاء (47) إضافة إلى روّاد مختلف فنون التعبير الوافدة من بين العرب فتصبح عملية التأصيل إنما هي السعي إلى تعريب الأجناس الوافدة عبر التوفيق بين أشكالها وقضايا الانسان العربي وحسّه وتطعيم الأجناس الموروثة من التعبير الفني بالجديد الوافد والتصرّف في ما تركه السلف باعتبار تحقيق الحداثة والمعاصرة والنجاعة والفعالية . وطبيعي أن تختلف في هذا المستوى طرق التأصيل المتصوّرة ، لكن اختلافها هذا لا يمنعها من أن تلتقي في النظر إلى أجناس التعبير الفني الوافدة هذه باعتبارها معتمدة على مجموعة من المسلّمات لا سبيل إلى وضعها موضع السؤال وأهمها اعتبار أجناس التعبير هذه غربية المنشأ كونية السمة ، وتمثل هذه النظرة نقطة الاختلاف الأساسية مع الموقف الثالث من مسألة التأصيل يقول "نجيب محفوظ" معلّقا على تجربته في كتابه "ليالي ألف ليلة" (48) "... لقد نشأنا فوجدنا "طه حسين" و"سلامة موسى" يمجّدون (هكذا) النموذج الأوروبي في الحضارة والفكر والثقافة والأدب ،

---

46 - مقدمة "الشوقيات" لـ"محمد حسين هيكل" (سبق التعريف به) .
47 - انظر بالخصوص ، "د . نازك سابا يرد" ، الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة" (الصراع الفكري والحضاري) مؤسسة نوفل، بيروت 1979.
48 - ليالي ألف ليلة ، مكتبة مصر ، 1981 - (268 ع).

فاعتقدنا مخطئين أن الشكل العربي للرواية هو الشكل العالمي الذي احتذيناه . وكان هذا الخطأ ، اذ تبيّنا فيما بعد أن الشكل العربي مرتبط بالحضارة العربية . وأنه توجد أشكال محدّدة للرواية والأدب والفن في العالم . لذا نعتقد العود الى التراث القصصي العربي محاولين تأصيل الشكل الروائي بعد أن تمكّنا من تمثل العناصر والأعمال العالمية من تجارب الغرب الروائية" (49) ويعتبر هؤلاء ميتا على تجنيس الممارسة الكتابية من التزياد والتجريب في مجال الإبداع الأدبي والفني وغيره ، رغبا الى تصحيح ما اعتقاد من رؤى لمستقبل الفنون القصصية نحو التأنيث (50) في أوساط المدعين والنقاد . "ولعل مكمن الخطأ في هذا التصور - كما نعتقد ، على غرار أصحاب هذا الرأي الى الإقرار بأن " الرواية" عربية المنشأ في مكانها الحضاري فإنه إضافة مرتبطة بالتراكم الذي سنأتي فيما بعد لتجذيره في خصائص الأدب وطبيعته لا يمكن بحال أن يسمح إلى بعده الكوني إذ في ذلك تعدي الى عمق الحضارة العربية ورؤاها عبر الملفوظ بخصائص البنية الحضارات الأخرى . تصبح الرواية - عندها - بمكانها العربي الخالص من هذا المنظور مجرّد تمثيل ممكن لممارسة فنون التعبير الحكائي لبنيات الشكل الروائي الصاح وغير هذا يصبح أمر محدثات أجناس التعبير الأخرى ويبيّن أن مثل هذا التحوّل للتأصيل إنما هو تطوّر نوعي في مسيرة الممارسة العربية لمختلف هذه الفنون لم يكن ليتمّ لولم يتمرّن العديد من العرب بهذه الفنون ولم يتمكّنوا من الاطلاع على كثير من مختلف وجوه الممارسة الكونية لها إلى حدّ أبعد التعبير عنهم عن البنية المسيرة لها أو كاد ، ودفعهم إلى طرح القضايا المتعلّقة بعلاقة جوهر الفنون بخاصة الحضارات والمجتمعات. فلم يعد يقنع المدعون أصحاب هذه النظرة " بتجريب مضمون " أجنبي

---

49 ــ حديث أدلى به " نجيب محفوظ " لـ"أحمد محمود عطية" أثبته هذا الأخير في دراسته المعنونة بـ" محاولات في طريق تأصيل الرواية العربية" مجلة" إبداع" يناير 1985 ع(1) وما بعدها ، الشطر من قبلنا .

50 ــ أنظر كتاب " د . عبد الملك مرتاض " ، جمالية الفن العربي (سلسلة عالم المعرفة رقم 14 الكويت 1979) مثلا لتمايز الفنون غير اللغوية .

التعبير الفني من خلال توظيفه لعربي مصابا للمجتمع العربي وتحمل أحد انه وشخصياته بل أصبحت جهود عم منصبة الى إبجار كل عبقري لمحطف أجناس التعبير الفني . وجلي أن في هذا السلوك تعبيرا عن تطور في النظرة إلى ما ينتجه الغربيون وحضارتهم وإلى علاقة هذه الأخيرة بحضارات " القارات المتخلفة" (51) الأخرى وتصويرها ، وعن صورة من صور المواجهة " للحركة الاوروبية" (52) وغير خاف أن الكاتب المقبل بإيحار هذا المنتج في عين الخطاب النقدي والابداعي ليست واحدة لكن إستدعاءها ذلك لا يثير إستياء أصحاب هذا التوجه وتوجساته مع التوجس المناسب حول ضرورة حفظ التمايز المتميزة لأمة العربية في إبداعاتها الشعرية الفنية والأدبية . وهذا الأمر حفزنا عن إطار تحديد دلالة مفهوم الأصالة والتأصيل في الخطاب النقدي والابداعي على مارسته بما وقفنا عليه من معان في سلطان الإنسان الفردي فلقد رأينا أن سعيه الأصيل عن هذا الإنسان ينطلق على الإبداعات المتميزة الطريفة وغير المقيدة عن الدارسين حرصوا عما هو متداول ومألوف . فما مرمى هذه الأصالة من الأصالة الوارد ذكرها في الخطاب النقدي والمتمثلة في تحقيق إبداع متفرد؟ وهل يمكن تحقيق أصالة بمعزل عن الأصالة الأخرى؟ وبمن تحدد المبدع والعمل في مجال من مجالات التعبير الفني أن يحتفظ بالأصالة / الأصالة / الخاصة ؟

ثم نرد بعض النقاد في إعتبار هذه السمات المميزة لحالة الثقافة العربية المعاصرة مظاهر سلبية (53) إلا سلبية على هذه الشمائل مرتبطة بالتأثيرات التي تجلبها صاحبها إلى معنى الابتكار ، فليس رأي بعض النقاد أن التقيد بقيمة الأثر المبتدع إنما هو تعبير وتفرد بالسبة إلى

---

51 — العقول بها أوربا وأمريكا الشمالية أعد هذا المصطلح جماعة " أنور عبد الملك" في كتابه الشرق مثلا : دراسات في الثقافة الوطنية" دار الطليعة بيروت 1967 .

52 — وهو تعريب لمصطلح Europeocentrisme .

53 — " سيزا عباد " " الرؤيا المعقدة " ص(12 — 13) .

النتاجات الخمسة الأخرى لا غير، فيصبح أيّ شرط يشترطه في الإبداع إنما هو تضييق للإطار أمام المبدع الفرد وحصره في "منوالية" لا يكسر حدها إلا أن يكرر ما سبقه من أعمال يبدو معها أسير السلف (54). فإنّ أغلبية النقاد الداعين إلى الأصالة والأصل يعتبرون خصائص الأصالة غير الإبداع الفرديّ مرتبطة بتحقيقها في مستوى الإبداع الجمعي إرضاءً لما لها من مهم من عنصر يخص الأصالة بمعناه الوارد في السياق الحضاري مؤكدًا عن ربطها بالعصر والأصالة / الابتكار في العمل الفرديّ الذي لا يحس عن عوالم تعبر بإبداع في مستوى الصدر من دون طلب الانتماء بهم إلى حضارة ذات مناخ يتّصف بقوانين هي الإبداع ينتمي إليها المبدع إيمانًا أو محاولة (55). يعني هذا المرتكز يؤكد أنّ الذي الذي عوه إلى الأصل بمعناه الوارد في السياق الحضاري يعطيه مرونة أكثر إلى الناظر إلى معايير الأصالة عند هذا الشاعر سواء ما أعرناه نواحي تحدد أنّنا أو معيارًا يستدل بهذه الأشياء يقينها رحمت أم إذا خرجت عما رأى حضارة عصر عاد طفي حين عنصر أساسيّ من مقاييس النقد يدعوه إلى أن الأصالة في مجال الإبداع الفنّي يتمثل في اعتبار أن بعض أحداث العصر أكثر ملاءمة وتمثيلًا من الأمم أو المجموعات أكثر سمة فيها كما أن لكلّ أمة من الأمم ولكل مجموعة من هذه المجموعات خصائص جامعة تميّزها عن غيرها يحتّ عن المنتمي إلى هذه الأمة أو تلك أن يحافظوا عليها محافظة تعدل شخصيتهم وتساوي ذكرهم يتحتّم ذلك في مستوى الحاجة الملحّة من عصر الشعر أن تتحقق المقاييس بين تلك الخصائص وبين ما يبدعه المبدع من أعمال عسى رجاء المطلوب نزل كل حاجة من حيث مبدؤه فإنه لم يصح ظهور

---

54 — "أدونيس"، النابت والمتحول أطلس الحضارة الجزء الثالث" تحت عنوان "بكر أحق المحتجاب" (د.ت)، (د.ط)، (د.ن)، (د.م)، بيروت، ص 44.

55 — "د. شكري عياد" مفهوم الأصالة والنجدي يتحدث عنه الحريص به".

أشكال من سوء العالم عمق الدافع إلى التأصيل
لعبر مسيرة الممارسة الإبداعية المعاصرة عجيب
وإنما في صميم الخطاب النقدي ذاته وذلك مرد سوء
العالم هذا هو صعوبة الاختيار على تعدد عناصر
الأشكال الغنية من ناحية والعصر المعين من ناحية ثانية
بمعنى مضراب " الأشكال العربية " التي يعبر عنها بـ" الذاكرة
الجماعية" حينا و" بالتراث المتميز" حينا آخر وبالتجديدية
أو الحداثية أحيانا أخرى . إذ لا يكاد يتغير
مصطلحا في مصاحبا لذلك الصراع من مواقع مع القيم
والمعايير ، وفي نضال المخرج المسرحي الفكري المسرحي شاهد
على مدى أن يتمكن من فهم عمله من خلال الإبداع الفني على
المسرح خاصة .

ـ ـ ـ في الخطاب النقدي :

يحيط المتتبع عن أطلق الدكتور الكريم أن مسألة " الأصالة
والأصيل " تحتل في مسيرة تؤرخ النقد المسرحي المعاصر
مكانة مهمة . ولا يكاد يستقر على دراسة ما تخصصه
بعينه مرتبطة بالثقافة أو الفكر العربي لا يرى فيها ضرورة هذه
المسألة تتخذ من الاهتمام . بل لقد غدت " الأصالة" مفتاحا
يكاد يحتكر الفكر العربي المعاصر كله ، وتختصر كل تاريخ العرب المعاصر (57) في رأي آخرين .
(56) " بل

---

56 ـ المرجع السابق .
57 ـ "جاك بارك" العرب من الأمس إلى الغد ص (33) .

الأمر الذي يجعل فهم طبيعة الثقافة العربية المعاصرة وتطورها محتاجا - بهذا الاعتبار - إلى القدرة على فهم هذه الظاهرة. ويصبح السؤال عن آفاق مستقبل هذه الثقافة أمرا مستحيلا ما لم تخط مسألة الأقلية بالاعتبار المناسب إذ هي - كما يقول عبد الله العروي - مرتبطة "بطموح العرب بما يرغبون في تحقيقه مستقبلا... [وهو] عبارة [كذا] أخرى عن المشروع التاريخي [العربي]..." (58) لعل مردّ الاهتمام الحاصل اليوم بمظاهر الأقلية هو الحلقات المفقودة في الفكر العربي المعاصر إذ لم يحسم هذه المسألة على مستوى بناء الدولة العربية المعاصرة بالتطور التاريخي الذي تحقق بأمم أخرى تحقق الأقلية أساسا في الأمة العربية المعاصرة إلى حد اليوم. فلقد وضعت الأنظمة الاستبدادية الأمر أمام الأمر الواقع فسأت وحدّدت على ضوء الاختيارات المقدّمة لها أهمّ التيارات الفكرية السائدة إلى هذا العصر. وكان من نتيجة هذه الأنظمة وقوع الأقليات العرقية إما في قبضة السلطة الأوتوقراطية في إطار العربي الأبيض المتوسط استجابة لإستراتيجية هذه الدولة والمتطلبات بداية في بدء في الانضمام إلى حظيرة الحرية والتقدم بعد الإقرار بحالة التخلف الحضاري التي يعيشها العرب في مقابل ما يعيشه الغربيون من الأوروبيين من تقدم في مختلف مجالات الحياة الإنسانية ثم في الطريق إلى تحقيق التحرر والأخذ من هيمنة الاستعمار الغربي سواء منه العسكري والسياسي أو الاقتصادي والحضاري (59) وغير

---

58 - "عبد الله العروي" مفاهيم في ضوء التاريخ، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء والمركز الثقافي العربي بيروت ط:1 1995 أطروحة (199) حاشية.

59 - "كمال عبد اللطيف"، "سلامة موسى" وإشكالية النهضة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء - المغرب ت الدار البيضاء بيروت ط 1 1995 ص(29) و(3).

ما غلب على مفهومي الشرق والغرب المتوارثين في الخطاب الشعبي من التباس وعموض نتيجة اختلاق المنطلقات الفكرية وتناقضها وبعد أحمل الاعتبارات الايديولوجية والجغرافية والعقائدية (60) فإنهما عبّرا أنواع النزاع والصراع التي تعقّد هذا الفكر العربي المعاصر ولعل معالجة مسألة " الأصالة " تعاملاً مع تلك المراعات الماثلة عن الأمر ، بل تكاد تتحدّد دلالاتها وتتمثّل باعتبار المرتبط من محوري الخطاب الحضاري والتبعية الاستعمارية وهي الحلين المرآة لبعضهما . فما هي أسس هذه المراتب ؟ وما هي أهم دلالات مفهوم الأصالة وإلى أي مدى يمكن الاعتماد عليه في ذلك ؟

2 ـ 2 ـ 1 ـ **الأصالة والتأصيل والعلاقة بالغرب :**

إن تاريخ العلاقات بين العالم العربي الإسلامي والعالم الأوربي والغربي منه بالخصوص اتسم بسمة صراع تاريخي وعقائدي متبادل (61) إتخذ مظاهر مختلفة ولكنه محور حول السعي إلى السيطرة على الآخر سواء في المستوى العسكري أو المستوى الحضاري . ولعل كعب النعلب بدأ ترتسم لدائرة عند الحرب بعد ظهور أسباب الهجمة الأوربية واستغلال أسباب الكشف عن البلاد العربية الإسلامية فكانت صورة الحرب مرتبطة بأشكال من الكفاح واسعة السعة أي الأمر بتاريخ دموي يمتزج من خلال الحقب الطويلة المتكررة على عوالم العالم الأوربي الإسلامي ومراتبه الحضارية منذ القرن التاسع الميلادي ثم أخذت بعده العدوانية تتحدد في شكل إستعمار استيطاني إذ تعاملت أمم بلدان أوربا الغربية الناهية بركة " الرجل المريض " في نهاية القرن التاسع عشر لقرة التنازع والمنافسة وأسالت لعابها المستعمرات وبطبيعتها بدورها الاقتصادية وبعدها الحربي لتنهبها وتتقاسمها على أهل هذه البلدان ولم تكن نهاية

---

60 ـ المرجع السابق **المعطيات نفسها** ، ص (150 ـ 155) .

61 ـ " السيد بيس " **الخصيصة العربية** ، بين صورة الذات ومفهوم الآخر ، التنوير ط 1 بيروت 1982 ص (7) و (73) .

الاستعمار المباشر لنحو تلك العلاقة العدوانيّة ، بل إنبرت في شكل هيمنة إمبرياليّة تتخطّى حدود البلدان والحكومات لتخضعها إلى النّظم النّقدية وآلإعلاميّة والسّياسيّة والعسكرية الدّوليّة التي تُمسك بناصيتها بلدانُ العالم الأوروبي والأمريكي الشّمالي بالخصوص فنسعى إلى المحافظة على إمتيازاتها المجحفة وإلى ضمان اتّصال تبعيّة البلدان الأخرى لها في جميع المجالات مابعدَ إنحسار أيّ نفوذ تحرّريّ فعليّ في "البلدان المتوفّى عليها". وليس الاستعمار الاستيطاني العنصري الذي يجسّده الكيان الصهيوني منذ نهاية الحرب الكونية الثانية إلاّ صورةً فصوى من صُوَر العُدْوانية التي يمارسها هذا "العرب" الإستعماري ضد العرب.

ولقد صاحبت أشكال هذه العدوانيّة العسكريّة والسياسيّة والاقتصادية أنواعٌ من العُدْوانيّة الحضاريّة والثقافيّة تطمحُ حاصّةً في توجّه أغلب المدارس الاستشراقيّة إلى إحصاح التّراث الثقافي العربيّ الإسلامي إلى ضروب من الأدْواب المعرفيّة سعت في أغلبها إلى الإنخراط في سلك إسهام أصحابه في بناء الحضارة الإنسانيّة وإلى قراءته قراءة تُقِرّ الوضْعَ القائم وتُبَرِّرُ غلبَة العرب "العقْلانيّ" على الشرق "الرّوحاني" إلى درجة أنّ أحد المفكّرين الإنقليز ذهب إلى " أن رفّا واحدا من مكتبة أوروبيّة جيّدة يُعادِل كلّ التراث الوطنيّ للهند والجزيرة العربية" (62). كما نجلّت هذه العدوانية في التشكل الغالب على تعامل "العرب" مع نتاجات العرب الفنّية إذ ذهب المهتمّون منهم بها في أغلبهم إلى بيان قصورها بالقياس مع فنون التّعبير الفنية العربيّة التي نجلّت في شكل قرائن للتقدّم وعناصر للتطوّر والعقلانيّة وعدّتْ الفنون العربيّة أشكالاً غير مكتملة أو أجناسا من التعبير مجهضة (63) بالقياس إلى فنون العرب فكذلك كانت نظرة أغلب المستشرقين الى فنّ المقامة مثلاً إذْ لم يؤخذ بإعبارها جنسًا من الكتابة تحدّدُ مقوّماته بالنّظر في مكوّناته الذّاتية وإنّما نُظر إلى المقامة بإعتبارها "مسرحًا مُجَهَّضا" وكذلك كان أمرهم مع فنون الرّسم والتزويق العربية والإسلامية

---

62 — "وورلي بينر" ، العالم الثالث ، ترجمة "حسام الخطيب" وزارة الثقافة دمشق 1964 . ذكره سيد ياسين (في المرجع السابق) ص(71 — 72) .

63 — "عبد الله العروي" الايديولوجيا العربية المعاصرة" (في نسختها الفرنسية) ص(195 — 196) .

فبالرغم عمّا بيّن بعض المستشرقين المتأخرين (64) ، الذين كلفوا بدراسة الزخارف والمنمنمات العربية والإسلامية ، من سمات تميّز الفنّ التشكيليّ العربيّ والإسلاميّ تميّزًا ، وبالرغم من وصول بعضهم إلى حدّ إعتبار الفنون التشكيلية الغربيّة المعاصرة في صورتها الأكثر تجريدية في العمل التجريديّ لا تكاد ترقى إلى ما حققته الفطرة التشكيليّة الإسلامية من إبداعات ، بالرّغم من هذه الخطوة التي لقيتها جماليّات الفن الإسلامي عند هذا الوسيط من المستشرقين (65) الأوروبيين ، فإنّ النّظرة السّائدة في خطاب الأوروبيين لفنون العرب والمسلمين ظلّ إستاتيكيّة ، إذ ذهب أغلبهم ، وفي طليعتهم ڤوڤرخي الفنون عدهم ، على إعتماد فكرة ، إلى إعتبار النّتاجات الفنيّة العربيّة والإسلاميّة حُبْلَى دائمة بالنّظر إلى الفنون التشكيليّة الغربيّة بل ذهبوا إلى إعتبار

---

64 ـ يمكن أن نذكر من بين هؤلاء "أ. كندر باپادوپولو" في كتابه "الإسلام والفن الإسلامي" المنشور في باريس 1976 :
A.Papadopolo, l'Islam et l'art musulman, Mazenod, Paris 1976.
ولقد عمد "علي اللواتي" إلى ترجمة الملخص الذي أعدّه هذا الكاتب للرسالة الجامعية الدكتورا التي ناقشها سنة 1974 وترجمة بـ "جمالية الفن الإسلامي : الرسم" . وأطلق المترجم على هذا الملخص عنوان "جمالية الرسم الإسلامي" تونس وتوزيع . دار عبد الله تونس 1979 . وتتجلّى قيمة هذا الكتاب ، بشكل خاصّ ، في سعي صاحبه إلى الوقوف على المنطق الداخليّ الذي يحتكم الفنون التشكيليّة الإسلامية وخاصّة منها المنمنمات .

65 ـ إلى جانب "أ. پاپادوپولو" المذكور يمكن أن نذكر "أرنسان دولوري" "E. DE Lorey" الذي لم يكتف بالإقرار بأهمية الفنّ التشكيليّ الإسلامي بل ذهب إلى "أن بيكاسو "Picasso" نفسه ليس أكثر من فنان تجلّى كلّ تعاليم الفنّ العربيّ الإسلامي" أنظر: "جمالية الفن العربيّ الإسلامي" لـ "د. عبد الهادي بهنيسي" عالم المعرفة الكويت ، سنة 1979 ص : (17) وما بعدها .

عدم إحترام قوانين المنظور (65) دليلاً على تخلّف الذهن العربي والاسلامي وعجزه ، ولا تكاد تتجاوز تأجيلات هذا التحليل في أحسن الأحوال ـ إنطلاقاً من هذه الرؤية ـ مرتبة التأجيلات العجيبة الغريبة التي تتأسى في النهاية مع صورة الشرق العجيب التي خلقها خيال الغرب نفسه (66) وغالباً ما يكون الانطلاق في هذه الأحكام من إعتبار كلّ ما يُنتَج في عالم الغرب الأوروبي ذا سمة كونيّة على أساسه تُقوَّم إنتاجات مختلف العالم الأخرى الفنية وروائعه الفكرية . بل تتعدى نفاذ مكتسباته بحكم على الآخرين إحتقاراً أو ازدراء إذا ما رأوا المختلفين من حالات "التوحش" و"التخلّف" (67) وبذلك "يُعقّد اختراعات الكونيّة ـ على حدّ تعبير "أنور عبد الملك" ـ الارتباط الخصوبي بين الفكر والسلاح وبين الثقافة والحياة " (68)

---

65 ـ المقصود "بالمنظور" ما يعبّر عنه في اللغة الفرنسية (La perspective) إحترام قوانين المنظور يقضي أن يرسم الأشياء على ساحة مستطحة بشكل يبدو فيها متحدة الأشياء متطابقة مع صورتها في الفضاء الخارجي عندما ينظر لها الناظر من نقطة محدّدة . وذلك سعياً الى محاكاة الطبيعة .

66 ـ يتجلّى هذا الأمر ـ مثلاً ـ في الحظوة الخاصة التي لقيتها " ألف ليلة وليلة" عند المستشرقين والكتاب الغربيين سواء إتباعاً لتعريبها أو إسقاطاً لبواعث إهتمامهم الفنية أو تعريفها بما دُرّسَ وتعميمها الأنظار تأكيداً لهذا الأمر ، على سبيل المثال لا الحصر ، دراسة د . محسن جاسم الموسوي الموسومة بـ"الرموز في دائرة السحر ، ألف ليلة وليلة" في العصر الأدبي العثماني (1704 ـ 1774) "وزارة المعارف بغداد ـ د.ت) بل يكاد يختصر ذلك الأدب العربي الاسلامي في الحيوانات الرمزية في هذا الأثر دون غيره، فلم يذكر أصحاب" معجم الشخصيات في كل الأزمان والبلدان" من شخصيات الآثار الروائية والقصصية غير شخصيات "ألف ليلة وليلة" أكثر من أنظر :

Laffont-Bompiani, Dictionnaire des personnages de tous: les temps et de tous les pays, Bouquin, Robert LAFFONT Paris 1960.

67 ـ وكثيراً ما تُقدّم الحرب باعتباره علامة من علامات التقدّم ومظهراً من مظاهر المعاصرة والحداثة من دونه لا يكاد يتخيّل العرب وثقافتهم في العصر ، ولم يعبّر عن هذا الرفاد فحسب ولا الرحالة العرب وإنه تكاد تشترك عند ، الرفيق عند أغلب الدارسين لهذا الفنّ على إختلاف مواضعاتهم استفصال القول في الأمر في الفصل المقبل) .

68 ـ "أنور عبد الملك" ، الثقافة العربية في عالم متغيّر ، (نقل مرفوس) أنجزه الكاتب بطلب من منظمة اليونسكو للجمعية الاستشارية للثقافة العربية) بباريس في أوت 1977 ويحمل هذا الرقم : CC-77/conf.504 /Col.9) .

ومن بين المعاني التي دلّت عليها الأصالة المعنى الناجم عن النظر الى الغرب باعتباره "كتلة صمّاء" ومتجانسة على الأقل في تعارضه مع الاسلام وعدائه له بشكل لا يمكن معه تصوّر أي سبب يمكن أن يصل بينهما. يقول "أبو الأعلى المودودي" (1903-1979) "أن الاسلام والحضارة الغربية سفينتان تجريان في جهتين متعاكستين، فمن ركب إحداهما هجر الأخرى، ومن أبى إلاّ أن يركبهما في الوقت الواحد فانتظاهُ معًا وانشقّ بينهما نصفين..." (74) وبيّن أن التناقض بين الغرب والعالم الاسلامي مختزلٌ حسب هذه النظرة في الوجهة الدينية لا غير. ولذلك تنبني الأصالة في شكلها الايديولوجي دعوة الى العودة الى الاسلام في صفائه الأول ورفضا لكلّ منجزات الغرب من غير تمييز بين ما هو علمي وتكنولوجي وبين ما هو وجداني وديني... وهذه النظرة السلفية هي نظرة متأخرة في الزمن نسبيًا رغم تعلّقها "بالطابع الصليبي "العدوانية الغرب التي تعود إلى قرون مضت وولّت فلا نولي مظاهر الغرب الأخرى أدنى أهمّية ولا تفسّر التناقض معه بغير التناقض الديني ولعلّها وردت ردًّا ونقضا لموقف السلفيين الأوائل الذين وإن أولوا البعد الديني أهمّية بالغة للمحافظة على الهويّة من غزو الغرب فإنهم لم يُنكروا مظاهر الغرب الايجابية فتجلّت الأصالة في عرفهم متمثّلة في العودة الى السلف الصالح والافتداء بدولة الاسلام الأولى في صفائها مع محاولة تطعيمها بتلك الايجابيات وفي تحديد مقولاتها بشكل تتصوّر فيه غير متناقضة مع إنجازات الغرب الايجابيّة والاجتهاد في تأويل ما يقف من الأحكام دون تحقيق إنجازات الغرب في مستوى التنظيمات والعلوم الصحيحة والتكنولوجيا وبعض أشكال التعبير الفنّي

---

74 ــ "أبو الأعلى المودودي"، نحن والغرب، دار الفكر (د.ت) ص(22).

مع حرص على رفض أشكال السلوك الأخلاقي والديني وخاصة منها ما يتعلق بالمرأة مثلا (75) ويتجلى هذا السلك في فتاوى الشيخ "محمد عبده" مثلا (76) فتتصور الأصالة بناء على ذلك - مزدوجة بالمعاصرة، اذ بينما تضمن الأصالة المحافظة على الهوية الخاصة المتمثلة في "روحانية" الشرق الاسلامي واستقامة أخلاق أهله وحسن سلوكهم تكون "المعاصرة" من خلال التوجه إلى الغرب والسعي الى استعارة ما هو إيجابي في حضارته من الإنجازات العلمية والفنية والتنظيمية. ويكاد يسير على نفس السبيل "كل المثقفين الليبراليين ذوي الانتماء الاسلامي دينا أو معتقدا "من أمثال "لطفي السيد"، و"طه حسين"، و"قاسم أمين" الذين دعوا الى "ضرورة نقل مكتسبات الحضارة الغربية من أجل تقدم ونهضة الشرق" (77) فتتماهى الأصالة من هذا المنطلق مع التوجه الاصلاحي الذي ساد النشاط الفكري العربي حتى نهاية النصف الأول من هذا القرن - على رأي "محمد أركون" - وسعى إلى تحقيق مشروع أساسي أوحد تمثل في صيانة "أصالة" المجتمع العربي الإسلامي وتمكينه في ذات الآن من طاقة حية تسمح له بإحتلال مكانه بين الأمم العصرية "فاعتمد في ذلك لغتين ومنهجين، لغة ومنهجا عصريين ولغة ومنهجا محافظين وتقليديين" (78) والى جانب هذه المواقف الساعية الى تحقيق نوع من التوفيق بين المحافظة على الهوية العربية الاسلامية وبين إكتساب ما يقتضيه

---

75 - "كمال عبد اللطيف"، "سلامة موسى" واشكالية النهضة ص: (60) وما بعدها

76 - يقول فيها "عثمان أمين": "أشهر فتاوي الأستاذ الامام ثلاث: الأولى تبيح للمسلمين إدخار أموالهم وأخذ الفوائد والثانية تبيح لهم أن يأكلوا ذبائح غير المسلمين والثالثة تبيح لهم أن يتزيوا بزي غير زيهم التقليدي" انظر: كتاب "عثمان أمين"، رائد الفكر المصري: "محمد عبده ط2-1965 مطبعة الأنجلو المصرية ص(51، انظر كذلك "كمال عبد اللطيف"؛ "سلامة موسى واشكالية النهضة ص(66).

77 - "كمال عبد اللطيف"، المرجع السابق الذكر ص(153 و 154).

78 - Mohamed Arkoun, La Pensée arabe P.U.F. Paris 1975 p.(5).

روح العصر من أسباب ووسائل تضمن الحياة فيه ، تجلى موقف آخر يولي تحقيق التقدم العلمي والتكنولوجي الأهمية الأساسية للخلاص من وضعية التخلف فيتصور الغرب ومنجزاته في صورة نموذج المجتمع المرتجى تحقيقه ، فيجب نتيجة ذلك أن توجه الأنظار والأعمال إليه ، وكل احتراز يقف ضد ضرورة محاكاة إنجازات الغرب وضد وجوب نسيان الماضي بكل ما فيه، إنما هو سعي إلى شد العالم العربي (الشرق) إلى التأخر والتخلف فتنبري الأصالة شكلا من معاداة التقدم وضربا من الردة ، يقول "سلامة موسى" أنا كافر بالشرق مؤمن بالغرب... لأني أعتقد أن لا رجاء لنا بالنجاح في العالم ، بل لا رجاء لنا بأن نعيش... إلا إذا تملصنا مما اكتسبناه من العادات الشرقية في نظام العائلة ، والنظر للمرأة ، والنظر للأدب والنظر للصناعات والمعاش..." (79) وتمجيد الغرب بهذا الشكل و إبراز ما حققه من تقدم علمي وتطور في ممارسة شروب النشاطات البشرية إنما هو تعبير عن تقديم مهمة درء التخلف والتخلص من كل مظاهره على كل المهام الأخرى التي تقف أمام المجتمع العربي. وتنطلق في ذلك من إبراز ما حققه الغرب باعتباره حصيلة جهود الفكر البشري والنموذج الذي ستسير نحوه كل المجتمعات الأخرى ، ويعتمد أصحاب هذا الرأي في ما يذهبون إليه على مقولة وحدة التاريخ الانساني ووحدة العقل البشري والمعارف الانسانية وهو ما أدى إلى الاحتراز من هذه الثنائية المفهومية " شرق وغرب" التي أكدها كثير من

---

79 — "سلامة موسى" ، اليوم والغد ، ط 1، المطبعة العصرية، سنة 1927 ، أنظر ص (256).

المفكرين الغربيين والشرقيين على السواء(80) فيذهب "سلامة موسى" الى "أن لفظتي "شرق وغرب" لا تعنيان شيئا واضحا ، وإنما تعنيان غرضا وتيّة واضحين . . . هما خدمة المبادئ الاستعمارية عند الغربيّين والمبادئ الرجعيّة عند الشرقيين . . ."(81) . فينجلي تمييزه بين غربين : غرب حائز العلوم والتكنولوجيا وواضع مبادئ العدالة والحريّة والديمقراطيّة والاشتراكية وبين غرب الاستعمار والاستغلال فلا يتفق "سلامة موسى" بذلك عدوانية الغرب لكنّه لا يراها ناشئة عنه باعتباره غربا فحسب وإنما باعتباره غربا استعماريّا ولا سبيل إلى مواجهة هذا الاستعمار بغير إستيعاب حضارة هذا الغرب نفسه دون أي احتراز(82) فتصبح الأصالة بمفهومها المعبّر عنه من خلال موقف السلفيّين الجدد أو السلفيين الأوائل في رأيه تتلاقى موضوعيّا مع غاية المستعمرين المستغلّين من الغرب رغم ما يبدو من اختلاف وتناقض بين الطّرفين ، يقول "سلامة موسى" : "ان جميع المستعمرين من الأوروبيّين يرون من مصلحتهم بقاء الشرق

---

80 ــ ينقل "كمال عبد اللطيف" ما نشرته المجلة الجديدة في شهر مايو 1930 تعليقا حول "مناظرة الشرق والغرب" التي دارت بين العقاد وسلامة موسى بالجامعة المصرية إنطلاقا من بيت كبلنج "الشعري "الشرق شرق والغرب غرب ، ولن يلتقي الاثنان (هكذا) فبينما ذهب" عباس محمود العقاد "إلى موافقة فحوى هذا البيت فحصل على 228 صوتا ، عارضه "سلامة موسى" وأبرز سمته العنصرية ولم يحصل إلا على 132 صوتا. أنظر المرجع المذكور/ص(156 ــ 157).

81 ــ "سلامة موسى" ، إنتصارات إنسان . مؤسسة الخانجي بمصر 1960 ص(25). . .

82 ــ وعلى نفس السبيل يسير "طه حسين" في كتابه "مستقبل الثقافة المصرية" الصادر سنة 1938 فيقول مثلا : "علينا أن نصبح أوروبيّين في كل شيء فابليين ما في ذلك من حسنات وسيّئات. . . علينا أن نسير سيرة الأوروبيين ونسلك طريقهم لنكون لهم أندادا ولنكون لهم شركاء في الحضارة ، خيرها وشرها ، حلوها ومرّها ، وما يحبّ منها وما يكره ، وما يحمد فيها وما يعاب . . . أنظر "ألبرت حوراني" ، الفكر العربي في عصر النهضة (سبق التعريف به) ص(393) بالخصوص .

شرقيا حتى يمكن استغلاله ، لأن هذا الاستغلال يقطع إذا عمدت الأمم الشرقية الى وسائل الحضارة الغربية . فلا يصح أن نقول ان هذا شرق ، وهذا غرب ، ولا صلح بينهما ولا تلاق ولا وفاق ، إنما يجب أن نقول أن هؤلاء من البشر . . يجب أن يتلاقوا في الثقافة والحضارة ، ثقافة العلم ، وحضارة الصناعة" (83) ولقد كان لهذا السعي إلى التعبير بين صورة الغرب الاستعماري والغرب بصفة عامة أثره الواضح على مفهوم الأصالة إذ أصبح أغلب المفكرين العرب يلحون على عدم النظر إلى الغرب باعتباره كتلة منسجمة نقبل برمتها أو نرفض ، خاصة بعد أن حصلت في العالم الغربي أشكال من التغيير تجلت بوضوح في الثورة الروسية (سنة 1917) التي طرحت رؤى أخرى للعالم وللانسان وعرضت أشكالا من التضامن من شأنها أن تقوض أسس العالم الأوروبي الغربي الرأسمالي فأصبح الغرب ليس متعددا فقط وانما متناقضا تناقضا صريحا ومتصارعا صراعا فعليا . والمطالع للصحف العربية والمصرية منها بالأخص في السنوات الخمسين التي شهدت استقلال بعض البلدان العربية وقيام حكم وطني في مصر أمام النضال وأنجز كثيرا من الاصلاحات الاجتماعية يلاحظ حضور شاغل البناء الوطني في مقالات المفكرين العرب الذين سعوا إلى التوجيه إلى ما يعتبرونه الطريق الأسلم لتحقيق الاستقلال الفعلي وبناء الدولة العصرية في مختلف مجالاتها

---

83 ـ "سلامة موسى" ، إنتصارات إنسان (سبق ذكره) ص(30 ـ 31) .

علم تعد الأصالة تطرح في خطاب هؤلاء المفكّرين باعتبارها معاداة للأجنبيّ بقدر ما أصبحت تطرح باعتبارها تستطيع تحقيقه من هذه الأهداف والعمليات . يقول "أنور عبد الملك" في مقال نشره في احدى المجلّات [84] سنة 1956 :

"إنّها دعوة وطنية بمعنى الكلمة . . . [تستلهم] أهدافها في تخليص الفكر المصري والوجدان المصري من كلّ المؤثرات الاستعمارية وليس "الغربية" أو "الأجنبية" . . . إنّها دعوة تقدّم بمعنى الكلمة . . . لا تميّز بين ما هو مصري وبين ما هو أجنبيّ ، ولكن بين ما هو مصري شعبي وبين ما هو إستعماري . . ." [85] فأضحى ضروريّا ـ بناء على هذه النظرة ـ التمييز بين مكوّنات الفكر العربي المختلفة وعدم التعامل معه باعتباره "كتلة" صمّاء . . . [إذ هو] . . . مدارس واتجاهات وتصوّرات ومناهج تعبّر عن مواقف ومواقع إجتماعية مختلفة ، بل متصارعة [فيتحتم] أن نفرّق بين فكر تناهضه ونحاربه وهو الفكر الاستعماري الرجعي وفكر آخر علميّ تقدّمي نشجّعه ونحسن تطبيقه تطبيقا خلّاقا على واقعنا [86] ومن خلال كلّ ما سبق نلاحظ العلاقة الوطيدة بين دلالات مفهوم الأصالة والتأصيل وعصر النهضة في أذهان المفكّرين العرب بناء

---

84 ـ مجلّة الهدف ديسمبر 1956 ع: (43 ـ 47) ، أعاد نشره في كتابه "دراسات في الثقافة الوطنية ص(94 ـ 104) تحت عنوان "جيلان في المثقّفين" في إطار الباب الذي عقده لمسألة الثقافة الوطنية تحت عنوان : من قضايا البناء الثقافي ص(94 ـ 205).

85 ـ المرجع السابق ص(98 ـ 99) .

86 ـ " محمود أمين العالم " ، تعقيب على " أنور عبد الملك" ص(44) "الآداب (البيروتية) سنة 22 ، مايو 1974 ـ ص : (41) وما بعدها .

على وعيهم بأشكال العلاقات التي ربطت وتربط العرب وحضارتهم بالعرب ، وتفاعلاً مع التطورات التاريخية في هذه العلاقة والتغيرات الحاصلة في بناء المجتمعات العربية والأوروبية على حدّ السواء ، ولعلّ ذلك كان وراء الاختلاف بل والتناقض في دلالات هذا المفهوم ، وكان من أسباب إهتمام رجال الفكر العرب من بين علماء الاجتماع بهذا المفهوم إهتماماً خاصاً وإفرادهم أبحاثاً عديدة لتدقيق معانيه . بل إنّ منهم من ذهب إلى تفريل جميلة أبحاثه ودراساته بأكملها في بوتقة تحليل هذه الظاهرة وتدقيقها (87) وهو ما يؤكّد مكانة هذا المفهوم من الخطاب العلمي العربيّ وتعقيد دلالته في آن . بل تكاد تجلّي أهمّ مظاهر النزاعات الفكريّة في إختلاف الدّلالات التي تُعطى له فتكاد تتمثّل وراء كلّ دلالة من دلالات هذا المفهوم منظومة فكرية متكاملة . وهذا ما يفسّر الجدال الذي كثيرًا ما يحصل حول جدوى إستعمال هذا المفهوم والاحترازات التي تصاحبه ، فقليلا ما نجد عبارة أصالة أو تأصيل دون أن نصحب بمعية تسمها أو تدقيق يبيّنها . بل أصبح الناس يتكلّمون عن "أصالة" حقيقيّة في مقابل أخرى مزيّفة (بفتح الياء وجرّها)

---

87 — عبّر " أنور عبد الملك " عن الأمر أكثر من مرّة في كتاباته ، بل إنه ذهب الى إيراد عائمة أعماله المنجزة بين 1962 و 1975 — أبحاثاً ومقالات ومداخلات — بأعتبارها تندرج في نطاق " جهده الفكري منذ جيل لبيبال " معاني مفهومَيْ الأصالة والخصوصية ، انظر مقاله باللغة الفرنسية :

A. ABDELMALEK, le Concept de spécificité: positions. in Spécificité et théorie Sociale Colloque de l' A I S I P, éditions Anthropos. 1975 pp: (11-12).

أو يعمدون إلى التوسل بمصطلحات أخرى في تعبيرهم عن مفهوم الأصالة – دون التخلي عنه نهائيا في أغلب الأحيان وإن أعلنوا عن ذلك(88) فذهب بعضهم إلى اعتماد مفهوم الخصوصية (89) وآخرون " الهوية" (90) أو الشخصية القومية (91) باعتبارها مفاهيم أدق وأسلم وإن كانت تتطابق في ما بينها حينا وتتنافر حينا آخر . لكنها تمثل في أغلب الأحيان السبيل إلى إجتناب ما يوضع فيه مفهوم الأصالة بدلالته السائدة من إيحاء هي مصدر احتراز المفكرين العرب وحاسة منهم غلماء الاجتماع الماهمين للفكر السلفي المتكيء للماضي والمعادين للفكر المغرب المنبت والمتشبعين بمناهج علم الاجتماع المتطرفة والمطلعين على مدارس العلوم الانسانية الأخرى .

2 – 2 – 2 – 2 **الأصالة/الخصوصية :**

وأهم ما يرفضه الكثير من هؤلاء في " الأصالة" هو ما يحويه هذا المفهوم من تقابل ضمني مع كل ما هو عصري وحي يحكم ارتباطه بفكرة الأصل والجذور وميله عن كل

---

88 – أنظر نصوص : " أنور عبد الملك" مقال" الأصالة والخصوصية" خاصة ، والعربي في ثقافتنا في ضوء التاريخ" .

89 – استعملها بالخصوص " أنور عبد الملك" في كثير من المقالات المكتوبة باللغة العربية أو الفرنسية ، أنظر على سبيل المثال : "الخصوصية والأصالة" المنشور بمجلة "الآداب" (البيروتية) سنة 22 ، ماي 1974 – ص 41 وما بعدها .

90 – استعملت من طرف المفكرين العرب في كثير من الندوات والمقالات .

91 – مفهوم ورد كذلك في نصوص علماء الاجتماع (أنظر السيد ياسين في " الشخصية العربية" متلا وكذلك " د . نادية سالم" في "الشخصية القومية بين الدراسات الوصفية والدراسات التجريبية" أنظر " الذاتية العربية بين الوحدة والتنوع" نشر CERES تونس 1971 .

جديد ومستحدث. الأمر الذي يجعل تحديد قيمة الأشياء رهين مصدرها ومدى رسوخها في الماضي لا محتواها الفعلي ومدى عالميتها . (92)

وهذه الرؤية هي التي أدت بي رأي " أنور عبد الملك " ـ " بالمستشرقين ومن حولهم ذلك الحسد الهزيل من العملاء الحضاريين العرب إلى إعتماد مفهوم "الأصالة" من منظور بعثرها " أقرب ما تكون إلى منحى للمحلفات والرواسب ، فكل ما هو منخلف وعالج لوقف التقدم ، والذي ينكون منه العقلية الأسطورية على وجه التدقيق ، يطلق عليه أنه أصيل وتسلط عليه الأضواء ، ويكب عليه الدارسون والمنظرون باسم المحافظة على الشخصية القومية ..." (93)

وهذا التقابل بين الأصيل والعصري حسب هذا المنظار يزيح في رأي هؤلاء العولمة التي تذهب إلى إعتبار عملية التطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والثقافي رهينة إلغاء آثار نمط وحيد هو نمط تكون المجتمعات الغربية المتقدمة وتطورها فيصبح تقليد العرب هو السبيل الأوحد إلى تحقيق العصرية وهي نظرة تنجلي فيها بوضوح ما درج الناس على تسميته بالمركزية الأوروبية" التي ميزت الفكر الاجتماعي والفلسفي الحديث الناشئة مفاهيمه ونظرياته في الفترة الفاصلة بين القرنين الـ 15 والـ 20، مكرسة " الرتيد الغربي ... لمرحلة هيمنة

---

92 ـ أنظر ص (19) من مقال " عبد الملك " : Le concept de spécificité السالف الذكر.

93 ـ " أنور عبد الملك " الأصالة والخصوصية" الآداب" (البيرزتية) (سبق التعريف به) .

العـــــــرب"
فلئن أقرّت الأغالبة بخصوصيات السلفي السائد مبدأ الاختلاف عن الآخر وتميّز الذات العربية الاسلاميّة ـ وهو أمر يكاد يُقرّبه أغلب هؤلاء المفكّرين ، فإنّ ذلك لم ينفِ التعارض الشديد بين النظريين في تحديد مجال الاختلاف وحقيقة تميّز الذات المتردد وعند السلفيّين والمفكّرين المثاليين في صورة مُعطى مجرّد لا أرتباط له بحركة الناس ، ثابت لا يخضع إلى تطوّر وتغيّر على عكس أحوال هؤلاء الناس الأمر الذي جعل بعض هؤلاء المفكّرين من بين علماء الاجتماع العرب المعاصرين يرون تلاقيا بين مثل هذه الرؤية وبين رؤى علماء الاجتماع والانثروبولوجيا الأوربيّين العربيّين الذين تتسم رؤى أغلبهم بتوجهات مثالية لا تخلو من عصريّة ، فلقد ذهب "ماكس فيبير" (95) في رأي " أسير عبد الملك" مثلاً إلى الاعتراف بظاهرة التمايز بين الشعوب إذ أعتبر العالم مكوّنا" من وحدات قوميّة ومناطق ثقافيّة وبيئات حضارية متمايزة . . . " ولكنه فسّر الأمر " بأن كلّ قوميّة تتشكّل حول نمط مثالي (idéal tygue) لم يتشكّل وبالتالي لا يمكن إعادة تشكيله وفقًا للتطوّر التاريخي المميّز لمجتمعات قوميّة بشريه متميّزة" (96) وكثيرا ما يتولّد عن مثل هذه الرؤى ـ في رأي السيد ياسين (97) ـ تصوّرات

---

94 ـ المرجع السابق .
95 ـ ماكس فيبير M. Weber (1864 ـ 1920) . عُرف باعتماد العوامل الروحيه لتفسير الظواهر الاقتصاديه . ولقد ذهب إلى اعتبار خصوصية العرب تكمن في عقليّة يتميّز بها عن العالم الشرقي . . (انظر ط . لبيب . سوسيولوجية الثقافه ص 27 / 29) .
96 ـ " أسير عبد الملك" ، الحضرية والأغالبة "الآداب" (اللبنانية) مايو 1974 ص(42)
97 ـ " سيّد ياسين" ، الشخصيّة العربيّة .

"للشخصية القومية" غالبا ما تكون خاضعة الى أفكار نمطية . . . أو قوالب جامدة"(98) تحدّد فكر الانسان في هذا المجال فتجعله يتبع طريقا معكوسا في بحثه إذ عبثا "أن يرى الاشياء أولا ثم يعرفها ، فهو "يعرفها "قبل" أن يراها "(99) وبئس ما في هذا المسلك من أفكار مسبقة تشوّه المعرفة وتفسد الرأي . ثم إنه بحكم تفرّع دراسة الشخصية القومية عن علم الانثروبولوجيا فإنه كثيرًا ما كانت توجّه مثل هذه الدراسات خصيصا الى المجتمعات "الاخرى" أي غير الغربية دون سواها باعتبارها مجتمعات "غريبة" تثير فضول الانسان الغربي فتبعث فيه أشكال التعجّب ، فيصبح الكلام عن الاصالة إنما هو الكلام عمّا يخرج عن القاعدة المنمّطة بطبيعة الحال في المجتمعات الغربية والامريكية الشمالية وكأنها تمثل كلًا منسجمًا ومن هذه الوجهة يلتقي مفهوم الاصالة مع توجّه هذه النظرة العنصري المتعالي أو الابوّي في أحسن الاحوال رغم ما يبدو من تناقض بين الشقين . فأضحى من الضروري لمن يرفض مثل هذه المنطلقات من المفكرين ان يربطوا مفهوم الاصالة بمعان وراء تحرّره من الانكفاء إلى الماضي من ناحية فتنزع عنه من ثمّة طابع المتحفية والمنظور السياحي الاستنقاصي وتضمن دلالة التميّز في غير انعزال عن العالم ولا ذوبان تحت وطأة المجتمعات المهيمنة . ويبدو أنهم وجدوا ضالتهم في مفهوم "الخصوصية" الذي ينطلق من إعتبار أن لكل مجموعة بشرية حصل بين أفرادها قدر من التآلف والاستمرار ، سمات وصفات تميزها عن المجموعات الاخرى وتفردها بخصوصيتها (100) لا مجال

---

98 ــ المرجع السابق .

99 ــ Eysenck H.J, Uses and Abuses of Psychology. London Penguin Books, 1953. ذكره سيد ياسين "في كتابه السابق الذكر ص(41).

100 ــ مقال " أنور عبد الملك "السابق الذكر : "Le concept de spécificité" ص(16) منه بالخصوص .

ـ من هذا المنطلـــق ـ إلى تصوّر مجتمـــع كوني السمات لا خصوصية لـــه إذ "لا يعتبـر المجتمع مجتمعـا ولا الأمّة أمّـــة ما لـم تتشكّل خصوصيّتهـا "(101) ثمّ ان هذه الخصوصيّـــة ليســت معطـــى مجرّدا سابقـا في نشأته لمن ينسب إليهم وليست خارجة عن طوْل التعريـــف والحدّ . بل إن مقوّماتهـا مرتبطـــة بمكوّنات المجتمعـــات التي تنسب إليها وهي بحكم سمتهـــا طـــــك خاضعـــة لما تخضـــع له تلك المجتمعـــات من تحوّلات وتفـــاعـــــلات . فأضحـــى ربط مفهـــوم الأصالـــة بمفهـــوم الخصوصيـة طريقـة لتحرير الباحثين والمفكّريـن العرب ذوي التوجّهـــات التقدّميّـــة من مقـــولات "المركزية الأوروبية" والمقـولات المرتبطـــة بها مباشـــرة أو بشكـل غير مباشـــر ، إذ أصبحت الأصالة من منطلـــق الخصوصيّـــة أمرا إنسانيـــا يرتبـــط بتكوّن المجموعات البشريـــة وبعلاقتهـــا الجدليّـــة بعمقهـا التاريخـي من ناحيـــة وبواقعهـــــــا الرّاهـن من ناحيـــة ثانيـــة في تفاعـل مطّرد مع المحيـط الاجتماعي والثقافـــي الدّاخلـــي والخارجي ومع الإطـــار الإيكولوجـــي والجغـــرافـــــي .(102) وبيّن أن مفهـــوم الخصوصيـــة الذي ارتبطـــت به الأصالـــة عند علمـاء الاجتمـاع العـــرب المشـــار إليهم انما هو وليـــد تطوّر الوعـــي الحاصل فـــــي النظـــرة إلى الذات وإلى الآخريـــن ، وهو فـــي الآن نفســـه نتيجـــــة لتطوّر الدراســـات الاجتماعيـــة والثقافيـــة المستفيـدة من تقدّم منـــاهـــج البحث في مجـــال العلـــوم الانسانيـــة ، المواكبـــة لتطوّر العـــلاقـات بين الأمـــم والشعـــوب ولبروز الوعـــي القومي وحركات التحرّر في سائر أصقـاع العالـــم وافتضـــاح أمر الكثيـــر من مظاهـــر الهيمنـــة الغربيّـــة وخاصّة منها منطلقـــات النظريـــات العنصريـــة ومظاهرهـــا ، فارتبطـــت الخصوصيّـــة ببـــروز الثقافات القوميّـــة لا بأعتبارهـــا ثقافات من الدّرجـــة الثانيـــة لأنها لا تشبـه الثقافـــات المهيمنـــة وإنّما بأعتبارهـا ثقافـــات لا تقلّ قيمـة عنها . وإن إختلافهـا ذلك إنما هو مـــورد ثـــراء للثقافـــة

---

101 ـ المرجع السابـــق .
102 ـ انظـــر مثلا المرجـع السابـق .

الإنسانية . ولم تكن الثقافات القوميّة خاصة بالشعوب المستعمرة والمولّي عليها في إفريقيا وآسيا فحسب وإنما كانت شاغلا من شواغل الأقليات الثقافية في الدّول والمجتمعات الغربية نفسها (103) . ولعلّ أهمّ ما ينادي به الدّاعون لهذه الثقافات القومية إنما هو إعادة الاعتبار إلى ثقافاتهم وإبرازها بشكل بعيد عن الظلم والاستنقاص . ومهما كان إختلاف منطلقات متبنّي هذه الدعوة فإنّ هذه الثقافة القوميّة المنشودة لم تعد هدفا من أهداف حركات التحرّر من الاستعمار والتبعية حسب وإنما أصبحت في ذات الآن وسيلة دافعة إلى هذا التحرّر ومجنّدة لطاقات جميع الناس من أجله . فينضاف إلى الأصالة ـ نتيجة إرتباطها بمعنى الخصوصية ـ بعدٌ "تقدّمي آخر" (104) إذ تتماهى مع حركات التحرّر السياسية والاجتماعية باعتبارها تتطلّع إلى إنجاز ثقافة وطنية محرّرة وفاعلة ، وتنوء إلى التصدّي لتيّار المثاقفة الجارف الذي كثيرًا ما تجلّى في صورة الأمر الواقع الذي لا سبيل إلى وضعه موضع السؤال فضلا عن درئه وإيقافه .

---

103 ـ يمكن أن نذكر الحركات السياسية الثقافية التي وصل البعض منها الى الكفاح المسلح قصد الخروج عن نفوذ الدولة "المهيمنة" : "الباسك" باسبانيا وفرنسا ، "الكورسيكيون" و"البروتونون" وغيرهم بفرنسا والايرلنديون بالنسبة للمملكة البريطانية . . .

104 ـ يقول "حسين مروة" معلّقا على الأصالة بمفهوم الانكفاء إلى التراث الماضي ومبرّرا الالتجاء إليها في ذات الآن : "كانت الرجعية إلى التراث حركة بدائية رجعية بأسلوبها، تقدّمية بدوافعها كتعبير عن التحفّز القومي لمواجهة التحدّيات الاستعمارية القديمة (التركية) ثم الجديدة (الامبريالية الغربية)" ، أنظر كتابه " النزعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية" الجزء : 1 ص : 8. الطبعة الرابعة عن دار الفارابي ـ بيروت 1981 .

104 ـ أنظر تعليق عبد الله العروي بالنسبة إلى الممارسة المسرحية في الفصل الذي عقده له واعيا تأصيل المسرح العربي غير المعبّر عنها وحاسّة التعاصر (ص 3 ـ 1) من بحثنا هذا .

2 ــ 2 ــ 2 ــ 3 // الأصالة / الخصوصية والمثاقفة :

ولعلّ بروز مصطلح "مثاقفة" في لغة العرب ــ في حدّ ذاته ــ وتواتره في نصوص مفكّريهم ورجال ثقافتهم في السنوات الأخيرة علامة من علامات التحوّل في النظر إلى مسألة الأصالة والتأصيل فلا يكاد يَرِد مصطلح "المثاقفة" في غير نصوص من ربط "الأصالة" بمفهوم "الخصوصيّة" من رجال الثقافة والفكر العرب .

ولئن كان ما يوحي به مصطلح "مثاقفة" من معان ليس أمرا مستحدثا فإنّ المصطلح في حدّ ذاته ودلالته تلك جديد على اللّغة العربيّة إذ لا نكاد نجد هذه اللفظة بمعناها المتعارف في النصوص القديمة ، فاللفظة ، على خضوع صيغتها للبناء الصرفي العربي ،(105) مستحدثة وتنتمي إلى تلك التي اعتمدت لتعريب مصطلحات ومفاهيم أعجميّة (106) إذ هي تعريب لمصطلح عرف رواجا خاصّا في اللّغات اللاتينية في السّنوات الأخيرة وهو مصطلح " acculturation " الذي لا نكاد نجد له أثرا في معاجم

---

105 ــ مثاقفة مصدر من ثاقف يثاقف على وزن فاعل يفاعل مفاعلة .

106 ــ تكاد ترتبط معاني الجذر ثقف في "لسان العرب" بمعاني : الحذق ، وسرعة التعلّم والتسوية والتقويم والعمل بالسيف ــ ووردت عبارة مثاقفة بأعتبارها مرتبطة بمعاني ثقف وثقيف السابقة دون أيّ دلالة خاصّة تميّزها "ثقف الرجل ثقافة أي صار حاذقا خفيفا . . ، ومنه المثاقفة" . ص(19) "والثّقاف والثّقافة : العمل بالسيف قال :
"وكأن لمع بروقها ، . . في الجوّ ، أسياف المثاقف" ص(20) لسان العرب ، المجلّد التاسع ، دار صادر ودار بيروت للنشر (د .ت).
ولا نكاد نجد الكلمة ولا معانيها في المعاجم العربية الجديدة أنظر على سبيل المثال ص(71) من معجم "المنجد" للويس معلوف في ط 3 بيروت 1960 .

هذة اللّغات الآ منذ سنوات معدودة (107) ولقد أستعمل هذا الملفوظ بادئ ذي بدء علماء الأجناس (108) ثمّ لاقى ازدهارا خاصّا عند المهتمين بسوسيولوجية الثقافة وأصبح منواترا توترا بيّنا في أدبيّات "اليونسكو" على وجه الخصوص وألملفوظ في صيغته اللّاتينية ملفوظ مركّب اذ هو يحتوي على الزائدة الافتتاحية (109) (ac) التي تفيد معنى (نحو) أو (في اتجاه) وعلى الجذر (Culture) الذي يفيد معنى (ثقافة) (110) فيعبّر بناء على ذلك عن "مجموعة الظواهر الناتجة عن تداخل الثقافات واحتلاطها وعن العملية التي يتمّ عبرها نوع من التأثر المتبادل بين ثقافتين أو أكثر (111) بحكم ضرورة التعايش المستمرّ بين مجموعة بشرية تنتمي الى قوميّتين مختلفتين أو أكثر . ويتمّ الأمر من خلال تداخل مستمرّ في مجالات الحياة

---

107 ــ لا يوجد مدخل " acculturation " مثلاً في معجم : Le Petit Larousse encyclopédique المنشور سنة 1960 ولكنّنا نجد هذا المدخل في السفر الاضافي من المعجم ذاته المنشور سنة 1969 . أنظر المعجم المذكور (لا ترقيم لصفحاته) .

108 ــ أنظر ص : (12) من مقال " acculturation " الوارد في : ــ
Dictionnaire encyclopédique de psychologie, Nolert Millamy éditions, Bordas 1980, Volume: 1.

109 ــ Prefixe .

110 ــ acculturation معطيات الهامش قبل السّابق ذاتها .

111 ــ المرجع السّابق .

الاجتماعيـــة المختلفـــة من لســـان وأدوات وآلات وقيم أخلاقية وذوقية. . . (112)

ولئن كان ملفـــوظ "مثاقفـــة" هو الملفـــوظ الغالـــب على الاستعمـــال في ترجمـــة المفهـــوم المشـــار إليه في لغـــة الضاد فانّه ليـــس الوحيـــد إذ من العـــرب من اقتـــرح ترجمـــة أخـــرى لذات المفهوم مثـــل "التثاقـــف" أو "التكيّـــف الثقافـــي" (113) أو التطعيم الثقافـــي (114) أو الانثقـــاف (115) ويوحـــي ملفوظ "المثاقفـــة" و"التثاقـــف" في صيغتهما تلك بما توحـــي به الكلمـــة اللاتينيـــة من معانـــي التبادل الـــذى يعنـــي ضمنيـــا نوعا من التكـــافؤ (116) بين الثقافـــات "المتثاقفـــة"

---

112 ــ وغالبا ما تكـــون المجـــالات التقنية المتمثّلـــة في الأدوات والآلات هـــي الميـــدان الأوّل للاستعـــارة والاقتبـــاس ثمّ يليهـــا ما يتعلّـــق بالمجـــالات الاجتماعيـــة المتمثّلـــة في أشكـــال الملكيّـــة مثلا وتأتـــي في مرحلـــة لاحقـــة المجـــالات الفكريـــة والروحيـــة . (انظـــر مقال "acculturation "السابق الذكـــر).

113 ــ اعتمد هذيـــن التعبيريـــن (التثاقـــف والتكيّـــف الثقافـــي) باعتبارهما مترادفيـــن الدكتور "احســـان محمّد الحسن" في ترجمته للمفهـــوم (acculturation) الوارد في "معجم علم الاجتمـــاع" المحرّر من طـــرف "دينكن ميشل "والمنشـــور في لغتـــه الانقليزيـــة سنة 1967 ، أنظـــر (ص 13) من الطبعـــة الثانية لهذا المعجم في ترجمته العربيـــة ، دار الطليعـــة بيـــروت 1986 .

اعتمد "تثاقـــف كذلك" رضا بوكـــراع" في مقالـــه "إشكاليـــات القيم في المجتمـــع العربي" ، شؤون عربيـــة ص(117) يوليـــو 1983 .

114 ــ اعتمد هذا التعبير "عصام زعيم" عند ترجمته نصّا لأنور عبد الملـــك" كتبه بالفرنسيـــة بعنوان "بمدخل الى الفكـــر العربـــي" وورد معرّبا بين صفحتـــي (412) و(445) من كتابه "دراســـات في الثقافـــة الوطنية" دار الطبعـــة بيـــروت ، ط2 سنة 1967. قارن بين ص(431) من ذات هذا الكتاب وص(21) من كتـــاب "أنور عبد الملك الموســـوم بـــ :
La pensée politique arabe contemporaine, éditions du seuil (Paris 1970)

115 ــ أنظـــر "يوسف الصديـــق" ، المفاهيم والألفـــاظ في الفلسفة الحديثة ، الدار العربيـــة للكتـــاب ، تونـــس 1976 ، ص(29) و(30) .

116 ــ مثاقفـــة مصدر من فعـــل ثاقـــف على وزن فاعل الذي يفيـــد معنى المشاركـــة والتبـــادل . وتثاقـــف مصدر من فعـــل "تثاقـــف" على وزن تفاعـــل يتفاعل ويفيد كذلك معنـــى المشاركـــة والتبـــادل زيادة على عـــودة الفعـــل على الفاعـــل .

تأثيرا وتأثرا إذ تتجلى المثاقفة في صورتها المثلى في عمليات إستعارة ينجرّ عنها كسب مظاهر جديدة وخسارة أخرى عبر تعويضها أو تعديلها في إطار عمليّة تؤلف بين الجديد والقديم وبين الأصيل والدخيل فينشأ عنها تأليفٌ حيّ بين تلك المظاهر هو مصدر إغناء وتطوّر متبادليْن . لكنّ المعين في تجلّيات هذه الظاهرة التي لا تكاد تغيب عن ثقافة من ثقافات البشر بحكم ضرورة إتّصال بعضهم ببعض إنْ سِلْمًا أو حربا ، يُدرك أن هذا التكافؤ المعبّر عنه في المصطلح اللاتيني وفي الصيغة الصرفية العربية لا يكاد يتجلّى في كلّ أشكال المثاقفة فعمليّات "الاستعارة" الناجمة عنها والمجسّمة لها لا تخضع دائما إلى ضروب الانتقاء الذي يمكّن من هضم ما يمكن هضمه من المظاهر الثقافية الغريبة ورفض ما لا يستساغ منها ، فلا تخلو عمليات المثاقفة نتيجة لذلك من أضرار قد تؤدي إلى تشويه إحدى الثقافتين بل وضياعها ضياعا تامّا (117) وكثيرًا ما تكون الثقافة المهدّدة إنّما هي الثقافة "الضعيفة" والحكم عليها "بالضّعف" إنّما مأتاه منزلة أصحاب هذه الثقافة في مستوى الاقتصاد والسياسة إذ "أن العلاقات الثقافيّة المتبادلة بين ثقافات عالم اليوم تُماثل العلاقات بين أرجاء عالم اليوم في مجالات الاقتصاد والسياسة" (118) و"المغلوب – كما قال ابن خلدون – مولعٌ أبدًا بالاقتداء بالغالب في شعاره وزيّه ونحلته وسائر أحواله وعوائده ... والسّبب في ذلك أن النفس أبدا تعتقد الكمال فيمن غلبها وانقادت اليه : إمّا لنظره بالكمال بما وقر (119) عندها من تعظيمه أو لما تغالط به من أن إنقيادها

---

117 – أنظر مقال : acculturation (الآنف الذكر) .
118 – " أنور عبد الملك " ، الثقافة العربية في عالم متحوّل ، ص(10) (سبق التعريف به) .
119 – وقر بمعنى سكت وثبت أنظر الهامش اللاحق .

ليس لمطلب طبيعي إنما هو لكمال المطلوب . . . ولذلك نرى المطلوب يتشبه أبدًا بالطالب في ملبسه ومركبه وسلاحه في اتخاذ ما [هكذا] وأشكالها [هكذا] بل وفي سائر أحواله" (120) و"الطالب" في عصرنا إنما هو أوربا المسيحية الاستعمارية وأمريكا الصهيونية الامبريالية ولعلّ هذا الأمر هو الذي جعل زكي نجيب محمود "مأخوذًا" بالطالب على بلداننا العربية أيما أخذ . وتتأكد ذلك في أدبيات جميع تيارات هذه البلدان والمؤسس عليها وحتى بعض تيارات البلدان العربية بمختلف الانتماءات السياسية وذلك من حيث عدّ تمادح للمطلوب و"مردوديته" للطالب تؤثر في ذوق شعوب هذه البلدان وقيمها وتجعلها تدور في فلكها (121) وينبغي على الطالب السائر في هذه المتاهات يطّلعون على ما أُعرفه أسواق بلدان المطلوب من بضائع ويطمع ليست في أكثر الأحوال إلاّ إشباعًا لحاجيات غرائزية ، غرضها أصحاب هذه التافهة " الثمينة" غرضًا تافهًا من تفوّزوه من أنعام للحصاة سراءً هؤلاء كعام الحصاد وكمال العيس (122) وفتوات هذا البيت ما فتئت تتعدّد

---

120 ــ " ابن خلدون" " المقدّمة" الباب الثالث ، الفصل : 23 ص 253 ــ 255 دار الكتاب اللبناني ، بيروت 1961 .

121 ــ Mohamed Aziza, Patrimoine Culturel et Création Contemporaine en Afrique et dans le Monde Arabe.

(وقد سبق التعريف به) أنظر مقدّمة الكتاب بشكل خاص .

122 ــ د . عواطف عبد الرحمان " ، مصر بين الغزو الصهيوني والتبعية الثقافية" /ص: 139 وما بعدها "المواجهة"، الكتاب الثاني فيفري 84 إتصدر في مصر) أنظر بالخصوص ما ضمّنه من كتاب" د . جلال الدين أمين" من تحديد لمظاهر المثاقفة المترادف للغزو الثقافي .

وتتكاثر بشكل يكاد يكون أحادي الجانب إذ هي بعيد من يمتلك ما تتطلبه هذه القنوات من الامكانيات الماليّة والتقنية الضخمة التي تقف وراء أي نتاج من نتاجات مختلف الفنون وضروب وسائل الاعلام الجماهيري المنطوق منها والمسموع والمنظور (123) ولعلّ هذا ما يفسّر ورود ملفوظ "عالمية" في كثير من النصوص العربيّة مقترنا بمفهوم الاغتراب أو التغريب ومرادفا له ، فلا يكاد "سعيد علوش" ـ مثلا ـ

---

123 ـ ونظرة على حجم ما يوزّع من أفلام وبرامج تلفزيّة منتجة في أوروبا وأمريكا على دور العرض السينمائي وعلى مؤسسات الاذاعة والتلفزة في البلدان العربية والافريقية والآسيوية كافية لتؤكد انعدام التكافؤ وتجسّم مظاهر الهيمنة . فلقد أشارت إحدى الدراسات إلى أنّ نسبة الوقت الذي تستغرقه البرامج المستوردة تمثل أكثر من 48 % من مدّة البث في مختلف قنوات التلفزة في البلاد العربيّة . أما مصادر هذه البرامج فتكاد تنحصر في الولايات المتحدة الأمريكية (14 ر 38 %) وفي فرنسا (96 ر 12) من مجموع ما يستورده في حين لا تتجاوز نسبة زمن بث البرامج المستوردة من مصر (62 ر 5 %) والمستوردة من الاتحاد السوفياتي (69 ر 2 %). أما المدة المخصصة لبث الأفلام المستوردة فأكثر من $\frac{3}{4}$ منها مخصّص للأفلام الأمريكية والفرنسية وحدها (64 % للأولى و48 ر 11 % للثانية) في حين لا تستغرق الأفلام المصرية غير 19 ر 9 % من مدة البث ولا تتجاوز المخصصة منها للأفلام السوفياتية أكثر من 23 ر 6 % أنظر ، "رضا النجار" ، "اتجاهات البرمجة التلفزيونية في الوطن العربي" مرقون في (111) صفحة من طرف إتحاد إذاعات الدول العربية (ASBU) تونس 1933 أنظر ص : (44)، (48)، (75) وما بعدها بالخصوص . يمكن الرجوع لمزيد من المعلومات التي "دراسات ووثائق اعلامية عدد (70) "هل يتدفق التلفزيون في إتجاه واحد ؟ "اليونسكو" ، باريس 1974 أنظر "د .صالح أبو أصبع" ، وسائل الإعلام الغربية والانسلاب الثقافي شؤون عربية ، رقم (17) . جويلية 1982 الجامعة العربية تونس .

يورد هذا المفهوم في كتابه المهتم بالرواية في المغرب العربي (124)
حتى يربطه بمفهوم " التعريب" ويربط سابق مفصل
مثلا : " ... المثاقفة أو التعريب معبّر عنها بكلّ أعمال
روائيّي المغرب العربي مباشرة أو ضمنيّا ..." (125)
وكذلك الأمر بالنسبة إلى "محمّد برّادة" الذي يقول في كتاب
له حول " محمّد مندور" (126) " إن المثاقفة بالنسبة لمندور
وجيله ، وزعم السّير السريع في الوعي، كان يدلّ في
عامة بالنسبة لكثيرة ، على " تمرد جيله" العربي " كان
طموحه وعي رمارسة الطبقة السائدة آنذاك ، علما بحسن
انتباهه إلى التحوّلات الدرامّة والاختيارين " ما هو عالمي
وما هو طالح " ، مجرّد شعارات لمرغبة كبرياء الناس
الوطنيّة والدينيّة ، والسعي من وراء الاستعداد في كل
المجالات ..." (127) فيصبح المثاقفة إلى التحرّر من
عقدة الغرب الاستعماريّ والاستيراد مرحلتنا بكل
أو آخر السيوف عدّ استيراد المثاقفة هذا ، يكون وعي
مختار محرّره أصبل الثقافة بالتأكيد على خصوصيّتها
في مختلف المستويات والقوميّات المرتبطة بها

---

124 — " محمد طرس" الرّواية والبديل بالوجه في المغرب العربي " دار الثقافة للنشر الطبعة الثانية بيروت 1982 .

125 — أنظر مثل خاص:15 وما بعدها من الكتاب الثاني الذكر ، والمثاقفة في فلسفتها

126 — " محمّد برّادة" ، " محمّد مندور وتأصيل الفكر العربي" دار الآداب بيروت 1977 .

127 — ص(53) ، من الكتاب السابق الذكر ، والمثاقفة من فلسفتها أنظر كذلك ص : (7) وما بعدها من ذات هذا الكتاب .

الطريق السليمة لتحقيق الأمر [illegible] عناصر عملية
تحسين " الأصالة/الحداثة" من هذه الزاوية هي انسحاب
المثقف العربي المعاصر مع بناء غائية وطنية ما
للمعنى المتفق مع تركيب التحرر الاجتماعي والاقتصادي .
فكتب مفهوم " الأصالة" من وراثة " الأصل " بالنسبة
"الحداثة" وإدراجه في إطار المعنى إثر مواجهة
عناصر الحداثة من التحام ما يمس له بتركيبة متطورة
وتحديد عن أشكال الاختيارات الممكنة والصادرة عنها
تحديد مفهوم الأصالة بمعناه الثابت من إنتماء
وجمود . لكن ذلك لم يكن ليشمل كل الاستدعاءات حول هذا
المفهوم ، فقد وقع الإصرار بعض الكتاب العرب وخصوصاً منهم
ومعارضته ظاهرة في محاولة فرز الكتاب العرب فيما
بأخذهم التحرر والانتصار على تحديد مفهوم
هذه الدراسة الخاصة لأصالة المعنى التحرري وبناءه لم يكن
مرجعه التمسك بقدسية عناصر التراث بمكوناته
واضح عناصر أصالة الماضي المأسوف عليه دوره أحياناً ،
كثيراً ما تتحدد الماضي بمفهوم مقدس لذاك المحدد
معينة من الماضي أطلق من تاريخيته وصيرورته
فترض لكل مرحلة ما بعدية وتاريخية (*) المعنى والمفهوم
المحدد في النص المقدس لدراسته الخاصة
من داخل النص محل جدال بين هؤلاء المفكرين العرب :

---

123 ـ " أسرار عبد الملك" ، الثقافة العربية في عالم متحول ، ص المخطوطة) .
* المعنى المقصود هو ما يعبر عنه مصطلح : Grilles d'analyse et d'evaluation

على غرار تراثهم الفكريّة والسياسة(12) يمثّل أهمّ العناصر التي كانت موضوعا لمثل هذا الجدل من قبل هؤلاء المثقّفين قد تمظهر بجملة العناصر التالية والاجتماعة وغيرها التي بها يتميّز المجتمع الموصوف أوّلا ، وهي ما يمكن أن نتسمّيه هذه العناصر من سمات التّغيّر والاستمرار أو التحوّل والتجذّر كذلك بيان مدى ارتباط هذه العناصر بعضها بعض ، السمات الرّاهنة وما ستطّلع لتحقيقه أو صحيح ذلك من ناحية ثالثة .

٤ ـ ٤ ـ ٤ " الأصالة/الحضارية والهوية الحضارية :

والطابع بين الأصالة والحضارية يتّسع إلى البناء والحجارة المتجذّرين بمثل تحديد طبيعة البنية الذهنية المجرّدة والممكنة مرتبطا بأنّ رأس المتّجه الذي جمع مُوضوع السؤال

---

(12) يمكن أن نذكر في هذا المجال ردود فعل المفكّر الماركسي الجزائري مراد وهبة إلى " أمير عبد الملك " عند محاولته تحديد خصوصية الصراع الطبقي الذي رآها ممثّلة أساسا في دور الدولة والجيش ، وأهم ما أنتقد فيه رأيه عدم تعرّضه لأهمّية العاملة المادّية في تحديد بنية المجتمعات وتحديد مؤسّسات هذه المجتمعات المدنية والعسكرية وتحاليله لها للسيرورة التاريخية من أجل دور في تحديد طبيعة هذه المجتمعات عند تأكيده لاستمرار دور هذه المؤسّسات العسكرية والمدنية وتناسبا ، (أنظر تعقيب " محمود أمين العالم على مداخلة " أمير عبد الملك " الموسومة بـ"الأصالة والمعاصرة" والمنشورة في " الآداب " (البيروتية) سبتمبر من سنة 1974 ، أنظر كذلك انتقاد النقدية التي عدّ بها " مبدع عاصل " لأعمال الندوة التي عدّم في إطارها هذه المداخلة في كتابه " أزمة الحضارة أم أزمة الموجوايسة العربيّة" دار الحداثي بيروت الطبعة الثانية سنة 1981 بيروت ، عدد : (20) وما بعدها بالخصوص .

كلّ الأشكال والأنساق المسكنة التي تعوّد الناس على إعتبارها سمات تميّز الثقافة طبقيا بعينها . خاصة وقد [illegible] مفهوم الثقافة ليشمل لا ما [illegible] [illegible] التعبير عن ظاهرات فكرية وفنية ودينية وغير [illegible] وإنّما ليمتدّ [illegible] الأنثروبولوجي [illegible] [illegible] إلى ما [illegible] [illegible] [illegible] .

[illegible] أن [illegible] "الأ [illegible] / [illegible]" [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] ، خاصة [illegible] [illegible] الأوضاع أو [illegible] ، الأمر الذي [illegible] " الأ [illegible] / [illegible]" لا يمكن أن [illegible] على الثقافة " [illegible]" ، أو [illegible] " [illegible]" (150) [illegible] [illegible] ، [illegible] [illegible] [illegible] أكثرهم إلى [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] إلى [illegible] [illegible] لا [illegible] [illegible] إلى [illegible] .

ولعلّ [illegible] [illegible] الأ [illegible] [illegible] [illegible] [illegible] في إطار [illegible]

---

150 – تعبير إعتمده كثير من علماء الاجتماع العرب تعريبا [illegible] [illegible] [illegible] .

الأكاديمية في الجامعة ، ـ أعلى مؤسسات الثقافة العالمية ـ مع السنوات الخمسين (131) تلك التي حصلت فيها كثير من البلدان العربية على استقلالها السياسي ونشطت حركات التحرر في بقيتها ليس أمرا عارضا ولا وليد الصدفة . أليس في هذا الاحتفاء الخاص بالمأثورات الشعبية شكل من التحول في النظر الى الهوية العربية والى دور الثقافة الشعبية في تحديد معالمها وتركزها ؟

2 ـ 2 ـ 2 ـ 5 " الأمانة الخصوصية " والثقافة الشعبية :

لقد أصبحت الأمانة بمنظور الخصوصية أحرز لأهمية الثقافة الشعبية تطرح بشكل صريح أو ضمني مسألة عامة تتمثل في علاقة الثقافة والمثقفين بالاطار الذي تنشأ فيه هذه وبمشروع هؤلاء . ولم تقل في ذات الآن من تعبير عن نظرة لصورة المثقف والثقافة العربية العالمة . وقد بدت ـ كما ذهب الى ذلك أحد المفكرين العرب ـ في أغلب تجلياتها في حالة " تصادم مع المجتمع العربي [وهذا] المثقفون العرب ... جماعة مستقلة نسبيا عن المجتمع ... تمثل ثقافة مستركة مجردة عن عوامل التحيز والمحلية والرسمية ... وهذا واضح في المؤتمرات الثقافية حيث تلغى الفوارق المتصلة بالضرورة المشكلات الثقافية من جذورها الاجتماعية ... " (132) فتصبح

---

131 ـ يمكن أن نذكر على سبيل المثال لا الحصر الأعمال الجامعية التالية :
* د . عبد الحميد يونس . كانت أطروحته حول شاعر الزجالة في مصر سنة 1956 أولى الأطروحات المناقشة في الجامعات العربية .
* د . شهير الشطاوي المنشد ؛ طرز بتحليلها بـ" ألف ليلة وليلة " ، نشرتها دار المعارف القاهرة 1959 .
* لـ" أحمد رشدي صالح صدر " الأدب الشعبي " المنشور سنة 1954 و" فنون الأدب الشعبي " المنشور سنة 1956 (في جزأين) .
* " مبارك ابراهيم " ، " عبد الحميد عابدين " ، " المجرد للو " ، شاعر اسطانة ، الخرطوم 1957
* " د . صور عبد الحور " : " دراسة حول الشعر الحماسي في لبنان " وهي أطروحته التي أعدها سنة 1957 .

132 ـ عبد الله العروي " ثقافتنا في ضوء التاريخ " ، صادر عن المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب سنة 1983 (دار التنوير) : أنظر ص : (174) .

" الأصالة/الخصوصية" من هذه الوجهة تؤدي لتحقيق "ثقافة عضوية" تتمثل "بالطبع في الثقافة الشعبية" (133) وتسعى الى "أن تعكس تحولات المجتمع العفوية وأن تتأثر مباشرة بتناقضاته "على نقيض الثقافة العالمة المتعالية على قضايا الناس والثقافات "المستوردة" [التي لا ترتبط] عضويا بالحياة الاجتماعية [فيكون] منطقها مختلفا ، وتعابيرها مختلفة ، وذوقها مختلفا عما تعود عليه المجتمع الأصلي وعما يسير عليه أغلبية الناس". (134) ومعلوم أن مصطلح الثقافة العضوية والمثقف العضوي يحيل بشكل أو بآخر إلى نظريات المفكر الإيطالي ذي المنزع الماركسي " أنطونيو غرامشي "" Antonio Gramsci "(1891 ــ 1937) الذي أقر للمثقفين بأهمية الدور الذي يلعبونه في مستوى ضمان إتصال النظم الاجتماعية السائدة أو العمل على تغييرها فميز بين المثقف التقليدي المعبر عن حال الطبقات "الآخذة إلى الزوال" وبين المثقف العضوي الناطق بأسم الطبقة الصاعدة أو ما عبر عنه بـ"الكتلة التاريخية الجديدة" (135) التي تتجلى في إطارها العلاقة بين البنية الفوقية (الثقافة) والبنية التحتية (الاقتصاد) علاقة جدلية لا علاقة إنعكاس آلي (136) وهذه الرؤية من شأنها

---

133 ــ المرجع السابق .

134 ــ المرجع السابق .

135 ــ أنظر "طاهر لبيب" سوسيولوجية الثقافة ، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة 1978 ــ ص ص 54 ــ 64 .

136 ــ أنظر كتاب . أ . ماكيوتشي "من أجل غرامشي " (بالفرنسية) ص(8 ــ 9) بالخصوص : Maria-Antonietta Macciochi, Pour Gramsci, E.du Seuil; Paris 1975.

إذا ما نُطمح من خلالها إلى "الأصالة/الخصوصية" أن نربط الفكر والمنتجات الثقافية والفنية بالبعد الاجتماعي ربطا جدليا فتتجلى "الأصالة/الخصوصية" من ثمة طريقا إلى دفع المثقفين إلى الانتماء والانحياز الطبقيين (137) عبر التحام العضويين منهم بالطبقات الشعبية العربية معايشة ومعاناة إلى درجة التماهي معها. فتسعى نتاجاتهم الفكرية والفنية لتنطق لا بأفراح هذه الطبقات وأتراحها ومشاغلها وتطلعاتها فحسب وإنما تنطلق هذه النتاجات إلى التلاحم مع حس هذه الطبقات الجمالي ومع ما تراكم عندها – عبر العصور – من تجارب ومعارف (138).

2 – 2 – 2 – 6 "الأصالة/الخصوصية" بين المحلية والقومية :

أما الامتداد الأخير لمفهوم "الأصالة/الخصوصية" في مستوى الثقافة العربية فيتجلى في علاقة المحلي "بالقومي" فإذا ما سلمنا بأن هذه "الأصالة/الخصوصية" إنما هي تعبير عن "الشخصية القومية" بأعتبار هذه الأخيرة تتمثل في "السمات النفسية والاجتماعية والحضارية لأمة ما [على أن] تتسم [هذه السمات] بثبات نسبي ... فيمكن عن طريقها التمييز بين هذه الأمة وغيرها من الأمم" (138) فإنه يبقى السؤال مطروحا حول مكونات هذه السمات ومدى إنطباقها على كل العرب، فهل أن هذه الشخصية القومية هي نفسها في كل الأقطار العربية أم أن مكوناتها تختلف من قطر إلى آخر أو بتعبير

---

137 – يذهب "جاك بارك" إلى أعتبار الاشتراكيين واليساريين من العرب هم المهتمون بالاهتمام بهذا المأثور الشعبي وخاصة منه الشعري. أنظر كتابه "العرب من الأمس الى الغد" ص(272 خاصة (سبق تقديمه).

137' – أنصر تجلي هذه الرؤية في نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي في الفصل الخامس من بحثنا هذا، وفي إطار العرضين (5-2-5) و(5-3-5) بشكل أخص.

138 – "السيد ياسين"، الشخصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر (سبق تقديمه) أنصر ص 40 وما بعدها وكذلك ص: (197 – 201).

ثـــانٍ هل "يمثّـــل العالـــم العربـــي أمـــةً واحـــدة أم أنـــــه يمثّـــل أمة متعدّدة"(139) إن لنـــزع الاجابـــة المقدّمـــة تأثيـــرا في تحديـــد دلالات مفهـــوم "الأصالـــة/الخصوصيـــة" الوارد ضمـــن الخطـــاب الفكـــريّ العربـــي وبالتّالـــي في الوجهـــة التي تتّجـــه صوبهـــا عمليّـــة التأصيـــل وطـــرق تحقيقهـــا

لقد عـــرف تاريـــخ البلـــدان العربيّـــة في بدايـــات هـــذا القـــرن ومع استقـــلال عدد من هذه البلـــدان بعـــض الدعـــوات الى تأكيـــد خصوصيـــات بلـــد بعينـــه إنطلاقـــا من تأكيـــد تاريخـــه البعيـــد السابـــق للفتـــح الاسلامـــي وانتشـــار الحضـــارة العربيـــة الاسلاميـــة أو مـــن خـــلال بعض التراكمـــات الحاصلـــة فيه عبر الزمـــان ، فظهـــرت الدعـــوة إلـــى القوميـــة المصريـــة بالإلحـــاح ـ حينـــا ـ على البعد الفرعوني وحينـــا آخـــر على البعـــد القبطـــي(140)

139ـ أنظر المرجع السابق ص(45) وانظر كذلك :

A.ZGHAL, "Arab Identification, Nationalisme et Etat National dans le monde Arabe in Cahiers du C.E.R.E.S. Tome 1973, pp: 65.

140 ـ يمكن أن نذكـــر دعوة لطفـــي السيد " أستاذ الجيل " الى القوميـــة المصريـــة التي كان لهـــا عـــدى واســـع في جيل من المفكّريـــن مثـــل "محمّـــد حسيـــن هيكـــل " و"طـــه حسيـــن " و" عباس محمود العقـــاد "... (محمّـــد بـــرادة ، محمّد منـــدور وتنظيـــر النقد العربـــي ص(60) وما بعدهـــا) وعلى نفس الطريـــق سار لويـــس عوض في كثيـــر من مواقفـــه وتوفيـــق الحكيـــم في كتاباتـــه كما يمكـــن الاشـــارة الى موقـــف د . حسين فـــوزي ، من الحضـــور العربـــي في مصـــر إذ اعتبـــره غزوًا لا يختلـــف عن غـــزو الفـــرس والمقدونيين والرومـــان ، أنظـــر كتابـــه الموســـوم بـ : "سندبـــاد مصـــري ، ص(21) بالاخـــص دار المعـــارف القاهـــرة 1962 الطبعـــة الثانيـــة أنظـــر كذلـــك : " ليلـــى السايـــح " ، "الإقليميّة الثقافيـــة مـــن الانطـــواء إلى التغريـــب"، مجلـــة "شـــؤون عربيـــة عـــدد 7 ، ســـبتمبـــر 1981 الجامعـــة العربيـــة بتونـــس ص(79) وما بعدهـــا .

أو البعد المعاصر ، وظهرت كذلك الدعوة الى القومية اللّبنانية (141) بأبعادها غير العربية والسابقة للإسلام وكذلك القومية التونسية (142) والقومية العراقية (143) واتسمت هذه الدعوات بنوع من الاقليمية أصبحت معها "الاصالة/الخصوصية" مرتبطة عند الكثيرين منهم بتحقيق تمايز ذلك البلدان بعينها دون سعي منهم إلى البحث عن عناصر الاتفاق مع بقية البلدان أو جعل ذلك الأمر في المرتبة الثانية.وعلى نقيض هؤلاء توجه أنصار القومية العربيّة إلى الإلحاح على مكوّنات الشخصيّة

---

141 ــ لعلّ أبرز الدعوات إلى القومية اللبنانيّة يمثّلها "سعيد عقل" الذي استمات ــ عبر كتاباته السياسية والأدبية الشعريّة منها والمسرحية ــ في التأكيد على تميّز لبنان وأهله رافضًا الانتماء إلى الحضارة العربية بمختلف تجلّياتها ، فنادى تارة باعتماد اللهجة الدارجة اللبنانيّة لغةً للنتاجات الأدبية بل ورسمها بأحرف لاتينيّة رغم حذقه المتميّز للغة الضاد وتفنّنه في استعمالها في مختلف آثاره الأدبية (فتنبّر تطبيقًا لما نادى به ديوان "يارا" الشعبي الناطق باللجهة اللبنانية مرسومًا بالأحرف اللاتينيّة) وأكّد تارة أخرى على ضرورة إحلال اللّغة الآرامية محلّ اللغة العربية (في محاضرة له منشورة بجريدة النهار البيروتية 1965/12/79 ص(8) أنظر : "د. أحمد سليمان الأحمد" ، المجتمع في المسرح العربي الشعبي ، الدار العربيّة للكتاب تونس-ليبيا 1983 ص(167) وما بعدها .

142 ــ يمكن أن نذكر كتابات "البشير بن سلامة" في إفتتاحيات مجلة "الفكر" وفي كتابه " الشخصيّة التونسية خصائصها ومقوماتها" ، م. بن عبد الله تونس 1974. كتب البشير سلامة (ص 261 ــ 262) من كتابه هذا ما يلي : "العروبة مقوم من مقومات الشخصية التونسية ولكني لا أرضى أن يضيع كياني التونسي في سبيل إحياء هذا المقوم إعتقادًا منّي أنّ حياة للعروبة الحق ولا قيمة لها إذا كانت على حساب تونسيّتي"..

143 ــ علي الوردي ، دراسة في طبيعة المجتمع العراقي بغداد 1965 ذكره "سيد ياسين" في كتابه "الشخصيّة العربيّة" .

الواحدة والموحِّدة للبلدان العربيّة متجاهلين مختلف الفترات التي عاشتها هذه البلدان العربيّة قبل الفتح الاسلامي وانتشار اللغة والثقافة العربيّتين وطامسين السّمات الثقافية والحضارية غير العربية باعتبارها عامل تفريق وتقويض . وطبيعيّ أن تكون الأصالة/الخصوصية من هذا المنظار سعيًا إلى إثبات منطلق مسلّم به لا بحثًا عن اكتشاف حقيقة وإثباتها وكلّ من التوجّهين بتنويعاتهما قد أهمل عناصر أساسيّة في "شخصيّة هذه البلدان القوميّة "ولعلّ ما اقترحه "سيد ياسين" في مقاله : "الشخصيّة العربية ، النسق الرئيسي والأنساق الفرعيّة"(144) هو أقرب الرؤى الى مقولة الخصوصيّة المنطلقة من الدراسات العينيّة والمبتعدة عن الأحكام المسبّقة والعامة ، ولقد أستفاد الكاتب في مقاله هذا من نتائج دراسات الكثير من الباحثين الذين آرتأوا الأبحاث الميدانية طريقًا لبحوثهم ومنهجًا لها .

ويتلخّص ما ذهب إليه في الإقرار بوجود "شخصيّة عربيّة تعبّر عن أمّة عربيّة واحدة ... "(145) أولا ، وبوجود "شخصيّات إقليمية" مختلفة تعبّر عن الأقطار العربيّة ثانيا . وذلك من خلال ما وقف عليه من سمات وخصائص تشترك فيها مختلف هذه الأقطار العربيّة فتكوّن ما أسماه بـ"النّسق الرئيسي" ويوجزها في "وجود نمط أساسيّ للإنتاج نمّا في كلّ البلاد العربيّة

---

144 ــ مداخلة قدّمها بمناسبة ندوة أقامها مركز الدراسات الاجتماعية والاقتصادية بتونس سنة 1979 نشرت في مجلة المركز: "السنة الثانية" ، وفي "المستقبل العربي" العدد (3)، سنة 1978 وألحقه بكتابه "الشخصيّة العربيّة" السابق الذكر.

145 ــ "سيد ياسين" الشخصيّة العربيّة ص(205).

وفق مراحل متشابهة (146) وبناء فوقي واحد أبرز عناصره : الخبرة التاريخية المشتركة واللغة العربية والتراث الثقافي المشترك" (147) وضمن هذا النسق الرئيسي " تتدرج "الأنساق الفرعية" المتكونة مما يميز بين الشخصيات الاقليمية من سمات هي وليدة الخصوصيات التاريخية والجغرافية فيمكن الكلام عن شخصية عراقية مثلاً وأخرى تونسية أو مصرية لكلّ منها تميّزها الخاص على أنّ هذه الشخصيات الإقليمية لا تتناقض مع الشخصية القومية بل هي على العكس مصادر إغناء لها واثراء. مؤكدًا أن هذه الشخصية القومية بنسقها الرئيسي وأنساقها الفرعية "ليست بناء مجرّدا أو منغلقا وإنما هي تتغير بتغير نمط الانتاج السائد ، أو بتغير المكونات الأساسية للتكوين الاقتصادي الاجتماعي المحدّد "(148) ويلح "محمود أمين العالم" على الطابع الجدلي في تحديد هذه الخصوصية إذ يرى أنه لا سبيل إلى تحديد [ها] بغير "الدراسة العينية الدقيقة لمختلف مراحل التاريخ مرحلةً ، مرحلةً لاستخلاص خصوصية كلّ مرحلة ... ومن استقراء هذه المراحل المتعددة المختلفة إلى تحديد الخصوصية العامة ... في غير تشبث أو تجميد أو تجريدية أو إطلاقية ..." (149) فتتسع آفاق "الأصالة/الخصوصية" من هذا المنطلق وتصبح أكثر تنوعا وتركيبا ، وتصبح عملية التأصيل من ثمّة غير منحصرة

---

146 ــ المرجع السابق ص (205) .
147 ــ المرجع السابق ص(204) .
148 ــ المرجع السابق ص(205) .
149 ــ "محمود أمين العالم ــ تعقيب على مقال " أنور عبد الملك" ص(50).

في السّعي فقط إلى التّماسي في مستوى الإنتاج الفكري والفنّي مثلاً مع ما أعطيَ من سماتٍ للعرب مشتركةً وموحّدةً بشكل ثابت ومستمر ، وكثيرًا ما تكون بحكم شرطها ذلك ـ عامةً ومجرّدة بل ووَهْميّة في بعض الأحيان . وإنّما تكون غاية عمليّة التأصيل منفتحة في ذات الآن إلى السمات الاقليمية بأعتبارها تنويعات تغنيةٍ لسمات الهوية العربية" فيكون التحدّي الحقيقيّ أمام الأمّة العربيّة متمثّلاً في كيفيّة إقامة تأليف حيّ خلّاق بين الأنساق الفرعيّة والنّسق الرئيسيّ ، بين الشخصيّات الفرعيّة على إختلافها وبين الشخصيّة العربية"(150) في إطار تاريخيّ جدليّ يأخذ بعين الاعتبار عوامل التطوّر في عناصر الحياة المادّية والمعنوية في مختلف الأقطار العربيّة .

2 ـ 2 ـ 2 ـ 7 الأصالة/الخصوصية : المشروعية والتعلّة :

والناظر في خطاب الثقافة العربيّة المعاصرة لم يعد يعثر على موقف معارض معارضةً تامة لمقولة "الأصالة/الخصوصيّة" في حدّ ذاتها وذلك مهما كانت درجة الاختلاف في منطلقات أصحاب هذه المواقف بما في ذلك من يؤمنون بوحدة العقل البشري ووحدة مصير الانسانية وترابط مصالح البشر ومصيرهم اذ يكاد يُقِرّ كلّ المفكّرين بأنّ لكلّ مجتمع بشريّ عددًا من الملامح المادّية والفكرية والروحيّة يتميّز بها ويحصر الاختلاف بينهم في تحديد مكوّنات هذه الملامح وفي مدى استمرارها وثباتها ودرجة تحوّلها وتغيّرها . فمنهم من يعتبرها "نظاما تخلقنا مؤلفا من مجموعة من القيم

---

150 ـ المرجع قبل الأخير ص 216 .

ملازمة للشعوب التي تحملها في نفوسها وآخرون منهم يذهبون إلى إعتبارها نظاما منفتحا لفعل متغيرات حياة الناس قابلا للتطور والتغيير، ولعل السر في أمر هذا الاجماع ما حصل في العالم من تحولات هامة أبرزها تحرر شعوب إفريقيا وآسيا من الاستعمار الأوربي العاشر وبروز فكر وطني يتسوق إلى التحرر من مخلفات الاستعمار إلى جانب بروز بعض الرؤى الفكرية في أوربا ذاتها تتجنب العلاقات السائدة فيها وتفضح الاستعمار بأشكاله زيادة على سقوط عدد كبير من الأساطير التي كانت تحيط بنتائج هذه "العلوم" وخاصة منها "الانسانية" التي تبنى تصورا مناهج بعضها ومحدوديتها وتسبيبة نتائجها وذلك بفضل المجهود النقدي الذي قام به علماء الغرب أنفسهم فكانت مقولة "الأصالة/الخصوصية" بمثابة رد فعل مشروع يتصدى لما رافق الاستعمار وبثره من نظريات ورؤى فكرية إزدهرت إزدهارا خاصا في القرن XIX وعملت على تصوير شعوب البلدان المستعمرة وثقافاتهم تصويرا إستنقاصيا فبدا كل ما هو نابع من هذه الشعوب بدائيا متخلفا وفي أحسن الأحوال غريبا عجيبا، وبدا كل ما هو نابع عن أوربا البيضاء المقياس والقانون والمثل الأعلى الذي لا سبيل إلى الارتقاء إليه دون الإقرار بدونية كل ما لم ينبع عن أوربا الاستعمارية فتجلت مقولات "الأصالة/الخصوصية" تعبيرا عن نفي لعلاقة الدونية هذه ودحضا لكل ما بثرها من نظريات ورؤى وتصورات تأكيدا لمبدأ تساوي الأمم وثقافاتهم تماما مثل تساوي البشر في ما بينهم ولم يعد مستساغا الكلام عن "الثقافة" الواحدة بل أصبح إستعمال صيغ الجمع ضروريا بإعتبار تعدد الشعوب وحق الناس في الاختلاف. وأصبح مفهوم "الثقافة الوطنية" مفهوما متداولا بشكل متواتر لدى مفكري هذه الشعوب

الخارجة من الاستعمار ولدى تجديها ويكاد يرادف مفهوم تحقيق "الأصالة/الخصوصية" إذ تكاد تتحرك أنسه بشكل خاص في العود إلى البحث عن مميزات الثقافة القومية وخصوصياتها وإبراز ميزاتها الايجابية والاستقاص من أمر المنقول من النتاجات والمناداة بالإبداع التابع عن درجة من التمثل للمعطيات الذاتية بل والمشروط في كثير من الأحيان بضرورة توفر سمة المغايرة ومغايرة مقاييس الغرب الأوربي بشكل أساسي . والسعي لتحقيق المغايرة وإثبات التميز هذا فرضه صلف الغرب الاستعماري وعدوانيته وجعل منه أمرًا مشروطًا ، لكن هذه المشروعية لم تحصن بعض الداعين إلى التأصيل وتحقيق الخصوصية من السقوط في نوع من التطفيق الفكري خاصة إذا ما كانت النظرة إلى هذه المغايرة تقتصر على مظاهر سطحية ولا تميز بين ما هو إرث إنساني حصل نتيجة تراكم لتجارب الانسان عبر الأزمان وبين ما هو تنويعات خاصة بهذا المجتمع أو ذاك أو بهذه الأمة أو تلك وإذا ما لم يقف الداعون إلى الخصوصية عبر المغايرة المطلقة على ما يربط هذه السمات الخاصة بصيرورة التطور الحاصل في مجتمعاتهم وأممهم ذاتها ، فكثيرًا ما يصل البحث عن المغايرة إلى إفقار ما يسعى إلى تأصيله وإضفاء سمة الخصوصية عليه بل قد يؤدي الأمر إلى إفراغه من فحواه وحقيقة معناه فقد يوسم مفهوم الديمقراطية مثلا أو الاشتراكية بسمات مميزة في خطاب بعض المفكرين أو السياسيين المنتمين لهذه البلدان المتحررة من الاستعمار العاشر فيتكلم عن ديمقراطية إفريقية وأخرى عربية ويقال اشتراكية إسلامية وأخرى عربية وثالثة طنزانية أو مصرية ويحدد منظرو الخصوصية هذه المفاهيم

والتوجهات حدًّا كثيرًا ما يكون بعيدًا عن أسسها بل رفضًا لمقوماتها بتعلّة سمتها الغربيّة في حين قد لا يتخلّى أصحاب القرار في هذه البلدان عمّا يجسّم تبعيّة بلدانهم الفعليّة للغرب الإمبريالي في مجالات الاقتصاد والسّياسة . فتتسم مقولة الأصالة والخصوصية بسمة إيديولوجيّة ويخفي خطابها غايات غير معلنة . ثمّ إنّ التضخيم لأهمّيّة الصراع في المجال الثقافي مع الاستعمار والمناداة بضرورة تحقيق الأصالة والخصوصية في إطاره من شأنه في رأي بعض المفكّرين أن يكون تعلّة للهروب من الصراعات الاجتماعية التي تعيشها الأمّة الواحدة مع من يستغلّ خيراتها وطاقاتها من بين القوى الأجنبية وتعلّة كذلك لطمس أشكال النّزاعات الحادثة بين طبقات الأمّة الواحدة وشرائحها الاجتماعية خاصّة إذا ما توجّهت مقولات الأصالة والخصوصية وجهة الوحدة والتوحيد المؤكّدة بالضرورة لسمة الانسجام المتماهية مع الثبات والسكون . فلا يمكن بناء على هذا التوجّه فهم دلالات الدعوة إلى تحقيق الأصالة والخصوصيّة دون الوقوف على طبيعة المنادين بهذا المنزع وعلى دوافعهم الحقيقيّة وغايتهم غير المعلنة من الأمر .

2 – 3 – موقع "تأصيل الحسرع العربي" من دلالات المفهوم وأبعاده :

لقد انطلقنا في محاولتنا تحديد المعاني الأساسية للمفهوم المفتاح في إشكاليّة بحثنا هذا من معانيه المعجمية ومعاني المفاهيم النابعة عنه والمتّصلة به وصولا إلى دلالاته ودلالاتها السياقية ضمن الخطاب الفكريّ العربي عامة والابداعي والنقدي خاصة فلاحظنا أن "التأصيل" إنما هو سعي إلى إضفاء سمة "الأصالة" على ما كان فاقدًا لها ، ولاحظنا أن دلالات الأصالة والتأصيل تتسم بطابع الاختلاف والتنوّع فهي تكاد تلخّص تلخيصًا قضايا الثقافة

العربيّة المعاصرة والتاريخ العربي المعاصر كلّه كما ذهب إلى ذلك بعض المفكّرين (151) إذ أنّها لم تُعبّر، فحسب، عن إشكاليّات النّهضة وعن مختلف المواقف المتلاقية حينًا والمتناقضة حينًا آخر ممّا طُرح على المُفكّر العربي من قضايا، بل تكاد ترتسم من خلال دلالاته كلّ المنظومات الفكريّة والفلسفيّة التي كوّنت الرّصيد الفكريّ والمعرفي العربيّ المعاصر بما صاحبها من تطوّر ونكوص وبما شقّها من نزاع وصراع، تعاملًا مع مُكوّناتها الدّاخليّة الذاتيّة وتعاملًا مع ما هو خارج عنها من ظروف تاريخيّة وتيارات فكريّة فتطوّرت في مفهوم الأصالة النّظرات السّلفية المقاومة النّقد بر لتراث السّلف والمختلفة التّمثين لقدراته على حلّ ما تطرحه مشاغل العرب وقضاياهم في هذا العصر من مشاكل، بين إتكفاء إليه ورفض لكلّ غريب وأجنبيّ بأعتباره غزوًا لمعاداة الدّين الإسلامي وشكلًا من الحملات الصليبية المتواصلة أو مُستوًى من الشعوبية والتعصّب على الجنس العربيّ وعناصر شخصيّته القوميّة، وبين تمسّك بجوهره مع تطعيمه بإنجازات الحاضر الصادرة عن الغرب ومواجهة له مع المعاصرة. وتجلّت الأصالة كذلك في خطاب مَنْ رأى ضرورة تقديم مسألة درء التخلّف على كلّ شاغل آخر من بين رجال الفكر العربي المعاصر، بشكل سلبيّ حينًا، فذهبوا مذهب المعترضين على مقولاتها وسلكوا مسلك المقاومين لها فشغلتهم تلك المسألة ووجّهت مجهود هم الفكريّ، وتجلّت حينا آخر إيجابيًا في خطاب من رأى ضرورة إنتفاء ما يتعاشى مع تحقيق التطوّر ومسايرة

---

151 – "جاك بارك" العرب من الأمس إلى الغد "(سبق التعريف به).
وكذلك "شكري عياد" الرؤيا المقيدة (سبق التعريف به).

العصر من بين مواد التراث والمعارضة المظاهر والمكوّنات واختيار ما اعتبر قرائن للتقدّم وأسبابا للتطوّر مع ضمان شكل من الإنغراس في الماضي والارتهان لمنازلين السلفيين المناهضين لفكرهم في عقر دارهم ومستعملين أسلحتهم ذاتها (152)، وتماهت الأصالة مع مفهوم الخصوصية في خطاب المثقفين العرب المتأثرين منهم بالخصوص بنيارات علم الاجتماع الحديثة ، فحاولوا نزع سمة الإنكفاء للماضي الغالبة عليها وسعوا إلى بيان عدم انحصارها في شعب دون غيره بل اعتبروها ميزة إنسانية تنطبق على كلّ الشعوب وتخضع لمعطيات الحياة الموضوعيّة التي يمكن حدّها وتقويمها وأكّد المتبنّون للفكر الماركسي منهم والمتأثرون به أهميّة القاعدة المادية في تحديد سماتها فانبنت على أساسها تحاليل لواقع الثقافة العربيّة سعت لربط نتاجات الفكر بالإطار الاقتصادي والاجتماعي والضرورة التاريخيّة . فكان لذلك إمتداده في تحديد موقع الثقافة والمثقفين من البناء الطبقي . وتحدّدت بناءً على ذلك وظيفة الثقافة والمثقفين في المجتمع المرتقب . وتراوحت حدود الهويّة المرغوب تحقيقها بين تحقيق مميّزات محليّة لا تتجاوز البلد أو المنطقة وبين إنجاز المميّزات الجامعة بين العرب في مختلف أقطارهم . كما تراوحت صورة هذه الهويّة بين اعتبارها تنبني على سمات ثقافية مميّزة فينظر إليها وكأنّها معطى ثابت وبين ربط الأمر بالبنية الإجتماعية

---

152 ــ "الفريد فرج" تأملات في الثقافة (ص 60 ــ 61) سبق التعريف به .

فتتجلّى متغيّرة خاضعة لفعل التاريخ، وبين السعي إلى البحث عنها من خلال "التعمّق في جدلية الثبات الثقافي والتغيّر التاريخي" (153) ولم يكن حضور هذه المسألة في الخطاب الفكريّ العربيّ المعاصر خلواً من النزاع بين أصحاب التوجّه الواحد فضلا عن المختلفين في الأمر، خاصة إذا ما تبيّن أن خطاب التأصيل والخصوصيّة أو الهوية لا يخلو من خلفيات إيديولوجية، فكثيراً ما يُخفي - نتيجة لذلك - خطاباً آخر مضمراً فيتجلّى الأمر تعلّة لا أكثر يعتمدها صاحب المصلحة أو مخالفة في الأمر لإخفاء هدف غير معلن موهمًا بجدوى الدعوة إلى الأصالة والتأصيل ومؤكّدا الحاجة إليها . ولعلّ ذلك هو الذي يمكن أن يُفسّر مداداة أطراف فكرية وسياسيّة مختلفة إلى حدّ التباين، إلى خيّر مسألة الأصالة والخصوصية عناية خاصة ودعوتهم إلى تحقيقها دون أن يكون ذلك سنبًا يربط بين رؤاهم ولا أساسًا يزيل ما يغيّرن بينهم تفريقا .

ولم تكُن التعبيرات الفنية بمختلف أنواعها بمعزل عن هذه المسألة فلقد تفاعلت معها تفاعلاً جذليًا ولم تكن مجرّد صدى لما طرحته من قضايا وإشكاليات بل كانت، في أغلب الأحايين، نقطة ينطلق منها لتناول جوانب المسألة وغاية يتعسّى إلى الوصول إليها . فكثيرًا ما ينطلق من النتاجات الفنية اللغوية منها وغير اللغوية مادةً للبحث ومجالاً للبرهان على تجلّي مظاهر الأصل والخصوصية

---

153 - "رضا بوكراع" في مقاله الموسوم بـ : النظرية الاجتماعية ومسألة الهوية الثقافية (بالفرنسية) :
R. Boukrâa, La theorie sociologique et le probleme de l'identité culturelle, Cahiers du C.E.R.S.S. Serie sociologique n° 2 Juin 1975.

أو غيابها في الفكر العربي المعاصر وذلك مهما كان المنطلق في حدّها ، وكثيرًا ما كان تحقيق الأصيل والخصوصيّة المرتجى في الفكر العربيّ المعاصر مَارًّا بالضّرورة بتأصيل أشكال التّعبير الفنّية وتحقيق خصوصيّاتها العربية وتبدو هذه الظاهرة بيّنةً في أهمّ محاولات التحليل للفكر العربي المعاصر وتقويمه التي تجلّت في آثار المفكّرين العرب المعاصرين الذين كان لهم أثر جليل في توجيه هذا الفكر العربي المعاصر الوجهات الأساسية وفي رسم أهم التيارات التي شقّه . ونظرةٌ في آثار كلّ من عبد اللّه العروي وأنور عبد الملك ومحمّد عابد الجابري وحسين مروة ومحمّد عمارة وحسين حنفي مثلاً كافية لتأكيد الأمر . ثمّ إنّ الأمر يبدو واضحًا كذلك في سيرة أكثر المبدعين العرب منذ عصر "النهضة". فلئن كانت لمجالات إبداعاتهم ، رسما كانت أو قصًّا أو شعرا خصوصياتها الناشئة عن مكوّنات هذه الفنون الذاتية وعن مدى تراكم تجارب العرب فيها ، فان طرح مسألة الأصالة والخصوصية كان دائم الحضور في أذهان هؤلاء المبدعين فكذا كان الأمر عند "نعيمة اليازجي" و"أحمد شوقي" و"بدر شاكر السياب" و"أحمد سعيد" (أدونيس) وغيرهم وكذلك كان الأمر في سيرة "محمّد تيمور و"توفيق الحكيم" وغير هؤلاء ...

فإن كان إتصال المسألة بظاهر التعبير الفنّي وحضورها ضمن شواغل المبدعين العرب في شتّى أجناس الإبداع الفنّي وأشكالها أمرًا بيّنًا وذلك طيلة فترة النّهضة وما بعدها وإنْ كان إعتمادُ المفكّرين المتناولين لهذه المسألة تحليلاً ونقاشًا أو عرضًا ودعوةً وإنطلاقهم من مختلف هذه التعابير الفنّية لتحديد مختلف رؤاهم أمرًا ثابتًا ممّا يؤكّد الصلة المتينة بين دلالات مقولات الأصالة والتأصيل في الخطاب الفكري العربي المعاصر وبين دلالاتها بالنسبة إلى مختلف هذه التعابير ،

فما عساها تكونُ دلالاتُ مفهوم الأصالة والتأصيل المسرحيّين من هذه الدلالات العامّة المشار إليها في إطار الخطابيْن الإبداعي والفكري العربيّيْن ؟ وما هو مدى توافقها مع الأبعاد الناجمة عنها ؟

لا يمكنُ مبدئيّا أن تخرج دلالاته عن الإطار العام لهذه الدلالات البنيانيّة التي حدّدنا . فالمسرح جنسٌ من التعبير يكاد يُقرّ كلّ المشتغلين به والمؤرخين له بأنّه في شكله المتعارف فنٌ وافد على العرب وثقافتهم وهو من هذه الوجهة نتاج عمليّات المثاقفة الناتجة عن إتصال العرب بالغرب اتّصالاً رأينا أنه كثيرًا ما إنسم بطابع إشكالي فلم يخلُ من ضروب من العدوانية وأشكالٍ من الابتهار في ذات الآن . والمسرح بحكم أنّه نشأ حسَبَ هذا المنظور وترعرع ضمن حضارة الغرب المهيمن والغاني حاملٌ لقيم ومعبّرٌ عن رؤى للعالم تتماهى مع هذه الحضارة وهذا الغرب ، ولكنّه تصوّر في ذات الآن غريبةً من قرائن المعاصرة والعصريّة لا مجال للتغاضي عنه فضلا عن تجاهله ، فيتنزّل مفهوم "تأصيل المسرح العربي "بالضرورة ، من ثمّة ، في إطار المعنى الجامع لمختلف دلالات الأصالة والتأصيل والمتمثّلة أساسًا في التعبير عن مستويات من الوعي بخطر الذوبان وفقدان الهويّة من خلال الإبقاء على أشكال التبعيّة للغير من ناحية،وفي العمل على مواجهة هذا الوضع، من ناحية ثانية،بطُرُق إختلفت باختلاف مستويات هذا الوعي المرتبط بدوره بأنواع المنطلقات والرؤى للذات وللآخر في إطار العصر ، ولذلك وجب إستثناء بعض المعاني التي عبّر عنها المفهوم في سياقات خاصّة من خطاب النقاد والمؤرخين للمسرح العربي ، وأهمّ هذه المعاني تلك التي أطلقت فيها سمةَ "تأصيل" على النص المسرحي بمجرّد كونه ليس مترجمًا ولا مقتبسا ، وبمجرّد أن يكون كاتبُهُ عربيّا ، مثلما ورد عند د . محمّد غنيمي هلال"

ـ مثلاً ـ في سياق تتبّعه لمراحل تطوّر العمل المسرحيّ العربيّ إذ يقول : "أما" في خصوص المسرحيات الأصيلة غير المترجمة فقد كثرت وتنوّعت اتّجاهاتها" (154) أو تلك السياقات التي يهدو فيها "التأصيل" يدلّ على النجاح في محاذاة المسرح الغربيّ والحذق فيه باحترام الأصول الكلاسيكيّة حسبما حدّدها أرسطو وشرّاح كتابه "فن الشعر" مثلما ورد ذلك ـ مثلا ـ في تقويم "د. أحمد هيكل" للكتابة المسرحية العربية في باب أطلق عليه عنوان "تأصيل الأدب المسرحي" من كتاب له (155) يقول فيه : ".. ظهرت نصوص مسرحية أدبية تقوم على ما عرف لهذا الفن من أصول فنية .. فتمّت هذه النصوص الأدب المسرحي ... وأصلته ... وقد تجلّت في نتاجات علمين ... هما "أحمد شوقي" و"توفيق الحكيم"، فعلى جهود الأول تمّ تأصيل المسرحيّة الشعريّة، وعلى جهود الثاني تمّ تأصيل المسرحيّة النثريّة .." (156)

ويوضّح الكاتب معنى الأصول الفنيّة الواردة في قوله من خلال ما ضمّنه في نصّه هذا من آراء للدكتور "محمّد مندور" حول مسرح شوقي فيقول ".. اتخذ لمسرحياته هدفا أخلاقيّا ... وأعمد الشعر لغة للمأسي على غرار الكلاسيكيين ... متأثّرا في كل هذا بالكتّاب الكلاسيكيين الفرنسيين وخاصة "كورناي" .." (157)

---

154 ـ الأدب المقارن، ط III، دار العودة بيروت، د. ت، (الطبعة الأولى 1953) أنظر، ص(177).

155 ـ الأدب القصصي والمسرحي في مصر من أعقاب ثورة 1919 إلى قيام الحرب الكبرى الثانية دار المعارف ط : III القاهرة 1979 .

156 ـ ص(300) ـ من الكتاب السابق الذكر والتسطير من لدنّا .

157 ـ ص(297) ـ (303) من الكتاب السابق الذكر .

أمّا المعاني التي تكوّنت لدينا من مفهوم "تأصيل المسرح العربي" الواردة في خطاب المسرحيين والنقاد العرب فهي تلك المعبّرة عن دعوة إلى إبداع مسرح ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصية القومية العربية، والمفهوم من وجهة النظر هذه معتمد - بشكل أو بآخر - على مقولة تعبير الأجناس الأدبية والفنية عن خصوصيات الشعوب وتفاعلها مع حضاراتها وتقرّ بغياب هذه السمة عن المسرح في أشكاله الممارسة من لدن العرب، ومنطلق - نتيجة لذلك - من تقويم لهذه الممارسة العربية تقويما غايته تغيير السائد من أشكاله وتحقيق صبغة الأصالة فيه، وهو بذلك متفاعل بالضرورة مع الدلالات المتعددة والمختلفة التي نجلت لمفهومتي الأصالة والتأصيل ومع امتداداتها في الخطاب الفكري والابداعي العربي، إذ هو يتاح لهذا الفكر متأثر بمختلف التيارات التي تشقّه. فهل يعني هذا أن الدعوة إلى تأصيل المسرح عند العرب إنّما هي مجرّد صدى لمسألة الأصالة والخصوصية التي وسمت الفكر العربي المعاصر فحوت مقولاتها وتضمّنت إشكاليّاتها؟ فتعدّدت صورها، نتيجة لذلك، وتناقضت؟ أم أنّ لها ميزة خاصة تميّزها إضافة إلى تفاعلها ذلك؟ ثمّ هل يمكن أن يكون لهذه الدعوة أثر على مسار الممارسة العربية للمسرح؟

إن ضرورة التفريق بين الهوية في حدّ ذاتها باعتبارها حقيقة تضمن توازننا نفسيّا لجماعة ما وانتمائي لجماعيتها معناها ومبرراتها وبين خطاب الهوية الذي لا يعني ذلك بالضرورة بل قد يتعلّق الأمر إيديولوجيا يركبها من يريد تبرير وضع واقع أو من يريد الدفع إلى تغيير هذا الواقع في إتجاه ما قد يكون منسجما مع مصالح الناطق بهذا الخطاب. إن هذا التفريق دعانا إلى الانتباه إلى التباعد الممكن بين الدعوات إلى "تأصيل المسرح العربي" من ناحية، وبين عمليّة تأصيله الفعليّة من ناحية ثانية، الأمر الذي يضفي على خطاب الدعوة إلى التأصيل إستقلالا نسبيّا يسمح بدراسته من ذاته، دون أن يكون منقطع الصلة بمميزات ممارسة هذا الفن الإبداعية

فليكن المنطلق في أي جابة على الخطة المطروحة إذن من التعرض إلى تحليل خطاب الدعوات إلى التأصيل هذه والوقوف على آليات فنبحث عن الدوافع والدواعي المعبّر عنها في هذا الخطاب إذ بها تُعلّل التوجهات وعلى أساسها نحدّد الوسائل والسبل الموصلة للمسرح المنشود ، وبدرجة إختلافها وتلاقيها يكون إختلاف صور هذا المسرح وإتفاقها ، محاولين الوقوف على صلاتها بغير المعبّر عنه من الدواعي والدوافع سواء منها الموضوعية أو الذاتية.ومن خلال ذلك يتجلّى لنا موقع تأصيل المسرح العربي من دعوة الاصالة والتأصيل في إطار النشاط الإبداعي والفكري العربي بشكل عام .

3 ـ المعبّر عنه من الدّواعي إلى التّأصيل ومن المنطلقات

3 ـ 1 ـ موقعها من تصور الخطاب

3 ـ 2 ـ الدّواعي المعبّر عنها

3 ـ 3 ـ منطلقات الدّعوى إلى التأصيل

3 ـ 4 ـ ما وراء المعبّر عنه من الدّواعي

3 — 1 موقعها في خطاب تأصيل المسرح العربي

إن الناظر في النصوص المكوّنة لخطاب تأصيل المسرح العربي يلاحظ إختلاف طبيعتها وانتماءها إلى أجناس من الكتابة متنوّعة (1) فمنها ما ورد مقدّمات لمسرحيات بعينها (2) فارتبط بها وبظروفها ارتباطا ما ، ومنها ما ورد مداخلات أو محاضرات ألقيت من على منابر خصّصت لتدارس المسألة لذاتها أو في إطار مسائل أخرى تهمّ المسرح العربي فتوجّه أصحابها إلى جمهور مختصّ (3) ومنها ما ورد مقالات نشرت في مجلّات أو جرائد فتوجّهت إلى جمهور أوسع مستجيبة لمقتضيات المقال الصحفيّ (4) ومنها ما ورد بيانات مفردة للمسألة

---

1) والعينات التي انتقيناها لتكوّن المدوّنة النصّية المعتمدة في بحثنا هذا، تكاد تصوّر أشكال التنوّع هذا .

2) فكذا كانت ، مثلا ، مقدّمة مسرحية "الصفقة" (توفيق الحكيم) ومقدّمة "الفرافير" (يوسف ادريس) ومقدّمات مسرحيات سعد الله ونوس ومقدمة "ديوان الزنج" (عز الدين المدني)

3) كذا كانت مداخلة "شريف خزندار" الموسومة بـ :
Pour la «recréation»d'une expression dramatique arabe....

4) يمكن أن ندرج مقالات يوسف ادريس "نحو مسرح مصري" المشار إليه آنفا ، ضمنها .

ناطقةً بلسان أفراد (5) أو جماعات (6) معلنة عن نوايا ومشاريع بآفاق جديدة أو مُقيمة لممارسات بعينها ومنادية بتوخي أدوات ووسائل محدّدة . وقارئ هذه النصوص لا تخفى عليه غروب الأدوات المعرفيّة المعتمدة وأنواع الأساليب التعبيريّة المتوسّلة فيها ، فمن دراساتٍ تنطلق من مقدّمات وتعتمد مناهج تحليل متفاوتة الدقّة تحتكم مضمونها (7) ، إلى مجموعة من الفقرات تستقل الواحدة أو العددُ منها بذاتها (8) ، ومن دعوة مباشرة اللهجة إلى أخرى إيحائيّة الأسلوب شاعريّة التعبير ، جادّة التوجه حينًا ساخرة المسلك حينا آخر .

لكن المتمعّن في نصوص هذا الخطاب يلاحظ أنها ، على تنوّع سماتها تلك واختلاف رؤى أصحابها وتعارض توجّهاتهم ، تكاد تكون خاضعة في خطوطها الكبرى إلى ترسيمة واحدة سائرة لمنطق واحد يتمثّل في سماته العامة – في إنطلاق أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربيّ ، مبدعين كانوا أو نقّادا ، من مقدّمات فكريّة يعلّلون بها دعواتهم ويَبنُون على أساسها توجّهاتهم الرئيسية فيها وغالبًا ما تتطابق هذه المقدّمات مع منطلقات أصحاب هذه الدعوات الفكريّة والفنيّة وتعبّر عنها ، وكثيرًا ما تتصوّر هذه الأخيرة في شكل دوافع وحوافز إلى تحقيق هذا التأصيل فتتحدّد بمقتضاها

---

5) "بيانات من أجل مسرح عربي جديد" لسعد الله ونّوس عنّا عنها .
6) بيان مسرح الحكواتي (روجي عساف) وبيان "جماعة المسرح الاحتفالي" مثالان لهذا النوع .
7) مقال "خزندار" الآنف ذكره ، وكتاب "المسرح العربي من أين وإلى أين" لسلمان قطاية وكتاب علي الراعي الموسوم بـ الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري وكتاب عبد الكريم برشيد "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" أمثلة عن ذلك ...
8) رقّم عبد الكريم برشيد فقرات البيان الأوّل والثاني لجماعة المسرح الاحتفالي بحيث بدت كل فقرة وكأنها مستقلة بذاتها ، واعتمد المدني في نصّه "نحو كتابة مسرحية عربية حديثة" الأسلوب ذاته دون ترقيم للفقرات الواردة في ذلك النص . (قد سبق التعريف طبعا بمختلف النصوص المذكورة في الفصل قبل السابق).

صورة هذا المسرح المؤصّل وترتسم سمات السّبل الموصلة إليه ، الأمر الذي يحتّم على الباحث في المسألة وعلى السّاعي إلى فهم آليات الظاهرة أن يولي الأمر الاهتمام الذي يستحق ، فيسعى إلى الكشف عن هذه الدواعي والحوافز المعبّر عنها ويعمل على تصنيفها بغية الوقوف على منطلقات أصحابها الفكريّة ثم يتناول مختلف المسالك المقترحة لتحقيق أصالة المسرح العربيّ المرتهنة بالتحليل بحثا عن عناصر التّفاعل بينها وبين مختلف الدوافع والدواعي . لكنه كثيرا ما يرتبط المعبّرُ عنه من هذه الأخيرة بأخرى غير معبّرٍ عنها لا تخلو من أهمّية في تحديد جذور مسالك التّأصيل المقترحة وصارات تطوّرها وفي الوقوف على دلالاتها وأبعادها بشكل أدقّ . فما هي هذه الحوافز والدوافع المعبّرُ عنها منها وغيرُ المعبّرِ ؟ وما هي أهم المنطلقات الكامنة وراء الأمر ؟

3 — 2 الدوافـــي المعبّـــر عنهـا :

تكـاد ترتبـط مختلف الدوافي إلى تأصيـل المسـرح العربي بمنطلقيـن متلازميـن يتمثّـل أولهمـا في الإقرار تصريحـا تارة وتلميحـا أخرى بأن هذا الفنّ وافـد على الثقافـة العربيّـة وبأن حاجـة الانسـان العربـي إلى ممارستـه متأكّـدة نظرًا لأهمّيـة هذا الفن وخطـورة دوره .. وأما المنطلـق الثاني فيتمثّـل في عدم الرضـى بنوعيـة الممارسـة العربيّـة لهذا الفـن .

3 — 2 — 1 الطابع الغربـي للممارسـة العربيـة للمسـرح :

ويتجلّـى الإقرار بالطابـع الغربيّ للممارسة العربيّـة للمسـرح بشكـل متوانـر عند أصحـاب الدعوات إلى التأصيـل ، فنـادرًا ما لا تعثـر فـي نصـوص هؤلاء على تذكيـر بحقيقـة الأصُـول التي أعتمدهـا العـرب في أعمالهـم المسرحيّـة وعلى إلحـاح على سمتها الوافـدة ، بل من أصحـاب الدعوات من يعتبـر غيـاب الأصُـول المسرحيّـة عن الحضـارة العربيّـة الاسلاميّـة غيابًا مُعطـى لا سبيـل إلى نقاشـه شأن "أدونيـس" الذي ما أنفـكّ يعبّـر عن الأمر بشكـل لا يخلـو من إلحـاح فيقـول مثلا بكل وضـوح : "ليـس هناك أيّ "شـيء" عربـيّ يمكـن القـول

عنه من الناحية الفنية ، انّه أصلٌ مسرحيّ ..." (9) وأمّا مَنْ حاولَ منهم - شأن أغلب المؤرخين للممارسة العربية للمسرح - أن يشير إلى أشكال من الفرجة نشأت بشكل ذاتيّ في هذا البلد أو ذاك أو وَرَدَتْ إلى هذا القطر أو ذاك عبر مسالك غير المسلك الأوروبي ، فإنّه سرعان ما يشير إلى أنّ تأثيرها رفيقٌ على الممارسة العربيّة لهذا الفن في العصر الحديث ، فهذا "يوسف إدريس" مثلاً يسعى في مقالاته المشار إليها إلى دحض سمة الكونيّة التي وَسِم بها مسرحُ الغرب الأوروبي وأشكالَه فيسعى كلّ السّعي إلى تأكيد معرفة المصريين القدامى لأشكال من المسرح سبقت ظهور المسرح اليوناني الذي نشأ منه المسرح الأوروبي الحاليّ وعليه أثبتت أصولَه (10)، ولكنّه سرعان ما يُقِرّ بأن هذا المسرح الفرعوني لا يمكن أن يعتبر الأصل المباشر للمسرح المصريّ الحديث نظرًا للقطيعة التاريخية الفعليّة التي كانت بين هذا الأخير وبين ذلك المسرح القديم الأمر الذي يجعل "محاولة العثور على شكل صريح للمسرح المصريّ في العصرين المسيحي والإسلامي [اللاحقين بالعصر الفرعوني] في رأيه نوع من الافتراء على الواقع ..." (11) فالبداية الحقيقيّة - في نظر يوسف ادريس - [للمسرح المصري المعاصر] ... كانت عن طريق حركة ترجمة نشيطة على يد المهاجرين اللبنانيين لنقل المسرح الفرنسي إلى اللغة العربية [بل إنّ تلك الحركة] لا تزال ساريةً في حياتنا

---

9) أدونيس، "بيان المسرح" المنشور في كتاب "فاتحة لنهايات القرن" (سبق التعريف به) أنظر ص: (170) وما بعدها .

10) يوسف ادريس، "نحو مسرح مصري" الوارد في ذيل كتابه الموسوم بـ"نحو مسرح عربي" (سبق التعريف به) أنظر ص: (467) بالأخص .

11) المصدر السابق ص: 473 .

المسرحيّة إلى اليوم ولا يزال الاقتباس والتعريب والتصيير من العُمد الرئيسية التي يقوم عليها [هذا المسرح] ..." (12) ولئن عدّد محمّد عزيزة في أطروحته "المسرح والاسلام" فصلاً أحصى فيه أنواع الظواهر المسرحية التي عرفتها الحضارة العربية الإسلاميّة سواء منها ما تعلّق بالنظاهرات الدينية أو بضروب الاحتفالات والتجمّعات فإنّه يخلص هو أيضا في نهايته إلى اعتبار هذه "العناصر قبل المسرحيّة" لا أثر لها في نشأة الممارسة العربيّة المعاصرة للمسرح ويُعيد أمر ولادة الممارسة العربية للمسرح إلى تقليد الغربيين متدرج بذلك ضمن عمليات المثاقفة (13)، وإلى نفس الرأي ذهب "وليد إخلاصي" في محاولته ببيان مراحل الممارسة العربية للمسرح في تمرّدونه إلى التأصيل فلقد رأى أنّه "مهما قيل في الأبحاث والدراسات عن جذور المسرح العربيّ، فهو ثقافة مستوردة، قذفت بها إلينا أمواج حضارة البحر الأبيض المتوسط، وإلى أن تثبت صحّة ارتباط جذور المسرح العربي بطقوس جلجامش" (14) على سبيل المثال أو بطقوس سوف عكاظ أو بأفراح التيعة في مواسم التذكّر الفاجع، فإن إعترافنا بارتباط جذور المسرح العربي أدبا وفعلا بالمسرح الأوربي على وجه الخصوص يعتبر فضيلة ..." (15) وإلى هذا الرأي ذاته تقريبا ذهب أغلب الداعين إلى التأصيل إذ يبدو الانتماء في رأيهم إلى أشكال الفرجة والعروض المحلّية لا جفا

---

12) المصدر السابق .
13) أنظر "المسرح والاسلام" في نصّه الأصل (قد سبق التعريف به) إبتداء من ص:(35) وخاصة ص(43) ..
14) سبق التعريف بها في الفصل الأوّل .
15) أنظر على سبيل المثال كتاب " محمّد عزيزة" الاسلام والمسرح" ص(43) من نسخته الفرنسية (سبق التعريف به) .

بممارسة العرب للمسرح بشكله الأوروبي ، الأمر الذي ينزع عن تلك الأشكال سمة الأصل المحدد لمواصفات الأعمال المسرحية التي أنتجها العرب (16) فيقول "فرحان بلبل" مثلا : "الحقيقة هي أن مسرحنا لم يكن تطورا لتلك المظاهر البدائية . ولم نتعرف عليها وندرسها إلا بعد معرفتنا للمسرح الأجنبي فكان أثرها في مسرحنا المعاصر مجرد تزيينات وإضافات صغيرة . . لا تشكل أية أهمية . . . " (17) وهذا يعني " أن أصول المسرح العربي وتقاليده ، مأخوذة كلها عن المسرح الأوروبي ، بدءا من عمارة المسرح ، وانتهاء بأساليب الاخراج والتمثيل . وما نزال حتى الآن نتقيد بهذه الأصول والتقاليد ، بل ونلح عليها ونضع مقاييسنا النقدية استنادا إليها . . . " (18)،ومهما كان تقويم أصحاب خطاب التأصيل العربي لهذا الأمر ومهما كان اختلافهم في تصويره فإنهم لا يكادون يختلفون حول غلبة هذه السمات على الأعمال المسرحية العربية بل تبدو شدة الحرص منهم "قهرية" لا قدرة على ردها . (19)

3 — 2 — 2 **أهمية الفن المسرحي**

أما مسألة أهمية هذا الفن بالنسبة للإنسان العربي المعاصر فتبدو كامنة في رأي أصحاب الدعوات في أن هذا الفن ، على سمته الواحدة تلك ، ورغما عما يمكن أن يقال في قيمة نتاجاته العربية ونوعيتها ، قد أضحى يحتل مكانة مرموقة في الحياة الثقافية العربية بل ونال من لدن العرب المعاصرين — حسب تعبير عز الدين المدني — موقع "الصدارة في

---

16) وليد اخلاصي ، "قطعة وطن على شاطئ قديم" (سبق التعريف به) ص(6) — (7)

17) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" (سبق التعريف به) ص(157) .

18) المصدر السابق .

19) يقول وليد إخلاصي — مثلا — :"المدينة الغربية مصدر قهري للفنون والمسرح على وجه التحديد" ، أنظر ص(8) من "قطعة وطن على شاطئ قديم" (سبق التعريف به) .

آدابهم وفنونهم" (20) ولم يكن ذلك نتيجة القرن ونيف التي استغرقتها مدة الممارسة العربية لهذا الفن بشكله المتعارف فحسب ولا تتبعا للتراكم الكمي الحاصل في بناءاته وإنما لارتقائه إلى مصاف المؤسسات التي لا يبدو الاستغناء عنها أمرا ميسورا في رأي بعض أصحاب نصوص التأصيل إذ أصبح فنا راسخا في واقع الثقافة العربية له ماضيه وتراثه "ذلك أن المسرح صار الآن - حسب تعبير "فرحان بلبل" - فنا أصيلا من فنوننا ، وتعايش مع الواقع العربي وعبر عنه ..."(21) وتتجلى فيمته ومظاهر الحاجة إليه في رأي البعض الآخر من الداعين إلى التأصيل في ما يمكن أن يلعبه من دور تثقيفي بالنسبة إلى الانسان العربي إذ "أن تقنيات الإعلام اتواسع يجعل من المسرح - في رأي سعد الله ونوس - أداة تثقيفية وترفيهية عامة جدا ، والحاجة ماسة إليها أكثر من بلدان أخرى تستطيع أن تروي حاجتها الثقافية بطرق مخططة ومتاحة لها وسائل أكثر (هكذا) ..." (22) وهو في جوهره - إلى جانب ذلك - أداة تحقق "حاجة الانسان إلى التعبير" في مفهومه الواسع (23) وهو في جوهره كذلك الخادر وحده - في رأي محمد عزيزة - على تمكين الإنسان العربي من وسيلة تعبير عن منزلته الوجودية في هذا العالم المعاصر وهي المنزلة المتولدة عما أسماه هذا الكاتب بهنه "بالمتزج الذي حصل في روحه " عندما ابتلي

---

20) عزالدين المدني "الزنج" (ط I) ص : 10 .
21) فرحان بلبل . المعطيات نفسها ص (170) .
22) سعد الله ونوس، بيانات مسرح عربي جديد ؛" المعرفة" (السورية) عدد 104 أكتوبر 1970 ، أنظر ص : (7) هامش رقم 1 .
23) روجي عساف ، المسرحية فناً العدد (سبق التعريف به) انظر ص (54 - 55) .

"بمحنة الاستعمـــــار" (24) .

ومهما كانت طبيعة الدّور المنتظـــر من الفـــنّ المسرحيّ أن يلعبـــه بالنّسبة إلى أصحاب الدعـــوات ، ومهما كانت درجة الوضـــوح التي تبـــدو عليها مواصفـــات هذا الدّور الممكـــن عند هـــم ، ومهما كانت الوظيفة المنتظـــر أن يؤدّيهـــا ، فإنه يتجلّـــى في صـــورة المستجيب إلى حاجـــات قديمـــة في رأي البعـــض وجديـــدة في رأي البعض الآخـــر ولكنّهـــا في رأيهـــم جميعـــا حاجـــات فعليّـــة وأكيـــدة على المســـرح المرجوّ إنجـــازه أن يحقّقها .

3 — 2 — 3 عدم الرضـــى بالممارسة العربيّة للمســـرح

أمّا المنطلـــق الثاني المناوئ في خطـــاب الدعـــــوة إلى التّأصيـــل فتمثّـــل في التعبيـــر عن عدم الرضـــى عن قيمـــة النّتاجـــات المسرحيـــة السائـــدة . وكثيـــرًا ما يَرِدُ أحكـــام أصحاب هذه الدعـــوة موجّهـــة إلى المســـرح العربـــيّ في مجملـــه ومتّسمـــة بأشكـــال مـــن التعميـــم . ونـــادرًا ما يعثـــر القـــارئ لهـــذه النصـــوص علـــى تقويـــم لأعمـــال مسرحيّـــة محـــدّدة وإذا مـــا عمـــد الواحـــد من أصحاب هذه النصـــوص إلـــى ذلـــك فكثيـــرًا ما ينتهـــي تعليقـــه بدانهـــا يقـــارن

---

24) أنظـــر ص (23) من كتابه " أشكال الفرجة التقليدية" (بالفرنسية) ، سبق التعريف به ، قارن ذلـــك بما ورد في كتابـــه "المســـرح والاســـلام" (بالفرنسية) ، سبق التعريـــف به ، ص : (47) ، ويقـــول محمّد عزيـــزة في كتابـــه " أشكال الفرجـــة التقليدية أسابق الذكر" : قد أضحت الحاجة الى التعبيـــر المسرحيّ متأكّـــدة إذ لم يعد الاحتفـــال الباعث عن الوئـــام والانسجـــام بقـــادر على رتق النّســـروج التي شقّت روح العربـــيّ الواقـــع تحت [ثقـــل] الاستعمـــار" .

M. AZIZA, les formes traditionnelles du spectacle, op, cit. p: (25).

بينهـا مقارنـةً سريعـة أو يطلـق عليها أحكامـا دونما تدعيم مستفيـض أو برهـان مُقنع (25) وقليـل منهم من يحسّ بالحاجة إلى الأمر ، وأقـلّ منهم من يـرى ضرورة تعليـل هذا الغيـاب أو تبريـره . ونعدّ شكـل النّصـوص وجنسهـا هما اللّذان يجعـلان الدراسة المستفيضة أمـرًا غير وارد في أذهـان أصحاب هذه النصـوص فتبدو أطيبها وكأنها منطلقـة من إستنتاجـات فنيّـة أو آراء مسبّقـة أعتمدهـا صاحب النص أو تبنّاهـا عن نصـوص أخـرى خارجـة عن خطـاب الدعوة إلى التأصيـل فتبـدو البيانـات عبارة تنويـح لها أو توهيم ـ على الأقـل ـ قارئها بذلك .

ويتراوح عدم الرغبة بالممارسـة العربيّـة الرّاهنة للمسـرح عند أصحـاب هذه النصـوص بين إستنفـاد قيمة النتاجـات المسرحيّـة العربيّـة إلى حدٍّ تبدو معها غير قـادرة على بناء فنّ مسرحـيّ عربـيّ الأمر الـذي يعني نفيا لوجـود هذا المسـرح جملـة وتفصيـلا ، وبين إبـراز سمـات الرداءة الغالبـة على هذه النتاجـات بشكل تبدو معـه محـدودة الأثـر رفيقـة الشأن ، فينعـزي الواحِدُ منهم إلى جوانـب بذاتهـا من هذه النتاجـات المسرحيّـة ينقدهـا ويبيّن جوانب التقصير فيها . وتختلـف أشكالُ التعبير عن هذه الأحكام فمنها ما يكون صريحا ومباشرا فلما كان الأمـر بالنسبة إلى " أدونيس " الذي ذهـب إلى أنّـه ليـس عندنـا ، حتى الآن ، مسـرح ... " رغـم إقـراره بتوفّـر

---

25) يتعرّض "يوسف ادريس" مثلا للممارسـة المسرحيـة منذ عهد الرّواد إلى عهـده مُرورا بثورتَـيْ 1919 ـ و 1952 في حوالـي 3 صفحـات (473 ـ 475) من مجمـوع 30 صفحـة أستغرقتهـا مقالاتـه الثـلاث (465 ـ 495) فيقدّم خصائصهـا بشكـل سريـع ثم يُصـدر أحكاما تبرّر طبيعـةَ دعوته إلى التأصيـل . أمّـا "سلمان قطايـة" فقد ذهـب في بيـان حالة المسـرح العربـي إلى إختيـار (4) عيّنـات (جورج أبيض، يوسف وهبي ، نجيب الريحاني وسيـد درويـش) تقـوّم من خلالها طبيعـة المسـرح المصـري في (4 صفحـات لا غيـر (ص 20 ـ 23) من كتابه "المسـرح العربـي من أين وإلى أيـن ؟" السابـق الذكـر .

المواهب العربيّة في الكتابة المسرحية .. (26) ومنها ما يكون أقل مبادرة دون أن يخلو من وعود وتقريريّة شأن تعبير عبد الكريم برشيد الذي يقول فيه : "عندما نتأمل خريطة المسرح العربيّ لا نجد غير تجارب صريلة لا يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح ..." (27) . ومن الأحكام ما يُلحّ على الأثر الشلبيّ للناتجات المسرحيّة السائدة على قيمة المسرح ومنزلته بين العرب فتبدو سمات هذه النّاتجات ماثلة بهذا الفنّ عن مقاصده ويصبح "المسرح في البلاد العربية حسب تعبير عز الدين المدني ، إلاّ ما قلّ وندر منه – إمّا غثًا من الطبعية وإما عنوان [استلاب] ....(28) على الرّغم من أن هذا المسرح مكتوب بالعربيّة ..." (29) ومن الأحكام ما يؤكّد على سطحيّة هذه النّاتجات في جُملتها وسرعة إندثارها مثلما ذهب إلى ذلك "فرحان بلبل" عندما أعتبر أغلبية النصوص المسرحية العربيّة "هشّة لم تستطع الثباتَ في وجه الزمن حتّى لسنوات قليلة" وأكّد رأيه متسائلا .. "أين المسرحيات المصريّة الكبيرة التي كتبت في بداية الستينات وكان لها دويّ وأهميّة ؟ هل تستطيع الآن أن تحيا على خشبة المسرح من جديد مع أن عمرها لا يزيد على خمسة عشر عاما ؟ وأين هي المسرحيّات المكتوبة بين حزيران وتشرين ؟ ألم تحطّمها طلقات مدافع

---

26) أدونيس، بيان المسرح في كتابه "فاتحة لنهايات القرن" سبق التعريف به أنظر ص : (168) بالأخص .

27) عبد الكريم برشيد ، أنظر النقطة رقم(7) من "البيان الأول لجماعة الفن الاحتفالي" (السابق الذكر) .

28) إستعمل الكاتب عبارة "مفارقة" ورأينا تعويضها بـ"استلاب" اعتمادا على الهامش الوارد من الصفحة ذاتها والذي أشار فيه إلى أنّ العبارة التي إستعملها هي ترجمة لمفهوم (Aliénation) أنظر (ديوان الزنج) ص:(27) .

29) "ديوان الزنج" المعطيات ذاتها .

فأبعدتهما — إلا في القليل النادر — عن حياة العرض المسرحي نهائيا ؟ . . . " (30) ومنها ما يشير إلى سيطرة الطابع "التجاري الاستهلاكي" على النصوص المسرحية السائدة المرتبطة بغلبة سمة "التقليدية المستهلكة" على الأنواع المسرحية الغالبة (31) ومن الأحكام ما يتوجه إلى تصوير المسرحيين العرب من خلال نتاجاتهم المسرحية فتبدو هذه قليلة الأهمية ويبدو هؤلاء بعيدين عن تحقيق ذواتهم الإبداعية "لا يزالون . . في رأي "سلمان قطاية" — مثلا — بعد أكثر من مائة سنة من التجربة المسرحية حسب المفهوم الأوروبي يدورون في حلقة مفرغة . . . " (32)

وفي الإلحاح على عدم الرضى بحالة المسرح العربي الراهنة وبنتاجاتها في نصوص خطاب الدعوة الى التأصيل الى جانب الإقرار بأهمية هذا الفن بالنسبة إلى الإنسان العربي المعاصر بشكل مباشر أو غير مباشر تعبير عن تمسك بهذا الفن ودعوة إلى رعايته والمحافظة عليه ، فتتصور — من ثمة — أصوله العربية من ناحية ، وضرورة تغييرها وفق هذه الممارسة العربية تطلعا إلى تحقيق نتاجات أحسن وأرقى من ناحية ثانية ، مصدرا أساسيا لدواعي تأصيل هذا الفن . وكيفما كانت مقاييس أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي في تحديد مواصفات هذا الأحسن وهذا الأرقى ، فإنهم يسعون من خلال تقويمهم للممارسة العربية لهذا الفن في مجملها أو من خلال

---

30) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" (سبق التعريف به) ص : (192) .

31) وليد اخلاصي "قطعة وطن على شاطئ قديم" (السالف الذكر) ص : (13).

32) سلمان قطاية "المسرح العربي من أين والى أين ؟" (سبق التعريف به) أنظر ص : (9) .

مظاهر منها بعينها إلى محاولة الوقوف على الرؤى السائدة بين المسرحيين العرب لهذا الفن ماضيًا وحاضرًا وضبط صور ممارسته بين ظهرانيهم تتراوح بين هذه العملية أحيانًا بسعي إلى حد هذا الفن في ذاته بغية الوقوف على السمات المميزة له عن بقية الفنون وقد يتناول الواحد منهم ممارسات له من لدن المخرجين أصحابه يعرض مظاهر منها سعيا إلى التمييز بين ما هو جوهري في هذا الفن وبين ما هو عرضي أو ثانوي ، ثم يبني على ما ينتج عن العمليتين أسسًا يفسر بها تلك الرؤى السائدة عند العرب لهذا الفن ولضروب ممارساتهم الموصوفة تلك فتتجلى من خلال ذلك أسباب تقف وراء حالة المسرح العربي الراهنة التي ينحتم تغييرها . وكثيرًا ما تتصور تلك الأسباب في شكل حوافز تدفع إلى الدعوة إلى تأصيل هذا الفن باعتبار أن ذلك السلك هو الأنجع لتحقيق هذا التغيير وتجاوز المألوف والسائد لأنه أكثر السالك حذرية إذ لا تعود أسباب الرداءة الغالبة على الممارسة العربية لهذا الفن،في رأي أغلبهم،إلى محدودية قدرات المسرحيين العرب الابداعية أفرادًا أو جماعات وإنما ينجاوز الأمر ذلك إلى ما يقف وراء محدودية الامكانيات هذه . وكثيرًا ما يُعزى ذلك بشكل أساسي إلى الطابع المستورد لهذا الفن وإلى الظروف الخاصة بتلقي العرب له وبطرق ممارستهم . وطبعي أن تتفاعل الأسباب عند الواحد منهم مع نظرته لهذا الفن ولدوره ، فيتناهى ذلك مع منطلقاته الفكرية وتتحدد بناءً عليها سمات تأصيل هذا الفن عنده ، وطرق تحقيقها .

فما هي أهم المظاهر غير المرضي عليها في نتاجات المسرح العربي في رأي أصحاب هذه النصوص؟ وإلى أي الأسباب يعود ذلك في رأيهم؟ وما الذي يجعل من هذه المظاهر دواعي لتأصيل هذا الفن ؟ وما هي المنطلقات الفكرية والجمالية الكامنة وراء ما ذهبوا إليه ؟ وما الذي يجمع بين هذه المنطلقات وما الذي يفرق بينها ؟ وأي أثر يمكن أن يكون لهذا الأمر على صور التأصيل المقترحة و سبله ؟

3 ـ 2 ـ 4 مظاهر الدعوة الداعية إلى التأصيل :

تبدو المظاهر الغالبة على نتاجات المسرحيين العرب الداعية إلى التأصيل حسب نصوص الداعين إليه واحدةً في مجملها أو تكاد . ويمكن حصرها في ظاهرتين أساسيتين تواترا في نصوص الدعوة إلى التأصيل باعتبارهما نتيجتين لتردي نتاجات المسرحية العربية التراجعة وصورة لانحسار أثر هذه النتاجات وانحرافها عن الدور المنتظر أن تلعبه ، هذا إن أقيم لها ـ على حالتها تلك ـ بعض وزن .

وتتمثل أولى هاتين الظاهرتين في سمة الارتياب الغالبة على المسرحيين العرب والمنجذبة في انسياق بعضهم من أشكال تعبيرية في نتاجاته المسرحية بالتعدد والاختلاف بشكل يجعلها متنافرةً مع غاياته ، المعلنة منها أو المضمرة ، مما ينزع عن هذه النتاجات كل قيمة فنية وبجعلها صورا لحالات من الاغتراب يحسها أصحاب هذه النتاجات وعامل استلاب لمن توجه إليهم ، وأما الظاهرة الثانية المعبر عنها في خطاب الدعوة تلك فناشئة عن السابقة وتتمثل في طبيعة ما يربط نتاجات العرب المسرحية في حالتها تلك بهموم الجمهور العربي وحسه أو ما أعبر كذلك ، فتنجلي أغلب هذه النتاجات ، في رأيهم ، إما في قطيعة مع هذه الهموم والشواغل فلا صدى لهذه فيها ولا دور لطبقه تلك ، أو تتصور في حالة إنسياق إلى ميول الجمهور الغرائز تحت وقع الاستلاب تسعى إلى إرضائها فتؤكد حالته تلك ، من ثمة ، وتعمقها .

ولقد عبر الدعاة إلى تأصيل المسرح العربي عن هاتين الظاهرتين بصور مختلفة وبدرجات من الإلحاح متفاوتة فمنهم من سعى الى استعارة بعض الصور لبيان حال المسرحيين العرب من خلال حالة المسرح العربي الغالبة فبدا هذا الأخير عند سعد الله ونوس ـ مثلا ـ أشبه ما يكون بـ"الطفل الحائر الجمهور ، يقف أمام فترينة تغص بأشكال وألوان من العوديلات ولا يعرف كيف يختار ، هذا العوديل أو ذلك ... تلك اللعبة أو الأخرى ..." (33) وبدا المسرحيون

---

33) سعد الله ونوس ، "بيانات لمسرح عربي جديد "(سبق التعريف به) أنظر ص (14 ـ 15)

العـــرب في حالة إرتبـاك لا يكـــادون يعرفـون طريقهـم ، فضخـامـــــة التّراث المسرحـــي الاوُروبـي الذي طقّـــاه الرّوّاد وتابعوهـم في وقـــــت قصير جدّا وتنوّع صـــوره وتعدّد مظاهـــره من ناحيـة وعدم تمييـــــز هؤلاء من ناحيـة أخرى بين أنواعه تلك ومظاهر الاختـلاف الغالبة عليه أدّت بهم إلى إحتـــذاء نتاجـات مسرحيـة منتميـة إلى أعقـاب زمنيّـة متباعـــــدة ومغـيّـــرة عن ظروف تاريخيّـــة مختلفـة دون تمييـــز بين خصائصهـــــــا ودون إعتبـار لدّلالات تلك الخصائص والمميزات ، بل منهم من عمـد إلـــى إستعمـال قنيـات مسرحيّـة نائية في التّباعـــد والتنافـــر في الاثـــــر المسرحيّ الواحـــد (34) الامُر الذي يُفقِـــد تلك القنيات قيمتها التعبيريّة ويُبريل عن تلك الاعمـال كلّ إنسجـام ويعمي عبـدو " خليطـا عجيبا متنافرا . . . "(35) فلا غرابة في رأي أغلـب الدّعاة إلى "التّأصيـل من بُدّ أن تؤدّي مثـل هـــذه الممارسـة الى "إنفصـال هذا المسرح عن القاعـدة الواسعـــة للجماهيـــر العربيّـة الموجّه إليهـا "(36) فذلك يعود إلى أن "المسـرح ، على عـروضـــه تلك ، على حدّ تعبيـر يوسف ادريس ، في واد والشعب في واد . . . " (37) وطبيعيّ أن يكون الامُر كذلـك ما دام قد اتّخذ هؤلاء المسرحيّـون "شكـــلا مسرحيّـا لا يمكن أن يخـدم الجمهور وعادي أن ينصـرف هذا الجمهـــور عنهم . . . والعيب في تقديـر "فرحان بلبـل" ـ ليس في هـذا الاخيـر بل في مسرحيـات هؤلاء المسرحيّيـن . . . " (38) ، ويكـاد يلتقي أصحـاب الدّعوات إلى تأصيل المسرح العربي في مجيئهم إلى تحديـد الاسبـاب الكامنة وراء مظاهـر الرّداءة المذكورة ونتائجهـا حول سبب رئيسيّ يقفـــون به حائة المسـرح العربـي الرّاهنة فكثيـرا ما يعيدون الامُر إلى سقـوط

---

34) فرحان بلبـل "المسـرح العربي في مواجهـة الحيـاة" ص(160) .
35) فرحان بلبـل ، المعطيـات ذاتهـا .
36) سعد اللّه ونـوس "بيان لمسـرح عربـي جديـد " ص(7) .
37) يوسف ادريس نحو مسـرح عربـي ص(474) .
38) فرحان بلبـل ، المسرح العربـي في مواجهـة الحيـاة ص(161) .

المسرحيين العرب في دائرة التقليد ، تقليد المسرحيين الأوروبيين وبإجاتهم الأمر الذي يجعل أعمالهم الفنية ، وذلك مهما قدموا من مجهود ، مجرد "نسخ باهتة" (39) لما قلدوه عن وعي أو غير وعي "فمعظم كتابنا العرب - في تقدير سلطان فطاية - اتبعوا خطوات المسرح الأوروبي القديمة والحديثة فلم يستطيعوا على الرغم من جهودهم الصادقة أن يصلوا إلى ما يمكن أن نسميه مسرحا عربيا" ((40) فبات الجد الساعي إلى التأصيل من ثمة شرطا ضروريا لإنجاز إبداعات عربية فعالة وسبيلا أنجع إلى تحقيق الأحسن والأرقى من النتاجات إذ هو المسلك الشاق الذي إلى إزالة مظاهر الرداءة من خلال إزالة سببها الرئيسي المتمثل في مسلك التقليد .

وصور التقليد لا تقتصر ، في نظر الكثير من أصحاب نصوص الدعوة على إعتماد نصوص مسرحية غربية عن إهتمامات الانسان العربي وجنسه ترجمة أو اقتباسا أو إعدادا وإنما تتجلى وطأة التقليد شديدة على الممارسين لهذا الفن من بين العرب في الوقوع في أسر "جهاز" الانتاج المسرحي بكله العربي وما يتطلبه هذا "الجهاز" من مستلزمات وإختصاصات وينتظره من مراحل إنجاز مضبوطة وما يفرضه من آنفاق سابق ينتظم حسب اللغاء المسرحي وهي أمور ليست بالضرورة متوفرة في البيئة الاجتماعية والثقافية العربية "فالمسرح القائم على فكرة نص معد من قبل : أخرجه مؤلف عقلي أو موهوب ... لا يمكن ... أن يتطرق إليه تعديل" (41) - مثلا - يبدو في رأي "علي الراعي" تقليدا غريبا مسؤولا ... عن تجمد المسرح المصري على الصيغة التي استوردت حسبما من الغرب والتي ظلت من أواسط القرن الماضي

---

39) تعبير اعتمده عبد الله العروي في كتابه "الايديولوجية العربية المعاصرة" وتواتر استعماله من لدن رجال المسرح العربي ونقاده ، أنظر ص "201" من كتابه المذكور في نسخته الفرنسية وطبعته المنقحة الصادرة سنة : 1977 بباريس .

40) سلطان فطاية "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟(سبق التعريف به) ص(17).

41) علي الراعي ، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري (سبق التعريف به) انظر ص : (89)

تستخدم ما بين اقتباس وترجمة ، حتى إذا قام ... مسرح مصري بمؤلفين مصريين جاءت مؤلفاتهم هي الأخرى إستنساخا للمسرح الغربي (42) في أرض مصرية ، وليس خلقا لمسرح مصري حقيقي ..." (43) وكذلك الأمر بالنسبة إلى بقية عناصر الجهاز المسرحي في صورته الغربية ، فالمسرحيون العرب السالكون مسلك التقليد يتورطون بالضرورة في محاكاة مظاهر هذه العناصر باعتبارها شروطا لا يتم اللقاء المسرحي من دونها . وكثيرا ما تكون هذه المظاهر ولدة بيئات إجتماعية وثقافية بعينها مسحمة مع ما هو سائد فيها من قيم وهي من ثمة مظاهر نسبية لا يمكن أن تنسجم مع غير البيئة التي فيها نشأت وعنها عبرت ولعل أهم هذه العناصر التي لا يجد المسرحيون المقلدون مناصا من إحتذائها ومن العمل على تحقيق ما يتطلبه من مستلزمات - إضافة إلى مسألة العرض القائم على فكرة التلقي المشار إليها - مكان العرض وسمانه الخاصة (44) التي تفرض على المشاهدين طقوسا مخصوصة تتجسد عبرها ضروب العلاقات الواجب إقامتها في ذلك المكان بين جمهور المتفرجين والعرض المسرحي وهو أمر يتطلب "تواطئا مسبقا" (45) بين هؤلاء وبين من هم على الترك من الممثلين وهو ما ليس بالضرورة في رأي أغلب أصحاب الدعوات مضمونا في البيئة العربية الإسلامية ، الأمر الذي يحمل رجال المسرح على تقليد تلك المظاهر لذات التقليد دون تحقيق ما أنتجت

---

42) يشير الكاتب إلى أنه يتبنى في هذا الملاحظات يوسف ادريس الشجاعة حول الموضوع في مقالاته المعروفة . المرجع نفسه والصفحات ذاتها .
43) المرجع نفسه والصفحات عينها .
44) وكثيرا ما يشار إلى "المسرح/البناية" في كلمة الإيطالي والمعبر عنه بالعلبة .
45) روجي عساف ، "المسرحة قناع المدينة" (سبق التعريف به) ص : (10).

عليه تلك المظاهر نظرًا لغياب التّفاعل المنتظر مع هذه العناصر من قبَل مَنْ وُجّهت إليهم و/ أو لعدم إستيعاب المقلّدين أنفسهم لدلالاتها العميقة فيسعى هؤلاء إلى "ترويض" الجمهور العربي (45) تروبضًا لقبول تلك المظاهر بآعتبارها قيمة من القيم المسلّم بأهمّيتها وطبيعيّ أن تكون نتاجات هؤلاء ردّيئة غثيلة الأثر، وطبيعيّ أن يُوقعهم مثلُ هذا المسلك مبدعين ومنظّرين ونقّادا في مسائل مغلوطة تُزيّف الوعي وتطمس أسباب تردّي هذه النّتاجات الفعليّة وتُسقطهم في "دائرة مفرغة". (46)

---

45) تعبير آعتمده "رئيف كرم"، أنظر: رئيف كرم، في المسرح ومكانته في الحياة الاجتماعية، الفكر العربي، رقم(14)، السنة الثانية، مارس أبريل 1980، ص(28).
46) روجي عساف، "المسرحة فنّاع المدينة" ص(13).

3 ـ 3 منطلقات الدعوة إلى التأصيل :

إنّ منعِمَ النظرِ في مظاهرِ الرّداءة وطواهِرِها وفي الأسباب الكامنة وراء الأمر حسبما وردت في خطاب الدعوة إلى التأصيل يلاحظ أنّ ما بدا جامعا بين مقولات أصحاب هذه الدّعوات إلى التأصيل لا يفوى على منع صُوَر الفرقة والخلاف بينهم ، ويظهر ذلك بشكل خاص عند تعليلهم الفوْن في مظاهر رداءة النتاجات المسرحيّة العربيّة هذه وتدنيهم لصور التقليد وتكرارهم إيّاها فلا نكاد نتلاقى دلالات هذا الأخير ولا صورُ المسرح المزجْوِ إنجازهَ . ولعلّ الأمر يعود في ذلك إلى نظرة الواحد منهم إلى جوهر هذا الفن من ناحية وإلى مجالات التقليد من ناحية ثانية إلى جانب ما يعتمد من أسس تُقوّم من خلالها طبيعة الممارسة العربيّة لهذا الفنّ وتُحَدُّ على أساسها حقيقةُ الهويّة العربيّة . ونظراتُ هؤلاء وتحديداتُهم المختلفة ناتجة عن منطلقات فكريّة وجماليّة محدّدة وعن درجات من الإلمام بمظاهر هذا الفن وسبل في ممارسته متفاوتة . الأمر الذي يجعل فهم طبيعة الدوافع والدّواعي إلى التأصيل والوقوف على معالم تأثيرها في أشكال هذا التأصيل وصور المسرح البديل الناشئ عنها

رهينة عثور الباحث عن هذه المنطلقات الفكرية والجمالية وعلى طبيعة الصلة الرابطة لها بها .

أما المنطلقات الفكرية الأساسية المتجلية في خطاب الدعوة الى التأصيل فيمكن أن نحصرها إجمالا - في مبادئ أساسية ثلاثة هي : تمايز الشعوب والأمم فيما بينها من ناحية وتاريخية أجناس التعبير الفنية من ناحية ثانية وأولوية الشكل الفني على المضامين في تحديد مواصفات أجناس التعبير الفنية وفي تحقيق تميزها من ناحية ثالثة .

ولا يكاد يغيب أثر هذه المنطلقات عن خطاب الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي إذ يقر أغلب أصحاب هذا الخطاب بأن بين الأمم والشعوب عناصر تمايز تتجلى في سمات مخصوصة يتفرد بها هذا الشعب أو هذه الأمة دون ذلك أو تلك . وكيفما كانت المقاييس المعتمدة في تحديد صور التمايز تلك عند هؤلاء ومهما كانت مجالات هذه السمات المميزة ومهما كان الموقع الذي يخص به الواحد منهم إنتماءه العربي و/أو الاسلامي إزاء الانتماء إلى الأمم أو الشعوب الأخرى فإن ما يبدو معبرا عنه في تصور الدعوة إلى التأصيل تصريحا حينا وإيحاء آخر إنما هو اعتبار هذه السمات الخاصة أساسا لهوية كل شعب من الشعوب وكل أمة من الأمم وهي وسيلة إلى تجسيم الوجود الفعلي لهذا الشعب أو هذه الأمة وطريقا إلى تحقيق التوازن النفسي لكل واحد أو واحدة منها "فلكل شعب من شعوب الأرض ، في رأي يوسف إدريس - مهما بلغت درجة حضارته أو درجة تخلفه - تكوينه النفسي والروحي وذوقه وأحاسيسه المستمدة من تراثه ومناخه وتاريخه وتقاليده ... والإنسان لم يولد بمفرده ... وإنما وجد دائما وسيطا موجودا كجزء من جماعة ذات كيان واحساس وذوق خاص ..." (47) فلا بد والتعبير - من ثمة - إلى البحث عن هذه السمات

---

47) يوسف إدريس ، نحو مسرح مصري ص (478).

المميّزة والعمل على إنجارها حرصا على تحقيق الإنتماء وضمان الهويّة . فعلاً مشروعا محسب ، بل تصوّر في كثير من الأحيان واجبًا وطنيًا . وجليّ أن في ذلك تعبيرًا عن وعي بسببيّة الثقافات والحضارات وعن إعتبار الاختلاف بين الثقافات والحضارات أمرًا طبيعيًا ، وفي ذلك رفض لصور النمطية التي ما إنفكّت الأمم الغالبة تعرضها على الأمم المغلوبة من ناحية ومجابهة لمختلف التعليلات الشائعة إلى تبرير هذا الأمر من ناحية أخرى . ونظرة كهذه حافلة صاحبتها على إعادة النظر في إعتبار ما هو نابع عن هذه الأمم الغالبة كونيّ السمات لا مجال لتصوّره في غير ما عرف عليه عندها . وأهمّ تجليات الأمر بالنسبة إلى أصحاب الدعوات إلى التأصيل مسألة الفنون وجوهرها عامة والفن المسرحي خاصة . وهو موضوع المنطلق الثاني .

وما يذهب إليه أصحاب خطاب الدعوة فيه هو رفض النظر إلى أجناس التعبير الفنية وأشكالها بإعتبارها معطى فنيًا مسلّمًا به والإلحاح على تاريخيّتها . فرتبط نشأتها – في عرفهم – بظروف محدّدة ، ويعود غيابها إلى أسباب معلومة وبتجيب وجودها واستمرارها لحاجيات داتيّة مضبوطة تتفاعل معها أجناس هذه التعابير الفنية وأشكالها إذ "الفن ظاهرة إنسانية إجتماعيّة لا بد لانتاجها من بيئة معيّنة تتبع سعيا معيّنا وتنتج من أجل ذلك السعي . ولذلك لا بدّ أن تكون له أرضٌ ينبت منها ويقف عليها ، ولا بدّ أن يكون موجّها أساسا إلى سكان هذه الأرض بالذات"(48)

فإذا ما عمد المرء إلى ممارسة فنّ من هذه الفنون لذاته أو إلى ترويج

---

48) المصدر السابق ص(477) .

نتاجاته لذات التّرويح فإنّ فعله ذلك ـ في إعتبارهم ـ لا محالة فاسدٌ بل هو عنوان إسْتِلاب وأغتراب وذلك لأنّ في هذا السلوك فصلاً لفعل الانسان عن الغايات من هذا الفعل ولأنّه بالضرورة صورة لتجسيد غروب من التّبعيّة لأنّ الغاية من مثل هذه الممارسة لهذا الفن أو ذاك، حسب هذا السلوك، لم تنشأ تلبيّة لتحقيق حاجات فعليّة لدى الممارس لهذا الفن ولا لدى الجمهور الموجّهة إليه نتاجاته فلا يمكن أن تأخذ هذه الأخيرة أولائك ولا ميزاتهم بعين الإعتبار فكأنّ الممارس لهذا الفنّ بهذه الصيغة يُفْنِي ذاته وذات من إليه لبرتبط بمشاغل غيْره يسير على هدْيه ويتبع خطاه إنهاءً به ونيْلنا ، فيبدو هذه النتاجات أدبيّة لا معنى فيها بل تتصوّر أجوبة لأسئلة غائبة" لم تطرح (49) فتتعدّم من عدّة شروط الإبداع الفعلي ويبدو أصحاب هذه النتاجات لا هنيئا وراء ما أنجز المسرحيّون الغربيون وما استحدثوا ويستحدثون من "تظيعات" جديدة دون اللّحاق بهم لأنّهم غير متطلبين لما أنتت عليه هذه النتاجات من أسس معيفة إرتبطت بواقع حضاريّ ونشأت عما تراكب من معاناة وتجارب بعيدة في الزّمن هي غريبة عنهم فلا هم يلمّون بمتطلقات هؤلاء فيها إلماما ولا هم مدركون لما تحيل إليه تلك النّتاجات من مراجع . فطبيعيّ أن تفقد أعمال المسرحيين العرب معناها وطبيعيّ أن ينحصر دورها في تأكيد علاقة التبعية التي عمل العرب الاستعماريّ صاحب بناجات هذا الفنّ المقلّدة على إقامتها وضمان استمرارها .

ولقد تجلّى هاذان البعدان متلازمين أو يكادان في خطاب تأصيل المسرح العربي فوزدا ـ طارق ـ في صورة مقدّمات يبْنِي عليها أصحاب هذه الدّعوات ما يذهبون إليه من آراء وأخرى في شكل

---

49) أدونيس "بيان المسرح" من كتابه "فاتحة لنهايات القرن" (سبق التعريف به) ص(172).

تعليل لما يُنادي به الواحد منهم من مسالك غامضة لإبداع فعلي وأصيل ، وغالبا ما يُعبّر عن هذين المنطلقين بمناسبة تقديم بعض من الممارسات العربية المخصوصة أو في إطار تنزيل الممارسة العربية لهذا الفن في مجملها في إطار الممارسة الثقافية العامة، فهذا "شريف خرندار" – مثلا – يذهب الى أن المسرح المُمارَس من لدن العرب منذ عهد الرواد لا يَعْدُو أن يكون صُوَرًا لإقرار هيمنة الغرب المستعمِر : إذ هو في رأيه – وليدُ فِرَقٍ مسرحية أجنبية صاحَبَت "العَرَاة البابونيين" أو وُفِدَت بعُنَاصِر دينية مسيحية (50) رافقت هذا العَرْوَ وهَيّأت له ودعّمته ، وهو نِتاجٌ من نتاجات مَنْ فقدوا هويّتهم من بين العرب الذين ساقوا إلى بلاد الغربة بفضل بِعَثٍ دراسية من لدن الأوروبيين أنفسهم أو المبشرين بهم . فطبيعيّ من ثمّة أن يكون أقصى ما يسعى إليه هؤلاء ، في رأيه ، التطلّع إلى انتحال بأولئك المستعمرين وطبيعيّ كذلك أن لا تتجاوز نتاجاتهم مرتبة النَّسْخ الباهتة "النجيبة لحالة التخلّف (51) والتدليل إلى هؤلاء المستعمرين،وهذا يوسف ادريس يعتبر ... بداية المسرح العربي ... ولادة غير شرعية لذلك المسرح ، بحيث نشأ مسرحنا كعقيدٍ ملقّحٍ للمسرح الغربي

---

50) لعلّ في ذلك إشارة إلى ما ذهب إليه كثير من المؤرخين للمسرح العربي في اعتبار المدارس التابعة للأبرشية اللبنانية من بين أوّل المؤسسات التي تم فيها التعريف بالفن المسرحي وذلك من خلال تدريب المدرّسين المبشّرين لتلاميذ تلك المدارس على تمثيل مسرحيات تتعلق بالمسيح وبالقديسين ويعود تاريخ نشأة أوّل مدرسة حسبهم إلى سنة 1836 ، أنظر بالأخص في : الملحق الذي ذيّل به "مؤنس الوزّار" ترجمته لـ"قاموس المسرح" لـ"جون غايسنو" و"ادوارد كون" المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت 1982 أنظر كذلك كتاب "عطية أبو النجا الموسوم بالأصول الفرنسية للمسرح المصري" (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به .

51) أنظر ص(6 7)وما بعدها من كتاب "المسرح العربي" المنشور من طرف "اليونسكو" وقد سبق التعريف به وبمقال شريف خرندار المنشور فيه والموسوم بـ :

Pour la "recréation" d'un- expression dramatique arabe

في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر "(52) ولا تخرج مجهودات المسرحيين اللاحقين في أغلبها عن ذلك في رأيه رغم ما توفر لهؤلاء من إطلاع ماشر وأشمل على المسرح الأوروبي وذلك لأنهم لم يخرجوا عن نهج التقليد السدي سار عليه سابقوهم ، الأمر الذي أوقع البعض منهم في فخ اللهاث وراء منجزات الغرب يقلّد ونها لذات التقليد وهو ما أكّد مظاهر تبعيّة الانتاج المسرحي العربي والنقاعي عامةً لمسرح الغرب وثقافته "فنحن - حسب تعبير يوسف ادريس" - إذا ما بدأنا إنتاج مسرح اللامعقول الآن على نسق ما يحدث في فرنسا فإنّه بعد عشرين سنوات يكون هذا اللّون من المسرح قد تطوّر الى درجة غير معقولة ، بينما نحن كالتلامذة لا نزال في مرحلة القراءة الكرسيدة ...."(53)

ويلتقي "فرحان بلبل" مع آراء "يوسف ادريس" في نظرته إلى كثرة التجريب عند المسرحيين العرب في السنوات الأخيرة إذ يبدو له الأمر صورة من صور التذبذب والاغتراب وتكريسًا لاستمرار تبعيّة هؤلاء وأعمالهم للمسرحيّين الأوروبيين وبناجانهم مؤكّدًا على تغافل المسرحيين العرب عند معالجتهم لهذا الغن عن ربط الوسائل بالغايات إذ لا يتراءى وراء خوضهم في مسرح التجريب الأوروبي دافعٌ ذاتيٌّ مقنعٌ وإنما يبدو له ذلك إنسياقًا إلى إحتذاء أعمال المسرحيّين الأوروبيين التجريبيّة دون تمثّل لما يحتذون فيقول : "والتجريب يسوق كتّاب المسرح إلى التأثر

---

52) يوسف ادريس ، نحو مسرح عربي (وقد سبق التعريف به) أنظر ص(472) يعبّر "على الراعي" عن تمنّيه لرأي يوسف إدريس هذا: أنظر ص(27) من كتابه "الكوميديا المرتجلة" (وقد سبق التعريف به) .

53) يوسف ادريس ، "نحو مسرح عربي" ص (482) .

بالهجمات الفنية التي تطفو على المسرح الأجنبي في الحين بعد الحين ثم يصيبها الانحسار . . . فمع الهجمة تظهر مسرحيات عربية تتأثر بها — وبعد الانحسار ينتقل الكاتب إلى التأثر بغيرها . . . "(54) وعلى نفس السبيل سار "أدونيس" عندما اعتبر خلل المسرح العربي "خللا بداية وخلل نمو" إذ " أن بداياته كانت ضمن المشكلية الدرامية الأوربية وهو ينمو داخل هذه المشكلية" (55) الأمر الذي يجعل نتاجات المسرحيين العرب بالضرورة عديمة الوزن رفيقة الشأن ، وإلى الرأي ذاته ذهب "عبد الكريم برشيد" أيضا إذ اعتبر المسرح العربي والثقافة العربية بشكل أعم "مركزهما بقع خارج ذاتهما ، فهي فعلا تتحرك وتحيا ، ولكن بشكل إصطناعي أي بفعل عوامل خارجية تعمل فيها وتحركها . وبهذا تكون صدى ولا تكون صوتا ، فهي تعكس حقائق ولكنها لا توجدها وهي لا تكون الا بالقدر الذي تتمثل الخارج بأمانة تستطيعه بشكل جيد ولا تكون الا هو أو نسخة منه " (56) أما "روجي عساف" فقد بدا له أن سبب الرداءة المسيطرة على نتاجات المسرح العربي متمثل في "هذا الخضوع الفكري إلى محاولات عفجة لاستخدام الصيغة الأوروبية للتمثيل المسرحي ، من أجل التعبير عن واقع روحاني وثقافي مختلف ، ويتضح أن هذا الواقع يتنافر مع تلك الصيغة بل يشكل عقبة منيعة لمحاولات الاندماج ، فلا يولد هذا السعي إلا منتجات قليلة من الدرجة الثانية في "سوبر ماركت" الثقافة العالمية . . . "(57)

---

54) مرجان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ص(189) .
55) أدونيس بيان المسرح . أنظر "فاتحة لنهايات القرن " ص(170) .
56) عبد الكريم برشيد ،"حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" (سبق التعريف به) أنظر ص(131) — (132) .
ولقد عبر عن هذه الفكرة بطرق مختلفة في أغلب مقالاته وبياناته ، أنظر مثلا البيان الرابع (سبق تقديمه) حيث يقول : "شيء مؤكد أن الثقافة العربية" — ومن ضمنها المسرح — هي ثقافة بلا مركز ، إنها حقا تتحرك وتنمو ولكن انطلاقا من أية نقطة ، وبحثا عن أية نقطة في الآفاق القريبة والبعيدة . . . "
57) روجي عساف ، "المسرحة أقنعة المدينة" ص(50) .

فهـــل يعـني هذا أنه يكفي أن يتجاوز المؤلّـفُ المسرحي العربـــي مرحلة الترجمة والإقتباس ليؤلّف مسرحيّات تعالج قضايـا أهلـــه وشاغلهم في لغة عربيّـة فصحى أو محلّية حتى يخرج بنتاجاتـــه هذه عن إطار التقليد المولّد لحال الاغتراب والمؤثّر لواقع التهميش ؟

إنّ ما يبدو جامعًا ، أو يكاد ، بين توجّهات أصحاب خطاب التأصيل هو إنطلاقهم من مبـدأ ـ هو ثالث الاثنين المتابعين ـ يتمثّل فـي إعتبار تحقيـق التأصيل لا يمكن أن يقتصـر على مضامين المسرحيـات ومواضيعهـا ولا على لغة الحوار المعتمدة فيها ولا سمـات أبطالهـا وأطر أحداثهـا ، وإنّما يتجاوز الأمر ذلك إلى كيفيّة تناول هذه المضامين في إطار هذا الفـن وإلى الأسُـس الجمالية والفكريّـة المتوسّلـة لمعالجتهـا ، ولقد كان تعبير أصحاب نصوص الخطاب التأصيلـي عن هذا المبـدأ / المنطلَـقِ واضحا وضوحا خاصّا إذ غالبًا ما يشير الواحدُ منهم في معرض تقديمه للممارسة العربيّـة للمسرح فـي السنوات الخمسين وما بعدها بالخصوص إلى النُقلة النوعيّة التـي حصلت في نتاجـات هذا الفن إلّا أنّ ذلك لا يمنعهـم من إعتبـار هذه النتاجـات بعيدة عن أن تكون قد سوّت علاقـة العربـيّ بهـذا الفن وأبعدَ من أن تكون قد أخرجت أصحاب هذه النتاجـات عن دائـرة التقليـد الواعي أو غير الواعـي للمسرح الغربـي بخلفيّاتـه الفكريّـة والجماليّـة ، فيقرّ يوسـف ادريس مثلا بأن "تقديـم مسرحيـات الناس اللي تحت" للعمـان عاشـور (58) و"جمهوريـة فرحـات" و"ملـك الغطـن" (59) و"الصفقـة" و"فهـوة الملـوك" (60) و"المحروسـة" (61)

---

58) اعتبرت هذه المسرحية من طـرف كثير من النقاد ورجال المسرح مسرحيّـة رائـدة مثلت منعرجًـا في المسـرح المصـري .

59) مسرحيّتـان ليوسـف ادريـس .

60) فهوة الملـوك مسرحية "للطفي الخولي" كانت في الأصـل قصة تحمل نفس العنـوان وقد عرضت أول مرّة سنة 1959 بالقاهـرة فلاقت إستحسـانًا من طرف النقاد أما الصفقـة فهي للحكيـم وقد سبـق التعريـف بها .

61) مسرحيـة "سعد الدين وهبـة" عرضـت لأوّل مرّة من طـرف المسـرح القومـي في نهاية سنة 1961 بالقاهـرة نشرت سنة 1965 عن "الدار القوميّة للطباعة والنشـر" .

... هو بمثابة بداية جديدة لمرحلة تطوّر هامة من مراحل المسرح المصري ... (62) ولكنّه يتساءل عن مدى نجاح هذه "المسرحيات" في خلق المسرح المصري عن الاقتباس والترجمة والتعريب (63) ثم يجيب عن تساؤله بكل وضوح قائلا : "... إن هذه النهضة المسرحيّة الجديدة جاءت لتضيف دورا (64) جديدا إلى بناية أساسها أوروبية فرنسية معرّبة ..." (65) ويستنتج من ذلك أن إبداع مسرح أصيل لا يمكن أن يقتصر على ترك المواضيع المتناولة في نتاجات المسرح الغربيّ ومعالجة إهتمامات أبناء البلد وقضاياهم إذ "لا يكفي لإيجاد مسرحنا المصري - على حدّ تعبيره - أن نعثر على الموضوع المسرحي وإنما يجب أن نخلق لهذا الموضوع الشكل المسرحيّ النابع منه والملائم له والذي يستطيع إبرازه وتقديمه إلى أبعد وأوسع مدى". (66) ودون أن يتطلق "عز الدين المدني" من مسرحيّاته تعريفها يؤكّد هذا التوجّه ذاته فيعتبر "الرديء" وحده يعتقد أنه يكفي أن يكتب أيّ كاتب باللغة العربية (على إختلاف أنواعها طبعا) [هكذا] نصّا مسرحيّا ، وأن يرسم فيه شخصيات عربيّة ليكون المسرح عربيّا ..." (67) بل يذهب الى أنه "يجب مسرحيّة تونسية عربيّة تتحدّث عن بلادنا وعن شعبنا وعن قضايانا ، وعن مطامحنا لا تقاسمنا حبّنا ولا طعامنا ، ولا تزاوج

---

62) يوسف ادريس ، نحو مسرح مصري (سبق التعريف به) ص : (475) .
63) المصدر السابق ، المعطيات نفسها .
64) الدور = الطابق .
65) يوسف ادريس (المصدر السابق) ، المعطيات ذاتها .
66) يوسف ادريس المرجع السابق ص : (493) .
67) عز الدين المدني ، "نحو كتابة مسرحية عربية جديدة" أنظر كتابه "الزنج وثورة صاحب الحمار" "الشركة التونسية للتوزيع" تونسي 1983 - ص(14).

أنفاسنا ، ولا تتسلّل الى كُنْه سلوكنا ، ولا تستجيب لرغائبنا ، ولا ترقّباتنا . . . لأنّ المؤلف (أو المخرج) لم يستطع (نظريا) الأداة التي بين يديه ولم يفد (بالتالي) على ربط ذلك الخيط الخفي السِرّي الشفاف بين تعبيره الفني والجمهور الذي يتحمّل ذلك التراث في صدره ، ويصونه في حافظته ، ويضطلع بشواغل اليوم المرهفة ، ويحلم بالآمال العريضة ، ولم يكن في وسعه أن يلائم عمله الفني مع تلك النظرة الشاملة إلى الكون التي إكتسبها الانسان العربي ، فيظل عمله معوّجا بين يديه ، وكأنه من إنتاج مؤلف أجنبيّ يكتب باللّغة العربيّة رغم أن حوارها عربي كما علمت . . . ودليلها "باب سويفة" وأشخاصها عرب أسماؤهم : محمّد وأحمد وصالح " (68) فتتحدّد من خلال هذا المنطلق الثالث مجالات إنشغال الداعين إلى التأصيل وتتوضّح توجّهاتهم إذ يبدون مُصَوِّبين جهودهم التأصيليّة إلى جماليّات الجنس الفني بأعتبارها جوهر هذا الفن والمجال الفعلي للتقليد الحادّ من إمكانات المسرحيّين العرب حدّا والمانع منعا لجهودهم من تحقيق إبداعات فعليّة والحاصر قصرا نتاجاتهم عن تحقيق ما يرتؤونه منها من غايات مهما كانت محاولاتهم في التفاعل مع محيطهم والارتباط بمجتمعهم "فقد تمّ منذ قرن من الزمن — حسب تعبير "شريف خزندار" — تعريب اللّغة في المسرحيّات والأزياء والمناظر والمواضيع . . . ولكن الأمر لا يتعلّق بالإعداد أو الاقتباس ولا بالتحويل وإنما بالإبداع أو بإحياء الابداع ، ونعني بحديثنا هذا التشكل لا المضمون . . . " (69) .

---

68) عزالدين المدني "الزنج" (ط 1) ص : (14) الاقتباس من لسدن الكاتب .

69) " من أجل "إعادة الحياة" لتعبير درامي عربي" وفي إدماج هذا التعبير ضمن الوسائل السمعية المصريّة (سبق التعريف به) .

Cherif Khaznadar, Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe ... in Le Théâtre Arabe, UNESCO 1969, P: (76).

3 — 3 — 1 صور الاختلاف في منطلقات الدعوة الى التأصيل ودلالاتها :

لكن أصحاب الدعوات الى التأصيل وان أقرّوا — كلّ حسب طريقته — بهذه المبادئ فانّ دلالات الأمر عندهم لم تكن واحدة وينجلّي ذلك في تحديدهم لمعاني التقليد ومجالاته وعند تقويمهم للممارسة المسرحيّة لهذا الفنّ حضورًا للدوافع إلى التأصيل وتبريرًا لدعوتهم للأمر ، ويتوضّح ذلك أيضا عند عرضهم للشروط المحقّقة لإبداع فعليّ يتناسى مع مواصفات الانسان العربي وميزاته تصويرًا للصالك المؤدّية إلى ناجزات مسرحية أصيلة .

ولقد تنوّعت أشكال التعارض في تصوّراتهم واختلفت درجاته متراوحة صوره بين تنويعات لرؤية واحدة واختلاف في النّظرة يصل حدّ التناقض . على أن مجال الاغناء والتّعارض في هذه المسألة يدور بشكل أو آخر حول محوريّ التأصيل الأساسيّين المتمثلين في حدّ الفن المسرحي وجوهره من ناحية وفي ضبط مواصفات الهويّة العربيّة التي يسعى الى مُقاساة ما يُتطلّع إلى إبداعه من ناجزات أصيلة مع خصائصها، من ناحية أخرى .

3 — 3 — 1 — 1 حدّ جوهر هذا الفن :

عندما يذهب فريقٌ من أصحاب الدّعوات في خصوص المحور الأول إلى التمييز في الفن المسرحي بين "الأصول" و"الأشكال" لا يرى الفريق الآخر داعيا لذلك التمييز ولا معنى . وينجلّي عمق الاختلاف بين الفريقين عند تحديد معنى التأصيل بناء على هذا الأمر وعند ضبط الصالك المؤدّية إلى تأصيل هذا الفن ورسم الملامح المميّزة للناجزات المؤصّلة ، نتيجة للأمر ، إذ يرى الفريق الثاني أنه لا سبيل إلى أن يتحقّق فعل التأصيل ما لم ينجح المسرحيون العرب في إحداث قطيعة تامّة مع ناجزات المسرح الأوروبيّ الغربيّ بأصوله وأشكاله لانّهما ناجمان عن فكر واحد ومعبّران عنه . وهذا الفكر مختلف في رأي أصحاب هذا الرأي مع واقع المجتمع العربيّ الإسلامي وحضارته اختلافا تامّا بل ومتناقض معه كل التناقض ويمكن أن نعتبر "روجي عساف" أبرز ممثّلي وجهة النظر هذه ، في مستوى الخطاب التنظيري على الأقل ، من بين أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي ، ولقد تجلّى ذلك

بشكل خاص في كتابه الموسوم بـ"المسرحة أفنعة المدينة"(70) إذ ربط فيه نشأة المسرح الأوروبي ونموّه وتطوّره أصولاً وأشكالاً بنشأة المدينة اليونانية ثم الأوروبية ونموّها وتطوّرها الأمر الذي جعل منه – في رأيه – مؤسسة فعّالة من مؤسساتها " تعمل على تطهير المواطن من الميولات المحظورة من طرف قوانين المدينة" (71) زيادة على تعبيره عن إيديولوجيّة المدينة السلطويّة والتوسّعية التي تتناقض مع حركة الاسلام التوحيدية" والوحدة (72) وتتجلّى وجهة نظره هذه في هذا الكاتب ذاته عندما حاول تبيان أسباب الفشل الذي منيت به تجربة "محترف بيروت"(73) التي خاضها مع مجموعة من المسرحيين اللبنانيين سعيا وراء تحقيق "صيغة لمسرح محلّي" (74) فأعاد الأمر إلى "تورّط" أعضاء هذه المجموعة في هذا التمييز عينه والمتجلّي في سعيهم إلى البحث عن أشكال مسرحيّة محلّية تتدرج ضمن أصول المسرح (75) فيذهب انطلاقا من تقييم تلك التجربة إلى أنه "مادامت حركة الفنان حبيسة في منزل المسرح ومادام ذهنه مُكبّلا بفضيّة المسرح كأمر مسلّم به ... ، فلا جدوى من رفض المسرح السائد ومقاومة الأشكال المسرحيّة التي قد تعترض نموّ المسرح "البديل" أو المسرح "الصحيح"(76)، وهذا يعني أن الارتباط بأيّ عنصر من عناصر المسرح الأوروبي الغربي حتى وإن نُسِب إلى الأصول إنّما هو حسب هذا الرأي، معيقٌ عن تحقيق هذا المسرح الآخر ومانعٌ له ، لذلك وجب

---

70) سبق التعريف به في الفصل قبل السابق .
71) روجي عساف المرجع السابق أنظر ص : (72) وما بعدها .
72) عساف ذات المرجع ص : (37) .
73) فرقة مسرحية أنشأها "روجي عساف" مع "نضال الأشقر" سنة 1968 .
74) روجي عساف "المسرحة .. أفنعة المدينة ص : (16) .
75) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
76) المصدر السابق ص : (14) .

الانطلاق من "شرط أولي - حسب تعبيره - قوامه في إعمال تتعمّد لكلّ إرثنا طاقتنا المسرحيّة . . . والتوجّه القصديّ إلى حيّز الثقافة الشعبيّة حيث نمارس الناس . . . قدرتها المستقلّة على التعبير الجماعي . . . "(77) دون الاكتراث بمدى إحترام هذا الأصل المسرحي أو ذاك . في حين يذهب القائلون بالرأي الأول إلى أن مسلك التقليد الذي حدّ من إبداع المسرحيّين العرب وجعل نتاجاتهم قاصرة إنّما السّر فيه متمثّل في عدم تمييزهم بين " أصول " هذا الفنّ و" أشكاله " ، فلم يقتصر الرّواد - في رأيهم - وتابعوهم واللاحقون بهم في محاولاتهم الإبداعيّة على تلك الأصول التي يراها أصحاب هذا الرأي كونيّة السّمات واحدة عند كل البشر على إمتداد العصور بل إنساقوا وراء تقليد الأشكال المسرحيّة المختلفة إختلاف الأزمنة والأمكنة والمتنوّعة تنوّع ظروف النشر التاريخيّة وخصائصهم الاجتماعيّة والثقافيّة .

ولئن إختلفت المصطلحات المعبّر بها عن مفهومي "الأصول" و"الأشكال" عند أصحاب نصوص التأصيل فاعتمد بعضهم للتعبير عن المفهوم الأول "القواعد الأساسيّة" تارة و"النوع" أو "الجوهر" أخرى وعن المفهوم الثاني "الفنيات" أو "الأساليب" أو "التكنيك" أو "التقنيات"(78) فإنّهم يحظون في خطابهم التأصيلي على المحافظة على ثنائيّة المفهومين وعلى أهمّ دلالات هذه الثنائيّة يقول "عز الدين المدني" - مثلا - في إطار تقويمه لمسار ممارسة العرب للفن المسرحي : "إنّه كان حليقًا بالعرب المعاصرين ، لمّا تبنّوا الفن المسرحي الغربي وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم ، ألا يتبنّوا منه إلاّ النّوع فقط ، وأن يتركوا جانبًا الفنيات والأشكال والاتجاهات التي رافقت النوع والتصقت به

---

77) المصدر السّابق ص : (15) .

78) قد يستعمل الواحد من أصحاب الدّعوات التأصيلية في النصّ نفسه أكثر من مصطلح للتعبير عن المفهوم ذاته . يمكن أن نعثر لتوخّي هذه المصطلحات المعتمدة للتعبير عن ثنائية الأصول والأشكال بما يرد في النصوص التالية : عز الدين المدني ، الزنج / ط1 / ص(10) مثلا ، أدونيس ، فاتحة لنهايات الفن ، ص(163) ، عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص : (136) . . . .

وكادت تعتزج بأصوله ... وانه كان ضروريا بالنسبة اليهم أن ينظروا في جوهر المسرح ..." (78) ثم يسعى إلى تفسير ما آل إليه الفن المسرحي عند العرب مُعَلِّلا السلك الذي كان من المفروض أتباعه قائلا : "لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية ، ومجاراتهم الأشكال الغربية مثلا ، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوروبية في حين أن التراث القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله ..." (79) وإلى الرأي عينه ذهب "فرحان بلبل" عند بيان "المأزق" الذي آل إليه المسرحيون العرب عندما "تورطوا" في تقليد نتاجات الأوروبيين المسرحية دون تمييز بين ما يمثل الأصول فيها والأشكال إذ يقول : "إننا أخذنا الأصول الفنية الأوروبية التي لا يمكن للعمل المسرحي أن يتم إلا بها . وأخذنا معها أشكالها التي هي أساليب معينة في المعالجة النفسية والفكرية والبناء الدرامي ووضعنا في تلك الأشكال واقعنا العربي ، وأردنا معالجة مشاكلنا الخاصة . فلا نحن إستطعنا الحفاظ على قوة الشكل الفني لأنه غير منبثق عن واقعنا الاجتماعي ، ولا نحن تميزنا عن واقعنا لأنه بحاجة إلى أشكال فنية جديدة خاصة به مبتكرة منه ولا يمكن للأشكال الأجنبية أن تحل محله ..." (80) وستجلى موضوع من هذه الفقرة أن سبب تخبط المسرحيين العرب وعجزهم عن إبداع نتاجات فنية أصيلة لا يعود في نظر القائلين بهذا الرأي من بين أصحاب نصوص الدعوة الى التأصيل ، إلى إحترام أصول هذا الفن في نتاجاتهم إذ أن ذلك في رأيهم شرط من شروط الإبداع الفني ، وإنما يعود الأمر إلى إنسياقهم إلى تقليد الأشكال المسرحية العربية دون وعي منهم بأنها نابعة عن واقع إجتماعي وحضاري مختلف ولا يمكنها أن تعبر إلا عن ذلك

---

78) عز الدين المدني ، "المسرح" ط I ص(10).
79) المصدر السابق ص(13) .
80) فرحان بلبل ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة . ص(160 ــ 161) .

الواقع ، فيتجلّى من خلال ذلك شرطان أساسيّان يضمنان تأصيل المسرح العربي في رأي هذا الفريق هما المحافظة من ناحية على أصول الفنّ التي تضمن للناجات هويّتها المسرحيّة ، والتفاعل من ناحية أخرى مع الواقع الاجتماعي والثقافي والوجداني المحلّي والتعبير عنه باعتماد أشكال فنّية مناسبة هي بالضرورة مختلفة عن الأشكال الغربيّة السائدة فيضمن المبدع بذلك لناجاته هويّتها القوميّة بعد أن ضمن هويتها الفنّية . ويعبّر "فرحان بلبل" عن هذا الأمر تعبيرا واضحا عندما يقول : " ان أردنا (المهوية) (81) العربيّة لمسرحنا ، فلنحافظ على الأصول المسرحيّة التي هي عماد هذا الفن . لكن بجب أن نضعها في أشكال منبثقة عن مضموننا نحن وواقعنا نحن ... " (82) ويلتقي معه "وليد اخلاصي " في النظر إلى الأصول وإلى مسلك التأصيل عندما إعتبر "الدراما من حيث أصولها وحدة متماسكة في العالم ، فكما أن الفيزياء التي تستخدم قوانينها في الهند هي نفسها في الدانمارك ، كذلك قواعد المسرح الأساسية" (83) . فلا يقاس إذن مدى النجاح في إنجاز فعل التأصيل ، في رأي هذا الفريق ، بدرجة تحقيق الاختلاف مع المسرح الغربيّ في المطلق وإنّما يقتصر الاختلاف على الأشكال لا أكثر ، إذ قد نلتقي ناجات فعل التأصيل بمعض ناجات المسرح العربيّ ، إذا ما اتحدت ظروف إبداعها وتلاقت الغايات منها (84) باعتبار أن تحقيق الهويّة العربيّة فيها ، حسب هذا التوجّه ، لا يمكن أن يكون على حساب ما يضمن لهذه الناجات المتّصلة إنتماءها إلى هويّتها المسرحيّة المشروط تحقّقها بضمان توفّر هذه الأصول الفنّية . لكن المقصود من "الأصول الفنّية" الضامنة للهوية المسرحيّة لا يُعدّ عند أصحاب خطاب التأصيل واحدًا . فحتى المتّفقين منهم

---

81) القوسان من لدن الكاتب .
82) فرحان بلبل المصدر السابق ص (166) .
83) وليد اخلاصي "قطعة وطن على شاطئ قديم" (سبق التعريف به) ص : (11) .
84) المصدر قبل السّابق ص (175) .

بالسمات الكونية لهذه الأصول والداعين إلى ضرورة تمييزها عن "الأشكال الفنية" الواجب إبداع ما يتماهى منها مع الهوية العربية، يذهبون في تحديد هذه المذاهب على أن ما يبدو غالبا على دلالات المفهومين في نصوص هؤلاء يتفق في أغلب الأحيان أقرب إلى الغموض منه إلى الوضوح فكثيرا ما نخلط معانيها نتيجة اعتماد الواحد من هؤلاء الداعين إلى التأصيل أكثر من مصطلح للتعبير عن ذات المفهوم، زيادة على اجتناب أغلبهم حدّ معاني المفهومين المعتمدين في نصوصهم. لكن هذا لا يمنعنا من الاشارة إلى صور الفرقة والاختلاف في الأمر ولا يصدنا عن التمييز بين التوجهات الأساسية في حدّ دلالات "الأصول الفنية" والتي بدت لنا منحصرة إجمالا في ثلاثة، يسعى أولها إلى احتزال جوهر الفن المسرحي في عنصر من عناصر اللقاء والاجتماع يعتبر وحده الضامن للإنتاج هويته المسرحية وما عداه عناصر عَرَضِيّة يمكن الاستغناء عنها، وأما التوجه الثاني فيذهب أصحابه إلى أن جوهر هذا الفن وأصوله هو حصيلة مجموعة من العناصر تنتظم في صورة بنية على درجة من التكامل والانسجام، ولا يحصر التوجه الثالث مواصفات الأصول في توفر عنصر من العناصر أو أكثر وإنما يركز أصحاب هذا التوجه بشكل خاص على دلالات الفن باعتباره تجليّا للوعي بمنزلة الانسان في الكون وبعلاقته بالإنسان والمطلق وتراجعاتا عن درجات هذا الوعي بهذه المنزلة وتلك العلاقة.

والداعي إلى اختزال جوهر هذا الفن في عنصر من عناصر اللقاء المسرحي بالنسبة إلى التوجه الأول، إنما هو السعي في أغلب الأحيان إلى تحقيق شكل من الوضوح أساسه عزل ما لا بدّ منه عن بقية ما يعتبر عَرَضِيّا من مظاهر العمل المسرحي. وكثيرا ما يعالج مبتنى هذا التوجه المسألة متوخيا أسلوب الحذف والإلغاء لتحديد هذا العنصر الجوهري الذي لا بد منه، فيعمد إلى استعراض مختلف العناصر التي درج الناس على اعتبارها ضرورية في الفعل المسرحي عنصرا،

عنصرا ونقيس مدى أهمّيّة الواحد منها الفعليّة في تحقيق اللّغاء المسرحيّ عبر العصور منتقيا من النتاجات المسرحيّة ما يعلّل به إنزاله من مرتبة هذا العنصر أو ذاك . وطبيعيّ أن يكون تعامله مع ما انتقاه من هذه العيّنات تعاملا نقديّا عاجلا . إذ كثيرا ما نشفط من إعتباره ما اعتمده من عيّنات ومن مقولات بمجرّد البرهان على إمكانيّة الاستغناء عن هذا العنصر أو ذاك .

ولعلّ أبرز ممثّل لهذا التوجّه من بين أصحاب الدعوات إلى التأصيل هو " سلمان فطاية " . فلقد سعى في نصّه التنظيري (85)، على خلاف أغلب المناديين بتأصيل المسرح العربي، إلى البدء بطرح مسألة جوهر المسرح إعتقادا منه أن ذلك هو السبيل الكفيل ببيان مظاهر التقليد التي وقع فيها المسرحيّون العرب فقصرت نتاجاتهم على تحقيق إبداعات فعليّة وهو الطريق المعلّل لضرورة السّعي إلى تأصيل هذا الفن . وانطلق لإنجاز الأمر من " تعريف المسرح وفق المفهوم الأوروبي ... في القرن الثامن عشر ... (86) وهو التعريف الذي تشكّلت من خلاله - في رأيه - نظرة العرب السائدة لهذا الفن (87) فرأى في عناصر كثيرة وردت بهذا التعريف ضروريّة للانتاج المسرحي عناصر جزئيّة عرضيّة وذهب إلى أن في الخلط بين ما هو جوهريّ لا بدّ منه وبين ما هو عرضي وسبّي يكمن سرّ غلبة العرب عن فنونهم المسرحيّة الأصيلة (88) ويتمثّل سبب إنسياقهم في ضروب من المحاكاة والاحتذاء آنت بنتاجاتهم

---

85) المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ وقد سبق التعريف به في الفصل قبل السابق .

86) المصدر السابق ص : (19) .

87) أعتمد ، للتأكيد الأمر، على عيّنات أربع أنظر هامش رقم (25) .

88) سنتوسّع في الأمر في إطار باب "التأصيل التنظيري" الوارد في الفصل الخامس من بحثنا هذا .

إلى حالة الرداءة تلك، وأمّا التعريف الذي إعتمده فهو لـ"توماس مونرو"(89) ويقول فيه : " إنّ المسرح هو الفنون أو الفن المختلط الذي يقدم عرضا مسرحيّا أو دراما محلّيّة في بناء (دار) (90) مسرحي ، والذي يشتمل على فن الأدب المسرحي والتمثيل والادارة والاخراج والملابس والتكبير والاضاءة والموسيقى والرّقص"(91) ويبدأ في معالجته لهذا التعريف بالإشارة إلى أن في هذا التعريف تسويةً بين عناصر خمسة لم تتحدّ له على نفس القدر من الأهمية وهي : المكان المسرحي والنص والاخراج والجمهور والتمثيل أما بقيّة العناصر الأخرى المغفّر عنها في ذات هذا التعريف فنتاساها المؤلّف ولعلّه إعتبرها عناصر حزئيّة يمكن أن تنضوي في واحدٍ أو أكثر من العناصر الخمسة آنفة الذكر إليها ، ثم سعى إعتمادًا على أسلوب الحذف والإلغاء الموصل إليه - إلى إستخراج هذه العناصر الخمسة العنصر تلو الآخر مُسْقِطًا منها ما لا يؤدّي الاستغناءُ عنه إلى إلغاء اللّغاء المسرحيّ وخلُص إلى أن "التمثيل هو الشرط الأساسيّ والضروري للمسرح . فإذا كنّا نستطيع الاستغناء عن بقيّة العناصر الأخرى ،

---

89) يشير ص (19) من أثره هذا الى اسم الكتاب الذي ورد فيه هذا التعريف وهو "الفنون والعلاقات المتبادلة" دون أن يقدّمه أو يدقّق موقع الفقرة المضمّنة من هذا الكتاب ، لكنه يشير في الهامش رقم (1) من صفحة (2) أنه "اعتمد على محاضرات الأستاذ "سوريو" الملقاة في "السربون" في إطار دروسه حول علم الجمال المسرحي - في تحرير هذا الفصل ، فلعلّ إعتماده على كتاب "توماس مونرو" كان بطريقة غير مباشرة. عثرنا في كتاب فوزي العنتيل "بين الفلكلور والثقافة الشعبية" (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1978) على إحالة لكتاب من كتب توماس مونرو موسوم بـ"التطوّر في الفنون ، ترجمة على دره وآخرين، الهيئة العامة للكتاب ، القاهرة (1971/1972) (أنظر ص 54 و115 من كتاب "العنتيل") لم نتمكّن من الاطلاع عليه .

90) القوسان من لدن الكاتب .

91) المصدر ذاته ص (25) .

فليس بالامكان الاستغناء عن التمثيل". (92)

غير أن الناظر في ما ختم به "سلمان فطاية" معالجته لتعريف المسرح هذا يلاحظ أن الأمر لا يخلو من تجوز كبير، ذلك أن إسقاطه لعنصر الجمهور من حساب ما يجب توفره لتحقيق اللقاء المسرحي (93) لا يبدو مقنعا إذ لا يكاد يتسجم ما ذهب إليه مع ما آرتآه من منطلق في معالجته تلك. فحتى يبرهن على أن النص أمر لاحق بالابداع المسرحي وليس عنصرا مؤسسا له، (94) عمل على الإلحاح في معالجته للتعريف تلك على أهمية المدى الفرجوي في اللقاء المسرحي المتجلي في عنصر التجمع غير المحتاج إلى "الاحراج" (95) ولا إلى مكان مخصوص (96). فضلا عن "نص" مكتوب (97)، والمفعم بالسمة الجوهرية للتجمع في اللقاء المسرحي لا يمكن أن يعتبر الجمهور أمرا ثانويا يمكن الاستغناء عنه حتى ولو أشار لصور من المشاركة ممكنة لهذا الجمهور في الفعل المسرحي، إلا إذا كان منسجما مع ما يعتمد من المنطلقات، تفجيرا في ما يتوسل من الأدوات.

ولعل قراءة سعد الله ونوس لما ذهب إليه سلمان فطاية أقرب إلى التعبير عن مقصد هذا الأخير وأوفى

---

92) المصدر السابق ص(47):
93) أنظر المصدر ذاته، ص: (39)ـ(43).
94) ص(31)ـ(36) من المصدر المذكور.
95) ص(36)ـ(39) من المصدر السابق الذكر.
96) ص(25)ـ(30) من المصدر عينه.
97) ص(31)ـ(36) من المصدر نفسه.

استيعابا لما اعتمد من أدوات ومتطلبات (98) إذ أشار إلى أهمية عنصر الإجتماع في تحقيق الفعل المسرحي وأكد على تلازم عنصري التمثيل و الجمهور بما يهيأ الممكنة لتحقيق هذا الفعل . فيصبح جوهر المسرح حسب هذا التوجه مختزلا في عنصرين ليس منهما بد ، هما : الممثل والمتفرج . ويقول "سعد الله ونوس" مقرا بتأثيره (99) لما ذهب إليه "فطاية" : "ولو قمنا بدراسة معمقة لتاريخ المسرح ، لوجدنا أن الظاهرة المسرحية هي في أصلها وبأبسط أشكالها . . . متفرج وممثل قد يبدو غمام في إختفاء أو يطلان الواحد منهما في مواجهة الآخر . ولكن المسرح يبدأ يعتلا عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركونه فيها . وغياب أحد هذين العنصرين فقط هو الذي ينفي الظاهرة المسرحية ، في حين أن كل العناصر الأخرى التي إنضافت إلى الظاهرة ، خلال مراحل متدرجة من تاريخ تطورها ، النص . . . الاخراج . . . المؤثرات . . . و . . . لا يؤدي غيابها إلى نفي الظاهرة المسرحية بمعناها الأساسي" (100) وينتفي "شريف خزندار"

---

98) بين أن كلا من "سلمان فطاية" و"سعد الله ونوس" قد اعتمد في ما ذهب اليه على آراء ومواقف لمسرحيين ومنظرين أوروبيين سنفصل القول فيها في ما سيأتي من الأبواب .

99) يحيل "ونوس" القارئ الى ما كتبه "سلمان فطاية" ويعلق تنبيه له أنظر الهامش رقم 1 من الصفحة :(8)من نصه "بيانات لمسرح عربي جديد" السالف ذكره .

100) المرجع السابق ، المعطيات ذاتها .

مع سلمان فطاية (101) ووتسون عندما ذهب إلى أن "كل تظاهرة يوضع فيها فرد أو مجموعة بمحضر فرد آخر أو مجموعة أخرى بحيث يلعب الواحد منهما دور الباث في حين يلعب الآخر دور المتقبل" (102) يمكن إعتارها تعبيرا دراميا .

ومثل هذا الإختزال في تحديد أصول الفن المسرحي طريق إلى محاولة الإفلات من أسر "جهاز المسرح" بشكله الغربي إذ يحاول متبني هذا التوجه أن يتجاهل مكونات هذا الجهاز وأسسه ويقتصر على أبسط ما فيه : وأبسط ما فيه إنما هو العام والمشترك . ويتجلى التعبير عن هذا المسعى بشكل صريح في سعي "شريف خزندار" عند تعليل ما أستعمل من مصطلحات في مداخلته وتعقيباته (103) ، إلى التمييز بين تعبيرين "المسرح" أو "التعبير الدرامي" ، من ناحية، وتعبير "مسرح غربي" من ناحية أخرى . فيقول : " ليس "المسرح" في إعتارنا ، فنا مضبوطا بقواعد وقوانين ، بحال من الأحوال ، وإنما هو ظاهرة سعبية وكونية . والمسرح بصورته تلك هو تعبير درامي يجمع بين باث ومتقبل قد يتداخلان ليكونا نمطا أوحد ، في حين يدل تعبير "المسرح الغربي" ... على المسرح الذي تحتكمه عند سنة للفضاء محددة وشعبات مخصوصة ..." (104) وبسقوط هذه العناصر التي درج الناس

---

101) الالتقاء لا يعني تبني "شريف خزندار" لما ذهب إليه "سلمان فطاية" إذ أن الأول قد عبر عن هذه الآراء بمناسبة "الحلقة المستديرة المنعقدة سنة" (1967) ببيروت ونشرت في الكتاب الموسوم بالمسرح العربي (بالفرنسية) سنة (1969) فهو الأسبق. (أنظر تقديم الاثرين في الفصل قبل السابق) .

102) ص (39) من كتاب "المسرح العربي" (بالفرنسية) السابق الذكر .

103) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .

104) المصدر السابق ، المعطيات نفسها .

على اعتبارها ضرورية تفتح هذا الجنس من التعبير الى كل ما من شأنه أن يوفر ظاهرة اللقاء من ضروب التعابير الفنية وهي هذا الإطار يتنزل ما ذهب إليه "عبد الكريم برشيد" عندما سعى إلى تعريف ما أسماه بـ "الاحتفالية" فألح على أنها "ترتكز على الجوهري والحقيقي والثابت" (105) وأكد على أن "جوهر المسرح - في رأيه - هو اللقاء وما يحمله هذا اللقاء من إحساس جماعي وقضايا اجتماعية أو وجودية" (106) وأما ما عدا ذلك من "تعبيرات أو إضافات يعطيها الإنسان للحفل وهي تختلف من بيئة إلى أخرى ومن زمن إلى زمن ..." (107) وفي هذا التحديد عبر "برشيد" بشكل صريح عما هو ضمني في تصور غيره من أصحاب نفس هذا التوجه في حد أصول المسرح وأشكاله، فأكد أهمية المدى الطقسي الثابت في "اللقاء" في تحقيق الفعل المسرحي.

إن الذي بدا جامعا بين سالكي هذا المسلك إنما هو السعي من ناحية إلى تجنب الوقوع تحت كلكل "جهاز" المسرح في صورته الغربية. والإضمار، من ناحية ثانية، لتحقيق الأمر على الحد الأدنى من مواصفات الساحات المسرحية. والإكتفاء بالحد الأدنى محقق، لا محالة للعرض. لكن ألا تؤدي المرونة الناشئة عن هذا التوجه، إلى عدم إعطاء الدقائق من العرض فيتسع هذا الجنس من التعبير إتساعا أعمى ويمتص فضاءا لا حدود لإتساعه؟ وأليس واردا أن نتساءل عن ذلك عبر ما سوء التفاهم بين أتباع التوجه الواحد تتعدد معه الآراء وتختلف تعددا واختلافا يفقدان مبحث الوقوف على جوهر هذا الفن معناه؟ لعل هذا الأمر هو الذي يعلل ظهور التوجهين الآخرين في حد جوهر هذا الفن وبفسر تعارض مطلقات أنصارهما مع مطلقات أنصار هذا التوجه.

---

105) عبد الكريم برشيد، "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" (سبق التعريف به) ص: (136).
106) المصدر السابق ص: (135).
107) المصدر السابق ص: (136).

فأما التوجه الثاني فلا يكاد يقنع متبنّوه بالحدّ الأدنى في تحديد أصول هذا الفن فلا اللّقاء بكاف في نظرهم لتحديد جوهر هذا الفن وضمان الهوية المسرحيّة لما يُبْدع من نتاجات، ولا متطلّباته . ويبدو الأمر في منظورهم رهين توفّر عناصر "البناء الدرامي" وأمّا السلك المعتمَد في تحديد هذه العناصر فمُتمثّل في إستقراء مختلف البناءات المسرحيّة مع تركيز خاصّ على البعد التّعيّني فيها ، وأوضح تعبير عن هذا التوجه عند أصحاب الدعوة الى تأصيل المسرح العربي تلمسه في تصوّر "فرحان بلبل" الذي ألحّ من ناحية ، على إلتزام الأصول المسرحيّة بالثّبات وتغيّر الأشكال بالتغيّر وسعى من ناحية ثانية إلى ضبط العناصر المكوّنة لهذه الأصول فذهب إلى " أنّ أصول المسرح كالصّراع والحكمة والشخصيّة وبكلمة مختصرة ، عناصر البناء الدرامي ، ثابتة لا تتغيّر في مذاهب المسرح واتّجاهاته : لكن أشكاله متغيّرة بإستمرار ، وبين ثبات الأصول وتغيّر الأشكال تكمن عظمة المسرح وقدرته على البقاء والغاية ، كما يكمن خطره ... " (108) ولا تكاد تتحسّر هذه العناصر في ما ذكر منها في هذه الفقرة إذ يضيف إليها عنصر الحوار بأعتباره عنصرًا مكوّنا "للبناء الدرامي" لا بدّ منه ، لكنّ الأهمّ في نظره لبس في هذه العناصر مفردة وإنما في ما يصل بين هذه العناصر وأشكالها إذ تعدو هذه الأخيرة وكأنّها صورٌ للأولى تجسّدها في تفاعل مع المحيط الذي تنشأ فيه "فالصّراع بين قوتين موازيتين

---

108) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" ص (191) .

أصل فني ، أما كون الصراع بين رجلين من النبلاء أو بين منزعجين في نفس البطل أو بين البطل والمجتمع فأشكال فنية ، وكذلك الحوار إنه أصل فني ، أما كونه شعرًا رصينا أو نثرا رفيعًا أو كلاما بسيطا أو عامية هزيلة فأشكال فنية ..." (109) وتبيّن أن الصلة بين "الأصول" و"الأشكال" حسب هذا المنظار متينة متانة الرابط بين الوجود بالقوة حسب المفهوم الأرسطي ـ والوجود بالفعل ، فلا تكاد ترتقي الأولى عن عالم المجرّدات إلى عالم المحسوسات دون أن تتجسّد في الثانية . وفي هذا يكمن سرّ إلحاح أصحاب هذا التوجّه على دقّة المسألة وتعقيدها وعلى صعوبة الخروج عن التقليد والاحتذاء بحكم موالي الوقوف في أسر الأشكال الواجب نقادها من حيث البحث عن الاقتصار على أصول هذا الفنّ الضامنة للنتاجات هويّتها المسرحيّة . ولعلّ هذا الأمر هو الذي يفسّر إلحاحهم على أهمّية الضوابط عبر المسرحية في تمييز الأصول عن الأشكال وتتمثّل أساسا في ربط هذه الأخيرة ببنية المجتمع وبأساليب تحليل معطياته فيقول مرحان بلبل مؤيّدًا هذا التوجّه : "وهذه الأشكال ملازمة دائما للأصول الفنية ـ لأنها ـ أي الأصول ـ تظهر من خلال الأشكال التي تتّخذها في كل عصر ، والتي يفرضها الواقع الاجتماعي والسياسي ، وتتحكّم (هكذا) فيها رؤية الكاتب لهذا الواقع ، والتي تتغيّر دائما لتعبّر عن هذا الواقع وتخدم الطبقة المسيطرة على الحكم والاقتصاد ..." (110) .

أما صالح التوجّهات في تحديد أصول هذا الفنّ وجوهره فإن تولي مسألة المكوّنات الفنيّة أو العناصر كبير إهتمامهم ، فيبدو هذا في كتابات وسادل وأدوات ، لا محالة حاضرة إذا ما تمّ

109) ع : (158) من المصدر السابق .
110) المصدر السابق ، المعطيات نفسها .

لهذا الجنس من التعبير ، عند ممارسيه ، أنّه الذي لا بدّ منه ، ولا يكادون - بناء على ذلك - يسيرون الى البناء الدرامي مثلاً أو إلى عنصر اللغاء وشروطه الا لماماً وفي غير كبير تدقيق وإنما يوجهون كل عنايتهم عند السعي الى كشف جوهر هذا الفن وأصوله إلى دلالات العمل المسرحي في ذاته وإلى الدافع إلى ممارسته دون غيره ، منطلقين في ذلك من مبدأ ارتباط طبيعة هذا الجنس من الفنون بحاجة وجودية إليه مضبوطة عند ممارسيه . فإن لم تصادف ممارستهم تلك هذه الحاجة المتولّدة عن ضرب من الوعي بطريقة الإنسان مخصوص كانت نتاجات هؤلاء - عند أصحاب هذا التوجه - ضئيلة الشأن بالضرورة دون مرتبة الإبداع الفعلي . فلذلك يذهب "أدوين" وهو أحد منتمي هذا التوجه الأساسيين عند تعريفه للممارسة العربية للمسرح وتحديد العوائق الحائلة دون تحقيق نتاجات أصيلة إلى أن السبب الأساسي الكامن وراء الأمر " ليس عائداً إلى عقم في المواهب الكتابية . . . وإنما يعود . . . الى الفقر في الرؤيا (هكذا) المسرحية المتميزة ، وفي الطريقة المتميزة التي يعبّر بها عن هذه الرؤيا . وهذا يعني أن نتاج العرب المسرحي لا يرتكز قائماً على الإكتساب والإقتباس ، لا على صعيد التقنية وحدها ، بل أيضاً على الصعيد الأكثر أهمية ، صعيد المشكلة الدرامية . . . " (112) فيؤدي السبب العميق للطابع الاحتذائي في الممارسة العربية لهذا الفن ، حسب هذا التوجه ، إنما هو متمثل في إندراج نتاجات المسرح العربي "ضمن المشكلة الدرامية الأوروبية . . . و نموها داخل هذه المشكلة . . . " (113) .

---

112) أدوين "بيان المسرح" . أنظر ص(168) ، والتشديد من لدنا .
113) المصدر نفسه ص(170) .

وتركيز " أدونيس" في بيان مظاهر التقليد على المشكلية الدرامية يؤكد موقع هذه الأخيرة الخاص – في عرف أصحاب التوجه الثالث – بالنسبة إلى الإبداع المسرحي ، فعوض الكلام عن البناء الدرامي الذي إعتبره أصحاب التوجه الثاني ، مثلا ، أصلا مشتركا لا بدّ منه لتحقيق أي إبداع مسرحي ، يشير أصحاب التوجه الثالث إلى الرؤية المسرحية بأعتبارها الأهم لأنها الأسبق ولأنها الأساس الذي لا مناص منه ليتم للنتاجات تابه تمام هويتها المسرحية . والكلام عن الرؤية يندرج بالضرورة في إطار يتحاور المظاهر الفنية والوسائل التقنية في دانيها إلى مجال دلالاتها الفلسفية إذ يبدو جنس هذا الفن في نظر أصحاب هذا التوجه مترجما في حدّ ذاته عن عصور من الوعي بمنزلة الإنسان في الكون وعلاقاته بالمطلق وبذاته وبالآخرين . ويبدو كلٌ من النزاع والصراع انبعاثين عن موقفي الرقص والتمرّد على الأمر الواقع شرطين أساسيين لنشأة هذه الرؤية الدرامية المولّدة وحدها للإبداع المسرحي الفعلي .

ولا يخفي أصحاب هذا التوجه إنطلاقهم في تحديد أصول المسرح – في صورتها هذه – من تاريخ المسرح الغربي ومن نشأة المسرح الاغريقي بالتحديد ، ولا يتردّدون من إعتماد آراء فلاسفة العرب في أصول هذا الفن نقدا وتنبيها . فهذا محمد عزيزة" – مثلا – يرى إلزاما عليه وهو يسعى لبيان جوهر هذا الفن ، وسرّ فلسفة العرب والمسلمين عنه أن يخوض في حقيقة المسرح عند الاغريق معالجا أهمّ النظريات الغربية المتناولة لهذا الأمر بالبحث مميّزا بين ما هو مقنع منها – في رأيه – وما هو قليل الاقناع (114) بل

---

114) الأشكال التقليدية للفرجة (النسخة الفرنسية) ص (13) – (14) .

أنظر كذلك ، "الاسلام والمسرح" في نسخته الفرنسية ص (13) – (18) .

ويخلص إلى اعتبار أسطورة بروميثيوس (115) أوضح تجسيد للرّوح المولّدة للمسرح اليوناني متبنّيا رأي "ديفينيو" ألذاهب إلى إعتبار المسرح الاغريقي "ابتداءا شعريّا لوضعيات إنسانيّة محيّنة يتجلّى فيها التعبير ... عن آلنزاع بين تطلّع الانسان إلى الحرّية تبين الموانع القائمة لهذا التطلّع ..." (116) ولا يكاد يقصر قيمة كلّ من "النزاع" و"الصراع" في كونهما السبب الأساسيّ الكامن وراء آلنّظرة الموضّبة التي حصلت في تعابير اليونانيين الفنّية إذ لم ترض هذه الأخيرة - في رأيه - بفضلهما من أناشيد دينيّة مكرّرة لتصل إلى إبداع فنّي غاية في الثّراء والحركة والحياة حسب ، وانما أنفسح نتيجةً لذلك "للمسرح العالمي عهده الذّهبيّ آلاوّل ..." (117) . هذا النّزاع أصلا لا بدّ منه لا للمسرح اليوناني فحسب وإنما للمسرح في أي مكان وزمان (118) فلتطوّر صور المسرح الحربي المتطلّع إلى إبداعيه حسب أتباع هذا التوجّه مع المسرح الحربيّ في ضرورة التعبير عن هذا الوعي

---

115) بروميثيوس Prométhée من شخصيات الميثولوجيا والأدب الاغريقيين ، اشتهر بمواقفه أساسا بالتحدّي للآلهة والتمرّد على قراراتهم من النّاحية وبانتصاره للبشر والانحياز إليهم ، لقد عمل على مخالفة "زوس" أكبر آلهة اليونان فأعطى البشر ما لم يكن يرغب هذا الاله في منحه إيّاهم ، أعطاهم قبسا من الشمس وفتح لهم أبواب الفن والعلم ولم يرضخ لتهديدات زوس ولم يركع له رغم عليه له . استلهم أسخيلوس (525 - 456 ق.م) Eschyle مواقف شخصيّة "بروميثيوس" فكتب ثلاثيّة مسرحية أطلق على المسرحية الأولى عنوان "بروميثيوس مقيّدا" وعلى الثانية "بروميثيوس مخلّصا" (فتح اللام) وعلى الثالثة "بروميثيوس حامل النار" وكتبت بعد أسخيلوس كثيرٌ من المسرحيات المرتبطة بشخصية "بروميثيوس" وأسطورته . أنظر : معجم الأساطير اليونانية والرّومانية ، إعداد : سهيل عثمان وعبد الرّزاق الأصفر ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق 1982 . ص (174 و 175)

أنظر كذلك :

Dictionnaire des personnages de tous les temps et de tous les pays, Bouquins et Robert Laffont (2e. mars 1984). p: 806-505 .

116) محمّد عزيزة الاسلام والمسرح " ص(14 - 15) .
117) المصدر السّابق ص : (15) .
118) المصدر السّابق ص : (15) .

الثراثي باعتبار ذلك أصلاً لا غنى عنه . أمّا مجال التميّز عنه فينمثّل في العمل على تحقيق "المشكليّة الدرامية الحاثّة" (117) التي هي رهينة نشأة الوعي الدرامي المشار اليه وانعراسه في الواقع العربي الرّاهن (120) إلاّ أن هذا الوعي الدرامي لا يبدو في نظر أغلب أصحاب هذا التوجّه أمرًا ميسورًا نظرًا لتعارضه مع العقليّة العربية الإسلامية ، ولذلك كثيرا ما نصحب تناولَ هذه المسألة عندهم صورٌ من الإدانة للفكر العربي الإسلامي ممزوجة بشيء من الحسرة على درجات متفاوتة من الوضوح (121) فغالبا ما ترتبط معالجةُ مسألة جوهر المسرح عندهم بأخرى هي مسألة البحث في سرّ غفلة العرب عن ممارسة هذا الفن أو تنبّه عنها (122) وتتجلّى صور التحسّر في إعادة الواحد منهم سرّ غياب هذا الفنّ عن أشكال التعبير الفنية العربية إلى "عجز" الفكر العربي ... بحكم غلبة النّظرة الاسلاميّة للزمان والمكان وللذّات والمطلق على ممارسة موقف الرّفض والتمرّد ، وإلى سيادة النّزعة التسليميّة الإيمانيّة الدّافعة إلى الانسياق للأمر الواقع ، غلبه (123). وهو ما ينفي على الانسان العربي حرّيته من حيث ارتباط إرادته الانسان ، حسب هذه النظرة ، بإرادته الالهيّة، الأمر الذي يجعل سلوك المواجهة للقوى المحدّقة به والمكبّلة لطاقاته وإمكاناته أمرًا غير وارد فضلاً عن تحدّيها ومصارعتها فينعي الوعي التراثي - من ثمّة - وتغيب ضروب الرؤى الدراميه ، ويغيب معها الإبداع المسرحيّ العربيّ الفعليّ .

يتجلّى لنا من خلال إستعراض هذه التوجّهات الثلاثة في تحديد جوهر هذا الفنّ وأصوله صور للخلاف والتّعارض بين أصحاب الدّعوة إلى التأصيل تجاوز النّظرة لهذا الفن في داته إلى مسائل أشمل ترتبط بالنّظرة للعالم وللذات وللآخر ، فيتأكّد الباحث من عمق صور هذا الإختلاف والتعارض القادمة بينهم يتجلّى له كبير أثر ذلك الأمر على تحديد صور المسرح المرتأى إنشاؤه

---

119) أدونيس ، المرجع السالف الذكر ص (171) .
120) أدونيس ، المرجع السابق ص : (173) بالاختصار .
121) أنظر صيغ المقارنة المعتمدة عند عشّي ومحمد عزيزة وأدونيس بين المجتمع العربي والمجتمع الاسلامي .
122) محمد عزيزة، المصدر السالف الذكر ص : (19) — (43) .
123) المصدر السابق الذكر ص (13 — 21) .

في نصوص خطاب الدّعـــوة إلى التّأصيل ،عَلَى بيان صـروب السّبَـل العمليّـــة المؤصلـــة ـ حسبهـــا ـ إليـــه .

ولا يظهـــر الباحث مواضع الاختلاف في نظراتهم إلى تلك المسائـــل بإقامـــة مقارنـــة بين ما غلـــب على حســـاب كلّ توجّـــه من آراء محســـب ، وإنّما يعتمـــد على عناصر ذلك في ما يعبّـــر البعض منهم عنه من آراء صريحـــة إزاء متعلقـــات ـ عند هذا البعض ـ الآخـــر ويمكن عليها نظرته إلى مسألـــة التّأصيل تلك ، فيمكـــن أمام الباحث جدلَ بين متعلقات عـــؤلاء لا يخلـــو من حدّة وشدّة يؤكّـــد سمة التعقيد والتركيب العالمـــة على هذه المسألـــة . فمسعى أغلب أتباع التوجّـــه الأوّل إلى إحـــراز حضـــور المســـرح في الحـــدود الدنيا لا تعتبـــر العناصـــر الخاصّة على أنّها حـــرّ من جهاز المســـرح الذي تتصـــوّر غربَ ممارســـه العربيّـــين لهذا الفـــن تصوّرا ومعقـــدا تعقيـــدا أعبـــئ معه الإقرار بأيّ عنصـــر من عناصـــره ـ في نظر أغلبهم ـ تزيّفـــا في التقليد وتجسيـــدا للتبعيّـــة لذلك الغـــرب ، وإنّما بـــدا من خـــلال مساعيهم ذات ، تعبّر للأصالة والتّأصيل متجسّـــد في تأكيد سمة الاختلاف المماهية ، في نظر أغلبهم ، مع الفظيعـــة النّاتمة مع الغرب وما ينتمي إليه سواء من خلال تجاهـــل عنصر الاتفاق معه ومظاهر اللّقاء وتناسيها أو عبر العمل على إبراز عناصر التّنافر المبذريّ معه ومع أسّسه . فيعد و أتباع التوجّهيْن الثاني والثالث الذيـــن أقـــرّوا بالسّمـــة الكونيـــة للأصـــول المعتمـــدة في المسرح الغربيّ ـ من خلال هذه النظـــرة ـ راعيـــن في سنن حضـــار المسرح الغربيّ قابليـــته من تمّة لتبعيتـــه العـــرب ومواكبتـــه مع إستمـــراره التّفاعـــليّ التجديـــديّ النّاتـــي على تحقيق ذواتهـــم الغربيـــة و/أو الاستقلاليـــة .

ويعتمـــد أغلب أتباع التوجّـــه الأوّل لتأكيـــد ما يذهبون إليه على إعتبـــار أيّ مسرح لا ينطلـــق في فهـــم الأمور من "الذّاتيـــة" [124] منهجـــا غير مؤتـــوق النتائـــج . فيؤكّـــدون من ناحيـــة أهمّيـــة العناصـــر

---

124) عبّر عن الأمر بشكل صريح وبالحاح حاتم كلّ من "سلمـــان قطاية" وعبد الفتـــاح رواس قلعة جي " أنظـــر تعليقهما : "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ص : (51) و"مســـروع آخر في المسرح العربـــي" ص (49) بالاختصـــار .

المسرحيّة المحلّية في تحديد جوهر هذا الفنّ (129) ويحترزون من طرح مسألة غفلة العرب والمسلمين عن ممارسة المسرح فيعتبر البعض منهم ذلك مسألة مغلوطة (130) ويسعى البعض الآخر الى دحض الآراء الذّاهبة الى إعتبار العقلية الإيمانيّة الناشئة عن الفكر الإسلامي التوحيدي السبب الرئيسي في غياب الرؤية الدراميّة المولّدة وحدها لفنّ مسرحيّ فعليّ ، فيدفعون في حماس يُظاهي حماس أنصار التوجّه الثالث عند إدانتهم للبعد "التوحيدي التسليمي" في الفكر العربيّ الإسلاميّ وعند تحسّر أغلب هؤلاء على غياب هذا الفن المجسّد لحرية الإنسان (131) مؤكدين في سمة "الكونيّة" عن أصليّ النزاع والصراع في التعبير المسرحي ملحّين على إرتباطهما بحضارة المدينة الغربيّة "الجائرة" (132) وحدها ويمكن أن نعتبر "روجي عسّاف" أحسن معبّر عن وجهة النّظر هذه ضمن أصحاب التوجّه الأوّل . ولقد بنى نظرته هذه على قراءة للحضارة الأوروبية وصيرورة نشأتها هي أغرب إلى مستحضر الادانة يحصي فيه ضروب الاغتصار التي سبّبتها للإنسانيّة في مجملها ، مركّزا في ذلك على القطيعة التي أحدثتها حضارة المدينة ، بمقاطعة النهضة الأوروبيّة الصناعية خاصّة ، بين الإنسان وماضيه وبين الإنسان والإنسان وبينه وبين الطبيعة والكون فيقول : "لا يمكننا اليوم أن نتصوّر حقّا شدّة الصدمة التي صرعت الإنسان الأوروبي عندما انحلّت اعتقاداته السّلفيّة وتهدّمت شبكة علاقاته مع الرّيف والاقتصاد التقليدي وانصبّت هويته الجديدة المجرّدة في قالب

---

129) أنظر نصوص يوسف ادريس وسلمان قطاية و قلعة جي بالخصوص .
130) أنظر نص شريف خزندار . زيادة على نصوص سلطان قطاية ويوسف ادريس وقلعة جي " .
131) تجلّى هذا الرأي بالخصوص عند كل من محمّد عزيزة وأدونيس .
132) أنظر كتاب "روجي عساف" "المسرحة أفخخة المدينة" وقد سبق التعريف به وخاصّة مقاله الموسوم بـ"النظرة في النقائصة والتصنيم" ص(71) والذي أطلق على الحلقة الأولى منه عنوان "المدينة الظالمة وعلمنة القوّة" ص(72) .

غريب ومُرعب يدفعه بلا رَحْمة في نفق التقدّم الآليّ المعقّد . لقد بدأ مؤخرا . . . إكتشاف تكريم الجثث وانفظائع التي تعزّق هذا الإنسان في أعماقه الخفيّة . إن ولادة المسرح الأوروبي مرتبطة عضويًا بنشأة التحديث الأوروبي حيث تعزّق الإنسان بين رَحِمِهِ القديم وقالبه الجديد . " (133) ولقد سعى إلى الموازاة بين بروز المسرح الأوروبي الحديث وبين تحرّكات الدول الأوروبيّة السّاعية إلى الهيمنة على العالم بقوّة الحديد والنار مُلحّحًا على بناعة الاستعمار الاستيطاني الذي لا يوانى على إبادة شعوب كاملة إن لزم الأمر مشيرا في ذلك إلى غزو " أمريكا " (134) فيتصوّر المسرح في صورته الأوربيّة آنيبة على النّزاع والتطهير أداة فعّيّة شديدة الفعالية مردوجة الغاية إذ هي توفّر ، من ناحية ، "الجمهور مثقّف لتبرئة نفسه " (135) فرصة لتفريغ وعيه ممّا ألحقه وتُلحقه حضارة المدينة بالانسان من أضرار فيجد في تشويه "الانسان القديم والانسان العتيق والريفي . . . والشّاذ والمختلّ . . . " (136) عريضًا للمذابح التي تقام ضدّ هذا الانسان وضدّ ثقافته وحسّه وهي تُؤطّر ، من ناحية ثانية ، هذا الجمهور تأطيرًا "يطهّر" كلّ فرد منه من كل نزوعه إلى الخروج عن الخضوع لقوانين المدينة (137) وهذا الذي يُفسّر — في رأيه — "دور الأمراء الملوك في تكريس النّسق الصرحيّ وتدعيم

---

133) روجي عساف المصدر السالف الذكر ص (36) — (39) .
134) روجي عساف نفس المصدر ص : (96) — (97) .
135) روجي عساف نفس المصدر ص : (40) .
136) روجي عساف نفس المصدر ص : (39) .
137) روجي عساف نفس المصدر ص : (32) .

الحاسم في تحديد هندسته وقواعده ... بالإضافة إلى المراسيم القانونيّة وآلإجراءات القمعيّة التي منعت إستمرار الأشكال غير المضبوطة [فقد] منع "المستير" من قبل برلمان باريس سنة (1542) وأغلقت المسارح غير الكلاسيكيّة في انكلترا واسبانيا "(138) وسعي "روجي عسّاف" من وراء رسم هذه الصورة للمسرح الأوربي ليست الغاية منه الاعتراض، فحسب، على مفهوم الرؤية الدرامية بآعتبارها شرطًا ضروريًا للمسرح وإنما لتأكيد أنّ غياب هذه الرؤية وهذا الشكل المسرحي المجرّد لها عن الفكر الإسلامي والحضارة العربيّة الاسلامية أمرٌ عاديّ وهو باعث على الاعتزاز لا الشعور بالنقص ".. [فـ]ليس من المستغرب عدم وجود المسرح في الحضارة الاسلاميّة، لأنّ الدعوة الاسلاميّة هي حركة توحيدية تنزل فيها الحواجز القبليّة وتدخل الشعوب في تاريخ أمة تعبّر عن الجماعة البشريّة وذلك في سياق إمتزاج الأقوام وفي سياق حركة ثائرة على الحواجز والحدود والتشكيلات البرجوازيّة آلتي لا تتواصل معها. فآلداعي للمسرح في هذه الحركة، إذ أن الجماعة لا تمثّل إلا بالجماعة وليس هناك من حيّز يعزل فيه جزء منها للتنزه والتطهير

---

(138) روجي عساف، المصدر ذاته ص: (41) والمقصود "بمستير" (mystère) وهي نوع من المسرح الديني ظهر عند المسيحيين في القرون الوسطى، تُعرض فيه مناهد من الانجيل أو من حياة القدّيسين وكان يقدّم في الساحات العمومية من طرف الهواة وغالبًا ما كان يشرف على هذا النوع من المسرحيات بعض الراهبين من المتنمين إلى الطرق. وقد منعت الكنيسة ذاتها هذا النوع من المسرح سنة (1540). أنظر: "پاتريس پافيس" معجم المسرح" (بالفرنسية) ص: (268).

Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, 1980, p.(268).

وعندما يشترك جميع من الملعبين في إحياء ذكرى مقتل الحسين، مثلا، وأنهم لا شاهدون صورة عابرة عن الواقع أو عن التاريخ ليبتعاطوا معها، وليتخذوا موقفا منها، بل يعيشون معا، وفي حلقة متشأة على وحدة الشعور (لا على المجابهة) (139) عزم المجموعة على الاتحاد باعتقادات ثابتة ويمارس مسرحه بما هم الآن في تكوين لحمة الجمع." (140) وانطلاقا من هذه الرؤية يتبنى "روجي عساف" رؤيته التأصيلية على البحث عما يتناغم مع الفكر الاسلامي فيركز على التراث وفن الرواية دون اعتبار لمدى توافق ذلك مع ما اعتبر أصولا للمسرحية ضروريا ملتبسا في ذلك مع أغلب أصحاب التوجه الأول الداعين إلى الانطلاق من إستثمار طواهر التعبير المسرحية والعربية الحالية دون تقيد بمصطلحات الجنس الفني (141).

والناظر في آراء أتباع التوجهين الثاني والثالث في خصوص ما ذهب إليه أغلب أصحاب التوجه الأول، يلاحظ أنها متلاقية حول إدانة مطلقات هؤلاء دون أدنى احتراز. فتتأكد لديه اتساع الهوة بين الطرفين على انتفائهما في مستوى الخطاب حول دعوة العرب إلى نبذ التقليد وإلى بناء ممارسة أصيلة لهذا الفن، وتمثل هذه الادانة الصادرة عن التوجهين الثاني والثالث في أن أغلب أتباعهما يقيمون، من ناحية، بأهمية التراكم الحاصل في نتاجات المسرحيين العربيين عبر العصور في تحديد الجنس المسرحي وبناء أصوله الكونية ويميزون من ناحية أخرى بين أتباعه ومدارسه ويفرقون، كل حسب مقاييسه بين ما هو رديء وجيد

---

139) الخوسان من لدن الكاتب.
140) روجي عساف، المسرحة فضاء المدينة (سبق التعريف به) أنظر ص: (37 ــ 38)
141) انظر نص شريف خزندار الأساسي بشكل خاص.

في نتاجات تلك الأنواع والمدارس ويلتقون كذلك أو يكادون في تسميتهم للظواهر المسرحية المحلية فيذهبون الى إعتبارها "ظواهر فلكلورية" لم ترتق إلى مستوى التعبير (142) وهي التي إعتبرها أغلب أتباع التوجه الأول عماد المسرح الممكن ونقطة الانطلاق الأساسية في البحث من "الداخل" عن مقاييس لتقويم نتاجات هذا الفن وحدّ جوهره ، فبدت عند بعضهم "مجرّد تزيينات لا تشكل أية أهمية..." (143) وكانت في حكم البعض الآخر" صورا مجهضة للمسرح..." (144) فتصوّر تحقيق التأصيل بناء على آراء أتباع الإتجاه الأول في نظر أتباع التوجهين الآخرين إنغلاقا عن العالم بتطوراته "وفلكلرة" (145) للثقافة العربية الاسلامية وإمدادا لطاقات المتلقين إليها زيادة على تغييب وعي تخريب العرب والمسلمون في أشدّ الحاجة إليه .

أما الصلة بين آراء أتباع التوجهين في ما عدى عناصر الاتفاق المشار إليها فلا تخلو من تناقض نجلّي في ما عبّر عنه كلّ فريق من مواقف إزاء دور المسرح ووظيفته في مجال حياة الناس عامّة وحياة الانسان العربي بشكل خاص

---

142) عبد الله العروي ، "الايديولوجية العربيّة المعاصرة" أنظر ص : (174) من النسخة الأصل المكتوبة باللغة الفرنسية :

A.LAROUI, L'idéologie arabe contemporaine, Maspero, édition revue, Paris, 1977. p.(174).

143) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر..." (سبق التعريف به) أنظر ص:(157)

144) محمد عزيزة ، المسرح والإسلام ص (39) والأشكال التقليدية للفرجة ص : (27) ، إعتمدت في كليهما النسخة الأصل المكتوبة باللغة الفرنسية (وقد سبق التعريف بالاثرين) :

Mohamed Aziza, "Le théâtre et l'Islam" p: (39)

Mohamed Aziza, Les formes traditionnelles du spectacle p: (27).

145) أنظر كتاب عبد الله العروي المذكور في الهامش (142) ص : (177) مثلا .

فبينما يذهب بعض أتباع التوجه الثالث إلى أعتبار المسرح العربي المهتم بمسائل سياسية بعيدا وأتباعي إلى التحريض "مسرح أجوبة دون أسئلة ، وحلول دون مشكلات . . . " (146) ، يذهب بعض أتباع التوجه الثاني إلى حصر النتاجات المسرحية الممكنة في صنفين اثنين : "مسرح الشعب" و"المسرح البرجوازي". يعالج الأول قضايا الناس الاجتماعية والسياسية و"يتجه إلى الجمهور العريض من العمال والفلاحين وبقية القوى من الفقراء والمحرومين . . . يخاطبهم بأعتبارهم القوى الحقيقية في المجتمع . . . وقوة المستقبل . . . " (147) وهو "مسرح الذين يريدون لهذه الأمة أن تسير في طريق الاشتراكية" فيسعى لايجاد أشكال فنية ملائمة "لمضمونه الواقعي التحريضي التعليمي" بعد دراسة الواقع وتحليله (148) بينما يظهر المسرح الثاني تحت " ألف قناع" وألف صورة لكنه يبقى مرتبطا بشواغل الرأسمالية معبرا عنها متخفيا لأهدافها الاستعمارية . ومهما كانت صورته : مسرح تسلية أو طليعة أو غير ذلك . . . فهو مسرح معاد للشعب عامل على تدجينه وتضليله . (149)

إن الناظر في طبيعة المنطلقات الجمالية والفكرية التي إعتمدها أصحاب الدعوات التأصيلية في حدّ جوهر هذا الفن ، والمتأمل في نظرة أتباع التوجه الواحد لما يذهب إليه أنصار التوجهين الآخرين ، يقف على عمق الخلاف القائم

---

146) " أدونيس" بيان المسرح " ص(172) من "فاتحة لنهايات القرن" (سبق التعريف به) .
147) فرحان بلبل " المسرح المعاصر في مواجهة العصر" ص(198) .
148) فرحان بلبل ، المصدر السابق ص(165 ــ 166) .
149) فرحان بلبل ، المصدر السابق ص(164 ــ 165) أنظر كذلك ص(178) وص : (198).

بينهم فلا تكاد تنحصر مجالات هذا الخلاف في مسألة حدّ جوهر هذا الفن ولا في إحصاء المواصفات الضامنة للآثار هويتها المسرحيّة وإنّما تتجلّى له في نصوصهم التأصيلية بمعارضات جوهرية أخرى تتنوّع مظاهر الخلاف ذاك ، هي ونيقة الصلة بمحور التأصيل الثاني والمتمثّل في مواصفات الهويّة العربيّة المتطلّع إلى أن تنتاعم النماذج المسرحية الأصيلة معها وتتماهى .

فكيف يتحدّد مكوّن الهويّة العربيّة في نصوص الخطاب التأصيلي ؟

3 ـ 3 ـ 1 ـ 2 **مواصفات "الهويّة العربيّة"**

إنّ تحديد مواصفات هذه الهويّة في نصوص خطاب التأصيل يدور حول عناصر تكوينية أساسيّة يرتبط أولها بالانتماء الديني وبالنظرة إلى الإسلام والمسلمين ويتعلّق ثانيها بالانتماء القومي وتفريعاته ويتّصل ثالثها بالانتماء الاجتماعي ودلالاته ، كل ذلك في ظلّ علاقة إنفصال وإتّصال وصلة نفور وإرتباط بالغرب وصوره في نظر أصحاب نصوص خطاب التأصيل ذلك .

على أنّ حضور هذه العناصر في نصوصهم لا ينجلي بالكيفية نفسها ولا يكتسي الأهمية ذاتها ، وبإختلاف تركيز الواحد منهم على هذا العنصر المكوّن أو ذاك يتحدّد سلّم الأولويات عنده وتتجلّى نظرته للغرب فترتسم بناء على ذلك صور الهويّة .

والناظر في هذه الجوانب من نصوص خطاب التأصيل يكاد يعيش ذات الجدل القائم في إطار حركة الفكر العربي الحديثة حول دلالات الأصالة والخصوصيّة وحول معاني الهويّة (150) ولكن بشكل غير مباشر إذ يتقفّى المسرحُ مدار الجدل الأساسيّ

---

150) أنظر مسألة الأصالة والخصوصيّة في الفصل السابق وأنظر كذلك مسألة التيار القومي والمدى الثقافي الوارد في الفصل اللاحق .

بالنّسبة إلى هذه النصوص ، فيكاد يعثر على المواقف عينها وعلى التقابلات وألاختلافات ذاتها التي عرفتها التيارات الفكريّة العربيّة في عصور النّهضة المعاصرة وامتداداتها وهو ما يؤكّد إنفراس مسألة تأصيل المسرح العربيّ في إطار شواغل الفكر العربيّ الحديث .
وأول هذه الاختلافات يتجلّى في الموقع الذي يخصّ به أصحاب هذه النصوص التّأصيليّة الدين الاسلامي في حدّ ملامح الهويّة العربيّة ، فمنهم من يعتبره العنصر الذي عليه تنبني مكوّنات هذه الهويّة وتتأسس صور التميّز عن الغرب سواء منه اليوناني أو الروماني أو المسيحي فيعتبر تجسيد مداه الروحيّ وبعده التوحيديّ في ما يُبدع من نتاجات فنيّة هو الضامن وحده لتحقيق هذه الهويّة فلذلك يتجلّى رفض المسرح في صورته الغربيّة مأتيّا في خطاب "روجي عساف" مثلا ، من إعتباره متعارضا مع الهويّة العربيّة ، وصورة تعارضه متمثّلة في مخالفته لتعاليم الإسلام ، تعاليم الله . وليس الأمر مقصورا عنده على ضرورة رفض مبدأ إعتبار "الرؤية الدراميّة المبنيّة على الوعي النزاعي" أصلا لا بدّ منه في أيّ فن مسرحي بل يتعدّاه إلى "فن التمثيل ذاته إذ هو "إظهار ما يظنه الممثّل العدني من رفض وإنكار تجاه العوامل التي تخرج عن ضوابطه وتعبّر عن إنتساب الانسان إلى أصوله الإلاهية . وذلك ليس فقط في الموضوعات والمضامين والأفكار التي غلبت على التمثيليّات في المسرح السائد ، بل أساسا في جوهر فن التمثيل كما روّجه المسرح الغربي . ذلك أن الممثّل في هذا المسرح يتخلّى عن كيانه الحقيقيّ (شخصيّة الممثل الحقيقيّة) في سبيل تركيب كيان آخر (الدور ، الشخصيّة الوهميّة) مفترضا أن هذا الكيان الجديد سيُظهر حقيقة لم تكن بيّنة قبل حدوثه بمعنى آخر ان إحتجاب الكيان الحقيقيّ الذي خلقه الله هو شرط من شروط إبانة الحقيقة التي تفيض من الكيان الجديد

الذي "يخلقه الانسان".(151) وطريقة تعليله هذه تذهب به إلى الدعوة في التمييز بين ما هو متلائم مع خصوصية الشعب ووسائل تعبيره وما هو متعارض معها إلى اعتماد مقياس واحد في الأثر يتمثل في مدى تطابقه مع الشريعة فيقول : " . . . لا تعود تتساءل عن أسباب غياب المسرح في الحضارة الاسلامية ، لأنها وجهت جهدها وإدراكها لانجاء انتشار مصادر تؤنس لحة سعوا بها وأدوات تعبيرها عن لعبتها الحميمة ومن تراتيلها في الاحتفال والموسيقى والدول التي لا تتعارض معها ، كما هي مرتبطة ، أي لا تتطابق مع موضوع الشعر . . . " (152)

ويتابعه " روجي عساف" في توجيه هذا الرأي الذي ذهب بعض الدارسين للفكر العربي المعاصر على رأسهم " الشيخين الجليلين" (153) مذهبا لهم من سابقي عصر النهضة (154) ، ويتبنى هذا الرأي في مستوى المواقف والمنطلقات بعد ، إذ يكاد يتطابق مع ما ورد في آخر ما نشر من نصوص (155) تطابقا تاما مع مقدمات هؤلاء

---

151) روجي عساف ، كتابه السابق الذكر ص : (5) الاقواس من لدن الكاتب وذات التشديد .
152) روجي عساف ، نفس المصدر والصفحة ص (5) الاقواس من لدنا .
153) يمكن أن نذكر من بينهم " كمال عبد اللطيف " مثلا في أطروحته " الموسم والاحتفال في الثقافة الموسيقى وانتكاليات النهضة" التي ذكره والتعريف به في الفصل الثاني .
154) أمثال " جمال الدين الأفغاني " (1838 ـ 1897) و"محمد عبده (1849 ـ 1905) و"رشيد رضا" (1865 ـ 1935) .
155) كتاب " المسرحية ، أقنعة العديد" هو تأليف لمجموعة من المقالات والمداخلات نشرها في أوقات متباعدة (أنظر تقديم الأثر في الفصل قبل السابق) إلا أن توجهه الإسلامي الأصولي تجلى بشكل واضح إبتداء من مقاله الموسوم بـ"مساهمة في التمثيل في المجتمع الإسلامي" سنة 1980 أنظر ص (47) من المصدر ذاته وتأكدت صورة هذا الانتماء مع مقاله الموسوم بـ"نظرة في الثقافة والتعليم" أنظر ص (71) من المصدر المذكور والمنشور سنة 1984 إضافة ضمنيا لما راوح به مقالاته المذكورة من "خواطر" تجلى فيها سلسل بين تشيعه وإعجابه "بالثورة الإسلامية" في إيران (أنظر ص (84) من المصدر المذكور .

واستنتاجاتهم وخاصة منها ما تعلّق بالنّظرة إلى الغرب وإنجازاته وبالمعجم المعتمد للتعبير عن هذه النظرة إضافة إلى النّفَس السّجالي والتبشيري الغالب على هذه النصوص وأسلوبها . فكل ما آعتمد "روجي عسّاف" من آراء وأحكام تعليلاً لتركيز حدود الهويّة على الأسس الدينية إنما هو مبنيٌ لما ذهب إليه " أبو الأعلى المودودي " (1903 ـ 1979) أبرز ممثلي هذا الاتجاه من آراء وتقويمات ، فلقد إنطلق هذا الأخير من مبدأ التّناقض الجوهريّ بين "الشرق الروحاني المؤمن" وبين "الغرب المادّي الملحد" ومن النّظر ، من ثمّة ، إلى مختلف إنجازات هذا الغرب بآعتبارها تجسيداً لصور طغيان المادّة على الحياة وتجسيماً لمظاهر الإلحاد فيها ، ولذلك إعتبر السّعي إلى التوفيق بين الشرق والغرب وكأنّه الركوب في ذات الآن على متن سفينتين تسيران في إتجاهين متعاكسين (156) وهذا بالتّحديد ما ذَهَبَ إليه "روجي عسّاف" عندما إعتبر السعي إلى الانتفاع "بما في الحداثة من خير علميّ وتقنيّ" سلوكاً خلفا من لدن جمال الدين الأفغاني وتلاميذه حتى وإن آشترطوا ضرورة" تجنّب ورفض الجوانب المعنويّة التي تستنبطها هذه الحداثة (أي الأفكار والطبائع التي تتمثّل بالمذاهب المادّية) . . . " (157) وآعتبر من باب المذاجة "تميز العنصر المادّي كعنصر محايد عن العنصر المعنويّ كعنصر مفسد [تماثلا مثل التمييز] بين المنكل المحايد : المسرح ،

---

156) أنظر ص (22) من كتابه الموسوم بـ: "نحس والغرب" سبق ذكره في الفصل السابق . أنظر الهامش رقم (74) من الفصل الحادي عشر .

157) روجي عسّاف ، "المسرحة أقنعة المدينة ، سبق التعريف به ص (53) وألفوسان من لدن المؤلف .

والمضمون المفسد : التمثيليات الرائجة . . . " (158) إذ العلاقة بينهما وطيدة . وتتبدى تحليل "روجي عساف" لخصائص المسرح الغربي وصور تناقضه مع الحضارة الاسلامية محضر إدانة للغرب وإنجازاته فيسعى نقلا مثلما هو الشأن في نصوص السلفيين الجدد جاهدًا للبرهان على أن الأسس التي طبعها انبنت إنجازاته هذه علمية تكنولوجية كانت أو جمالية فنية إنما هي الركائز الفكرية التي طبعها تأسست إيديولوجية المدينة ، "الجاهلية" على "انسانية الانسان" و"الكافرة بنعم الله" فيقول : " . . . ان المنطلق الأساسي هو في السياج الذي صنعه الانسان بيده والغيب والذي يحتم إرادته الواحدة في التسلط على العالم المرئي بالعنف الآلي (التكنولوجيا والحروب) والتسلط على العالم النفسي لتحنيم الخيال البشري (أي جعله ماديا وتأطيره هندسيا) وهي حركة واحدة تلك التي وصلت امبراطورية المدينة - الآلة إلى الكارثة الكونية الكامنة في أدوات التدمير الراهنة والتي فتنت صورة الانسان المزعومة . . . و"لا يزال الذين كفروا تصيبهم بما صنعوا قارعة أو تحل قريبا من دارهم حتى يأتي وعد الله"" (159) .

ويسعى في إطار تبسيط مظاهر الحضارة الغربية إلى التمسك في قيمة ما أنجز منها ملحا على فداحة الشرور الذي لحق بالإنسان عامة وبالغربي خاصة بالخصوص فيقول : "إن قطار "التقدم" هو حليفة زالفة بلا هاد ولا واع ، يفر الإنسان به من الموت فيلاقيه ، يسعى به وراء النعيم فيلفه ، يهوي فيه إلى الحرية فينحسر . . . "(160)

---

158) المصدر السابق .

159) المصدر السابق ، ص(85) والقوسان من لدن الكاتب ، أما الآية المعتمدة فهي (الآية (31) من سورة الرعد) .

160) روجي عساف ، "المسرح قناع المدينة" سبق تقديمه ص(99) ، والظفران من لدن الكاتب .

ويُعيد حالة الحيرة والضياع والخيبة إلى أمر واحد هو "إستكبار" (161) الإنسان في الحضارة الغربيّة وإنشغاله عن الله وكفره به منذ اليونان إلى الآن "... الفكر الذي هو منطلق ودليل النيهان العقلانيّ ، من التّأنيس اليوناني إلى التشريع الروماني وإلى التّحديث الأوروبي ، لا يمكن أن يتحوّل وأن ينطوّر الا بآتجاه التدمير الدوريّ للبنى الانسانيّة وحتى التدمير الشامل النّهائي الذي يبشّروننا به - وربما يأتي هذا الخوف الكبير برجفة صحّية تصلح البال وتحثّ على الاستماع إلى نداء الفطرة وكلام الله ..." (162) فلا يبني الإسلام مجرّد هويّة يسعى إلى تحقيقها وإزاحة ما يمكن أن يطمسها في إطار الاقرار بمقولة "الحقّ في الاختلاف" وإنما يتجلّى مثيلاً للخير المطلق وراسماً للطريق الأوحد إلى توازن الإنسان وسعادته القصوى في عالم مخيف عمّه "الضلال" و"الطغيان" و"الاستكبار". وينتصب "خطاب الهويّة" في آخر الكتاب خطابا تَبْشِيرِيًّا تَحْرِيضِيَّ النَّبْرَةِ أَحَادِيَّ التَّوَجُّهِ لا يخلو من وعيد وعيد :

"إن الثقافة ليست مسألة مثقفين : إنها سمة الحياة الانسانية ، أنها التعبير عن الدور المقسوم للانسان في الخلافة "وعلم آدم الأسماء كلّها" إنها المنهج الذي يعيّن سبيل الإنسان في هذا الوجود "ومن أحسن قولاً ممّن دعا إلى الله وعمل صالحا وقال إنّني من المسلمين" بيان كامل وتامل يقدّم للمهتدين منهجا رائعا يُوَحِّد القول والعمل والضمير ، ويقوم على تكريم الإنسان بإطلاق يده وعقله وروحه من كلّ عبوديّة ، فلا يكون عبدا للمادة ، ولا عبدا للبشر

---

161) أنظر ص (96) مثلا ، من المرجع ذاته ، والاستكبار من التعابير التي أصبحت رائجة في "أدبيات" الأصوليين الاسلاميين السياسية في هذه الأيّام وتستعمل للتعبير عن الظلم المعاش من لدن أفراد أو جماعات ، وهو تعبير مقتبس من القرآن .

162) المصدر السابق ص (101) .

والله الموفّق ، وهو يهدي إلى سواء السبيل والحمد لله رب العالمين ."(163)

غير أنّ موقع الإسلام من الهويّة لا يكاد يكون ذاته عند أصحاب الدعوات إلى تأصيل المسرح العربي فمنهم من يقرّون بأهمّيته الخاصة في بناء الهويّة العربيّة بأعتباره معطى موضوعيّا و يتجلّى ذلك في إنطلاقهم في تحليلهم للمجتمع العربيّ من خصائص الاسلام وتعاليمه ومن أثير هذه الأخيرة في بناء شخصيّة الانسان العربيّ . ولكنّهم لا يتعاملون معه بإعتباره مقولاً في المطلق بل قد يرون فيه بُعدًا "تسليميّا" لا يتوانون عن نقده نقدًا كثيرًا ما يكون مصحوبا ، بصورة أو بأخرى ، بدعوة الى "تثويره" في إتجاه الإقرار بنضج الانسان العربي والغائم وأعلنيته بـ"التحرّر". فيبدو تحقيق رؤية درامية خاصّة هو المؤشر والمقياس لهذا التحرّر وهذا النضج (164) بإعتبار أن هذه الرؤية ستحرّر للإنسان العربيّ والمسلم – في رأي هؤلاء – بأن يعي منزلته الانسانيّة المعيشة ويعبّر عمّا يتجلّى فيها من تناقضات مع نفسه والمجتمع والكون بشكل لا تخف أمامه الحواجز والموانع الناشئة عمّا هو غالب من رؤى ومسالك دينيّة .

ويذهب صنف آخر من أصحاب الدعوات إلى التأصيل إلى أعتبار الاسلام واحدًا من المكوّنات الأساسيّة لهذه الهويّة إلى جانب مكوّنات أخرى لا تقلّ عنه أهمّية في حدّ الانتماء القوميّ ، وذلك سواء أنظر إلى الإسلام بأعتبار دلالاته الدينيّة الشعائريّة والسلكية والقدسية أم بإعتبار دلالاته الحضاريّة العامة . أمّا المكوّنات الأخرى

---

163) المصدر السابق ص(102) وتبدو هذه الفقرة وكأنها كلمة النهاية إذ هي آخر فقرة من الكتاب أمّا ما خصّ الكاتب من نصّ قرآني في فقرته فالجملة الأولى هي جزء الآية (30) من سورة (البقرة) وهي " وعلّم آدم الأسماء كلّها ثمّ عرضهم على الملائكة". وأمّا الثانية فهي الآية (38) من سورة (فصلت).

164) أنظر ، خاصّة ، نصّ " أدونيس" السالف الذكر ونصّ "محمّد عزيزة" "الاسلام والمسرح" و"الأشكال التقليدية للفرجة الموما إليهما آنفا .

فهي من ناحية اللّغة العربيّة والتاريخ والتراث المشتركين بالنسبة لجميعهم إضافة إلى البنية الاجتماعية والاقتصادية التي يعتبرها البعض منهم أساسيّة ومحدّدة لبعض مكوّنات هذه الهويّة (165)

وأما المجال الثاني للاختلاف في تحديد مكوّنات الهوية فيتمثّل عند أصحاب الدعوات إلى التأصيل في الصلة التي يربطها هؤلاء بين الانتماء المحلّي والانتماء القوميّ ففي حين يركّز الواحد منهم على البحث عن الخصائص المميّزة للبلد الواحد دون إنشغال منه خاص بصلة هذه الخصائص بمميزات البلدان العربية الأخرى ، يتجاهل الثاني الانتماء المحلّي أو يكاد ولا يتكلّم عن غير الانتماء القومي بأعتباره واحدًا منسجما مركّزا في ذلك على ما يعتبره سمتة المميّزة ، بينما يركّز آخرون إهتمامهم على البحث عمّا يجمع بين خصائص المجتمعات العربيّة في مختلف الأقطار ، ليتجلّى فعل التأصيل في عرفهم مرتبطا بشاغل "الوحدة العربية" متفاعلا مع شروط تحقيقها تفاعلا جدليًا ، ويبدو الصرح السائد تجسيدًا للتّمعيّة وعملًا على إذابة الشخصيّة العربيّة وتغييب ميزاتها .

ويمكن أن نعتبر نصّ "يوسف ادريس" أحسن مَجْسِيدٍ للتوجّه الأوّل ونصوص "فرحان بلبل" أوضح معبّر عن التوجّه الثالث أما التوجّه الثاني فاننا نجد له في نص "روجي عساف" المركّز فيه على البعد الإسلامي في تحديد الهوية العربيّة أوضحَ تعبير وفي نص عبد الفتاح رؤاس قلعة جي" المركّز على وحدة التراث والتاريخ في حدّ الهوية العربيّة أحسنَ تجسيد . فلا يكاد يُشير " روجي عساف" إلى الاختلافات النّوعية بين فضاءات البلدان العربية والاسلاميّة وإنما يركّز على تعارضها من حيث روحانيّتها وإيمانيّتها وتوحيدها مع الحضارة الغربيّة التي فقدت ، في رأيه ،

---

165) أنظر نصّي "فرحان بلبل" و"سعد الله ونوس" بشكل خاص .

أبعادها الروحيّة . وكذلك الأمر بالنسبة إلى عبد الفتاح رواس قلعة جي " الذي يقتصر في بيان حدّ الهويّة الثقافية العربيّة على الموروث المشترك دون إشارة إلى صور التفاعل بين الفضاءات الثقافية العربيّة (166) أمّا "يوسف ادريس" فإنّه أطلق على مقالاته الثلاث التي عرّف فيها عن دعوته إلى التأصيل عنوان "نحو مسرح مصريّ" وبدى أهمّ ما ورد فيها على تاريخ مصر عبر العصور واقتصر في ما اعتمده من أمثلة وحجج على حيّز مصر الحضاريّ ولم يسّعَ إلّا لماما إلى ربط ذلك بالانتماء العربي فأشار إلى فترة فرعونية في حياة مصر وثقافتها وأخرى مسيحيّة وثالثة إسلاميّة(167) ، وحتى عندما أعاد نشر مقالاته المذكورة تذييلا للكتاب الذي حوى أعماله المسرحيّة الكاملة والذي وسمه بـ: "نحو مسرح عربي" فإنّه أبقى فيه على عنوانها الأصلي (168) وفي ذلك تعبير منه عن المكانة التي يوليها للميزات المحلّية في تحديد الهوية الثقافية والقومية لأيّ شعب من الشعوب أو أمّة من الأمم وفي ذلك أيضا إقرار لحقّ كلّ ثقافة أهلها وحضارتهم بموقع المركز بالنسبة إلى العرب ولهويتهم الثقافية القومية ويبدو الانتماء القوميّ ، في كلا الصورتين ، عند يوسف ادريس وكأنّه أمر مفروغ منه لا حاجة إلى التوسّع في بسط ظاهره . وتستشفّ الأمر في سعيه -من خلال إقتصاره على الحيز المصري في معالجة المسألة - إلى تصوير ما هو "مصري" وكأنّه منسحب على ما هو "عربيّ" أو ما يجب أن يكونه . فيقول مثلا عند تقديمه للكتاب الحاوي لآثاره المسرحية الكاملة (169) :

---

166) أنظر نصّه السابق الذكر ، على أنّ "قلعة جي" بدأ في مناشره لاحقا (مسرح الريادة) 1988 واعيا بأهمية التراث الشعبي وسمات الاختلاف النوعية .

167) يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي (سبق التعريف به) ص : (467) .

168) المصدر السابق ص (467) التشديد من طرفنا طبعا .

169) "نحو مسرح عربي" (سبق التعريف به) .

"يلاحظ القارئ أن مسرحيات" جمهورية "فرحات" و"ملك القطن" و"اللحظة الحرجة" كتبت قبل أن تنشأ عندي فكرة استنبات المسرح المصري أو العربي اعتمادًا على أشكالنا وتراثنا (هكذا) المسرحية..."(170) ويُقِرّ، من ناحية، بمعرفة مصر والمصريين للفن المسرحي قائلا: "... أجل هناك مسرح مصري ..." (171) ثم يُهَيِّن من ناحية أخرى سمات المسرح المصري الخاصة وذلك إعتمادًا على ربطه بخصائص الإنسان العربي والحضارة العربية الإسلامية مستبدلا في أحيان قليلة سمة "مصري" الغالبة على خطابه بسمة "عربي" فيقول متحدثًا عن المسرح التراجيدي المصري" إن النقاش المشهور في تاريخ العرب حول الإنسان مسيّر أم مخيّر، ليس وليد الحضارة العربية أبدًا ..."(172) ويستنتج أن "... في مصر، لا يمكن أن تخلق عقليتنا بطلا كأوديب ... ولكنها تخلق بطلا كعنترة"(173)

أما "فرحان بلبل" فإنه لا يقتصر على المميزات المحلية في تحديد الهوية التي على المسرح المتطلع إلى إبداعه أن يتماشى معها ولا يتجاهل هذه المميزات ولا يدعو إلى تناسيها وإنما ينطلق منها لا بأعتبارها غاية ولكن بصفتها سبيلا ضرورية لا غير، إذ لا يتعلق الأمر عنده بإبراز الخصائص المميزة لقطر بعينه فذلك مؤدٍ في تصوره إلى تجسيم التشتت والتفرقة وإنما يتعلق الأمر بالتأليف بين مختلف هذه المميزات المحلية

---

170) مقدمة الكتاب السابق الذكر التشديد من طرفنا.
نشرت كلّ من "ملك القطن" "وجمهورية فرحات" سنة 1956 دار النشر الغربية، القاهرة كما نشرت مسرحية "اللحظة الحرجة" سنة 1958 عن الدار نفسها. وأعيد نشر هذه المسرحيات الثلاث إلى جانب أربع أخرى في كتاب أطلق عليه عنوان "نحو مسرح عربي"، سنة 1974 (سبق التعريف به).

171) المصدر السابق ص(492).

172) المصدر السابق ص(490) التشديد من لدنا.

173) المصدر ذاته ص(491) التشديد من لدنا.

لتحقيق الهوية العربية الواحدة التي يهدّد التشرذم السياسيّ إستمرارها ولذلك تبنّى "فرحان بلبل" من خطر إهمال النظر في "التاريخ المسرحيّ" لمختلف الأقطار العربيّة ، فذلك يؤدي في رأيه إلى "إنعدام التواصل التراثيّ ويقلّل من عملية التراكم التي هي إحدى السبل الهامة لتأصيل المسرح العربيّ ، كما أن الوقوع في إقليميّة المسرح يقصّ كلّ الأجنحة التي تثبت للمسرح العربي . ولذلك تبدو المهمّة القوميّة للمسرح مرتبطة بالتاريخ المسرحي العربي وبمحاربة الاقليميّة السياسية في آن معا ..." (174)

فتكاد تتماهى مسألة تحقيق الهويّة القوميّة عنده بمسألة تحقيق الوحدة وتجسيدها ، ولذلك عندما أعتمد في كتابه المذكور "بالدرجة الاولى حركة المسرح في سورية" (175) مادة للتحليل فإنّه سعى إلى ربط ذلك بالممارسة العربية لهذا الفنّ في سائر الأقطار العربية قد طا إلى ضرورة تعرّف العرب على مختلف التجارب الممارسة لهذا الفن في مختلف الأقطار العربيّة ومساعدة "المسرحيّة العربيّة على الهجرة بين الأقطار العربيّة .. والإستيطان بها ..." (176) وذلك سعيًا وراء معرفة خصائصها المميزة وتقويم هذه الخصائص بشكل يسمح بحدّ مواصفات المسرح العربي الممكن(177) وتبدو دعوته إلى البحث عن "هويّة للمسرح العربي" مرتبطة بدعوة أشمل تتمثل في الدعوة إلى تحقيق الهوية القوميّة المهدّدة بالضياع والذوبان ما لم تتحقق الوحدة العربيّة فيتجلّى تأصيل المسرح العربي" من خلال

---

174) فرحان بلبل ، "المسرح العربي المعاصر ..." ص(167) .
175) المصدر السابق ص(6) .
176) المصدر السابق ص (213) .
177) المصدر السابق ص(195) .

ذلك مشروطا ، في نظره ، بتحقيق هذه الوحدة وسبيلا إليها في ذات الآن ، ولذلك يجزم من ناحية ، "بأنه لن تكون للمسرح العربي هوية واحدة على الإطلاق مادام الوطن العربي مقسما إلى هذه الدويلات التي تحجرت حدودها واستغلقت تخومها ، وأن كل محاولة صادقة لإيجاد الهوية الواحدة سوف تتحطم أمام الحواجز والنحوم السياسية ..." (178) ويؤكد ، من ناحية أخرى ، ... "أن البحث عن هوية للمسرح العربي هو البحث عن تحقيق الوجود القومي ضمن ظروف الواقع الاقتصادي الواحد والتجمع السياسي الواحد مدعوما بالتاريخ المسرحي لكل قطر عربي ، لا من خلال سكون المجتمعات العربية الاقليمية ، بل من خلال حركتها التقدمية الجمعية ... [بل] ... إنه بمقدار ما تلغى الحدود بين الأقطار العربية ، وبمقدار ما يتكامل الاقتصاد العربي ، يقترب المسرح العربي من وضوح الهوية وبروز الشخصية ." (179)

أما مجال تحديد الهوية العربية الثالث الذي لم تتطرق حوله منطلقات أصحاب نصوص الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي وراهم فيتمثل في مكانة المدى الاجتماعي من تحديد هذه الهوية التي على أساسها سيتم تحقيق النتاجات المسرحية البديلة . ففي حين يكتفي البعض من أصحاب نصوص الدعوة إلى التأصيل بتأكيد مكونات الهوية ذات المنحى الإسلامي أو المنحى القومي باعتبار هذه الهوية واحدة في رأي كل من الفريقين ، يذهب عدد منهم آخر إلى ربط ذلك بالانتماء الطبقي باعتباره يضبط حدود التمايز الفعلي بين ذوي الانتماء الواحد دينيا كان أو عروبيا فلا

---

178) المصدر السابق (177) .
179) المصدر السابق من (177) ـ (178) .

تتمثل التبعيّة الناجمة عن ممارسة المسرح السائد ، حسب توجههم هذا في إذابة الشخصيّة القومية وتشويهها فحسب ، وإنما تتمثل بالأخص في ما طبعه النتاجات المسرحيّة الغالبة من دور في إثبات العلاقات الاجتماعية الجائرة وفي غلق أبواب الممكن بالتشكيك في إمكانيات التغيير أو بدعم حالة الاغتراب النفسي يعيشها الجمهور . فتبدو غائيّة فعل التأصيل - نتيجة لذلك - مدد رجعةً بصورة ما ، ضمن مشروع مجتمع جديد أكثر عدلاً هو بالضرورة منسجم مع قناعات صاحب الدعوة إلى التأصيل السياسيّة .

على أن ما يمكن ملاحظته في نصوص خطاب الدعوة إلى التأصيل المسرحي هو أنها تلتقي كلّها أو تكاد حول اعتبار النتاجات المسرحية السائدة لا تتناغم مع شواغل الجمهور العربي أو لا تستجيب إلى حاجيات الانسان العربي أو تتجاهل حسّه وقضاياه وهذا الأمر هو السبب الكامن ، في رأي أصحاب هذه النصوص ، وراء عدم إقبال هذا الجمهور على مثل تلك النتاجات ، وتبدو الغاية القصوى من وراء عمليّات التأصيل إنما هي ربط صلة وثيقة بين ما ينتج من مسرحيات عربية وبين الجمهور العربي وكثيرًا ما تتواتر عبارات "جمهور" و"جماهير" و"شعب" في تلك النصوص ، لكنّ دلالاتها لا تكاد تكون ذاتها عند هؤلاء فأغلبهم لا يعمل على تدقيق مدلولها فتبدو في نصوصهم مستعملة للتعبير عن مجموع المتفرّجين دون تخصيص للفئة الاجتماعيّة التي ينتمون إليها ، في حين يذهب المقرون بأهمّية المدى الاجتماعي في حدّ البهوية إلى ضرورة تجاوز الاستعمال "الاستهلاكي لهذه العبارات" (180) والعمل على حدّ طبيعة الجمهور المعنيّ إذ من غير ذلك لا يمكن أن تتوضح السبلُ إلى المسرح البديل فيقول

---

180) "سعد الله ونوس" بيانات لمسرح عربي جديد (سبق التعريف بها) ص : (11) .

"سعد الله ونّوس" مثلا : "إنّ عملية البحث الجادّة عن شكل أصيل وتجدّد للاتصال بالجمهور بدءا من الجمهور كفيلة بأن تزيح عن كاهل المسرح العربي ثقل أسئلة كثيرة تطرح غالبا بشكل مبتور ومجرّد متناولة اللّغة ، والشكل واستلهام الفلكلور . . . وسوى ذلك . . . " (181) فلا يتّجه الانتماء إلى ذات الحيّز الجغرافي ولا الاشتراك في التاريخ والنّشرات أو الدين والمعتقد أمورا كافيةً وحدها لحدّ الهويّة بل لا بدّ إضافة إلى ذلك من تحديد الانتماء الاجتماعي لمن نحدّ هويّته ولا يخلو هذا الانتماء من انحياز طبقيّ . ولا يرى "سعد اللّه ونّوس" ـ مثلا ـ و"فرحان بلبل" حرجًا في الإعلان عن انحيازهما إلى الطبقات الكادحة فيقول الأوّل : "أنّنا نريد مسرحا للجماهير ، أي للطبقات الكادحة من الشعب . . . " (182) ويصرّح الثاني بأنّ "قد آن لمسرحنا أن يجد لنفسه أسلوبه وشكله وهويته شريطة أن يدرك مهمّته وأن يتوجّه إلى الطبقة التي ستبني المجتمع . . . " (183) ويعني بها طبقة "العمال والفلاحين والمثقفين . . . "(184)

---

181) سعد اللّه ونوس المصدر السابق ، ص : (4) .
182) المصدر السابق ص : (12) .
183) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر . . . " ص : (199) .
184) المصدر السابق ص : (198) أنظر كذلك ص (164) و (165) مثلا . . .

3 — 4 — **ما وراء المعبّـــر عنه من الدّوافـــي ومن المنطلقـــات؟**

لقد تجلّت لنا من خـــلال تحليل خطـاب "تأصيـل المســرح العربـــي" صـــورٌ من الاختـــلاف تصل حدّ التناقـــض هي سمة ما توانـــر ذكـــره فـــي نصـــوص هذا الخطـاب من دواعٍ إلى التّأصيـل وحوافـز وهي ميـــزة مـــا كـــان وراء تلك الدواعـــي والحوافـــز من منطلقـــات ورؤى فكريّـــة . أمّا مـــا يجمـــع بين أصحـــاب هذا الخطـــاب فلا يكـــاد يتجـــاوز الحـــدّ الأدنـــى، والحدّ الأدنـــى لا يمكـن أن يَحْجُبـــن علاقـــات هـــؤلاء من ضـــروب التناقـــض وســـوء التفاهـــم .

ويمكـن تلخيـص هذا الحدّ الأدنـــى في عناصـــر ثلاثـة هي : تمسّـــك أطـــياب الدّعاة إلى تأصيـــل المســـرح العربـــي ، أوّلا ، بهذا الشّـ ، حتّـــى

وإن صرّح بعضهم بعكس ذلك (185) ، إيمانا منهم بأهمّية هذا الفنّ وبخطورة أثره في الإنسان العربيّ في هذا العصر رغما عن إقرارهم بصور الإستلاب والإغتراب الناشئة عن ممارسة هذا الفنّ في أشكاله الغربيّة عن حسّ الانسان العربيّ وذوقه ؛ وعدم الرضى ، ثانيا ، بقيمة النّتاجات المسرحيّة العربيّة الحالية واعتبار العمل على تأصيل هذا الفن عند العرب ، من ثمّة ثالثا ، الطريق الأوحد إلى التحرّر من صور التبعيّة المتولّدة لمظاهر الاستلاب؛ إلى ضمان إقبال الجمهور العربيّ على نتاجات هذا الفن إقبالاً رغبةً في المتعة والمعرفة وإلى تحقيق الأحسن من النّتاجات المسرحيّة عند العرب والأرقى من الممارسات لهذا الفن بين ظهرانيهم .

أمّا ما يفرّق بين رؤى أصحاب خطاب الدعوة إلى التأصيل فعناصر متعدّدة تتراوح بين تنويعات للنظرة الواحدة وبين رؤى متعارضة تعارضا جوهريّا لا يكاد ينشأ بينها لقاء وتنحصر هذه العناصر في مجالين اثنين هما مجال حدّ هذا الفنّ وخصائصه ووظائفه أوّلا ، ومجال حدّ الهويّة العربيّة المتطلّع إلى أن تتماهى معها النّتاجات المسرحيّة النّاجمة عن عمليّات التأصيل المدعوّ إليها .

ولقد وقفنا - أثناء تمحيصنا لأهمّ التوجّهات التي أخذت بناصية خطاب الدعوة إلى التأصيل - على جدل غاية في الحدّة والتشنّج لا يمكن أن يكون بمعزل عن الجدل القائم بين مدارس هذا الفن في العالم وضروب ممارسته فيه بالنسبة إلى المجال الأوّل - وعن الجدل الخفيّ بين تيّارات الفكر العربيّ وما عبّرت عنه هذه من تصوّرات

---

185) لئن أشار "روجي عساف" إلى أنّه "... لا يهمّ ... أن يؤول هذا إلى مسرح أم لا وربّما ينتهي إلى عمل آخر ..." (المسرحة ..... أقنعة العدد ، ص 24) عند تناوله لفن الرّاوي "بالتعريف والتقديم بأعتباره الطريق الأصلح للتعبير الفنّي ، فإنه أرتبط ومجموعة "الحكواتي" في ما قدّموه من أعمال بالفنّ المسرحي سواء في طبيعة العروض التي قدّموا أو في نوعيّة النظاهرات التي شاركوا فيها . فلقد شاركت فرقة "الحكواتي" في دورات من مهرجان دمشق للمسرح العربي (1981) وفي أيام قرطاج المسرحية (نوفمبر 83) وقامت بجولات إلى أوروبا قدّمت خلالها عروضا لمسرحيّة يمكن أن نذكر من بينها عروض "أيام الخيام" التي تمّت في باريس جانفي 1983 ....

متلاقيـــة متنافـــرة لمشاريع مجتمعيـــة بديلـــة بالنسبة إلى المجـــال الثانـــي ، فوقفنـــا على ضـــروب منها تتأرجح بين السّلفيّـــة الأصوليـــة ذات المنحى الإسلامـــيّ الفانح، وبين الأيديولوجيـــة القوميّـــة ذات التوجّـــه العروبـــي الوحدوي حينًا وذات الحسّـــة المحليّـــة حينًا آخـــر وبين القوميّـــة ذات المنحى الاشتراكـــي الشعبـــويّ التصوّر آنًا والمهتدي بمقولات ماركسيـــة آنًا آخـــر (186). ولكن يبقـــى هذا الجـــدل في هـــذه النصـــوص، على اتصالـــه بهذه التيّـــارات وتفاعله معها غيـــر خالٍ – في رأينـــا – من صـــور من الخصوصيّـــة هي وليـــدة تميّـــز هذا النص في ذاتـــه .

ومهما كان الأمـــر ، فإنّه لا يمكن أن تكون هذه الخلفيات التي رأيناها في مستوى خطاب التأصيل إلاّ واضحـــة الأثـــر في صـــور احتراح البديل المقتـــرح في متن هذا الخطاب وجلبلتـــه على الممـــارســـة التأصيليّـــة الفعليّـــة لهذا النص .

ولقد تبيّن لنا ، من خـــلال سعينـــا إلى الوقوف على مواقـــع الاختـــلاف وأســـراره ، أسبـــابٌ له معلنـــة تجلّـــت لنا من ورائهـــا أسباب أخـــرى مضمـــرة يحتـــم البحث عنها بحيـــة تحليلها ومعالجتهـــا .

فليكـــن الفصل التوالي من هذا البحث الموســـوم "بحبـــر المعبّـــر عنه من الداعـــي ومن المنطلقـــات" مخصّصـــا لمزيد التقصي لجـــذور الدّعوة إلى التأصيـــل ولأســـباب الاختـــلاف غير المعلنـــة . وليكـــن الفصـــل الخامس من بحثنـــا هذا مفـــردًا للنظـــر في صور التأصيـــل المقترحـــة والوسائل المتوخـــاة لتحقيـــقه سعيًا وراء الوقـــوف على دلالات الدّعـــوة إلى تأصيـــل المســـرح العربـــي وآفاقهـــا .

---

186) نفصّـــل القول فـــي الأمـــر في "الداعـــي غير المعبّـــر عنها"، أنظـــر نهايـــة الفقـــرة 4 – 2 – 2 من الفصـــل الآتـــي .

4 - غير المعبّر عنه من الدّوال على التّأصيل ومن المنطلقات

4 — 1 — عمق الشاعل وعراقة الهاجس

4 — 2 — الإطار الزمني وأبعاده الثقافية

4 — 3 — واقع المسرح العربي وطبيعة خطابه

4 — 4 — ما وراء الدوافع إلى التأصيل بالمنطلقات

إنّ من بين الدواعي التي دفعت المعارضين للعمل المسرحي وناعديه إلى الدّعوة الى تأصيل هذا الفن ما لم يتحلّ بشكل صريح في مجموع النصوص المكوّنة لخطابهم التأصيلي ، لكن هذه الدواعي لا تكاد – رغما عن ذلك – تحجب عنها عمقا هامّا ، فكثيرا ما يرتبط سعي أصحاب هذه النصوص إلى تحليل ما يدهون اليه فيها بمنطلقات تندرج ضمن ما وسماه بـ: "غير المعترف عنه من الدواعي" ، ويسمنا لهذه الدواعي بهذه السمة لا يعدو أن يكون نابعا عن حرص منهجيّ لا غير إذ كثيرا ما تكون الأسباب التي نعلها بالمعترف عنها منتمية بشكل يُطاهي بينهما أو يكاد ، فلا يخلو تصنيفنا هذا من بعض التجوّز ليس خافيا علينا . واقتصارنا في ما أدرجناه ضمن الصنف الأوّل من الدواعي – على ما هو بيّن منها في نصّ ذلك الخطاب ومتواتر فيه فرض علينا أن نولي ما لم يكن كذلك منها ، الاهتمام الذي يستحقّ ، خاصةً وأنّ في ذلك توفيرا

لمعلومات لا تخفى فائدتها في تحقيق فهم أعمق للظاهرة وتحديد أدق لما وراء مسالك التأصيل المقترحة من حذور .

وتدور هذه الدواعي حول محاور ثلاثة أولها يتعلق بطبيعة الممارسة العربية لهذا الفن وبدورتانيها حول مواصفات الداعين للتأصيل وخصائص تكوينهم العام والفني ونوعية العلاقة التي تربطهم بما جد من أحداث تاريخية وثقافية في الوطن العربي وبتعلق ثالثها بالتحولات التي عاشها الفن المسرحي وبعيشها في مختلف أصقاع العالم إلى عدا العهد .

وليكن البدء بالتساؤل حول صلة رواد العمل المسرحي العرب وتعريبهم بمسألة التأصيل وأثر ذلك على توجهات أصحاب الدعوات المعاصرين .

4 ـ 1 عمق الشاغل وعراقة الهاجس :

من بين أهم الحوافز على الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي حافزٌ لم يحظ في خطاب التأصيل المعاصر بنفس الذكر الذي يستحق ، على ما له من جليل الأثر في تطوير طرح المسألة وفي تحديد توجهات أصحاب الدعوات ، ويتمثل هذا الحافز في عراقة هاجس تأصيل المسرح العربي واتصال حضوره ضمن شواغل المهتمين بالمسرح بدءا ونفاذا من بين العرب وذلك على إمتداد التجربة المسرحية العربية لهذا الفن .

4 ـ 1 ـ 1 هاجس السبق :

والناظر في نصوص أصحاب الدعوات الى تأصيل المسرح العربي في هاذين العقدين ، تلفته لديهم مجموعة من السمات تتمثل أهمها في أنه يكاد يتصور كلّ نصّ تأصيليّ من بين هذه النصوص وكأنه النصّ الأساس أو النص المطلق فلا يكاد يخلو الواحد منها من الاشارة الى أهمية التأصيل بأعتباره ضرورة إنتبه لها صاحب النص وفعل عنها السابقون والمعاصرون أو كادوا ، فكثيرا ما تصادف

الباحث في هذه النصوص تعابير من نوع : "إنه كان خليقاً بالعرب المعاصرين .... ألا يقتبسوا من الفن المسرحي إلا الصور وأن يتركوا جانبا الفنيات والأشكال ..." (1) أو صور من اللوم على شاكلة "... إنه كان ضرورياً بالنسبة إليهم (العرب) أن ينظروا في جوهر المسرح ..." (2) أو ضروب من التحسر الممزوج بلوم بأن هذا التعبير "... ويا ليت روادنا الأول كانوا قد أخذوا بما قام به المسرحيون العربيون الكلاسيكيون (3) فألغوا إلتفاتا كاملا إلى النبرات الشعبي المسرحي الذي تجمع للأمة العربية عرفوه طويلة ..." (4) وقد تطالعه أحكام في المسرح العربي لا تقتصر على تجاهل التوجهات التأصيلية عند المهتمين به بل تنفي وجود ممارسة عربية فعلية لهذا الفن ولهذا يذهب بعض أصحاب الدعوات إلى التأصيل في بيان له إلى "أن الأمر لا يتعلق أبدا بالتحديد لأن هذه الكلمة إن كان لها معنى ومدلولا عند غيرنا فهي في المسرح العربي لا يمكن أن تعني شيئا ، إن الجديد لا يمكن أن يقوم إلا على أساس ما هو قديم ، وعندما نتأمل خريطة المسرح العربي فإننا لا نجد غير تجارب هزيلة ، سواء من حيث الكم أو الكيف ، وهذه التجارب لا يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح ، ومن هنا كانت "الاتباعية" شعبية لنعود إلى خلق الجديد ، ولكن إنني

---

(1) عز الدين المدني ، ديوان الريح ، ص(10) (سبق التعريف به) .
(2) المرجع السابق .
(3) إشارة إلى عدم إقتصار المسرحيين الكلاسيكيين الغرب على الأساطير اليونانية في ما أنتجوه من آثار وإلى التقاط نماذج من تاريخ فرنسا أو بريطانيا أخذا أيضا من الأساطير الشعبية المحلية مواد لما كتبوه من مسرحيات .
(4) علي الراعي ، المسرح في الوطن العربي (سبق التعريف به) ص(53) وما بعدها .

إيجاد الأصيل (5) فينجلي في هذه النصوص هاجس السبق غالبا على أصحابها فكثيرا ما يتجاهل بعضهم البعض متعاصرين كانوا أو منتمين الى أجيال متعاقبة . فاذا ما إستثنينا الخليل منهم أمثال "علي الراعي" بحكم توجهه التأريخي التوثيقي في بحوثه المسرحية و"سعد الله ونوس" و"الشريف خزندار" بسبب تأسيس توجههما التأصيلي على إعادة الاعتبار - كل حسب منطلقاته - لمظاهر من ممارسات الرواد لهذا الفن ، فإنك لا تكاد تجد في الخطاب التأصيلي المعاصر إقرارا بتوجهات المسرحيين العرب السابقين التأصيلية فضلا عن الاعتراف بأهمية تجربتهم في الميدان وتظل أنظارهم على التوجهات اللاحقة فإذا ما تكلم "يوسف ادريس" مثلا فإنه لا يكاد يخفي - وذلك مهما كانت الملابسات - أن كل تجارب المسرحيين العرب المنطلقة الى تأصيل المسرح العربي أو الداعية إليه ليست الا " أصداء للمحاولات الأولى التي بدأت عام 1963 (هكذا) في مصر و التي قدمت من خلال كتاباته في مجلة "الكاتب" في القاهرة!! (6) وإذا ما تحدث "توفيق الحكيم" في تأصيل المسرح العربي " فلا ينوا ينسى في التذكير بأنه السابق إلى طرح المسألة والسباق في السعي إلى تحقيق الأمر ، فينبر مثلا في كتابه "قالب المسرحي " إلى أنه

---

(5) البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي (سبق التعريف به) النقطة : (7) .ولئن عدل عبد الكريم برشيد من موقفه بعض التعديل في البيان الثاني نتيجة ما وجه إليه من نقد لرأيه ذلك على وجه الخصوص فإنه لا يكاد يهمل الإشارة إلى تحصيله قصب السبق في طرح المسائل الأساسية بالقياس إلى بقية الدعاة الى التأصيل الذين اقتصروا على الجزئي منها . أنظر كتابه حدود الكائن والممكن ..." (سبق التعريف به) ص(139) بالخصوص .

(6) أنظر على سبيل المثال لا الحصر طبعا ، حديثه عن "مهنا الدالي " في مجلة " أوراق " نوفمبر 1984 ص 36 . مع العلم أن المقالات ظهرت سنة 1964 في مجلة "الكاتب" لا 1963 .أنظر تقديم تلك المقالات في الفصل قبل السابق .

"سبق أن نبّه إلى قيمة الطبع الشعبي والتراث الأدبي ... في الكشف عن القالب المسرحي العربي منذ نحو ثلاث قرن" (7) وسبق أن ألف منذ سنة 1930 (8) مسرحيّة تتطلّع إلى تحقيق مسرح عربي متأصل ، ثم إنّه يتحامل - عندما يشير إلى الطابع المستورد "للسامر" - (9) لكتابات "يوسف ادريس" ويتحامس ذكر اسمه ومقالاته في حين أنّ هذا الأخير يبقى على هذا "السامر" توجّهه التأصيلي معتبرا إيّاه قفا ناشقا في الريف المصري ومعبّرا عن جيل أهله وتواطئهم وهو بسعيه ذلك قادر على تحقيق المسرح البديل عما هو سائد من أشكال غريبة لهذا الفنّ . ولم تكن مقالاته المنشورة سنة 1964 ظلت ينتظر دون إشارة نقاد ورود فعل متنوعة في مختلف الجرائد والمجلات المصرية ولكنك لا تكاد تجد لها - رغم دلالتها على صريحا في كتاب "الحكيم" المنشور سنة 1967 . أما "سلمان عطاية" فلئن أفرد أهمية تجربة المسرحي المغربي "الطيب الصديقي" التأصيلية في مسرحيته "مقامات بديع الزمان الهمداني" فإنه لم يفته أن يسيء بعضه في الأمر من جراء الإيحاء بأسبقيته في دلك ، بقوله : "... قد سبقني التعريبي نظريّا" هذه المقالة

---

7) قالبا المسرحي (قد سبق التعريف به) ص(19)

8) مسرحيته "الزمار" نشرت سنة 1938 مسرحا في كتابه الخامس "من المجمع"، المطبعة الفنية الحديثة (د.ت) وقع بين الصفحتين (663 - 670).

9) يعيد تاريخ نشر "السامر" إلى الخطة الفرنسية "على مصر" ، أنظر "قالبا المسرحي" الكتاب الذكر ص(10) بالاحتفاظ.

في إعصار القامة أساسًا "للمسرح الكوميدي العربي" فقدّم مسرحيّة "مقامات بديع الزمان الهمذاني" سنة 1972 فكانت مثلا رائعا ..." (10) .

ومثل هذا الأمر يدفع الساحة إلى التساؤل عن سرّ هاجس التسيس هذا ، وعن سرّ تحاهل أغلبيّة أصحاب الدعوات لما حصل من تراكم في مجال الدعوة إلى التأصيل طيلة الممارسة العربيّة لهذا الفنّ . فهل مَرَدّ الأمر غلبة الميل إلى حبّ السرور والفوز بقصب السبق على أصحاب الدعوات إلى التأصيل ؟ أم هو التعويض عن الشعور بالعجز عن تجاوز مجرّد النداء والدعوة ، إلى تحقيق تلك التطلّعات تحقيقا فعليًّا ؟ أم هي القطيعة بين أحبار المبدعين المسرحيّين العرب ونقادهم وغياب الإفادة من تراكم التجارب في مجال هذا الفن ؟ أم هي كل هذه الأسباب مجتمعة ؟

مهما كان تفسير هذه الظاهرة على عراقة مسألة التأصيل أمر ثابت في الممارسة العربيّة للمسرح منذ الرواد إلى عصرنا . وحتّى لا نتساوق ، ونحن ننسب الأمر ، إلى الكلام العام عن كل الممارسة العربيّة لهذا الفن ، بأعمارها المتفاوتة - في رأينا - مع هذه الظاهرة ، وحتى لا نحيد عن مجال بحثنا الذي حدّدناه فإننا سنجتنب تتبّع التناغل تتبّعا تاريخيّا دقيقا ونقصر جهدنا على معالجة عيّنات من نصوص الخطاب المسرحي والنقدي والتنظيري ذات دلالة ومصداقيّة نسعى من خلال ذلك إلى الوقوف على عراقة مسألة "تأصيل المسرح العربي" في أذهان المنتغلين بهذا الفن من بين العرب فنتأكّد من مدى ارتباط هذا التناغل في تطوّره بممارسة

---

(10) سلمان قطاية ، "المسرح العربي من أين وإلى أين ؟" (سبق التعريف به) ص (55) .

هذا الفن عند هم عبر الأجيال ونقف على طبيعة أثر ذلك في طرق طرح هذه المسألة في العقدين اللذين حدّدنا .

4 ــ 1 ــ 2 **مظاهر العراقة في شاغل التأصيل :**

وأول هذه التجليات خطبة "مارون النقاش" (1817 ــ 1855) المتواضع على إعتباره "أبا للمسرح العربي" في شكله المألوف والتي ألقاها بمناسبة عرضه لمسرحيّة "البخيل" المعتبرة أول مسرحية ــ بالمفهوم المتعارف ــ شخّصت في لغة العرب (11) . ولقد حاول "مارون النقاش" في هذه الخطبة تعليل ما أقدم عليه من فعل بالجلّية القوم الذين دعاهم إلى بيته لمشاهدة بدعته تلك فسعى إلى رضع مبادرته في إطارها معرّفا بالفن المسرحي ومرغّبا فيه فقال فيها :

" .. وها أنا متقدم دونك إلى قدّام محتملا فداء عنكم إكتام الملام ، مقدّما لهؤلاء الأسياد المعتبرين أصحاب الآداب الموقرين ذوي المعرفة الفائقة ... مبرزا لهم مرسحا أدبيا وذهبا إفرنجيا سيوكيا عربيّا ..." (12) فبدا النقاش واعيا بما يمكن أن يجرّ عما أقدم عليه ، من التبعات غير المحمودة الأثر (13) ، فلئن كان لا يشكّ في جدوى ما بادر إليه من فعل لاقتناعه بقيمة هذا الفنّ ودوره في بناء المجتمعات وتعبيره عن تقدّم الشعوب الممارسة له فانه لا يستبعد سوء تقبل أهله لهذا الفن بأعتباره أجنبيّا وافدًا من عالم الأعاجم

---

(11) قدّمها في بيته سنة (1847) .

(12) "أزرة لبنان" ، المطبعة العموميّة ببيروت سنة 1869 أنظر ص (15 ــ 16) . وقد قام بالنشر "نقولا النقاش" أخو مارون الأصغر .

(13) لا يبدو حذَرُ "مارون النقاش" وتخوّفه من إقدامه على ممارسة هذا الفن بين أهليه غير ذي أساس ، فلقد كان المسرح نشاطا منفصلا من مكانة المفرد ، في نظر معاصريه وتقليدًا غربيا غير مرغوب فيه حتى في رأي المسيحيين من العرب في ذلك العصر . ولعلّ تبرؤ "مارون النقاش" من آثاره المسرحيّة وأمره بتحويل المسرح الذي بني إلى كنيسة قبيل موته أبلغ تعبير عن الأمر . أنظر "الأصول الفرنسية للمسرح المصري" (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به ص (319) .

ولذلك عبّر عن وعيه بالفوارق الثقافية والحضارية بين طبيعة هذا الفن من ناحية وبين خصائص الحضارة العربية من ناحية أخرى ومن ثمّة تجلّت ضرورة معالجته بشكل يجعله مستساغا من طرف أرومته ، فحدّد الأسس التي أرتكز عليها في معالجته والأهداف المرسومة من ورائها ، مفسّرا الاختيارات الجمالية التي اعتمدها في إنجاز هذا العرض مع الحاح على مزايا هذا الفن فيقول واصفا تجربته تلك : "... على أنني عند مروري بالأقطار الأوروبية ... قد عاينت عندهم فيما بين الوسائط والمناقع ، التي من شأنها تهذيب الطبايع ، مراسحا يلعبون بها ألعابا عربية ويقصون فيها قصصا عجيبة ... ظاهرها مجاز ومزاح ، وباطنها حقيقة وصلاح ... وإذا كانت هذه المراسح تنقسم إلى مرتبتين كلتاهما تقرّ فيها العين ، إحداهما يسمّونها "بروزا" (14) وينقسم إلى كوميديا ثمّ إلى دراما وإلى تراجيديا وبيرونيها ... بغير ألحان أشعار ، وغير ملحنة على الآلات والأوتار ، وثانيتهما تسمّى عندهم "أوبراه" وتنقسم ... إلى عوسة ومحرنة مرحة ، وهي التي في فلك الموسيقى مقصّرة عكان الاهتمام والالتزام بالأخرى أن أسند وأترجم بالمرتبة الأولى

---

(14) نبرة هذه الكلمة إيطالية ولا غرابة في الأمر إذ نجد و للفارون" معرفة بهذه اللغة فكثيرا ما كانت مهنة التجارة تأخذه إلى إيطاليا ، وتعني الكلمة "النثر" أنظر المعجم المزدوج الإيطالي/الفرنسي سلسلة " أبولو" نشر "لاروس" باريس 1978 ص : (291) وص : (640) .

Dictionnaire Français-Italien, Italiano-Francese, lib. Larousse, Paris 1978; pp: (291), (640).

لا الأخرى ، لأنّها أسهل وأقرب ، وفي البداءة أوجب ، ولكن الذي ألزمني لمخالفة القياس وممارسة هذا الجراس أوّلا ، لأنّ النسائية كانت لديّ ألذّ وأشهى وأبهج وأبهى ... حبّبت ظنّ المرء بالنّاس ، كظنّه بنفسه بلا التباس ، فترجحت آرائي ورغبتني وغيرتني أن النائبة تكون أحبّ من الأولى عند قومي وعشيرتي فلذلك قد عوّبت أحيرا قصدي إلى تقليد المرسح الموسيقي المجدي "... (15) وينجلي في هذا النّص الحاجّ "مارون النقاش" على أن اختياره للمسرح الغنائي لم يكن سهولة الأخذ ودنوّ المطلب وإنّما على العكس قد تطلّب الأمر منه تجنّدا لمجهود أكبر واصطناعا لمشقة أشدّ . فيؤكد بذلك أن مناعلته في معالجته لهذا الفنّ الوافد لا تقتصر على نقله على حالته وإنّما تتجاوز ذلك إلى تحقيق نوع من الملاءمة بين خصائص هذا الفن وميول قومه عبر الاستجابة إلى ذوقه الشخصيّ ، وهذا الحرص على الملاءمة إنّما هو تعبير عن هاجس التأصيل الذي كان يسكن رائد المسرح العربي .

والنّاظر في محاولة مارون النقاش يدرك بيسر كيف تعسّر اختياراته الجمالية يستنّ مجموعة من المنطلقات التي سيكون لها جليل الأثر في الممارسة العربية اللاحقة لهذا الفنّ فعلا إبداعيّا أو تعريفا نقديّا .

---

(15) أرزة لبنان ، المقطع الثاني ، أنظر كذلك : محمّد مندور : المسرح النثري ، دار المعارف أنظر كذلك محمّد مندور ، المسرح النثري ، دار نهضة مصر للطبع والنشر ، الفجالة ، القاهرة ، (د.ت) ، (1953) ، ص (6) .

وأول هذه المنطلقات تمثل في إقرار الكاتب بقيمة هذا الفن ومنافعه الجمّة ، وتتجلى هذا الإقرار في إلحاحه على ضرورة المسرح عند أهله سكّان الأقطار الأوروبية وعلى أهمية دوره في دعم القيم الإيجابية وهو من هذا المنطلق مؤشر من مؤشرات التقدم ووسيلة من الوسائل الناجعة لتحقيق أسسه وإرسائها . ومقارنة مارون النقاش بين حالة التقدم التي يعيشها الأوروبيون أصحاب هذا الفن وممارسوه في هذه الحظة وبين حالة التخلف التي يعيشها العرب غير العارفين بهذا الفن وغير الممارسين له توحي بأن التشهير به والترغيب في ممارسته إنما يمثلان – في ذهنه – شكلاً من أشكال النضال لتطوير بلاده والنهوض بمقام العرب أصحاب هذا الفن الأصليين خاصة وقد وقف على ما يمكن أن يوفره هذا الفن لجمهور الناس من متعة ومعرفة ونهذيب وآداب وإنسان العربي – في نظره – محتاج إليها أشد الاحتياج "لأنه بهذه المراسح تنكشف عيوب البشر فيحترز المتنبه ويكون منها على حذر . وعدا اكتساب الناس منها التأديب ، ورشفهم رضاب النصائح والتمدن والتهذيب ، فإنهم بالوقت ذاته يتعلمون ألفاظاً فصيحة ويغتنمون معاني (هكذا) رجيحة . . . ويتلذذون بالفصول المضحكة المفرحة ، والوقائع المسرّة المهجة . ثم يتفهمون بالأمور العالمية ، والحوادث المدنية . . . " (16) فيبدو مارون النقاش في ترغيبه لمدعويه

---

(16) أورد هذه العبارة "سعد الله ونوس" في مقاله الموسوم بـ"ملاحظات حول الاقتباس والإعداد المسرحي" سبق التعريف به .

محتسبين مصادمة ما هو سائد من الرؤى والقيم . . . وفن المسرح لا يكاد يختلف موقعه عند هؤلاء عن موقع مظاهر حياة الغربيين وإنجازاتهم في ميادين العلم والتكنولوجيا ومجالات السياسة والاقتصاد والعسكر والادارة . . وهذا أمر واضح في كتب الرحالة العرب والمسلمين بدءًا من رفاعة رافع الطهطاوي (1801 ــ 1873) ووصولا إلى طه حسين (1889 ــ 1973) مرورا بخير الدين التونسي (1820 ــ 1889) وفارس الشدياق (1804 ــ 1888) ومحمد السنوسي (1812 ــ 1900) وغيرهم . . . فالناظر فيها تطالعه مظاهر حياة الغرب التي أمكن أصحاب هذه الكتب مشاهدتها موصوفة ومعرفا بها بشكل لا يخلو من إعجاب يصل حدّ الانبهار عند الكثير منهم ولا تكاد تجد كتابا من هذه الكتب لا يولي فيه صاحبه المسرح أهمية خاصة فيسعى أحدهم إلى التعريف بهذا الفن ووصف ظروف تقديم العروض والأمكنة المعدّة لذلك ، ولا يكاد يغفل الرحالة عن إبراز المكانة الخاصة التي يحظى بها عند أهله ، فتراهم يقررون أنواع إعدادهم وضروب متابعتهم مؤكدين فيه معتبرينه الا القليل النادر منهم عنوانا للتقدم وقرينة له ، حتما إلى جنب مع القوانين والدساتير المنظمة لحياة الناس السياسية والاجتماعية والاقتصادية في بلدان أوروبا الغربية ؛ فالانسان ــ على حدّ تعبير رفاعة رافع الطهطاوي ــ يأخذ منها المرجعيات معتبرا بحسنها وذلك لأنه يرى فيها سائر الأعمال الصالحة والسبّبة ومدح الأولى وذم الثانية . . . " [18] أو "النيا طرا ــ في نظر خير الدين

---

(18) تخليص الابريز إلى تلخيص باريز ، أو الديوان النفيس بإيوان باريس ، دار الطباعة الخديوية ، بولاق مصر المحمية سنة 1250 هـ. الموافق د 1834 م ، ص : (87) أنظر كذلك النسخة المنشورة للكتاب في ذيل " أصول الفكر العربي الحديث عند الطهطاوي لمحمد فهمي حجازي " ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة 1974 ، ص : (256) .

ـ ولا أملك من وسائلهم ـ في هذا الفن قد صوّر المسرح أداة مناسبة لمقتضيات المرحلة التاريخية وسلكا قادرا على تمكين العرب من الوسائل الكفيلة لاسترداد أمجادهم وتحقيق إشعاعهم وألحّ على طاقة هذا الفن التعبيرية دون أن يصدم من لا يرغب في هذا التعبير ويتحلّى ذلك في مزاوجته ـ عند تحديد وظائف المسرح المرتجاة ـ بين ضمان هذا الفن لمكارم الأخلاق وترسيخ المعرفة بلغة العرب الفصحى ـ وهو ما لا يتعارض مع ما هو سائد في الخطاب النقابي الرسمي من ناحية وبين ما يحققه هذا الفن للمتفرج عامة من إطلاع على العالم ومتابعة لما يجدّ فيه من أحداث وما يتمّ من سحرات تهيّؤ المقتضيات العصر الحديثة سلوكا وفكرا ومعرفة ، من ناحية أخرى . ولم يعدم في كل ذلك إبراز السمة المميّزة للفنون عامة وللفن المسرحي خاصة بالمتمثلة في الجمع بين الإفادة والمتعة . فتردّد دعوته إلى ممارسة هذا الفن ـ من ثمّة ـ في إطار ما عبّر عنه "سليم النقاش" (1850 ـ 1884) عند تقويمه مجهود عمّه "مارون" بتعليل ما ذهب إليه ـ "بالغيرة الوطنية والحمّية السورية إذ هما اللّتان حملتاه على إدخال المسرح إلى بلاده ..." [17] و"مارون النقاش" في حرصه على الترغيب في هذا الفن ، لا يكاد يخرج ـ من حيث مسائله عن إطار مسائل أعسف روّاد النهضة المسرحية المعاصرة الأوائل ولا يكاد يختلف ما نوّاه في ذلك من أسلوب تعبير عمّا غلب على خطابهم منه إذ كثيرا ما يحملون على التردد في إخبارات العرب بآثارها الطريق إلى درء التحلّل

---

17) سليم النقاش (1850 ـ 1884) ، "فوائد الروايات أو التياشيرات" ، مطبعة الحنان ، بيروت 1875) أنظر كذلك ، "السيد حسين عبد" ، تطوّر النقد المسرحي في مصر ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، القاهرة 1962 ، ص (58) وما بعدها ...

هي المجامع المعدّة لتهذيب الأخلاق" (19) والفنون المسرحيّة في رأي ابن أبي الضياف (1804 ــ 1874) "هي من بين الصناعات الشريفة عندهم لأنّ مرجعها تربيةُ الناس وتهذيب أخلاقهم لما يرون تحسين الحسن وتقبيح القبيح معاينةً وذلك أوقع في النفس ..." (20) و"هذا الفن الطارئ على لحتنا العربيّة في نقد بسر طه حسين ــ من أقدم الفنون الأدبيّة وأرقاها وأبلغها أثرا في إمتاع النفوس وتصفية الأذواق ..." (21) وهذه النّظرة إلى المسرح ما فتئت تتأكّد عند أغلب المتمرسين الحرب لهذا الفن من تبّاس الروّاد وطابعيهم وتتجلّى في صور متفاوتة الوضوح ولكنّها حاضرة في خطابهم أبدًا ، ولعلّ أوضح صورة لهذه النّظرة قد تجلّت في تعبير "فرح أنطون" (1874 ــ 1922) الذي ذهب إلى أنّه "يصحّ أن يُعتبر فنّ التمثيل مقياسا لتمدّن الأمّة ودليلا على أدبها ..." (22) فيندرج فنّ المسرح وممارسته من ثمّة ضمن الوسائل الكفيلة بتحقيق مشروع حضاري عربي فعين بدءٌ حالة التخلّف التي لا يكاد النّاس ينكرون غلبتها على المجتمع العربي ، فأصبح التعريف بهذا الفن من ثمّة والدعوة إلى ممارسته سُبُلًا من النضال المحتاج بالضرورة إلى نصيب من الجرأة والشجاعة وضروب من التضحيات هي قدَر من آمن بقضيّته وانقطع لخدمتها (23)

---

(19) أقوم المسالك في معرفة أحوال الممالك ، تحقيق ودراسة د. معن زيادة ، دار الطليعة بيروت 1978 ص : (175).

(20) أحمد بن أبي الضياف إتحاف أهل الزمان ... تحقيق لجنة من كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار ، المكتبة التاريخيّة ، نشر كتابة الدولة للشؤون الثقافية والأخبار ج: 4 ، ط (1) ، تونس 1963 ص : (102 ــ 103).

(21) طه حسين ، مستقبل الثقافة في مصر ، ج (2) ، فصل (56) ص : (517).

(22) ضمنها "السيد حسين عيد" في كتابه "تطوّر النقد المسرحي في مصر" (سبق التعريف به) ص (117) .

(23) لقي أغلب من اشتغل بالفن المسرحي من الروّاد كثيرًا من العنت من لدن السلط ، فقد اضطرّ "القبّاني" إلى ترك بلاده بعد إغلاق مسرحه بأمر من الخليفة العثماني وغادر "يعقوب صنوع" مصر إلى المنفى بعد أن أغلق الخديوي مسرحه ومنعت مسرحياته ....

لكنّ الإقرار بأهمية هذا الفنّ واعتبار التعريف به والدعوة إلى نشره مندرجًا ضمن قضيّة تحقيق مشروع حضاري عربي لم يكونا ليمنعا أشكالاً من الاحترازات من لدُن هؤلاء الرحّالة وروّاد هذا الفن من بين العرب، وتتمثّل أهمّ هذه الاحترازات في الإشارة إلى ما في هذا الفن وعبور ممارسته من الخصائص والسمات ما يصعب أن ينسجم مع طبيعة الانسان العربي و/أو المسلم الأمر الذي يجعل التشهير بهذا الفنّ وأندّ عوة إلى ممارسته مردوحبس تنبيه إلى ضرورة احتساب بقيه نفلا حرفيًا . وفي هذا يكمن المنطلق الثاني الذي في ضوء "مصارون النفاس" هذا وفي محاولاته الإدانية اللاحقة . ويتمثّل هذا المنطلق في التطرّق للأمم والشعوب بأعمارها محطّة متغايرة على صعيد الأذواق والميول ، وفي اعتبار المنتجات الفنية – من ثمّة – معبّرةً عن أذواق الشعوب التي تنشأ فيها مقاطعة معها . ولقد تجلّى الأمر عنده في إعلانه عن السعي إلى تجنّب ما بدا له غريبًا عن حيّز آنيته من إنتاجات هذا الفنّ الأوروبّية وتوقفه عن إنتقاء ما رآه فيها أقرب إلى ذوق قومه إعتمادًا على ذوقه الشخصيّ المتماهي في رأيه مع حسّ أهله . فبعد تحقيق المشروع المرجوّ من هذا الفنّ مرئيًا – في رأيه – بضرورة إحداث شكل من الملاءمة بين خصائص نتاجات هذا الفنّ وبين من يُوجّه إليهم تلك النتاجات وصورهم . وفي ذلك تكمن صورة من صور الحاجة إلى تأصيل هذا الفنّ .

ولا بدّ وتوجّه "مصارون النفاس" هذا ناشئًا عن التوجّهات السائدة بين رجال النهضة العربيّة المعاصرة ، إذ يخضع نصّ خطابه إلى المنطلق نفسه الذي يحتكم أغلب نصوص خطاب هؤلاء وخاصة منهم السلفيون [24] المنفتحون على عالم الغرب .

---

[24] أمثال الأفغاني وعبده . أنظر الفصل قبل السابق ، وخاصّة الفقرة رقم (2 – 2 – 2 – 1) .

فغالبًا ما يقترن تعريفهم بإنجازات هذا الغرب بشيء من الترغيب فيها والدّعوة إلى ممارستها والاستعادة منها في بلاد العرب مع تنبيه إلى ما يمكن أن يترتّب عن الأمر من أخطار تُهدّد هوية العرب و/ أو المسلمين وبنية مجتمعاتهم . فيجلّي العمل على ملاءمتها مع "الرّوح العربيّة و/أو الاسلاميّة" من نمّة سرطانا لتفادي مثل هذه الأخطار . وتتمثّل هذه "الروح" ـ عندهم ـ في خصائص ذوقيّة تارة وعادات سلوكيّة طورًا وفي خصائص أخلاقيّة أطوارا ، لكن تبقى هذه السّمات الأخلاقيّة الدينيّة ـ أكبر الأحوال ـ غالبة على خطاب هؤلاء (25) ويلمس الأمر بشكل واضح عندما ننظر في آراء أغلب رجالات النهضة العربية في هذا الفن الوافد وعندما نتتبّع أعمال روّاده اللاحقين فيرى "محمّد المويلحي" (1868 ـ 1930) مثلا "أن تشخيص . . . الأفكار والرّوايات العربية الموصوفة على أخلاق أمّة بذاتها لا تؤثّر في أمة أخرى ، ولا بدّ أن يكون التشخيص والتمثيل بين الشرقيين مطابقا لأحوالهم وظروفهم ، جاريًا على مقتضى عرفهم وتاريخهم ، وليس من المقبول عندهم حصول هذا التشهير والتّخييل في معيشة الأصل والولد ، وما تستدلّ عليه النجّب والسنور ، في البيوت والدّور ، وليس في الدّين الإسلامي ما يسمح بإشراك النّساء مع الرّجال في تأدية هذا العمل . . . ولا من أدب المسلمين أن يمثّل بينهم تاريخ الاسلام وتاريخ خلفائه على أسلوب يَهتدِئ بالعنين والعنباء . . . وذلك أكبر إهانة للسلف . . . " (26) ويرى

---

(25) أنظر الفصل السابق المخصّص لبسط الأرضية الفكرية للمسألة ص (205) وما بعدها بالخصوص .

(26) ص (247) من "حديث عيسى بن هشام" أوردت هذه الفقرة نازك سابا يارد في كتابها "الرّحّالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربيّة الحديثة (الصراع الفكري والحضاري) مؤسسة نوفل بيروت 1979 .

أحمد فارس الشدياق أنّ المسارح "تعلّم المحامد والمكارم إلّا أنّ النساء يتعلّمن منها العشق وخيانة الزوج" (27) ويقرّ محمّد أمين فكري (1856 ـ 1899) بفوائد هذا الفن على أهل الغرب ويوحي بإمكانية إنتفاع العرب منه لولا ضرورة سفور المرأة فيه (28).

ومهما كانت مواضيع الاحترازات على صور هذا الفن ومظاهره في خطاب رجال النهضة العربيّة المعاصرة فإنّها لا تصل بأصحابها إلا في القليل النادر منها، الى حد الدعوة الى رفض هذا الفن والترغيب عن ممارسته (29)

---

(27) ص(308) "كشف المخبا في فنون أوروبا" تونس 1866 أنظر كذلك ص: (123) من كتاب "نازك سابايا رد "السابق الذكر.

(28) أنظر كتابه "ارشاد الالبا الى محاسن أوروبا"،
أنظر كذلك ص: (265) من كتاب سابايارد "السالف الذكر.

(29) يذهب "محمّد المويلحي" إلى أن خلوّ الثقافة العربية من الفن المسرحي إنّما هي نعمة على العرب لا نقمة، بأعتبار أنّه جلب إلى الغرب أصحابه أضرارا جسيمة من حيث سعيهم إلى تحقيق الفضيلة من وراء ممارسته ويعلّل ذلك بقوله: "إن هذا الفن الذي تغالى الغربيّون في إتقانه وارتقائهم لم يفد هم فائدة في باب الآداب وضرره بينهم اليوم ظاهر... لأن المعوّل عندهم في هذا الفن أن يُظهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة... فتوضيح الرذائل وتبيين الشهوات... مدرجة إلى تعمق صاحب الرذيلة في رذيلته..." ص(247) حديث عيسى بن هشام... أورده د. نازك سابايارد في كتابها "الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة (قد سبق التعريف به) أنظر ص: (255) من هذا الكتاب. ومثل هذه الاحترازات الأخلاقية والدينية على ممارسة هذا الفن ليست أمرا مقصورا على العرب وحدهم مسلمين كانوا أو مسيحيين إذ أنّه كثيرًا ما تواترت مثل هذه المواقف من هذا الفن في فترات مختلفة من ممارسته عند الغربيين أنفسهم، بل إن من المواقف ما يكاد يتطابق كل التطابق مع موقف المويلحي المذكور أنظر موقف القديس أوغستين (354م ـ 430) St Augustin من المسرح.

أنظر: St Augustin, la Cité de Dieu, Paris, Charpentier, 1855, livre VIII, Chap, XXI P: 113 cité par: ION COMNESCO in: la métamorphose de la tragédie, P.U.F Paris 1978. p: (6).

أنظر كذلك: مواقف الكاتب الفرنسي بوسّويي (1627 ـ 1704) Bousuet من المسرح عند مجادلته للأب كافارو "Père Caffaro" الطبّ على القيمة التطهيرية للمسرح ذكره ج. ديفينيو J. DUVIGNAUD في كتابه سوسيولوجية المسرح ترجمة: حافظ الجمالي، منشورات وزارة الثقافة دمشق 1976، ص(28) ـ (29).

انظر كذلك:
Histoires des spectacles, encyclopédie la pléiade, op. cit. : (753-754

بل يكاد يلتقي هؤلاء حول شاغل مزدوج الغاية يعبّرون عنه بمناسبة دعوتهم الصريحة حينا والضمنيّة حينا آخر إلى ممارسة هذا الفن ويتمثّل هذا الشاغل في العرض على ضرورة تحقيق أشكال من الملاءمة بين ما يبدع فيه ، عند ممارسته ، وبين ما يعتبر سمات مميزة للانسان العربي و/أو المسلم وذلك بإزالة كل ما يبدو غير منسجم مع ميول الجمهور العربيّ و/أو المسلم وأذواقه أو عاداته وأخلاقه إضافة إلى التعبير عن شواغل هذا الجمهور وهمومه . وأما العاقبة المرجوة فتتمثّل في الحرص من وراء السّعي إلى تحقيق ذلك الانسجام والتناغم بين هذا الفّن وبين الجمهور العربي و/أو المسلم على التمتّع بمقوّمات الهوية العربية و/أو الاسلامية أولا والعمل ثانيا ، على سعي الجمهور العربي على تاحسات هذا الفن المحسوم في سعته الواعدة على ثقافة العرب وحضارتهم من ناحية ، والتأكد من جليل فوائده بأعتباره مؤسسة من مؤسسات التحديث المرغوب تحقيقه بين العربيمن ناحية أخرى . هذا بالنسبة إلى نظرة النخبة المثقفة من رجال المسرحية العربية المعاصرة وموقفهم من مبدأ التعامل مع هذا الفن . أمّا بالنسبة إلى تقويمهم لأعمال معاصريهم من الممارسين العرب لهذا الفن فإنّهما لا تكاد تخرج عن هذا التوجّه المجرّد لمبدأ الحاجة إلى التأصيل في التعامل مع حاجات هذا الفن .

والمتتبّع لنصوص النخبة العربية من الممارسين لهذا الفنّ أو المتذوّقين لنتاجاته منهم والناظر في طبيعة النتاجات المسرحية العربيّة التي لاقت رواجا عند جمهور المتفرجين في تلك الحِقَب يلاحظ هذه الظاهرة دون كبير مشقة فتأكد لديه سمة الغرابة في شاغل التأصيل وتتجلّى عبر حضوره في الخطاب الثقافي العربي المعاصر . ولعلّ ما ذهب إليه "محمّد السنوسي" (1812 ـ 1900) ـ مثلا ـ في تعليل تفضيله لعرض مسرحيّ ، قدّمه أحد الرّواد في "دمشق"، على كل ما شاهده من مسرحيات في البلاد الأوربية أحسن

تجسيد لما ذهبنا اليه . فبعد أن عرّف هذا الكاتب ـ مثل أغلب الرّحالة ـ بهذا الفن وتاريخه في بلدان أوربا تعريفا يدلّ على دراية فعليّة بأصوله وتاريخه عبّر عن إعجابه بالمسرحيات التي شاهد ، بشكل بدت فيه مختلف الآثار المسرحيّة الناطقة بغير اللّسان العربيّ أدنى قيمة وأقلّ شأنا . وإعجاب هذا المثقّف وغيره بمثل تلك الآثار وإقبال الجمهور عامة على أعمال الرّواد خير حيرة الباحثين المسرحيّين الحرب المعاصرين الذين لا يجدون في هذه الآثار ما يثير ذلك الإعجاب ، بل كثيرًا ما بدت لهم هذه "ردائة" تهافتت لغتها " وضعفت بنيتها الفنّية إلى درجة يضحك معها إدراجها ضمن الأدب المسرحي "(30)إذ كانت في رأيهم شوهاء للفن المسرحي "الصحيح " أو"الحقيقي " ولعلّ هذه الحيرة تتفتح بمجرّد الوقوف على ما أعتمد من مقاييس في ذلك الاقبال أو الاعجاب لا صلة دقيقة لها بمقاييس تقويم الآثار المسرحية عند الغربيّين وإنّما تتناغم مع مراجع خاصّة ومنطلقات مستوحاة من الموروث الحضاريّ لصاحب الأثر ومتذوّقه

يقول "محمّد السنوسي" في "الرحلة الحجازية"(31) معلّلا إعجابه بالعرض الذي شاهد :"... وأحسن ما وقع في نفسي موقعًا عظيما من هذا النوع ، تياترو دمشق الشام

---

(30) أنظر مثلا يوسف نجم المسرحية في الأدب العربي الحديث دار الثقافة بيروت 1980 ط II : ص(386)وما بعدها أنظر كذلك : محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن ط IV دار العودة بيروت (د .ت) ص(176) . . ، أنظر "عطية أو النجا " ،الأصول الفرنسية للمسرح المصري " (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به ص(127) بالخصوص . أنظر كذلك "محمد تيمور" ، المؤلفات الكاملة ج : II ص(41 ـ 44)وص(58)وما بعدها بالخصوص.أنظر كذلك د .عبد المحسن طه بدر ، تطوّر الرواية العربيّة الحديثة (1870 ـ 1938) مكتبة الدراسات الأدبية دار المعارف مصر ، 1973 (الطبعة الثالثة) ص : (36) بالأخص .

(31) محمّد السنوسي ، الرحلة الحجازية تحقيق : علي الشنوفي، نشرت الشركة التونسية للتوزيع أجزاءها الثلاثة بين 1976 و 1981 .

باللّسان العربيّ وقائع تواريخ ملوك العرب من صنيع رجل منهم يسمّى أبا خليل (32) حضرته بدعوة الأمير أحمد والأمير علي ابنيْ الأمير عبد القادر الحسني (33) . . . وكانت تلك الليلة تنخبس رواية الأمير محمود (34) فرأيت عبه من أطوار ملوك العصور السّالفة وأطوار وزرائهم

---

(32) يسير الاسناد "على النّوفلي" محقّق "الرحلة الحجازية" في الهامش رقم (2) من الصفحة (140) إلى أن "أبا خليل هذا كنية لرجل لم نعثر على ترجمته" وبيّن أن المقصود في هذا النّص إنّما هو "الشيخ أحمد أبو خليل القباني" ثاني رواد المسرح العربي الحديث بعد مارون النقاش وُلد سنة (1833) وتوفي سنة (1902) . ولا يكاد يخلو مرجع من المراجع المهتمّة بالمسرح العربي أو بالحياة الثقافية في الشّام في الفترة التي مرّ فيها السنوسي بالمشرق العربي من ذكر لهذا الرائد وتعريف بآثاره وأعماله . يمكن أن نذكر على سبيل المثال "خطط الشام" لـ"محمد كرد علي" مطبعة التّرقي بدمشق ، سنة 1345 هـ/1926م) أنظر ص : (143 ــ 144) من الجزء (4) ؛ و"المسرحية في الأدب العربي الحديث (1847 ــ 1914)" ليوسف نجم (أنظر ص (61) ــ (70) وص (115 ــ 122) من ط III دار الثقافة بيروت (1980) ؛ وكتاب "عطية أبو الحا" المكتوب باللغة الفرنسية والموسوم بـ"الأصول الفرنسية للمسرح المصري (1870 ــ 1930) "وقد سبق التعريف به ، أنظر كذلك ص : (129 ــ 160) .

(33) هو الأمير عبد القادر الحراش، أنظر ترجمة "الشيخ أحمد السنوسي" في " تراجم الأعلام" لمحمد الفاضل بن عاشور ، الدار التونسية للنشر ــ 1970 ص (125) وأنظر كذلك الجزء الثالث من "الرحلة الحجازية" ص (179 ــ 196) المواعيد له : ص (114 ــ 144) في المخطوط .

(34) المسرحية المعنيّة هي إحدى مسرحيّاته المغربية حكتُها عن " ألف ليلة وليلة " وعنوانها الكامل هو "الأمير محمود نجل شاه العجم" وهي رواية غرامية أدبية طحينية تقع في خمسة فصول " . نشرها "محمد يوسف نجم" ضمن ما أختار "للقباني" من مسرحيات، في سلسلة "المسرح العربي : دراسات ونصوص" الصّادرة عن "دار الثقافة" بيروت سنة 1963 ، تقع بين صفحتي (87) و (127) . أشار إليها هذا النّاقد وعرّف بها ، كذلك، في كتابه "المسرحيّة في الأدب العربي الحديث ص (374) وما بعدها " .

بملابسهم الرسمية والاعتيادية وأطوار حواشيهم وأنباعهم وآدابهم وأخلاقهم ما يرى به الإنسان نفسه قد تنقل إلى عصور كان يراها على صفحات الأوراق وأحس من ذلك فصاحات الخطابات والخطب وحسن نثرها ولطافة شعرها العربي المولد وطور إلفائها من الملك ووزيره وعذوبة مخاطبة غلمان الحاشية برائق تلحينها مع صدح الموسيقى العربية والتغني بنوادر الشعر بحيث أن ذلك كان عندي أنفس من جميع الوقائع التاريخية التي حضرتها في اسلامبول باللسان التركي والتي لمحت باللسان الأرمني وفي إبطالها باللسان الطلياني والفرساوي حتى أنني آنست ميل طبعتي العربية لما هي به أعلق من تلك الأدواق ..." (35) وتكرير "محمد السنوسي" في نصه هذا على ما عبر عنه بـ" ميول طبيعته العربية" في تعليل تفضيله لمسرحية "القباني" على كل ما سبقها من المسرحيات في البلدان الأوروبية يتناغم مع تعليق "مارون النقاش" ويكاد يتطابق مع تعليل تفضيل هذا الأخير "للأويراه" على "التراجيديا" فكلاهما ربط الأمر بميوله الشخصية المسرحية على ميزان ذوقه وكلاهما أرتبط شاغل التأصيل عنده ـ إبداعا وتذوقا ـ بتحقيق شكل من الملاءمة بين هذا الفن وبين ما أعتبر مميزات للذوق العربي فتحلت مظاهر الجدة والطرافة التي حركت "محمد السنوسي" في الحفل الذي حضر متناغمة مع ما تعود التمتع به من أجناس التعبير الفني المألوفة عنده، ومنسجمة مع رصيده الثقافي ، وندا في تقويمه للعرض المعني منذا على مقاييس متصلة بأجناس التعبير تلك ، "فصاحة" النثر و"عذوبة" الشعر و"لطافة الشعر العربي المولد" و"التغني بنوادر الشعر" لا ترتبط بالفن المسرحي وإنما تحيل إلى سجلات وفنون تعبير أخرى وكذلك الأمر بالنسبة

---

(35) الرحلة الحجازية الجزء الثاني ص(140) الموافق لصفحة (75) من المخطوط .

إلى "صدح الموسيقى العربية" و"رائق ألحانها". عيأكّد الباحث أن سرّ الإعجاب بهذا العرض - في هذا النص - كامن في التفاعل مع فنون التعبير المألوفة لديه بل وفي إحتوائه نماذج منها بإضافة إلى إندراج مضمونه ضمن شواغل هذا المثقف - فالأهمّ عنده في هذا العمل الفني ليس طقوس العرض المسرحي الخاصة ولا مدى إحترام الكاتب لبنية قنية معبرة لهذا الفن ولا لأصول له أو قواعد وإنما الأهم عنده هو مدى نجاح هذا العرض في تجسيم ما كان يعرف من أحداث وشخصيات مستوحاة من التاريخ العربي الإسلامي، هو إنسجام ما شاهده في هذا العرض مع مراجعه الجمالية وتألفه مع رصيده التفاعلي وهذا في رأينا، هو السرّ في حدوث ضرب من التعديل في صوره هذا الفن عند أصحاب هذا الخطاب بالقياس إلى صورته عند الغربيين أساسه الإستجابة إلى إنتظارات من توجّه إليهم بمنجزاته والتلاؤم مع خصائص أذواقهم. وفي هذا التعديل تعبيرٌ - في نظرنا - عن شاغل التأصيل وشكلٌ من أشكال تحقيق هذا الشاغل لا يكاد يغيب عن خطاب المتعاطين مع هذا الفن متذوقا ومؤديا أو ممارسة وإبداعا بشكل يكاد يرقى معه إلى مستوى التيار الموجّه للذوق العام والمؤثر عميقَ التأثير في نتاجات الرواد المسرحية والتارك بصماته على الممارسة العربية اللاحقة لهذا الفن. فلا يكاد يغيب عن المتتبع لأعمال الرواد من المشتغلين بالمسرح في نهاية القرن السابق وبداية الحالي جرص أغلبهم على الملاءمة بين ما أنتجوه وبين ما بدا لهم خصائص ميزة للجمهور العربي وذلك مهما كان نوع الجمهور الموجّهة

إليه أعمالهم المسرحية ، سواء أكان ذلك النخبة المثقفة أو الجمهور الواسع (36) بل تكاد تنقي إختياراتُ أغلبهم الجمالية في خطوطها الأساسية مع ما حدّد " مارون النقاش" سواءً في خطبة الافتتاح تلك أو في ما أنجزَ من مسرحيات لاحقة . ومارون النقاش وإن إختزل ميول قومه في نص خطبته المذكورة في حب الشعر والولع بالطرب فإنّ سعيه لتجسيد الملاءمة بين هذا الفن وبين ما آعتبره خصائص معيّزةً للمجتمع العربي قد تجاوز ذلك وامتدّ إلى إستلهام مظاهر من التراث العربي الإسلامي الشفويّ منه والمدوّن تاريخا وقصصا ، وذلك جليّ في مسرحيته الثانية الموسومة بـ: " أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد " التي اعتمد في كتابتها إحدى حكايات " ألف ليلة وليلة " وفي بقية مسرحياته الأخرى التي عمد ، في متنها ، إلى إدماج أزجال شعبيّة وقصائد شعريّة

---

36) يكاد يتّفق المؤرخون للممارسة العربيّة للمسرح على تصنيف الابداعات المسرحية عند الروّاد وتابعيهم إلى صنفين توجّه الأوّل منهما للنخبة العربية المثقّفة وغلبت على حواره اللّغة العربيّة الفصحى وتخلّلته أبيات من الشعر الفصيح وارتبط المقتبسون فيه والمعدّون ـ إلى جانب إستلهام التاريخ العربي الإسلامي ـ بنتاجات الغرب المسرحيّة المنتمية إلى جنس الدراما والتراجيديا بشكل خاص بينما توجّه الصنف الثاني إلى الجمهور الأوسع فكانت العربية /المحلية/ الدارجة لغة الحوار فيه وتوجّه إهتمام المسرحيين فيه إلى شواغل الإنسان العاديّ واعتمد المنتمية مسرحياتهم إلى هذا الصنف على اقتباس الميلودراما وكوميديات "البولفار" الفرنسية بالأخص، وبيّنّ أن هذا التنميط لا يخلو من تجوز وكثيرًا ما نجد في المسرحية الواحدة من السمات ما يدرجها ضمن الصنفين معًا ...

معروفـــة (37) وعلى دربـه سار الرّواد التابعـــون واللاحقـــون فغلب النّظم على حوار مسرحيّاتهم وضمّنت فيها أشعار العرب حتى وإن كانت هذه المسرحيات مترجمة أو مقتبسة وتخلّلت مشاهد ما ضروبٌ من الغناء والموسيقى العربيّين وارتبطت أحداثها بتراث العرب والمسلمين تاريخا وقصّا فتجسّمت فيها بطولات العرب والمسلمين وتجسّدت حكايات من " ألف ليلة وليلة" ومن مخطوف السّير الشعبيّة المدوّنة منها والمنقولة (38) وألفت مسرحيّات أغلبهم مع فنون العرض الشعبية "كاراكوز" و" أراجوز"

---

37) أنظر محمّد يوسف نجم "المسرحيّة في الأدب العربي ..." ص(35) وما بعدها ، أنظر كذلك : الهادي بن حليمة ، (وهو حمادي بن حليمة) ، أبو الحسن المغفل لمارون النقاش (1817 ــ 1855) ، أوّل تأليف مبكر في المسرح العربي ، مجلّة أرابيكا ، I/11 ، سنة 1964 . ص(73ــ79)

HEDI BEN HALIMA, ABU L-HASAN AL-MUGAFFAL DE MARUN AL NAQQĀŠ (1817-1855), Premiere Composition Originale dans le Théâtre arabe. ARABICA , 11/I , 1964 , p.(73-79)

أنظر كذلك : د . فائق مصطفى أحمد ، حكاية " أبو الحسن المغفل " في المسرح العربي ، مجلّة "دراسات عربيّة" عدد (9) سنة (21) تمّوز ــ يوليو سنة 1985 .

38) يكفي لنتأكّد من الأمر أن ننظر في قائمة المسرحيات التي ضبطها فائق مصطفى أحمد في كتابه " أثر التراث الشعبي في الأدب المسرحي النشر في مصر" (سبق التعريف به) أو تلك التي نشرها حمادي بن حليمة في مجلة " أرابيكا " سنة 1969 تحت عنوان ملاحظات ووثائق ، المسرح العربي في البلاد التونسية ، مجموعة المسرحيّات التونسية ، (1909ــ1962) (باللغة الفرنسية)
أنظر :

Notes et documents, Le théâtre Arabe en Tunisie, Répertoire tunisien (1909 à 1962) in Arabica Tome XVI, Fascicule 3, ... oct. 1969, pp: (313-329).

زيادة على كتاب يوسف نجم السّالف الذكر .

أو مع فنون القص الشعبي المعبّر عنه بـ"الفداوي" أو "الحكواتي" (39) سواء في مستوى لغة الحوار أو فنيات السرد أو بناء الشخصيات وإيقاعات العرض وكثيرًا ما يعمد الواحدُ منهم إلى تعديل ما ترجم من المسرحيات الفرنسية أو الانغليزية فيغيّر في مسار حبكتها أو خواتمها ولا يكون الدّاعي الأساسي إلى ذلك معرفة المترجم المحدودة باللّغة الأصل فحسب وإنّما ينتج الأمر عن حسّ المترجم الفني والفكري الخاص وتلاؤم ذلك مع الذّوق العام واستجابته لمقتضيات ما هو سائد من القوانين الأخلاقية (40) ولقد نشأ عن سعي المسرحيين العرب إلى تلك الملاءمة في ممارستهم لهذا الفن، كتابة وعرضا، طفوشٌ خاصة ألفها الجمهور والنّقاد وكادت ترتقي عند بعضهم إلى مصاف القوانين، وهذا الأمر جليّ في ما وصلنا عن عروض الروّاد من وصف وتعليق. فالنّاظر في عروض "يعقوب صنّوع" (1848 ــ 1914) (41) ــ مثلا ــ يلمس فيها سعيًا إلى ربط علاقة تفاعل مع الجمهور لا تخلو من حميمية حتى وإن أدى ذلك إلى إجراء صور من التّعديل على ما درج النّاس في بلاد الغرب على إعتباره أصولا أو قواعد للكتابة والعروض المسرحيين، فزيادة على ما عمد إلى إدماجه من أرجال وألحان شعبية في متن ما قدّم من مسرحيات مترجمة كانت أو مقتبسة أو مؤلفة، وإضافة إلى إشاراته إلى أحداث راهنة

---

(39) هو القاص الشعبي تطلق عليه التسمية الأولى في المغرب العربي والثانية في المشرق العربي.

(40) أنظر أثر التراث الشعبي ... التّالف الذكر وأنظر كذلك كتاب محمّد عزيزة "نظرات في المسرح العربي المعاصر" (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به وتلتقي الكتابة الروائية العربية مع الكتابة المسرحية حول نفس الظواهر أنظر د. عبد المحسن طه بدر، تطوّر الرواية العربية الحديثة في مصر (1870 ــ 1938) مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، ط (3)، القاهرة 1973، ص (33) وص (130) وما بعدها بالأخص.

(41) المعروف بـ "أبو نظارة" وبـ "موليار مصر".

فإنّه رسخ في عروضه عادات أضحت سُنّة متبعة ينتظرها الجمهور ويطالب بها وينتظم حسبها نسق العرض وإيقاعه . وأهمّ هذه العادات خُطبتا الافتتاح والاختتام اللتان يُعرّف في الأولى منهما "بالرواية" ومصادرها ويُعبّر عن مواقف مما تناول في هذه "الرواية" من مسائل ويتوسّل في الثانية الإجابة عن أسئلة النظّارة تفسيرًا لما قد يتراءى لهم غامضا في المسرحيّة زيادة على تسلية الجمهور بما يُحضره من نوادر ونكات [42] والسعي طوال العرض المسرحيّ إلى ارتجال ما يسهّل تدخّل جمهور المتفرّجين ومشاركتهم في الحفل المسرحيّ مستنهضا الواحد منهم وزادًا على تعليق الآخر ، متنقّلا في تمثيله بسهولة ومرونة كبيرتين بين شخصيّته الفعليّة وشخصية المسرحية الخيالية خالقًا جوًّا من الألفة بين ما يدور على المركح وجمهور القاعة غير عابئ بـ"طهارة" المسرح وجوّ الإنصات والخشوع الذي تقتضيه قوانين العروض المسرحيّة التي أضحت سائدة في بلاد الغرب ، متناغمًا في ذلك مع فنون العروض المحلية التي تنوّعت صورها في مختلف الأقطار

---

42) أنظر بالأخص مقال "ابراهيم الدريدي" الموسوم بـ : "تأثير "أبو نظارة" في تطوّر الوعي بالمسرح" المنشور في "الكاتب" (المصريّة) السنة : 15 عدد 171 عام 1975 ص (46) ـ (53) إضافة إلى كتاب يوسف نجم المذكور ص (77) وما بعدها بالخصوص .

العربيّة متهيّئا منها بشكل خاص تركيبة عروض الأراجوز (43) مطوّرا لمظاهر من عناصرها (44) ملتقيا في كلّ ذلك مع ميزات المسرح الشعبي في مختلف العصور والبلدان (45)

وحضور هذه الشواغل التي عبّر عنها "مارون النقاش" في أعمال الروّاد اللاحقين وكبير أثرها من توجيه إختياراتهم الجمالية والفكريّة لا يعود إلى أسبقيّته في ممارسة العمل المسرحيّ بشكله المتعارف فحسب ولا إلى مبادرة أخيه "نقولا نقاش" (1825 ــ 1894) ثم ابن أخيه

---

43) الأراجوز : نوع من العروض ينتمي إلى جنس مسرح الدمى عرف في مصر .

44) سعى د . علي الراعي إلى بيان مظاهر الالتقاء بين أعمال "صنوع" وبين عروض "الأراجوز" المصرية في مستويات مواصفات الشخصيات النمطية وبنية الأحداث وطبيعة الصلة الرابطة بين العرض والجمهور وعمل على إبراز صور التطوير التي حقّقها صنوع في مسرحيّاته وخاصة منها "الضرّتين" و" أبوريدة وكعب الخير" أنظر د . علي الراعي ، "فنون الكوميديا من خيال الظل . . . إلى نجيب الريحاني كتاب الهلال ، دار الهلال : القاهرة 1971 ص (74) الى (118) .

45) يمكن أن نشير تأكيدًا للأمر إلى ما جرت عليه عادة كُتّاب الكوميديا من إستهلال مسرحياتهم بخطاب الافتتاح الذي كان يُلقَى على الجمهور في أوّل العرض المسرحي يعرّف فيه بموضوع المسرحية وتقدّم بمناسبته بعض النصائح لذلك الجمهور أو بعض الملاحظات التي لا تخلو من فكاهة (أنظر على سبيل المثال مسرحية الكاتب الروماني " بلوت" (254 ــ 184 ق.م) " Plaute " الموسومة بـ "الشاب القرطاجني" من البيت الخامس الى البيت الخمسين) ويمكن أن نشير ، في نفس المجال ، الى "الكوميديا دلّارتي" " Commedia dell'Arté " بأعتبارها تعتمد على الارتجال وعلى السعي إلى تحريك الجمهور وحثّه على التدخّل في سير أحداث العرض المسرحي . .

"سليم النقاش" (1850 ـ 1884) إلى تسجيل تجربته الرّائدة تلك ووصف مجهوده (46)، فلئن أنجزا بعطهما ذاك أولى الوثائق النقديّة والتنظيريّة للممارسة العربيّة للمسرح في العصر الحديث التي تحدّدت فيها أهمّ الدّواعي إلى معالجة هذا الفنّ وضبطت فيها الأسس الفكريّة والجمالية لما أرتئي فيها من إختيارات وأصحب من ثمّة المرجع الأساسيّ الذي لا يكاد يغيب عن أيّ بحث تاريخيّ للممارسة العربيّة لهذا الفنّ، فإنّ السرّ في أهميّة الأثر الذي تركه في أعمال اللاحقين من ممارسي هذا الفن العرب يتمثّل بشكل أساسيّ في أنّ ما ورد في خطاب "مارون النقاش" يتفاعل مع العشرة التاريخية التي عاشها الرجل أيّما تفاعل ويتماسى مع طبيعة هذا الفنّ كلّ التماسي : فلقد كان "مارون النقاش" عورة للنخبة العربيّة المتثقفة التي إرتسمت، من خلال وعيها الحادّ بحالة التخلّف التي كان عليها العرب ومن خلال الإحساس بالحاجة إلى الإنفتاح على العرب وإنجازات أهله، الخطوط الكبرى لإشكالات النّهضة العربيّة المعاصرة. ويمكن إختصار هذه الأخيرة في نوعيّة العلاقة الواجب إقامتها مع هذا العرب المحكيّ لوسائل التحديث التي لا يمكن "درء التخلّف" بغير التزوّد بها، والمهدّد لهم، في الآن ذاته، بالهيمنة عليهم وبإفقادهم ميراثهم الثقافيّ والحضاريّ. يضاف إلى ذلك إقتناعهم بأنّ الرّغبة في "درء التخلّف" لا تكفي ما لم يستتبع العرب أدواب التحديث ومظاهره، ولقد بدا الفنّ المسرحيّ في منظور هذه النّخبة مؤسّسة من مؤسّسات التحديث إستنباتها في البلاد العربيّة طريق من الطّرق المؤدّية إلى خلق الجوّ الحداثي الملائم إلاّ أن هذا الفنّ يمتاز بكونه

---

46) يعود الفضل للأوّل في نشر خطبة "مارون النقاش" التي إفتتح بها عرضه "البخيل" إضافة إلى مسرحيته الأخرى وذلك سنة 1869 في أرزة لبنان (المطبعة العمومية ـ بيروت 1869) ويعود الفضل للثاني في إبراز أهميّة ما أنجز عنه بشكل عوّره فيه عورة الرائد، وكان ذلك في مقال مطوّل نشره في مجلة الجنان ووسمه بـ"فوائد الروايات أو التياترات" (مجلّة الجنان ـ بيروت سنة 1875).

لا يمكن أن يكتمل أثره مالم يتحقق له جمهورٌ راغبٌ فيه متفاعل مع إنتاجاته . وتحقق هذا الجمهور ليس أمرًا هيّنًا وذلك لا لأنّ المسرح ، في صورته الغربية ، جديدٌ على العرب وغريبٌ عن فكرهم وحسّهم فحسب وإنما لأنه ينتمي بالأخصّ إلى مجال نشاطات الانسان الفكرية والروحية البطيئة التغيّر عند الناس والعصيّة إستساغة الجديد منها والغريب . فقوانين المثاقفة تقتضي من المجموعة البشرية المتلقّية أن تقاوم مظاهر الحياة الغريبة وأشكالها المرشّحة للاستعارة من لدنها بشكل يعطّل نسق إستساغتها من طرف هذه المجموعة وتفرض ذاتُ هذه القوانين صورًا من الانتقاء هي أشدّ بالنسبة إلى المظاهر المتعية إلى مجال تلك النشاطات الفكرية والروحية وأدقّ ، مقارنةً بما يتعلّق منها بالحياة العملية والاجتماعية (47) ثمّ إنها تظفي على ما انتقي من مظاهرها صورا من التعديل تميّزها عن أصولها . ويبدو "مارون النقاش" في نصه هذا وفي أعماله الإبداعية اللاحقة متماشيًا مع قوانين المثاقفة هذه وعلى درجة من الوعي بطبيعة الفنّ المسرحي المرتبط ارتباطًا خاصًا بالجمهور الموجّهة إليه نتاجاته والمتأثرة بمواصفات هذه الأخيرة بمراجع المتقبلين لها الثقافية عامة والجمالية منها خاصة ، الأمر الذي ينتبه إليه هذا الجمهور ، من ثمة ، وأذواقه وشواغله مضافةً تتمّ عبرها عمليات التأصيل الحقيقية . وتتجلى التعديلات التي يحدثها المتعاملون مع هذا الفنّ من بين العرب في تلك النتاجات المسرحية أمرًا طبيعيًا

---

47) أنظر تعريف المثاقفة في الفصل قبل السابق والإحالات الواردة في هوامش الفقرة رقم : 21 ـ 2 ـ 2 ـ 3 وخاصة منها رقم : (112) .

إنْ لم يكن ضروريًا بحكم قوانين المثاقفة تلك . وتنشأ عن ذلك مقاييسُ نابعةٌ عن موروثات النقّاد العرب ومتذوقي هذا الفن الحضارية والفكرية والدينية تُقوّم حسَبَها الأعمالُ المسرحيةَ هي تعبير آخر عن شاغل التأصيل العفويّ ذاك وتجسيم له في آن . وكلّ هذه العناصر مشتركةٌ معًا "لرأي عام" ضاغطٍ على ممارس هذا الفن من بين العرب وموجّهٍ لمسالك إختياراته في ممارسته تلك وتوليد لنتاجات مسرحيّة ذات سمات خاصة . وطبيعيّ أن تنشأ ـ بحكم تراكم مثل هذه النّتاجات الخاصة ، ونتيجة لتواترها ـ عاداتٌ وطقوس تتبلور في شكل أعراف وقوانين تحدّد وجهة النظر الى هذا الفن وتؤثر في طبيعة نتاجاته ، هي صور لتحقيق التأصيل العفوي وعنصرَ ترسيخ له . ولا غرابة أن يصبح التعبير عن التطلّع إلى تحقيق مسرح متميّز أمرًا متواترًا في خطاب النقّاد والمشتغلين بالفن المسرحيّ من بين العرب ، ولا عجب إن بدَا عند المثقفين العرب في عصر النهضة وبعده ميلٌ إلى البحث في أشكال التعبير العربيّة والإسلامية القديمة عن المدى المسرحي سواءً كان ذلك من خلال إبراز البعد الفرجوي فيها أو المدى الحواري ، ساعين ، من وراء بحثهم ذاك ، إلى تأكيد حضور صورٍ من ممارسة هذا الفن عند السّلف وعاملين على تعليل دعوتهم إلى تأصيل هذا الفنّ الوافد عليهم في هذا العصر ، أو مُوجِين بضرورة تحقيقه فقد يَسْعَى الواحدُ منهم إلى إقامة موازاة بين ما كان يَمَارَسُ في حياة العرب القدامى وبين طقوس الفنّ المسرحيّ عند الغربيّين في القرون الخوالي مثلما فعل "فارس الشدياق" (1804 ـ 1887)، مثلًا ، عندما عَمِل على تقريب صور الممارسة المسرحيّة عند قدماء اليونان إلى أذهان قرّائه العرب في أواخر القرن السابق

فقـــارن بين بعض مظاهـــره وبين ما كان يمارســـه العرب بمناسبـــــة أشهـــر تظاهـرة موسميـــة عرفتها الجزيـــرة العربيـة منذ أقـدم عصورهـــا ، فكتـب في "كشـف المخبـــأ" : "... لا يَبْعُـــد عندي أن الشعـــــراء العـــرب حين كانوا يتناشـــدون الأشعـــار في عكـــاظ كانـــــوا يجرونهـا على وجـه يكسبهـا حركا في النفـــوس مع اقترانهـــا بالحركـــات والارشـــادات ولا شك أن في هذا التمثيـــل يكتسـب كلام الشاعـر رونقـــا أكثـــر ممّا لو بقـــي في الكتـــب أو [أُنشِـد] مجرّد إنشـــاد ولا شـــكّ أن مبدأ الملاهي عند اليونانيين كان مثـل إجتماع العرب في عكاظ ثـــــمّ توسّعـــوا فيه ..." (48) ولا يكـاد يخرج "محمّد فريد غـــــــاني" (1929 ــ 1962) في بحثه عن جـذور المسرح العربـي في تونس (49) عـن الشاغل ذاته فلقـد رأى أنه بإمكانه وســـــــم ما عُـرف "بالفتالـــة" (50)

---

48) أنظر كشـف المخبأ عن فنـون أوربا ، المنشـور مع "الواسطـة في معرفة أحوال مالطـة"، مطبعة الجوائب ، القسطنطينيـة 1219 هـ الطبعة الثانية ، ص : (310) مع العلـــم أن عبارة (أنشـد) ورد عوضا عنها في النسخة المذكـورة لفظ "إنشـاد" ولعلّهـــــا خطأ مطبعـــــي .

49) كان ذلك في المقـال الذي نشره في العـدد الذي أفردته مجلـة "الفكر" التونسيـــة للمسـرح في شهـر جويليـة 1961 . وعنوان المقـال "المسـرح العربي فـــي تونس تاريخـه واتجاهاتـه" (من نشأته إلـــى سنة 1918) أنظر ص (36 ــ 52) .

50) يعرّف د . محمّد فريد غـاني "الفتالـة" في المقـال الآنف الذكر كما يلـي : "والفتّالة تشخيص يقوم به الأحـداث والرجال بعدما يتزيّنـون ويتجمّلـون وبالأخص في الأعـراس لبعض مواقف الحيـاة الإجتماعيـة وكان الأحداث يمثّلـون هذه المشاهـد فـــي البيوت أو عند العامـة ويذكـر الناس إلى يومنـا عناوين بعضها مثـل "أمّي بـلازة والقاضـي" وكدرون الـزواوي ومريـم" وغيرها من الروايـات القصيـرة الفكاهية ذات الفصل الواحـد التي كانت تروق الناظريـن وتبعث المرح في نفوسهـم وتدعوهـم إلـــى الضحك ... وهذا النوع من المسـرح كان محبوبـا عند التونسيين وخاصة عند الطبقـة البرجوازيـة ذات الثقافـة المتوسّطة والثراء والطبقـات الشعبيّـة الذكيّـة كطبقـــة الصنّاع والقلفـوات ولقد احتفظت لنا الذاكـرة لنا بأسماء من برعـوا فـي هـذا الضـرب من التمثيـل ..." أنظـر ص (39 ــ 40) .

عند التونسيين بسنة "المسرح القومي .... لأنّه ... تتوفّر فيه مقدّمات التمثيل ..." (51) بل ويذهب إلى أن "هذا المسرح القومي التونسيّ كان يمكن له أن يتطوّر لو ساعده الحظّ على ذلك ولكن تدهور الحالة الاقتصادية التي بعثت ثورة "بن غذاهم" سنة 1864 لم يمكّن المسرح التونسيّ من أن يتطوّر [تماما مثلما] لم يتمكّن المسرح الفرنسي في القرن السادس عشر من أن يصير مسرحا إنسانيا ممتازا ..." (52) .

وقد يعمد آخر إلى الإشارة إلى ضآلة التعديلات التي بها تتحوّل أجناس من التعبير الإنشائي العربي إلى آثار مسرحيّة ، مقيمّا الدّليل على كُمُون البُعد المَسْرحِيّ في هذه الأجناس وعلى معرفة العرب وممارستهم لضروب من الفنون لا تختلف كبير اختلاف عن الفن المسرحيّ . ولعلّ هذا الشّاغل هو الذي كان وراء إلتزام "حميدة الحبيب" (53) عند إعادة تحقيقه مقامات "الحريري" (1054 ــ 1122) ونشرها ، (54) "بإفراغ" كلّ واحدة منها "في قالب التمثيل" بعد نقلها إلى اللّغة الفرنسية وشرح ما غمض من عباراتها وبالإشارة لما فرضه هذا "الإفراغ" من تغييرات

---

51) أنظر ص : (39) من المرجع الآنف الذكر والتسطير من لدنّا .

52) أنظر ص : (40) من المرجع السابق والتسطير من لدنّا .

53) ولد سنة (1875) شغل منصب مترجم رئيسي للحكومة التونسيّة وتولّى منصب قايد (والي) على جهات من البلاد التونسيّة ، كان من المُثقّفين للغتين العربية والفرنسية انتخب رئيسا لفرقة "الاتحاد المسرحيّ" ابتداء من سبتمبر 1941 بعد وفاة رئيسها الأوّل محمّد الورتتاني (سيتمّ التعريف به لاحقا) أنظر كتابه "بزوغ القمر" (سيعرّف به في الهامش اللاّحق) أنظر حمادي بن حليمة" نصف قرن من المسرح العربي في تونس" (بالفرنسية وقد سبق تقديمه) ص : (111).

54) أطلق على عمله هذا عنوان "بزوغ القمر" أو "مقامات الحريري بالصور وفوق الصارح"، مع "شرحها بالقلم العربي للمستشرق سلفا ستردي ساسي" Sylvestre de Sacy (1758 ــ 1838) وترجمتها باللسان الفرنساوي ، طبع بالمطبعة التونسيّة بنهج سوق البلاط سنة 1355 هـ ــ 1936 م.ولكن أشار في الغلاف الأيسر المكتوب بالفرنسية إلى أنه تمّ طبعه سنة 1937 ولعلّه الأرجح .

في متنهـــا وتحد بـد ألنّوع المسرحيّ الذي يمكـــن أن تنضـــوي تحته بعـــــد تحويلهـــا ذاك فيقـول ــ مثلاً ــ في مُستَهلّ "إفراغـه " للمقـامـة الاسكندريـــة في "قالب التمثيـــل" ما يلـــي : إنّ "... إفـــراغ هـــذه المقـــامـة في قالـب التّمثيـــل لم يستلـزم كلفة عظيمـــة ولم نـد خـــل عليها شيئـــا ذا بال من ألتعبيـــر اللّفظيّ وأخـــرى المعنـوي إلاّ زيـــادة جمـــل في الأوّل إيحـــاذا لصيغ الحـــوار . كما أنه لم يتطلبـــا نوع من أنـــواع التصميم الخـــصوص للحريـــي لمقاماتـــه من أدبيّة وهزليـــة وغيـــر ذلك بل هي من نوع يشتمـــل على وصف تعاســـة عائليّـــة عنـــد البســـط وأصاحبك طبيعيـــة عند الحلّ فهي إذًا نوع مـــن الـــدرامـــة العصريّة لإشتمالها على موضـــوع المـــأســـاة والملهـــاة معـــا" (ـ) ثمّ أنّـــه لم يكتـــف ، في سعيه ذاك ، بألجانب النّصّـــي في المقـــامـات وإنّما تجـــاوزه إلى إبـــراز ألبُعد المشهـــديّ فيها ، فعمد إلى إخـراج مشاهد منها إخراجـا مسرحيّـا أعتمد فيه مشاعيـــر الممثّليـــن المسرحيّيـــن التونسيين في عصره وألبسهـم ألبسـة مناسبة للشخصيات التي تقمصوهـــا وأغـــــام الملابـــس العثمانيـة مع الاطّـــر المكانيّـــة المحـــدّدة في مختلف المقامات مؤكّـــدا حرصه على محـــاكـاة الواقـــع مشيرًا إلى المنهـــج الذي سلكـــه لتحقيـــق الأمر فكتـــب في متـــن الجـــزء الأوّل من مؤلّفـــه : "... وأمّـــا فيما يخصّ الصـــور الملوّنـــة فقد وقـــع إعتمادنا على مناظـــر فعليّـــة أخـــذت أولا بالآلات الفتغرافيّـــة ثم أدوارهـــا البارع القدير الأســـتاذ أحمد بوليمان (ز)

---

(٥٤) أنظر ص (62) من المرجع السابق الذكـــر من القسم العربي أنظـــر تنويعـــات لهـــذه العفـــرة ص : (88) بالنسبـــة إلى "مقامـــة الصوريـــة" وص : (107) بالنسبة إلى "مقامـــة الديناريـــة" من القسم العربـــي من الكتـاب .

(٥٥) أحمـــد بوليمان ولد ســـنـــة (1884) هو من بين أوائـــل المشتغلين بالمســـرح في تونـــس ومن المعمّريـــن فيه عاش أغلب فتـــرات الممارسة التونسية لهذا الفـــن بدأ ســـنـــة 1909 وأنجز كثيـــرًا من الأعمال إعدادا وترجمـــةً وتمثيلا مع أغلـــب الفـــرق المسرحية التي ظهـــرت في هذه الفتـــرة الممتدة إلى أواســـط السبعينات من هذا القـــرن . أنظـــر ترجمة حياته في كتـــاب "حمـــادي بن حليمـــــة" السالف الذكر ص (151 ــ 152) .

القائم بدور بطل المقامات أبي زيد السروجي والنابغة الشهير الأستاذ صالح الرواي (57) القائم بدور الحارث بن همام وغيرهما من الممثلين الأعيان مع مساعدة رئيس "جمعية التمثيل العربي" الوطنيّ الغيور... الأستاذ محمّد الورتاني (58) فيما يخصّ العدد بالملابس وغيره ... كما أنّه وقع إنتخاب ظروف امكان اللائقة بكل منظر من المناظر بقصور وسابس "منوبة" العتيقة وسهولها ومرتفعاتها .... وغير ذلك من الحيثيات ثمّ وقع بتقييح ما تحصّل من ذلك عند الاقتضاء منحديس في ذلك كلّه غاية التحرّي للتحصيل على ملاءمة الصور للواقع فيما يخصّ ظروف الزمان والمكان بقدر الإمكان ، وأمّا فيما يخصّ أوصاف وأعمار وملابس الدواب القائمة بالأدوار فقد وقع الاتكال على ما جاء من البيان بمتون المقامات وشروحها وبكتب التاريخ ومتعلّقاتها خصوصا ما كان منها يهتمّ بالزمن الذي طبق فيه الحريري ..." (59) ويتجلّى من خلال هذا الجهد الذي قدّم ، هو والعربي الفنّي الذي كوّن ، أنّ أقصى غاياته إنما هي إقامة الدّليل القاطع على أن "المسرح" نصّا ومعاينة ركيزة كامنة كمونا في المقامات وأن ما يفصل على "المسرح الحقيقي" إنّما هو "حطوة وحيدة" كان من المفروض

---

(57) "صالح الرواي" من روّاد المسرح التونسي ومن بين المعاريس للإخراج المسرحي الأوائل شغل خطة مدير فني في كثير من القرى والأجواق التونسية خلال السنوات الثلاثين والأربعين من هذا القرن أنظر كتاب حمادي بن حليمة الأستاذ الذكر ص : (80 ــ 83) ص : (95) و (113) و (125 ــ 126) .

(58) هو "الشيخ محمّد الفداد الورتاني" وهو من بين المثقفين الزيتونيين المتخرجين من المدرسة الخلدونية . أسهم في الحياة الثقافية والاجتماعية إسهاما غزيرا ، فإلى جانب بحوثه التاريخية وأعماله في مجال الاتّجار ورحلاته إلى أوربا ترأس كثيرا من الجمعيات الأهلية يمكن أن نذكر منها في مجال المسرح "فرقة التمثيل العربي" ابتداء من سنة : (1928) ثمّ "جمعية الانجاد المسرحي" منذ (1936) . وفي إطار هذه الأخيرة تمّ إنجاز "مقامات الحريري" التي يشير اليها صاحب "بروج الغمر" ، توفي سنة (1950) لا سنة (1941) حسب ما ذهب إليه الأستاذ حمادي بن حليمة في كتابه المذكور . (أنظر ص (81) وص (111) (الهامش رقم (6)) من "نصف قرن من المسرح العربي في تونس") وأنظر : محمّد الفاضل بن عاشور" ، تراجم الأعلام ، الدار التونسية للنشر 1970 ص : (329 ــ 333) و"محمّد محفوظ" ، تراجم المؤلفين التونسيين ، دار الغرب الاسلامي ، بيروت 1986 الجزء (5) ص : (123 ــ 125) .

(59) "بروج الغمر" ص (117) .

أن تخطى وما هو خطا ما (60) فقد مثلت المقامة الاسكندرية فعلا في نوفمبر 1937 على المسرح تحت عنوان "السروجي على المسرح" (61)

ولا يكاد يعيب التعبير عن شاغل التأصيل عند المشتغلين بهذا الفن وعند المثقفين من الأجيال اللاحقة بأجيال الرواد ، فقد يتسم هذا التعبير بنوع من الإجماع وهذا ما بدا جليا في البرنامج الذي سطرته : "لجنة الدفاع عن المسرح التونسي" التي تأسست سنة (1945) وأشرف عليها جمع من مثقفي البلاد وأدبائها (62) والذين تنادوا فيه ، إلى إنشاء تيار مسرحي قومي مع تركيز على ضرورة كتابة مسرحيات تونسية أصيلة مستوحاة من تاريخ البلاد التونسية ومن أدبها الشعبي مع خص ملحمة "الجارية الهلالية" بالذكر . (63)

وقد تجلى هذا الشاغل في خطاب بعض اللاحقين بجيل الرواد الأوائل وكأنه حاجة مشروعة بل وواجب يناط بالشعبي الى أدائه ويعتز بالإعلان عن النجاح في تحقيقه . ونص الإهداء الذي صدر به "إبراهيم رمزي" (1884 ـ 49) مسرحية البدوية (64) على ما يكاد أن يلاحظ فيه من سذاجة ، هو صوره للأمر وتأكيد إضافي لمعرفة شاغل التأصيل وملازمته

---

(60) المرجع السابق ص (19) من القسم الفرنسي .

(61) حدادي بن حليمة "نصف قرن من المسرح العربي في تونس . . ." (بالفرنسية) وقد سبق التعريف به .

(62) نذكر منها "شيخ الأدباء" الشاعر "العربي التبادي" (1881) ـ (1961) وكان من بين أعضائها كل من عثمان الكعاك (1903 ـ 1976) وحسن الزمرلي (1907 ـ 1983) ومصطفى خريف (ت 1967) . . .

(63) أنظر حسن الزمرلي في باب : "أدباؤنا بأقلامهم" من مجلة "الندوة" (تونسية) أكتوبر 1956 ص : (34 ـ 41) أنظر كذلك كتاب حدادي بن حليمة ، "نصف قرن من المسرح العربي في تونس" ص : (148) خاصة .

(64) إبراهيم رمزي ، "البدوية" رواية عربية تمثيلية ، مطبعة السفور ، الخجالة (مصر) د .ت. ألفت سنة 1918 وعرضت في "الأبرا" بالقاهرة ، فبراير 1919، أما نشرها فلم يكن قبل ما من سنة 1922 (أنظر خاتمة نص الإهداء : ص : (4) وانظر كذلك تقديم الشخصيات ص (5) .

للمسرحيين العرب على إمتداد ممارستهم لهذا الفن ، يقول هذا الكاتب متوجها لمن أهداه (65) هذه المسرحية معللا للأمر : " فإنك داع في حياتك القبيلة الحافلة بالعظائم إلى أن يكون كل ما نقتبسه عن الغرب موطنا ليستحيل وصفا من أوضاعنا القوميّة البحتة ، وإذ كنت أستشعر هذا المبدأ العالي - على قدري - فقد عملت على تحقيقه منذ اتصلت بعالم الأدب التمثيلي الذي لم يكن لمصر به قبلي نصيب وكذلك انصرفت عن الترجمة والتعريب ، إلى التأليف ووصف للمسرح (هكذا) المصري - على قدري أيضا - قطعا تمثيلية مصرية ، ومصرية عصرية" . . . (66) ثم يذكره بما عرّج به بمناسبة العرض الأول لهذه المسرحيّة" . . . إني أريد للتمثيل المصري إستقلالا عن الغرب ، بروايته وكتّابه كما يريد كل مصري مثل الاستقلال التام في كل منحى من مناحي الحياة . . . " (67) . وإذا ما اقتصرنا على مستوى الخطاب واجتنبنا الحديث في مسألة صورة التأصيل عنده ولم نبحث في قيمة طرق التأصيل المقترحة وفي مدى إنجاز ما أعلن عنه وعبّر في مسرحيته هذه وفي بقية مسرحيّاته الأخرى ، فإننا نلاحظ - إلى جانب سيطرة هاجس السبق على الكاتب - لهجة الحماس غالبة على نص المقدمة هذا ، ومالئة الوطنية محيطة بمسألة التأصيل وعلى من يعمل على تحقيقه . دون تدقيق للدواعي الدافعة إلى الأمر ولا الأسباب المعللة له فضلا عن تفصيل الكون في الطرق المتوخاة لتحقيقه . ويبدو الكاتب في هذا معوّلا على التحمس المتعارف وموجّها عنايته في إلحاحه على إرادة التأصيل، إلى إقناع قارئه بتناسي متعاه المعلن هذا مع "التيار الإيجابي" في الفكر العربي المعاصر له والداعي إلى "الاستقلال عن الغرب "والخروج عن هيمنته .

---

(65) أهدى مسرحيته هذه الى "الأستاذ الدكتور عبد الحميد بدوي بك" سكرتير مجلس الوزراء أنظر ص : (3) من الكتاب .

(66) ص (3) "البدوية" ، المعطيات نفسها .

(67) ص (4) من المرجع ذاته .

غير أنّه لا يُمكن أن نقصر حضور شاغل التأصيل عند الممارسين العرب للمسرح في تلك الفترة على هذا الشكل الأخير ، إذ منهم من طوّر الأمر فلم يعد ، عنده تعبيرًا عن شاغل شكليّ أو عن رغبة جامحة ، أو إستجابة لتيّار فكريّ عتيد ، فحسب ، وإنّما أضحى مسألة حَرِيّةً بالبحث والتقصّي فتحدّدت الدواعي إلى التأصيل وضبطت العراقيل الماتعة من ذلك ورصدت الوسائل الغادرة على تحقيقه دون إغفال لمحدوديّة تلك الوسائل ، كلّ ذلك من منطلق البحث عن تحقيق ممارسةٍ أرقى لهذا الفنّ وإبتداع نتاجاتٍ أرفع . كذا كان سعي ميخائيل نعيمة (1889 ـ 1988) ـ مثلا ـ وذلك منذ سنة 1916 (68) في مختلف ما كتبه حول المسرح والممارسة العربيّة له . فبقدر ما كان حَفِيًّا بهذا الفنّ مُقدِّرًا لجليل أثره في بلاد الغرب موطنه الأصليّ (69) بقدر ما كان شديدًا في حكمه على النتاجات العربيّة فيه إلى عهده . فلقد بدت له ، في أغلبها ، دون مستوى الإبداع الصادق ، رقيقةَ الشأن ، عديمةَ الجدوى ، وانطلق في تعويمه ذلك من ظاهرة عدم إقبال الجمهور العربي على ما يقدّمه المسرحيّون العرب من نتاجات وعدم رغبته في هذا الفنّ ، على ماله من جليل القيمة ، فحمّل الكتّاب المسرحيّين العرب مسؤوليّة الأمر إذ أنّهم إنتهجوا في رأيه ، عند ممارستهم لهذا الفن منهجا لا يمكن أن يوصلهم وآثارهم إلى هذا الجمهور ولا يمكن أن يساعد "[الشعب العربيّ على إدراك] أهمّيّة فنّ التمثيل في الحياة لأنّه لم يزل بعد روايات . . . تمثّل أمامه مشاهد من حياة يعرف ألفها وباءها ولم يَسْرَ بعد نفسه على المسرح ،

---

68) كتب ميخائيل نعيمة مسرحيّة "الآباء والبنون" سنة 1916 ونشرها سنة 1917 ، وفي المقدّمة التي صدّر بها هذه المسرحيّة عبّر عن أهمّ آرائه في مجال "تأصيل المسرح العربي" . أعتمد نا الطبعة الرابعة الصادرة عن دار صادر ، بيروت سنة 1962 .

69) أنظر : ص (13) و (14) من المرجع السابق .

واللّـــوم عائد على كتّابنا لا على الشعـــب ..." (70) وذلـك لأنّ "جـلّ ما قدّمـه [هـــؤلاء] حتّى الآن إلى الشعـــب من الرّوايـــات التمثيليـــة ينحصـــر في بعض الروايـات المعرّبـــة أكثرها من سقـــط المتاع وكلّهـــا غريبـــة عنه بعيدة عن أذواقـــه قصيّـــة عن مداركـــه ..." (71) فتحدّدت من خـــلال موقفـــه هذا أسبـــاب الرّداءة السائـدة على النتاجـات العربيـة والدواعي الأساسيّـــة إلى ضـــرورة تغييـــر طبيعة المطارســـة العربيّـــة لهذا الفن . وتمثّلـــت هذه الدّواعـــي أساسا في عدم إنغـــراس النتاجات المسرحيّـــة العربيّـــة الغالبة في محيطهـــا الثقافي والاجتماعي وغربتهـــا عن الجمهـــور الذي إليه وُجّهت وذلك بحكـــم نشأتهـــا في وســـط حضـــاريّ مختلـــف إضافةً إلى أنّ هذه النتاجـــات المعرّبـــة ليســـت أحســـن ما أبـــدع المسرحيـــون الأوروبيّـــون ولا أرقـــاه ، ولذلـــك رأى أن لا سبيـــل إلى تجـــاوز الرّداءة تلك دون تـــرك التقليـــد ودون السّعـــي إلى تحقيـــق تفاعـــل حيّ مع الجمهـــور العربـــيّ وإنشـــاء "مســـرح وطنـــيّ ... تمثّـــل فيه مشاهد حياتنـــا القوميـــة ..." (72) ويبـــدو تحقيـــق هذا "المســـرح الوطنـــيّ" مشروطـــا ـ في رأيـــه ـ بأن " يحـــوّل الكتّـــاب [العـــرب] أنظارهـــم إلى الحيـــاة التي تكرّ حولهـــم كلّ يوم ... بأفراحهـــا وأتراحها وجمالهـــا وقبحهـــا وشرّهـــا وخيرهـــا وأن يجـــدوا فيها مـــواد لأقلامهـــم وهي غنيّـــة بالمواد لو درروا كيـــف يبحثـــون عنها ..." (73) ، وأن يُعـــاد الاعتبـــار إلى الفـــن المسرحـــيّ والمشتغليـــن فيه

---

70) المرجـــع السابـــق ص (14) (15) .
71) المرجـــع السابـــق ص (15) .
72) المعطيـــات نفســـهـــا ، والتّأكيد من عندنـــا .
73) المرجع السابـــق ذكـــره .

وخاصة منهم الممثلون والممثلات "فنحن لا نزال – حسب تعبير ميخائيل نعيمة – ننظر إلى الممثل نظرنا الى "بهلوان" لا أكثر والى التمثيل وكأنه ضرب من العبث واللهو..." (74) كيا يتحتم عليهم أن يجدوا حلا عمليا ومقنعا لما يعترض الكاتب من صعوبات عند إختيار لغة الحوار في مسرحياته ، فلئن كانت اللغة العربية الفصحى تضمن التواصل بين المنتمين إلى الأقطار العربية المختلفة فإنها تظل مرتبطة بالصفوة دون غيرهم بعيدة عن حياة الناس اليومية أما العامية فهي "حاوية لفلسفة الشعب وخبراته " وضامنة لتواصل بين الممثلين والجمهور أشمل وأدق ، ولكن تعدد ها واختلافها من قطر عربي إلى آخر يجعلها تؤكد صورا من المحلية والطائفية ، إضافة إلى صعوبة ضبطها كتابة (75) .

وطريقة طرح "ميخائيل نعيمة" لمسألة تأصيل المسرح العربي في نصه هذا توحي بشيء من التطور في معالجة الأمر إذ انطلق الرجل ، بحكم تراكم أعمال الرواد واللاحقين المسرحية ، من تقويم هذه الأعمال من منظور الجدوى والنجاعة ، وقد بدى الأمر على مدى إتصالها بالجمهور الذي إليه توجهت ومدى رغبة هذا الأخير فيها . فتجلى منطلقه الأول في ضرورة تفاعل نتاجات الفن المسرحي مع الجمهور العربي بشكل يصبح فيه هذا الفن مستجيبا لحاجة فعلية لدى هذا الجمهور والمارسين له من المبدعين . أما المنطلق الثاني فتمثل في نظرته

---

74) المرجع السابق ، ص (14) .
75) المرجع السابق ، ص (15) ، أنظر كذلك ص (223) من الجزء الأول من كتاب "سبعون" الصادر عن دار نوفل للنشر في طبعته (II) بيروت 1971 .

لقد كان الأوروبيون المسرحية لا بأعتبارها كتلة منسجمة تتساوى في القيمة مثلما تجلّى الأمر في نظر أغلب الروّاد واللاحقين إنبهارا بها أو نفورا منها وانما أوحى ، ولو بشكل محتشم ، بتفاوت قيمتها عندما أشار إلى أن أغلب ما عُرّب من المسرحيات كان من "سقط المتاع" (76) ، أما المنطلق الثالث المتجلّي في خطاب "ميخائيل نعيمة" التأصيلي فيتمثّل في نزوعه إلى تناول المسألة من جانبها العملي ، وانتباعه هذا المنحى فرض عليه معالجة مسألة تأصيل المسرح العربي في مستواها الشامل وأبعده عن التسرّع في الجزم بنجاعة ما يمكن أن يفتتح من سبل لتحقيق المسرح البديل رابطا الأمر بتطوّرات الممارسة الفعليّة لهذا الفن في صلتها بتطوّر الحياة عامة وتتجلّى كل هذه السمات في سعيه إلى ترجمة مسألة التأصيل في شكل قائمة مفتوحة أحصى فيها عددا من العراقيل المانعة لنشأة "مسرح وطني" ، ولم يختزل الأمر في دور الكتّاب ، رغم إقراره بثقل أثر المنهج الذي ينهجون في كتابتهم على صورة المسرح العربي ، وإنما لفت الانتباه إلى المستوى الفرجوي في المسرح وما يتطلّب تحقيقه من أطراف أساسيّة فأشار إلى موقع الممثلين والممثّلات والى صورتهم في أذهان أغلب العرب موجبا بأن لا مجال إلى إبداع مسرح أصيل ما لم تزل النظرة الاستنقاصية إليهم وركّز على حالة التردّد التي يعيشها الكاتب المسرحي عند سعيه إلى تحديد لغة الحوار الأنسب معبّرا عن تعقيد المسألة وتوزّع المجهود بين تحقيق ما يضمن للنتاجات المسرحيّة هويّتها الخاصّة وبين تحقيق شاغل الوحدة العربيّة

---

76) "الآباء والبنون" ص (15) .

مؤكـدًا حاجة الممارسـة المسرحية إلى تراكـم الأبحاث النظريـة والتجريبيـة لحسـم الأمـر. (77)

غير أن غلبة تيار التأصيل على خطاب المشتغلين بالمسرح إبداعًا ونقدا سواء كان في صورته العفويّة الناشئة عن قوانين المثاقفة أو في أشكاله المتطوّرة لم تمنع بعض المسرحيين العرب من تجاهل توجهات ذلك التيار والتعبير عن تطلّعات مخالفة. ولقد تمثلت هذه التطلّعات في السّعي إلى التمثّل بالمسرح الغربي ومحاذاة إبداع مبدعيه مع حرص على إحترام كل طفوسه وذلك بأعتباره النموذج الذي يقاس مدى التوفيق في إنجاز نتاجاتهم المسرحيّة بمدى تطابق هذه الأخيرة مع مواصفاته . ولقد سار على هذا النهج ، بشكل خاص، المسرحيّون العرب المنتمون للأجيال المتأخرة عن جيل الروّاد الأوائل والذين تتلمذوا على بعض شيوخ هذا الفنّ من بين الأوروبيين ، ويمكن أن ندرج ضمن هؤلاء بشكل أساسي ، الممثل المصري "جورج أبيض" (1880 ــ 1959) وبدرجة أقل "يوسف وهبي" (1902 ـ 1982)

---

77) لقد تجلّى الأمر مثلا في تعليقه على مسألة إستعمال الفصحى أو الدارجة في لغة الحوار اذ ربط الأمر بالظروف الموضوعيّة التي نشأت فيها فتجلّت نظرته السببيّة للمسائل فيقول مثلا "ولعلّ الزمان الذي خلق لنا مشكلة العاميّة والفصحى يعود فيحلّها من غير أن يخلق لنا ما هو أصعب منها . . . " أنظر مقدّمة الآباء والبنون (سبق التعريف به) ويتجلّى الأمر كذلك في تعليقه على ما أقترحه من حلول إزاء هذه المسألة فيقر بمحدوديتها وبالحاجة إلى إسهامات أخرى لحلّ ما تطرحه هذه المسألة من مشاكل فيقول "لكنني أعترف بإخلاص أن هذا الأسلوب لا يحلّ "العقدة" الأساسيّة . فالمسألة لا تزال بحاجة إلى إعتناء أكبر رجال اللّغة وكتابها " أنظر كذلك مقدمة "الآباء والبنون".

فلقد تتلمذ الاوّل لمدّة 5 سنوات في معهد التمثيل بباريس (78) على الممثل الفرنسي "سلفان" Silvain (79) وتتلمذ الثاني على الممثل الايطالي "شيانطوني" Ciantoni (80) ويكاد يتلخّص توجّهُ من سار على هذا السبيل من المسرحيين العرب في إضفاء صور من "الصفائية" على الإنتاج المسرحيّ إعتماداً على صورته السّائدة في بلاد الغرب وعلى ممارسته بالاخصّ من لدن أساتذتهم ، سواء في ما يختارون من نصوص مسرحيّة أو في النهج الذي يتّبعون في التمثيل زيادة على العمل على فرض الطقوس الصاحبة للعروض المسرحيّة في مسارح أوروبا بأعتبارها عنصرًا لا بد منه . بل إنّ منهم من لم يَرَ غضاضةً في عرض مسرحيّات لكتاب أوروبيّين وباللّغة الفرنسيّة للجمهور المصري في مصر بالذات . فأوّل مسرحيّة قدّمها "جورج أبيض" عند عودته من رحلته الدراسية في فرنسا سنة 1910 كانت بعنوان "لويس XI" لكل من " جرمان " و"كازيمير دي لاڤينّي " (81) وذلك

---

(78) Le conservatoire de Paris .

(79) Silvain (1851 — 1930) .

(80) ذهب إلى ايطاليا سنة 1990 لدراسة الكهرباء فتتلمذ عن الممثل الايطالي Ciantoni وتزوج من ممثّلة الاوبراه " Luisa Lori " ، عاد سنة 1923 فأسّس فرقة "رمسيس" بمال ورثه عن أبيه . أنظر (ص:223) من كتاب " أبو الدجا " "الاصول الفرنسية في المسرح الفرنسي " (بالفرنسية وقد سبق التعريف به) .

(81) Germain et Casimir de la Vigne, Louis XI
أنظر كتاب "محمّد يوسف نجم" السابق الذكر ص : (152) — (165) ،
وكتاب " أبو الدجا " السابق الذكر كذلك ص : (219) — (221).

ضمن فرقة مُكوّنة أعضاؤها من ممثلين فرنسيين وناطقين بلغة "موليار" (82.) ولقد أعاد سنة 1912 عرض نفس المسرحيّة مترجمة إلى اللّغة العربيّة إلى جانب مسرحيتي " أوديب الملك " "لصوفوكل " و"عطيل " لـ"شكسبير"(83) وكانت غايته مدرسة الفن المسرحيّ "الرّاقي " المستمدّ رُقيّه من إحترام "أصوله " حسب المنظار الغربيّ لهذا الفن ولذلك أطلق أغلب صحافيي ذلك العصر ونقاده عليه وعلى من سار على نهجه سمة "الاُصوليّة" فتكلّموا عن "ممثل أصوليّ " و"دراسة أصولية" للمسرح فكتب أحدهم ، مثلا ، معلّقا عن لقاء "جورج أبيض" "بالخديوي "عبّاس II " (1874 1914) : "وقد تشرّف أمس بمقابلة جناب الخديوي في قصر المنتزه ، مقابلة خصوصية فلقي من سموّه كل تعاطف وإلتفات وتشجيع ، وسيمثّل جوق أبيض أوّل رواياته مساء السبت القادم في ملعب الحمراء. ويحتمل أن يشهد الأمير التمثيل تنشيطا لأوّل ممثّل وطني أصولي شطه سموّه بمكارمه وعنايته مذ تحصيله فن التمثيل ، واغتباسه من أشهر مصادره في باريس..."(84). بل من المؤرخين العرب لهذا الفنّ من تبنّى هذه التسمية فأطلقها على "جورج أبيض" ومن سلك مسلكه . فيقول "محمّد يوسف نجم" مؤرّخا تجربة هذا الممثل المسرحية"... ويعدّ هذا الظهور من أطوار المسرح العربي أوّل خطوة حقيقية

---

82) أنظر المرجعين السّابقين .

83) أعتمد في ذلك ترجمة "إلياس فياض" (1872 ــ 1930) لمسرحيّة "دي لافيني " وترجمة "فرج أنطون" (1874 ــ 1922) لمسرحية "صفوكل " بينما اعتمد ترجمة خليل مطران" (1871 ــ 1949) بالنسبة لمسرحيّة "شكسبير".

84) أنظر كتاب " محمّد يوسف نجم" السابق الذكر ص(153) بالخصوص .

نحو ايجاد فن صحيح ، مبني على الدراسة الاصولية ومتصل بتراث المسرح الاوروبي العتيد ..." (65). ويكاد ينحصر "الفن الزاقي" في "التراجيديا" و"الدراما" بالنسبة إلى "جورج أبيض" وفي "الميلودراما" بالنسبة إلى "يوسف وهبي" ، وقد قدم هذا الاخير عددًا من المسرحيات لاشهر كتاب هذا النوع المسرحي الاجنبي (66) ثم إنساق بعد ذلك إلى ضروب من الإعداد لا يخلو من تصرف ولكن لا يتطلع من ورائه إلى صور من "التأصيل" بقدر ما يسعى إلى الإيغال في تكييف الاحداث الغريبة الغرعة مع عناية خاصة بتأكيد أهمية دور البطولة الذي كان يخص به نفسه دون سواه من الممثلين (67). فكانت توجهات أصحاب هذا التيار وخاصة منهم "الاصوليون" متعارضة مع أهداف الرواد ولا حقيهم من المشتغلين بمسألة تأصيل المسرح العربي فلا يهدو السعي إلى الانسجام مع الجمهور همهم الاساسي ولا يرون داعيا إلى احداث صور من التعديل في مكونات هذا الفن تتناغم مع حس هؤلاء وانما يتجه اهتمامهم الى "تروبض" الجمهور العربي بشكل يجعله ينسجم مع خصائص الفن المسرحي في صورته الغربية "الصفائية" باعتبار ذلك تجليا لمظاهر التمدن فكانوا يذهبون إلى فرض سلوك بعينه على هذا الجمهور إذا خرج عنه إعتبروه منه "توحشا مسرحيا يستحق اللوم الشديد علنا .... وأحيانا يستدعي

---

65) محمد يوسف نجم ، "المسرحية في الادب العربي" وقد سبق التعريف به أنظر ص (153) .

66) لقد تجمع من كتب حول "يوسف وهبي" ومسرحه أن التحديد الدقيق لمصادر المسرحيات التي قدم أو صعب نظرا لسعيه إلى طمس هذه المصادر من خلال صور الإعداد التي اعتمدها ولكن يمكن أن نذكر من الكتاب الذين درسوا الابن A. Dumas Fils (1824 - 1895) باعتباره أهم كتاب "الميلودراما" الذين سبق أن أشرنا إليهم في الخصوص .

67) يطلق أبو الحسن "الاصول الغربية للمسرح المصري ..." بالمدرسية وقد سبق التعريف به أنظر ص (14) بالخصوص .

إنزال الستار مؤقتا والتهديد بإنهاء العرض. . . " (88) وهذا ما كان يقدم عليه "يوسف وهبي" فِعْلًا حسبما يُروى عنه ، اذ ما سمع ضجيجًا في القاعة أو أحسّ إنشغالا عنه "بأحاديث سموعة" فيهدّد وأنّه كثيرًا ما كان يصيح في الجمهور "Silence ، يا غنم" (هكذا) (89) معبّرًا عن إمتعاضه من عدم إحترام طقوسية الفن المسرحيّ في صورته الغربيّة على نقيض ما كان يدور أثناء عروض المسرحيين الشعبيين ممّن يسعى إلى ربط صلة حميمة بالجمهور من خلال التفاعل معه بل وحثّه على المشاركة النشيطة في العرض ولم يكن النزاع بين التوجهين المسرحيين خفيًا ، فغالبًا ما يكون التعبير عن السخرية عند هذا التوجه أو ذاك من التوجه الآخر صريحا ، بل كثيرًا ما يعمد المسرحيون الشعبيون إلى تضمين بعض المواقف من مسرحيات "لجورج أبيض" أو "يوسف وهبي" في ما يقدمون من أعمال مسرحيّة فيُلحّون على سمة التقعّر في لغة الحوار وعلى غرابة أحداث تلك المسرحيات ونوعيّة شواغل أصحابها (90). أما أصحاب المسرح "الاتّولي" الذي كان يطلق عليه اسم "المسرح الجادّ "

---

88) علي الراعي ، "الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري" سبق التعريف به أنظر ص (87) .

89) المرجع السابق .

90) أورد "علي الراعي" في كتابه السابق الذكر أمثلة عن الأمر ، أنظر (ص : 74 ــ 76) مثلاً، حيث ضمّن مشاهد قدّمها الفنان "محمّد المغربي" سنة 1914 يسخر فيها من التوجّع والتفجّع ومن النهايات المفزعة معتمدا التصوير الكاركاتوري لنهاية مأساة "أوديب" التي قدّمها "جورج أبيض" سنة 1912 ولبعض السيلودرامات التي أشتهر بتقديمها "يوسف وهبي" مستخدمًا في كل ذلك اللّغة العربية الناشزة مع اللّهجة الدارجة المتوسّلة في حِوار مسرحياته .

على نقيض النوع الأوّل الذي كان تطلق عليه تسمية "المسرح الهزلي"، فإنّهم كانوا يتعالون على المسرح الشعبي وتاجاته ويعتبرونه ضربا من التهريج الحاطّ من قيمة الفنّ الرافي الذي يمارسون ، واعتبروا دورهم – من ثمة – متمثّلا في الرّفع من مستوى الجمهور حتى يحسن تذوّق "المسرح الجاد" أو "المسرح الصحيح" على حدّ تعبير "محمّد تيمور".

وما كان لهذا التوجّه "الصفائي" أن يحقّق ما سعى إليه ، نظرا لصعوبة توفير المستلزمات المسرحيّة التي تتطلّبها تلك الأعمال المسرحية سواءً منها الأطر المناسبة أو الممثّلين والممثّلات بل من نقّاد ذلك العصر من يشير إلى محدوديّة قدرات أصحاب هذا التوجّه أنفسهم في مجال ممارسة هذا الفن (91) زيادة على عدم النجاح في جلب الجمهور الواسع اليهم الأمر الذي دفع إلى النفور من قاعات المسرح ولم يكن موقف أغلب النقّاد المستهجن لتوجّههم ذلك بأجنبيّ على تأكيد ذلك الفشل ، فمنهم من حمّلهم مسؤولية رغبة الجمهور العريض عن المسرح رغم من إعتبر إنبهارهم بالغرب السّبب في تأكيد التبعيّة إليه وفي الوقوع في فخّ التقليد الطابع لنشأة مسرح عربي فعلي .

---

91) كتب محمّد تيمور في مقال له نشر في "حياتنا التمثيلية" (وقد سبق التعريف به) مقيّما إنجازات "جورج أبيض" المسرحية ومنبرا بشكل خاصّ إلى أسباب عدم التوفيق في بعض أعماله ، رغم ما حقّقه من إضافات في مجال المسرح العربي فأكّد على شدّة تأثّره بالمسرحيين الأوروبيين وانسياقه خاضعا إلى تقليد أستاذه "سلفان" في غير ما يوافق مواصفاته "وليت الناس يقولون إن جورج صورة لسيلفان مصغّرة للنّاظرين وأنه يمشي على طريقته في كلّ شيء حتى في الأدوار التي لا توافق طبيعة سيلفان . . . وقالوا إنه عاجز أيضا عن فهم أدواره لأنه يُخرج كل دور على طريقة أدواره الأولى، تارة "أوديب" وطورا عطيل وآنا تراه مزيجا من الثلاثة . . ." (والدّور الثالث هو لويس XI طبعًا) أنظر "حياتنا التمثيليّة" الجزء الثاني ص (141) .

والمقال الذي كتبه "محمّد كمال البنداري" نقدًا لإحدى مسرحيات "جورج أبيض" و"فرح أنطون" سنة (1913) أوضح عيّنة على ما كان يعترض سبيل تيّار "المسرح الأصولي" من إحترازات هي في جوهرها مُترجمةٌ عن حاجز التأصيل الذي كان يسكن أغلب الممارسين لهذا الفن والمشتغلين بمستقبله في ذلك العصر . يقول صاحب هذا المقال :

"لقد بقيت تلك الرّوايات رغم ترجمتها إلى العربيّة غريبة صرفة لا تأتلف مع أذواقنا الشرقيّة المصرية ولا تنال من نفوسنا لأنّها إنّما وضعت لجمهور يختلف عنّا في الأفكار والأخلاق والعادات والميول النفسية فكان "لجمهورنا الحق إذا لم يقبل على مشاهدتها ، وبالتّالي إذا إنصرف عن التمثيل ..." (92) فيتجلّى للباحث أنّ ظهور تيار "أصولي" في الممارسة العربيّة لهذا الفن يدعو إلى إحترام الأصول السائدة في المسرح الغربيّ و"ترويض" الجمهور العربيّ حتى يتقبّله ويتفاعل معه في صورته "الصّفائية" تلك ، لم يكن ليَحُدّ من غلبة التيّار التأصيلي العفوي والواعي بل لعلّ توجّهات هذا التيّار الأصولي ذاتها هي التي أسهمت في تأكيد المنحى التأصيلي ذلك ، ولا يعود هذا الأمر إلى فشل أغلب الدّاعين إلى المسرح "الأصولي" في جلب "الجمهور العريض إلى عروضهم وارتباط بعضهم ، لاحقًا ، بالفنّانين الشعبيّين والسّير على منوالهم (93) فحسب ، وإنّما يعود إسهام هذا التيّار في ترسيخ المنحى التأصيلي وتطويره إلى اكتشاف سِمَة التنوّع

---

92) محمّد كمال البنداري ، "الجريدة" أفريل 1913 نقلاً عن "تطوّر النقد المسرحي" (سبق التعريف به) ص : (136) .

93) عندما قلّت المداخيل نتيجة عدم إقبال الجمهور على المسرحيات التراجيدية عمل "جورج أبيض" مع الممثلين الشعبيين الذين كانوا يقدّمون المسرحيات القصيرة الخفيفة المزدوجة اللغة . أنظر "عطية أبو النجا" في كتابه المذكور ص (220) .

في هذا المسرح الغربي وتجلّي تفاوت المراتب في قيمة نتاجاته ، الأمر الذي وَلّدَ ضَوْرًا من المناهظة لاعتبار المسرح الغربي كتلةً واحدة يُهتَدَى به أو يُنفَر منه . وهذه النظرة الجديدة إلى المسرح الأوروبي أعطت الدعوة إلى التأصيل نفَسًا جديدا وحُجَجًا إضافيّة ما كانت لِتتوفّر لرُوّاد ممارسة هذا الفن الأوائل ، نظرًا لعدم تمتّعهم بما توفّر لأصحاب الدعوة إلى التأصيل اللاحقين والمنتمين إلى النّخبة من اطلاع ضافٍ على فكر الغربيّين ومعالجة حميمة لمختلف فنون تعبيره عامة وإبداعاته المسرحيّة خاصة . ويُمَثِّل "بشر فارس" (1906 ــ 1963) عيّنةً دالّة ومثالا واضحا لهذه النخبة الصغيرة من تراكم المعرفة بثقافة الغرب ومن الاتصال المباشر بنتاجاته - من جهة، والشاعية من جهة أخرى إلى إعادة الاعتبار للشخصيّة العربيّة في مجال ممارسة التعابير الفنية عامّة والمسرحية منها بالأخصّ . فلقد عرض "بشر فارس" مسألة "تأصيل المسرح العربي" بشكل واضح وصريح منذ نشره مقاله الموسوم بـ"في التأليف المسرحي" سنة 1939 (94) متطلّعا إلى الإسهام في توجيه الحركة المسرحيّة العربيّة في بلاده (95) وذلك عبر العمل على اقناع المسرحيّين العرب بضرورة اجتناب الانسياق إلى تقليد النّاجات الغربية اذا ما أريد تحقيق ابداع عربي فعليّ في مجال هذا الفن .

---

94) بشر فارس ، "في التأليف المسرحي" مقال نشر في مجلّة "الثقافة (مصرية) عدد (10) 7 مارس 1939 .

95) يبدو أنه كتب هذه المقالات ليسهم بها في توجيه إختيارات الفرقة القومية (1935 ــ 1942) التي أسستها الحكومة المصرية بعد أن فشلت تجربة "فرقة إتحاد الفنانين" التي أدارها "زكي طليمات (؟: 1988) خلال موسم (1934 ــ 1935) .

ولعل بدء دعوته في نصه المومأ إليه على التذكير ، أولا ، بالسمة الوافدة لهذا الفن فكتب من ناحية : "المسرح العربي مثله كمثل التصوير والنحت ، والفنانون عندنا أخذوا الصناعة فيه عن الفرنجة ، لأن التصوير في الإسلام رقيق الشأن ..." (96) وأردف قوله ذلك ، من ناحية أخرى ، بما يلي : " إن التأليف المسرحي أجنبي عن آدابنا ، فليس له تقاليد عربية ، وهذا أمر حسن من وجه قصته أن التقاليد الأدبية إن أمدت بالاشكال والاوضاع ، فإنما تهدد بأن تشل الأقلام وتضغط القرائح وحسبك الشعر عندنا مثلا ..." (97) ولئن رأى في غياب التقاليد المسرحية فرصة سانحة لاجتناب الوقوع في أسر عادات خانقة تمنع الطاقات الإبداعية من خلق الطريف ، فانه أقر بأن التوفيق لم يحالف من مارسن هذا الفن من بين العرب إلى عهده ، بل غلبت ، في رأيه ، على نتاجاتهم سمة الرداءة التي بدت له حافزا على الدعوة إلى تأصيل ممارسة هذا الفن باعتبار أن منشأ هذه الرداءة متمثل في " أن [المسرح] لم ينزل منزلة الفن المصرف ولم يبتذل في سبيله شيء يذكر فالمؤلفون والنقاد عرفوا عنه من همهم ، والنظارة عدوه لونا من ألوان الفكاهة ساعة يهزل ، وضربا من ضروب التسلية يوم يجد ، وأما الحكومة فلم ترعه إلا لماما ؛ وإنما الجهد أتى من ناحية الممثلين أنفسهم ، وقلما صنعوا شيئا ، لانهم جعلوا أهواء الجمهور نصب أعينهم ولانهم كانوا إلا أقلهم غير حذاق ..." (98) فكان صلك

---

96) بشر فارس ، "فن التأليف المسرحي" السابق الذكر ص(45) .
97) المرجع السابق .
98) المرجع السابق ، المعطيات ذاتها .

التقليد هو السلك المفتوح وحده أمام هؤلاء الممارسين لهذا الفن وكان مجهود " أصحاب الفرق التمثيلية في الشرق العربي [مختزلاً في أنهم] راحوا هذا يطلق يده في مسرحيات (موليير) وذاك يقتبس من مسرحيات (اسكندر دوماس الابن) أو (ساردو) . وثالث يؤدي بالعربية مسرحيات (شكسبير) فضلا عن أن المؤلفين يرتسمون خطط أصحابهم الفرنجة ويحاكونهم . . . " (99) وبدا له في ذلك قصور مأتاه نظرة إلى فنون الغرب لا تخلو من تعميمية وانبهار يظفيان على هؤلاء الغربيين ونتاجاتهم هالة من الإجلال لا يبدو الكثير منهم ومنها - في رأيه - أهلا لمثل ذلك التبجيل بل من ذلك النتاجات ما هو ضحل عديم القيمة . وعلى هذا الأمر ركز "بشر فارس" العقدمة الثالثة التي أعتمدها في مسألة "تأصيل المسرح العربي" ، فدعا إلى ضرورة النظر النقدي لتلك النتاجات والتخلص من مركب النقص إزاءها وإزاء أصحابها إذ " أنه من العسف - في رأيه - أن نعدّ كل ما يجري في أوربة (لاسيما فرنسة وهي غلبتنا في فن المسرح) على جانب عام من جلالة الخطر وعظمة الشأن . . . " (100) وحاول أن يبرهن على صحة ما ذهب إليه فسعى إلى تقويم حصيلة موسم مسرحي فرنسي (101) مستعرضا أهم المسرحيات المقدمة أثناءه ، مقوما لمختلف جوانبها مبرزا محاسن الضعف والقصور فيها مقارنة مع ما أمكن إبداعه من لدن الفرنسيين وغيرهم من الاوربيين في أحقاب وأمكنة أخرى . واستخلص من إستعراضه النقدي ذلك " . . . أن التأليف المسرحي لهذا العهد في فرنسة على جانب عظيم من الاضطراب في جملته . . . وأنه يقصر على أن ينمو نموا طريفا [بل] . . . انه ينزل

---

99) المرجع السابق : المعطيات عينها .

100) بشر فارس ، "التأليف المسرحي في فرنسة" مجلة "الثقافة" (المصرية) عدد (192) يونيه (1941) ص (15) والقوسان من لدن الكاتب .

101) خريف 1938 .

إلى أهواء سواد الجمهور الراغب عن اللذة المعنوية المحضة . . . "(102)

وهذه المقدمات الثلاث أوصلته إلى اقتناع مفاده أن تجاوز مستوى الرداءة في الإنتاج المسرحي العربي مشروط بالوعي بضرورة "الاستقلال" عن المناهج الغالبة في الممارسة الغربية للمسرح واتباع الطريف من الشمال. وعبر عن الأمر قائلا : "والذي يهمنا هو أن المسرح عندنا ينبغي له أن يستقل بلون يُعرف به أو يحاول هذا ، حتى يقال "المسرح المصري" كما يقال "النحت المصري" أو كما يقال مسرح بلدان الشمال والتصوير الهولاندي "(103) ثم سعى إلى تدقيق مقصده من الدعوة إلى "استقلال المسرح العربي بلون يعرف به " فبين أن الأمر في عرفه لا يتمثل في مجرد معالجة قضايا الإنسان العربي في المسرح ، بلغة عربية تستعطها شخصيات عربية الملامح والسمات وانما يتجاوز الأمر ذلك إلى ما هو أهم وهو الشكل الفني ذاته في علاقته بنفسية العربي الخاصة وميزات ذوقه وحسه . وقد صاغ هذا الرأي في الفقرة التالية : "وبعيد أن يكون هذا بمعالجة القضايا الاجتماعية على خشب المسرح ، وبإبراز أشخاص ، على رؤوسهم طرابيش وفي أرجلهن خلاخيل حسبما يظن بعضهم ، فإنما هو لون خارجي ، على حين اللون المقصود تشويه وجهة معينة ، تستمد خطتها من حركات النفس التأثرية ومن تقاليد التصورات الفنية . . . " (104) وما ذهب إليه "بشر فارس" في نص خطابه

---

102) المرجع المذكور في الهامش قبل السابق ، ص(16) .
103) بشر فارس ، في التأليف المسرحي ، "الثقافة" عدد (10) ص(45) .
104) المرجع السابق ، المعطيات نفسها .

التأصيلي رغم عدم إكتماله (105) يعبّر عن وعي بضرورة ارتفاء مسألة تأصيل المسرح العربي من السّعي إلى الملاءمة بين النّتاجات المسرحيّة الغربية بشكل عفوي أو عن وعي ، مع ما اعتبر خصائص مميّزة للمجتمع العربيّ الاسلاميّ إلى مستوى أعمق أساسه الكفّ عن النّظر أوّلا إلى النتاجات المسرحيّة الغربية نظرة إطلاقيّة تبدو من خلالها رفيعة القيمة في ذاتها مادام يسعى إلى تغريبها إلى الجمهور العربي والاسلامي تقريبا يقصد منه خدمة هذا الجمهور ، و الدعوة،ثانيا،إلى النّظر اليها نظرة نسبيّة تربطها بظروفها ومحيطها وتميّز فيها بين ما هو رديء وجيّد وعدم القناعة،ثالثا ، بتناول مضامين عربية في أطر مكانيّة وزمانية عربية بآعتبار ذلك أمرا سطحيّا لا يمسّ جوهر الإبداع ولا يخرج أصحابه عن دائرة التقليد ولا يخلّص نتاجاتهم من الرداءة طارحا بذلك مسألة الشكل الفنّي ودلالاته الجمالية الذّوقية وأبعاده الفلسفية معتبرا إياه المجالَ الفعليّ لتأصيل هذا الفن وكلّ فنّ . ولا يكاد خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر المتجلّي في النصوص التي حدّدنا يخرج في منطلقاته الأساسيّة الجامعة عن الوجهة

---

(105) أعلن في مقاله الأوّل "في التأليف المسرحي" المنشور في مارس 1939 أن هذا الأخير ليس إلاّ توطئة عرّفنا فيها عن آرائه التأصيلية مجملة ستليها مقالات أخرى" يبيّن [فيها] الحال التي إنتهى المسرح الأوروبي لهذا العهد ، ويعرض فيه الأسلوب الذي به ينحو نحونا على قدر ما يستطيع خلق اللّه أن يتجنّب بعضهم أثر بعض . . . (ص(45) من المقال المذكور). إلاّ أنه انقطع عن نشر المقالات المعلنة ولم يظهر المقال الثاني إلاّ بعد أكثر من سنتين اثنتين (17 جوان 1941) وآعتذر في الهامش رقم (1) عن التأخّر في نشر المقالات وعلّل ذلك بفقدان مخطّطه وآلتزم بنشر بقية المقالات في الأعداد التالية إلاّ أنه إنقطع عن ذلك فلم ينشر في هذه المجلة أيّ مقال من المقالات المذكورة الى حدود سنة 1944 وهي تاريخ آخر الأعداد التي أمكننا الاطلاع عليها من هذه المجلة . فلعلّه فقد بقيّة المقالات من جديد ، لكنّ ما ورد في المقالين لا يخلو من وضوح في خصوص نظرته التأصيلية .

التي اتجهها نصّ "بشر فارس" هذا ، بل إنّنا نكاد نعثر في بعض نصوص المعاصرين على نفس التعابير والصور المعتمدة فيه بشكل يبدو معه التطابق بين النّصّين تامّا، فلنحدد المجال الفعلي للتأصيل يعمد عزالدين المدني ، مثلا ، الى نفس الصورة التي إعتمد بشر فارس في الفقرة المذكورة آنفا فيقول : "ورب مسرحية تونسية عربية تتحدث عن بلادنا وعن شعبنا وعن قضايانا لا تقاسمنا خبرنا ولا ملحنا . . . ويظلّ عمل [هذا المؤلّف] معوّجا بين يديه وكأنه من إنتاج مؤلّف أجنبيّ يكتب باللّغة العربيّة رغم أن حوارها عربي . . . ودیكورها "باب سويقة" وأشخاصها عرب أسماؤهم : محمّد وأحمد وصالح . . . " (106) على أنّ ما يدعو عليه "بشر فارس" توجّهه المحدّد لا يبدو في قطيعة ، كذلك ، مع التيارات الفكريّة التي وَجّهَت الاشتغالات النقديّة في عصره ، فيكاد يتطابقُ تعبيرُ هذا الأخير تطابقًا تامّا ـ مثلا ـ مع تعبير "عباس محمود العقاد " (1889 ـ 1964) في خصوص تأصيل الأدب العربيّ أو ما عبّر عنه بتحقيق "القوميّة في الأدب" إذ يقول : "انّما تظهر [القوميّة] في خوالج النفوس أكثر كثيرا جدّا مما تظهر في أسماء المعالم وعناوين المدن والأشخاص . . . "(107) ممّا يؤكّد أنّ هاجس التأصيل لم يكن خاصّا بالمسرح فحسب وإنّما هو أمر منسحب على مختلف أشكال التعبير ، فطبيعيّ ، من ثمّة ، أن يتواصل حضوره عند المعاصرين من المبدعين العرب عامّة والمشتغلين منهم بفنون المسرح خاصّة ،

---

106) عزالدين المدني ، بيان ديوان الزنج ، (سبق التعريف به) ص : (13 ـ 14).
107) "عباس محمود العقاد " ،"شعراء مصر وبيئاتهم في الجيل الماضي" ص : (201) نقلاً عن : شكري عيّاد ، الرؤيا المقيّدة (سبق التعريف به) ص : (27) .

وطبيعيّ كذلك أن تتطوّر صوره عندهم . فهل يعني هذا أن دعوات المعاصرين لتأصيل المسرح العربيّ وطرق معالجتهم للمسألة ليست إلّا امتدادًا لما نادى به السّابقون من الرّوّاد وتابعوهم واللّاحقون ؟

3.1.4. النّقلة النّوعيّة في خطاب المعاصرين التّأصيلي :

إنّ ما يبدو ثابتًا في ما حلّلنا من عيّنات نصّيّة ، هو أن مسألة "تأصيل المسرح العربي" ليست أمرًا طارئًا على خطاب المسرحيّين العرب النّقديّ والتّنظيريّ وأن هاجس السّبق المتواتر في كثير من نصوص المعاصرين لا أسس يرتكز عليها مدّعاة . فلقد تبيّن لنا إهتمام أغلب الرّوّاد وتابعيهم في نصوص خطابهم التّأصيلي الّذي عالجنا إهتمامًا خاصًّا بكثير من التّعابير الإنسانيّة العربيّة القديمة والظّواهر الثّقافيّة الشّعبيّة الّتي عدّها بعض أنواع المعاصرين في خطابهم التّأصيليّ طريقًا إلى تحقيق التّميّز المنشود . وظهر جليًّا حضور المنطلقات الأساسيّة التي جمعت بين توجّهات أغلب المعاصرين التّأصيلية في نصوص الرّوّاد وتابعيهم ، فلمسنا فيها إقرارًا من ناحية ، بالتّطابع الوافد لهذا الفنّ وبأهمّيته في منظور أصحاب هذه النّصوص بالنّسبة إلى المجتمع العربي في العصر الحديث من ناحية ثانية ، إضافةً إلى التّعبير عن عدم الرّضى بمستوى السّائد من النّتاجات المسرحيّة العربية في عصرهم واعتبار "التّأصيل" ، على إختلاف توجّهاتهم فيه ، من ناحية ثالثة ، شرطًا أساسيًّا لتحقيق الأحسن من النّتاجات . وتجلّى الجمهور ، على إختلاف نظرتهم إليه ، يحتلّ موقعًا خاصًّا في خطاب أغلب الرّوّاد واللّاحقين ، سواء عند تقويم النّتاجات الفنّية السّائدة في عصرهم أو عند تعليل الدّعوة إلى توجيه المشتغلين بالمسرح إلى تحقيق صور من التّميّز تتناغم مع صور من الوعي الوطني المؤكّد لأهمّية الإنتماء الثّقافيّ والحضاريّ في مواجهة أخطار الذّوبان النّاشئة من لدن الغرب الاستعماريّ ، إذ كان المنطلق عند أغلبهم إعتبار الشّعوب والأمم مختلفةً في خصائصها متمايزةً

في أذواقها، وآليّات الفنية متفاعلة بالضرورة مع هذه الخصائص والميزات وخاصة منها الفن المسرحيّ المرتبط بالجمهور الموّجهة إليه نتاجاته ارتباطا حيويّا إنطلاقا من طبيعة هذا الفن والأسس التي عليها يقوم ، الأمر الذي جعل مسألة التأصيل متحتّمة الحضور، عن وعي أو عن غير وعي، في ذهن المشتغلين بهذا الفن من بين العرب وأكد عراقة تناول التأصيل بينهم وعراقة الدواعي إليه ، فأثمرت هذه العراقة بدورها حافزا للمعاصرين فاعلا يدفعهم إلى الدعوة إلى التأصيل يُضاف إلى الحوافز التي تجلّت منذ بداية الممارسة العربيّة لهذا الفن واتّصل حضورها إلى الممارسة الراهنة له ، إلا أن معيار النظر في الأمر لا تخفى عليه النقلة النوعيّة الحاصلة في خطاب الدعوة إلى التأصيل عند أغلب هؤلاء المعاصرين .

وتتجلّى هذه النقلة النوعيّة ، أساسا ، في أمرين إثنين ، يتمثّل أولهما في التحوّل الحاصل في طبيعة الغاية من فعل التأصيل ، فبعد أن كانت المقاربة "البيداغوجيّة" غالبة على خطاب الدعوة إلى التأصيل أضحى "البعد العقائدي" (108) هو العنصر الأهمّ في ذلك الخطاب . ويتمثّل الثاني في الصورة التي تبدو عليها نتاجات الغرب المسرحية في ذات هذا الخطاب فبينما بدت "كتلة منسجمة" في معظم نصوص الخطاب التأصيلي

---

108) إستعرنا هذا التعبير عن د . عفيف بهنسي " الذي ميّز في إطار تناوله لتوجهات الفنانين التشكيليين العرب بالدرس ، بين المقتصرين في ممارستهم الفنية على تناول المضامين العربيّة في نتاجاتهم الفنية وبين من يتجاوز ذلك إلى السعي إلى تحقيق تميّز في الأسلوب والشكل ذي سمة عربية ، فأطلق على موقف الصنف الأول سمة "الذرائعيّ" في حين أعتبر الآخرين ذوي موقف "عقائدي" . أنظر ص (190) وص (192) بالخصوص من كتابه الموسوم بـ : "جمالية الفن العربي" سلسلة "عالم المعرفة" الكويت ، فبراير : (1979) .

عند الروّاد وتابعيهم تراءت في نصوص المعاصرين متعدّدة متنوّعة . وصورة الأمر ، بالنسبة إلى مجال النّقلة النوعية الأولى، أن وراء كلّ دعوة إلى التأصيل تكمن في غالب الأحيان غايتان متلازمتان تتمثّل الأولى في السّعي من وراء فعل التأصيل إلى مواجهة صور الاستلاب الناتجة عن الوقوع في فخّ التبعيّة الثقافيّة للغرب الاستعماريّ المتجلّية في الارتباط بمزاجه الذوقية والفكريّة، والعمل على إبراز خصوصيّة الإنسان العربيّ وتميّز شخصيّته ، وتتمثّل الثانية في ترغيب العرب في ممارسة هذا الفنّ السلّم بقيمته في ذاته ، نظرا لما يوفّره للإنسان من أدوات للتعبير عن قضاياه وقضايا محيطه الاجتماعي والتفاعل معها ، اعتبارا لما يضع بين يدي الإنسان العربي من وسائل لدرء مظاهر التخلّف وتجسيد الانتماء إلى الحداثة .

وتتمثّل " المقاربة البيداغوجية" في تقديم الغاية الثانية والميل إلى تغليبها على مقتضيات الأولى فيتجلّى فعل التأصيل في نصوص الكثير من السابقين – ولو بدرجات متفاوتة – وكأنّه سعي إلى إزالة ما يقنع الجمهور العربيّ والإسلاميّ من التمنّع بهذا الفنّ وما ينفّره من التفاعل معه والاستفادة منه سواء كان ذلك من منطلق ذوقيّ جماليّ أو أخلاقيّ دينيّ ، فيصبح الطريق إلى التأصيل متمثّلا – في عُرف أغلبهم – في تهيئة الجمهور العربيّ والاسلاميّ لتقبّل هذا الفنّ في صورته "الأصوليّة"، بل قد تتصوّر عمليّات التأصيل عند بعضهم – ضروبا من التنازل عن بعض العناصر التكوينيّة لهذا الفنّ مقابل إقبال الجمهور عليه ، ووجه "البيداغوجيا" في مقاربتهم متمثّل في أنّ تأصيل المسرح والدّعوة إليه إنّما هو أمر مرحليّ يزول بمجرّد تحقيق الغاية المغلّف عنها في نصوص ذلك الخطاب ، وعلى هذا الأساس يمكن أن نفهم لماذا كان "الإنتقاء" لأنواع من المسرح دون غيرها ،وكانت "الملاءمة" الآخذة بعين الاعتبار طبيعة الجمهور في عصر بعينه والحاوية لضروب من الحرص

على التدرّج مع إستعدادات هذا الجمهور ، طريقين إلى تحقيق تأصيل الفنّ المسرحي متواتيين الذكر في خطاب أغلب الروّاد التأصيليين وتابعيهم .

وأما "المدى العقائدي" في الدعوة إلى التأصيل فيتجلّى في تغليب الغاية الاولى في نصوص خطاب التأصيل على الغاية الثانية إذ يبدو الإلحاح على تحقيق الذات من خلال ممارسة هذا الفنّ هو الغاية الأساسيّة من وراء التأصيل والدعوة إليه ولذلك تتخطّى مسألة حدّ الهوية العربية وبيان مكوّنات الشخصيّة القوميّة - على ما يمكن أن ينشأ عن ذلك من إشكالات - بأهتمام خاص في نصوص خطاب التأصيل إلى جانب بيان ماهية هذا التعبير الفني وخصوصياته ولذلك تطفو قضيّة الشكل الفني ودلالاته في تلك النصوص بأعتبارها المدارَ الفعليّ لتأصيل المسرح العربيّ بينما تبدو الغاية الثانية ، حسَبَ هذا التوجّه ، حاصلة بمجرّد تحقيق الاولى . ولا نكاد نظفر بمثل هذه النظرة بشكل واضح في معظم نصوص الروّاد وتابعيهم إذا ما استثنينا ، طبعًا ، من ذلك منذ "بشر فارس" في عرض مسألة تأصيل المسرح العربي ومَن سار على دربه .

أمّا بالنسبة إلى مَجال النقلة النوعيّة الثاني فتتحدّد نتيجة لضرورة تناول مسألة الخرب ونتاجاته المسرحية وذلك بحكم طبيعة مسألة الأصالة والتأصيل في ذاتها ، (109) من ناحية ، وبحكم إقرار الداعين إلى الأمر في مجال المسرح ، روّادًا

---

109) أنظر الفصل السابق الموسوم "بالأرضية الفكريّة للمسألة".

كانوا أو معاصرين ، بالسمة الغربية لهذا الفن من ناحية ثانية ، فيات من الضروري أن يكون لنتاجات الغرب ذكر في هذه النصوص وصورة ، والناظر في نصوص الرواد وتابعيهم يلاحظ أن النتاجات المسرحية الغربية في خطاب أكثرهم بدت وكأنها "كتلة منسجمة" ، رغما عن ميل بعضهم إلى تصنيفها حسب أنواعها العامة فتكلم بعضهم عن "روايات مفرحة مزهرة" وأخرى "عبوسة مخزنة" ولكن الباحث لا يكاد يجد لدى نقدهم تقويما لهذا النتاج أو ذاك ولا ينما لعمل هذا المسرحي بالمقارنة مع غيره ، فضلا عن السعي ربط تلك النتاجات بظروف إبداعها وبنوعية تلقيها . في حين تتجلى النظرة النسبية لنتاجات المسرح الغربي واضحة بدرجات متفاوتة في أغلب نصوص خطاب المعاصرين التأصيلي سواء على مستوى التمييز بين ما هو رديء فيها وما هو جيد ، وذلك مهما كانت المقاييس المعتمدة في ذلك التمييز ، أو بمناسبة ربط هذا النتاج أو ذاك بالظروف التي عنها تولد ومعها تفاعل ، الأمر الذي خلع على مقاربات أغلب المعاصرين التحليلية غروبا من الحرص على التدقيق جعلت تناول مسألة التأصيل لا يخلو من تركيب وتعقيد ، فغاب ، نتيجة لذلك ، عن نصوص أغلبهم ، أو كاد ، الأسلوب التقريري الغالب على أكثر نصوص خطاب الرواد وتابعيهم التأصيلي والجازم بتحقيق "المسرح المتأصل" بمجرد تطبيق ما اقترح في تلك النصوص من طرق ووسائل ، وناب عنه ، عند معظمهم الأسلوب الحذر الذي يقر بصعوبة الأمر من ناحية وبالحاجة إلى تراكم التجارب فيه والمحاولات (110) ولقد كان "ميخائيل نعيمة" و"بشر فارس" ، ومن سار على دربيهما في تناول المسألة ، الاستثناء المؤكد

---

110) نفصل القول في الأمر في الفصل اللاحق .

لحضور صورٍ كاملةٍ للتطوّر في طبيعة النَظر إلى المسألة وفي طُرق معالجتها منذ عهد الروّاد وتابعيهم ، ولقد وجدت هذه الصور الكاملة من الأسباب والظروف ما جعلها تتجلّى بشكل أوضح في خطاب المعاصرين التأصيليّ دون أن تمنع استمرارَ حضورِ تصوّراتِ الروّاد ذاتِها في خطاب بعض هؤلاء المعاصرين .

إن وراء الوقوف على هذه الأسباب والظروف التي نشأت هذه "النقلة النوعيّة" ، تحديدًا لحوافز أخرى وخلفيات لا يخلُو السّعي إلى تحليلها من فوائد تساعد على فهم دواعي التنوّع والاختلاف في توجّهات المعاصرين في معالجة المسألة وفي حدّ صُور المسرح العربيّ المتطلّع إلى إبداعه من لَدُن هؤلاء . فما هي أهم هذه الظروف والأسباب وكيف الطريق إليها ؟

4 ـ 2 التيار القومي وأبعاده الثقافية :

ليس كان إسقاء النصوص وتحليلها هو المسلك الذي حدّدنا للوقوف على دواعي التأصيل ومعاييه ومنطلقاته ، فإنّ ذلك لا يمنعنا من إنعماد عناصر تُدْرِجُ خارجة عن هذه النصوص ولكنها ـ في حقيقتها ـ متضمنة فيها أشد التضمن إذ هي كامنة فيها ، حاضرة في الأسس التي عليها يبنى جوهر الخطاب الوارد فيها . وفي النصوص المعنية ، من الإحالات الصريحة والمبطنة ما يرجع بنا إلى صورة أنتظر فيها . وتتمثل هذه الأطر في مكوّن الإطار العام الذي منه تولّدت صورة من التصور ـ صوص الخطاب التأصيلي وفيه يرتسم أصحابها . فمن هؤلاء من يسرّ فيه ومعه ومنهم من كان يناجيه حالما لهذا الإطار سواء أكان دلّ على صعيد التكوين المعرفي العام وأسلوبه الفني المتخصص أم في مستوى ما أبدعوا من آثار وعبّروا

به من رؤى وأفكار ، فتحدّدت ـ بناء على مكوّنات هذا الإطار ـ علاقات هؤلاء بحاضرهم وماضيهم وصلتهم بهذا الفن ، وتجلّى الأمر في صور من التفاعل بينهم وبين ما جدّ من أحداث سياسيّة واجتماعيّة وثقافيّة في مختلف أقطار الوطن العربيّ مع بدايات النّصف الثاني من هذا القرن على الأخصّ ، إضافة إلى التّحوّلات الكبيرة التي هزّت ممارسة الفنّ المسرحيّ في أوروبا وفي غيرها من أصقاع العالم والتي لم يكن أغلب المسرحيين الدّاعين إلى التّأصيل في غفلة عنها ولا بمعزل عن أبعاد تأثيراتها . فتضاف إلى عوائق دعوة تأصيل المسرح عند العرب وإلى سمة هذا الفنّ الدّاعية إلى التأثير عبرات الجمهور الذي إليه توجّه نتاجاته ، دواع أخرى ومنطلقات لم تكن لتتوفّر للروّاد وتابعيهم من ممارسي هذا الفنّ والدّاعين إلى تأصيله من بين العرب . ولا يمكن أن تكون هذه الدّواعي والمنطلقات في غير صلة بما نجلّيه لنا في خطاب المعاصرين من غفلة نوعيّة في طبيعة عرى المسألة ومعالجتها . فبم تتمثّل هذه الدواعي والمنطلقات ؟ وكيف ساهم ذلك في توجيه خطاب الدعوة إلى التأصيل الوجهات التي رأيناها ؟

4 ـ 2 ـ 1 تجذّر الأنساق الفكرية القومية ومكانة المدى الثقافي فيها :

إنّ أهم ما يلفت الانتباه في الفترة التي ظهرت فيها دعوات أصحاب الدّعوات إلى التّأصيل والتي عنها تحدّثت ، هو بروز الوعي القوميّ بصورة خاصّة ولد تشاركيّا لا يكاد ، على اختلاف رؤى أصحابه وتنوّع السّبل إلى تحقيق تطلّعاتهم فيه ، يغيب عن أيّ توجّه فكريّ أو سياسي عربيّ بل يكاد يرتقي إلى مستوى المعطى الذي لا سبيل إلى نقاش مدى مشروعيّته . غير أنّ هذا لا يعني غياب هذا الوعي عن الفكر العربيّ قبل الفترة التي حدّدنا غيابا تامّا ، فلقد كان السّعي إلى تحقيق الذّات من الشواغل التي لم تغب عن فكر العرب وعن توجّهات

أغلب آثارهم الفنية عبر العصور . وخطاب رجال النهضة العربية المعاصرة الثقافي والسياسي مطبوع بها جس الهوية ويشاغل الحفاظ عليها سواء كان ذلك عند مواجهة حملات التنريك التي قامت بها الدولة العثمانية سعيًا إلى طمس معالم الخصوصية الحضارية العربية وإلى تغييب أي حضور لهم ممكن على الساحة السياسية أو عند التصدي لمساعي الإستعمار الغربي إلى الإستفادة من تركة "الرجل المريض" وتشويه الحضارة العربية الإسلامية إبرازًا للدور "التحضيري" الذي به يبرر حضوره الاستيطاني في هذا البلد أو ذاك . وطبيعي أن يجد ما عن هذه الظروف التاريخية خطاب ذو توجه قومي يؤكد فيه رجال النهضة العربية المعاصرة تميز القومية العربي عن بقية شعوب الدولة العثمانية تميزا يؤكد الوجود المستقل لهذا الشعب وكثيرًا ما تتحدد هذه الميزات عندهم في اللغة العربية والتاريخ المشترك (111) زيادة على تأكيد بعضهم على السمات العرقية المميزة للعرب عن بقية الأجناس وخاصة منها الجنس التركي ويتجلى هذا الأمر في إلحاح بعضهم على "نقاء" عنصر العرب وامتيازهم بالأخلاقيات" و"القدرات" لا يضاهيهم فيها أحد . ولذلك قلما ينبلور التوجه القومي في شكل دعوة إلى إعادة الاعتبار إلى العنصر العربي في إطار الخلافة

---

(111) أنظر مقال قومية (البعث العربي) لفاتيكيوتيس ، دائرة المعارف الاسلامية الجزء الرابع من الطبعة الجديدة (ص 812 ـ 816) .

P.J. Vatikiotis, Kawmiyya (orient arabe) in E.I., I V_2, 1978 pp 812-816.

أنظر كذلك : د. خيرية قاسمية، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة في الفترة ما بين الحربين العالميتين ، دراسات عربية ، عدد 12 ، مايو 1983، ص (91 ، 113) .

العثمانيّة أو في صورة مطالبة بقيادة عربية لهذه الخلافة ولنا في كتابات "عبد الرحمان الكواكبي" (1848 – 1902)، مثلاً، ما يجسّد بوضوح هذا الاتّجاه. إذ نؤكّد أنّها أهمّية الدور الخاصّ الذي لعبته العرب في بناء الخلافة الإسلامية وتميّز، من ثمّة، أحقّيتهم بالقيادة فيها، خاصّةً وأنّ لهم في لغتهم العربيّة وفي قدراتهم المستمدّة من أصولهم العرقيّة ما يجعلهم يمتازون عن سائر الأجناس وما يؤهّلهم وحدهم لدور القيادة تلك. "العرب، حسب تعبير الكواكبي، لغتهم هي اللّغة الخصوصيّة لإثنين وثلاثين مليون من المسلمين وغير المسلمين ... العرب أقدم الأمم إنشاءً لأصول نظامي الحكم وتقارب العرب في الهيئة الاجتماعية ... العرب أعرق الأمم في أصول الشورى في الشؤون العموميّة (112) ... وعندي أنّ حضرات آل عثمان أنفسهم إن تدبّروا لا يجدون وسيلة لتجديد حياتهم السياسيّة أفضل من إجتماعهم مع غيرهم على خليفة قرشي ..." (113). ويركّز "رشيد رضا" (1865 – 1935) على أهمّية اللّغة العربيّة في إزدهار حياة المسلمين ليؤكّد على الموقع الخاصّ الذي يجب أن يحتلّه العرب في إطار الخلافة الإسلاميّة فيذهب إلى

---

(112) الأعمال الكاملة لعبد الرحمان الكواكبي، مع دراسة عن حياته وآثاره، تحقيق محمّد عمارة (الهيئة المصرية العامّة للتأليف والنشر، القاهرة 1970) ج(3 ج)، نقلاً عن السيد يسين (مشرفٌ على البحث)، تحليل مضمون الفكر القومي العربي (دراسة إستطلاعية)، مركز دراسات الوحدة العربية بيروت، أكتوبر 1981، الطبعة الثانية (أوليها تجيبل)، 1982 ص 58.

(113) المرجع السابق المعطيات ذاتها، ص (315) من الكتاب الأصل وص (50) من الكتاب المنقول عنه.

أنه "لا يمكن للفكر الاسلامي أن يزدهر ما لم يزدهر اللسان العربي ولا يمكن الوصول الى وحدة "الأمة" الا بوحدة اللغة ، فاللغة العربية هي الجوهر المشترك بين المسلمين ..." (114)

ويتجلى التوجه القومي في عصر النهضة بشكل آخر في مجهود الشوام - وخاصة منهم المسيحيين - المنصب نحو إبراز التراث العربي اللغوي والأدبي والفكري والتعريف بأعلامه والسعي إلى توسيع مجالات المعرفة به وكشف صور الإبداع ومظاهر الطرافة فيه (115) فأكبدوا لأهمية الدور الذي لعبته الحضارة العربية في بناء الحضارة الإنسانية وفي دفع صور من التعصب إلى رد الاعتبار للعرب إلى مواجهة مظاهر الاستخفاف بهم ولحضارتهم .

إلا أن هذا الخطاب ، على توتره ، لم يصل إلى درجة من الوضوح والتماسك تضاهي ما وصل إليه الخطاب القومي في السنوات الخمسين والستين من هذا القرن ، إذ أن الفكرة القومية لم ترتق فيه إلى مستوى التسق الفكري المتكامل ولم تستقل بالبحث عن فكرة الأمة الاسلامية (116) وهذا العارض في درجة تماسك

---

(114) د . خيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة في الفترة بين الحربين العالميتين ، دراسات عربية عدد 12 ، مايو 1983 (ص 91 ، 113) أنظر ص (93)

(115) يمكن أن نذكر على سبيل المثال ما أنجز ابتداء من القرن السابق من لدن عائلتي اليازجي والبستاني من تحقيق لروائع الأدب العربي القديم نشرا وشرحا ومن معالجة لمعجم اللغة العربية وقواعدها ، ومن تطوير لطرق تدريسها وتعريبها من الناشئة العربية إضافة إلى حركة الطباعة التي أشرف عليها هؤلاء وجعلت التراث العربي الإسلامي في متناول القراء بشكل مستفاض .

(116) د . خيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة ... ، وقد سبق ذكره ص : (92) .

الخطاب القوميّ في نصوص المفكّرين والسياسيّين العرب المعاصرين فيما بينهم وبعد هما لا يكاد يختلف عمّا لاحظناه من تواتر في درجة التجذّر في خطاب تأصيل المسرح العربي عند المعاصرين بالقياس مع خطاب الروّاد وتابعيهم .

ولعلّ السّر في تبلور هذا الفكر القوميّ بشكل أوضح في الفترة التي حدّدنا يعود إلى التحوّلات السياسيّة والاجتماعيّة التي حصلت في الوطن العربي وفي العالم والمتمثّلة بالأساس في ما نتج عن الحرب الكونيّة الثانية من تغيير لموازين القوى وزعزعة لكثير من الآراء والمواقف التي كانت راسخة في الأذهان من ناحية ، وفي ما أنجزَ ، من ناحية أخرى ، عن إزدهار حركات التحرّر في إفريقيا وآسيا وعن خروج المستعمرين عن أغلب البلدان العربية من نزوع لدى سياسيي أغلب هذه البلدان المستقلة حديثا ومثقفيها إلى إبراز السّمات المميّزة لها سواء منها ما تعلّق بالخصائص المحلّية القطرية أو بالسّمات القوميّة ، فنجلس في خطابهم وعيٌ خاص بالمكانة التي حظي بها المدى الثقافي في استراتيجيّة الاستعمار السّاعي إلى تغيير عقيدته على "البلدان المولّى" عليها وإستمرار هذه الهيمنة على المستقلّ منها حديثًا ، فبدا أخذ المدى الثقافي – من ثمة – بعين الاعتبار في إطار العمل على تحقيق التحرّر التام من الاستعمار أمرًا ضروريًا . ولقد كان للمفكّرين والسياسيين العرب ، زيادة على هذه العوامل، من العوامل ما حفز التوجّه القوميّ عامة وآخر تمثّل في الحاجة إلى إيديولوجيّة دافعة تنطلق من السّمات المشتركة لماضي العرب وحاضرهم وتسعى إلى تجنيد هم لتجاوز ما أعترض سبيلهم ويعترض من تحدّيات ، فتبلورت – نتيجة لذلك – أساسًا فكريّة عكست ما عبّر عنه المفكّرون العرب في أدبيّاتهم منذ عصر النهضة العربية المعاصرة من حسّ وفكر قوميّين ، وتجلّت فيها الركائز الأساسيّة

التي ستنبني عليها هذه الإيديولوجيّات القوميّة الدافعة ، فطرحت أسئلة جوهريّة ما كانت لتطرح بشكل معمّق في خطاب المفكّرين القوميّين العرب الأوائل ، وأقترحت إجابات لم يقتصر فيها ، على توضيح الرّؤية وإثبات حقيقة الوجود القومي بل سعي من وراء الأمر إلى التّبشير بمشاريع مجتمعيّة تسعى إلى تغيير الواقع العربي نحو الأحسن والأفضل ويكاد يتّفق مؤرّخو الفكر العربي المعاصرون على إعتبار مجهود "ساطع الحصري" (1877 ـ 1968) من أهمّ المجهودات الفكريّة التي على أساسها أنبنت تلك الأسس الفكرية (117) فقد كان من بين المفكّرين العرب الأوائل الذين حاولوا تدقيق مفهوم "القوميّة" عامة (118) وضبط مكوّنات "القوميّة العربيّة" خاصة، فنظر إليها بأستقلال عن مسألة الخلافة العثمانية ساعيا ، من ناحية ، إلى الحسم في طبيعة الصّلة القائمة بينها وبين الدّين وعاملا ، من ناحية أخرى ، على إبعاد النّزعة العنصريّة في تحديد مقوّماتها "فوحدة الدم والأصل ، في رأيه ، إنّما هي من الأوهام التي إستولت على العقول والأذهان من غير أن تستند إلى دليل أو برهان" (119) وهو من بين الأوائل الذين أسسوا التوجّه الوحدوي في الفكر القومي بأعتباره الطّريق الأوحد إلى مواجهة غروب النّحدي فأصبح مجال القوميّة يتّسع ليشمل إلى جانب الحجاز واليمن الحصيب اللذين كانا يمثّلان أنقى

---

(117) د . حيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع النجزئة . . . سبق ذكره أنظر ص : (103) .

(118) المرجع السابق ص (104) .

(119) ساطع الحصري ، أبحاث مختارة في القوميّة العربية ، دار المعارف القاهرة ، 1964 نقلا عن السيد ياسين "تحليل مضمون الفكر العربي" ، سبق ذكره ص : (85) .

القوميين الأوائل (120) ، كلّا من الجزيرة العربيّة ومصر وشمال إفريقيا . وذلك لأنّ المقياس في الإنتماء الى هذه القوميّة انّما هو المدى الثقافي بمفهومه الواسع والمتجلّي في اللّغة العربيّة والتاريخ المشترك والتقاليد الحضاريّة الواحدة الخالقة "المدى وجداني" مشترك وواسع . "فأس الأساس" ، على حد تعبير ساطع الحصري ، في تكوين الأمة وبناء القوميّة هو وحدة اللّغة ووحدة التاريخ ، لأن الوحدة في هذين العيداسين هي التي تؤدي إلى وحدة المشاعر والمنازع ووحدة الآلام والآمال ووحدة الثقافة ، وبكل ذلك تجعل الناس يشعرون بأنهم أبناء أمة واحدة متميّزة عن الأمم الأخرى . " (121)

ولقد أكد "ساطع الحصري" أهميّة المدى الثقافي إذ إعتبره العنصر المحدّد في تحقيق وحدة العرب السياسيّة المرجوّة فكتب "إضمّوا لي وحدة الثقافة وأنا أضمن لكم ما بقي من ضروب الوحدة . . . " (122).

وطبيعيّ أن يكون لهذه النظرة إضافة إلى ما حفّ بها من ظروف تاريخيّة كبير الأثر في توجيه العمل الفكري والإبداعي عند العرب ، خاصة وقد جدّت في الأقطار العربيّة من الأحداث والحالات ما أكّد مشروعيّة هذا التوجّه ومصداقيّته وما وفّر أطرًا موضوعيّة وذاتيّة مساعدة على نمائه .

---

(120) خيرية قاسمية ، الوطن العربي بين الاتجاه القومي وواقع التجزئة . . . سبق ذكره ص : (105 ـ 106) .

(121) ساطع الحصري ، أبحاث مختارة في القومية العربية السابق الذكر ص 30 ، نقلا عن السيد ياسين ، (مشرف على البحث) ، تحليل مضمون الفكر العربي ، سبق التعريف به ص : (85) .

(122) نقلا عن خيرية قاسمية ، المرجع السابق الذكر ، ص (104) .

فلقد وجد التوجه القومي في خلف الغرب الاستعماري ، من ناحية ، وفي أشكال تحديثه ، من ناحية أخرى ، أوسع مجال لتجديد مقولاته .

ولعل أوضح تجسيد لصور التحدي المستهدف للوجود العربي إنما هو غرس آلة ولة الصهيونية في كيان الأرض العربية منذ سنة : (1948) بشكل أصبح معه العدوان العسكري و"الحساب" عدوانا يوميا موجها - في رأي أغلب القوى الفكرية والسياسية - ضد كل العرب (123) وهذا الأمر يجعل التحقق إزاء إثبات الوجود والبحث في الذات عما يمكن به مواجهة الاستعمار العربي الذي تحدد صوره وأشكاله ليس أمرا مرغوبا فحسب بل هذا واجبا وطنيا ملقى على عاتق المثقفين العرب ، وذلك مهما كانت اختلافات وجهات نظرهم ومنطلقاتها (124) وبهذا ارتباط المثقفين العرب بمحيطهم وقضايا عصرهم ، بشكل ما رهين الوعي بهذه المسألة . ولقد لقي هذا التوجه ، إضافة إلى تلك العوامل ، طروفا أخرى ملائمة تمثلت بشكل أساسي في ارتفاع عدد من الأحزاب والحركات السياسية ذات التوجه القومي دفة الحكم

---

123) يتجلى هذا التوجه واضحا - مثلا - عن مؤتمر "حركة القوميين العرب" الذين كانت نشأة حركتهم نتيجة تأثرهم الشديد بالنكبة وإعتبارهم إياها "وحاصة منهم "جورج حبش" ، "إهانة للكرامة الانسانية الفلسطيني إلى جانب كونها قضية قومية عامة" . أنظر سيد ياسين ، "تحليل مضمون الفكر العربي" (ضمن التعريف به ، ص :(15) خاصة ، أنظر كذلك سمير أمين ، الأمة العربية ص : (85) بالأخص من الترجمة الفرنسية

Samir AMIN, la nation arabe : nationalisme et luttes de classes, ed. de minuit. Paris, 1976. p: (85)

124) أنظر مقال "القومية" بدائرة المعارف الإسلامية :

KAWMIYYA, E.I, IV 2, 1978 pp: 812-816.

في بعض الأقطار العربيّة نذكر منها بالأخص "حرب البعث" بالنسبة لسوريا والعراق و"حركة الضباط الأحرار" في مصر وخاصة في العهد الناصري (125). ولقد عملت هذه الأقطار، بالأخص، على توظيف العمل الثقافي توظيفا سياسيّا وذلك بإعطاء توجّه قوميّ عليه. فوجّهت العناية إلى مواصلة أعمال الروّاد من الشوام وتابعيهم في البحث في التراث العربيّ المدوّن تحقيقا ونشرا وتعريفا إلى جانب العناية بالتراث الشعبي جمعا ودراسة وتدوينا إضافة إلى التراث الشعبي غير اللغوي، فأحدثت المؤسّسات الحكومية للغرض (126) وأصّلت البحوث في مجلاّته (127) وأفسحت الجامعات لها (128) فطبيعيّ أن يبادر حطاب المجدّد عبر العرب بهذه الظروف

---

125) المرجع السابق الذكر.

126) أنشأت الحكومة المصرية مثلاً مجلسا للفنون ومكتبا كاملا لهذه الفنون في الخمسينات أنظر مقال حسين مؤنس "الفلكلور" "المجلة" (المصرية) عدد نوفمبر 1958 ص 83 وما يليها، وأسست الحكومة التونسية سنة 1963 "مركز الفنون والتقاليد الشعبية في إطار المعهد القومي للآثار والفنون، وصدر عنه سنة 1965 مجلة الفنون والتقاليد الشعبية... (أنظر العدد (1) أفريل 1965 من هذه المجلة).

127) يذكر جاك بارك في كتابه العرب من الأمس إلى الغد، ترجمة د. علي سعد (سبق التعريف به) ص (270 ـ 273) عدداً من هذه الأبحاث التي اطلع عليها بداية السنوات الخمسين، إلى جانب ذلك يمكن أن نذكر كتاب "الأغاني التونسية" للصادق الزرقي الذي نشر سنة 1967 (الدار التونسية للنشر) بينما كان قد كتب منذ 1932 (أنظر مقدمة هذا الكتاب بقلم الأستاذ محمد الحبيب بن: (5 ـ 16)، وأنظر كذلك العدد 122 من مجلة "إبلا" سنة 1968:

IBLA. N° 122, Tunis, 1968.

128) تأسيس كرسي لدراسة الأدب الشعبي في الجامعة المصرية سنة 1960. أنظر كتاب جاك بارك السالف الذكر ص: (270 ـ 273).

وهذا الجوّ ، خاصّة إذا علمنا أن رهطا من مثقفي أغلب الأقطار العربية كان متحدّرا من طبقات مدن هذه الأقطار الشعبيّة وأريافها التي إستعاد أبناؤها من تعميم التعليم وسرّ مؤسّساته العصرية من لدن الأنظمة السياسيّة ذات التوجّهات الوطنيّة التي تقلّدت الحكم فيها ، فأكسب للنُّخب المثقّفة التقليديّة ، المتحدّرة من غير تلك الطبقات الشعبية أهمية تلك الأثورات وثراء دلالاتها ونجلّى ذلك بشكل خاص من خلال حضور هذه الأثورات في إبداعات المثقفين الجدد الذين يعانس أغلبهم معها تعاملا خلّاقا أثرى ناحية ، بفضلها الجمالية والدلالية ، وأكّد أهليّة الطبقات الشعبية للتعبير عن حقّها في الوجود (129) من ناحية أخرى . فطبيعي أن نجد لذلك صداه في الخطاب الثقافي العام لتلك الفترة ، وطبيعي أن يكون له أكثف في المظاهر الثقافية الشعبية من ثراء ، كبير الأثر في بطرنهم للثقافة العربيّة التي ستسدو عميقة الجذور متنوّعة النتاجات متعدّدة الوجوه وثريّة ثراء يضيف إلى أصحابها أدوات أخرى بها يخوضون صراعهم مع الغرب الاستعماري في وقت نجلّى لهم فيه المجالُ الثقافي ميدانا للصراع والنضال لا يقلّ أهمية عن ميادين السياسة والاقتصاد والعسكر .

ولعلّ أهمّ المقولات التي ستعمّق الخطاب الثقافي القومي الثاني عن المعطيات المذكورة هي مقولة "نسبيّة الثقافات" التي تضع مقولة

---

129) يقول جاك بارك في كتابه السالف الذكر : "وثوران الطبقات الشعبية لا يقلّ عن ثوران العرق مصدرا هو ثوران الطبقات المحتقرة ، ضد وجاهة الأدب البلاغي ، وجمود التقاليد الاجتماعية . . . " أنظر جاك بارك ، العرب من الأمس الى الغد . . . ص:(272) .

" كونية الثقافة الأوربية" موضع السؤال ، بأعتارها الأساس الذي عليها يبني العرب الاستعماريّ صلفه وتوجهاته العنصريّة ، وأعتبار العمل على دحضها ليس مؤدّيا بالضرورة إلى الإلتفاء إلى الماضي ورفض مظاهر الحداثة والتحديث المتجلّية في الإنجازات العلمية والتكنولوجية وذلك إنطلاقا من أنّ هذه الأخيرة ليست إلا حصيلة لما حققه الإنسان عبر العصور ، بل إن من المفكرين العرب من سعى إلى ربط الحضارة الغربيّة ومنجزاتها في جميع المجالات بالثقافة العربيّة الاسلامية ربطا قويا بالأصل (130) مبررين أسبقيّة السلف في تلك المجالات ساعين من وراء ذلك إلى التقليل من أهميّة دور الغربيين مقيمين الدليل على لا مشروعيّة علمهم مؤكدين على سمته العنصرية.

ومهما كانت قيمة وجهات نظر المفكرين العرب في الأمر ومهما كانت درجة الاختلاف في منطلقاتهم ومهما كان حسور الهدى التقدّمي أو عياسه عند الواحد منهم ، فإنّ ما هذا الإجماع حاصلا حوله أو يكاد ، في الخطاب الثقافي العربيّ ، إنما هو مقاومة الشعور "بالدونيّة" إزاء الغربيين وثقافتهم بأعتبار ذلك مسلكا إلى رفض حالة التبعيّة لهذا الغرب ووقوفا ضدّ هيمنته .

ولا يكاد يخرج خطاب المنزجين العرب الداعين إلى تأصيل المسرح عن هذا التوجه العام ، بل لعلّهم كانوا ، بحكم طبيعة الحقل الذي اشتغلوا به وخصائص ممارسته وأعتبار رسمه الواقعة أكثر الجنيس تفاعلا مع هذا الأمر . ولقد كان ذلك واضحا في أغلب نصوص "خطاب تأصيل المسرح العربي" التي انتقيناها وعالجناها .

---

130 ! أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصة منه مفهوم الأصالة والتأصيل في الخطاب الفكري العربي ويمكن أن نورد تمثيلا لهذا التوجه قولة أحد المؤرخين للممارسة العربية للمسرح :
يقول "محمد كمال الدين في كتابه "العرب والمسرح"، مثلا ، التراث العربي كان أصل كل حضارة ومنبع كل معرفة" أنظر مسرح الزيادة ، لسرواس قلعة جي أسبق التعريف به) ص (105) .

4 ــ 2 ــ 2 تزامن الخطاب التأصيلي المعاصر مع تجذّر الفكر القومي :

والناظر في تواريخ ظهور أهمّ هذه النصوص وفي الفترات الزمنيّة التي فيها برز أصحابها في مجال ممارسة هذا الفنّ أو التي ظفّوا فيها بكونهم النعام والفنّي تتأكّد من أهمّية هذه الظروف في توجيه الخطاب التأصيلي أبوجهات التي رأيناها ، فأوسع النصوص تعبيرًا عن ساعي التأصيل كتبت مع بداية السبعات التي تزامنت مع صعود الأنساق الفكريّة القوميّة وأنّ النصوص التأصيليّة تجذّرًا توافقت تواريخ ظهورها مع أحداث هامّة حفّزت على تعميق الوعي القوميّ ، فلقد ظهرت نصوص توفيق الحكيم التأصيليّة الأولى ــ مثلاً ــ في أواخر الستينات الخمسيس وظهر الأساسي منها في السبعات السبعين . (131) ولا يكاد يجد الباحث بين الخطاب الوارد في هذه النصوص وبين الخطاب المتمثّل في نصوصه التي سبقت فيها النظام الناصريّ أيّة صلة ، بل من النقّاد من يذهب ــ وفي ما ذهبوا إليه كثير من الصواب ــ إلى أن لا علاقة بين طبيعة الخطاب الوارد في هذه النصوص التأصيليّة وخاصّة منها "قالبنا المسرحي" وبين طبيعة ممارسته الإبداعيّة السابقة واللاحقة (132) ممّا يؤكّد أن الدعوة إلى التأصيل المعبّر عنها في تلك النصوص لا تتجاوز مستوى الخطاب وأن هذا الخطاب ليس إلاّ نتاجًا لجوّ فكريّ وسياسيّ عامّ لم يستطع توفيق الحكيم إلاّ أن يتفاعل معه ، دون أن يعكس ذلك قناعة شخصيّة نشأت عن تطوّر في ممارسته المتعلّقة لهذا الفنّ (133).

---

131) أنظر التعريف بالمدوّنة النصيّة في الفصل الأوّل من هذا البحث .

132) أنظر مثلاً ، ابراهيم حمادة ، توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي ، فصول(المصريّة) ابريل مايو ، يونيو 1982 ص(56 ــ 67) .

133) أنظر جورج طرابيشي ، لعبة العلم والوافع ، دراسة في أدب توفيق الحكيم ، دار الطليعة والنشر ، بيروت 1971 وأنظر كذلك محمود أمين العالم ، توفيق الحكيم مفكّرا وفنانا ، دار المهدي للنشر ، الطبعة (2) القاهرة 1965 ، ص(137 ــ 140) إضافة إلى مقال إبراهيم حمادة المذكور في الهامش السابق .

وأما يوسف ادريس، الذي يعدّه أغلب النقاد، صاحب أوّل نصّ تأصيلي للمسرح متماسك، فهو إلى جانب مجموعة من الكتّاب المصريين المعاصرين له (134) وليدَ الثورة المصرية لم يتشرّف قصّاصًا ولا مسرحيًّا ولا مفكّرا إلا مع قيام النّظام النّاصريّ (135) بل تعبير مع معاصريه أولائك، من بين المعبّرين عن تطلّعات ذلك العهد ومن بين المؤسّسين لخطابه الثقافي المتراوح بشكل صريح أو مضمر، بين التوجّه الوطنيّ المصريّ الذي تأسّس في العصر الحديث على أيدي مفكّري النصف الأوّل من القرن الحالي وزعمائه السياسيّين المصريين من أمثال مصطفى النحّاس و"أستاذ الجيل" زكي مبارك، وبين التوجّه العروبي الوحدوي الذي نشأ مع تأسيس طريف الوعي القومي في مصر إلى حدّ أصبحت معه مصر "الناصريّة" مركزَ إشعاع للفكر القوميّ والوحدة (136) على تحقيق تطلّعاته الوحدويّة. وليس الارتواء بين التوجّه المصريّ والعروبي في حدّ ذاته الصرح المنشود الذي لاحظنا في نصوص يوسف إدريس التأصيليّة (137) إلا تعبيرًا عن عاطفة الكاتب وخطابه مع التحوّل الحاصل في الحياة الفكرية والسياسية المصريّة ومع الأسس الإيديولوجية الناشئة عنها.

---

134) يمكن أن نذكر من بينهم الكاتب المسرحي نعمان عاشور (1918-1988) مثلًا والصحفي محمد حسنين هيكل ...

135) صدر أول مجموعة قصصية ليوسف إدريس سنة 1954 وهو "أرخص الليالي" وأول مسرحيتي "ملك القطن" و"جمهورية فرحات" سنة 1956، وأول رواية سنة 1957، أنظر "ببليوجرافيا يوسف ادريس" في مجلة "أدب ونقد" المصرية ديسمبر 1967، ص (152 — 215).

136) كثيرًا ما كان يُطلَق على الزعيم الرّاحل جمال عبد الناصر لقب "أمين الوحدة العربية" ولا تخفى دلالة مثل هذه التسمية.

137) أنظر الباب الأول من هذا الفصل وأنظر كذلك نصّه التأصيلي الأساسي ص: (467)، (490)، (492)، بشكل خاص.

وليس من باب الصدفة ، كذلك ، أن تحدّث فطيمة تكاد تكون تامّة بين طبيعة المسرح الذي كان سعد اللّه ونّوس يكتب قبل هزيمة (1967) وما كتب بعدها . فلقد كانت "حفلة سمر من أجل 5 حزيران . . ." في نظر كثير من النقاد بمثابة . . . "انعطاف . . . نحو تأكيد شخصيّة مسرح عربيّ بمنحى تقدمي تحريضيّ ذي إطار شعبيّ . . ." (139) ويصعب على الباحث أن لا يرى في هذه المسرحيّة تجاوزا فعليّا لأعماله السابقة التي كانت تتّسم ، في أغلبها ، بقصر النّفس ، من ناحية (139) وكانت ترتبط في معظمها ، ومن ناحية ثانية ، بسمات من المسرح الأوربي "الكلاسيكي" أو "الطليعي" لا تكاد تغيب مراجعها عن القارئ (140)، ومن خلال هذه المسرحية برز خطاب مسرحيّ مختلف ، تأكدت مفولاته في نصّه التأصيلي "بيانات لمسرح عربيّ جديد . . ." وفي ما قدّم به مسرحياته اللاحقة أو ذيّل وتجلّست فيه بوضوح أواصر الصلة التي تربطه بالتطلّعات القوميّة وظروف بروزها وبما نشأ عن ذلك من خطاب ثقافيّ عربيّ مخصوص .

ولا تكاد تخفى الصلة بين خطاب عدد من النصوص التأصيلية للمسرح العربي المعاصر وبين جهود المثقفين العرب التي تكثّفت بشكل خاص في العقدين الرابع والخامس من هذا القرن لتبحث في إبداعات العرب وإنجازاتهم على مرّ الأزمان ، ولتقف على صور التميّز فيها سواء كانت هذه الإنجازات متّصلة بمجالات الإبداع المادّي أو الروحي ، اللّغوي وغير اللّغوي . ونحن "عز الدين المدني" الذي به قدّم لديوان الرنح " وفيه عرض قيّمة

---

(138) إسماعيل فهد إسماعيل ، الكلمة الفعل في مسرح سعد اللّه ونّوس ، دار الآداب ، بيروت ، 1981 ، ص(15) .

(139) المرجع السابق ص(20) .

(140) المرجع السابق ص(11) وص : (20 ــ 21) وص : (217) بالأخصّ ، أنظر كذلك : محمد المشايخ ، المسرح الحديث عند سعد اللّه ونّوس ، الأفلام ، عدد (6) سنة 1980 .

" الاستطراد "(141) التي مارسها "الجاحظ" في كتاباته ونظّر لها وبيّن دلالاتها الجمالية والفكرية ، بأعتبارها طريقا إلى تأصيل الكتابة المسرحيّة العربية ما كان ليكون لولا ما تحقّق من طريق الدراسات النقديّة المعاصرة، من كشف عن خصائص الانشاء الادبي العربيّ المدوّن وعن الأسس الفكرية التي عليها ترتكز تلك الخصائص ، في إطار حركة البحث الناشئة عن ذلك التوجّه القومي (142) . وكذلك الأمر بالنسبة إلى نصوص كلّ من "سلمان قطاية" الملّح فيها على أهمّية المدى المسرحيّ الكامن في "المقامات" و"التعازي " ونص "عبد الفتاح رواس قلعة حي " الباحث في كليلة ودمنة (143) والمقامات (144) عن فنيات عربيّة مغايرة لما هو سائد عند العرب في مجال إبداع النصوص المسرحية ، ولا يمكن أن تغيب عن الباحث الصلة المتينة بين مقولات كثير من نصوص الخطاب التأصيليّ المعاصر للمسرح العربيّ وبين النظرة الاحتفائية التي أصبحت تحظى بها المأثورات الشعبيّة من لدن النخب المثقفة نتيجة إزدهار الدراسات الفلكلوريّة ممّا يؤكد إرتباط مقولات تلك النصوص التأصيلية بظروف نشأة هذه الدراسات المتجدّدة لصور من التصالح بين النخب المثقفة وبين إبداعات الجماهير الشعبية والمعبّرة عن تنامي الوعي القوميّ . ولنا في العنوان الذي أطلقه عبد الحميد يونس على نصّه التأصيلي (145) أوضح دليل لهذا الارتباط ،

---

(141) عز الدين المدني ، بيان حول إستعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان ، ديوان الزنج (ليس التعريف به) ص (24) أنظر الإحالة إلى الجاحظ ص (28) هامش رقم : (4) .

(142) يشير المدني في نصه هذا ص : (28)، مثلا ، إلى أهمّية الدراسات التي أنجزها "طه حسين" في نرات الأدب العربي وخاصّة في الجزء الأول من "حديث الاربعاء" في إطار بيان قيمة فنية "الاستطراد" بأعتبارها أسلوبا فنيا متقدما ونعبيرا جماليا متماسكا على عكس ما ذهب إليه عدد من المستشرقين المستقصين من شأن الفكر العربيّ وقدراته الإبداعيّة . ويمكن أن نضيف إلى جهود طه حسين المشار إليها جهود من سبقوه أمثال بطرس البستاني ومعاصريه وجهود العقاد ممن عاصروه وأعمال محمّد مندور وحسين مروة وغيرهما . . .

(143) عبد الفتاح رواس قلعة حي ، مثلا ، مشروع آخر في المسرح العربي (ليس التعريف به) ص (105 ــ 108) .

(144) النص السابق الذكر ص (100 ــ 104) ونص "سلمان قطاية" المذكور ص : (51 ــ 57)

(145) عبد الحميد يونس ، "مسرح الفلكلور"، المسرح (المصرية) أكتوبر 1969.

ولنا كذلك في ما ظل به "نوميس الحكيم" المسلك الذي اتبع في مسرحية "يا طالع الشجرة" ما يؤكد تأثير اتجارات هذه الدراسات الفلكلورية ومنطلقاتها في نشأة خطاب تأصيل المسرح العربي وتوجيهه الوجهات التي رأيناها ، عبد و هذا الكاتب في نصه المذكور عن تتبعنا للطاقات الإبداعية الكامنة في المأثورات الشعبية المصرية ، منحنى على عدم إبلائها العناية التي هي لها أهل ، معتبرا إياها الطريق إلى استغلال إبداعات فنية أصيلة ومتميزة تثري العرض وتناجاتهم وتؤكد سمات الفن المصري الأصيل إلى ما يعتبره العرض أنفسهم أرقى الروائع الفنية وأعلاها . ليكون مقارنا بين ما أمكنه الإطلاع عليه من آثار فنية في أوروبا وبين ما درج على مشاهدته ومعاينته من آثار فنية شعبية في بلاده دون أن تثار كبير اهتمام : "... وفنا الشعبي قد عرف قبل كل المدارس - كل هذه الأشرار دون أن نلتفت إلى مقصده شيئا ... ولطالما اتهمنا عرائس المولد الحلاوة ومخلوقاته العجيبة المصنوعة ، من طيور وحيوان ورموز ورسوم وأشكال وأوراق ... بأنها أعمال بدائية عجيبة ساذجة ... دون أن ندرك أنها صورتها الشعبية إنما تكاد تمثل أحدث مدارس الفن في أوروبا قبل أن يظهر هذه المدارس بأجيال ..."(146)

... فإذا انتقلنا إلى التصوير الشعبي المصري وجدنا العجب فهو قد راوح "انسيابية" وما عون الواقعية قبل أن يحظر هذا المذهب للأوروبيين على حساب . ويكفي [للتأكد من الأمر] أن نلقي إلى تلك الصور المرسومة على حيطان الحجاج ، أو على صفحات كتاب ألف ليلة وليلة ،

---

146) نوميس الحكيم ، يا طالع الشجرة ، المطبعة النموذجية (د .ت) بعد 1962 ، ص (23 — 24) .

أو على لوحات السوري التي تمثل مبارزات أبي زيد الهلالي والزناتي خليفة من أبطال الأساطير الشعبيّة ..... [فـ]هذه الصّور غير الواقعيّة قصد بها قصدًا أن تكون هكذا... لأن الفنّان الشعبي في بلادنا – مصوّرًا كان أو أديبًا – قد أدرك بالسّليقة هذه المنطقة العميقة من مناطق التعبير الفنّي، قبل أن يدركها الفنّان الغربيّ ويصبح لها المذاهب... هذا هو السبب الذي دعاني اليوم إلى كتابة هذه المسرحيّة (147). فنحن أولى من غيرنا بأستلهام أساليبنا الشعبيّة في الاتجاهات المختلفة." (148)

ولا تكاد تقتصر الصلة بين خطاب تأصيل المسرح العربي وبين إجارات الدراسات الفلكلوريّة العربيّة على احتواء الأول لبعض مقولات هذه الأخيرة فحسب، إذ أن من النصوص التأصيليّة ما يندرج مجهود أصحابها ضمن مجهود الباحثين الفلكلوريين ذاتهم أو ينتمي معها، بل منهم من كتب في تأصيل المسرح العربيّ ودعا إليه من منطلق الباحث الفلكلوري شأن عبد الحميد يونس، مثلا، صاحب نصّ "مسرح الفلكلور" الآنف الذكر ومنهم من أصبح باحثا فلكلوريّا بحكم توجّهه المسرحيّ التأصيلي شأن

---

147) المرجع السابق ص (16 – 17).

148) المرجع السابق ص (18)، ويقول ص (15) من الكتاب نفسه:
"... بعد عودتي إلى بلادي منذ عامين أخذت أتأمّل فنون شعبنا. وإذا بي أجد الأرض الحقيقيّة التي احتوت معدن هذا الفنّ الحديث [الأوروبي] كله... إذا كانت السّمة الظاهرة في الفنّ الحديث، من تصوير ونحت ومسرح... هذا التعبير عن الواقع بغير الواقع... وابتداع التجريد في الوصول إلى إيقاعات ومؤثرات جديدة... فإن كل ذلك قد عرفه فنّاننا القديم والشعبي على أرض بلادنا منذ القديم...".

شوقي عبد الحكيم "الفنّان المتفرّغ لكتابة المسرح" (149) الذي آل به إهتمامه بمسرح الفلاحين وأدبهم (150) إلى إنجاز "موسوعة الفلكلور والأساطير العربيّة" (151) ومنهم من زاوج بين المجاليين مراوحة شأن "فاروق خورشيد" (152)، مثلاً. فكان وأغلب الداعين إلى تأصيل المسرح صورة لتداخل شواغل ذينك المجاليين وتعبيرا عن تماهيهما مع الأسس التي عليها استندت توجّهات الخطاب القومي الناشئ عن الإطار الذي حدّدناه.

وصور تفاعل خطاب التأصيل المسرحي مع مجال الاهتمام بالمأثورات الشعبية المردهر في ظلّ الخطاب القومي العام، تتجلّى في إنشاء الحيز الذي تحتله هذه المأثورات في متن نصوص ذلك الخطاب التأصيلي وتتراءى

---

149) بهذه الجملة وقع التعريف بالكاتب بمناسبة نشر مسرحيتين له سنة 1965 أنظر "حسن ونعيمة" سلسلة "مسرحيات عربية" الصادرة عن مجلة المسرح (المصرية) ديسمبر 1965) وقد نشر إلى حدّ ذلك التاريخ 13 مسرحية لا يخفى فيها توجّهه إلى إستلهام التراث الشعبي العدوّن والشفوي يمكن أن نذكر منها "حسن ونعيمة"، "شفيقة ومنزلي" و"الملك معروف" وهي "عنتريا"، على حدّ تعبير الكاتب، مستوحاة من حدوتة بطولية شعبية" (ص 22 من الكتاب المذكور).

150) نشر سنة (1957) "أدب الفلاحين" (أنظر ط: II دار ابن خلدون، 1978) ونشر سنة 1963 في جريدة الأهرام نصوصا من "مسرح الفلاحين" جمعها من أرياف مصر مع "أحمد بهجت" أنظر مقدّمة "موسوعة الفلكلور والأساطير العربية" (التعريف بها في الهامش اللاّحق) و"الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري" لعلي الرّاعي (وقد سبق التعريف به) عن (84).

151) دار العودة، بيروت 1982، ويبدو هذه الموسوعة وكأنّها تتويج لأبحاث فلكلورية أخرى نذكر من بينها، الفلكلور والأساطير العربية روز اليوسف 1967" والحكايات الشعبية العربية" دار ابن خلدون ببيروت 1970 و"ملحمة الدولة وعظمة التراث العربي"، دار العودة، بيروت 1980.

152) إشتغل فاروق خورشيد بالسّيرة الشعبيّة فألّف "فنّ السيرة الشعبية" و"أضواء على السّيرة الشعبية" (المكتبة الثقافية، القاهرة، رقم 101) ونشر بالاشتراك مع محمود ذهني دراسة موسومة بـ"فن كتابة السّيرة الشعبية" (منشورات إقرأ، بيروت 1980) وتفاعل مع فنّ السّيرة فكتب روايتي "سيف بن ذي يزن" و"مغامرات سيف بن ذي يزن" اللتين مكّنتاه من جائزة الدولة التشجيعية في مصر سنة 1966 (أنظر المجلة العدد 109، يناير 1966 ص (21)) ووظّف فنون السيرة في كتابة مسرحيات له نذكر منها: "ثالثا وأخيرا" و"الظلم بظاظا" اللتين نشرهما مع مسرحية ثالثة في مجلّد واحد (منشورات إقرأ، بيروت، د.ت).

صور التفاعل ، كذلك ، في طبيعة المقاربات المتّبعة في تلك النصوص فإلى جانب الاعتماد أصحاب هذا الخطاب مراجع ومصادر فلكلوريّة ، تلحظ في أغلب نصوصهم حرصًا على إحصاء ضروب الاجتماعات الشعبيّة وعلى تنميط أنواع الاحتفالات وأشكال الفرجة التي انتشرت بين طبقات الشعب في هذا القطر أو ذاك وعلى السّعي إلى الوقوف على دلالات تلك الظواهر ورموزها سعيا إلى الاقتناع بمشروعيّة الدّعوة إلى تأصيل الفنّ المسرحيّ أو إلى بيان تعدّد إمكانيّات تحقيقه . ولئن اختلفت أهمّيّة حضور هذه الظواهر الفلكلوريّة في نصوص خطاب التّأصيل فإنّها لا تكاد تغيب بصورة من الصّور عن الواحد منها . وتتراوح أهمّيتها عند أصحاب نصوص تلك الدعوة بين من أفرد لها كتابا وبين من عقد لها فصلا من كتابه وبين ما أشار إليها بصورة من الصور في نصوص تلك النّصوص .

ويمكن أن نمثّل للأمر بجهود كل من محمّد عزيزة وحسن النيعي والشريف خرنسدار وسلطان قطاية ، فقد عاد الأوّل إلى أشكال الفرجة التقليديّة التي عرفتها البلاد التونسيّة يوثّق نصوصها وينتقي منها ما حوى مدى مسرحيّا يبرر عناصره ويؤكّد على إمكان إنجازه معتمدا في ذلك منهج التحقيق الوصفي المتوخّى في الأبحاث الفلكلوريّة منطلقا من المعلومات الواردة في كتب الرّحالة والاثنوغرافيين المنشورة في أواخر القرن السّابق وبداية هذا القرن (153) وهي أهمّ المصادر المعتمدة من قبل الفلكلوريين العرب وغيرهم (154) وصنفيذا من المواد

---

153) محمّد عزيزة ، الأشكال التقليدية للفرجة (بالفرنسية) سبق التعريف به ص 83 ـ 84 .
Mohamed Aziza, les formes traditionnelles du spectacle, op.cit. (pp: 82.83) .

154) أنظر قائمة المصادر والمراجع التي أثبتها محمّد عزيزة مثلا في كتابه السابق الذكر .

الواردة في كتب الفلكلوريين العرب المعاصرين حتى وإن لم يذكر أسماء بعضهم صريحا (155) ثم حاول من خلال تنميط نموذج الفرجة تلك الوقوف على الدلالات والرموز التي تعبّر عنها تلك الظواهر وتحويلها ، خاتمًا نصّه ذلك بدعوة المسرحيين العرب لتدبّر موروثاتهم الفرجويّة التي ما انفكّت ، في نظره ، تُؤصّل النداء تلو النداء لينصتوا إليها ويحثوا عن النهج المناسب لمعالجتها معالجة

---

155) من الغريب أن يهمل محمّد عزيزة ذكر كتاب "الصادق الرزقي" الموسوم "بالأغاني التونسيّة" ضمن قائمة المراجع والمصادر الواردة في نهاية كتابه "الأشكال التقليدية للفرجة" (العربية وقد سبق التعريف به) وهو من أوّل الكتب العربية التي عُنيت بالفلكلور العربي، ألّف سنة 1932، ونشر سنة 1968، ويصعب على الباحث أن يتصوّر أن نشر هذا الكتاب قد غاب عن كاتب متابع للأحداث الثقافية في بلاده مثل محمّد عزيزة (أنظر التعاليق حول الحدث: العمل 20 جويلية 1968، الإذاعة والتلفزة أكتوبر 1968، أبلا 1968/ ...) ثم إن ما ورد في كتاب محمّد عزيزة يكاد يتطابق تمامًا مع ما ورد في كتاب الصادق الرزقي: فإن بين "سيناريو" لعبة المرأة ذات الخمار الأخضر" عند محمّد عزيزة ص (78) مع حصول لعبة أم رحمونة الواردة ضمن "شخصية لطيفة أو الخباء التمثيلي" ص: (284 ـ 288) سواء في مستوى اسم البطلة "أم الشوين الأخضر" صادق الرزقي ص: (284) أو في مستوى تضمين قيمة هذه الظاهرة هي النموذج الأكمل بالنسبة لمحمّد عزيزة (78 ـ 79) وهي نفس القطعة الشعرية المنظومة مضمّنة في النصين ص: 287، الرزقي ص (79)، محمّد عزيزة أو بالنسبة إلى إعادتها إلى العنصر الحفصي، الرزقي (ص: 284) م. عزيزة ص: (76).

وأيّا كان السرّ في غفلة محمّد عزيزة عن ذكر هذا الكتاب ضمن مراجعه فإن ما لاحظنا من تطابق بين ما أورده وبين مواد كتاب الرزقي الفلكلورية يؤكّد متانة الصلة بين خطاب الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي وبين الأبحاث الفلكلورية الناشئة عن الإطار الثقافي العام الذي بيّنّاه.

خلّاقة مبدعة (155). وأما حسين المنيعي فإنه ذهب – عند تعريفه بواقع المسرح المغربي – إلى إفراد فصل أطلق عليه عنوان "التقليد المسرحي في المغرب" (156) تتبّع فيه أنواع الفرجة التي عرفها المغرب الأقصى محاولا إبراز ما فيها من مدى مسرحي محدّدا لجذورها واصفا لمراحل سيرها مقارنا إيّاها أحيانا بالمسرح الأغريقي (157) داعيا إلى ضرورة التزوّد بمعاصر الثقافة الشعبية لأنها السلك الوحيد الموصل إلى إنشاء "تراث مسرحي وطني" (158) وأما شريف خزندار وسلمان قطاية فإنهما لم يقصرا إهتمامهما على قطر بعينه وتناولا المسألة في إطارها القومي . وبينما إنتقى سلمان قطاية بعض ما ورد في كتاب حسين المنيعي ومحمّد عريزة للتأكيد على معرفة العرب للفن المسرحي ، توجّه شريف خزندار إلى مختلف الدراسات الانوغرافيّة والتاريخية (159) فعمد إلى تنميط ضروب الفرجة التقليديّة التي عرفتها مختلف الأقطار العربيّة مُلِحّا على حيويّتها وعلى طاقتها التعبيريّة والجماليّة بالمقارنة مع إهتراء المسرح العربي (160) .

---

155) محمّد عريزة ، الأشكال التقليدية للفرجة (فرنسية) سبق التعريف به ص(82) :
Mohamed Aziza, les formes traditionnelles du spectacle op.cit p:(82)

156) حسين المنيعي ، أبحاث في المسرح المغربي (سبق التعريف به) ص(13 – 31) .

157) أبحاث في المسرح المغربي (السابق الذكر) ، ص(23) وما بعدها .

158) الكتاب السابق الذكر ص(177) .

159) Cherif Khaznadar, pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe ... op, cit. pp: (72-75).

أنظر قائمة المصادر والمراجع الواردة بين صفحتي 72 و 75 .

160) الأثر السابق الذكر ص(40) – (55) .

وليست هذه هي الصورة الوحيدة التي تجلّت من خلالها المأثورات الشعبيّة في نصوص خطاب تأصيل المسرح العربيّ المعاصر، إذ أنّ من أصحاب الدّعوات من يتعرض في تردّدوته إلى التّأصيل وجوها لتوظيف تلك المأثورات في مجالات أخرى غير المسرح سعيا منه إلى إدراج الدعوة إلى تأصيل المسرح ضمن شاغل أشمل هو تحقيق المنزع القوميّ في مختلف نشاطات الإنسان العربي اليوميّة بإعتبار أنّ مظاهر الشعبيّة المولّدة للاستلاب شاملة لمختلف تلك النشاطات غير مقصورة على المسرح أو على التّعبير الأخرى، فيضفي، بمثل ذلك، على دعوته مشروعيّة أكبر، وهذا ما فعله يوسف إدريس عندما أشاد بالجهود التي بذلها المهندس حسن فتحي (161) لخلق نوع من المعمار المصري الأصيل، معتمدًا على أحدث تقنيات معماريّ عالميّ وعلى جذوره المصريّة الأصيلة ..." (162)، وإشارة يوسف إدريس إلى تجربة حسن فتحي في بناء قرية "قرنة" الجديدة إعتمادًا على المواد الخام المحلية وعلى فنيات للبناء وجماليات متوارثة متصلة الجذور عند البنائين الشعبيين منذ عهد الفراعنة، حتى وإن لم يعرّج فيها على نظرة حسن فتحي

161) حسن فتحي، معماريّ مصريّ، اشتهر بدعوته إلى إعتماد المواد الخام المحلية واستلهام فنيات البناء وخبرات البنائين الشعبيين المغرسة في المحيط الايكولوجي والثقافي المصريّ، بنى قرية "قرنة الجديدة" في الجنوب المصري كان ذلك بين 1945 و 1947. ألّف كتابا حلّل فيه تجربته وقوّمها بالّلغة الانقليزية نشر سنة 1969 في القاهرة تحت عنوان:
(Gourna, a tale of two village).

162) يوسف إدريس، نحو مسرح عربي (سبق التعريف به) ص (480).

للمسرح الشعبي وتأصيله (163) تؤكد سعة المجالات التي لامستها روح التأصيل وتثبت مظاهر التفاعل بين خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر مع الخطاب التقاعي العربي القديم، والتفاعل مع الاطار العام ذي المنزع القومي .

4 ـ 2 ـ 3 سمات التفاعل وطبيعته :

إن التراص الذي شهدنا بين ظهور أهم النصوص الحاوية للخطاب التأصيلي المعاصر للمسرح العربي وبين أحداث تاريخية كانت بمثابة علامات مضيئة في مسار بروز الفكر القومي وتصاعد خطابه في البلاد العربية لا يبدو أمرا عفويا وكذلك أمر التفاعل الذي لاحظنا بين خطاب التأصيل ذاك وبين مقولات هذا الفكر القومي . وانعكاس الخطاب التأصيلي من خلال تبني نتاجات التيار القومي الفكرية والفنية ومن خلال إدراج بعض مظاهره ضمن توجهات هذا التيار القومي الأساسية يؤكد أن هذا الخطاب التأصيلي في صورة من صوره ، سليل للفكر القومي وخطابه ، وسعي ـ متكامل من الاشكال ـ إلى تجسيد تطلعاته .

غير أن هذه الصلة المتينة التي ربطت بين خطاب التأصيل والفكر القومي وخطابه لم يتولد عنها في الخطاب الأول تناغم في الرؤى والتوجهات ، فقد لاحظنا أثناء تحليلنا لنصوصه صورا من التمرغة والاختلاف وصلت

---

163) خص حسن فتحي فقرة من كتابه المذكور أعلاه لوصف المسرح الذي بناه ضمن ما بنى من فضاءات القرية العمومية وعبر بالمناسبة عن رأيه للمسرح الذي يتماشى مع سكان القرية فأكد على ضرورة اختلافه مع ما ساد من أشكال مسرحية غربية وأشار إلى بعض المواصفات الممكنة للمتاجات المسرحية المتناغمة في رأيه مع الفضاء ومع جمهور الفلاحين سكان القرية (أنظر الترجمة الفرنسية للكتاب في طبعته الثانية ص(137 ـ 141) :

Hassan Fathi, Construire avec le peuple, Sindbad (3ed) Paris 1970 pp: (137 – 141).

أحيانا إلى حدّ التناقض ، رغما عن إلتفائها في التعبير عن التطلّع إلى تحقيق الذات والتصدّي لمظاهر الاستلاب . ولعلّ السرّ في ذلك الاختلاف يعود في درجة من درجاته إلى طبيعة تلك الصلة وذلك التفاعل ، إذ لم يخلُ الفكر القوميّ العربيّ وخطابه ، هو الآخر ، من صور الفرقة والاختلاف . ويعود أمر ذلك إلى طبيعة أسس هذا الأخير المتغيّرة والمتطوّرة نتيجة تفاعله مع غيره من التيّارات الفكرية إضافة إلى تفاعله مع ما جدّ ، داخل البلاد العربيّة وخارجها من أحداث ، خاصّة والفكر القوميّ ، شأنه شأن التيّارات السياسيّة والفكريّة الأخرى ، متضمّن لتصوّرات مجتمعية تهدف إلى تغيير الموجود السائد وتحقيق البديل ، والبديل إنّما يصاغ عند الناس عادة في صيغ الجمع لا المفرد وفي صيغ الجلاء لا الالتباس ما دام منتميا إلى مجال الإمكان ، حتى إذا ما مرّ بحثّ الإنجاز الفعليّ وانطلقت الممارسة العمليّة تحقّقت للدّاعين إليه نتائج وتلي الفاعلون فيه بختيمات ، توضّحت فيه ضروبٌ من النّزاع بين الرؤى وبين المصالح ، فتعدّلت صُوَرُه لدى واضعيه والدّاعين إليه تفاعلا مع مظاهر ذلك النّزاع ومجالاته .

والناظر بإمعان في خطاب الفكر القومي العربيّ وفي مجالات الاختلاف التي بدت فيه ، لا يقف فحسب على ما كان وراء النظرة التنويعية الحاصلة في خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر بالقياس إلى خطاب الروّاد التأصيلي وتابعيهم من أسباب ، وإنّما يتجلّى له - إضافة إلى ذلك - ما به يفهم السرّ في بعض مظاهر الاختلاف المتجلّية في نصوص المعاصرين تلك إذ تمتدّ للأمر صلةٌ بمصطلحات الفكر القوميّ وبصور من مراحل تطوّره ، غير خافية . فالمكانة التي حظيت بها مسألة حدّ الهويّة في خطاب تأصيل المسرح العربيّ ، مثلاً ، لا يمكن إلاّ أن تُحيل الباحث إلى الموقع الذي تحتلّه المسألة ذاتها في خطاب الفكر القومي العربيّ . فبينما تجلّت إلى جانب مسألة جوهر الفنّ المسرحيّ وماهيته أحد

المحورين الأساسيين اللذين على أساسهما تمايزت ، في الخطاب التأصيلي المعاصر ، التوجهات التأصيلية وارتسمت صور المستقبل البديل ، بدت المسألة ذاتها شاغلاً مستمراً للحضور في الخطاب القومي وتمايزت التوجهات القومية وطرق تحقيق تطلعاتها بتمايز حدّ هذه الهوية ومكانتها .

ومظهر الصلة بين الخطابين لا يكاد يقتصر على أهمية الموقع الذي تحتله مسألة الهوية وحدّها فيهما فحسب ، بل تتعداه إلى صور من التطابق في الشواغل الفكرية الناشئة عن مجالات الاختلاف في حدّ هذه الهوية وطرق تحقيقها . فيكاد يندرج الجدل الحاصل بين أصحاب النصوص التأصيلية حول تلك المسائل ضمن الجدل العام القائم بين تيارات الخطاب القومي ، بشكل يصبح الخطاب الأوّل في صور منه جزءاً من هذا الأخير وصورة عمّا يشقّه من نزاعات فكرية وايديولوجية . ويكفي للتأكد من الأمر ، أن نقارن بين مجالات الاختلاف الثلاثة في حدّ الهوية التي رأينا ، في الخطاب التأصيلي وبين القضايا الأساسية التي استغرقت الخطاب القومي وكانت مدار الجدل المحدّد لمختلف تياراته ، فالناظر في نتائج "تحليل المضمون" الذي أنجزه السيد ياسين وفريق بحثه لخطاب الفكر القومي ، والمنمّطين خاصة في القضايا الست التي اعتبرها هؤلاء الباحثون ملخّصة لاهتمامات الفكر القومي في مرحلته الرابعة بالأخص (164) يلاحظ بوضوح ، أنه إذا ما استثنينا المسائل

---

164 ! المقصود بها ما بعد النكسة (1967) أنظر : السيد ياسين ، تحليل مضمون الفكر العربي (سبق التعريف به) ص(155)وما بعدها ثم ص : (195) وما بعدها .

التي لها صلة بالوجهات التنظيميّة والحزبيّة في الحركة القوميّة ، فإنّ التطابق يكاد يكون تامًّا بين ما ورد فيها وبين ما أشرنا إليه من مسائل ناجمة عن التصوّر المختلفة للهويّة العربيّة المعبّر عنها في النصوص التأصيلية فلقد تبيّن أن مجالات الاختلاف في تحديد الهويّة بالنسبة إلى خطاب التأصيل يكاد ينلخص في : نوعيّة الصّلة بين الانتماء القومي والانتماء الإسلامي ، أوّلا ، وفي مدى اعتبار المدى الاجتماعي والطبقي في حدّد تواضعات هذه الهويّة ، ثانيا ، وفي الصّلة بين المحلّي من السمات والقوميّ من السّمات ، ثالثا ، وهذه المسائل الثلاث تكاد تلخّص في رأي محلّلي الخطاب القوميّ وتاريخه، مراحل تطوّر هذا الأخير وتنويعات توجّهاته الأساسيّة فلقد رأينا أن الفلسفة النوعية الأساسيّة التي حملت في الفكر القومي وخطابه تتلخّص في السّعي إلى الفصل بين "الجامعة الإسلامية" وبين "الأمة العربية" باعتبارهما مشروعيْن مختلفيْن ، كما رأينا أن سعْي الخطاب القومي إلى التمييز بين المشروعيْن وتقديم الرّوابط الثقافيّة المتجلّية في اللّغة والتاريخ المشترك على بقيّة الروابط الأخرى ، لم يكن ليحسم حسْما نهائيا في نوعيّة الصلة الواجب إقامتها بين التوجّه القومي والانتماء الإسلامي إذ يبقى هذا الأخير أحد مكوّنات هذا الانتماء القومي ولذلك كان طبيعيّا أن تكون النّظرة إلى دلالات هذا الانتماء الإسلامي هي المحور العمليّ للجدل بين أصحاب الخطاب القومي . فبينما يذهب بعضهم إلى اعتباره مكوّنا أساسيّا للانتماء العربي وشرْطا ضروريّا له ، وذلك انطلاقا من السّمة القوميّة المتجلّية في لغة كتابه ومن شرط قرشيّة الخليفة رغْما عن الإقرار بالسّمة الإنسانية لرسالته . وتتنوّع دلالات الإسلام وصوره في نظر أصحاب هذا التوجّه القومي ، فمنهم من يلحّ على بُعده العقائدي فيُقْصي غير المسلمين عن الانتماء العربي ومنهم من يُبْرز سماته الحضاريّة المتجلّية في ما تحقّق بفضله للعرب

ولغير العرب من إنجازات فكرية ومادية وما حصلت لهم في إطاره من عادات وما إليها من أذواق ، فلا حرج أن ينتمي إلى ظل الحضارة العربية الإسلامية غير المسلمين من العرب ، بينما يذهب هؤلاء هذه المذاهب ، يميل جزء من القوميين العرب إلى الفصل بين الانتماء القومي والانتماء الديني ، مركزين على السمة العلمانية التي ينطلق أصحاب هذا الخطاب من خلالها إلى ربط الحركة القومية بمشروع التحديث الغربي ، في ، رأيهم ، على إساءة مؤسسات الدولة الحديثة ذات الطابع العمومي بعيدًا عن الاعتبارات الدينية التي تبقى مسألة فردية خاصة . ولا يبدو أمر الصلة بين الانتماءين أمرًا محسومًا بالنسبة إلى الفكر القومي وخطابه في مجمله ، إذ لا يزال التداخل في الرؤى والمواقف قائمًا فيه ولقد أكد السيد ياسين هذا الأمر عندما اعتبر هذه المسألة واحدة من القضايا الثلاث التي تلخص مشاغل أصحاب الخطاب القومي العربي إلى هذا العهد (165) . إن حضور هذه المسألة ، بشكل متصل ، في الخطابين القومي والتأصيلي يؤكد تداخل هذين الأخيرين وتأرجحهما معًا بطبيعة المجتمع العربي وتاريخه من ناحية ، وما جد فيه من أحداث وما نشأ عن الأمر من توجهات من ناحية أخرى ، فطبيعي أن نجد في الخطابين عناصر تحيل إلى صدى أحداث بعينها نمت في تلك الأقطار أو إلى تيارات فكرية محددة برزت فيها . إن في هذا الأمر ما يساعد على فهم أسباب التلاقي الذي لاحظنا بين خطاب أصحاب بعض التوجهات القومية وخطاب الجماعات الإسلامية ، خاصة عندما يتعلق الأمر

---

165) السيد ياسين (مشرف على البحث) ، تحليل مضمون الفكر العربي ، سبق ذكره أنظر ص : (195) بالخص .

بالنّظرة إلى الذّات والى الغـــرب الذي غالبا ما تخـــوم فيه على أساس التمايـــز الدّيني ، فينجلّـــي كلّ من الاستعمـــار والامبرياليّـــة صليبيّـــةً ماكرةً تسعـــى إلى "تنصيـــر" الاســـلام والمسلميـــن بعد أن "دمّـــرت" في الانســـان الغربي عقائـــده وإنسانيّته ـ إنّ مثل هذا التلاقـــي هو الذي يقـــف وراء التوجّه الذي نجلّـــي واضحا وسوحا في خطـــاب روجـــي غـــارودي التأصيلـــي الذي بدأ تصوّعه الأخيرة الدّانيـــة إلى رفض التصـــوّر الغربيّ جملـــة وتفصيـــلا ، أيّـــه ما تكون بمحضـــر إدانة للغرب بأعتـــباره "كافـــرا بالله" "مسيئا" للانســـان وللطبيعـــة "معاديا" للاســـلام عداء دفينـــا" فيصـــبح التلاقـــي مع هذا الغـــرب ومع نتاجاته الفكريـــة والفنّيـــة أمـــرا مستحيـــلا . وننجلّـــي العودة إلى الإسـلام النسك الأوّحـــد لا إلى ابـــداع "فن إنسانيّ" "أصيـــل" فحسب بل وإلى تحقيـــق خلاص الانســـان ، منبّها في توجّهـــه هـــذا ، أهمّ المقـــولات التي يتأسّـــس عليها خطاب أبي الأعلـــى المودودي أحـــد منظّـــري الجماعـــات السياسيّـــة الاسلاميـــة الأساسيـــين إلى هذا العهـــد 166).

أمّا عن الموقـــع الذي يحتلّه المدى الاجتماعـــيّ والطبقيّ في حدّ الهويّـــة الحربيّـــة فإنّ تلافـــي الخطابيـــن في خصوصـــه أمرٌ واضح ، فلقـــد رأينـــا عند تحليلنـــا لخطاب التأصيـــل أنّ مظاهر الاختـــلاف بين أصحاب تصوصـــه تبدو في الأهمّيـــة التي يوكلها الواحدُ منهم لحدّ طبيعـــة الجمهـــور الـــذي ستوجّه إليه التّناجـــات المسرحيّـــة البديلـــة والذي تتحـــدّد ، على أســـاس خصوصيّـــاته ، سمـــاتُ هذا المســـرح المنشـــود . فبينما اقتصـــر بعضهـــم على ذكر الجمهـــور الشرعي دونما تدقيـــقٍ لسماته الاجتماعيـــة ودونمـــا خـــوضٍ في وجوهِ تنويعاتـــه وصورِ اختلاف طبيعتـــه ، ذهب البعـــض الآخـــر إلى أنّ غياب تحديـــدٍ دقيق للانتمـــاء الاجتماعيّ للجمهـــور المرجـــي

---

16) أنظـر الباب الاوّل من الفصـل السابق وانظر كذلـك الباب الثانـي من الفصـل قبل السابق .

المعنيّ بالإبداع المسرحيّ يُفْقِد فعل التأصيل معناه . فتجلّى ، في منظورهم ، الانتماءُ الطبقيّ مقياسًا رئيسيًّا في حدّ هوية هذا الجمهور إضافة إلى الخصائص الثقافية والحضارية التي وإنْ سادت في بعض صورها مشتركةً بين العرب فهي لا تخلو في نظرهم من تعدّدٍ . ولم يُخْفِ أغلبُ هؤلاء انحيازَهم إلى الطبقات الشعبية بأعتبارها قوى البناء والتغيير . (167) وهذا الاختلاف في موقع الانتماء الطبقيّ من عناصر مكوّنات الهوية العربية عند أصحاب الخطاب التأصيليّ المعاصر هو الاختلاف ذاته الذي يشقّ الفكر القوميّ وخطابَهُ منذ المحاولات الأولى لتجسيد التطلّعات القوميّة خاصة منها ما تعلّق بضبط أولويّات العمل القومي الوحدوي وتدقيق مجالاته . ففي حين يلحّ ساطع الحصري مثلًا على أن لا صلة للتوجّه القوميّ بالأسس الطبقية التي تحتكم المجتمع العربيّ وتنظّم علاقات الأفراد فيه "فهذه الحركات أشترك فيها جماعات (هكذا) من الأغنياء ومتوسّطي الحال ، والفقراء كما أن صفوف الذين حالفوا تلك الحركات أيضا كانت تتألّف من الأغنياء ومتوسّطي الحال والفقراء . . . " (168)، وهي حين يحذّر هذا الأخير من أيّ تركيز على المدى الاجتماعي والطبقيّ في فهم الفكر القومي والسّعي إلى إنجاز مهامه ، يذهب القوميون الآخرون في خطابهم الإيديولوجي مذاهب شتّى خاصة إلى الإلحاح على أهمّية البعد الاجتماعي

---

167) أنظر الفصل السّابق من هذا البحث ، والفقرة (3 ــ 3 ــ 1 ــ 2) بشكل خاص .
168) ساطع الحصري ، حول القومية العربية ص (159 ــ 160) نقلا عن السيد ياسين، تحليل مضمون الفكر العربي، ص (129) .

والطبقي معتبرين ـ مثلا ـ السبب الرئيسي في فشل الوحدة التي قامت بين مصر وسوريا (1958 ـ 1961) متمثلا في إهمال القائمين عليها للمدى الاجتماعي وعدم إيلائهم له الأهمية التي يستحق . (169) إذا تحقيق الوحدة العربية ـ حسب منظورهم هذا ـ مشروطا بإحداث تغيير اجتماعي في البلاد العربية في إتجاه تحقيق العدل وإزالة الفوارق الطبقية بين العرب . ولئن تراوحت مواقف أصحاب الخطاب القومي الأخير بين مبنى لمقولات أنور الماركسي اليميني مثلما مثلا (170) وبين منظر لاشتراكية ذات سمات عربية ، ولئن اختلف الموقع الذي تحتله المسألة الاجتماعية من سلم الأولويات في برامج هذه الأحزاب القومية، فإن مسألة تحقيق الاشتراكية في المجتمع العربي المنشود أضحت مسألة جوهرية دائمة الحضور في الخطاب القومي وأصبح استعمال مفاهيم تحيل إلى المقولات الاقتصادية الماركسية في هذا الخطاب أمرا عاديا ، فلا غرابة من ثمة أن يرتبط الخطاب التأصيلي عند بعض الداعين إلى تأصيل المسرح العربي بالمشروع الاجتماعي المعبر عنه في خطاب بعض القوميين السياسي الذين لا يخفون فيه إنحيازهم إلى الطبقات العربية المستغلة ، فتنجلي الدعوة إلى التأصيل ، من ثمة ، وجها من وجوه تحقيق تطلعات الخطاب القومي ومقاصده ، ولعل أوضح صورة لهذا الأمر في خطاب التأصيل متجلية في نزوع أصحابه إلى ربط تأصيل المسرح العربي بمهام التغيير الاجتماعي الواجب تحقيقه في المجتمعات العربية . فتبدي مهمة توعية الجمهور العربي

---

169) محمد حسين هيكل ، ما الذي جرى في سوريا ، القاهرة : 1962 نقلا عن السيد ياسين ، تحليل مضمون الفكر العربي ، ص (134) مثلا .

170) السيد ياسين للمرجع السابق ص (117) وما بعدها . أنظر كذلك مقال "اشتراكية" الوارد في دائرة المعارف الاسلامية :

ISHTIRAKIYYA, (Le monde arabe), E.I. I , 2, 1978, pp: 130-132.

بواقع الاستلاب والاستغلال وحثه وتحريضه على التغيير وظيفة أساسية من وظائف المسرح المنشود (171).

أما عن مسألة الموقع الذي تحتله الميزات المحلية الخاصة من السمات القومية العامة في حدّ الهوية وصور الاختلاف التي رأينا بين أصحاب نصوص الخطاب التأصيلي فإنها لا تكاد تغيب عن الخطاب القومي، إذ تجلى الأمر في ما عبّر عنه السيد ياسين "بمسألة النجزئة والوحدة" التي بدت إحدى النوافل الرئيسية المتوافرة في الخطاب القومي الذي حلل. ولا تكاد تنحصر مظاهر هذه المسألة بالنسبة إلى هذا الأخير في واقع التعدّد السياسي فحسب وإنما تتجلى في بناء العقلية العربية ذاتها وحظورة "التفكير الانفصالي" المتشعر عند البعض (172). فلا ترتبط من ثمّة مجالات الاختلاف بتحديد مواصفات الانتماء القومي فحسب، ففي الوجود القومي أو يغنيه، وإنما يتجلى في ما ينتج عن ذلك من صور لتحقيق التطلعات القومية لا تخلو من تعدّد.

إنّ لخطاب الفكر القوميّ وأبعاده الثقافية وجذوره التاريخية وأسبابه الموضوعية والذاتية علاقةٌ أكيدةٌ بأسباب ظهور الخطاب التأصيليّ للمسرح العربي المعاصر وبصور تطوره عبر الزمن وقد تجلّت هذه العلاقة بشكل بيّن في ارتكاز الخطاب الثاني على المقولات الأساسية التي ابتنى عليها الأوّل وفي تأثره بها شقّ هذه المقولات من إشكالات، من ناحية، وفي ارتباط النقلة النوعية التي لاحظنا في خطاب تأصيل المسرح العربي المعاصر مقارنةً مع خطاب الروّاد واللاحقين، بتجذّر الفكر القوميّ وخطابه وتأسّس أسسه الفكرية وتعقّدها مقارنةً كذلك بالتوجّهات القومية الجنينية التي تجلّت في الخطاب الفكريّ والسياسيّ في عصر النهضة العربية المعاصرة، من ناحية،

---

171) أنظر الفصل السابق من هذا البحث، وانظر الفقرة (5 — 3 — 2) من الفصل اللاحق.
172) السيد ياسين، تحليل مضمون، ص (195 — 196).

ثانية غير أنّ هذه العلاقة المركّبة التي لاحظنا بين الخطابيْن ، على قيمتها في فهم بعض مكوّنات الخطاب التأصيلي المعاصر ، وعلى أهمّيتها في تفسير بعض مظاهر الاختلاف التي نجدها في نصوصه ، لا يمكن أن تكون وحدها الدّافع إلى طهوره ولا العنصر الوحيد الكاشف عن أسسه وذلك لأن هذا الخطاب التأصيليّ المعاصر موجّه إلى ممارسة فنّ من فنون التعبير ، والفنون ، مهما كانت أهمّية الأسباب التي تعطيها بالواقع السياسيّ والاجتماعي والاقتصاديّ وبالخطاب النّابع عنها ، تحصل في عنصرٍ من صُوَرِها لتتفقها الذّاتيّ وَلِمَنْطِق ممارستها .وإحتزالُ الإطار العام في الفكر القوميّ وخطابه السياسي والثقافيّ ، إنّما هو طمسٌ لعناصر مكوّنة لهذا الإطار العام وتجاهلٌ لدوافع أخرى كانت وراء ظهور هذا الخطاب ومنطلقاتٌ لا نَقِلُّ قيمةً عمّا سبق ذكره منها ولا نخلو من تأثير فيها وتأثّر بها . وتتمثّل أهمّ هذه العناصر في التحوّلات التي عرفها العَرَب ذاته في مجال الثقافة عامّةً والمسرح خاصّةً .

3 . 4 واقـــع المسرح الغربـي وطبيعة خطابـــه :

إن من بين العناصـــر المكوّنة للمناخ العام ، الذي تنشأ ضمنـــه خطابات أعمـــال المسرح العربـي المعاصـــر وتتفاعل معه ، عنصـــرًا هامًا لعـــب دورًا ذا بال في تحقيـق النّظم النوعيّـــة التي لاحظنـــا في متـــون هذا الخطاب، مقارنـــةً بخطاب الروّاد الأصيلـــيّ وتابعيهـم ، ويتمثّـــل هذا العنصـــر فـــي واقع الممارســـة الغربية ، والأوروبيّـــة منها بالخصوص، للفن المسرحيّ في هـــذا القـــرن ، وفي طبيعة الحسّـــاب النّقدي والتنظيـــريّ الذي رافقها . وتأتـــي هذه الأهمّيّـــة ، في هذه المـــرّة ، ليست سعة الصّلـــف التي ميّزت الخطـــاب الثقافـيّ الغربيّ عامة ، وإنما ـ على العكـــس ـ تعود أهمّيّـــة هذا الخطـــاب إلى ما بات سائـــدًا عند الكثيـــر من المسرحيّيـــن والنقـــاد الغربيّيـــن من نِظـــرات للتّراث المسرحـيّ وللطـــرق السّائـــدة في ممارســـة هذا الفـــنّ ، تضعُ موضـــعَ السّؤال الأسّـــس التي عليها انبنـــى والغايـــات التي من أجلهـا تؤسّس وأزدهـــر ؛ فنجلّـــى المسرح الغربيّ ، في خطابهـم متعـدّدًا ومتناقضًا ، ولم يعد الكـــلام فيه عن "نمـــوذج مطلـــق" أمرًا واردًا بل ظهـــر في خطـــاب

الكثير منهم إحتفاء خاصّ بفنون الفرجة المنتشرة عند غير الغربيين من الشعوب والأمم ، فبدت فنون آسيا وإفريقيا ، عند بعضهم ، أعمق هذا المسرح الغربي وأصله .

غير أن أهمية هذا الأمر ، بالنسبة إلى خطاب أصيل المسرح العربي المعاصر ، لا تكمن في صور التمرد التي بدت في خطاب المسرحيين على السائد من نتاجاتهم المسرحية ولا في صور التحول التي عرفها هذا المسرح في داتها فحسب ؛ وإنما تكمن أهمية هذا الأمر الحقيقية في التحول الحاصل في نظرة المسرحيين الشرب المعاصرين إلى المسرح الغربي ونتاجاته ، مقارنة بالصورة التي بدا فيها هذا المسرح من خلال خطاب رواد الممارسة العربية لهذا الفن وتابعيهم . وهذا التحول ما كان ليكون لو لم تتوفر من الظروف والوسائل ما جعل إطلاع أصحاب الدعوات التأصيلية المعاصرين على واقع المسرح الغربي إطلاعا أدق نوعا وأهم كما ، مقارنة بإطلاع الرواد وتابعيهم على ذلك المسرح ، الأمر الذي جعل النفاذ إلى داخله ، من ثمة ، أهون على أغلبهم وأيسر ، والنظرة إلى نتاجاته بعيدة في مجملها عن الأحكام المطلقة ، غير قانعة بمظاهرها البادية ، وأقرب إلى التعامل معها تعاملا قائما على التمييز بين دقائق خصائصها وألوانها . ولا يخفى على الباحث أن من مظاهر عدم الرضى على صور هذا النفس والرغبة لطرق ممارسته المعبّر عنها في الخطاب الفكري والمسرحي العربي ما كان مقترنا منذ بدايات الممارسة العربية لهذا الفن في شكله المتعارف ومنها ما سبقها ، فأصحاب فلاسفة الثورة الفرنسية وتابعيهم ، مثلا ، بالمسرح لم يخل من صور من الرفض الجذري للسائد من نتاجاته في عصرهم وصلت عند بعضهم حدّ الدعوة إلى التخلي عن هذا الفن تخليا تاما وتعويضه بفنون التعبير واللقاء

السعبيّة (173) وتجلّت عند بعضهم الآخر في الدّعوة إلى ممارسته بطرق جديدة تتناغم مع حاجيات الإنسان الجديد (174) أو تسعى إلى بناء ثقافة محلّية تنطلق من مراجع مُواطِني هذا البلد أو ذاك الذوقيّة والفكرية والتاريخية (175). بل إنّ من رجال الفكر العربيين من لم

---

173) مثلما كان الشّأن في الرسالة التي وجهها روسو J.J. Rousseau (ت 1778) إلى "د المبار" d'Alembert (ت: 1789) تعقيبا عن اقتراح هذا الأخير إنشاء مسرح في مدينة جونيف Genêve أنظر:

J.J. Rousseau, Lettres à M^r d'Alembert sur son article "Genêve" dans le 7^è vol. de l'encyclopédie, et particulièrement sur le projet d'etablir un théâtre de comédie en cette ville, p: (123-234) in Du contrat Social, Garnier, 1961.

أنظر كذلك:

J. Duvignand, la fête civique, in histoire des spectacles op. cit. p: (238-264).

أنظر كذلك:

A. Samon, l'idéologie or la fête, in les signes et les forces cf. cit. p: (119-238).

174) أنظر مثلا: روماں رولان Romain Rolland (ت: 1944)، وعلى: إمن مسرح الشعب: المسؤسسات الثلاثة، الوارد في كتاب نصوص المسرح الحديث، اعداد ايريك بينطي، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت، منشورات وزارة الاعلام، الجمهورية العراقية، 1975 ص (442 ــ 459).

175) يقول "ستندال" Sthendal (1783 ــ 1842) في الرسالة الخامسة من الجزء الثاني من كتابه الموسوم بـ "راسين وشكسبير" "Racine et Shakespeare" (1823 ــ 1825) ما يلي: أودّ أن أشاهد على المسرح الفرنسيّ، موت "الدوق دوغيز" Le duc de Guise في "بلوا" (Blois)، أو "جان دارك" [في نزاعها] مع الانغليز أو اغتيال جسر مونتيرو ...de Montereau : L'assassinat du pont إن هذه اللّوحات العظيمة المأخوذة من تاريخنا قادرة على أن تُحرّكَ وَتُثِرَ في قلوب الفرنسيين ... وأن تثير ... إنباءهم أكثر من مصائب أوديب اليوناني ..." نقلا عن كتاب ميشال ليور "الدراما"، ص (40) أنظر:

Michel Lioure, Le Drame, collection U, lib. Armand Colin, 3 édit., Paris, 1968 P: (40).

ينقل "ميشال ليور" في كتابه الموما إليه فقرة من كتاب "بعث المسرح" Régénération du théâtre" الصادر سنة 1816 والمجهول المؤلف، نقول: "... يجب أن تمثل سنوات نصرنا الخمسة والعشرين، في نظرنا، ما كان يمثله حصار طروادة في نظر الشعراء الإغريق ... فيصبح كليبير "Kléber" ومورا "Murat" ودوزي Desaix بالنسبة إلينا في مقام "آجكس" اليونان وإيشيلهم ..."

أنظر ص: (40) من كتاب "ليور" السّابق الذكر.

بقصر على التشكيك في قيمة الصور الساد ة للمسرح الغربي بل نجاوز ذلك الى التعبير عن الاعجاب بفنون الفرجة العربية المحلية ،

رغم إزدراء المثقفين العرب لها ، (176) "وأنتم" من عروض الكراكوز [التي شاهد] يطير المسرح الأصيل الذي يحرك بلمحة شعور المرء تحريكا . . . عندما يخلط [في ذهنه] بشكل مُعجز . . . العلم بالحياة . . . " (177) ومنهم من دعا المثقفين العرب تصريحا إلى البعد عن تقليد النموذج الغربي لانه لا يتعامل مع خصائصهم رغم أنه غير مضمون النتائج ويتيح لهم البحث في رصيدهم التراثي وفي خصوصياتهم التي يتشبثون بها مسرحهم الحالي (178) . غير أن هذه المظاهر ما كانت لتجد صداها عند رواد الممارسة العربية لهذا الفن عوائق في تطورهم له ، وأتى لهم ذلك وصلتهم بالغرب ومجرايته عملة إكتشاف تتوسع أغلبها بين الابهار التام والرفض المطلق . ففيم جلست ثور الإطلاع الحميم على واقع المسرح العربي المعاصر وطبيعة خطابه عند أصحاب الخطاب التأصيلي

---

176) يمكن أن نذكر على سبيل المثال ، القصاص الفرنسي جورج دوهاميل G. Duhamel (1884 – 1966) الذي زار سنة 1924 كما ورد "بالأمير جعفر" أورد فيه خواطره حول زيارة قام بها إلى تونس وأعجابها ، تحت الباب الخامس منه [باب المغنين والقصاصين والقلاليين و[ألعاب] الكاراكوز] لوصف بعض المظاهر الثقافية المحلية وصفا لا يخلو من إعجاب ، وأشار إلى بعض جوانب التخلف الثقافية المحلية لغيبة تلك الثقافة وإنعدامهم لها .
أنظر :
Georges Duhamel, Le prince Jaffar, Mercure de France, Paris, 1924. pages: (100 – 111).

177) المرجع السابق الذكر .

178) وجه الكاتب خطابه ذلك إلى "صديقه مصطفى (دمّس ؟) " Dammach " الذي أنهى لتوه دراساته القانونية العليا في باريس . و خاطب من خلاله طبعا كل المثقفين التونسيين ، ثقافة تقليدية أو عصرية ، ولئن بدت نظرته للثقافة المحلية مختلفة مع النظرة الاستعمارية المستهجنة ، فإن لهجته لا تخلو من "أبوية" ، ولكن هل كان من الممكن أن تكون على غير تلك الحال ؟ . أنظر ص (110) من المرجع السابق الذكر .

للمسرح العربي المعاصرين ؟ وفيمَ تتمثّل أثرُ ذلك في توجيه خطابهم ذاك الوجهات التي رأيناها ؟

لنبدأ قبل ذلك بالنظر في طبيعة الخطاب المسرحي عند العربيين ورصد بيّناته الخاصة .

4 — 3 — 1 الخطاب المسرحي الغربي المعاصر :

إنّ الناظر في تاريخ الممارسة الأوروبيّة للمسرح لا بدّ ملاحظٌ ما حصل فيها من تحوّلات ، في العصر نفسه أحيانا ، فلا نعجب عند أشكال التمرّد على ما درج مُنظّرو هذا الفنّ وممارسوه على تحديده من قواعد وقوانين تنتظم حسبها أسُسُ هذا الفنّ ، في نظرهم ، وعلى ما تعوّدوا رسمه من مقاييس تقوّمُ بناءً عليها بناجاتُه (179) وليس الجدل بيّن فعل التكريس وبين التمرّد على القوانين الناتجة عنه بغريبٍ عن فنون العصر عامّةً ولكن يكاد يكون هذا الجدلُ أمرًا حيويًا بالنسبة إلى الفنون التي تستمدّ حياتها واتّصالها من تفاعل إنتاجاتها العاجل مع طبيعة الجمهور الذي إليه تُوجّه في كل عصر ومصر . والمسرح فنّ التفاعُل مع الجمهور بأمتيازٍ إذْ هو فنّ يستمدّ شرطَ وجوده الفعليّ من تحقيق اللقاء بين إنتاجه وجمهورِ الناس . وكم عرفت حياةُ الناس على مَرّ الأزمان واختلاف ظروف الحياة من تحوّلات ومتغيّرات؟

ومعيّنُ النظر في حجم التحوّلات الحاصلة في ممارسة هذا الفنّ وفي نوعيّتها منذ بداية هذا القرن في بلاد الغرب يكاد يجزم أنّها تنامت إن لم نقل تعدّتْ كلّ ما حصل منها ، عندهم ، منذ بدايات ممارستهم لهذا الفنّ ، ولعلّ السبب في ذلك يعود إلى حجم التحوّلات الاقتصاديّة والاجتماعيّة

---

179) عدد الكتب النظرية والتنظيرية التي ظهرت بين "فن الشعر" لأرسطو 344 ق . م و"الأرغنون الصغير" لبريشت (1948 ثمّ 1954) لا تكاد تحصى فمن مجرّد الشرح للأثر الأوّل والتأويل لفنّ الشعر لسكاليغير Scaliger (1561) ، ممارسة المسرح لـ : L'abbé d'aubignac (1657 . . .) إلى نقد عناصر من نظريّته (في الفنّ التراجيدي لشيلر Schiller 1792) ورسالة حول وحدة الزمان والمكان في التراجيديا لمانزوني Manzoni (1823 . . .) لدعوة إلى فن مختلف (الطبيعة في المسرح" لزولا E. Zola (1881) وأثر الفن الحيّ لـ آبيا Appia (1921) ثمّ "المسرح وقرينه" لأرطو A.Artaud (1938 . . .)

والسياسيّة والثقافيّة الّتي عرفها المجتمع الاوروبيّ والإنساني في هذا العصر ، وليس ما نشأ عن الحربين الكونيّتين اللّتين رعرعنا كيان العالم وبدّلنا مواريثه بأهون مظاهر هذه التحوّلات .

وتحديد سمات هذه التحوّلات تحديدًا دقيقًا في إطار بحثنا هذا أمر غير وارد ، طبعًا ، إذ هو جزئيّ ، من ناحية ، بأكثر من بحث مخصوص وهو أمر يخرج ، من ناحية ثانية ، عن إطار ما حدّدنا من مسائل وإشكاليات ؛ لذلك سنقتصر في هذا الباب على عيّنات من الخطاب النّقديّ الغربيّ بشأن العناصر الّتي كانت ، في رأينا بصورة من الصور ، وراء التحوّل الّذي في نظرة المسرحيين وانتقاد الغرب للمسرح الغربيّ ووراء النّظرة الّتي حاصلة في خطاب أصحاب المسرح العربيّ المعاصر .

ولعلّ أهمّ هذه العناصر هي تلك الّتي كانت وراء سقوط "صفاء المسرح الغربي" و"بعد جثّته المطلقة" عند المعارضين لهذا الفنّ من بين الغرب المعاصرين . وتتمثّل هذه بالخصوص في تجلّي هذا الفنّ لهؤلاء المسرحيين الغرب ، منعدمًا في نظر المسرحيين والنقاد والمفكرين الغربيين أنفسهم بعيدًا عن النجاس وموضوعًا للنفور والاستعاد وغرضة للرفض وضروب التهجّم الذي لا تخلو لهجته أحيانًا من عنف لفظيّ شديد . فبينما يذهب رولان بارط Roland Barthes (ت : 1982) ، مثلاً، إلى اعتبار كلّ ما كُتب في فرنسا خلال القرن XVII من تراجيديات "تراجيديا رائعة" (160) لم ينجح أصحابها في الارتقاء إلى روح هذا الجنس من المسرح رغم إذعانهم الأعمى على منوال شعراء الاغريق والتفوّق عليهم بينما يعتبر "إميل هنريو" Emile Henriot عن رفضه "مسرح القرن التاسع عشر [الفرنسي] مسرح

---

(160) R. BARTHES, Pouvoirs de la tragédie antique in "théâtre populaire", n° : 2 du 7 - 8 - 1953, pp: (12-22).

السنوات الخمس عشرة الأولى من هذا القرن جُملةً وتفصيلًا" (181) ، لا يتوانى جان ڤيلار J. Vilar (1912 ــ 1971) ، الذي يكاد يتفق مؤرخو المسرح المعاصر على اعتباره أحدَ المسرحيين العشرة الذين حدّدوا وجهات المسرح في العالم في النصف الثاني من هذا القرن ، على الاشمئزاز من حالة التقوط التي آل إليها المسرح الفرنسيّ إلى عهده فلقد بدا له "خُلسًا ، على صعيد الشكل من كل صورة للطرافة ..." (182) لا يكاد يعثر المرء في ما تراكم من نتاجاته على " أيّة رؤية جمالية متماسكة ..." (183) وأمّا رجال المسرح الفرنسيون فقد بدوا ــ في نظره ــ أسمى ما يكونون بمن يسير إلى حتفه لا يدري ..." (184) ، فكان طبيعيًا أن يرغب البحث عن مناجات هذا المسرح ولذلك بات من الضروريّ في رأيه أن تُكتشف طرقٌ بها تَعُودُ للمسرح شعبيّتُه وتعود لجماهير الشعب الرغبةُ في التردّد على أبوابه . والأمرُ مرتبط بفهم روائع هذا الفن وبالقُدرة على عرضها عرضًا يقف على مداها الشعبيّ العميق ويُعيد لها الحياة (185)

---

(181) عبر النقاد عن هذا الرأي سنة 1950 ، صمّمه جورج فرسيني في كتابه الموسوم بـ:"المسرح الفرنسي من 1900" وعنه نقلنا أنظر ص(7) من الكتاب :

Georges Versini, Le théâtre français depuis 1900, P U F, Q.S.J. n : (461) p: (7).

(182) J. Vilar, le théâtre service public, presentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimad, Paris 1975, p. (28)

ويعود تاريخ هذا المقال إلى سنة 1942 .

(183) المرجع السابق والمعطيات ذاتها .

(184) المرجع السابق والمعطيات عينها .

(185) J. Vilar, De la tradition théâtrale, Gallimard, idées, Paris, 1965.

أنظر كذلك ترجمة سعد الله ونوس لهذا الكتاب :
جان فيلار(ترجمة ونّوس) ، حول التقاليد المسرحية ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي ، دمشق 1976 ص(171) بالخص .

أما برتولد بريشت " B. BRECHT" (1898 ـ 1956) الذي "ملأ الدنيا وشغل الناس" فانه ذهب ، عند تعرضه إلى التأثيرات المسرحي الكلاسيكي منه والاليزابيني (186) في "أرغنونه الصغير" (187) وفي غيره من كتاباته النظرية والتنظيرية (188) ، إلى اعتباره لا يعدو أن يكون شكلا من أشكال التسلية الخاصة "بالبراعة" ! متوجسين منطلقا في حكمه هذا من طبيعة النهاية التي يسير إليها الأبطال في مسرحيات تلك العهود والتي لا تبدو مريحة ومحزنة بالموت معادية للحياة (189) فحسب وإنما تبدو مصائب انبطل فيها بمثابة الأمر الذي لا يناقش ولا ينتقد فضلا عن أن يرد (190 وأما بالنسبة "المسرح البرجواني" (191) فإنها تعمل في نظره ، إذا ما نزعت حياة الناس ، على إخفاء التناقضات التي تشق المجتمع وتوهم بانسجام مكوناته ، فتبدو حالة الناس والأشياء حسب هذه النماذج خارجة عن دائرة التغيير والتطور بعيدة عن التقويم والنقد (192) . ومثل هذا الأمر باعث على إسلاب جمهور المتفرجين المتعاطفين مع هذه النماذج سواء منها المنتمية إلى العصور القديمة أو الكونية والمتجذرة على شاكلتها في العصر الحديث ،

---

186) انظر برتولد بريشت في الفقرة رقم : (33) من كتابه "الارغنون الصغير" (أنظر الهامش الملاحق) من مثال " أوديب" لسوفوكل وشخصيات شكسبير المسرحية

187) Bertolt BRECHT, Petit organon pour le théâtre (suivi de) additifs au Petit organon, L'ARCHE, 3 édition, 1978.
ولقد كتب "الارغنون الصغير من أجل المسرح " سنة 1948 وكتب ملحقه سنة 1954

188) يجب أن نذكر بالخصوص الكتاب الجامع لأغلب مقالات بريشت النظرية والتام منها وغير التام "كتابات حول المسرح " المنشور بعد موته .

B.BRECHT, Ecrits sur le théâtre (2 tomes), L'ARCHE, Paris 1967, 1972.

189) أنظر: B.BRECHT, Petit organon op cit. p (46) (46)

190) المرجع السابق ، المعطيات نفسها .

191) المرجع السابق ص : (111) .

192) المعطيات السابقة ذاتها .

مفتيات العرض وطقوس نقديمه تجعل منهم أشبه ما يكونون بمن لا يبصر وإن كانت عيناه مفتحتين ، وبمن لا يُنصِتُ وإن لم يكن بأذنيه صَمَمٌ ، منحفزة عضلات أجسامهم ومعلولة أفواههم وأفعالهم (193) . وحالة كهذه تدعو ، في رأيه ، إلى ضرورة إنشاء فنّ معاصر يحطف ، ضبغا ، عن فنّ "البرابرة" إحتلافا (194). وإن كان على رجل المسرح أن يتعامل مع "رواسخ" المسرح الكلاسيكي ذاك ، فليكن تعامله معها بإعبارها موادّا خامّا (195) تستلهم إستلهاما وتعالج معالجة تقطع قطعا جذريا مع بنيتها الأصلية ومع الأسس الفكرية التي قامت عليها إنتباه ودلك حتى تستجيب إلى حاجات " أبناء العهد الجديد ، عهد العلوم" (196) وأذواقهم . فتصير المجتمعات ، في ما ينشأ عنها من مسرحيات ، على نقيض ما يحدث فيه في المسرح البلجيكي بعيدة عن التكون لا تخلو من مظاهر التراخي والتناقض إذ يتوسّل الكاتب في تحليلها بمنهج الجدلية المادية (197) . أما أوجين يونسكو Eugène Ionesco (1912 -) فيُعلن رفضه لا للمسرح الكلاسيكي فحسب بل وحتى المسرح القديم بديلا في عصره عنه ، إذ لا فرق ، في رأيه ، بين المسرح الشعبي " ذي الوجهة التعليمية أو الملحمية و"مسرح البولفار" (198) أو ما سمّي بالمسرح البرجواني ، لأنهما ، في نظره ، "لا شعبيان ولا علمة

---

193) الأرغنون الصغير (بالفرنسية) سبق التعريف به ص : (38) ، فقرة رقم : (26) .
194) المرجع السابق ص (47) .
195) أنظر : B. BRECHT, sur le declin du vieux théâtre (1924-1928), in Ecrits sur le théâtre p: (75 - 121).
أنظر بالخصّ : Comment jouer aujourd'hui les classiques, in Ecrits sur le théâtre p. (106 - 113)
196) المرجع قبل السابق ص : (25) .
197) المرجع السابق ص : (61) .
198) تعريبنا لـ Théâtre de boulevard .

تربطهما بأعماق النفس البشريّة" (199) إذ "المسرح النّابع فعلا عن روح الشعب ، على حدّ تعبيره ، إنما هو مسرح بدائيّ ، غنيّ [في حين] ليس المسرح التعليميّ المدّعي الشعبيّة إلا مسرحا سطحيّا (200) أبجديّا ..." (201) ويتهجّم يونسكو بشكل خاص على بريشت وأتباعه تهجّما لا يخلو من عنف (202) معتبرا مسرحهم البديل مسرحا محدود الآفاق من حيث إفتصاره على المدى الاجتماعي ونجاعته البعد الطوراني للفعل المسرحيّ (203)، ولذلك يعلن إيمانه بـ"مسرح مضادّ" (204) ، مسرح أسطوريّ ، مسرح صاف لا أبعاد إجتماعيّة فيه ولا نفسيّة ، فذلك وحده ، في نظره ، هو المسرح الحقيقيّ ذو القيمة الكونيّة (205) . أمّا أنتونان أرتو Antonin Artaud (1896-1948) الذي ما أنفكّت المدارس المسرحيّة الحديثة تُعْلِنُ أبوّته لها أنجز أصحابها في مجال الممارسة الإبداعية والتنظيريّة لهذا الفنّ ، فإنه لا يكاد يغفل ، في مختلف ما كتب من مقالات وما أصدر من بيانات ، عن تقويم الممارسة الغربية للمسرح إلى عهده تقويما بدا فيه شديدا في نظرته إلى حالة المسرح الغربيّ في عصره متمرّدا على الأشكال السائدة فيه ، فانتقد المقاييس المعتمدة في الحكم على النتاجات المسرحيّة ورفض الغايات التي رسمها المجدّدون والنقّاد من وراء ممارسات ذلك الفنّ فسخر من نظرة الكلاسيكيين لمفهومي "الجليل والجلال" (le Sublime) اللّذين كانا

---

199) Eugène IONESCO, Notes et contre-Notes, Idees. NRf, Paris, 1966 p: (299). كتب المقال سنة : (1953) .

200) ترجمنا بها تعبير " Primaire " الذي استعمله الكاتب بأعتباره متقابلا مع تعبير (Primitif) .

201) المرجع السابق ص : (300) .

202) النصوص كثيرة يمكن أن نذكر منها على سبيل المثال : Notes sur le théâ-tre, in Notes et contre notes, op cit p: (295-321) .
أنظر بالأخصّ الصفحات (307) و (311) و (314) .

203) المرجع قبل السابق .

204) ترجمنا به ما عبّر عنه بـ " Anti- Théâtre" .

205) المرجع السابق الذكر ص (300) .

عند هم المقصدَ والمرادَ (206) وهزيءٌ بالمسرح البسيكولوجي والواقعيّ (207) وحمّل مسرحيّي المسرح الكلاسيكي ومسرح عصر النهضة ومن سار على منوالهم ويسير ، مسؤوليّة رغبة الجمهور عن المسرح وانتقد "سوفوكل" (208) وتراجيدياته وشكسبير ودراماته ومن سلك مسلكهما ، منادياً إلى القطع مع "روائع الماضي (209) [لأنها] تصلح للماضي ... ولا تصلح لنا" (210) ومعتبراً أنه "إذا كانت الجماهير الحاليّة لا تفهم " أوديب ملكا " [مثلا] فإنّ الذنب ذنب تلك المسرحيّة لا ذنب الجماهير ..." (211) ولقد إتّسمت لهجته في أغلب ما أصدر من أحكام حول المسرح الغَرْبيّ ونتاجاته وما عبّر عنه من آراء ، بعُنف لَفْظيّ شديد وصلت حدّ الامتعاض، لا من المسرح الغربيّ المعاصر فحسب بل ومن الرُّؤى الغربيّة لهذا الفنّ وللعالم ، فكتب مثلا : " أكاد أشمئزّ من المسرح المعاصر كلّه . فهو مسرح إنسانيّ لا شاعيّ ... يخيّل إليّ أن رائحة التدهور والصّديد

---

206) أنظر مثلا "فلسفته من الروائع ، في المسرح وفريته ، لانونان أرتو ، ترجمة د. سامية أسعد ص (65) (66) قارن ذلك بـ :
En finir avec les chefs d'œuvre, in le théâtre et son double op cit p: 114, 116 ...
آثرنا "جلال" و"جليل" على "السمو" التي ترجمت بها د .سامية أسعد مفهوم "Le Sublime" الوارد في النّص الأصل. يعيد يوسف الصّديق هذا المفهوم إلى نظرية "كانط" (1724 ــ 1804) في المعرفة ، "وهو،في نظر هذا الاخير ، ما يتجاوز الجميل الذي هو حكم متّصل بمسائل الذّوق وليس هو منطقي بل جمالي [...] ليس من شأن الفكر بل من شأن الحساسيّة ... وهو ما لا يمكن أن يتصوّر دون أن يكشف عن ملكة في الذّات تتجاوز كل مقاييس الحواس" ص : (206 ــ 207) ، المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة السابق ذكره .
207) المقال السابق الذكر ، ص : (67) ، (68) ، (73) .
208) المقال السابق ص : (65) (66) .
209) المقال السابق ص (67) (68) .
210) المقال السابق ص : (65) .
211) الهامش السابق ، المعطيات نفسها .

تنصوح منه . . . " (212) وقال ساخرًا من الممارسة الغربيّة لهذا الفنّ والأسس التي عليها ارتكزت : "إنّ المسرحَ الذي يُخضع الاخراج [والإجبار الركحي] ، أي كلّ ما هو مسرحيّ فيه ، للنّص، مسرح يكتبه إنسان أبله ، مجنون [نحويّ] ، (213) شاذ ، بقال وضعيّ ، لا يحبّ الشعر ، أي إنسان غريب . . . " (214) . ولم يشذّ رجل المسرح الانقليزي "بيتر بروك" Peter Brook (1925 — //) عن هذا التوجّه النقديّ عند تقويم المسرح الغربيّ إذ اعتبر الاتجاهات المسرحيّة السائدة منتميةً إلى ما أُطلق عليه اسمَ "المسرح الميت غلاًّ" (215) ولم يتردّد في كتابه "الحيّز الفارغ" (216)

---

(212) Antonin Artaud, le théâtre et son double, idées/Gallimard, Paris, 1964, p:(60-61).

أنظر كذلك الترجمة التي أنجزتها سامية أسعد :
أنتونان آرتو ، المسرح وتوأمه (ترجمة : أسعد سامية) ، دار النهضة العربية ، القاهرة 1973 ، ص(34) .

(213) وضعنا بين مُعقّفين ما ورد في النّص الأصل دون أن نعرّبه المترجم،قارن بين ص(59) من النسخة الفرنسية (الملاحق بعد الهوامش) من المرجع السابق الذكر وبين (33 — 34) من النص المعرّب (السابق الذكر) .

(214) المرجع السابق الذكر ، المعطيات نفسها .

(215) التسمية الانقليزية هي deadly théâtre ولعلّ إحتفار مترجم الكتاب (الهامش اللاحق) إلى الفرنسية تعبير théâtre Bourgeois ، أشار إليه(28) من النسخة الفرنسية إلى أنّه يمكن أن يُترجم بالمسرح المُمِلّ أو الجامد .

(216) العنوان الأصلي للكتاب هو The Empty Space كتبه بروك P. Brook سنة 1968 وظهر في ترجمة فرنسية لكريستيان إستيان Christine Estien وفرانك فيول Frank Fayolle تحت عنوان " L'Espace Vide " سنة 1977 عن دار سوي الفرنسية : Peter Brook, l'espace vide Ecrits sur le théâtre Seuil, Paris, 1977.

وترجمة إلى العربية فاروق عبد القادر ، تحت عنوان "الصاحة الفارغة" وملفوظ "الحيّز" أقرب في رأينا إلى التعبير الأصل من عبارة ساحة ، (أنظر لسان العرب ج : 5 ص(342)) نشرته "الحياة المسرحية" السورية بين 80/1981 في عددين متتاليين أنظر :"الحياة المسرحية" ، عدد (14) ، خريف 1980 ، ص : (59 — 85) والعدد 16/15 ، شتاء/ ربيع 1981 ، ص (129 — 161) .

في اعتبار معظم ما يُقدّم اليوم تحت اسم المسرح — وذلك في كل أنحاء العالم — ليس سوى تزييف للكلمة كانت يوما حافلة بالمعنى . . . " (217) ويذهب إلى أن واجب النقّاد والمبدعين والمنظّرين إنّما هو في بعضهم المستمرّ إلى فضح مظاهر الزيف التي غلبت على هذا الفن فليس مصيريًّا ، على حدّ تعبيره ، أن فترة الكساد الضروري للترّيف قد انتهت ، بل إنّ الأمر على العكس ، فهي أنحاء العالم ومن أجل إنقاذ المسرح يجب إزاحة كل ما هو مسرح الآن . وهذه العمليّة لم تكد تبدأ ، وقد لا تنتهي أبدًا . . . " (218) .

تبيّن من العنوانات التي عرضنا أن المصطلحات الفكرية المعتمدة من طرف أصحاب هذه النصوص لإدانة الممارسة السائدة للمسرح العربي ، مختلفة ومتناقضة . ولعلّ في صور هذا الاختلاف والتناقض ما يعبّر بوضوح عن معنى التحوّلات التي كان يحبّذها المجتمع الحزبيّ والتي لا تخفى صلتها بأتباعات المجتمع الصناعي . ويشير إلى أهمّية الهزّات التي ما انفكت تزجّ "البُنى التقليدية لهذا المجتمع الأوربي" (219) وتلقي بظلالها ونضع موضع السؤال بطيرات إلى العالم لم تعد قادرة على فكّ خيوط حاسر هذا المجتمع المتعدّد الوجوه والمتغيّر ، طبيعيّ من ثمّة أن يكون هذا المسرح موضوعًا في ذات للنفس والرّعى ، أفليس في جوهره تعبيرًا عن تلك التطيرات إلى العالم غير المتزامنة مع هذا العاصر (220 . ولذلك فمهما كانت الدّواعي إلى مثل هذه الأحكام المُدينة لواقع الممارسة

---

217) أنظر الحياة المسرحية ، خريف 1980 ، ص(75) .

218) أنظر الحياة المسرحية ، شتاء/ربيع/1981 ، ص(142) .

219) Monique BORIE, Mythe et Théâtre aujourd'hui une quête impos-sible?... Publications de La Sarbonne,) Lib. A.G. NIZET, 1981 p:(7-9).

220) المرجع السابق ، ص : (11) وص : (169) بالاختصار .

العربيّة للمسرح ، مختلفة المنطلقات ومضاربة العقولات ، ومهما كانت طبيعة الأسباب الكامنة وراء تلك الاحكام ، فإنّ الذي يجمع بين هذه الأخيرة يتجاوز عدم الرضى بما تراكم من النّتاجات المسرحيّة في بلاد الغرب عبر الأزمان ويتعدّى رفض ما ساد من صور لممارسة هذا الفنّ عندهم إلى طرح الأسئلة الجوهرية المتعلّقة بماهيّة هذا الفنّ وأسّسه في ذاته وبحقيقة الوظيفة التي أدّاها والتي يمكن أن يؤدّيها (220) وبصور العلاقات التي تربط بين الفواعل الفاعلة فيه ، وبطبيعة العلاقات القائمة والممكنة بينه وبين من يُوجّه إليهم نتاجاته ، ومثل هذا الأمر مؤدٍ إلى زعزعة ما كان يبدو ثابتا في هذا الفنّ وداع إلى وضع ما كان مسلّما به موضع السّؤال سواء تعلّق ذلك بأسس هذا الفنّ أو غاياته . وهذا هو المظهر الأساسيّ الأوّل الذي كان ، بشكل من الأشكال ، وراء صور التحوّل التي لاحظنا في خطاب أصحاب الدّعوات إلى التّأصيل من بين العرب المعاصرين .

أمّا المظهر الثاني الذي تجلّى في خطاب المسرحيّين العربيّين وكان له أثره كذلك في توجيه خطاب التّأصيل العربيّ المعاصر فمرتبط بالسّابق ، إذ أصبح أمر تجاوز حالة المسرح العربيّ هذه مشروطا ، في نظر المفكّرين والمسرحيّين العربيّين باكتساب الممارسة المسرحيّة عندهم معناها وذلك عبر إعادة إكتشاف حقيقة هذا الفنّ وإزالة ما علق به من شوائب أبعدته عن حقيقته وحقيقة النّاس . وكان ذلك من خلال طريقين أساسيّتين تتمثّل أولاهما في السّعي إلى ربط نتاجات هذا الفنّ وسُبُل ممارسته بواقع النّاس المعيش بحثا عن الطّرق التي بها تصبح أداةً فاعلةً للنّضال السياسيّ (221) وألا جتماعيّ تخدم الطبقات الشعبيّة وتهيّئها لبناء مجتمع أعدل ، فانفتحت أبواب جديدة للتجربة والفعل تخلّت رفض السائد من نتاجاته وطرق ممارسته واكتسبت سمات التعدّد والتقابل في صور هذا الفنّ ، وبرزت للمسرح في هذا الخطاب وظائف ألصقت

---

220) المرجع السّابق ص (9 — 11) .

221) وينجلي هذا التوجّه واضحا في ما كتبه بالأخصّ كلّ من برتولد بريشت B. Brecht (الأرغنون الصغير ، كتابات في المسرح ... وقد تمّ التعريف بهما في الهامشين (187) و (188) من هذا الفصل) وايرفين بيسكاتور E. Piscator (المسرح السّياسي الذي صدر في اللّغة الفرنسيه سنة 1962) .

E. Piscator, Le théâtre politique, Arche, Paris, 1962.

تـا تكون بفعـل التّغييـــر الاجتماعيّ والسياسـيّ ، من ناحيـة ، وتجلّـى للمبـدع المسرحيّ فيه ، من ناحيـة ثانيـة ، مواعفـاتٌ تجعـل منه ، إذا ما رام تحقيق إبداع فعلـيّ ، لا الشّاهـدَ على بيئته وعصـره في ما يبـدع فحسـب ، وإنّما المفاعـل معهما والسّاعي إلى الفعـل فيهمـا . ومثـل هذه الوظائـف والمواعـات داعية من إستوْعَبَهـا المسرحيـون والنقـاد العـرب إلى الميل عن تقليـد النّماذج المُطلقة ودواعـة إلى البحـث عمّا يربـط المبدعَ بمحيطـه ويرشّحـه في زمانـه ترشيحًـا .

وأمّا الطريـق الثانيـة إلى تجاوز حالة التردّي التي يعيشهـا الفـن المسرحـي العربيّ والمعتّـر عنها في الخطاب المسرحي العربي المعاصر فتجلّت في السّعي في ذات الآن الى إعـادة اكتشاف الدّواعي الدفينـة الى هذا الفنّ وتحقيق "هويّـة" الإنسان المعقـدة (222) تطلّعًـا إلى تحقيـق حـالات من التّواصـل والتفاعـل بين الانسان وذاته وبيئتـه وبين الآخريـن لم تَعُدْ أشكـال الممارسـة السائـدة لهذا الفنّ في بـلاد الغـرب بقـادرة على تحقيقهـا ولقد تجلّـت العـودة إلى الاصـول الأولى (223) للممارسـة البريّـة لهذا الفـن عند أغلبهـم المسلـك الأغلـب إلى ذلـك، فتكلّم بعضُهم عن "المسـرح المقـدّس (223) والبعـض الآخرُ عن "المسـرح الاسْطُـوري" (224) و"المسـرح الضّائع" (225) في حيـن تطلّـع الآخـرون إلى جعـل "غير المرئـيّ مرئيًـا في المسـرح" (226) وعمـل البعـض الآخـر على تحقيـق مسـرحٍ يوحّـد

---

(222) Monique Borie Mythe et théâtre...op.cit p: (11).

(223) المرجع السّابق ، ص(10) .

(223') إستعمـل هذا التعبير ، مثلًا ، بيتربـروك ، أنظـر ص(65) من النسخة الفرنسية من "الحيّز الفـارغ" (سبق التعريف به) وص(76) من الحياة المسرحيـة خريف 1980 بالنّسبة إلى نسخة العربيـة .

(224) إستعمـل هذا التعبير " أوجين يونسكـو" في كتابه "ملاحظـات وملاحظات مضادّة" في نسخته الفرنسيـة (سبق التعريف به) ص(300) بالخصـوص .

(225) المرجـع السّابـق .

(226) إستعمل هذا التعبير كثيـرٌ من المنظّريـن للمسرح والممارسين له نذكر من بينهـم "يونسكـو" في كتابه السّابق الذكـر ص(206) وبيتروبروك في كتابه المذكـور ص(65) بالنّسبة إلى النسخـة الفرنسية وص: (76) "الحياة المسرحيـة" عدد (14) خريف 1980 بالنّسبـة إلى الترجمـة العربيـة .

فيه جمهـــور المتفرّجين مع الممثلين تَوَحُّدًا طقسيًا (227) وحَلُم غيرهم بالمسرح الشّامل ، وبدا الطّريق إلى إستعادة ما ضاع من فنون المسرح الغربي إنّما هو العـــودة إلى المنابـــع الأصيلة إلى هذا الفن في صورتها التي لم "تدنّسها" حضارة الغرب فنجلّت طقوس المسرح اليوناني في عهوده الأولى (228) وضروب الاحتفالات الشعبيّة وفنون الفرجة التي عرفتها شعوب آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينيّة هي قبلة أصحاب الخطاب المسرحيّ الغربيّ يُنْحت في طبيعة عناصرها وسِرّ مكوّناتها ويُسْعى إلى تَقَبُّلها تَقَبُّلاً وإستلهامها إستلهامًا يحفّز لهم ما به يحلمـــون .

يقول "أنتونان أرتو" مُبْرِزًا بعض مظاهر فنون الفرجة المعروفة في "جزر بالي" (229) ومُقارنا إيّاها بالسّمات الغالبة على المسرح الغربيّ السائد : "... إن أحد أسباب الفاعليّة الجسمانيّة على الفكر وقوة التأثير الخارقة الصّورة في بعض ما ينتجه المسرح الشرقيّ – في مسرح بالي مثلا – يرجع إلى أنّ ذلك المسرح يستند إلى تقاليد ترجع إلى آلاف السنين . فلقد آحتفظ بأسرار آستخدام الحركات واللهجات والموسيقى بالنسبة للحواس (هكذا) وعلى كلّ المستويات المُمْكنة ، إحتفظ بها سليمة لم تمسّ ، ولا يدينه هذا بل يُدينُنا نحن ، ويدين معنا الوضع الذي نعيش فيه ، وهو وضع ينحطّم هذه هدمًا مثيرا عنيفا على شتّى المستويات ، وبجميع الدّرجات التي يعوق بها ممارسة الفكر ممارسة حرّة... (230)

---

227) أعنده بالخصوص "فيرميل جيميلي" أنظر كتابه "المسرح" (الصفحة 25) من هذا الفصل

228) يمكن أن نذكر على سبيل المثال تجربة المخرج اليوناني كاكويانيس في البحث عن طرق العرض الأصيلة للتراجيديات اليونانية ، أنظر :

J. duvignaud, J. Lagoutte, le théâtre contemporain (culture et contre culture), larousse Université, Paris 1974. p: (131).

229) لقد شاهد أ.أرتو مسرح "جزر بالي" (أندونيسيا) سنة 1931 بمناسبة "معرض المستعمرات" التي جرت في باريس وكان لهذا مدته ذلك أثر كبير في دعم توجّهه إلى معارضة المسرح النفسي والغربي عامة . أنظر الملاحظات التي أثبتها مُحَقّق كتابه وناشره "المسرح وقرينه" في لغته الأصل (232 – 233) وانظر ما يناسب ذلك في التّرجمة العربية لهذا الكتاب التي أعدّتها سامية أسعد ص : (138 – 139)

230) المسرح وقرينه (سبق التعريف به) ص : (39) .

وينطلع ـ من وراء ما يقترح في كتابه هذا من صور بديلة لممارسة هذا الفن عند الغربيين ـ إلى أن تتحقق للمنتجات المسرحية الوليدة صورٌ من التأثير في الجمهور والممثلين أقرب ما تكون إلى الأثر الذي تتركه "الشطحات" في الدراويش ومريدي الطرق الصوفية الشعبية التي عرفتها الحضارة الاسلامية فيقول : " أقترح مسرحا يتخلى عن الدراسة النفسية ويروي ما يخرق العادة . . . ويعد وكقوة إستثنائية، مسرحا يحدث الشطح ويقترب الدراويش أو العيساوية [232] ويخاطب الجسم بوسائل محددة . . . " (233) فبلغت الانبهار ـ بذلك ـ لا إلى ما في هذه الممارسات الشعائرية الشعبية العربية الإسلامية من طاقات مسرحية كامنة فحسب بل وتأكد على إحتوائها حالات من "التمسرح" هي قادرة على أن تعيد للمسرح الغربي ما افتقده فهي جوهر هذا الفن والماء على إبداع مسرح أصيل

---

(231) ترجمت د . سامية أسعد بعبارة (التشنج) كلمة " Transe "وهي ترجمة تقريبية إذ لا تعبر عن طبيعة هذا "التشنج" في حين اللفظة صورًا من التجاوز ولقد إرتأينا عبارة شطح الصوفية باعتبارها الأقرب إلى المعنى المقصود .

(232) ترجمت د . سامية أسعد عبارة "Aïssaoua" الواردة في النص الأصل (أنظر الهامش اللاحق) بـ" آيساواس" وبيّن أنّ الأمر لا يستقيم وأن المترجمة لم تقف على المعنى المقصود من العبارة الواردة في النص الأصل ، فاقتصرت في تعريبها على كتابتها بالأحرف العربية مع نطق تقريبي الا حظ خاصة إثباتها علامة الجمع التي لا تنطق في اللغة الفرنسية في "الترجمة" المقترحة . . .) في حين أن العبارة الفرنسية ليست إلا نطقا فرنسيا لكلمة عربية هي "عيساوية" الدالة على إحدى الطرق الصوفية المنتشرة في المغرب العربي نسبة إلى أحد شيوخ "الشاذلية" محمد بن عيسى (ت : 1914 أو 1940) المدفون في مكناس بالمغرب الأقصى . ولقد عمد " أ . أرتو" إلى إعتماد النطق الفرنسي لاسم هذه الطريقة وروّادها حسب ما ورد في كتب الاثنوغرافيين الفرنسيين الذين كلفوا بدراسة مثل هذه الظواهر في نهاية القرن السابق والنصف الأول من هذا القرن ولا زالوا . . . أنظر مثلا :

Edmond Doutté, des Aïssaoua à Tlemcen, imp. Martin frères, 1900 p: (19)

وخاصة ص (19) وما بعدها ،

- Henry Bordeaux, Le miracle du Maroc (la terre africaine) Librairie Plon, Paris, 1934 p: (31)

وخاصة الفصل الرابع منه والموسوم بـ:

Meknès, ou l'homme aux cinq cents femmes pp: (24-35)

- Sossie Andezian, la hadra des ISAWA: cérémonie religieuse ou spectacle? in Annuaire de l'Afrique du Nord ed. du C.N.R.S, Paris, 1984. p: (373-381).

(233) أنظر د . سامية أسعد ، المسرح وفريته إسعى التعريف به ص :(43) ، قارن ذلك بالنص الأصل ص : (126) .

ويوحي "بيتر بروك" بأهمّية فنون الشرق عندما يستثنيها من بين الفنون التي فقدت جوهرها فيقول : "... وحتّى إذا كانت للمسرح - في أصوله - طقوس إستطاعت تجسيد ما هو غير مرئي ، فيجب أن لا ننسى أنّ هذه الطقوس - فيما عدا بعض أشكال المسرح الشرقي - إمّا تلاشت أو بقيت في حالة رثّة ومهلهلة..." (234) ولم يقصر المسرحيون والنقّاد الغربيون على إبراز قيمة هذه الظواهر الإنتفاعية والبحث في مكوّناتها وإنما كثيرًا ما شدّوا الرّحال إليها في محيطها ليعاينوا مظاهرها معايشةً فكذا كان الأمر بالنسبة إلى "أرنو" مثلا ، عندما سافر إلى المكسيك سنة (1930) فعايش قبيلة "طراهومارا" أكثر من ثلاثة أشهر شغيلا ، وراء الكشف عن "ثقافتهم الشمسيّة" "المنقرضة وآملا في" الخروج عن عالم زائف .. والإغتسال من أدرانه ..." (235) ، وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى "بيتر بروك" عندما سافر مع أفراد فرقته إلى إفريقيا وآسيا (236) ، وكذلك فعل كلود بلوزون Claude Plauson أقرب مُعاوني "جان فيلار" في إدارة المسرح الوطني الشعبي (237) وأحد المؤسّسين لمهرجان "مسرح الأمم" (238) عندما سافر

---

234) بروك ، "المساحة الفارغة" الحياة المسرحية خريف 1986 ص (75)

235) أنظر :
P. THEVENIN, A.ARTAUD in Eneyclopédie Universalis p: (510).

236) أنظر :
Fernando Taviani, Postface in E. BARBA, L'Archipel du théâtre, carcaaonne, 1982 p: (192).
وأنظر كذلك فاروق عبد القادر ، تقديم "المساحة الفارغة" ومؤلفها ، الحياة المسرحية ، خريف 1980 ص(59) ،

237) أنظر : Claude Plauson, Vaudou rituels et possessions, P.Horay Editeur, Paris 1975 (80 pages) (preface de Amadou Mahtar M'Bow, [ex]D.G. de l'U.N.E.S.C.O.

238) أنظر الكتاب الصادر بمناسبة الذكرى (35) لنشأة المركز الدولي للمسرح ، ص(20)
Institut international du théâtre, 35e anniversaire (1948-1983) p: (20).

إلى "هاينـي" فعاد من آلدّاحس حطقوس الفيـودو " Vaudou "و أبـرز بفصل روجيه راهبة الكودو "آلهابنبـة (239) رمزيـاب تلك الطقـوس ودلالاتهـا ووقف على طاقاتها الدرامية العظيمـة (240). ويمكن تتبع رحلة أوجينيوبربا " "Eugenio Barba إلى أمريكا اللاتينيّة مع "الأودين تياتر" Odin Teatret (241) وإلمامه لاحتفالات في رحاب بعض القبائل البدائية "مايخـة" (242) مع ما قد مسه أفراد تلك القبائل من احتفالات وطقوس (243)، ضمن هاجس البحث في عمق التعبير عبر الأوروبية عمّا يمكن به أن تعـاد الحياة إلى المسـرح التعبيري الحاذق. ولم يكـن "مسرح الأمم" في دوراته الست عشرة العامة في باريس (244) إلاّ صورة أخرى للهاجس الذي إحتكم المسرحيّين الغربيين والمصمّمين في الحاجة إلى الإطلاع على فنون الفرجة المارسة في غير بلـدان أوربا بشكل خاص.

---

239) وهي ماتلدا بوفوار Mathilda Beauvoir أنظر كتاب دوفينيـو ولاقسوب المسـرح المعاصـر (بالفرنسيـة) الماس ذكـره عن (126).

240) أنظـر كتابه المذكور في الهامش رقم (237) وأنظـر كذلـك :

Claude Plauson, "Vaudou, un initié parle..." le vaudou considéré de l'interieur par un français ayant été initié au grade de houngan, Dullis, 1974.

241) كون أوجينيوباربا (U. Barba) المسرحي الإيطالي المهاجر عنده الفرفسنة 1964 "بأسلو" (Oslo) ، بالدانمارك ، أنظر بالنسبة للموضوع "أرخبيل المسـرح" وحاشيته التذييل الذي كتبه "فرناندو تافيني Fernando Taviani لهذا المؤلف، أعتمدنا ترجمته الفرنسيـة :

Eugenio Barba, L'archipel du théâtre, traduit de l'italien et du danois par: Yves liébert, Contrastes Boufonneries "hors seine" carcasonne, 1982.

242) أنظـر الكتاب السابق الذكـر ص (192) و (194) بالإضـافة.

243) المرجع السابق ، المعطيـات نفسهـا .

244) أقيم مهرجان "مسرح الأمـم" في باريس سنويا وبشكل منفصـل عن سنة 1957 إلـى 1972 ليصبح مستقلا بعدها بين المواسـم الأوروبيـة بشكـل غير ثابت النوانـر .

وأخيرا هذا الأمر في آلة عوة إلى تأصيل المسرح العربي المعاصر وتوجيه خطاه ينجلي ، أولا ، في بروز مسألة التمييز بين "التمسرح" (245) والممارسات المسرحية إلى جنس المسرح الشائع بين الناس ، وتتضح قيمة هذا الأمر في أن هذا التمييز يقوم على إعتبار "المسرح" (246) دالا على جوهر هذا الفن وغائياته الكبرى ، وهو من حيث هو كذلك ، منفتح إلى غير الدراما الأوروبية بأنواعها ومنفتح إلى مختلف أشكال الفنون والممارسات التي تحقق جوهر هذا "المسرح" وغائياته . فيؤدي هذا التمييز ، مثلا ، إلى إبعاد المسرح الأوروبي السائد عن صورة الصوص المطلق بكل ما يميز هذه الممارسة الحضارية لهذا الحق ، حسب تعبير دوفينيو " Duvignaud" ، مجرد ممارسة مقلدة لا غير (247) وهذا من شأنه أن يؤدي إلى فتح الأبواب أمام البحث عن صور الممارسة لهذا الحق أخرى . ومن يمكن أن لا يجد مثل هذا أداة صافية عند المسرحيين العرب الذين أمكنهم الإنطلاق إنطلاقا بينا على مثل هذه التوجهات؟

وأما المظهر الثاني للأثر الذي تركه توجهات المسرحيين الغربيين

---

245) ملفوظ إعتمده يوسف إدريس في مقالاته الأنفة الذكر ، أعتمدناه ترجمة لمفهوم " Théâtralité " لأعتباره يعبر عن الخصائص المسرحية وأستلزامات المسرحية المعهودة ، ومن رجال المسرح من ذهب إلى إعتبار هذا المفهوم يدل على جوهر المسرح تجيدا عن مظاهره المعهودة من مبنى على حوار وأحداث و غيرها . . . أنظر مقال هنري غوبيي (H. Gouhier) المنشور في دائرة المعارف أونيفارساليس و "قاموس المسرح" لباتريس بافيس :

- H. Gouhier la théâtralité in Ency. Universalis p: (1063-5)
- P.Pavis, Dictionnaire du théâtre, Editions sociales Paris, 1980;p: (409/410).

246) Le théâtre arabe, ouvrage publié sous la direction de Nadatom-iche, Unesco, Paris, 1969 p: (209).

247) أنظر مقال دوفينيو المنشور في كتاب "المسرح العربي" السابق الذكر والموسوم بـ"لقاء الحضارات ومشاركة جماهير المتفرجين في مسرح المغرب العربي المعاصر" أنظر بالأخص ص : (209) .

J.DUVIGNAUD, Rencontres de civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrebin contemporain, in: le théâtre arabe...Op. cit. p: (209).

في تجاور صور التردّي التي ما أمكنوا يلجؤون عليها في مسرحهم فينعثل في الخطوة الحاسمة التي تفيئها عنوان الفرجة وآلإ حتفال التي عرفتها الشعوب غير الأوروبية والشرقية منها بشكل خاص عند هؤلاء المسرحيين العثريين وذلك على إختلاف رؤاهم الفكرية ونعتهم الايديولوجيّ ، فمهما كانت نظرة هؤلاء إلى هذه الظواهر الثقافيّة ، سياحيّة عجائبية أو انثولوجية أو أنثروبولوجيّة أو أسطوريّة ، ومهما كانت طبيعة المعالجة التي أخضعوا لها هذه الظواهر ، ومهما كانت نوعيّة إستلهامها في ما أنجزوا من أعمال فنيّة وما حذوا من تنظيرات ، فإنّ لذلك عند رجال الثقافة غير الأوروبيين دلالةً خاصّة ، إذ أنّ في تلك العناية بهذه الظواهر الثقافية إعترافًا بمدى فضل أصحاب الثقافة المتهيمنة بقيمة ثقافة شعوب "البلدان المتولّى عليها" (248) وإقرارًا بأهليتها للحياة ، فمجد عاية المفكرين والمسرحيين العرب من ثمّة مبرّرات إضافية للإندراج ضمن الحركة الفكرية الناشئة إلى إعادة الاعتبار إلى الثقافة الوطنيّة ، بإعتبار تلك الظواهر الثقافية مكوّنًا من مكوّناتها وهي من ثمّة جديرة بأن تحتفي بها ، بكشف عن جوهرها المختلف بالعبقرية التي تستحق بعد أن أسيء إليها من لدن ممثلي الثقافة الرسمية عندهم (249) ، فيردد عند المسرحيين العرب الذاهبين إلى التأصيل قائلان إثنان يتمثل أولهما في تحقيق هويّة المسرح المفقودة وآلتي ما أنفك الخطاب المسرحيّ المعاصر يشكو منها في الكثير من الممارسات المسرحية الغربية ويسعى للكشف عن مظاهرها في أماكن من الثقافات الدراميّة في عيون الآخرين وطقوسه ، وينعقد الثاني في التطلع إلى تحقيق الهويّة العربيّة

---

248) تعبير لانور عبد المالك يعني به البلدان المستعمرة .
249) أنظر الباب السابق من هذا الفصل وأنظر كذلك الفصل الثاني من هذا البحث .

العائبة عن الممارسة المسرحية السائدة لهذا الفن . وصوره الارتواج كامنة في ارتواج السائل التأسيسي عندما يمس البحث عن الهوية المفقودة في المسرح العربي — وهو الصورة النسائية لهذا الجنس — في مجموعه عنه في ذات الآن ؛ فيجد الخطاب التأصيلي في هذا الارتواج مبرّرا لتجاوز مسعى تحقيق "الذات القومية" أو "المحلية" إلى الاهتمام في "إعادة المعنى" لهذا الفن .

لكن ، هل في تصوّر الخطاب التأصيلي المسرحي المعاصر ما يَدُلّ على حصول مثل هذا التفاعل ، بمعنى أصح هل هذا الخطاب المسرحي المعاصر دافعًا إلى الدعوة إلى تأصيل الممارسة المسرحية لهذا الفن ؟

4.2.2. صور التفاعل مع الخطاب المسرحي العربي المعاصر وغياب هذا التفاعل :

إنّ الناظر في نصوص الخطاب التأصيلي المسرحي المعاصر ، ملاحظًا فيها ، دون عناء ، حضورًا لمقولات النقاد والمخرجين المسرحيين الواسعة بوضوح انسوال المسرح السائد بينهم أو بشتوّا منه ، سواء كان ذلك في صورة نصوص لعروض تُنْسَب إلى أصحابها وتدلّ مراجعُها ، أو في شكل مواقف وآراء وأحداث لها لا تتعدى نسبتها حتى وإن لم يعمد صاحب النص إلى تدعيمها . وكثيرًا ما تَقُوم النصوص المسرحية أو المقولات المُقَعَّدة أو التجارب الموصوفة موقع المقدمات الفكرية التي عليها يعتمد لتعليل الدعوة إلى التأصيل أو تبرير الطريق إلى تحقيقه ، مما يؤكد أهمية واقع المسرح التونسي وطبيعة خطابه المعاصر بالخصوص في صدور الدعوة إلى التأصيل عند الكتاب وفي رسم توجهاته وذلك مهما كانت مقاييس الانتقاء لآراء المسرحيين ومقولاتهم محلقةً لدى أصحاب الخطاب التأصيلي العربيّ ومهما كانت طبيعة المعالجة التي تخضع لها مواد ذلك الخطاب العربيّ مناقشة لديهم ومتابعة .

يعمد شريف خرندار ، مثلاً ، في نصه التأصيلي الرئيس (250) إلى

---

250) النص المقصود هو :

Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe... in: le théâtre arabe, UNESCO op. cit: p: (39).

تضمين ، من ناحيـــة ، عفرة من كتـاب فيرمين جيميـــاي Firmin Gemier (1869 — 1933) بدّت ، من خـلال موقعهـا (251) بمثابة حجّـــة السلطـــة التي تُضفي على الدعوة إلى الحفـــاظ على خصوصيّـات الشعوب الثقافيـــــة، الجغرافيـة والمزاجيّـة الآلآرمنين إذ يذهب هذا الكاتب فيها إلى ... " أن نظام الأمم لا يعني ، بحال من الأحـوال ، ضرورة تنازل كل واحدة منهـــا عن طابعها الذي يميّزها عن غيرهـا ... بل على العكس ، إنّ في عمل كـل الشعوب على تقوية قدراتها الخاصة وشخصيتها المميزة مكسبٌ قد نرثها على خدمة الإنسانيـة خدمةً أحسـن ... " (252) ويعتمد جوزيف خرندار ، من ناحية ثانية ، لتعليل دعوته إلى تأصيل الممارسة المسرحيّة للمسرح على ما آل إليه هذا الفنّ عند العـرب من حالات مُتردّية ، فيقـول : "إنّه من غير العادي المؤسف ومن غير الطبيعي أن يجد ثلاثة ملايين من البشر مستعبدين إلى حضارة أنفسهم حاصة مجتمعين على الصعيد من ذواتهم من خلال اداة نابعة عن حضارة أخرى مختلفـة وصلت إلى حدّ من الميلى والاحتـراء جعل إبعادها العكسيّ الذاتي عربيًـا ربحًـا . " (253) ويؤكد تعليلَه ذلك بالإعلان عن حـرق المسرح العربيّ المسـود عن دائرة المسرح الاوروبيّ الغربي وانتقاله إلى حيّـز غـــون الفرجة الآسيويـــة التي تحفّى فيها "المسرحُ الشامل" الغريب من ناحية إلـــى طبيعة الإنسان العربيّ وتكاوينه والذي ينطلـق رجال المسرح العربيّ أنفسهـم، من ناحية ثانية إلى تقبّله واستلهـام ينابيعه ، يقـول بنفس المناسبـــــة :

---

(251) وردت هذه العفرة في خاتمة النص المشار اليه وهي واقعة من كتاب "فيرمين جيميـاي" موقـع الخاتمة كذلـك أنظـر الكتـاب XVIII من كتابه : ص (284)
Firmin Gemier, Le théâtre, entretiens reunis par Paul Gsell, B. GRASSET, Paris 1925, (288p) p: 284.

(252) ص : (74) ، من خرندار السابق الذكـر .

(253) ص : (76) من الأثـر السابق الذكـر .

" ان المسرح المقارن الآن ، والذي يمكن إعتباره أقرب ما يكون إلى ما يتطلّع المسرح العربيّ أن يكون ، إنما هو في الشرق لا في الغرب ، ففي آسيا ... وفي الهند بالتحديد شكل من المسرح أقرب ما يكون الى المسرح الشامل الذي تهتف عنه الغرب، هذا المسرح هو الذي يجب أن يكون مسرحنا المنشود"(254).

وبيّن أنّ منطلقاً مثل هذه ، ليست أمرا غريبا عمّا رأيناه في خطاب المسرح العربيّ السياسي والنقديّ . فقد جمع سيف خرسان في نفسه هذا بين الأحكام النديدة على واقع الممارسة السائدة للمسرح العربيّ وبين الاحتفاء بفنون الشرق، وهاذان العنصران إنّما هما ركيزتان رئيستان من ركائز ذلك الخطاب .

والناظر في كتاب "الكوميديا العربجلة في المسرح المصري" ، (255) يلاحظ أنّ خطاب المسرح الغربيّ المعاصر واسعٌ، من خطاب علي الراعي التأصيليّ موضع الركيزة الأساس، ويبدو له أنّ موقعه ذاك لم يتأت بسبب كون الحديث فيه يحتل من الحيّز الذي خصّص الكاتب للتحليل (256) ما يناهز الثلث (257) فحسب ، وإنما يعود السرّ في قيمة ذلك الخطاب ، بصورة خاصة ، إلى العزمة التي أحاطتها مقولاته من دعوته التأصيلية وإلى الوطيدة التي أدّتها في تعليل تلك الدعوة وفي رسم الطرق المقترحة لدفيق تطلعاتها . فقد بدأ الكاتب بالتعرض لمظاهر من الممارسة المسرحية الشعبية (258)

---

254) ع : (ج 7 ــ 80) من الاثر السابق الذكر .

255) العنوان التأصيلي الأساسي لعلي الراعي بين التعريف به في النص الأول

256) انقسم الكتاب الى قسمين اثنين وسم الأول بـ:"تحليل" وفيه عرض وتحليل دعوته التأصيلية في حين اطلق على الثاني عنوان "التصوير" وأورد فيه عيّنات من نصوص صرح الارتجال المصري .

257) استعرض وصف التجارب المسرحية الغربية وتحليل خطابها في 83 صفحة من ص(55) إلى ص(133) من مجموع 177 صفحة (من ص:16 إلى 133) وهو القسم الذي وسمه بـ"تحليل" ــ وعرض فيه دعوته التأصيلية .

258) أطلق قسم: (تحليل) من الكتاب .

عند العرب مبنيا أن النظرة المستفيضة لفيهما نظرة جائرة بأعمار أن هذه الأشكال السمعية قد حققت ما لم يُفلح مسرح النخبة (259) في تحقيقه : الصلة الحميمة بين الآثار الفنية وبين الجمهور والتفاعل الحي بين هذا الأخير ومجموع العوامل فيها وهو أقصى ما يمكن أن يطلّع إليه هذا العمل عند هذا بناءً على ذلك المؤسّسة أكثر من غيرها لتحليق مسرح عربي مؤسّس (260) . ثم بعد ، بعد ذلك ، إلى وصف بعض ما شاهد وعاش من ممارسات مسرحية تزخر بها كثير من بلدان العالم وفي ماسات محطة ، متحوّلا الخطاب النقدي والجمالي الذي آثر التعرّف عليه أغلب تلك التجارب الأدبي عن ، فبدا الناسب متطلبًا على أغلب التيارات المسرحية المعاصرة إطلاعًا ما يزا وعميقًا . يوجه الحاسرة والغنى يجلبان ذلك واضح في تعليله ، من ناحية ، لبعيد الحرس الذي عد منه فرقة المسرح الذي " living theatre " الموسوم بـ"مسرحيات أسرار وأعمال أخرى قصيرة" (261) وفي تحديده من ناحية ثانية ، للأسباب التي تصل بين الأسس الجمالية والأبعاد الصوتية التي ارتكز عليها ذلك الحرس وبين مقولات " أرتو" (A. Arteaud) في ذلك الحين سئل متحمّسي تطلّب عرضا للمعاصر الأساسية للطريقة هذا الأخير وبالتا لما حوته هذه النظرية من صور للتمرّد على المسرح الغربي السائد ومن أسلوب الاحتفاء بعيون

---

259) أسماء "المسرح الجادّ" أطر بيان ذلك في الفصل السابق .

260) أنظر الفصل الأول من الكتاب .

261) العنوان الأصلي لهذا العرض هو :

"Mysteries and Smaller pieces"

تمّ العرض الأول له في باريس يوم 1964/10/26 عارضًا بين التحليل الذي قدّمه عن اراءه في هذا الكتاب (ص 104 ــ 118) وبين التحليل الذي قدّمه "بيير بينار" **"Pierre Biner"** للعرض ذاته ، أنظر كتابه الموسوم بـ :

P. Biner, Le Living théâtre, la cité, Genève, 1968, p.p: (82-90)

النشرى (262) في وقت لم تُترجَم فيه كتابات هذا المسرحيّ والمُنظِّر إلى اللّغة العربية (263) . غير أنّ تنسّاون "على اليمين" لنظرية "أ. أرتو" وتنويعاتها (264) أو للرؤى التي عادت تجارب "جوون ليتلوود" (1914 -) "Joan Littlewood" المسرحية وتجارب من سار على دربها (265) لم يكن لهذا العرض لولا كان ذلك في إطار تبنّي المسار الذي اتخذته آراؤه حتى أسلوب في تلك دعوة إلى أصبى المسرح العربي إعطاءً على مسرح الارتجال الشعبيّ بعد أن كان مجرّدَ إقراح لتوحّي الأسلوب الجماعي في العمل الفني ، فقد أشار مثلاً إلى أن محدوديّة دور في الصحافة الأدبيّة تجريدٌ أحياناً إلى العمل الجماعيّ بالانتاج الفنّيّ [بإشارة] أن هذا النّوع من العمل كفيل بأن يُعَطّي الفنّ الناضر عندنا في إنتاج الأعمال العظيمة ..." (266) الذي عليها فائدة إلى نقص إطلاعه ؛ فلقد كتب "... على أنه لا بدّ من الاعتراف ... بأن الموسوع لم يكن جَليّاً خالصاً في ذهني .. ولم أكن حينذاك أعلم شيئاً عن جوون ليتلوود ، الفنّانة البريطانية العبقرية التي خلقت منذ 1945 تعمل دائبة على خلق مسرح جديد ، ذي عنصر جديد ، قائم على رؤيه جديدة للعالم ..." (267) وأثر عكس خاص أعنيه "الارتجال"

---

262) كتاب الهرجانات الدولية والاجتماعات والمنظمات العالمية أهمّ المناسبات التي تمكّن من خلالها الكاتب من الاطلاع على المسرح العربيّ ومسرح العالم الأخرى : بريطانيا ، الهند ، اليابان ...
أنظر ص : (126 ـ 129) مثلاً من كتاب الدكتور .

263) صدر هذا الكتاب سنة 1968 ولم يترجم كتاب "أرتو" الدكتور إلاّ سنة 1973 من طرف الدكتورة سامية أسعد (من المعهد العربي للتنمية المترجمة)

264) إضافة إلى تجربة فرقة المسرح الحي ، ذكر "بروك" Peter Brook وعرض أهمّ آرائه ، أنظر ص (117) بالأخص .

265) أنظر ص (55 ـ 102) من الكوميديا المرتجلة في مصر لعلي الراعي (سبق التعريف به) .

266) أنظر ص (94) من الأثر السابق الذكر .

267) ص (55) من الأثر السابق الذكر فإن ذلك بما ورد في كتاب دانيال سالم : "الثورة المسرحية الحالية في انجلترة"
Daniel Salem, La revolution théâtrale actuelle en angleterre, Denoël, Paris 1969, p: (37-39).

الذي إحتارته هذه المسرحيّة البريطانية سبباً للعض منها من إصدار مسرحها عن "العرجة النائمة" (268) . فكان إطلاعه المباشر على أهم التيارات المسرحية الغربية المعاصرة وخطابها وراء تجديد دعوته إلى التأصيل . وكان إستعراضه لتلك العيّنات من الخطاب المسرحي العربيّ طريقاً إلى الإقناع بوجاهة دعوته تلك ومصداقيّتها بدءاً على أن في تلك العيّنات ما يؤكد تأزّم المسرح العربيّ السائد وإستداد آفاقه في نظر أصحابه أنفسهم ، من ناحية ، وقيامها إقرار ، من ناحية أخرى ، بما في عيون العرجة المعيّنة عامة وعيون البرى بشكل خاص من طاقات كامنة قادرة على إعادة المسرح إلى الحياة . وذلك ما يدعو إليه هؤلاء العربيّون متوفّزين بشكل كامن في عيون العرجة المعيّنة فكتب — مثلاً — قائلاً " شاهدت ، إذاك عروض ، الكابوكي ، وأدركت كم هي غريبة من روح المسرح الشعبيّ الذي جذب سحرها دائماً في صور مختلفة ، وفي المسرح الغنائي ، الذي عمل من أجله سلامة حجازي وسيد درويش . . . وفي مسرحيات "علي الكسّار" ومسرحيات "الريحاني" الاستعراضية . . . "(269) وتأكدت مشروعيّة الدعوة إلى التأصيل ، إضافة إلى ذلك ، بما نجلى به في الخطاب المسرحي الغربي المعاصر من إدراك المسرح في شكله العربي السائد ليس كل المسرح بل هو صورة ممكنة فحسب ، فيقول مثلاً ، على ما شاهد في الهند من عروض آسيوية : "بعد مشاهدة هذا البالي الشرقي الفاتن (270) ، بدا لي البالية في العرب مجرّد نظيرة من مرآة سحريّة صافية الأديم ، يستطيع الجسم البشريّ على سطحها

---

268) ص(97) وص(129) من الأثر السابق .

269) ص(126) من الأثر ذاته . أما مسرح "الكابوكي" المشار التعريف به في الهامش رقم : (327) من هذا الفصل .

270) المقصود به البالي "راما يانا" من أندونيسيا، أنظر ص(127) من الأثر السابق الذكر .

أن يتخيّل أشكالاً لا تنتهي ، ويعبّر عنها تعبيراً بالغة الرقة والعمق . . . "(271)
و"تحلّق لدي [من مساهدتي] أن المسرح الذي يقوم على الدراما وحدها هو فن صعب انتزعوه من شجرة ساقطة في شجرة فنون العرب ، أو شجرة المسرح الشامل ، وإنما إذا أردنا للمسرح أن يحيا حياة جديدة وأن يؤثر في الناس حقاً ، وبقدر عظيم في الوقت ذاته ، فلا بد من عودة الطبقة الكلية إلى العروض المسرحية ولا بدّ من التمسك بفكرة أن المسرح ليس في الكلمة فقط ، بل في كل ما يؤدى على خشبة المسرح من حركات وأصوات وغناء وموسيقى . . . "(272) وليس خافياً على قارئ الفقرة الأخيرة المأخوذة من نص وسط ما ورد فيها من خطوط عريضة للأسس والمبادئ التي تشكل موضوع الخطاب المسرحي الغربي المعاصر (273) ولا بنوائي " في الراعي " عن الإشارة على وجه الإلماح إلى الأثر الهام الذي كان لأطلاعه على تيارات المسرح الفرنسي وليتاليا معاً نجم عنها من خطاب تفكيكي وتخريبي في نشأة قناعته بالحاجة إلى تأصيل هذا الفن والدعوة إلى الأخذ به ولعل شاعرنا الكبير أحمد الشرقي الحائق في خلال هذه الإشارة، عندما قال : "وقد عدت إلى مصر وقد تجمعت في روحي كل الخيوط أنني أدت إلى إهتمامي الحالي بالمسرح الشعبي ، وبمسرح الأرتجال من بعد . . . وقد بدت لي رغبة في دراسة ما قد يكون موجوداً في بلادنا حتى الآن - (غير المدونة) من بقايا المسرح الشعبي قد تؤدي إلى تصور المسرح العربي . . . وأجد في دراستها . . . " (274) .

---

271) أنظر ص(127) الأثر ذاته ، هامش رقم(1) .
272) ص(127) الأثر ذاته .
273) التطابق يكاد يكون تاماً مع فقرات من كتاب "آرتو" ولقد عثر على الراعي بعضها أنظر ص(102 - 118) من أثره المذكور .
274) ص(128) من الأثر نفسه .

والمتدبّر لنصوص روجي غـــاف لا يغيب عنهُ المنحى الذي نحـــاه في توظيـــف بعض المقولات الواردة في هذا الخطـــاب النقـــدي والنظـــري الفرنسي ذاتـــه فهو ينطلـــق ، مثـــلا ، من مقولـــة ج. دوفينيـــو" J. Duvignaud" التي تُحيـــد نشـــأة المســـرح الغربـــي إلى ... " مشروع المدينة المركزيّـــة الذي ابتكرتـــه أثينا وطوّرتـــه رومـــا ثمّ العواصـــم الأوروبيّـــة الحديثـــة ... " (275) لتُضيـــف عليها الدّاعي إلـــى ضـــرورة ترك المسـرح الغربيّ باعتبـــاره متطابقًـــا مع الأســـس التي عليهـــا أنشئت هذه المدينة والتي عرّضت على الانسان جملـــةً من القهر والمعتقدات أبعدت الانسان عن الطبيعـــة وخلقت روابطـــه مع الكون و"الحياة الجمعيّة" (276). وينتفي روجي غـــاف من تاريخ أوروبـــا ما به يؤكّـــد في نصوصه الأخيرة بشاعة المدينة ولا أخلاقيّـــة هذا المسرح الناشئ عنها (277) عندمـــا يشـــير الى "ج.ج روســـو..." J.J: Rousseau (1712 ــ 1778) في دعوتـــه إلى ترك المسرح لتُحيّـــم دالمبـــار D'ALEMBERT (1717 ــ 1783) "الفيلســـوف الملحد والعالم الرياضي" (278) ويشـــير الى "الجمهـــور" (279) حتى وان كان سيحتـــل أوروبيّـــة ، ليؤكد مواطنـــو المسرح الكلاسيكـــي مع "الحـــداد" و"العفاتيـــة" و"البعد عن اللـــذة" (280).

أما المقدمات التي إعتمدهـــا سعد الله ونوس في نصّـــه النظـــري الرئيسي (281) والذي نادى فيه "بمســـرح التســـييس" (282) بإعتباره طريقًـــا إلى تأصيـــل الممارســـة المسرحيـــة لهذا الفنّ فصبغة التّلفـــظ بما ورد في خطاب المســـرح الغربيّ

---

275) ص(51) روجي غـــاف ، المسرحة فضاء المدينة (سبق التعريـــف به) .
276) ص(53) المسرحة فضاء المدينة سبق ذكـــره .
277) الاثـــر الثاني الذكـــر أنظر فصل "التعاسة والتسليم بالأمر" ص(71) .
278) الاثـــر الساخن ص(82) .
279) الاثـــر الساخن ص(83-85) .
أمّا "المستير" ، " Mystère " ، فقد سبق التعريف بهذا النّوع من المسرح أنظـــر الهامش رقم (138) من الفصـــل الثالـــث .
280) ص(79) الاثـــر السابـــق .
281) نحو مسرح عربي جديد ، سبق التعريـــف به .
282) كان هذا الركيزة التي أسسّى عليها تقديمه لمسرحيـــة "مغامرة رأس المملوك جابر" ، (سبق التعريف بهذا النص في الفصل الثاني) .

المعاصر من نقد للممارسة الغربية السائدة لهذا الفن وتغويب للأسس التي عليها أسست ، وبهذه الارتباط بالنهج المفتوح من لدن بعض المسرحيين الغربيين المعاصرين لبناء مسرح بديل(283) والأمر جلي في تحليل سعد الله ونوس لواقع " التلفزيون المنظم " (284) وللدور الذي يلعبه المسرح السائد الذي قد "يبدو غير مكترث بالسياسة ، يحاسي الخوض في مشاكلها ... [ولكنه في الحقيقة] يعبر عن موقف سياسي ويؤدي وظيفة سياسية هي بأحصار عصر الناس عن الاهتمام بقضاياهم المصيرية ، وإبعادهم عن التفكير بأوضاعهم ، وبمن تفكير هذه الأوضاع ... " (285) ومدى الحطاب النقدي المسرحي جبلي كذلك في تنبيهه إلى ما يمكن أن يؤدي إليه المسرح من "تخدير للمشاعر وتطبيعه من عوامل التعبئة أو الغضب أو القلق ... فيزيد الوضع القائم رسوخا وثباتا ... " (285) في حين أن على المسرح المنشود ... " أن يعلم الجمهور ، ويحكم له أوضاعه بعد أن يحللها ، ويضيء خفاياها ... كما أن عليه في الوقت نفسه ، ومنطلقا من إدراكه لطبيعة التدرج السياسي كمصدر غير نهائي وقابل دائما للتبديل من حيث إمكانيات التبديل ... " (286) وسعد الله ونوس لا يكتفي بتبني مقولات هؤلاء ونهجهم في التحليل بل يذهب إلى نسبة بعض ما اعتمد من الآراء أو التعبيرات إلى أصحابها فيضاد في الهامش في نصه المذكور ذكر "البريشت" (287) وبسكاتور (288) وأرتو (289) وبيتر بروك (290) وغيرهم . وكذلك كان الأمر بالنسبة

---

282) تفصيل القول في الأمر في الفصل اللاحق من هذا البحث
283) نحو مسرح عربي جديد ص(28).
284) المرجع السابق الذكر ص(27).
285) سعد الله ونوس ، الأثر الآنف الذكر ص(29)
286) الأثر السابق الذكر ص(28) .
287) الأثر السابق ص(25) و (28) و (31) مثلا .
288) الأثر السابق ص(29) مثلا .
289) الأثر السابق ص(24) مثلا .
290) الأثر السابق الذكر ص : (26) .

إلى "فرحان بلبل" الذي يلحّ في تعليل دعوته الى تأصيل المسرح العربي على طابع الاستلاب الحاصل للجمهور في عالمه مع "المسرح البورجوازي الغربي" الذي يخدم الرأسمالية ويسندها (291) ولا يخفي تثمينه لمقولات "بريشت Brecht وبسكاتور Piscator في خصوص المسرح البورجوازي السائد في الغرب ولا يخفي إنحيازه إلى المسرح الشعبيّ التسييسيّ الموجّه الى الطبقات الكادحة والتابع إلى تحقيق الاشتراكية (292) أمّا محمّد عزيزة فإنّه أشار في خاتمة كتابه "الأشكال التقليديّة للفرجة" (293) إلى أنّه لا موجب لانبهاره بالتجارب غير الإسلاميّة عند دعاة المسرحيّين العرب إلى إقامة علاقة جميلة بأشكال التعبير الشعبيّة والعمل على استلهامها بما يفيد عون وذلك لأنّ "الحركات التقليديّة" التي عرفها المسرح في العالم نزحت المسلك نفسه وتنوّحى. وذكر محمّد عزيزة ، تعليلا للأمر ، عددًا من العوامل الذاتيّة والموضوعيّة مشيرًا إلى بيتر بروك P. Brook . وإلى ما نوّهاه من مسالك عند إخراجه لمسرحيّة بيتر فايس P. Weise "مارا ساد" وإلى موريس بجار M. Bejart وما أسطعه من فنون الحركة والإيقاع التي عرفتها الحضارة الهنديّة منذ آلاف السنين، في ما ضمّنه من رقصات وتمثيليات (Ballets) ، وذكر كذلك "جرزي غروتوفسكي" J. Grotowski و"ولسن ولمس" B. Wilson " بآثارهما قد سحّا كلّ بطريقته، على منوال السابقين؛ فكانت التوجّهات الغربيّة المتفرّدة على المسرح السائد وكان حظها التقديريّ والتنظيريّ بالنسبة إلى محمّد عزيزة بمثابة التعليل والحجّة لدعوته التأصيليّة . أمّا عبد الكريم برشيد فإنّه ، زيادة على تصيّد بياناته ومقالاته الكثير من التقريرات الخاطئة بمقولات فكريّة وفنّيّة كانت أغلبها واردة في خصوص الخطاب النقديّ والتنظيريّ الغربيّ المعاصر

---

291) فرحان بلبل ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، انظر التعريف به ، ص (13) ص (164) (165)

292) ص : (175) من الأثر السابق الذكر .

293) Bi. Aziza, les formes traditionnelles du spectacle , op,citp p: 82.

المرجع السابق الذكر ص : (81 ــ 82) .

فإنّه عمد في نصّه التأصيليّ الجامع (293) إلى الإشارة تصريحًا إلى أهمّ المراجع التي ارتبط بها "التيّار الاحتفاليّ" وأسفى منها أنتجه فكان أكثرها منتميا إلى مجال الخطاب الغربيّ الحاوي صورًا من التمرّد على الممارسة السّائدة (294) ملتقيًا مع أهمّ المقولات المعتمدة في ذلك الخطاب، أو إلى مجال النّصوص التأصيليّة العربيّة المعاصرة المعتمد أصحابها مقولات الخطاب الغربيّ المتمرّد ذاك (295) ولعلّ أوضح صورة لارتكاز دعوة التأصيل عنده على مقولات الخطاب الغربيّ المتمرّد ذاك إضافة إلى ما أشار إليه من مراجع ـ تتجلّى في ضميمة قصيرة من كتاب ألفراد سيمون Alfred Simon (296) تضمّنًا بدّ منه أقرب إلى حجج بها يُعلّل دعوته إلى ما أسماه "باللاّ متغايبة" طريقًا إلى تحقيق مسرح عربيّ أصيل؛ نقول الفقرة: ". . . إنّ كبار منظّري المسرح ـ أدولف آبيا ـ كوردن كريج ـ جاك كوبو وسفوبولد ماير هولد قد أطلقوا في بداية قرننا النّداء إلى اكتشاف الممثل. ودلك في عالم كان في طريقه إلى أن يفقد معنى الممثل. لقد أحسّوا أنّ المسرح ـ ومن خلال رجوعه عقلا ـ يكسر

---

293) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (ضمن المخطوطة)

294) ولقد أشار إلى أن من هذه المراجع ما نبّهنا إليها بعض الباحثين والنقاد، وهو ما يؤكّد أن التأثّر قد يكون عن غير وعي أو عن طريق وسائط، عربية أو غير عربية دون التفطن للأمر. أنظر ص: (163 ـ 169) من الأثر المذكور؛ يذكر من جملة ما يذكر المسرح أنتونانيّ الأوّل "ذلك المسرح القريب من جوهر الظاهرة المسرحية . . . الذي ضيّعته التجارب الحديثة من (163 ـ 164) ثمّ الفيلسوف ج. ج. روسو "الذي احتج على المسرح/المسرحي". . . (164) و". آرتو الذي دعا إلى "مسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري" ص (165) و"المخرج الفرنسي جان فيلار . . . الذي أخرج المسرح من علبته إلى الهواء الطلق . . . والذي أعاد للمسرح وظيفته المقدّسة. وجعل منه إحتفالاً يُقام من أجل الأعداد الكبيرة" (ص 165) . . .

295) يمكن أن نذكر منهم حاشية على الراعي في كتابه الكوميديا المرتجلة ص (167) من حدود الكائن والممكن . . .

296) Alfred Simon, les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, Seuil, collection esprit, Paris 1976.

أن يعثر على دوره كوسيلة للتواصل بين الناس . . . " (297)

4 . 3 . 3. سمات التحوّل في الخطاب المسرحي العربي المعاصر وأسبابه :

إن ما لاحظنا في هذه العيّنات من الخطاب التأصيلي العربي من توافر للمقولات التي كانت ركائز للخطاب الإبداعي والنقطيعي الغربي المعاصر ما يدلّ على سمات التحوّل في علاقة أغلب المسرحيين العرب و نقادهم بالمسرح الغربي وبعديه ومنظريه ، فلقد أضحى غير وارد ، في الأغلب ، أن يصادف الباحث في مسعى الدعوة إلى التأصيل المعاصرة مجرّد الاعجاب والتغريب في هذا النقل أو مجرّد التصوّر والتحذير منه أو من بعض مظاهره بطء تبعا لما كان ينظر أن توفره ممارسة هذا النقل من سند للانخراط في الحداثة أو إعتبارا لما كان يُحتسى أن تُنزله ممارسته بالمجتمع الإسلامي والشرقي وبناه من أسرار أخلاقية ودينية ، مثلما كان الأمر بالنسبة إلى أغلب نصوص الرواد والناحيين ، وقلما نفلت اتباعٌ في خطاب المعاصرين التأصيلي على مواصلة سيرة موقف توفيق الحكيم المعاصر أيام الثلاثينات . وإن الدّاعين أنصار "الكلاسيك" في أوربا ودعاة "النيو رنسانس" . (298) والعاجز على معاصرة أحد الطرفين لأنهار أن كلا المشروعين انقضى زمانه ، جديدٌ عليه وأنه لن يستوفي إلى مشروعه والإلمام بمعالمه بما يجب . (299)

---

(297) لم يحدّد برنسيد موقع الفقرة من كتاب أنطراد سيمون وغالبا ما نخمّن في كتابه هذا على تدقيق ما يُحيل إليه من مصادر أو مراجع . أنظر س (165) من كتابه المذكور بالنسبة إلى هذه الفقرة الحاسمة والتنديد من لدننا .

(298) حافظنا على التعبيرين بين طرفين إحالة إلى نص توفيق الحكيم (أنظر البحث اللاحق) .

(299) يقول توفيق الحكيم في كتابه زهرة العمر (بين الشرق والغرب) : "لست أدري ، أمن سوء حظي أو من حسن حظ أبي أعيش الآن في أوروبا ، وسط هذا الاضطراب الفكري الذي لم يسبق له مثيل ، فهذه الحرب الكبرى قد جاءت في النفوس والآداب بهذه الثورة التي يسمونها "النيو رنسانس" فكان ، إرادتنا على أن أتأثر بها ، وتكفي في الوقت ذاته تثقفي جاء ليسري ثقافة الغرب في أصولها : فأنا أوربي الآن كما تشاء بين "الكلاسيك" و"النيو رن" ، ولا أستطيع أن أقول مع الثائرين فليسقط القديم ، لأن هذا القديم أيضا جديد علي . . . فأنا مع أولئك وهؤلاء . . . " أنطر س : (53) .

بل إنّه كثيـــرًا ما بدا أصحابُ بعض النصوص التأصيليّـــة العربيـة المعاصرين، في تعرّضهم للمسرح الغربيّ وخطابه، غير مقتصرين على عرض سمـــات الواحد من التيّارات المسرحية وبيان خصائص نتاجاته، وإنّما بـــدا الكثيرُ منهـــم في ما أنجزوا من دراسات حول المسرح العربي أو ما عرّبوا من نصوص إبداعيـــة أو تنظيريّـــة، مشتغلين بالتّوفيقات المغيّرة بين أصحاب تلك النصـــوص، مدّعين إلى رأيٍ عدّ آخـــر معبّرين عن مواقفهم من منطلقات هذا التّيار الجماعي أو ذاك الغربية الهوية، بحسن بَدَوا معه مُغيّبين بدواعي هذا التعـــس وصور ممارساته (3.0) ودنست لأنّ بين سنة 1943 تاريخ نشـــر كتاب

(3.0) أنظر، مثلا، كتابات سعد الله ونوس حول المسرح عامة والمسرح الفرنسيّ بشكل خاص، يمكن أن نذكر من بينها ترجمته لكتاب جان فيلار J. Vilar الموسوم بـ "حول استقالة المسرحية" (منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1976) أنظر بالأخص المهوامش التي أفرد بها المترجم للتعريف ببعض أعلام الممارسة المسرحية الفرنسية والأوروبية الواردة أسماؤهم في المتن، أو للتعليق على بعض المفاهيم والمصطلحات الواردة في الكتاب الأصل (أنظر مثلا: التعريف بـ "المنجمّع" "le cartel" ص (28 ــ 32) وبأرتو A.Artaud ص: (105) وأنظر تعليقه على مصطلح le regisseur ص (74) ثمّ ص (107) ...) كما يمكن أن نذكر "حوار [ه] مع "جان لوي بارو" J.L.Barrault الذي نشره في "الحياة المسرحية" ــ التي يرأس تحريرها منذ تأسيسها صيف 1977 ــ شتاء 1977 / 1978، تحت عنوان أعمل هو "إنجازات المسرح في فرنسا" وأنظر بالخصوص المقدمة التي صدّر بها هذا الحديث والتي حدّد فيهـــا موقع "بارو" من "التيارات الرئيسيّة المسيطرة على المسرح الفرنسي في أواسط الستينات" وقبلها، ولاحظ تعاطفه مع حركة "ماي 1968" وأنظر بالأخصّ تعليقاته على أجوبة مخاطبيه وتوافقه من وجهة نظره في جوهر المسرح ووظيفته: "وهذا الارتباط الوثيق بين المسرح والصراعات والسياسية والاقتصادية داخل المجتمع في توترها وتحوّلاتها هو الذي يُكسِبُ المسرح طابعه التاريخيّ وحدود فعاليته في هذا التاريخ. ولأن "بارو" يتجاهل عامدًا هذا الطابع وهذه الفعاليّة، يُقلّص المسرح إلى "إحتفال وجودي" ذي وظيفة متعالية ولا تاريخية. (ص: 144).. هذا هو "ج.ل. بارو" بدأ في قصيدة مسرحية متعالية... أراد أن يسمو عن الآنيّ واليوميّ، فتواضأ... مع سلطة تقمع وتدمّر إنسانيّة الإنسان... (ص 147)".

"زهـــرة العمـــر" الذي ورد فيه موقـــف توفيـــق الحكيـــم الآنف الذكـــر (301) وبين بدايـــات السنوات السنيـــن تاريخ ظهور أوّل التمـــوين التأصيليّـــة المعاصـــــرة والسنوات التسعينيـــن التي عرفـــت فيها الدعوة الى تأصيـــل المسرح العربـــيّ تراكما نصيا مشهـــودا ، قد نشأت من الظـــروف ما خلق جوّا عامّا سمح ، من ناحية ، بتفاعـــل أكبر وأعمق مع الخطـــاب النقـــدي والتنظيـــري الغربـــيّ المعـــاصر وساعد من ناحيـــة أخرى ، على بـــروز توجهـــات في تأصيل ممارسة هـــذا الفنّ عند العـــرب تتجاوز الاندفـــاع العفويّ إليه وتتخطّى السمة الذرائعيـــة الغالبـــة عليه في خطـــاب الروّاد والتابعيـــن الذي رأينا ولم يكن هـــذا الجوّ ليتوفّـــر لتوفيق الحكيـــم في السنـــوات الأربعيـــن عمـــلا من المـــرّاد وما حيهـــم [1] .

وأهمّ إحداثـــيّات هذا الجوّ ، إضافـــة إلى التيار القومي الـــذي حدّدنا مظاهـــر تجليه في الخطـــاب النقدي والتنظيـــري العام في الباب السابـــق من هذا القســـم ، هي على التي ارتبطـــت بدرجة بعيـــد الخطاب النقـــدي والتنظيـــري الغربيّ في ذاتـــه ، فلم تكتمـــل التجـــارب المسرحيـــة التي رأينـــا مظاهر من تمـــرّد أصحابها على المسرح الدرامـــي السائـــد ، ولم تتّضح في تكـــتّل مدارس جماليّـــة وفكريّـــة قائمة بذاتها لها أنصار ومناضلون إلاّ مع نهايـــات السنوات الأربعيـــن رغم ظهـــور الكثيـــر من نصـــوص هذا الخطـــاب بين الحربيـــن فطبيعـــيّ أن يتطلّـــب إطـــلاع المسرحيـــين العـــرب عليها – إطـــلاعا لا يقتصر على قراءتها وأخبار أصحابها – مرحلـــة

---

(301) لم يذكـــر توفيق الحكيم التاريخ الدقيق لمراسلاتـــه المجموعة في هذا الكتـــاب ولكنّهـــا تعـــود كلّها الى ما قبـــل 1936 تاريـــخ استرجـــاع هذه الرّسائـــل ، أنظر مقدّمـــة " زهـــرة العمـــر" السابـــق الذكـــر .

(302) وليس بشـــر فارس وميخائيـــل نعيمة ومن ســـار سيرهما إلاّ الاستثنـــاء الذي يؤكّـــد القاعـــدة "أنظـــر العمـــل السّابق المجموع لعمق هاجـــس التّأصيـــل " .

من الزمن هي ضروريـــة لا لترجمـــة (30) بعض نصوص هذا الخطاب إلـــى العربية فحسب ، وإنّما لاستيعـــاب تلك الترجمـــات على أنّه ، وإن لعبـــت حركة تعريب النّصـــوص المسرحيّـــة الغربية المعاصـــرة، الإبداعيـــة منهـــا أو النقديـــة والتنظيريـــة ، دورًا هامًّا في لفـــت انتبـــاه المسرحيـــين العـــرب المعاصريـــن إلى سمـــات التّعدّد والتناقـــض والتـــردّد الغالبـــة على المسرح الغربـــيّ وخطابه ، وذلك على نحـــو الكثيـــر من الترجمـــات

---

(30) أرد هرت حركة التعريب في البلاد العربية في نهاية الخمسينات وبدايات الستينات واستمرّت في مختلف البـــلدان العربية وخاصّة منها مصـــر ، ونشأت إضافة إلـــى المجـــلاّت المسرحية المختصـــة وخاصّة منها المصرية والسوريـــة سلاســـل متخصّصـــة في ترجمـــة النصوص المسرحيـــة الغربيّـــة القديم منها والحديـــث ، ونكاد نتنابـــه أسماء هذه السلاســـل ونتلاشـــى محتوياتها ، أمّا الأسمـــاء فهي تلتقـــي فـــي وسم المسرحيات المترجمة بسمة العالمية وذلك مهما كانت قيمة تلك المسرحيّـــات ودرجة انتشارها ، فأمّا أن تكـــون "روائـــع المسرح العالمـــي" (المؤسسة المصريـــة العامّـــة للتأليف والأنباء والنشـــر ، الدار المصرية للتأليف والترجمة) أو "روائع المسرحيات العالميـــة" (دار الكتاب العربيّـــة للطباعة والنشـــر بالقاهرة) أو "من روائـــع المســـرح" (الدار التونسية للنشـــر) أو "من المســـرح العالمـــي" (وزارة الاعـــلام ، الكويـــت) أو "سلسلـــة المسرح العالمـــي" (دار الفارابـــي ، بيـــروت) أو "سلســـلة : مسرحيـــات عالميـــة" (منشـــورات وزارة الثقـــافـــة في الجمهوريـــة العربية السوريـــة) . . . ونكـــاد نلتقـــي أغلب هـــذه السلاســـل ، على صعيـــد المحتوى ، في البـــدء بالتّقديم لما يترجـــم من المسرحيّـــات تعريفًـــا بالكاتب وإبرازًا لخصائـــص المسرحيّـــة وللتيـــار الفكـــري والجمالـــي الذي إليه تنتمـــي . وما يؤكّد صورة ازدهـــار حركة الترجمـــة في الفترة التي بيّنـــا ، زيـــادة على كثـــرة هذه السلاســـل ، هو عدد المسرحيات المعرّبـــة في تلـــك الفتـــرة، فقد قامت السلســـلة الأولى ، مثـــلا ، بنشـــر (62) مسرحيـــة إلى حـــدود سنة : (1965) أما السلســـلة الثانية فقد كانت تصـــدر بشكـــل دوري نصـــف شهـــري وأصـــدرت إلى حـــدود سنة أفريـــل 1967 (44) مسرحيـــة أما السلســـلة الرابعـــة الصـــادرة في الكويـــت فكانت تصـــدر كذلك بشكـــل دوري (مرّة كل شهـــر) وقد وصلت إلى حـــدود يوليـــو (جويليـــة) 1979 ، (118) مسرحيـــة فلا تخفى أهمية سلـــك الترجمـــة في التعريف بواقع المســـرح الغربـــي وخطابـــه في الفترة التي حدّدنـــا وذلك مهما كانت قيمـــة الترجمـــات ومقاييـــس الانتقاء لما يُترجَم (أنظر قائمـــات الدراسات النقدية والآثار التنظيرية التي تُرجمت إلى العربية في مصر بين 1950 و1975) إضافة إلى المسرحيات الغربية في الملحق الذي ذيّلت به د . حياة قاسم محمّد أطروحتها "الدراما التجريبيّة في مصر (1960 ــ 1970) والتأثير الغربي عليها" ، دار الآداب ، بيروت، 1983 ، ص (239 ــ 272) وص (273 ــ 277)، أنظر كذلك الفصل الثاني من هذا الكتاب ص (19 ــ 32).

من سوء الفهم أو التشويه المقصود وغير المقصود (؟؟؟) ، فإن الإطلاع المباشر عن طريق لغة النصوص الأصل على ذلك الخطاب ، كان أبلغ في إشعار المسرحيين العرب الذاهبين إلى التأصيل المعاصرين بحقيقة التأزم الذي ما أنفك المسرحيون الغربيون المعاصرون يعيشونه ويعبرون عنه . ولقد كان للبعثات الدراسية إلى أوربا التي تكثف بشكل خاص خلال السنوات الخمسين والستين (؟ - ؟) أثرها البيّن في تحقيق هذه الصلة الأمثل والاطلاع الأدق على المسرح الغربي وخطابه سواء بالنسبة إلى المسرحيين الذين أمكنهم معايشة واقع الإبداع المسرحي الأوربي وحركات التمرد على التقاليد فمن مارسه هذا الحق وحاصة منهم الذين تتلمذوا عمن كان طرفاً في هذه الحركات (؟ - ؟) أو الذين عايشوا فترات حساسة من حياة أوربا الثقافية والسياسية (؟ - ؟) أو بالنسبة

(؟ - ؟) أنظر ، مثلا ، نقد د. عادل فارشولي للترجمات العربية الأولى لنصوص برتولد بريشت في مقاله الموسوم بـ "برخولت بريشت في المرآة العربية" والمنشور بإعتبارها في "الحياة المسرحية" (السورية) أنظر الأعداد التالية : (11 ، 1) ، شتاء/ربيع 1980 ، (13) صيف 1980 ، عدد (14) خريف 1980 ، عدد (16/15) ، شتاء/ربيع 1981 .

(؟ - ؟) فبعد كان عدد الطلبة المصريين المرسلين إلى أوربا اثنين سنة 47-1 تجاوز عددهم السبعة سنة 1957/1958 أنظر : سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت 1978 ص : (347 ، 348) .

(؟ - ؟) تلمذ الطيب الصديقي مثلا مباشرة على "جان فيلار" J.Vilar وعلى هـ.جينيو Hubert Gignoux أنظر د. المسيحي ، أبحاث في المسرح المغربي (سبق ذكره) ص : (110) ولم يخف سيره على منوال أستاذه فيلار عند توليه الإشراف على المسرح العمالي العائد بالنظر إلى الاتحاد المغربي للشغل " أنظر ص(112 - 113) من الأثر ذاته .

(؟ - ؟) فلقد عايش سعد الله ونوس مثلا بحكم إقامته في باريس منذ 1965 الى حدود 1969 أهم حدث حركة ماي 1968 السياسية والثقافية وأسهم فيها إسهاما من موقعه وانتماءاته وقناعاته ، ولا يخفي الكاتب أهمية تلك الفترة في تحديد إختياراته الفكرية والجمالية ، أنظر حديثه مع فؤاد دوارة بمجلة "الهلال" المصرية أفريل 1977 .

إلى الذين تتلمذوا على هؤلاء الخرّيجين العرب الذين التحق الكثير منهم بالمعاهد العليا التي أُنشِئت في بلدانهم (٤٠٧) . ولكن إنساق بعض المسرحيين العرب المطلعين إطّلاعاً مباشراً على خطاب المسرح الغربي المعاصر إلى تقليد النّتاجات الغريبة والتأثّر على منوالها إنسياقاً غير مبنيّ على حاجة للتعبير فعلية إعتقاداً من بعضهم أن الممارسة الرّاقية للفن المسرحي تكمن في محاكاة النّماذج الفنية المزدهرة بين الغربيين أصحابه الأوائل ، أو اعتقاداً من بعضهم الآخر أن من واجبهم "الإلمام" وراء أشكال التّعبير المسرحية المبتكرة في بلاد الغرب سعياً وراء "ملء الفجوات" الغالبة على فنون التعبير العربية والإسلامية (٤٠٨) ، لكن أدى الإطلاع المباشر ببعض المسرحيين العرب إلى مثل هذا السلوك ، فإنّ ذلك لا ينقص في شيءٍ من أهمّية الدّور الذي لعبه واقع المسرح الغربيّ وخطابه في ظهور الخطاب التأصيلي العربيّ المعاصر على الحال التي رأيناه . وهذا بيّن في ما يُلاحظ الباحث من توجّهات تأصيلية حتى عند هؤلاء المسرحيين الذين "نذروا" جهودهم الفكرية والإبداعية لملء ما "الفجوات المتسعة" في الأدب العربي

---

(٤٠٧) أنظر مثلاً ، سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر ، ص : (340) ـ (345)

(٤٠٨) يقول توفيق الحكيم في مقدّمة المسرح المنوّع : "... وإنّنا المسرحي المعاصر ينهض إذن على فراغ أو على شبه فراغ ... ويعمل وخلفه فجوة هائلة لم تملأها جهود السّابقين على مدى الأجيال ، عما إذن سرّ رحلتي الطّلقة في كل الجهات ! ... فأنا أحاول في قلبي جُنوني أن أسارع بملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي ، وأن أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحيّ في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة ... ليس إذن جيل مطالب بحمل مسؤولية كاملة إزاء الأدب المسرحيّ ، لم تلعب إليها الأجيال السّابقة على مدى قرون ..." أنظر المسرح المنوّع (1923 ـ 1966) ، المطبعة النموذجية ، القاهرة ، (د.ت) .

ويُشير الحكيم في مقدّمة "طالع الشجرة" إلى الهاجس نفسه مؤكّداً أنّ السّرّ في معالجة مسرح "اللامعقول" في مسرحيته هذه إنّما هو واجب "ملء هذه الفجوة" "... ولولا دواعي النّهضة التي تُحتّم بأن تكون كلّ أنواع الفنّ ، في المسرح وغيره ممثّلة لدينا ... وأن تُفتح جميع الأبواب أمام كلّ السّبل والطّرق والأساليب حتى يستطيع كلّ جيل أن يتحرّك ويسير ، لا يحوطه باب مُغلق على اختيار النّوع الذي يؤهّله له استعداده ، لولا هذا الاعتبار الهامّ لما رأيتُ ضرورةً لفتح هذا الباب ..." ، أنظر ص (19 ـ 20) من النصّ المذكور وقد سبق التعريف به .

"فلمشوا" ساعين إلى السير، في لغة النقاد، على خطوات المبدعين الغربيين، الذين أقرّ لهم النقدة والمنظرون الغربيون المعاصرون بقيمة نتاجاتهم، يقلدونها وذلك مهما كانت طبيعة الأنواع التي تنتمي إليها تلك النتاجات، ومهما كان الداعي إليها، ولنا في توفيق الحكيم خلال السنينات من هذا القرن، النموذج الأمثل لهؤلاء. فالناظر في ما دعاه إلى العودة إلى التراث الشعبي في "يا طالع الشجرة" (309) والمتأمل في ما أجاب به عن السؤال الذي طرح في كتابه "قالبنا المسرحي" والمتمثل في "هل يمكن أن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيا (هكذا) مستخرجا (هكذا) من داخل أرضنا وباطن نفوسنا؟..." (310)، يلاحظ أن ما أورده من صور لتمرد المسرحيين الغربيين على السائد بينهم من ممارسات مسرحية لم يكن لمجرد التعريف والتوضيح وإنما كان ذلك بمثابة التعليل لتلك التوجهات التأصيلية بل كثيرا ما بدت أغرب ما تكون، في خطابه ذاك، إلى حجة السلطة التي عليها يستند وبها يبرر توجهه التأصيلي. ولنا في الفقرة التالية الواردة في كتابه "قالبنا المسرحي" ما يجسد الأمر بوضوح: "ولقد تنبه بعض رجال المسرح في أوروبا منذ سنوات إلى ضرورة إبعاد المسرح عن مجالات المنافسة مع السينما الطاغية، فأخذوا يبسطون في عمليات الديكور ويكتفون في العروض ببعض الستائر والمدارج الخشبية وبعض الخطوط الرئيسية مبتعدين عن البهرج الزائد، ولكن ذلك كله كان بالطبع في حدود القالب المسرحي المعروف... كما أن العودة إلى المنابع البدائية في الفن للاغتراف منها واستلهامها قد تنبه إليها أيضا أصحاب المدارس الحديثة في الفن العالمي، سواء في الفنون التشكيلية

---

(309) أنظر الباب السابق من هذا الفصل.

(310) قالبنا المسرحي (سبق التعريف به) ص(11). سنوسع من بيان الأمر في الفصل اللاحق من هذا البحث وهي الفقرة (5 ـ 3 ـ 1) بالتحديد.

أو الموسيقيـــة أو حتى الشعريّة والفكريـــة ، وســـواء أكان المنبـــع البدائيـــيّ في شعـــوب وقـــارات أم في عقبات أطفـــال . . . فالبدائيّـــة لم تعُد اليوم علـــى جهـــل أو قصـــور بقدر ما تتكشّـــف كل يوم على مدلولات للتفـــوّق تتيـــــر الدّهشـــة . . . فالفنّ البدائيـــيّ أقرب إلى أن يكون فنّا سماويـــا . . . أي أنه نابـــعٌ مباشـــرةً من منبع عجيب بحيويّـــة دافقة وقدرة في التعبيـــر واختلـــق مجهولـــة المصـــدر . . . فلا غضاضـــة إذن في البحث والتنقيب داخـــل ماضينـــا الحضـــيّ لنقتبس النار عمّا يمكـــن أن يصلـــح لعصرنا الحاضـــر ، وعمّا يمكـــن استخدامـــه لجعل آثـــار الحضـــارة التي نعيشها . . . " (. .) .

على أن الإطـــلاع الجاســـر على واقع المســـرح الغربـــيّ وخطابـــه حتّى وإن لم يؤدِّ إلى دعـــوة تأصيليّـــة صريحة فإنّه ساعـــد الكثيـــرَ مـــن المسرحيّيـــن وانقـــاد العرب المعاصريـــن على توجّـــي الخصيصـــة في النظـــر إلى النتاجـــات الفنية ، خاصّـــة وسمات التعدّد والاختـــلاف البيّنـــة في الخطاب النقـــدي المسرحـــيّ تدعـــو إلى مثل هذه اليقظة ، يُضاف إلى ذلك تأثيرهم الخطاب الصادر عن حركـــات التحرّر الوطنيّـــة والنيّـــارات القوميّـــة المرددة في السنوات الخمسيـــن والستين إردحـــاءً غامضًا والداميـــة إلى مواجهـــة "الحركة الاستعماريّـــة" باعتبارهـــا أحـــد أشكالها من الأســـس التي بها يتمّ الاستعمـــار ويُبرَّر . ويجلّـــي الخطـــاب الصـــادر عن منظمة اليونسكـــو (1) في تلك السنـــوات متناغمًـــا مع هذا التوجّـــه

( ) فالبيانـــا المسرحي ص (15 ــ 16) التقـــاط المسترســـلة من الكاتـــب أمّا التسطيـــر فمن فعلنـــا .

( ) وهي منظمة الأمم المتحـــدة للتربية والعلـــوم والثقافة ورأينا أن نحافـــظ على التسمية الشائعة المأخوذة عن مجمـــوع الحـــروف الأولى المكوّنة لاســـم المنظمـــة باللغة الانكليريـــة وهي كالتالـــي :

United Nations Educational, scientific and cultural Organization.

فيعد عنصرًا أساسيًّا من جملة العناصر المكوّنة لهذا الجوّ العام الصاعد على توفير ظروف تسهل الإطلاع الأشمل والأدقّ على نتاجات الشعوب الخزينة وغير الغربية الفنية منها والفكرية ويدعم النظر اليسيء إلى الثقافات عامّة ويساعد التوجهات التأصيلية في ممارسة الفنون الصرفية بشكل خاص .

4 — 3 — 4 الخطاب اليونسكي قناةً بين الخطابين المشرقيّ الغربي المعاصر والتأصيلي العربي:

وفيما الخطاب اليونسكي في تأكيد اتوجهات التأصيلية تمثلت في مستويين إثنين : نجلّي أوّلهما في إصرار أصحابه المدى الثقافي في حياة الناس وفي الإلحاح على ضرورة أخذه بعين الاعتبار في مشاريع التنمية . ولم يعبّر هذا التوجه عن دعوة إلى خطابي التطوير الافيمادوية (313) الغالبة على المشاريع الاقتصادية والتنموية فحسب ، وإنّما كان إبرازًا ، من ناحية ، للمدى الثقافي باعتباره بُعدًا أساسيًّا في ممارسة الإنسان لوجوده ، ولذلك كثيرًا ما وردت المادة التاسعة والعشرون من الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان (314) منطلقًا لما تحرّر في إطار هذه المنظمة ، من بيانات ، أو ديباجةً لما صدر عنها من توصيات (315) وكان في هذا التوجه ، من ناحية ثانية ،

(313) "économiste" النظرة التي تُعيد كلّ شيء إلى الاقتصاد دون سواه

(314) المادة (27) من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان تنصّ على ما يلي :

1 — لكلّ فرد الحقّ في أن يشترك اشتراكًا حرًّا في حياة المجتمع الثقافي وفي الاستمتاع بالفنون والمساهمة في التقدم العلمي والاستفادة من نتائجه .

2 — لكل فرد الحق في حماية المصالح الأدبيّة والمادّية المرتبطة بإنتاجه العلمي أو الأدبيّ أو الفنّي .

(315) أنظر: "توصية بشأن مشاركة الجماهير الشعبية في الحياة الثقافية وإسهامها فيها" الصادرة عن "المؤتمر العام [لليونسكو] في دورته التاسعة عشرة ، نيروبي نوفمبر 1976 . نشر منظمة الأمم المتحدة للتربية والعلم والثقافة .

إقرار لمختلف الثقافات بالقيمة التي تستحق ، فكثيرًا ما ارتبط التأكيد في نصوص اليونسكو على مبدأ حق إستفاع كل النّاس من الإنجازات العلميّة والمعرفية وحقهم في المشاركة في الحياة الثقافية دون تمييز بينهم على أساس جنس أو دين ، بمبدإ آخر يتمثل في أن "لكلّ ثقافة كرامة وقيمة ينبغي إحترامها والحفاظ عليها ..." (316) . وفي هذا المبدإ إقرار ، من ناحية ، بحق الشعوب في الاختلاف" ودعوة ، من ناحية أخرى ، إلى إعادة الاعتبار إلى ثقافات كلّ الشعوب وخاصة منها تلك الخارجة من رِبقة الاستعمار . وهذا الخطاب ليس غريبًا عن أطب مثقفي بلدان "العالم الثالث" المتضررة حكوماتهم ، حديثًا ، تحت راية المنظمات الدولية ، والذين غالبًا ما ذهبوا فيه إلى إعتبار تحقيق الهويّة الثقافية" إنما هي الطريق إلى إزالة مظاهر التبعيّة الثقافيّة المشروط تحقيق الاستقلال الفعلي بها . ويلتقي هذا الخطاب كذلك مع ما ذأب جيلٌ من المفكرين والفلاسفة الغربيين على تأكيده في أبحاثهم ونظرياتهم.فلقد أعاد الكثيرُ منهم النظر في المقاييس التي على أساسها نُظِر إلى ثقافات الشعوب غير الأوربية ، ودعوا إلى التخلي عن الأحكام المعياريّة المتخلفة على ظواهر تلك الثقافات والحضارات،والعمل على فهمها إنطلاقًا من منطقها الداخلي الخاص. (317)

---

(316) هذا ما تنصّ عليه المادة الأولى الواردة في أحكام إعلان مبادئ التعاون الثقافي الدولي الذي أعتمده المؤتمر العام لليونسكو في دورته الرّابعة عشرة (4 ــ 11 ــ 1966) أنظر النصّ المذكور وانظر كذلك ص : (1) من "توصية بشأن مشاركة الجماهير الشعبيّة في الحياة الثقافيّة وإسهامها فيها" ، مؤتمر اليونسكو العام ، الدورة XIX ، نوفمبر 1976 .

(317) أصحاب المقاربات الأنثروبولوجية للثقافة وخاصة منهم كلود ليفي شتروس " C. Levi Strauss " (1908 ــ ") .

أما المستوى الثاني لإسهام الخطاب اليونسكي في خلق هذا الجوّ الدّاعي إلى التّطلّع النّسبيّ للثقافات والى تأصيل الابداعات الفنّية عامة والمسرحية خاصّة ، فكان أوضح صلةً بمجال المسرح في ذاته ، فما انفكّت هذه المنظمة ، منذ نشأتها سنة (1946) تُولي الفن المسرحيّ وفنون الفرجة عامة عنايةً خاصة ولا أدلّ على ذلك من تبنّي المشرفين عليها منذ سنة (1948) "المركز الدولي للمسرح" (318) واسهامهم في إقامة مؤسّساته الدولية ، ودعم مبادراته بشكل متواصل ما ينتسب معه نشاطات هذا المركز تتطرد سنة بعد أخرى إلى حدّ أصبح عدد ما ينظّم في إطاره من ندوات وملتقيات ومهرجانات إقليمية ودولية يفوق في السنة الواحدة العشرة (319) . ويضاف إلى دعمها لهذا المركز إسهامها بشكل مباشر في إنجاز عدد من النشاطات المسرحيّة في أغلب أقطار العالم .

والصبغة الاقليمية (320) والدّولية التي ميّزت أغلب النشاطات المسرحيّة التي أسهمت فيها منظمة اليونسكو وخاصة ما أنجز منها في إطار المركز العالمي للمسرح أو أحد فروعه (3-C) ، قد مكّنت المسرحيين والمنظرين من فنوات أوسع لبثّ الخطاب المسرحي الحريص الإبداعي والتنظيري ومن أطر أخرى للجدل حول قضاياه ومسائله . وكان لهذه السعة الدّولية التي عرفتها أغلب هذه النشاطات ، كذلك ، أن وسّعت أغلب النّدوات والمهرجانات التي نظّمتها اليونسكو أو أسهمت فيها إلى مختلف أشكال الفرجة التي عرفتها الشعوب غير الأوربية تتعرّف بها وتُبرز ميزاتها ، وتتناول مسائلها

---

(318) أنظر الكتاب الصادر عن هذا المركز بمناسبة إحياء ذكرى نشأته الخامسة والثلاثين (بالفرنسية) :
I.I.T, 35anniversaire 1948-1983.

(319) أنظر قائمة المنجزات لسنة 1982 مثلا ، المرجع السابق ص (72) .

(320) إقليمية : Regionale لا تقتصر على دولة وإنما يتجاوز الأمر ذلك إلى مجموعة من الدّول ذات سمات مشتركة .

(321) ولعلّ ما يؤكّد موقع المسرح ومؤسّساته الخاص من برامج اليونسكو الثقافية هو المكانة التي يحتلّها المركز الدولي للمسرح إذ هو ينتمي إلى الفئة (أ) من المنظمات الدولية غير الحكومية التي تحظى من اليونسكو بإقامة "علاقة تشاور ومشاركة" . أنظر التعريف بمثل هذه الفئة من المنظّمات وعلاقات اليونسكو بها في كتاب : د . حسن نافعة ، "العرب واليونسكو" ، عالم المعرفة ، عدد (135) ، الكويت 1989 ، ص 72 وما بعدها .

البحث والتمحيص ، عوامل ذلك ميول المسرحيين الغربيين إلى الكشف عن أسرار فنون الفرجة التي عرفتها شعوب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينية ، لا تحقيقاً للخطاب اليونسكوي الداعي إلى التقريب بين الشعوب ولا تفاعلاً مع الشعارات المؤرخة عن الجمعية العالمية للمسرح (321) والملحة على إعتبار "فنون الفرجة خير تعبير" فيرميس جيميه - أداة لتحقيق التقارب بين الشعوب ووسيلة لإحلال السلام بينها . . . " (322) ، حسب ، وإنما كان ذلك سعياً إلى تجاوز واقع الحظائر المسرحية الغربية السائدة فكانت هذه الدعوات والمهرجانات منفذاً لذلك ، وانسجاماً مع الخطاب التقاربي اليونسكي الذي سبقنا ، مقابل الإطار الذي توفره لمتفقي الشعوب غير الأوربية وتفيد منها ما فيه يخدمون خبرة تراثهم الفني ويعملون على إعادة إمتلاكه بعد كشف خصائصه ، وفي ذلك دعوة إلى الدعوة الصريحة إلى تأصيل الممارسة المسرحية وتوفير المناخ المناسب لوضع تلك الدعوة موضع التجربة والإنجاز . ولعل مهرجان "مسرح الأمم" الذي نظمه المركز الفرنسي للمركز العالمي للمسرح " في باريس وذلك بين سنتي 1957 و 1967 (323) هو تجسيد لصور من إسهام اليونسكو في خلق الجو العام الصاعد على مرور تلك الدعوات إلى تأصيل الفن المسرحي . فلقد كان هذا المهرجان فرصة

---

(321) الجمعية العالمية للمسرح هي الجمعية التي ما أنفك المسرحي الفرنسي فيرمين جيميه Firmin Gemier يسعى إلى تكوينها في السنوات العشرين من هذا القرن ولقد تم المؤتمر الأول لهذه الجمعية في باريس بين 20 و 25 جوان 1927 . وأطلق عليه اسم : " La société universelle du théâtwe. " ولكنها لم تعمر طويلاً نتيجة الظروف الدولية التي كانت تعيشها أوروبا وفطن فيرميس جيميه يذهب إلى أن "فن الفرجة إنما هو أداة التقارب والتفاهم والسلم " أنظر الكتاب الصادر بمناسبة الذكرى الخامسة والثلاثين للمركز الدولي للمسرح ص (8) ثم ص (17) .

I.I.T. 35 anniversaire (1948-1983)op . cit p: (8) - p: (17)

(322) أنظر ص (17) من كتاب ذكرى تأسيس المركز الدولي للمسرح الخامسة والثلاثون .

(323) لا يخفى دور كلود بلوزون Claude Plauson الذي ألف الذكر إلى جانب أ.م. جوليان A.M. Julien ، في تأسيس مهرجان "مسرح الأمم" أنظر الكتاب المذكور في الهامش السابق ص (20) ثم (64 - 73) .

لعرض أهمّ النّتاجات المسرحيّة الغربيّة المعاصرة بكلّ ما فيها من تنافر ، جنبا إلى جنب ، مع ضروب من فنون الفرجة الآسيويّة والافريقيّة والامريكيّة. ولئن أضحت المشاركة في مهرجان "مسرح الامم" هذا ، في نظر الدّول المستقلّة حديثا ، على حدّ تعبير "جان دفيليو" و"جان لاقوت" ، لا تقلّ أهمّيّة عن قبول عضويّتها في منظّمة الامم المتحدة (324) فإنّ ذلك لا يمنع من الإقرار بأنّ تلك العروض الآتية من إفريقيا وآسيا كانت ستجيب لحاجات عبّر عنها المثقفون والمسرحيون الغربيّون في خطابهم النقديّ والتنظيري ولم تفرّدوا أنّ تتترك أثرها في خطابهم الإبداعي والفكريّ ، فإضافة للأثر الذي تركته الفنون التشكيليّة الافريقية في الرّسم والنّحت الغربيّين منذ بداية القرن (325) كان "مسرح الامم" إطارا تمّ فيه الاطلاع المباشر على "أوبراء بيكين" (Opera de Pekin) (326) سنة (1955)

---

(324) J.Duvignaud et J.Lagoutte le théâtre contemporain (culture et centre culture) op.cit.p: 130-131.

(325) أنظر مثلا كتاب جورج أ. فلاناقان " G.A.Flanagan " الموسوم بـ: "كيف يفهم الفنّ الحديث" الصادر سنة 1951 في نيويورك والذي ترجمه وقدّم له كمال الملاخ وأطلق عليه عنوان "حول الفن الحديث" ، نشرته دار المعارف بمصر ، القاهرة 1962 ، أنظر بالأخصّ ص (186 ــ 191) من الترجمة العربيّة .

(326) أوبرا بيكين Opera de Pekin يعتبر مسرح بيكين جمّاع عديد من الفنون التقليدية الصّينيّة ذات السمات المتميّزة والطريفة ، ويمتاز هذا المسرح بتنميط دقيق للأدوار المسرحيّة ، وباعتماد قيافة " maquillage "رمزيّة وأزياء ذات دلالات محدّدة وأسلوب في الإلقاء خصوصيّ إضافة إلى طريقة في أداء الأدوار مُؤسْلَبَة stylisé بعيدة عن محاكاة الواقع فلكلّ لون دلالته الدقيقة المتّفق عليها ولكل حركة معناها . وجمْعُ هذا المسرح بين الغناء والرقص والتشخيص الصامت والحركات البهلوانيّة جعل منه في رأي المختصين فنّا شعبيّا في الصين وفنّا مرغوبا فيه خارجها . أنظر مقال "ما جيا وتسيون" حول "مسرح الشرق الصّين" في موسوعة الثريّا المخصصة لتاريخ أشكال الفرجة ص (353 ــ 377) (بالفرنسيّة) سبق التعريف بها .

Ma-Hiao-tsiun, Le théâtre en orient; la chine, in Encyclopédie la pléiade, Histoire des spectacles op.cit. pp: (333.377).

وعلى مَسْرَحَيْ "نو" Nô والكابوكي " Kabuki "(327) (سنة 1958)
وعلى مسرح الكاثاكالي " Kathakali "الهندي (328) وعلى فنون
الفرجة والرقص الإفريقية . وكثيرًا ما كانت هذه العروض وراء دعوة الغربيّين إلى

---

(327) مسرح نو leNô : يُنسب إلى المسرح الشعريّ ويعتبر حصيلة فنون مسرحية يابانيّة ضاربة في القدم وعادةً ما تُحَدِّدُ نَشْأَتُهُ الرسمية بالقرن الرابع عشر ميلادي ويُعاد فضل حدّ قوانينه الصارمة إلى كل من كان أمي Kan. Ami وابنه زيامي ZEAMI اللّذيْن حدّداه في كتب مخصوصة تناقلها تلاميذ مُمَاوَرِيث وهما بشكل سِرّي، بُنَى هذا الفنّ وأُسُسُه، وطرقَ إعداد الممثلين والمؤدين ولقد عُثِرَ على كتابات الابن سنة (1909)، وما أعجب به الغربيّون بشكل خاص إتمامُ المَدى الشّموليّ في عروض مسرح "النّو" وجمعُه بين الموسيقى والرقص والإيقاع والأداء المعتمد على سُنَنٍ دقيقة إضافة إلى الشّعر، كما لفتت انتباههم هندسةُ قاعة العروض وشكلُ التركح وطبيعةُ العلاقة التي تربط المتفرّج بالفنّان المؤدّي .. أنظر المقال المخصص لفنون اليابان الدرامية في إطار وصف المسرح في الشرق الوارد في "موسوعة الثريا" المخصصة لـ"تاريخ [أشكال] الفرجة ص (417 — 489) والمقال لـ: لي أوف .

LI. OGG, Le théâtre en Orient: Le Japon, in Encyclopedie la pléiade, Histoire des spectacle op. cit. p (489-417)

أما مسرح الكابوكي le Kabuki فيُعيد المؤرّخون نشأته الرسمية إلى القرن السابع عشر ميلادي ويعتبرونه وليدَ فنون التّعبير الشعبيّة سواء منها المعتمدة على الأداء الحي أو المعتمدة أنواعَ الدّمى والعرائس. ويذهب هؤلاء المؤرّخون إلى إعتباره فنًا شعبيًا أمكنه أن يصمد رغم الظروف الصعبة التي مرّ بها والتي أدّت إلى منعه أحيانًا أو منع النّساء من ممارسته. ويخضع "الكابوكي" مثل الـ "نو" إلى سنن محدّدة في الأداء ويتطلّب جهودًا خاصة في الإعداد. وتلتقي فيه مختلف فنون التعبير الشعبيّة السمعية والبصرية. وكثيرًا ما أقرّ له بتأثير كبير حتى على الفنون الغربيّة العصرية .. أنظر المقال السابق الذكر، المعطيات نفسها .

(328) كاثاكالي (Kathakali) نوع من التعبير المسرحيّ يعتمد الحركة الجسديّة الدّقيقة والإيقاع المركّب ينسب الى منطقة Kerala جنوب غربي الهند ويتطلّب تكوين الممثلين الراقصين أكثر من (12) سنة من التمارين يُصْبح الواحدُ منهم قادرًا على التحكّم في أعضاء جَسَده وعَضَلات وجهه وعينيه تحكّما مطلقا . ويعتمد هذا النوع من المسرح سُنَنًا (codes) دقيقة . ويُعيد المؤرّخون هذا الفن إلى التقاليد الدينية والى أساطير البراهمانيّة ويَصِلُون بينها وبين ملاحم "رامايانا" Râmâyana والمهابهارتا Mahâbhârata . ولقد أعجب الغربيّون ، خاصّة بالطابع الطّقسي لهذا المسرح ودقّة السّنَن التعبيرية وارتقائه إلى المسرح الشّامل الذي لا يعتمد على الأدب فحسب بل يتوسّل إمكانات الجسد المتعدّدة (الرقص والإيقاع والغناء والانشاد ...) أنظر :

Le théâtre en Orient: L'inde par Jeannine Aubeyer in Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des spectacles, op, cit. pp: (378-401).

تأصيل هذا الفن عند الشعوب ونشأة "لجنة القارة لمسرح العالم الثالث" سنة 1971 (329) في إطار "المركز العالمي للمسرح" تجسيد آخر للوعي بالمكانة التي يحتلها مسرح البلدان غير الأوروبية في أذهان مثقفيها ومثقفي البلدان الأوروبية على السواء (330). وأثر هذه اللجنة في خلق الجو الذاتي إلى تأصيل ممارسة هذا الفن عند غير الأوروبيين من الشعوب لا تتجلى في كونها مؤسسة متخصصة، تختص عن غيرها بمسرح بلدان العالم الثالث وتطوره فيه في ذاته وبالنسبة إلى المسرح الغربي، في إطار المؤسسة الأم فحسب، وإنما تتجلى فيها بالأحرى في ما أجرى في إطارها من أعمال، وفي طبيعة الخطاب الذي وجه ما تنظم المنوطين بها من ملتقيات ومؤتمرات ومهرجانات (331). لعل "المؤتمر المهرجان" الأول الذي نظم بها سنة 1972 (332) كان المؤتمر الأساسي بينها خاصة عند قوبلم ما عرفته الدورات المتعاقبة من مهرجانات فلقد تم التصريح بمكان "لا نفع من وراء استظهار الإمكان المسرحية الغربية" بما فيها الإمكان المصرية وأن التحكم على التحكم في "تعميق الاستفادة من الإمكان المسرحية الآسيوية" بشكل يبتعد عن التطرق السياحية السهلة ويعمل على الوصول فيها على هذا الأساس (333) وكذلك كان الأمر بالنسبة إلى "المؤتمرات/المهرجانات" التي ستتوالى بشكل منتظم أو يكاد (334) فالناظر في ما تمخض عنه لقاءاتها

(329) I.I.T, 35 anniversaire de l'IIT op. cit pp: (29), (67).

(330) كانت نشأة "لجنة العالم الثالث" في شهر جوان 1971 بلندن في إطار المركز الدولي للمسرح، بمشاركة مسرحيين غربيين الى جانب مسرحيين من العالم الثالث أنظر قائمة المؤسسين والخبراء الواردة في المرجع السابق.

(331) أنظر قائمة النشاطات الواردة في كتاب السابق الذكر ص: (64 ـ 74).

(332) أنظر التوصيات والقرارات الصادرة عن مؤتمر مسرح العالم الثالث المنتظم بين (23) و (30) نوفمبر 1971 "بطانيالا"، محضر الجلسة، مرقون باللغتين الفرنسية والانقليزية (أرشيف المركز الدولي للمسرح).

(333) المرجع السابق.

(334) أنظر قائمة المهرجانات واللقاءات المثبتة في النشرية الصادرة عن "المهرجان/الملتقى" الثاني المنظم في دار الثقافة بمدينة رانس "Rennes" الفرنسية التي كان لي شرف حضورها بصفتي (بين 27 مارس 1977) وعضو إشراف لجنة مسرح العالم الثالث والمركز الفرنسي للمركز الدولي للمسرح. صدرت النشرية مزدوجة اللغة (فرنسية إنقليزية).

المذكورة من توصيات يلحظ المدى التأصيلي حاضرًا بشكل مستمرٍّ لا ينفك يتبلور في صورٍ لا نهائية تتدفق وتتجذّر من ملتقى إلى آخر : يُجمع المشاركون ـ مثلاً ـ في "المؤتمر/المهرجان" شيراز 1973 (335) على ثلاثة قرارات ، وذلك في إطار تقويم الممارسة المسرحية المنتشرة في بلدانهم ، تبرز أهمية الثقافة التقليدية الشعبية في بناء الهوية الثقافية لبلدان العالم الثالث وتنبه إلى ما يُحدق بها من أخطار ناتجة عن الغزو الثقافي وعن التعامل مع منتجاتها تعاملاً تجاريًا ساحقًا . وتدعو ، بناء على ذلك ، الدول الأعضاء إلى العمل على إبعاد صور استثماره التي تهدده ، وذلك بمجابهة المائد من الثقافات الخارجية وتكثيف تبادل الخبرات بين مختلف البلدان التي تتبع ثقافاتها من أصل واحد قصد معرفتها معرفةً أعمق وتوظيف ذلك في الكشف عن الثقافات الدرامية الكامنة فيها (336) أما الدورة الثالثة من هذا "المؤتمر/المهرجان" (337) فكانت التوصيات الناتجة عنها تدعو إلى تعميق التفكير في مسألة الثقافة التقليدية وفي صلتها بالأصالة والهوية وتنبّه إلى الأخطار التي قد تحدق من جراء الجمع بين مظاهر من ثقافات تقليدية لا صلة تربط بينها ، بغاية تحقيق "مسرح شامل" . وتؤكد على دور المسرح المنشود في إعادة الصلة بين المتفرجين السابقين والمتفرجين على أسرح جديدة (338) . أما المشاركون في "المؤتمر/المهرجان" الرابع (339) فينكبّون في توصياتهم على التوسط بين مسألة البحث في الثقافات التقليدية عن سمات التميز وبين مسألة الحفاظ

---

(335) أنظر الصفحتين (2) و (3) من محضر الجلسة الخاصة بهذا المؤتمر/المهرجان (8 صفحات مرقونة باللغة الفرنسية ومؤرخة بـ 9/9/1973 .

(336) المرجع السابق الذكر (المعطيات نفسها) .

(337) ونعني شيراز ، أنظر محضر الجلسة السابق الذكر .

(338) أنظر نشرية "مهرجان/ملتقى" مسرح العالم الثالث ، الذي تم في مدينة رنRennes الفرنسية (سبق ذكره) .

(339) تم في مدينة كراكاس Carracas بفنزويلا ، أنظر محضر الجلسة (أرشيف المركز الدولي للمسرح I.I.T) .

اساسي والاقتصادي ، من ناحية ، وعلى أهمية بناء الشخصية القومية دون أن يكون ذلك إنكماشاً على النفس وتعطيلاً للتواصل الذاتي من ناحية أخرى ، وامتثال قراراتهم بإبراز أهمية التجارب المحلية في إطار الأقاليم لخلق مسرح أصيل وبديل (340).

وأسهام اليونسكو في خلق الجو الذاتي إلى التأصيل لا يقتصر على ما ذكرنا إذ أن ما أقدمت عليه المؤسسة الدولية على تنظيمه من "ورشات عالمية للمسرح" في إطار ما أطلق عليه تسمية "ورشات عالمية متعددة الاختصاصات" (341) يُجسّد بصورة أوضح هذا الإسهام النوعي ، وذلك لأن الغاية المتوخاة من وراء تلك الورشات في الخطاب الصاحب لها إنما هي دعم الإبداع الفني الأصيل في محيط "البلدان الأعضاء" وذلك عبر توفير ظروف ماسة للبحث والتجريب . (342) ولا نزاع مجازفين إذا ما أعتبرنا هذه الورشات مصورة ما - تنويجاً لمجموعة من الصادرات أقدمت عليها اليونسكو سلفاً عن طريق المركز العالمي للمسرح للتعبير التطوري عن حس الطرفة في غير بلدان أوربا عامة وفي آسيا وإفريقيا بشكل خاص تنبهاً إلى إستيعاب ميراثها وخصائصها وعملاً على الوقوف فيها على "مناهج وتقنيات" يمكن أن تفيد مسارح تلك البلدان ومسارح بلاد العرب على حدّ سواء ويمكن أن نذكّر من بين ما أُنجز في هذا الإطار المنتقى الأول "للمسرح الشعبي" في "بومباي" بالهند سنة 1956 (343) ومنتقى "المسرح التجاوبي" الذي تمّ في "ميودلهي" سنة 1966 (344) والمنتقى الذي تمّ حول "المسرح والعرب في المسرح" سنة 1964 بالياسان . والذي دعانا

---

(340) أنظر محضر الجلسة السابق الذكر .

(341) Unesco, Ateliers polyvalents internationaux, dossier documentaire n° : 14.

(342) أنظر التعريف في الأثر السابق الذكر ص (7 - 9) .

(343) أنظر المركز الدولي (IIT) للمسرح في ذكراه الخامسة والثلاثين .

(344) المرجع نفسه .

إلى إعتبار هذه "الورشات" تتويجا ، بشكل ما ، لمختلف تلك المؤتمرات والمهرجانات هو طابعها الجامع بين الشاغل التنظيمي والبعد العملي والتطبيقي ، من ناحية ، واندراجها ، من ناحية أخرى ، ضمن خطة مرسومة لا يخفى على الناظر فيها تطلعها إلى التناغم مع منطلقات حركة الخطاب اليونسكي ووجهته وتفاعلت مع الخطاب المسرحي الغربي المعاصر في ذات الآن . فالناظر ، مثلا ، في ما تم من هذه الورشات ، بين 1975/1976 ، يلاحظ أنها موزعة ، من ناحية ، على قارات آسيا وافريقيا وأمريكا وأروبا وأنها تلتقي ، من ناحية ثانية ، في السعي إلى البحث في التراث الخاص بمنطقة جغرافية محددة (345) مما يمكن به أن تنشأ أشكال مسرحية تخرج عن النموذج الاوروبي السائد في هذا الشأن . ولقد بدا الوصول إلى الأمر ، في ما أعلن عنه من أهداف ، رهين اتباع أحد الطريقين يتمثل أولهما في الارتباط بالخصائص الثقافية لمنطقة جغرافية بعينها لا تتجاوز ، غالبا كان الأمر في كل من النورسيس اللتين تمتا في غانا (346) والهند (347) فقد كان الهدف المعلن عنه من وراء تنظيم "ورشة المسرح العالمية المتعددة الاختصاصات الخاصة بإفريقيا "باكسرا" (348) يتمثل في البحث عن "الطاقات والخصائص (349) الكفيلة بدفع التراث التقليدي الزنجي (350) الافريقي إلى الركح ... [وذلك بغية] دعم نشأة مسرح إفريقي معاصر [متميز] يتأسس على مواد [فنية وجمالية] مستقاة من المصادر الافريقية التقليدية ... " (351) وكذلك كان الأمر بالنسبة

---

(345) UNESCO, Ateliers polyvalents internationaux, op. cit.

(346) تم في مدينة Accra وامتد أشغاله بين 20 فبراير و31 مارس 1981 .

(347) امتدت أشغاله بين 23/2 و20/3 من سنة 1976 لمدينة : Chaudigarh

(348) Unesco ,Ateliers polyvalents ... op cit p: (47- 53) .

(349) ترجمنا بها عبارة thechniques ولم نعتمد عبارة تقنيات لاعتبار اللبس مع مادة علم وصناعتها .

(350) الأثر السابق الذكر .

(351) ص : (47) من المرجع السابق الذكر .

إلى "الورشة العالمية للمسرح الشعبي" التي نمت في "شاندغر" (chandigarh) [352] إذ كان الهدف من ورائها "تجريب" عدد من "المناهج وتقنيات العمل" سعيًا وراء "نقل السير والأساطير الشعرية الشفيدية الآسيوية إلى شكل من المسرح الشعبي ..." [353]. أما الطريق الثانية إلى تجاوز التشاكد من الممارسات المسرحية فتمثلت في التأليف بين ميراث ثقافية مختلفة الأصول وذلك إما استجابة للتقاليع المتعدد والمركب لثقافة المنطقة الجغرافية المعنية أو سعيًا إلى تجاوز الحواجز اللسانية إضافة إلى تخطي صور الرداءة. ولقد كان "الورشة العالمية للبحث المسرحي" التي أنجزت في "أياكوشو" "Ayacucho" بالبيرو "Perou" [354] نموذجًا للنمط الأول فقد كانت الغاية من إنجاز أعمالها التأليف بين الممارسات الثقافية الإفريقية والهندية الحمراء والإسبانية والكريولية (Creole) أو هي الخليط الذي منها تتكون ثقافة أغلب البلدان الأمريكية الجنوبية، بشكل ينشأ معه إبداع مسرحي متناغم وطريف [355]. وكانت "الورشة العالمية للبحث المسرحي" التي دارت أعمالها في "بلغراد" [356] نموذجًا للنمط الثاني فقد تخصصت لما سمي "المسرح الثالث" "Le tiers théâtre" [357] الذي أدار ظهره إلى المصادر المسرحية وتوجه إلى العالم الثالث بحثًا عن أشكال تعبيره الأصيلة عما يجاور

---

(352) الإشارة السابق ذكرها (15 ـ 28).
(353) المرجع السابق المعطيات نفسها.
(354) امتدت أشغاله بين 1 و18 ماي 1978 الإشارة السابق ذكرها (55 ـ 67).
(355) المرجع السابق، المعطيات نفسها.
(356) امتدت أشغاله بين 21 ـ 29 سبتمبر 1978، أنظر الإشارة السابق ذكرها: (41 ـ 46).
(357) اسم أطلقه "أوجينو باربا" على مجموعة من التجارب المسرحية سعت إلى إعادة النظر في وظيفة المسرح ودوره في المجتمع على ضوء ما أمكن استخلاصه من الممارسات الشعبية التي عرفتها مختلف شعوب العالم والتي لا ترتبط ببناية معينة ولا بمؤسسات وتراتيب.
ولقد نظر لها "أ. باربا" تنظيرا اعتمد فيه على التأليف بين الأشكال الشعبية التي عرفت في آسيا وافريقيا وأوربا القرون الوسطى. يركز فيها على التعبير الجسدي والغناء وعلى ما يمكن أن يكون المسرح الشامل وتبقى حدود هذا المسرح مفتوحة، وصور التجارب الممارسة في إطاره مختلفة، لكنها تنطوي حول البحث عن مصادر للمسرح أخرى غير غربية بالأساس ويكاد يصبح ممارسوه أقرب الى المناضلين المنقطعين إلى قضايا هم منهم الى الفنانين التقليديين الباحثين عن الشهرة.

امرداءة التائمة في الممارسة الغربيّة لهذا الفن وعمّا يسمح بتحقيق تواصل بين النّاس لا تقف الحواجز اللّسانية والثقافية دونه (358) ولقد كان للمرحوم المعمّر عنه في خطاب "المسرح الثالث" هذا صلة بأحد المبادئ التي أسّس عليها الخطاب اليونسكوي والمتمثّل في السّعي إلى تحقيق التواصل والأخوّة بين شعوب الأرض دون تمييز على أساس عرقيّ أو حضاري . ولعلّ هذا ما يفسّر المحظوة الخاصة التي لقيها "أوجينيو باربا" E. Barba المنظّر الأساسيّ لهذا "المسرح الثالث" من قبل منظمة اليونسكو والمؤسسات المنبثقة من طرفها والمنجذبة في دوائر حضوره ومجموعة ما تنظم من ملتقيات وورشات مرتبطة (359) ولئن كان للمسعى التأصيلي المتوخّى من طرح "المسرح الثالث" هذا في معالجة علاقة المسرحة المنتقاة من البلدان غير الأوروبيّة بالأخصّ ذات المنطلق أوروبي وتوجّه مؤدٍ ، بصورة من الصور ، إلى طمس الخصائص المميّزة للثقافات التي منها تنأى هذه الفرجة الأصليّة بالذات ، فإنّ في خطاب "المسرح الثالث" هذا صورة أخرى للامتداد الخطاب المسرحيّ الغربي المعاصر مع الخطاب المسرحيّ التأصيلي في ميزان أوربا وداعيًا للمسرحيين غير الأوربيين إياها إلى العناية بفنون الفرجة المنتشرة بينهم وداعيًا للتوجّه التأصيلي في ممارسة هذا الفن بمختلف ظهرانيهم ، وذلك لأنّ في خطاب "المسرح الثالث" هذا إغراءً من ناحية بتصوّر الممارسة الغربيّة السائدة لهذا الفنّ وإغراءً من ناحية أخرى ، لما في فنون الفرجة غير الأوربيّة من طاقات تعبيريّة كامنة ، وهذان الأمران هما عقدتان أساسيّتان عليهما تقوم أهمّ الدواعي إلى التأصيل إضافة إلى العوامل المذكورة وغيرها وامتداداتها السياسيّة . فلا غرابة ، من ثمّة ،

---

(358) المرجع قبل السابق .

(359) قد أوكلت منظمة اليونسكو لأوجينيو باربا تنظيم مجموعة من الورشات وتنشيطها صحبة أعضاء فرقته مسرح الأودين Odin teatret السكندينافية" نذكر منها ورشة حول البحث المسرحي 21 ـ 30 سبتمبر 1976 بيلغراد ، وورشة أخرى حول المسرح الجماعي في برقامه بإيطاليا، أوت/سبتمبر 1977 وورشة أخرى حول ثقافات أمريكا اللاتينية الثلاثة ماي 1978 بالبيرو... إلى جانب حضوره في غيرها من الورشات والملتقيات .

أن يُقدَّر للخطاب اليونسكي ولإسهامات هذه المنظمة بدور ذي بال في خلق هذا المناخ المساعد على الدعوة إلى تأصيل مقاربة هذا الفن في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية . وليس هذا المناخ الذي عبّر عنه الخطاب اليونسكي، في حقيقة الأمر، إلا استجابة للحوافز الثقافية العامة التي أصبحت توجّه الحياة الفكرية في العالم وتجعل من الاهتمام بمقاربة هذا الفن، بشكل خاص، فهل هذه المنظمة إلا صورة عن المجتمع الدولي؟ وهل توجّهاتها إلا تعبير عن حوافز مثقفي العالم وتطلعاتهم؟ وهل هذه التطلعات إلا وليدة التقاء الشروط التي سبق أن عرضنا لها في مقاربة الظاهرة الفكرية والفنية في العالم؟ وعلى هذا، فإن من حقنا أن نتساءل: ألا يعادل الخطاب التأصيلي العربي المعاصر من هذا القبيل؟

إن عملية الخطاب التأصيلي العربي للخطاب اليونسكي ثابتة ولا يتجلى ذلك، بحسب، في توافر مقولة "الحق في الاختلاف" وما تستتبع عليها في مختلف تصورات الخطاب التأصيلي للمسرح العربي المعاصر بشكل صريح أو مضمر (360) وهذه المقولة أساس من الأسس التي عليها أسس الخطاب اليونسكوني الرسمي، وإنما تتجلى الصلة متينة، أكثر، في تماثل البحث عن أصحاب النصوص التأصيلية العربية المعاصرة بشكل عام، وذلك منذ السنوات الأولى، مع الخطاب السائد في منظمة اليونسكو والمؤسسات التي تنشأ على هامش لقاءات وندوات ومهرجانات، وإصرارُ "على الرصيد الحي" الكبير الذي تركته مشاهداته ومعايشته لأثمن تلك اللقاءات والمهرجانات في توجيه رؤاه التأصيلية لهذا الفن (361)، مما ذات دلالة هامة، خاصة وحضور خطاب هذا الأخير في تصورات التأصيل اللاحقة غير خافية صراحة بذلك أم لم يصرحوا. وتتجلى صلة الصلة، ثانيا، في ما تبنته أو تضمنته اليونسكو من ندوات أقرّت لفنون الشعب الفنية العربية

(360) تتكاثف كون هذه المقولة المركزة التي عليها تنبني أغلب تصورات الخطاب التأصيلي العربي.

(361) أنظر الفقرة (4، 3،2) خاصة.

عامّة والمسرحية منها بالخصوص (362) ولم يكن غائبا عنها كثيرٌ ممّن أسهم في ندوات وورشات أخرى توجّهت إلى فنون المسرح في إفريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينيّة (363) تماما مثلما أشرف بعض رجال المسرح العربّ من دعاة التأصيل على بعض تلك اللقاءات التي وجهتها اليونسكو إلى فنون غير البلدان العربية (364) . الأمر الذي ربط ، بصورة ما ، رَبْطَ تفاعلٍ وجدلٍ الخطابَ التأصيليّ العربيّ بخطاب دعوات التأصيل التي أزدهرت في أصقاع العالم . ولو تتبّعْنا بعض تلك الندوات التي وجّهتها اليونسكو للمسرح العربي لَبَدا لنا أنّه لا يمكن التغافلُ عن أهميةِ الدّورِ الذي لعبه الخطاب اليونسكوي إلى جانب عناصر أخرى في بلْورة الخطاب التأصيلي العربيّ المعاصر وفي حدّ وجْهاته ، فالنّاظر في قائمة المشاركين في المائدة المستديرة التي نظّمها اليونسكو حول المسرح والوسط العربيّين سنة : 1967 في بيروت (365) يُلاحظ أن من بين رجال المسرح العرب الثمانية (366) المشاركين في أشغالها خمسة أعلنوا عن توجّهاتهم التأصيلية في إطار تلك الندوة أو بعدها فأصبحوا أطرافًا أساسيّين في الخطاب التأصيلي المعاصر للمسرح العربي ، فإلى جانب "شريف خزندار"

---

(362) تمتد إلى حدود سنة (1967)، 5 ندوات في بيروت ، مثلا ، أنظر مقدّمة كتاب "المسرح العربي" (بالفرنسية الصادر عن اليونسكو (سبق التعريف به)

(363) أنظر قائمة المشاركين في أغلب الندوات ولاحظ حضور كل من "J. Darcante" الأمين العام للمركز الدولي للمسرح ITI و J. Duvignaud و J. Berque ، مثلا ، في ندوة بيروت 1967 المذكورة أنظر ص: [223]، 224) من "المسرح العربي" (اليونسكو).

(364) لم يكتف العرب بالحضور المتواصل في ما نظّمته "لجنة المسرح للعالم الثالث" من نشاطات ومؤتمرات ومهرجانات (أنظر محاضر جلسات المؤتمرات السابق ذكرها) وإنما ترأس بعضهم هذه اللجنة. فلقد أنتخب المسرحيّ اللّبناني "جلال الخوري" على رأس هذه اللجنة موسم 1975 — 1977 وخلفه "شريف خزندار" في نفس الموقع موسم 1977/1979 . أنظر ص(60) من كتاب "ذكرى تأسيس المركز الدولي للمسرح الخامسة والثالثين السالف الذكر .

(365) أصدرت اليونسكو أهمّ ما دار في هذه الندوة من محاضرات ومناقشات وتوصيات في كتاب باللّغة الفرنسية أشرفت عليه " Nada Tomiche " بمساعدة "الشريف خزندار سنة (1969) سبق التعريف به .

(366) أنظر قائمة المشاركين في هذه الندوة المثبتة في آخر الكتاب الوارد ذكره في الهامش السابق ص(223) .

الذي قدّم بمناسبة دلك الاجتماع تحديه التأصيلي الأساسي (367) بإضافة إلى "طي الراعي" الذي شارك بمحاضرة حول خصائص المسرح العربي وميزاته ، لخط مسيرتي من الطيب الصديقي وعبد الله شقرون وروجي عساف ، أما الثلاثة الباقون ، فلئن لم يخلوا من توجهات تأصيلية في تصوير بذاتها سبب أو لآخر (368) فإنهم لم يبدوا معارضين لمسعى التأصيل ذاك . غير أن أطلب للإنتباه في الأمر ، أن المتأمل في المسار الفكري والمسرحي لواحد من هؤلاء الخمسة الذين ذكرنا وهو "روجي عساف"، يلاحظ أنه كان إلى حدود مشاركته في أشغال ندوة الموائدة المستديرة أبعد ما يكون عن التوجهات التأصيلية ، بل إن في مسيرات ممارساته لهذا الفن في ما سبق تلك الندوة ما يصوّره على نقيض كل منحى تأصيلي ، فضلاً عن المنحى "الجذري" الذي رأيناه في صوصه التنظيرية الأخيرة . ولئن حاول روجي عساف في تلك الجامع (369) أن يرسم المسار الذي انتهج بالتدريج إلى ما ذهب إليه ، فإنه إقتصر على مرحلة "مسرح بعد صفر" (1967 — 1971) وعيدا على "الطريق التطبيقي" الذي أدى إليه تجربة المسرح التياتري البارحة عن علاقة حميمة بالجمهور ومنبرا مرموقة التوجه إلى جيرانه الشعبية من خلال تجربة "الحكواتي" أولا ثم بالمنظار الإسلامي الذي رأيناه ، غير أنه تحدث عن طبيعة المسرح الذي مارسه في 1967 وعن المؤثرات التي أحاطت به ، وكأنه يتحدث إلى رفيق تلك المرحلة ومحبوها . وحلّ السرّ في هذا التناسي إنطواء هذه المرحلة

---

(367) pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe...op.cit

(368) المسرحيون الثلاثة المعنيون هم كل من علي بن عيّاد (المدير الفني للمسرح البلدي بتونس) وسامي عبد الحميد (رئيس فرع المسرح في ديوان الفنون والمسرح العراقي) وحقي الشبلي (المدير العام لمصالح الفنون والمسرح بوزارة الثقافة والتوجيه العراقية) ولقد كان هذا الأخير متقدما في السن إذ هو واحد من رواد المسرح العراقي. أما الأول فقد اختطفته المنون سنة (1974) .

(369) روجي عساف ، المسرحة أقنعة المدينة ، ص (8 — 14) خاصة .

الحاصل بين تواقله في بدايات السنوات الستين بالاتجاه ما عبّر عنه في نهاية الستينات من بداية الثمانينات . فلقد كان لا يقتصر على إخراج ترجمات لمسرحيات غربية منتمية إلى الطليعة فحسب وإنما كان المشرف على فرقة متفرغة للمسرح في بيروت تؤمن مؤيدا من المسرحيات ناطقة باللغة الفرنسية (370) وفي إطارها أخرج سنة 1968 مسرحية غولدوني Goldoni (1707 ـ 1793) "آرلكان خادم السيدين" باللغة الفرنسية ثم عرض في أحواض الثمانينات مسرحيات أخرى نذكر منها "المرحوم" الحاصل Frank V للمسرحي البلجيكي دورنمات(1921-) Dürrenmatt .

إن تحوله من مثل هذا المسرح إلى مسرح يسعى إلى الالتزام بالناس عبر الكشف عن لغة يفهمها الإنسان العادي في أواخر القرن ويتفاعل مع مراجعه الثقافية وتواطئه المخصوصة في إطار مختبر بيروت (1967 ـ 1972) ثم في إطار فرقة الحكواتي يدعونا إلى التساؤل عن الأسباب التي كمنت وراء هذا التحوّل وتُغري بالميل إلى البحث عن ذلك في كلّ الطروف الموضوعية والذاتية التي طبعها الرّجل بما في ذلك المناخ الفكري والثقافي الذي تندرج ضمنه السيرة المذكورة وميلانها . ولئن كنا لا نذهب إلى حدّ الجزم بأولوية الاختبار الذي ركّنت السيرة المذكورة وميلانه في توجيهه وتوجيه غيره إلى مقولات الخطاب التأصيلي فإننا لا نرى من باب المغالاة إلا غرار أنه لا يمكن أن يكون الخطاب الذي شقّ الدعوة إلى تأصيل المسرح العربي الحاصل بمعزل عن المناخ الثقافي العام الذي بيّنا ضمورًا ما وبقيّما من أسبابه والذي كان الخطاب المسرحي الغربي

---

(370) Cherif Khaznadar, Le théâtre en syrie et au liban au cours des dix dernières années in le théâtre arabe op. cit. PP: (141-151).

أنظر كذلك :
خالدة سعيد ، الحداثة المسرحية وسيرة البحث عن الذات ، دراسة في مسرح "فرقة الحكواتي" ، فصول (مصرية) ، المجلد الرابع ، يوليو أغسطس سبتمبر 1984 ، ص : (106 ـ 122) .

المعاصر سلفًا أنه سواء من خلال ما بثّته قنوات هذه المؤسسات اليونسكوية من صور لتفرّد الخصّيين على التأكيد من ممارسات هذا الجنس بين ظهرانيهم أو من خلال سعي هؤلاء إلى تطعيم ممارساتهم لهذا الفن بما يسمّونه من طواعر فنية غير أوروبية ويوظفون فيما يبدعون. وليست دعوة تأصيل المسرح العربي بمعزل عمّا نتج عن هذا الصراع من سعي غير العرب من الشعوب الافريقية والآسيوية من دعوات إلى أن التأصيل لا يقتضي الصلة بين نصوصها وعروضها التأصيلية العربية المعاصرة على مجرّد التماس في تاريخ الظهور وإنما يتعدّى ذلك إلى وحدة الصراع وتناقضي الحواضر، ولا أدلّ على ذلك من إلقاء الخطاب الجانب على "الورشات المتعددة الاختصاصات" والتوجّهات التي رأيناها في الملتقيات والمهرجانات التي تنظمها المركز الدولي للمسرح أو لجنة مسرح العالم الثالث المنبثقة عنه مع الخطاب الجانب على النصوص التأصيلية العربية والتوجهات الأساسية فيها.

4 ـ 4 ـ ما وراء الدواعي إلى التأصيل ومضامينها ؟

إنّه بإمكاننا ، بعد أن كشفنا عن أهمّ الدّواعي الباعثة على ظهور الخطاب التأصيليّ العربي المعاصر سواء ما عُبِّر عنه منها بشكل صريح في متن نصوص هذا الخطاب أو لم يُعبَّر ، بعد تحليل أهمّ المنطلقات التي كانت ركيزةً لذلك الخطاب ، أن نُقِرّ ، إجابةً على السّؤال الذي طرحناه في نهاية الفصل الثاني من بحثنا هذا ، أن الدّعوة إلى تأصيل الصرح عند العرب ليست مجرّد هَذَيان لمسألة الأصالة والخصوصية التي يشغل الفكر العربي المعاصر (371) وإنّما هي ناجمة ، إضافة إلى كونها نتاجًا لظروف الموضوعيّة والتاريخيّة التي ولّدت تلك المسألة في المحيط الفكريّ والثقافي العربي ، عن طبيعة هذا الفكر وخصائص ممارسته في ذاته . فلقد وقفنا ، من ناحية ، على مقاصد هذا الخطاب ومرامي نسقه الخطابي وتطلّعاته من مسائل ارتبطت في أغلبها بالمشاريع المجتمعية المنشودة فيه وأشّرت بصور من الاحتجاج

---

(371) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث .

والتناقض كانت وثيقة الصلة بصور تلك الأساليب لطبيعة الصناعات التي آنهدت عليها، ووقفا في الآن ذاته ، ومن ناحية أخرى ، على عمق تأصيل هذا الفن واتصال جذوره في خطاب المسرحيين والنقاد العرب منذ ممارساتهم الأولى له وذلك نتيجة طبيعية لهذا الفن الذي يتحدّد شرط وجوده من خلاله الفعلي من نوجّه إليهم رسالته ، كما لمسنا الثلاثية الحية بين خطاب تأسيس المسرح العربي وخطاب المسرح الغربي المعاصر بشكل يكاد يتخفى عبرها الخطابات والمصطلحات وهذا الأمر من شأنه أن يدعو الباحث إلى التساؤل عن دلالة "القطيعة مع المسرح الغربي وتكسير" التي ما آنفك أغلب الدارسين إلى تأصيل المسرح العربيّ من المسرحيين والنقاد العرب يعتبرونها انطلاقة من فعل التأصيل والبحث الذي على أساسه تقام درجة التعلق هذا الفصل . فلئن أصبح الكلام عن الكاتاكالي KATAKHALI الهندي وعن الكابوكي KABUKI و"النو" Nô الياباني وعن أوبرا بكين Opera pekin الصيني وبدرجة أقل عن "الكوتيبا" KOTEBA الطيب صالح أمرا متداولا لدى المشتغلين بالمسرح في العالم، ولئن أشرت في حيثيات تحديد الفرجة عنده متوازيا عند حديثه عما أدى بقوم في المسرح الصيني القديم في تصور الدعوة إلى التأصيل المعاصر لنظام هذه المسارح ؟

لا يمكن أن نجيب عن هذا التساؤل إلا بتحليل آليات الفرجة لتحديد "مسرح عربي بديل" والوقوف على علتها بالمصطلحات والذرائع التي رأينا سمة التركيب غالبة عليها .

---

(372) سبق التعريف بهذا النوع من الفرجة أنظر الهامش رقم (98) من الفصل الأول .

5 ـ مسالك التّأصيل

5 ــ مسالك التأصيـــــل

5 ــ 1 ــ موقعها من خطاب التّأصيل وسمانها

5 ــ 2 ــ مسالك التأصيـل التّنطيـــي

5 ــ 3 ــ مسالك التّأصيـل الابداعـــي

5 ــ 4 مسالك التأصيل ، المنطق والافاق والحـــدود .

5 — 1 — **مواقعها من خطاب التأصيل وبعائها :**

إن النّاظر في بنية نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي تلفت إنتباهه مجموعة من المظاهر لا تخلو من دلالة . أوّلها ضيق الحيّز الذي يحتلّه — في أغلبها — بيانُ الطرق والمسالك المقترحة لتحقيق هذا التأصيل تحقيقا عمليّا ، بالقياس مع الفضاء المفرد فيها لعرض الدّوافع والدواعي وبيان الأسباب والتعاليل وبسط الأهداف والغايات .

فعلى الصفحات الثماني والثلاثين التي أستغرقها نصّ الشريف خزندار التأصيلي الأساس وتذييلُه (1) لم يُفرد الكاتب ، مثلا ، أكثر من أربع صفحات لعرض "العوامل" والأدوات التي بالتأليف بينها يمكن أن يُبحث شكل (2)

---

1) يمتدّ نصّ التأصيلي "من أجل إعادة خلق تعبير دراميّ عربيّ . . . " السابق الذكر بين صفحتي (39) و (76) ويمتدّ تذييله بين الصفحتين (76) و (80) فيكون حساب صفحاته 42 صفحة ، اذا ما حذفنا منها 4 صفحات ونصف (72 — 76) خصّصها لقائمة المراجع و 4 صفحات أفردها لبيان إمكانيات توظيف الشكل الدرامي العربي المرتقب في إطار الاذاعة والتلفزة والسنما (65 — 69) ، كان عدد الصفحات الفعلية المخصّصة لمسألة تأصيل المسرح العربي 34 صفحة .

2) تمتدّ هذه الصفحات بين نهاية ص (61) وص (65) .

عربي للتعبير الدرامي " (3) ، ولم يتجاوز عدد الصفحات التي خلُص فيها سلمان قطاية إلى "نتائج عملية إيجابيّة ، حسب تعبيره ، هدفُها خلق فنٍ مسرحيّ عربيّ أصيل " (4) الخمس صفحات لا غير في حين يمتدّ كتابه على ثمان وثمانين صفحة (5) . أمّا عبد الفتّاح رواس قلعة جي فإنّنا لا نكاد نعثر في نصّه التأصيليّ المستغرق أكثر من واحد وسبعين صفحة على ما يناهز الصفحة الواحدة تتناول فيها مسائل التأصيل العمليّة في شكلِ جملٍ تناثرت على إمتداد متن نصّه ذاك (6) ولم يخرج عن هذا المسلك كلٌّ من أدونيس وفرحان بلبل على ما بين رؤاهما من تعارض (7) .

---

3) التعابير الموضوعة بين ظفرين هي تعابير الكاتب طبعا .

4) سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ سبق التعريف به ، ص (68) .

5) يستغرق متن النص "74" صفحة فعلية خصّص "7" منها لوضع المسألة (11 ــ 17) و"5" صفحات لبيان "واقع المسرح العربي " (19 ــ 23) و"43" صفحة لتعريف المسرح " وتحديد جوهره ، واستعراض "الأشكال العربيّة" المسرحية القديمة (25 ــ 67) و "5" صفحات لبيان "الخصائص الفنية المشتركة" التي على أساسها يمكن أن ينشأ مسرح عربيّ أصيل (68 ــ 72) ، وأفرد "14" صفحة في آخر الكتاب لوصف "تجربة المسرح في المغرب العربي " (73 ــ 88) .

6) يمتدّ نصّ "قلعة جي " الموسوم بـ: "مشروع آخر في المسرح العربيّ " في صورته الثانية بين صفحتي 105 و 174 من كتابه مسرح الريادة وقد سبق التعريف به .

7) أنظر تعريفهما :
"المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة" لفرحان بلبل وخواطر / نقائض في المسرح العربي بالنسبة إلى أدونيس وقد سبق التعريف بهما .

أمّا المظهر الثاني فيتمثل في غلبة صيغ التردّد حينًا ولهجة الإعتدال أكثر الأحيان على نصوص هذا الخطاب عند بيان المسالك الكفيلة بتحقيق تطلّعات الدعوة إلى التأصيل مقارنة بالأسلوب التقريري والمنحى القطعي والبتات السائدين عليه ، عند بيان الأسباب الداعية إلى التأصيل ، سواء تعلّق ذلك بوصف واقع الممارسة العربية لهذا الفن أو بيان طبيعة المسرح الغربي ونتاجاته وأثر ذلك في اتصال التبعية الثقافية واستمرارها وفي الحدّ من الطاقات الإبداعية للإنسان العربي . وهذا الأمر واضح ، مثلا ، في نص يوسف إدريس التأصيلي الأساس الذي تواترت أهمّ مقولاته ، بحكم أسبقيته ، في أكثر ما لحق من نصوص أصيلية في المشرق أو المغرب ، فبعد أن ألحّ على إبراز مظاهر التناقض بين المسرح الأوربي ونتاجاته مع طبيعة الفكر والحسّ العربيين (8) وبعد أن أكّد أكثر من مرّة في مقالاته الثلاثة تلك أن "المسرح بشكله "العالمي" المزعوم ، حسب تعبيره ، هو الذي قضى على مسرحنا الخاص بنا والذي كان محتّما أن يظهر إلى الوجود يومًا ..." (9) ، فيتراءى للقارئ من خلال هذا التأكيد والإلحاح أنّ الخلاص من هذا الوضع إنّما هو في القطع مع هذا المسرح الأوروبي سواء منه المنتشر بين العرب عبر الترجمة والاقتباس أو من خلال ما ألّف الكتّاب العرب ويؤلّفون أو ما أنجز مسرحيّوهم وينجزون من أعمال فنية تسير على منوال النماذج الغربية (10) . إلّا أنّ القارئ تعترض سبيله في القسم الأخير من النّص ذاته صور من الاعتدال

---

8) يوسف ادريس ، نحو مسرح مصري ... وقد سبق التعريف به ص (476-479) .
9) نحو مسرح مصري ص : (476) والظمآن من لدن الكاتب .
10) أنظر المصدر السابق ص (476) بالخصّ .

في المواقف تصل إلى حدّ التراجع عمّا يمكن أن يستنتج من وراء ما قيل إذ يقصد الكاتب إلى رفع الالتباس الممكن مشيرا إلى أن مقصده ، على مستوى الممارسة العمليّة أبعدُ ما يكون عن الدعوة إلى تلك الفظيعة ، فيقول تصريحا : "...وإذ أقول هذا لا أعني مطلقا أن نتوقف حياتنا المسرحيّة حتى نحقق لها المسرح العربيّ ، إنّه عمل يجب أن يسير جنبًا إلى جنب مع حركة سيرورتنا المسرحيّة ..." (11) . وهذا المسلك ذاته بيّن في المنطق الذي خضع له نص شريف خزندار السابق الذكر (12). فلقد ذهب كاتبه في آخره إلى أنّه "ليس من الصواب أن يتخلّى الحرب عن ممارسة المسرح في شكله الأوربي المنتمي إلى الحضارة الغربيّة والخاضع إلى المقاييس الجماليّة والأسس الفكرية الغربيّة عن حسبهم ورؤاهم ، حتى وإن كان لا يتوجّه إلا إلى أقليّة من الناس هم المثقفون (13) ، وهو الذي ما انفكّ منذ افتتاح هذا النصّ يدعو إلى رفض الخضوع إلى هذه المقاييس وتلك الأسس معلّلا الأمرَ ، من ناحية ، بما انْجَرّ عن ذلك المنحى ويَنْجرّ من طمس لصور المسرح العربيّ الأصيل بما آلت إليه ، من ناحية أخرى ، نتاجات المسرح الغربيّ السائدة ذاتها من أمراء وما أصاب هذا الفنّ في صورته تلك من انسداد أفق (13') .

وأما المظهر الثالث البيّن في نصوص الخطاب التأصيلي المعاصر في مجال المسرح فيتمثّل في ثِقَل وزن مسالك التأصيل التنظيري وأولويّته فيها قياسًا مع مسالك التأصيل المرتبطة بالممارسة الإبداعيّة لهذا الفنّ .

---

11) المصدر السابق الذكر ، ص (494) .

12) أنظر مقال شريف خزندار الموسوم بـ :

Pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe. De l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels.op.cit.

13) المصدر المذكور آنفا ، ص : (66) .

13') المصدر المذكور ص (66) و (78) .

فلقد ذهب البعض منهم، شأن يوسف ادريس، مثلاً، إلى أعتبار معالجة مسألة تأصيل المسرح العربي "وضعًا لألف باء مفهومنا ليس فقط لمسرحنا – على حد تعبيره – وإنما لفنوننا عامة..." (14) وأعتبر آخرون أن الأمر الأهم في عملية التأصيل متمثل في الوقوف على ضوابط مخصوصة، بها يحدد هذا الفن (15) وعلى أساسها تقوم بناءاته (16) في حين بدت الوجهة الأنجع في جهد تأصيل هذا الفن عند آخرين منهم متمثلة في "بناء نظرية عربية تكون السند الفكري" (17) للإبداع المسرحي العربي بل يرى بعضهم إنجاز مسرح عربي مشروطا "ببناء نظرية لهذا المسرح" (18).

فما هي دلالة مثل هذه الظاهر؟ وهل يعني ذلك أن الأهم في نظر الداعين إلى التأصيل إنما هو إقناع النفس أولا والآخرين ثانيا بمشروعية مناشل التأصيل وجدواه؟ أم هو الإقرار بأن تحقيق التأصيل على صعيد الممارسة الإبداعية العملية لا يحتاج إلى تحصيل مسبق لمسالك بقدر أحتياجه إلى تعليل التوجه التأصيلي ذاك وتبريره؟ أم هو الميل إلى أعتبار مرحلة الإنجاز الفعلي لتطلعات الداعين إلى التأصيل لم تحن بعد؟ أم هو محض رد المسالك الإبداعية عامة والمسرحية منها بالخصوص يقف وراء إرجاء ضبط مسالك التأصيل ضبطا دقيقا يتناسب مع الخطاب المعلل للدعوة إلى التأصيل؟

لنستعرض، بدءًا، مسالك التنظير الواردة في نصوص الخطاب التأصيلي هذا ونحاول أن نقف على دلالة تلك المسالك ثم نتعرض إلى صور التأصيل المقترحة على صعيد الممارسة الإبداعية للمسرح، ساعين إلى

---

14) يوسف إدريس مقدمة الفرافير، ص (6).

15) يمكن أن نذكر، مثلاً، كلا من سلمان قطاية في كتابه "المسرح العربي..."، وعبد الفتاح رواس قلعة جي في كتابه "مسرح الريادة..."

16) فرحان بلبل "المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة".

17) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ص: (47 و 118).

18) قلعة جي، مسرح الريادة، ص (174).

الوقوف على موقعها من بعضها البعض ومن مسالك الابداع الأوروبية محاولين استشراف آفاق تلك الدّعوات التّأصيلية وحدودها .

5 — 2 — مسالك التأصيل التنظيري :

لئن إختلفت التسميات التي أطلقها أصحاب الدراسات على مسالك التأصيل التنظيري وتعددت ، فإنّ جمهورها في نصوصهم بيّن ، والعلماء سياقهم فيه حاصل حتى وإن تضاربت المواقف بتعارض الرؤى والمنطلقات ، بل نجلّي ساغلَ التأصيل التنظيريّ في الخطاب العامّ بعتابة حجَر الزاوية الذي من دونه لا يستقيم فعل التأصيل . ولعلّ السبب الكامن وراء وقوع التأصيل التنظيريّ هذا الموقع من الخطاب التأصيليّ إنّما هو ارتباط مسألة التأصيل بساغل التأسيس وتعميرها عنه في آن ، إذ أنّ في الدعوة إلى التأصيل

إقـــرارًا، من ناحيـــة ، بمناســـبة علـــة ما تُراد تأصيلُه بمحيطه وإعرافـــا بصحاب تأصيلـــه عنه ، وسعيًـــا ، من ناحيـــة اخـــرى ، إلى الارتفـــاء بعملـــه ذلك من العلاقـــة العاديـــة بذلـــك المحيـــط وجماعـــه إلى علاقـــة المنجـــذَر فيه والمتماهـــي معها ، بحيث ما يدعو إلى بقـــاء أســـس محلقـــه تنبغـــي عليهـــا رؤيـــه جديـــده لهـــذا الشـــ وممارستـــه تكن كفيلـــه بإحالـــه كلّ المعطـــاب الفكريـــه والجماليـــة الحائلـــه دون تحقيـــق هذه العلـــة العربيـــة .

5 — 2 — 1 — مسألة الوعي بالعصر المعقود بمشاغل التأصيل :

يرتبط عمل التأصيل بمشاغل التأصيل ما إنّ التشبيع عنه في خطاب تأصيل العصر العربيّ ينفصل عن تقرير الحاجة إليه بكل أصناف الإلحاح على أهميته في التصوّر التأصيليّ المعاصر بمثابة ركيزة (13) ، بعد أن اعتبر يوسف إدريس العطل في تأصيل العصر العربي "وضعًا لكل شيء هذا العصر" (14) وذهب عزّ الدين المدني إلى أنّ النّصّ العربيّ المنشود إنّما هو "مشروع مطلوبٌ بالتأصيل" (15) ، تبنّى عبد الكريم رشيد الرّأي نفسه

---

13) لاحظ تواريخ صدور النّصوص الاثني ذكرها في الهوامش الخمسة اللاحقة .
14) يوسف ادريس ، مقدمة "الحرافيش" سبق التعريف بها ، ص : (5) وقد نشر سنة : (1966) في حين كتب مقالته سنة : (1964) .
15) عز الدين المدني ، تحوكتابة مسرحيّة عربيّة جديدة ، السابق الذكر) ص : (12) وقد نشرها سنة : 1973 بعد 5 سنوات من نشر بيانه سنة : (1973) .

والتعبير ذاته في أكثر من نصّ من نصوصه مع الحاح أشدّ فذهب مثلًا إلى أنّ بناء "نص عربي جديد [مشروط] بإيجاد النص العربي المؤسس" (21) وأعتبر الدّور الذي ستضطلع به ما أسماه "بالاحتفالية" متمثّلا في "مهمّة التأسيس، تأسيس فنّ - حسب تعبيره - وتأسيس فكر وتأسيس مؤسسة وتأسيس تقاليد مسرحيّة مغايرة" (22) وعلى الطّريق ذاتها سار فرحان بلبل عندما عمل على تحديد دور النقّاد العرب فقال : "على [النقّاد] أن يترصّدوا تجارب الكتّاب المسرحيّين وأن يستخلصوا منها القواعد والمقاييس. . . وبهذه الطريقة يستطيع النقّاد تأسيس نقد مسرحي عربي، ويستطيعون دراسة المسرحيّات العربيّة من داخلها لا من خارجها . . ."(23) وكذلك كان أمر عبد الفتّاح رواس قلعة جي عندما رأى أنّ لا سبيل إلى إتمام "رحلة الخلاص من الغربة المسرحيّة" (24) دون السّعي الى "تأسيس مسرح عربي أصيل . . . والإسهام في تأسيس نظريّة ثقافية مغايرة" (25) . ولم يشذّ أدونيس عن الجماعة إذ ذهب إلى : ". . . أن التأسيس للمستقبل هو الذي يجب أن يوجّه كتّاب المسرح العرب، ويفترض التأسيس نقدا جذريّا وإعادة نظر جذرية"(25')

فطبيعي أن يحمد المُقدِم على فعل التأصيل /التأسيس هذا، إلى حدّ المقولات التي عليها ينبني فعله ذاك وحسبَها تتوجّه رؤاه واختياراته فيه تجاوزا للعقبات الفكرية التي تقف دون تطلعاته تلك .

---

21) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، سبق ذكره ، ص: (45 وقد نشره سنة : 1985 وكان تأليفا بين ما عبّر عنه في ما نشر من بيانات منذ سنة: (1979).

22) المصدر السابق الذكر ، ص (139 - 140) .

23) فرحان بلبل ، المسرح العربي . . . . ، سبق التعريف به ، ص : (196) .

24) عبد الفتاح رواس قلعة جي ، مقدمة "عرس حلبي . . ." سبق ذكرها ، ص : (8) وقد نشرت سنة : (1984) . وتأكّد توجّهه ذاك في كتابه "مسرح الرّيادة" المنشور سنة : (1988) ، أنظر الفقرة الأخيرة منه ، ص : (174) بشكل خاص .

25) المصدر السابق الذكر ، ص (5) .

25') أدونيس ، خواطر/نقائض في المسرح العربي ، الحياة المسرحية ، خريف 1977 ، ص (9) .

5 ــ 2 ــ 2 ــ العمق المفقـــود مسألـــة :

وأهمّ ما يعترض سبيل السّاعي إلى تأصيل المسرح العربـي إنّما هي مسألـــة "العمـق المفقـود" للممارسـة العربية لهذا الفـن . فلا يكـادُ يخلُو كتـــــابٌ من الكُتُب المتناولـــة للممارســة العربيّـــة بالدّرس أو بالتّأريـخ من الإلحـاح علـى حداثـة الفنّ المسرحيّ عند العرب وعلى غيـاب التّقاليـد عندهم فيه ، ممّا جعـــل أسبـاب الغياب مجـــالاً خِصْبًا لبحث الباحثيـــن (26) وتبوّأ هذه المسألة مكانـــةً خاصّـةً ضمن شواغل المثقّفيـــن العرب عامّةً والمنشغليـــن منهم بهذا الفـنّ علـــى وجه الخصـوص فلا يكـادُ يفوتُ المثقّفون العرب مناسبـــة يُهتَمّ فيها بالمسـرح دون معالجـة هذه المسألـة (27) ممّا يؤكّـــد الموقع الخاصّ الذي نحظُّـــه في سلّـم أولويّاتهـــم . إلّا أنّ من بين التّعابيـــر التي وجدت صدًى خاصًّـــا في نصـــوص أغلب هؤلاء ، على اختـــلاف تفسيرهـــم للظّاهرة ، تعبيـــرًا لكيرت بروفر " Curt Pruffer " ذهـب فيه ، وذلك منذ السنوات العشريـن من هذا القرن ، إلى أنّـه " إلى يومنا هذا لا توجـــد ، في رأيه ، دراما عربيّـة بل توجد فقـــط درامـــا باللّغة العربيّـة . لأنّ جميع المسرحيّـــات التي ظهـرت في لغة محمّـــــد ، ليست إلّا ترجمات ، وعلى أحسن الفـروض ، تقليـــدات نُحاكي الأعمـــال الأوروبيّـة ... "(28) . فلقـد أعتمد محمّد عزيـــزة ، مثـلًا ، صيغة هذا التعبير عُنوانًـا في رسالتـه "الإسـلام والمسـرح "(29) وعمد شريـف خزندار إلـــى

---

26) أنظـر أغلب الكتب المؤرّخـة للمسرح العربـي ، أدبًـا أو نقـــدًا ...

27) لقد رأى المشرفـون على "المجلة" في العدد الذي أصدر بمناسبـة اليوم العالمي للمســـرح (مارس 1966) ، مثلا ، أن يُجـــروا إستفتـاءً يحوي سؤالا واحـدًا هو : "لماذا لم يعرف الأدب العربـي المسـرح ؟ وجّهـوهُ إلى "12" مفكّـرًا وكاتبا مسرحيًـا (من بينهم طه حسيـــن وتوفيـق الحكيم وزكي طليمـات ولويس عوض ...) أنظـــر ص : (13 ــ 22) من العدد : 111 من "المجلـــة" مارس، 1966 .

28) أنظـــر :

Curt, Pruffer, Arabic Drama, in Encyclopedia of Religion and Ethics, Vol, IV, P: (872).

نقلاً عن : نادية رؤوف فرج التي ترجمت الفقرة إلى العربيـة وأوردتهـا في كتابهـا : "يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث" السالف الذكـر ، ص : (71) .

29) Mohamed Aziza, le théâtre et l'islam op.cit,p(45).

لقد كتب في هذا الكتاب الفقـرة التالية :

"... devait-on parler de naissance du théâtre arabe ou d'un théâtre en arabe..."

أستعمال عناصر التعبير عينها في نصّه التأصيلي(30) واستعمل عبد الكريم برشيد مكوّنات هذا التعبير ذاتها في مناسبات عديدة(31) ... والسّرّ في هذا الصّدى الخاصّ لمثل هذا التّعبير عند أصحاب الدّعوات إلى التّأصيل غير ناشئ، فحسب، عن المدى البلاغي المتجلّي في الإيجاز وفي التلاعب بالألفاظ : ثنائية : مسرح عربيّ ومسرح عند العرب أو مسرح باللسان العربيّ) وإنّما لأنّه باعثٌ بالخصوص، من حيث تأكيدُه تبعيّةَ الممارسة العربيّة لهذا الفنّ للمسرح الغربيّ ، على التفكّر في قيمة الطّرف المُتبَعَة من لدن العرب ، إلى عهدهم ، في ممارسة هذا الفن وفي آفاق هذه الممارسة . وهذا الأمر هو الذي خرج بمسألة "العمق المفقود" لدى الدّاعين إلى التّأصيل من طور المسائل التقليديّة المتواتر ذكرُها في كلّ ما يُكتَبُ حَوْل الممارسة العربيّة لهذا الفنّ لتكتسب - بحكم إندراجها ضمن هاجس التّأسيس الكامن وراء الدعوة إلى التأصيل - دلالاتٍ أخرى وأهمّيةً خاصّةً ، إذْ عن طريق ما يُرتَأى فيها من مواقف وآراء يَنبَنِي لصاحب الدّعوة إلى التّأصيل ما به يُثبِتُ مشروعيّةَ دعوته تلك ويستقيمُ له السّندُ الفكريّ والجماليّ الذي على أساسه تتبنّى صورة المسرح المنشود ، فلا يقتصر الأمرُ، عند تناولها في هذا الإطار ، على بيان أسباب غياب هذا الفنّ عن ممارستهم الفنّية والثقافية فحسب ، وإنّما يتجاوز ذلك إلى معالجة أمر الدّواعي إلى التّأصيل والعقبات الحائلة دون تحقيقه . وإذا ما أُخذ المرءُ بعين الإعتبار سِمَةَ الإختلاف الغالبة على منطلقات

---

30) إستعمل شريف خزندار الثنائيّة ذاتها عند تقويم ممارسة الرّواد وتابعيهم بالقياس مع الممارسة الشعبيّة المغربية لفنون العرجة فكتب ص(66) من نصّه المذكور :

"... Arabe de langue et de cœur ce théâtre peut se definir comme occidental de forme et d'esprit..." in: pour la "recréation op. cit. p:(66).

31) نسائل عبد الكريم برشيد - مثلا - في مقال نشره في "آفاق عربية" (آذار 1980) إن كان يُمكن الكلام عن تحوّل من "مسرح عند العرب إلى مسرح عربي ..."
أنظر ص : (114) .

أصحاب الدّعوات ، من ناحيةٍ ، والتقاءهم في الأغلب ، رغم ذلك ، حول ما يُعلنُ فيها من غايات ، من ناحية أخرى ، فإنّ الأمر يبدو غير خال من صورٍ من التركيب والتعقيد لا يكاد يعثر عليها الباحث عند تناول المسألة في الإطار التقليديّ الذي إليه أشرنا . فما هي الخصائص المميّزة لمعالجة هذه المسألة في إطار هذا الخطاب ؟ وفيمَ نجلّي السّعْي من خلال ذلك إلى تجاوز العقبات الحائلة دونَ تأصيل الممارسة العربية لهذا الفنّ عينه ؟

لقد بدا الحسمُ في مسألة العمق المفقود مهمّة ضروريّة أمام كلّ داعٍ إلى تأصيل هذا الفنّ وذلك حتّى وإن لم ينجلِّ ذلك تصريحًا في متن بعض النصوص . ومأتى ذلك نشوءُ فعلِ التأصيل عن الإقرار بغياب الأصول المخصوصة عمّا يراد تأصيلُه وارتباطه بالبحث عن ضمانها له في ذات الآن . ولذلك كانت المعالجة للمقدّمات ، التي على أساسها كان الإقرار بغياب هذا الفنّ عن ثقافة العرب وحضارتهم ، تحتلّ موقعًا أساسيًّا في خطاب التأصيل ، وأهمّ ما تقوم عليه هذه المقدّمات إعادةُ نشأة المسرح في العالم إلى المسرح اليونانيّ وإخضاع بناه وأصوله إلى تنظيرات أرسطو أو اللاحقين به ، الأمر الذي يضع المسرح العربيّ موضع المرجّع والنموذج . والإقرار للمسرح العربيّ بهذا الموضع ، في نظر أغلب أصحاب الدعوات التأصيليّة ، سليمٌ بإتصاله بالأصل التحيّة له ، ورضًى بإدراج الأعمال المسرحيّة العربية وغيرها ضمن مقولاته . وأمرٌ كهذا يجعلُ القطيعات التأصيليّة مسروطا تحقّقها بالحسم في هذه المسألة بل تبدو معه معالجةُ المقدّمات التي تضع المسرح العربيّ هذا الوضع ، في مقام المهامّ الأساسيّة التي تنتظر أصحاب نصوص الخطاب التأصيليّ العرب والتي لا يستقيم من دون إنجازها لفعل التأصيل معناه .

ولقد ذهب أصحاب نصوص الخطاب التأصيليّ في تلك المعالجة مذاهب فمنهم المقرُّ بأسْبَقيّة المسرح العربيّ والمعتبرُ إيّاه ولمقولاته نموذجا نجريديًّا يقوم على شروط محدّدة ، لا يمكن أن نستقيم للإبداع المسرحيّ دون توفّرها ، ولا يمكن أن نتمّ لهذا الإبداع المسرحيّ أصالتُه ما لم تتحرّ تلك الشّروط في الواقع الحضاريّ والفكريّ الذي إليه ينتمي

المبدع (31) ومنهم المشكّك في سمة السبق التي وسم بها المسرح اليونانيّ (32) ومنهم الرافض لمبدأ "سلالات الفنون" (33) ومنهم المؤكّد معرفة العرب والشرقيين عامة لعصور من هذا الفنّ والمعتبر جهلهم به في صورته اليونانيّة تلك — إن كان — لا يعني بالضرورة نقصا في ذواتهم.

وحتى من تجاهل من بين أصحاب نصوص الخطاب التأصيليّ هذا الأمر أو لم يتوقّف المكانة التي تبوّأها في أغلب نصوص ذلك الخطاب، فإنّ أمر الحسم في مسألة العمق المفقود لم يكن غائبا عنه. فلقد ذهب عز الدين المدني، مثلا، إلى إعتبار الخوض فيها، بالنسبة إلى المبدع، من باب الخوض في المسائل المغلوطة غير ذات الجدوى، ولكنّه عاد إلى رفض أسبقيّة العرب في مجال هذا الفنّ وإلى نفي إحتكارهم لبداياته وأصوله وذلك دون تعليل للأمر من لدنه ولا تحليل، فطرح سؤالا في فقرة من نصّه التأصيليّ الثاني (34) وأجاب عليه فيها بشكل بدا معه المبدع، في رأيه، غير مقنع بمثل هذه المسائل فقال: "هل وُجد المسرحُ في العصور العربيّة الإسلاميّة الماضية؟ سؤال نستطيع أن نجيب عليه دكتوراه دولة، وكفى المسلمين شرّ القتال كما يقول الفقهاء في مثل هذه المواقف." (35) وذلك بعد أن ألمّح في فقرتين سابقتين

---

31) يمكن أن نذكر من بين أصحاب هذا التوجّه أدونيس ومحمّد عزيزة أنظر الفصل الثالث من هذا البحث. وخاصّة الفقرة (3 — 3 — 1) وانظر الباب الخاصّة بالتأصيل الابداعي في هذا الفصل الفقرة (5 — 3 — 3).

32) ولقد كان للدراسات الأركيولوجيّة التي تمّت في مصر والعراق دور كبير في دعم هذا التوجّه فنوالت المؤلفات المؤكّدة لسبق البابليين، مثلا، في مجال ممارسة هذا الفن الى حدّ أصبح معه الكلام عن السبق كلاما باتّا، أنظر "المسرح بابلي وليس اغريقيا" لفوزي رشيد، المنشور في "المورد" عدد: (3) المجلّد (16)، بغداد 1987، ص (66 — 72) وكذلك الأمر بالنسبة إلى المسرح الفرعوني، بعد فكّ ألغاز الكتابة الهيروغليفية، أنظر كتاب "دريوتون" السابق الذكر. أنظر كذلك الهوامش رقم: (35 — 36 — 37 — 38) من الفصل الأوّل من هذا البحث).

33) تعبير إعتمده روجي عسّاف سنفصّل القول فيه فيما سيأتي.

34) نحو كتابة مسرحيّة عربيّة حديثة، سبق التعريف به.

35) المصدر السابق الذكر، أنظر ص: (15) من "الحياة الثقافية" فيفري 1978.

من التّمرعيه على " أنّ المسرح لم يبدأ في أعلم بالمأساة . . . " من ناحية وعلى أنّ "بين المأساة العربيّة و"المأساة" الشرقيّة تباينا جذريّا كبيرا . . . " (36) من ناحية أخرى . ممّا يؤكّد المكانة التي نحتلّها مسألة العمق المفقود في ذهنيّة الدّاعي إلى التّأصيل وهي منطق خطابهم . فإنْ كان الأمر كذلك ، فما هو موقع الوجهات التي إتخذها أصحاب نصوص الخطاب التّأصيلي في حسم هذه المسألة من التّوجهات الأساسيّة التي حدّت مسالكَ التأصيل النظيري التي إقترحوا ؟

5 — 2 — 3 — استراتيجية البحث عن العمق المفقود :

لئن كانت للوجهات التي انتُخبت في حسم هذه المسألة علة بالمنطلقات التي إرتكز عليها خطاب التّأصيل ، وخاصّة منها المتعلّقة بحدّ جوهر هذا العمق ، والتي وقفنا على مجالات الإختلاف فيها في الفصل الثالث من هذا البحث (37) ، ولئن كان لوجوه الاختلاف عداها في تلك الوجهات ، فإنّ تناول المسألة بالتّحليل أدّى الى إكتشاف أمرٍ هامّ مفاده أن عددًا قليلا من الدّاعين إلى التّأصيل ذهب في معالجته لمسألة العمق المفقود مذهب المشكّك في جدوى البحث في تراث العرب وممارساتهم التعبيريّة الفنّيّة ، قديما وحديثا ، عمّا يمكن أن يكسب الممارسة المسرحيّة العربيّة الآنيّة نكهتها المفقود . فإذا ما استثنينا موقف كلّ من أدونيس (37') وفرحان بلبل (38) فلا نكاد نعثر على رأي واحدٍ يرفض رفضًا قطعيًا البحث عن العمق المفقود في إصرار تأصيل هذا الفن وذلك على إختلاف المجالات المبحوث فيها عن هذا العمق المفقود وعلى تعارض المنطلقات المعتمدة في معالجة هذا الأمر . لكنّ مَنْعَم النّظر في ذلك يقِفُ في هذه النّصوص ،

---

36) المرجع السّابق ، المعطيات عينها ، والظمآن من لدن الكاتب . . . ولقد سبق للكاتب أن عبّر عن الأمر بشكل نظري في مقدّمة "ديوان الزنج" (ص : 26) اذ قال : " . . . لأنهم تقليد هم القنّيات العربية ، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا ، قد جعلوا من الفنّ المسرحيّ فنّا مقصورا على الحضارة الأوروبية ، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حقّ المعرفة بمقتضيات ، وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله . . .

37) أنظر الفصل الموسوم بـ "المعبّر عنه من الدواعي ومن المنطلقات ، أنظر بالأخص الفقرة (3 — 3 — 1) .

37') نُفصّل الأمر في الفقرة (5 — 3 — 3) .

38) فرحان بلبل المسرح العربي . . . ، ص (157) بالأخصّ .

من ناحيـــة ، على تعريفـــات دقيقـــة بين من إعتمـــد المنطلقـــات ذاتهـــا من دعـــاة التأصيل ويكتشـــف من ناحيـة أخـــرى صـــورا من التلاقـــي ، على صعيـــد الوظيفـة الموكولـــة لا ثـــر البحـــث عن العمـــق المفقـود بعد إقرارهـــم بمشروعيتـــه بين التوجهات المتباينـــة المنطلقـــات والممارســـة الرؤى التي ميّـــزت الخطـاب التأصيلـي . ويعـــود الأمـــر في ذلك إلى إنـــدراج مسألـــة العمـــق المفقـود ضمـن استراتيجيّة محوريّـــة واحـــده خصصت لهـا نصـــوص الخطـاب التأصيلـــي في مجملهـــا . واستعمالنـــا لمفهـوم "استراتيجيّـــه" دون غيـــره مأتـــاه ما وقفنـــا عليـه من منطـــق داخـــل هذه النصـــوص منطابـــق كلّ التطابـــق مع دلالات هذا المفهـــوم ، فلكـــاد نعثـــر ، من ناحيـــة ، على هـــدف معلّن واحد في أغلـب نصوص هذا الخطـــاب يتطلّـــح إلى تحقيقـــة هؤلاء الدّاعيـــن إلى التأصيل ، وعلى مجموعة من العناصر ، من ناحية ثانية ، هي نفسها أو تكـاد ، في نصوص هذا الخطاب ، تتعدّدُ وجـوهُ التصرّف فيها عند أصحاب الدّعوات إلى التأصيل تعدّد منطلقاتهم الفكريّة والجماليّة فيختلف موقعُ هذا العنصر أو ذاك من سُلّم الأولويّات بين الواحد والآخر من هـؤلاء وتختلف صورة العنصر ذاته وخصائصه في نظر هذا أو ذاك منهم .

وأمّا الهدف المعلـن الجامع فيتمثّل في العمل على الخروج عن مسالك التقليـد في ممارسة هذا الفنّ والسّعي إلى رسم الطريـق المناسب لإبداع بنـاءات مسرحيّـة أصيلة تتناغم مع هويّة العرب وتُترجـم عن سواغلهم ترجمه . وأمّا العناصر المعالَجـة في هذا الخطاب والمتصرّف فيها تصرّفـا ، فمرتبطة بمحوريْ التأصيل ومتفرّعة عنهمـا . ومحورا التأصيل إنّما هما حقيقة الهويّة العربيّـة وجوهر هذا الفن وهويّته . وأمّـا المسائل المتفرّعة عنهما فتدور حول الصّلات الكائنة والممكنة بين الدّلالات العميقـة لأجناس التعبير الفنّية في ذاتها ، الفلسفية منها و/أو الاجتماعيّة وبين السمـات المميّزة للإنتماءات القوميّة و/أو الحضاريّة ، فتجلّت ، نتيجةً لذلك ، في هذه النصوص ، من ناحية ، نظراتٌ إلى الغرب ومسرحهم ومواقفُ إزاء الضّوابط التي على أساسها يُقرّ للنّتاجات الفنّية بالإنتماء إلى الفنّ المسرحيّ أو لا يُقرّ وإزاء المقاييس التي تُقـوَّمُ باعتبارها تلك النّتاجات فيُعترف لها بالجودة أو لا يُعترف . وبرزت في هذه النّصوص ، من ناحية أخرى ، للعرب وثقافتهم ، في قديم الأزمان و/أو حديثها ، ضـــروبُ

من الصّلات تربطهم بهذا الغرب وثقافته وبهذا العـــالم وصـــوره .

5 — 2 — 3 — 1 — عناصر الاستراتيجيّـة المحوريـة :

غير أنّ الدّور الأهمّ المنتظر أن يلعبه الحسمُ في أمر العمـق المفقود ، في إطار هذه الاستراتيجية المحوريّة ، يبقى متمثّلا في الإقناع والإقناع بأنّ تحقيق الهدف الجامع المعبّر عنه في نصوص الخطاب التّأصيلي المعاصر ، أمرٌ ممكنٌ ولا يكون ذلك في رأي أغلب الدّاعين إلاّ من خلال إزالة عائق أساسيّ يقف أمام فعل التأصيل ، ويتمثّل العائق الأساسيّ هذا ، في الجهاز الفكريّ والجماليّ الذي يرتكز عليه المسرح العربيّ السّائد والذي يؤدّي الإقـرار بما يعتمد فيه من ضوابط ومقاييس وبما يُحيل إليه من رؤى ومراجع إلى إشكال أثر المثاقفـة في النّتاجات المسرحيّـة العربيّة وتأبيد علة التّقليد والتبعيّة ، وذلك لأنّ من يخضع إلى قواعد محدّدة في عمليّة الإبداع الفنّي ، ومن يُسلّم بمعايير معيّنة في تقويم نتاجات ذلـــك الإبداع لا بدّ خاضع للنّموذج الذي عنه تُعبّر تلك القواعد والمعايير ولا محاله سائح إلـــى محاكاة ذلك النموذج ، ولذلك باب فعل التّأصيل مسروطا بكسر هذا الجهاز الأســـر . وفي البحث عن العمق المفقود سعيٌ إلى الوقوف على جذورٍ للمسرح المنشود لا تخضـــع إلى ما يحدّد في إطار ذلك الجهاز الذي عليه يرتكز المسرح العربي السّائد والذي يبدو فيه هذا الأخير بمثابة الأفق المطلق للمسرح مهما كان . وفي الوقوف على هذه الجذور المخصوصة يُقرّ ، من ناحية ، للعرب بصور من الممارسة المسرحيّة بعيدة في الزّمن رغـــم التّسليم بنشوء ممارستهم الحاليّة لهذا الفنّ عن عمليّات المثاقفة المذكورة ، فتكون تلك الجذور المكتشفة صُوَرًا لما كان يجب أن يكون عليه عمقُ الممارسة الحاليّة لهذا الفنّ عند العـــرب ، وترتسم بناء عليها ، الطّرقُ الكفيلة "بتصحيح المسار" و"ترشيد الممارسة" سعيا وراء تحقيق مسرح عربيّ أصيل ، وتُعلّلُ على أساسهـــا ، في الآن ذاته ، تلك المســـالـــك المقترحة . وفي هذا تتجلّى الصّلات الجامعة بين نصوص خطاب التّأصيل ، وفي هذا ، كذلك ، تتبيّن لنا التّنويعات النّاشئة عن وجوه التصرّف في عناصر الاستراتيجيّة المحوريّة تلـــك .

5 — 2 — 3 — 2 — المظاهـــر والتنويعـــات :

ولعلّ في تصدير يوسف إدريس التأصيليّ الصورة الأوضح لمثل هذا التوجّـــه . فلقـــد استهلّ الكاتب مقالاته الثلاثة ، من ناحية ، بطرح مسألة العمق المفقود ، فكتب فـــي الفقرة الأولى منها ما يلي : "نقرأ دائما في الصّحف وفي الكتب ونسمع في النّدوات السؤال : هل هناك مسرح مصريّ حقيقـــة؟ هل وُجد أصلا؟ وأين إحنفـــى إذا كان قد وجـــــد ؟ ولمـــــاذا وُجـــــد ؟ أسئلـــة غريبـــة ، لأنّها لو تُرجمـــــت لمعناهـــا الحقيقـــيّ لكانت مثـــل أن نســـأل : هـــل هنـــــاك

شعب مصريّ حقيقةً ؟ هل وجد أصلا ؟ وأين إختفى إذا كان قد وُجِد، ولِماذا ؟ . . . "(38) وختم ، من ناحية أخرى ، هذه المقالات بالإعلان في الفقرة الأخيرة من تاليها وبشكل تقريريّ بات : "أجل هناك مسرح مصريّ . . . "(39) فبدا الحسمُ في هذا الأمر ، وبهذا الشكل ، وكأنه أستغرق النصّ كلّه . وأمّا طريقةُ إلى مثل هذا الحسم فكان من خلال البدء برفض الأسس التي أُبتنى عليها الإقرار بغياب هذا الفنّ عن المصريّين والعرب ، فانطلى ، في ذلك ، من مبدأ التمييز بين المسرح في صورته السائدة وبين حالة "التسرّح"(39)، فإن كان أفرَ للأولى بالسمة الغربيّة فإنه أعتبر الثانية بمثابة الغريزة" التي لا تكاد تغيب عن أيّ مجتمع بشريّ . فتفَى ، من خلال هذا التمييز ، على المسرح السائد سمة الكونيّة ، وأعتبره في احسن الأحوال شكلا ممكنا لا يمكن أن يختزل المسرح كلّ المسرح . وأثبت من خلال هذا التمييز دائه معرفة كلّ المجتمعات لصور من هذا الفنّ ، مؤكّدًا من ثمّة ، أنها بالضرورة متعددة تعدّد المجتمعات البشريّة ومختلفةً إختلافَ مِيزاتهم الثقافية "فالتمثيل . . . كالضحك خاصّيّة بشريّة لا يمكن إسقاطها عن الإنسان . . . "(40) و"الفن كاللغة جزء لا يتجزّأ من طبيعة الشعب وخصائص وجوده . . . "(40') و"فنّ أيّ شعب كلغة أيّ شعب لا يمكن أن يقارن بفنّ أي شعب آخر أو لغته أو يميّز عليهما . . . "(41) ، فعمل ، من خلال سعيه إلى التحرّر من مسلزمات الجهاز الفكريّ والجماليّ ، على إضفاء مزيد من المشروعيّة على دعوته ، أوّلا ، وسَعَى من خلال ذلك ، ثانيا ، إلى تحديد المهام التي تنتظر مسرحيّي العرب ونقادهم الذين يرومون تحقيق إبداعات مسرحيّة فعليّة وبلورت هذه المهامّ ، أساسًا ، في واجب السّعي إلى الكشف ، حسب تعبيره ، عن " أنفسنا وعن نقطة

---

38) يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي ، ص (467) .
39) المصدر السابق ص (492) ،
39') المصدر السابق ص (469) .
40) المصدر السابق ص (470) .
40') المصدر السابق ، ص (477) .
41) المصدر السابق ، ص (478) .

[فيها] يكتنفها غموض كثير هي طبيعتنا الدراميّة وكهنا المسرحيّ . . . "(41).
ويكاد يسير أغلب الدّاعين إلى التأصيل على خطى يوسف ادريس، فلقد افتتح شريف خزندار، مثلاً، نقّ مداخلته(42) بتحديد مقوّمتين على اساسهما ابنت دعوته التأصيليّة، تمثلت أولاهما في إعتبار معرفة العرب، منذ قديم الأزمان، "التعبير درامي" مخصوص أمرًا لا مجال للشكّ فيه، وهذا ما به علّل الكاتب إعتماده تعبير "إعادة خلق التعبير درامي عربيّ، في نصّه هذا، بدلاً عن عبارة "خلق . . ."(43) أمّا ثانيهما فتتمثّل في إعتبار الفنّ المسرحيّ "ظاهرة شعبيّة كونيّة" لا قواعد ولا قوانين مضبوطة تحدّده إلّا ضرورة توفّر عنصريّ الممثّل والمتفرّج اللذين قد يتّحدان إتّحادًا في عنصر أوحد(44)، فيتجلّى المسرح الغربيّ بضوابطه وبهندسة بنيانه ومجموع تسمياته ومصطلحاته، في رأيه، مجرّد مسرح ممكن(45). وهدف المهمّة الأساسيّة التي ينتظر من يقوم بتأصيل هذا الفنّ من بين العرب متمثّلة في إعادة تأريخ الممارسة العربيّة لهذا الفنّ من خلال البحث عن العمق المفقود وكسر الجهاز النكسيّ والجمالي الأسير المشار إليه، وذلك برفض ما ذهب إليه أغلب المؤرخين للمسرح العربيّ في إعتبار مارون النقّاش وأبي خليل القباني وتابعيهم روّادًا للمسرح العربيّ وذلك لأنّهم بإدخالهم الشكل الغربيّ للمسرح فتحوا المجال، في رأيه، إلى "رجال المسرح الجدد" حتّى يهدموا المسرح العربيّ(46) الذي كان يفيض حيويّة وذلك بربطهم لممارسة المسرحيين العرب بجهاز لا صلة ثقافيّة وفكريّة لهم به، ويقطع هذه الممارسة عن جذورها الطبيعيّة التي هي أبعد ما تكون عن المسرح الغربيّ ومراجعه الفكريّة والجماليّة. ولقد عمد

41) المصدر السّابق، ص(475).
42) النّص التأصيلي الأساسي الذي سبق التعريف به والموسوم بـ :
Pour la "recréation" d'une expression théâtrale arabe . . .
43) creation عوضا عن recreation أنظر ص : (39) من النّص السابق الذكر.
44) النص السابق الذكر، المعطيات ذاتها.
45) الإحالة السابقة ذاتها.
46) ص : (77) من تذييل النّص السابق الذكر، الظفران من لدن الكاتب وعلى نفس النهج سار سلمان فياض عندما اعتبر الرّوّاد يمثلون "البداية الخاطئة التي أسّست المنحى التقليديّ وعطّلت المدى الإبداعي الشعبي، أنظر "المسرح العربي من أين وإلى أين؟ . . . " ص : (11).

الكاتب إلى تضمين فقرة كاملة من مداخلة قدّمها أحد المختصين في المسرح الآسيوي تؤكد سمات التقارب بين المسرح العربي وبين فنون الفرجة الآسيوية سواء في مستوى العناصر التي تكوّن بنيتها الفنية أو على صعيد تقبلها الداخلي ونوعية الصلة التي تنبني على أساسها خصائص التقبل عند الجمهور الذي إليه تُوجّه(47) . وعلى ما ورد في هذه الفقرة عوّل الكاتب عندما أعلن في خاتمة نصه ، كشفًا للعمق المفقود ورسمًا لملامح المسرح المنشود ، عن خروج المسرح العربي "الحقيقي" من طوْل المسرح الغربي وانتمائه إلى فنون الفرجة الشرقية الآسيوية قائلا بشكل غريب : "ينتمي المسرح العربي إلى عائلة المسرح الآسيوي الكبيرة ، هذا المسرح الذي يمتاز..."(48) . فهذا حد العمق المفقود ، مع نهاية النص ، وفي ازدواجه بالسعي الى كسر الجهاز الفكري الجمالي الغربي ، اذا ما ربط بما افتتحه به صاحبه ، قد استغرق ، هو الآخر ، النص كل النص . ونكاد نلتقي كلّ نصوص الدعوة إلى التأصيل ، على ما بينها من اختلافات وتناقضات ، حول نرسيمة واحدة تنبني على هذه المزاوجة بين البحث عمّا يمكن أن يضمن العمق المفقود ، من ناحية ، وبين السعي ، من ناحية أخرى ، إلى تحقيق ما به يُكسر الجهاز الفكري والجمالي الآسر فتحا لأبواب الإمكان وتوفيرا لمرتكزات عليها يعتمد الداعون إلى التأصيل ، وبيانًا لمسالك على حبلها يسير الساعون إلى تحقيق تطلعات التأصيل . فكثيرًا ما يفقد أغلب الداعين إلى التأصيل إلى إعادة الفن المسرحي ، عند حدّه في تصوصهم ، إلى ما يعتبرونه " جوهر هذا الفن " و"مكوناته الأولى " غير المرتبطة بالصور التي خضع لها تطوّر هذا الفن في بلاد الغرب ، فتنفتح - بناء على ذلك - آفاق البحث في تراث العرب والمسلمين القديم ، غالب الأحيان والحديث

---

(47) **Suresh Awasti**, "Asian concept of total theatre", East-West Theatre Seminar, New Delhi, 1966. (Paper 7).
ورد في الصفحة (70) الأثر السابق الذكر ، المعطيات ذاتها .

(48) Cherif Khaznadar, Pour le "recréation" d'une expression dramatique arabe... op. cit. (70).

أحيانا أخرى ، عمّا يمكن أن يكون العمق المفقود للممارسة العربية الحاليّة لهذا الفنّ وتتوضّح الأصول الّتي يمكن أن نرتكز عليها الممارسة الآتية لـه .

ولنا في تلقّي سلطان قطايـة وعبد الفتّاح رواس قلعة جي نموذجان آخران يؤكّدان تواتر هذه التّرسيمة في القسم الأكبر من نصوص الخطاب التأصيلي المعاصر ؛ فلقد إحتلّ تساؤل البحث عن العمق المفقود عند الأوّل منهما موقعا أساسيا ، إليه يخضع منطق نصّه الدّاخليّ وهيكله ، فقد عمل الكاتب ، منذ البدء ، على التخلّص من طوق الجهاز الفكريّ والجمالي للمسرح الغربيّ في صورته التي آل إليها في القرن التاسع عشر والتي على أساسها يتبنى الرواد العرب ممارستهم لهذا الفن(49) وذلك باختزال مكوّنات المسرح عند العمل على حدّه ، في عنصر بذاته . فقد حسب الى أن " . . . التمثيل هو الشّرط الأساسيّ والضروري للمسرح ، فإن كنّا – حسب تعبيره – نستطيع الاستغناء عن بقيّة العناصر الأخرى ، فليس بالامكان الاستغناء عن التمثيل . . . "(50). وحدّد ، من خلال ذلك ، الطريق التي تضمن الوقوف على العمق المفقود لممارسة المسرح عند العرب ونرسم المسالك الممكنة لممارسة مختلفة لهذا الفن بينهم ، "فمن نقطة الانطلاق هذه(51) بامكاننا ، في رأيه ، العودة إلى تاريخنا وحياتنا الاجتماعية للتنقيب والبحث عن أشكال مسرحية أو مسرح عربي . . . "(52) وقام سلطان قطايـة فعلا باستمرار عدد من أشكال الفرجة التي عرفها العرب مستعيدا في ذلك من نتائج البحوث الدّاعية الى التأصيل التي سبقته سواء في المشرق أو المغرب ، ليستنتج أن " . . . الحضارة العربية الاسلامية قد عرفت ، حسب تعبيره ، أشكالا مسرحيّة دينية بحرفة تمتاز

---

4) سلطان قطايـة ، المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ص : (11) .
5) المصدر السابق ، ص : (47) ، أنظر الفصل الثالث من بحثنا هذا .
5) إختزال أصول الفنّ المسرحي في عنصر "التمثيل" وحده .
5) سلطان قطايـة "المسرح العربي" ، ص : (48) والتشديد من عندنا .

بأصالتها وعمقها وتنوعها . وهي جديرة بالدراسة من وجهة النظر الفنية من قبل كلّ من يهتمّ عمليّا بالفنّ المسرحيّ . فإذا أعتبرنا المقامات الشكل الكوميديّ العربي ، فإنّ الحفلات الدينية وخصوصا التعزية هي الشكل التراجيدي ..."(53) أما عبد الفتاح رواس قلعة جي ، فيكاد يكون نصّه التأصيلي الأساسي(54) الصورة المكتملة للتوسيعة المذكورة ، ويكاد يُجسّد حدود تلك المزاوجة وأخفّها الأقصى في الآن ذاته ،فلقد استهلّ النص بعرض مسألة العمق المفقود في الممارسة العربية الحديثة للمسرح من خلال تصنيف المواقف المعبّر عنها إزاء مسألة غياب التعبير الدرامي عن ممارسات العرب الفنية والفكرية(55) ولم يتردّد في اعتبار "خطأ الدراسين المسرحيين العرب [متمثلا] في أنهم سارعوا إلى نفي وجود أي شكل من أشكال المسرح في أدبنا أو حياتنا ، أو راحوا يتلمّسون وجود ظواهر مسرحية في النصوص العربية الشعرية والنثرية منطلقين في ذلك من ثقافة مسرحية مقلّدة بضوابط المسرح اليوناني القديم والأوروبي المعاصر ..."(56) فتقصّي هو الآخر ، بسمة الكونية على المسرح في شكله الغربيّ من خلال رفضه جهاز القمعيّ والجماليّ والخاصّ ، من ناحية ، على أن "المسرح فرجة لا غير"(57) ودعوته ، من ناحية أخرى ،إلى البحث من الداخل على الضوابط التي تحتكم صور الفرجة العربية الممكنة . فأغرّ شأن أغلب الداعين إلى التأصيل الذين سبقوه ، للعرب بصور من ممارسة هذا الفنّ كامنة ، وضبّط من هناك المقاييس التي تنتظر المبدعين العرب لتأصيل هذا الفنّ بين ظهرانيهم والتي تجلّت ، في نظره ، في "إعادة قراءة التراث العربي : النصوص وألوان الحياة

---

53) المصدر السابق ، ص : (60) .

54) مشروع آخر في المسرح العربي في صيغته المنشورة في كتابه : "مسرح الزيادة ، سبق التعريف به .

55) المصدر السابق الذكر ، ص(105 ــ 106) .

56) المصدر السابق ،ص : (120) .

57) المصدر السابق ، ص : (105) .

بأحفالاتها وطقوسها قراءةً جديدة تلتقط أشكال الفرجة وعروضها في تراثنا ، وتستنبط ضوابطها وأطرها . . . "(58) وعمل فعلا في نصه هذا على إنجاز هذه المهام فقام بـ : "قراءات سرحيّة في نصوص من التراث الديني(59) و". . . في نصوص من التراث الادبي "(60) و". . . في نصوص من التراث الشعبي(61) و". . . في ألوان من الحياة العربيّة"(62) ، فاستغرق ذلك الامر الجزء الاعظم من نصه هذا(63) ملتفيا في ذلك مع أغلب الدارسين إلى التأصيل ممن سبقوه إلى البحث عن العمق المفقود للممارسة العربية لهذا الفن ، في موروث العرب ، فأفردوا حيزا هاما من نصوصهم للامر مستعرضين كل حسب نظرته ـ طواهر من هذا الموروث وصورا ، إلى حد كادت تتحول معه هذه النصوص إلى قائمات تحصي تلك الظواهر التراثية(64) التي قد يختلفون في مقاييس انتقائها أو في طرق ترتيبها ومنطق تصنيفها لكنهم يكادون يتفقون في السعي إلى التعريف بها وفي العمل على إبراز المدى المسرحي الكامن فيها(65) غير أن رواس فلحة جي عمل ، عند شروعه في نصه هذا إلى كشف أشكال الفرجة العربيّة واستنباط "ضوابطها الخاصة من خلال تدبّر هذا الموروث ، على الجمع بين المقدّس والبشريّ من نصوص العرب وظواهرهم ، وبين الشعبيّ منها والنخبويّ وسعى في محاولته كشف ذلك الموروث واستنباط تلك الضوابط الخاصة إلى وضع مظاهر حياتهم المعجمية جنبا إلى جنب مع

---

58) المصدر السابق الذكر ، ص(105) .
59) المصدر الآنف الذكر ، ص(121 ـ 146) .
60) المصدر السابق ، ص(127 ـ 136) .
61) المصدر السابق ، ص(137 ـ 154) .
62) المصدر السابق ، ص(154 ـ 174) .
63) استغرقت محاولات قراءة مظاهر العروض "54" صفحة نضاف اليها "13" صفحة استعرض فيها الكاتب "الالوان . . . [الاخرى] عدّدها الباحثون كظواهر مسرحيّة" (106 ـ 118) فنجد أن "67" صفحة من جملة "70" صفحة هي حجم النص(105 ـ 174) قد خصصت للأمر .
64) أنظر على سبيل المثال نصوص كلّ من "محمّد عزيزة" (الاشكال التقليدية للفرجة) والشريف خزندار وحسين المنيعي وسلمان قطاية .
65) المصدر السابق الذكر ، ص : (174) .

دلالاتها الرّمزيّة ، وفي محاولة الجمع هذه يكمن تطلّعه إلى الإلمام بمختلف المجالات التي حدّد سابقوه ممّن رأوا في موروث العرب منبعًا للعمق المفقود وسندًا لتأسيس المسرح المتأصل ؛ ممّا جعل نصّه أقرب ما يكون إلى صورة بانوراميّة لمظاهر هذا الموروث الواردة في نصوص الخطاب التأصيلي العربيّ ، تكاد تتجلّى من خلالها مختلف توجّهات أصحاب هذا الخطاب وتكاد ترتسم فيها حدودُ هذا الخطاب وآفاقه . وفي إعتماد الكاتب صيغة الجمع في لفظة "قراءات" الواردة في الفقرة المضمّنة آنفًا ، تعبير منه عن تعدّد إمكانات المعالجة والتّأويل وتنوّعها ، إلا أنّ في تأكيده أنّها ، من ناحية ، "قراءات أولى" وأنّها "تُقدّم ، [من ناحية أخرى] مشروعا آخر في المسرح العربيّ يضغط على حدود نظريّة جديدة وأصيلة في الدراما العربيّة ..." [65] إقرارًا بعدم اكتمال هذه "القراءات" وبالحاجة إلى جهود أخرى تُعمّقها ، وتعبيرًا ، في الآن ذاته ، عن الرّضى بما أنجز من ورائها لا يخلو من شعور بالاكتفاء . وفي إنتقاء مجالات للموروث مختلفة وفي تعايش مواقف متعارضة في النّصّ الواحد أو بين النّصّ والنّصّ ، تتلخّص السّمات المميّزة لخطاب الدّاعين إلى التّأصيل الذين راموا الكشف عن العمق المفقود في موروث العرب سعيًا إلى التّحرّر من أسر الجهاز الفكريّ والجماليّ الذي يستند عليه هذا الفنّ عند العرب . فالنّاظر في نصوص الخطاب التأصيلي يلاحظ ، من ناحية ، الأهميّة التي يوليها أغلب هؤلاء ، عند عملهم على تحقيق غايتهم تلك ، للتّأصيل النظريّ بإعتباره سعيًا إلى بناء السّند الفكريّ الضروريّ لفعل التّأصيل ويلاحظ كذلك القيمة الخاصّة التي تحظى بها عندهم دلالات هذا الفنّ في ذاته ، السياسة منها و/أو الفلسفيّة وصلات ذلك بالهويّة العربيّة ، لكن يلاحظ ، في الآن ذاته ، ومن ناحية ثانية ، صُورًا من التّعارض في ما يُعتمَدُ من مقاييس لإنتقاء مجالات هذا الموروث ومواده الحاوية لما به يتحقّق العمقُ المفقود ، وضروبًا من الاختلاف في النّظر إلى هذه الأخيرة وإلى وجوه معالجتها ؛ وتتبيّن له ، من ناحية ثالثة ، بين النصّ والآخر بل وبين الفصلين من النّصّ الواحد ، أحيانا ، أشكالٌ من المراوحة بين التّحبير

---

[65] عبد الفتّاح رواس قلعة جي ، مسرح الرّيادة ، سبق ذكره : ص (174) .

عن الارتياح إلى نتائج مساعي التأصيل التنظيري إلى حدّ الاكتفاء واليقين وبين عدم الاطمئنان إليها ، إلى حدّ التراجع عنها والحيرة فيها . والباحث عن أسباب هذه السمات واجدُها لا محالة ، من ناحية ، في إختلاف المنطلقات التي اعتمدها أصحاب النصوص التأصيلية في حدّ محوري التأصيل المتمثلين في جوهر هذا الفنّ وحقيقة الهويّة العربيّة ، وفي إختلاف درجة إطّلاع الواحد منهم على نتاجات هذا الفنّ وأنواعه ، من ناحية ثانية ، وفي طبيعة صلته ، من ناحية ثالثة ، بالفعل الإبداعي . فطبيعيّ أن تكون للرؤى الفلسفية وللاختيارات السياسة أثرها على آراء أصحاب الدّعوات التأصيليّة ، وطبيعيّ أن تكون هذه الآراء مُمَيِّلة إلى أخذ دفائق الأمور بالاعتبار وطبيعيّ أن تكون المواقف أقلّ بتّا وأقرب إلى النسبيّة كلّما كان الاطّلاع أوسعَ وأدقّ وكلّما كانت الصلة بالممارسة الإبداعية أوثق وأعمق . غير أنّ المتأمّل في هذه الأسباب ، إذا ما نظر إلى نصوص الخطاب التأصيلي الباحث أصحابُها على العمق المفقود لهذا الفن في التراث العربي الإسلامي بإعتبارها نصّا واحدًا ، لا يكاد يقنع بها وحدها ، على أهمّيتها ، إذْ لا يكادُ يلحظ في هذه الاختلافات في النظر إلى الموروث وفي وجوه معالجته ، إذا ما نظر إلى الأمر من زاوية الوظيفة التي تؤدّيها تلك العناصر في إطار مسعى التأصيل التنظيريّ ، ما يميّز بين نصوص الخطاب على مستوى بنيتها والمنطق الداخلي الذي يحتكمها ، بل إنّ صُوَرًا من التلاقي تتجلّى له في هذه النصوص رغمًا عمّا بينها من تعارض مرجعيّ ، وينمثّل ذلك في تحيير أغلبها ، من ناحية ، عن التمسّك بأهمية بناء السند الفكريّ والجماليّ الذي عليه يمكن أن ينبني فعل التأصيل ، وعن وعي مختلف درجاته ومستوياته بضروب الصعوبات والعراقيل وبأنواع الفخاخ المنثورة أمام من يروم القطع قطعًا فعليّا مع المسرح الغربيّ عند السعي إلى كسر الجهاز الفكري والجمالي الغربيّ وعند العمل على بناء "ضوابط" فنية وفكريّة مخصوصة . فتتجلّى صور التعامل المتعدّدة مع هذه العراقيل والفخاخ ووجوه المعالجة المختلفة لمجالات البحث عن العمق المفقود – من حيث سعيها إلى تحقيق الهدف المنشود من التأصيل التنظيريّ – بمثابة تنويعاتٍ تندرج ضمن الاستراتيجية المحورية التي ذكرنا .

فما هي الظاهر الأساسيّة للتعامل مع الموروث ومعالجته ، المتجلّية في نصوص الخطاب التأصيلي المبحوث فيها عن العمق المفقود والمسعى من ورائه إلى بناء السند الفكريّ لفعل التأصيل ؟ وفيم يتجلّى الاختلاف ؟ وما هي أهمّ الحرافيل والفخاخ التي نجلّت في هذا الخطاب ، منثورة في طريق الساعين إلى التأصيل ؟ وكيف كانت صور الاختلافات بمثابة تنويعات تندرج ضمن إستراتيجيّة محوريّة واحدة ؟

إنّ في الإجابة على هذه الأسئلة بيانا لآفاق الوجهة الغالبة في نصوص التأصيل النقطيي ورسمًا لحدودها .

5 ــ 2 ــ 4 آفاق البحث عن العمق المفقود :

إن الإشكال الأساسيّ الذي عنه تولّدت أهمّ الحرافيل التي أرتكنت الدّاعين إلى التأصيل والتي مثّلت محاولات تخطّيه مرتكزات الإستراتيجيّة المحوريّة ، إنّما هو كيفيّة تحقيق التطابق بين هويّتين تنتميان ، من ناحية ، إلى مجاليْن مختلفيْن : الهويّة القوميّة وهويّة جنس من التعبير الفنّي ، وتتّسم العناصر المكوّنة لكلّ واحدة منهما ، من ناحية ثانية ، بسمتي الحركة والتحوّل ، ويشقّ أمر البتّ فيهما ، من ناحية أخرى ، رؤى للعالم متناقضة تحيل إلى مراجع فكريّة متنافرة سبق أن وقفنا ، بشكل بيّن ، على صور من تضاربها وتنافرها في الفصليْن الأوّل والثاني من بحثنا هذا ، إلّا أن الحرافيل والفخاخ التي تعترض المتطلّعين إلى التأصيل النقطيّ تتجلّى بشكل أوضح في سعي هؤلاء إلى الإقناع بمصداقيّة فعلهم ذاك . وضمان هذه المصداقيّة رهين القدرة على الإقناع بأن بناء السّند الفكري والجمالي العربي ــ من خلال المزاوجة بين الوقوف على العمق المفقود لهذه الممارسة وبين كسر الجهاز الفكريّ والجمالي للمسرح الغربيّ السائد ــ لا يعني ، من ناحية التفريط في ما يمكن أن يضمن لنتاجات فعل التأصيل ما به يتحقّق إنتماؤها إلى الفنّ المسرحيّ ، وما به تتميّز هذه النتاجات عن نتاجات أجناس التعبير الأخرى ولا الانصراف ، من ناحية أخرى ، عن العصر وخصائصه . ولقد تجلّت هذه العناية بتحقيق هذه المصداقيّة هدفًا أساسيًا للوجهة الإقناعيّة الغالبة على خطاب التأصيل ،

وتكاد تتلخص في الطرق المرنة لتحقيق هذه المصداقية تنويعات الاستراتيجية المحورية التي بيّنا وتتحدد هذه التنويعات ، من ناحية ، بطبيعة الموروث المنتقى والمحوث فيه عن العمق المفقود وعبر الطرق المتوخاة لبيان المدى المسرحي الكامن في نتاجات هذا الموروث ، من ناحية ثانية ، ومن خلال صور معالجته والتعامل معه حتى يتحقق التطابق المرجو بين طبيعة ممارسة هذا الجنس من التعبير وبين مواصفات الانتماء القومي وأبعاده الثقافية والحضارية ، من ناحية ثالثة .

5 ـ 2 ـ 4 ـ 1 ـ المآزق وصور تجاوزها :

لئن كان أصحاب الدعوات التأصيلية ، وخاصة منهم المتأخرون ، أميل ـ عند بيان المجالات المحوث فيها عن العمق المفقود ـ إلى استعراض عدد منها في نصوصهم التأصيلية ، فإن أغلبهم يجنح إلى تقديم مجال عن بقية المجالات يعتبره الأقرب إلى تحقيق هذا العمق المفقود . بل كثيرا ما يختار الواحد منهم نوعا بعينه من النتاجات الفنية أو فنا من الاحتفالات والتجمعات أو سمة مميزة من سمات هذه النتاجات أو التجمعات يهتبي عليها سعته إلى تحقيق السند الفكري والجمالي المنشود . فلقد خصص شريف خزندار ، مثلا ، القسم الأكبر من نصه التأصيلي (66) لاستعراض مختلف "الأشكال والظاهر التي عرفها التعبير الدرامي العربي" (67) سواء منها ما تعلق بالطقوس قبل الاسلامية (68) أو بالتظاهرات الدينية الإسلامية

---

66) إمتد استعراضه للظواهر تلك 20 صفحة (ص : 40 ـ 59) من جملة 38 صفحة (ص : 39 ـ 72) هي متن نصه التأصيلي .

67) أنظر نص خزندار التأصيلي الأساسي ، ص : (40) .

68) ص : (40) من المصدر السابق ، وفيه أشار الى طقوس سوق "عكاظ" الدينية والاجتماعية والثقافية .

أو المنسوبة إليها (69) أو بالاحتفالات والتقاليد والأساطير الشعبية (70) أو بملاهي الملوك (71) أو بمسرح الظل وصندوق الدنيا (72) أو بالشعر والموسيقى (73) إضافة إلى الممارسات المسرحية التي عرفها العرب منذ عصر النهضة القريبة من الشكل الغربي (74) إلا أنه خص شكلين اثنين بعناية خاصة واعتبرهما الشكلين الأساسيين المعبرين عن خصائص الإنسان العربي والقادرين على أن يكونا المرتكز الرئيسي لتأسيس مسرح عربي أصيل، وهما "التعاني الفاطمية" و"مسرح الظل" (75). وكذلك فعل سلمان فطاية في نصه

---

69) ع: (40 ــ 43) من المصدر السابق، تناول فيها ظاهرة التصوف والمتصوفين ووصف طقوسهم وابداعاتهم مركزا على المولوية مبرزا فيها المدى الدرامي، ثم متناولا الفرق الدينية الخارجة عن السنة معرفا بظروف ظهور الشيعة وأسباب طقوس "التعاني" خاتما هذا الباب بتناول الطقوس ذات الأصول الافريقية والمعتمدة على التطهير عبر الايقاع والرقص الطقسي مثل "الزار" المصري و"صطمبالي" التونسي بالعرض والوصف

70) تناول في إطارها أعياد عاشوراء كما كانت تمارس بالأخص في المغرب العربي، ثم تعرض لأهم الأساطير والملاحم التي عرفها الشعب العربي وخاصة منها تغريبة بني هلال" وملحمة "عنترة" واصفا نجمعات الرواة في "جامع الفنا" في مراكش بالمغرب الأقصى، أنظر ص (48 ــ 49) من المصدر نفسه.

71) تناول فيها بالخصوص ما عرف منها في عصر الخليفة المتوكل (ت: 861) وفي عصر سليمان الأول (1520-1566) معتمدا في ذلك كل كتب التاريخ والتراجم والأخبار ص (47) من المصدر نفسه.

72) أبرز بالأخص قيمة بابات ابن دانيال (1248 ــ 1311) مميزا إلى امتداداتها في مسرح الظل الذي عرف شعبية كبيرة في مختلف أقطار البلاد العربية مُلِحّا على تميز هذا المسرح بمرونة وحرية في الحركة والسنن لا يعرفها المسرح الغربي السائد ثم تناول "صندوق الدنيا" بالوصف، باعتباره تنويعة من تنويعات مسرح الظل معتمدا في ذلك على شهرته في سوريا.

73) ثم تناول بعد ذلك المدى المسرحي في الشعر العربي وخاصة بمناسبة حصص الإنشاد ومجالس المناظرات والمعارضات والبعد المسرحي في الموسيقى والرقص العربيين (ص 49 ــ 35).

74) تعرض فيه بالأخص إلى المسرح الذي مارسه الرواد الشوام أمثال "النقاش" والقباني وتابحيهم بعد بيان أشكال مسرحية سابقة لهم خضعت بصورة ما لمقتضيات المسرح الغربي مثل مسرح "المحيظين" مميزا بين المسرح الغنائي والمسرح النثري الأدبي معبرا عن موقفه إزاء هذه الصارح غير مُخْفٍ تعاطفه مع المسرح المنجز باللهجة الدارجة والمعتمد الموسيقي والغناء والموفر لجوا احتفالي اعتبره الأساس في مثل هذا الفن.

الأصيلي الذي ذهب فيه ، هو الآخر ، إلى إعتبار التعاني والمقامات الشكلين اللذين يمكن أن ينبني عليهما المسرح العربيّ المنشود مُعْتَبِرًا "التعاني" قادرة على أن تحقق العمق المفقود والصورة الممكنة للمسرح التراجيدي العربي وذاهبًا إلى أنّ في شخصيّة أبي الفتح الاسكندري صورةً للممثل الكوميدي العربي الممكن (75) ، ولكن كان إختباره ذاك في إطار إستعراض الأشكال والظاهرات الفرجويّة والخصوصيّة والأدبيّة التي عرفتها الضرب في المشرق والمغرب (76) ولقد إعتمد في ما أنجزه مختلف المراجع التي تناولت هذه الظواهر بالوصف والعرض .

ولعلّ غاية أصحاب هذه النصوص من إستعراض مختلف هذه الأشكال من التعابير والظاهرات إنّما هي السعي ، من ناحية ، إلى التشبث بها ، والعمل ، من ناحية أخرى ، على الإقناع بإتّساع التقليد الفرجويّ في تراث العرب الشيء الذي يجعل البحث عن الجذور الممكنة للممارسة العربيّة لهذا الفنّ أمرًا مشروعًا . أمّا عن إفراد شكل أو شكليْن ، أو ظاهرة بعينها بعناية خاصّة وإعتبارها الأقرب إلى تجسيد العمق المفقود ففي ذلك تحييرٌ من لدن صاحب النص عمّا يعتبره الأهمّ في تحقيق هويّة هذا الفنّ وعمقه في آن . على أنّنا يمكن أن نصنّف المجالات المحدودة

---

75) أنظر ص (60) من كتاب سلمان قطاية: المسرح العربي من أين وإلى أين ؟" .

76) أورد في القسم الثاني من كتابه "المسرح العربي من أين وإلى أين (وقد سبق التعريف به) والذي أطلق عليه عنوان الأشكال المسرحيّة العربية تسعة (9) أشكال مسرحية مرقمة من 1 الى 9 ثم أضاف 5 أشكال اخرى دون ترقيم فبدت وكأنها أشكال أقلّ أهمية من الاولى ولكنّها لا تخلو من مدى مسرحي ثابت وأمّا الأشكال التسعة فهي : المقامات (مقامات البديع الزماني) ، التحزيرة، السماح ، حفلات الذكر ، المولويّة ، كراكوز أو خيال الظلّ ، وكلّها شرقية ثم سلطان الطلبة ، مسرح البساط ، مسرح السر والسامية وهي مغربية وأمّا الخمسة الأخرى فهي : المسرح الاخباري ، صندوق العجائب ، المداح الحكواتي ، اسماعيل ياسين . أنظر : ص (49 ــ 67) من المصدر المذكور أعلاه .

فيها عن العمق المفقود الى أنواع ثلاثة هي ، من ناحية التظاهرات والتعابير الشعبية وهي من ناحية ثانية ، التعابير الإنشائية العربية العريقة ، وهي رصيد الممارسات الفرجوية والمسرحيّة المعاصرة من ناحية أخرى ، إلّا أن النّاظر في نصوص هذا الخطاب يلاحظ أنّها تنتفي ، رغم صور الاختلاف في ما يعتمدون فيها من مقاييس لانتقاء مجالات العمق المفقود المذكورة ، حول إرتكاز الوجهة الإقناعيّة التي تحتكم المنطق الدّاخلي لهذا الخطاب على مواجهة العراقيل والمآزق النّاشئة عن السّعي إلى الإقناع بمصداقيّة فعل التّأصيل التنظيريّ . ومعنى النظر بلاحظ أن طبيعة العراقيل مرتبطة بإستعصاء التّوفيق بين التطلّعات المرجو تحقيقها في ذلك الخطاب وبين طبيعة المواد التي اعتمدوا ونوع المقدمات الفكرية التي تبنّوا .

والنوع الاوّل من المآزق النّاشئ عن صعب الإقناع بمصداقية التأصيل التّنظيري متمثّل في مدى تاريخية الظواهر المحكوم عليها بالعمق المفقود والمعمول عليها لبناء السّند الفكريّ والجمالي للممارسة العربيّة المقصودة لهذا الغرض ، وذلك لأنّ إنتقاء هذه الظواهر كان على أساس ما يوفّر عليها من رصيد من العراقة يؤمّن تحقيق ذلك العمق ويضمن إنجاز ذلك الدّور . وعراقة هذه الظواهر تحيلها إلى غير الزمن الحاضر ، فترتبط دلالات أشكالها ، الفلسفية منها و/أو الاجتماعية — في رأي أغلب الداعين إلى التأصيل — بطبيعة بنى المجتمع الذي تنشأ فيه وبنواغل الإنسان في ذلك المجتمع . ألم يقل أحدهم — في نصّه التأصيلي — " . . . إنّ كل شكل فنّي يرمي ويرمز إلى ما ورائية معينة . . . "(77) ؟ او لم يكتب آخر منهم : " . . . الاشكال [الفنية] هي تعبيرات عن مواقف سياسية واجتماعية معيّنة . . . "(78) ؟

---

77) عزالدين المدني ، الزنج ص(13) سبق التعريف به .
78) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد . . ص : (14) سبق التعريف به .

مما يدفع الى التساؤل عن مدى قدرة النتاجات الناجمة عنها على الاندراج في العصر الحاضر وعلى التناسب مع مواصفات الإنسان العربي ومنزلته الإنسانية والاجتماعية إذ أخذت في حرفيتها ، وعن مدى حفاظها على تميزها إذا ما عولجت معالجة عصرية .

وأما عن المآزق الناشئة عن المظهر الآخر من تحقيق مصداقية فعل التأصيل التنظيري فمتمثلة في شعور أغلب الداعين إليه ، إلى الكشف ، من ناحية ، عن المدى المسرحي الكامن في ما اعتمدوا من تجارب فنية وظواهر ثقافية لها سلطتها القائمة بذاتها والعمل ، من ناحية أخرى ، على تحقيق الهوية المسرحية لنتاجاتٍ فنية مرتبطة بالتجارب والظواهر المذكورة ومعتمدة على سند فكري وجمالي لايزال في طور التأسيس ، في حين ينبني المسرح الغربي وجهازه الفكري والجمالي على تراكم بعيد في الزمن ، متعدد الصور ومتنوع المظاهر ، الأمر الذي يدعو إلى التساؤل عن مدى القدرة على الخروج عن طوق مقتضيات الجهاز الفكري والجمالي للمسرح الغربي الذي يمثل التطلع إلى كسره والتحرر منه الهدف الأهم من وراء خوض غمار التأصيل التنظيري هذا .

وخوض أصحاب التصورات التأصيلية في أمر الإقناع بمصداقية التأصيل التنظيري ، كثيرًا ما يكون مشكل بتلازم فيه المظهران المذكوران تلازمًا ، غير مبسط ما يُرتأى من حلول للعراقيل الناجمة عن الواحد منهما بما يُرتأى للآخر من ارتباط . وتعود أهمية هذا الارتباط إلى إنفتاح أغلبية الداعين إلى التأصيل حول الإعلان عن هدف مشترك يتمثل في الخروج عن مسلك التقليد وبناء مسرح عربي خصوصي ، يستجيب الى حاجيات الإنسان العربي في هذا العصر ، إنطلاقًا من إعتبار المسرح الغربي مسرحًا ممكنًا لا أكثر ، ومن أن الطريق الأوحد إلى بناء السند الفكري والجمالي للمسرح المنشود إنما هو في البحث من داخل الحضارة

العربيّة الإسلاميّة عن خصائص التعبيرات الدراميّة العربيّة (90) إلّا أنّ تجسيد ذلك قد يختلف من نص الى آخر ، خاصّةً وخصوصيّة المسرح العربي ليست محلّ إتّفاق بين دعاة التأصيل ولا صلتها بسمات المسرح الغربيّ . فبينما يذهب أغلب المعتمدين على التراث في بحثهم عن الجوهر المفقود للمسرح العربيّ إلى أنّ تحقيق هذه الخصوصيّة مشروط بضرورة القطع قطعًا مع المسرح الغربي ومع مؤسساته الفكريّة والجماليّة ، لا يبدو هذا الشرط شرطا اساسيًّا في رأي آخرين ، وهو ما يخلق جدلا ثريًّا حول مدى قدرة التراث بأنواعه على تحقيق تطلعات مسعى التأصيل هذا . وليس هذا الجدل والاختلاف بغريبين، من ناحية ، عن طبيعة المسرح العربيّ ذاته . ولا عن طبيعة المصطلحات الفكريّة المعتمدة من لدن أصحاب الخطاب التأصيليّ ، من ناحية أخرى، وذلك كلّه منبع التعدد ، بتنويعاته الاستراتيجيّة المختلفة التي ذكرنا . فما هي أهمّ هذه التنويعات ؟ وفيم تجلّت صلاتها بمظهريّ الصداقيّة المذكورين ؟ وأيّ أثر لذلك بمصير النظريّة الجماليّة العربيّة المرتقبة ؟

تكاد تنفي وجهات التأصيل التنظيري المعلنة عن سعيها إلى القطع قطعًا مع المسرح الغربيّ ومؤسساته حول الإنجاح — عند البحث عن الجوهر المفقود للمسرح العربي أو عند تقويم ما أنجز فيه — على ضرورة رفض القوانين والقواعد التي درج مسرحيّو الغرب ومنظروهم على أخذها بعين الاعتبار في ما ينجزون من أعمال أو يقومون ، وذلك سعيا للإفلات من أسر الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح الغربي وفتحًا لآفاق الخروج عن سلك التقليد الغالب على الممارسة العربية لهذا الفنّ وهذا المنحى جليّ في أغلب نصوص الدعوة إلى التأصيل.ويمكن أن نمثّل للأمر بما إستهل به الشريف خزندار

---

(90) كتب سلمان فطاية مثلًا في كتابه المذكور : "الموقف الصحيح هو أن يقف الباحث "من الداخل" من ضمن الحضارة العربية والاسلاميّة وينظر من خلالها الى الحضارة الاوروبية . . . وهذا ما أريد في دراستي . . . " ص (51) .

نصه الأصيلي الرئيسي ، اذ بدأ بالتنبيه إلى أنّ "... المسرح ، في رأيه ، ليس البتّه "فنّا" تحتكمه قوانين وقواعد وإنّما هو ظاهرة شعبيّة وكونيّة ..." (82) . كما تكاد تلتقي هذه الوجهات التنظيريّة حول الانحصار ، في التعامل مع هذا الفنّ ، على ما يعتبر جوهريّا فيه دون صوره المتعارفة ، وكثيرًا ما يختزل هذا الجوهر في عنصر أو عنصرين ، فهو "التمثيل" عند سلمان قطاية (83) ، مثلا وهو مجرّد لقاء بين مجموعتين عند خزندار (84)... وعلى أساس هذا العنصر تستقرأ المواد التراثيّة بحثا عن مداها المسرحيّ وستترا لإمكاناتها التعبيريّة . غير أنّه غالبا ما ينجلّي للباحث شيءٌ من الارتباك عند إقدام الواحد منهم على تعليل إختيار تلك المادّة التراثيّة دون سواها أو عند البحث فيها عن المدى المسرحيّ الكامن بعد إستفرائها إستقراءً فعليّا أو عند تقويم القدرة الفعليّة لما إنتظوا من مواد تراثيّة ، على ضمان الهويّة المسرحيّة وعلى ما قد يُنجز بناء على خصائصها من إبداعات . وأساس هذه الارتباك هو وقوع بعض أصحاب هذه النصوص في إعتماد ما أطلقوا رفضه من قوانين أو تصنيفات تندرج ضمن الجهاز الفكريّ والجماليّ الغربيّ ، فيتحتّ سلمان قطاية – عند سعيه ، مثلا ، إلى إبراز المدى المسرحي الكامن في تلك المواد التراثيّة – عن الكوميديا وانتراجيديا الغربيّتين (85) وإعتماد هذا التقسيم ، حتّى وإن سعى بعضهم فيه إلى البحث عن مسارات عربيّة ، يؤدّي إلى تبنّي نظريّة الأنواع التي هي حجر الزاوية للجهاز الفكري والجمالي المنظّم للمسرح في صورته

---

(82) Cherif Khaznadar, pour la "recréation"... op. cit. p. (39) .

(83) سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين والى أين ؟ ص (43) .

(84) Cherif Khaznadar idem, p. (39) .

(85) كتب سلمان قطاية، المسرح من أين والى أين ؟ ... ص (75) ما يلي :
"ويذهب إلى أنه "إذا إعتبرنا العناصر الشكل الكوميدي للمسرح العربيّ ، فان الحفلات الدينية ، وخصوصا التعزية ، هي الشكل التراجيدي ..." .

الكلاسيكيّة (86) . أمّا الفجوة الأخرى في منطق خطاب الكثير من هؤلاء الدّاعين إلى التّأصيل فمأتاها من وعيهم بمحدوديّة ما يوفّره هذا المجال التراثيّ أو ذاك على صعيد الممارسة الإبداعيّة من عناصر تحقّق الهويّة المسرحيّة لما قد يُنْجَز إنطلاقًا من مميّزاتها ، فيؤكّدون الحاجة إلى "تطويرها" بشكل يبدو معه هذه الأخيرة في صورة طواعر هُوِّيتها المسرحيّة غيرُ مكتملة ، الأمر الذي يُعيد إلى الأذهان ما درج مُؤرّخو الفنّ المسرحيّ العربيّون على إعتراضه من مسار ، عند بيان مراحل نشأة هذا الفنّ وجذوره ، تتجلّى فيه هذه المواد التراثيّة بمثابة فنون بدائيّة أدّى تَطوُّرُها إلى ظهور هذا الفنّ ، ويبدو المسرح في شكله الغربيّ تتويجًا لفنون الإنسانيّة وغايةً مرامها . وفي هذا إقرار بدونيّة التجارب الفنيّة الشعبيّة وإعتراف بكونيّة المسرح الغربيّ واندراج فنيّ ، من ثمّة ، ضمن الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح الغربيّ السائد .

واستنصاء الاقناع بمصداقيّة هذا البحث عن القطع قطعًا باتًا مع المسرح الغربيّ وجهازه الفكريّ إنطلاقًا من البحث عن العمق المفقود في الصورة الفرجويّ السرديّ والإجتماعيّ، دفع بعض المنظرين للأمر إلى إحداث تغييرات على الاستراتيجيّة المذكورة سَعْيًا إلى الإفلات من قبضة هذا المسرح الغربيّ ومن الفخاخ الكامنة وراء التطلّع إلى هذه القطيعة الباتّة معه ومع جهازه . ولقد وقفنا على تنويعتين أساسيّتين تَوَجّهَ أصحاب الأولى منهما إلى البحث عن قطب آخر ما أنفكّ يُعتَبَرُ نِدًّا للمسرح الغربيّ على صعيد ما تراكم فيه من إنجازات وما أنبنت فيه من أسس فكريّة وجماليّة متماسكة ، عليه يعوّلون وبه يواجهون المسرح الغربيّ وجهازه . وتوجّه أصحاب التنويعة الثانية إلى إعادة النّظر في أهمّيّة تحقيق الهويّة المسرحيّة أو الإقناع بتحقيقها عند سعي الخروج عن مسالك المسرح

---

86 وحدة النوع واحدة من الوحدات الثلاث التي حدّدها أرسطو في كتابه "فن الشعر".

العربيّ ، فأصبحت معداقيّة فعل التأصيل في عُرف بعضهم غير مشروطة بتحقيق هذه الهويّة . وأصبح إحتمال خروج النّتاجات الفنّيّة المنطوية على خصائص هذا الجنس من التعبير إحتمالاً وارداً .

ولقد مثّل التنويعة الأولى أحسن تمثيل سريف خزندار عندما عمد في خاتمة نصّه الرّئيسيّ إلى إعتبار المسرح العربي الأصيل والممكن منتميا إلى عائلة المسرح الأسبوي . ولعلّ في سعي سريف خزندار إلى البحث عمّا يؤكّد هذا الانتماء تعبيرًا منه عن الحاجة إلى مراجع فنّيّة دعمه من دونها يصبح العمل على تحقيق الهويّة المسرحيّة المنشودة ضربًا من التعسّف في غير إهتداء . ولقد عاد الفقرة الطويلة المقتبسة من دراسة لسوريس أواسطي (Soregh Awasthi) والّتي بيّن فيها كاتبها خصائص المسرح الأسيوي ، مقيمًا الخاتمة في نصّ سريف خزندار التأصيليّ الرئيس ، إلاّ أنّ النّاظر في محوى هذه الفقرة المضمّنة لا يلاحظ فيها حضورًا للمسرح العربيّ ولا الإسلاميّ ، لا تصريحًا ولا إيحاء ، وإنّما يبدو فيها صاحبها مركّزا على أشكال المسرح التي عرفتها اليابان والصين بصورة خاصّة (37) . فذهب إلى " . . . أنّ الأشكال والسّنن المسرحيّة التي يتبنّى فيها الفنّ الدرامي في البلدان الأسيوية واحدة ، إذ تنحصر هذه الأشكال في أعمال الشعر والموسيقى والرقص والتمثيل الإيمائي وفي المزج بين الشعر الغنائيّ والشعر الحنائيّ وبين النّصوص السردية والنصوص الدرامية [إلى جانب] عدم التقيّد بمحدّدي المكان والزّمان [إضافة] إلى التركيز على الخيال الشعريّ وعلى التنوع في التنسيق والتمثيل "المؤسلبة أسلبة" (38) ومعتمدة على الرقص بشكل كبير الأهمية التعبيرية [لإشارات الممثل وسكونه وحركته . كما تنتابه فيها السّنن

---

(36) Cherif Khaznedar, pour la "recréation"... op. cit. p: (70).

(37) أنظر المصدر السّابق ، ص(70)

(38) ترجمة لعبارة Stylisé التي تُفيد عدم التقيّد بمحاكاة الواقع في ما يعرض أو يعرض . فيقتصر فيه على حدوده الدنيا اندماج إدخال تحييرات فنّية لعرض تزييني أو بعيد إبراز معنى خاصّ .

عند التعبير الشفوي ، فنعتمد في ذلك ، مثلاً ، المراوحة بين الحوار النثري والحوار الشعري ، وينبغي ، عند التلقّط ، نشدّ إيقاعيّ مناسب أغرب ما يكون إلى الإنشاد ، وتتعدّد فيه طرق الإلقاء وتستعمل الجوقة والمنشدون ، [نضاف إلى كلّ ذلك] سلسلة من السّنن الركحية المحدّدة . . . هذه العناصر كلّها تميّز المسرح الآسيويّ تمييزا وتمنحه سمات التركيب وتعدّد المكوّنات والشمول . . . " (88) . غير أنّ هذه السمات التي حدّد كاتب المقال لا تكاد تتجلّى بصورة واضحة في أيّ شكل من أشكال الفرجة العربيّة التقليدية . ولا يبدو شريف خزندار مُقْدِمًا توفّرها فيها بهذه الصورة من التماسك والتناغم . فينجلي الأمر – عنده – أقرب إلى الدّعوة إلى محاذاة المسرح الآسيوي باعتبار هذا الأخير مختلفا عن المسرح الغربي ويوفّر نموذجا ممكنا للمسرح العربي ما أنفكّ الغربيّون أنفسهم يعترفون بعراقته وطرافته(89) وانطلاقا من أنّ تقاليد الشرق وخصائصه أقرب إلى حسّ الإنسان الغربيّ وشواغله . فأصبح الطريق إلى تحقيق العمق المفقود للمسرح العربي وبناء سنَدِه الفكريّ والجماليّ المستقلّ عن المسرح الغربيّ ومؤسّساته متمثّلا في الانجذاب إلى قطب جديد ، واستبدال النّموذج العربي بآخر سرفي .

أمّا التنويعة الثانية فنجدها متجسّدة في خطاب روجي عساف التأصيلي نجسيدا بيّنا . ويشترك روجي عساف مع شريف خزندار في التطلّع إلى إحداث قطيعة فعليّة مع المسرح الغربيّ وأسسه ، من ناحية ، وفي سعة الاطلاع على المسرح الغربيّ ، من ناحية أخرى ، فطبيعيّ أن يكون هو الآخر أقدر على التّفطّن إلى خفيّة الحرافيل والفخاخ التي تقف أمام من يروم تحقيق القطيعة المعلنة بحكم إطلاع الرجل العميق على تيّارات هذا المسرح الغربيّ وعلى الأسس التي انبنت عليها تلك التيّارات غير أنّهما لا يتّفقان حول الدّواعي إلى ذلك التطلّع ولا حول الطّريق الموصلة إليه .

---

(88) Cherif Khaznadar, Pour la "recréation" d'une expression théâtrale arabe..., op. cit. p: (70).

(89) أنظر الفصل السّابق والفقرة (4 – 3 – 1) منه بشكل خاص .

تتبنى الاستراتيجية التي اتبعها روجي عساف في نص خطابه الرئيسي على النهجم أولاً على المسرح الغربي وعلى مؤسساته بأعتباره تجسيدًا للمدينة الظامعة للانسان والكافرة بالله ونعبيرًا عن هذا القمع وذلك الكفر (90) الامر الذي أدى به إلى إعتبار غياب المسرح عن الثقافة الإسلامية أمرًا طبيعيًا بل ومستحبًا . "فليس من المستغرب ، حسب تعبيره ، عدم وجود المسرح في الحضارة الاسلامية لان الدعوة الإسلامية هي حركة توحيدية تزول فيها الحواجز الطبقية وتندمج الشعوب في تاريخ أمة تعبر عن الجماعة البشرية . . . " (90) في حين كانت " نشأة المسرح الغربي تعبر ـ حسبه ـ عن مشروع المدينة المركزية الذي ابتكرته أثينا وطورته روما ثم الحواضر الاوروبية الحديثة ـ وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما تعبر المؤسسة المدينة نفسها كمرجع وحيد وأوحد لحياة الانسان . . . أي بقدر ما تتحدى المدينة الالهة وتنتزع الانسان عن تكامله في الكون وتحل محلها وعبرا محل الأسلاف والطبيعة في الوصاية على الانسان . . . "(91) ويذهب ـ نتيجة لذلك ـ إلى أن "لا داعي للمسرح . . . "(91) في المجتمع الإسلامي . أما النقطة الثانية في هذه الاستراتيجية فتتمثل في إعتبار عساف الراوي والحاكي فنًا مكتملًا قائمًا بذاته، لا يخضع إلى مبدأ الملاءمة الفنون (92) وإنما هو ـ في رأيه ـ "في منحضر ومتطور بحد ذاته . . . " (92) وهو من حيث سمته ذلك ومن حيث تجسيده للفن الجمعي " . . . نتاج طبيعي ـ حسب تعبير الكاتب ـ لحياة الجماعات خارج إستبداد المدن المركزية ويتمو (هكذا) في سلسلة اللقاءات الجامعة . . . " (93) ،

---

90) روجي عساف ، المسرحة . . . قناع المدينة ، سبق التعريف به ، ص (39) .
90') عساف ، المصدر ذاته ، ص (37) .
91) عساف ، المصدر ذاته ص : (51) .
91') عساف ، المصدر نفسه ، ص (37) ،
92) عساف ، المصدر عينه ، ص (51) .
92') عساف ، المصدر عينه ، ص (16) .
93) عساف ، المصدر السابق ، ص (58) .

وممارس هذا الفنّ إنّما هو "الفنّان العضوي" المنشود الذي لا يكتمل "العمل المسرحي الاسلامي" (93) من دونه ، وهو ، إضافة إلى كونه لا يكسب فنّه من وراء ممارسته ذاك (94) " لا يتميّز عن النّاس في طريقة عيشه أو سلوكه أو تصرّفه ولعنه بل يكون الاتّصال بالناس هو سرّ فنّه ومعنى وجوده . . . " (95) على خلاف "الفنّان المبدع" "المتميّز عن النّاس من حيث الموقع ومن حيث الوظيفة . . . " والمرتبط بنظام السّوق من حيث ممارسته لفنّه ممارسة إحتراف (96) . وعليه "الفنّان المبدع" إنما هو ، في رأي روجي عسّاف ، "غير مدنّس" لذاكرة الناس باعتباره "نتاجاً فذّاً للنّزعة " الانسانويّة " التي تحلّت عن مناعيها بوائق عادة الفنّ ، مفهومات الحبكة وداءه الفني و"الجمالية" وموجبات الحلّ الناجحيّ) . . . عربيته سرعته هذا الفنّ بعيداً جذّاً عن جمهور النّاس كما يرسمه فعله المحدّد بمدى اللّغة الذي يحدّده على ذاكرتهم . . . " (97) أمّا النّقطة الثالثة التي يركّز عليها إستراتيجيته الخطاب التأصيلي عند روجي عسّاف فتتمثّل في عدم الإنشغال بماهيّة ما يمكن أن ينتج عمّا أسماه فنّ التمثيل الإسلامي هذا "فلا يهم . . . أن يؤول هذا ، حسب تعبيره ، إلى مسرح أم لا وربّما ينتهي إلى عمل آخر . . . " (98) يتبيّن من خلال ما ذهب إليه روجي عسّاف أن عليه على إجتناب الفخاخ التي تحيط بكلّ سبيل من يريد الجمع مع المسرح الغربي أدّى به إلى القطع أو على الأقلّ إلى الاستعداد ، على مستوى الخطاب ، إلى القطع قطعاً لا مع المسرح الغربيّ وحده وإنّما مع المسرح باعتباره جنساً من التّعبير ذا سمات عامّة . إلاّ أنّه يحقّ لنا ، مع ذلك ، أن نتساءل إلى أيّ حدّ أمكن القطع فعلاً مع المسرح الغربي وجهازه الفكريّ والجماليّ ، وسؤالنا هذا لا ينسحب على روجي عسّاف وحده وإنّما يشمل من يرتبط بمثل التّأصيل نفس العابه .

---

93) عسّاف ، المصدر السابق ص 54 .
94) عسّاف ، المصدر السّابق ص 62 .
94) عسّاف ، المصدر السّابق ص 53 .
95) عسّاف ، المصدر السّابق ص 53 .
96) عسّاف ، المصدر نفسه ، ص (37) ، والوضع بين طعنين من لدن الكاتب وكذلك الأقواس .
97) عسّاف ، المصدر نفسه ، ص (21) .

5 — 2 — 4 — 2 **حدود البحث عن المعنى المفقود والقطع مع المعنى المعرفي :**

إذا ما أمعنّا النظر — مثلا — في ما اعتمد روجي عساف من مفاهيم وعبر عن تصوّرات ، لاحظنا — دون كبير عناء — أن لذلك علاقة بعلاقات في نقاط العبور وتضاريس لم في مجال النفس بممارسته ، بينه . وهذا الأمر لا يكاد يتستر على انتمائه لعائلة "عصبي" — عند عدد "العمال" الإسلامي المعاصر (انظر) — التي لا تعي طبيعتها بعمق "المعقد العصبي" الذي أبكره العقل الابتدائي المتأخر الماركسي أنطونيو غرامشي A. Gramsci ولا تعي التباسه بين الحاجة عند حدّ سابق التشريح التبسيط وإنما بعض الدلالة الخاصة للمعنى في إطار الاعتقاد بمجموعة سوبته محدّدة والتعبير عن سواط ما يحتمل أن يتحدّى في حساب روحي عساف ذلك — إلى أحد المدى التشنجي بعض الاعتبار إلا إلى معالجة الموقف هذا الأخير من مسألة العلاقة بين " النفس الدرجة والنفس المعقدة" التي بحث المفكر الماركسي مدلعضيا في إطار صيرورة التحديث الاجتماعي الذي البه بمثلث (انظر) . ولا غرابة في ذلك مادام المعقد الماركسي متبنيا في المجالات التي روجي عساف في ما سبط من آراء واحد من مواقف .

أما المجال الذي أدرج ضمنه من جملة الدلالة إليه من ما ورد في حساب روحي عساف بين المعقدات الثلاثة التالية . فيتعلق بين النقيضة التي أقام عدا الاختيار بين "العقل المعقد" و"العقل المعقد" (انظر) نفس أقام هذه النقيضة بالتوازي مع نقيضة أخرى قائمة على علة التفاعل بين المجتمع الإسلامي المنسجم لأنه مؤسس ' 98 والمجتمع العربي المعقد لأنه كافر (انظر) ، علما ذلك لا يمنع من التوقف على مراحل عوبته لما ذهب

'55) روجي عساف ، المصدر السابق الذكر ، ص (57 — 54) .

'56) روجي عساف ، المصدر السابق الذكر ، ص (54) عارن ذلك بما أحال إليه الهاشمان (135) و (150) الواردان في الفصل الثاني من بحثنا هذا .

'57) أنظر الفصل الثاني من بحثنا هذا وخاصة الفقرة رقم (2 — 2 — 4 — 5) .

58) روجي عساف ، المصدر السابق الذكر ، ص (58) .

'59) المصدر السابق الذكر ص (87) .

60) المصدر نفسه ، ص (89) .

الله هذا الكاتب ، وأوّلها ما أشار اليه الكاتب تصريحا عند إنتصاره إلى روسو " Rousseau " ضد "دالمبار " D'Alembert " عندما وصف الأوّل هنا هنا!! ممزوج وعلى العرجه عامه باعتبارها عدمرة لنسق حياة النّاس مسيئة الى تجمعاتهم وساد "بالاحتمال " بتديلا عله عليها (1). أمّا ثانيها فهو كل التيارات الناشئة عن التحوّلات التي وقعت منذ بداية القرن في بلاد الغرب وتطوّرت بشكل حاد بعد الحرب الكونية الثانية لتصل أوجّها سنة 1968 وما بعدها . ويتمثّل ذلك في الحركات الثقافية التي تنظّر لها عدد من رجال الفنّ والثقافة وعدد من أصحاب القرار السياسي وحقّق لهم فيها بعض النجاحات وكان ذلك متدرجا ، أغلب الأحيان ، ضمن مسارين مجتمعيّين تدعو إلى مزيد من العدالة والمساواة بين الطبقات الشعبية المحرومة العمالية وغيرها وبين الطبقات المحظوظة الارستقراطية والبرجوازية وغيرها (2). ويمكن أن نجزل هذه الحركات في عدد من التيارات نعرّج حرصها في تحقيق هذه العدالة . ويتمثّل أوّلها في الدّعوة إلى "ديمقراطيّة الثقافة" (3) التي تدعو إلى تمكين الطبقات الشعبية في المدن و القرى من الاستفادة والتمتّع بالنّتاجات المعرفية والفنّية التي أنتجتها النخبة (4) عبر مؤسّسات "التنشيط الثقافي" لتحسيد نطلّعاتها تلك (5). أمّا التيار الثاني فيتمثّل في "الديمقراطيّة الثقافية" (6) التي تدعو المناضلون بها الى إعادة النّظر في مفهوم الثقافة والآثار الفنّية علا تقتصر

---

(1) أنظر ص(82) من المصدر السّابق فإن ذلك ص(131 — 136) وص(221 — 232) من نصّ رسالة روسو "J.J. Rousseau" المذكورة ، أنظر كذلك الهامش (173) من الفصل الرّابع من بحثنا هذا وما حواه من إحالات .

Pierre Gaudibert, action culturelle intégration et/ou subversion, (2)
Casterman 3e ed. Paris, 1977. p: (27-38), (121-126) .

(3) أنظر المرجع السابق ، ص(27 — 35) .

(4) المرجع السابق ، ص(35 — 37) بالاخص أنظر كذلك الهامش (314) من الفصل الرابع من بحثنا هذا .

(5) المسماة بدور الثقافة Maisons de la culture ، والتي كان وراء تأسيسها "أندري مالرو" عندما أصبح وزيرا للثقافة في حكومة دبغول أسوة بما كان منتشرا في الاتحاد السوفياتي من دور للشعب ، أنظر المرجع السابق ص(27 — 30) بالاخص .

(6) la demecratie culturelle/la demecratisation culturelle, in
P. Gaudibert, action culturelle . op cit., p: (27-160) .

على ما تبدعه النّخبة وحدها ، والاعتراف بالمدى المعرفي والذّوقي لما أبدعته وتبدعه الطبقات الشعبيّة . فوجدت النتاجات الحرفية ومحطّات الفنون الشعبيّة موقعا أرفع وفضاءات أرحب في المؤسسات المختصة "للتنشيط الثقافي والاجتماعي" (103) . وفي هذه النظّمات ، وفي محاولات تجسيدها تنشأ سحار آخر أساسه الاقرار لكلّ الناس بقدرات ابداعيّة وظهر التعبير بمختلف الآثار الشعبيّة والآثار الفنيّة وبدأ الأولى بعناية المشدّد الخاص لحفظ هويّة الذات وهويّة الجماعة بالأحرى (104) وفي إطار ذلك تودي بالخطّي عن طابع الاحتكارات في الفنّ (105) وعلى ذلك "ابداع وجيه الابداع للجميع" حسب تعبير عبد الستار P. Gaudibert بدلاً عن "الثقافة للجميع" التي نشأت عنها (106)

يتجلّى ، من خلال ما أوردناه سابقه ، أنّ التعريفات بين المركزات التي تمّ عنها روجي عسّاف تعبّره بين بدء الاهتمامات النظريّة المتأسّسة في حقل التعريب والحاجة في ممارستها لتجاوز الذّاتي للتجارب الأوروبيّة بما ترتبه من تحوّلات . وذلك رغما عن الأفضال الاستراتيجيّة التي تحلّى بها الكاتب حقائقه . فالتأكيد الباحث ، من ناحيته ، على أهميّة التراث الشعبي في حياة روجي عسّاف جدّا ، وذلك رغم إلحاح ، على ضرورة تجاوزه ، يعبّر من ناحية ثانية ، عن النزعي عام أو مثالي في تصوراته وثقافة "أصالة" ما تّه عندما يستلهمان حقل الثقافة الشعبيّة لكن من تركيبه المعقّد الذي إليه تحتاج الإنسانيات .

أمّا إذا نظر الباحث في مجمل النتائج "التأصيلي" الذي توصّل إليه عن الجنس المقصود إلقائي إلى الفنّ وتحديدا من الصوت الشعبي وتراثه ، فهو ملاحظات هامّة أوّلها ، بين يدي هذا الحساب ، على نحو أحكامها . يأتي هذه النتائج ما تعبّر عنه أصحاب هذه التسمية "بالعصر الذهبي"

---

(101) ما يقابل "Animation socio-culturelle" أنظر مثلا ص (147 – 159) من المرجع السابق الذكر .

(102) المرجع السابق ص : (165 – 170) .

(103) المرجع السابق ، ص (10) فارس ذلك ما أحال إليه الهامش (94) من عملنا هذا .

(104) P. Gaudibert, action culturelle..., op. cit. P: (170).

عند ما يعلّمون منزعهم ويد عونه . فيبدو المقصود من وراء ذلك إنّما هو، في أغلب تلك الصور، المسرح الغليظيّ الساخر عكثيرا ما يعمد هؤلاء الى ذكر مجموعة من المظاهر يعتبرونها غير متناغمة مع طبيعة الجمهور الشعبيّ العربيّ وحسّه ومايعتاده من التفاعل مع النّتاجات المسرحية الساذجة فيكلّمون عن القاعة المغلقة وعن الركح / الصندوق ، وعن عادات المشاهدة وطقوسها من إضفاء للنور والوقوع للصمت ، أو عن سلبيّة المتفرّج أو عن قيود الوحدات الثلاث ، فتصوّر هذه الشّروط وكأنّها الشّروط المميّزة للمسرح الغربي كلّ الوقت الذي ، في حين كانت هذه الشروط بداية هذا الفن ومنها ما كان عليه كثير ، محلّ رفض ونقد شديد بل لم يخل من تمرّد عليه من لدن المسرحيين الغربيين أنفسهم وبعد عن . ولقد رأينا مظاهر من ذلك في الفصل السّابق من هذا البحث (2 ، 3). وفي الآن نفسه ، غالبا ما يذكّر أصحاب المصور التأصيليّة ما يمكن أن نُوقّره أشكال الفرجة التراثيّة من صارت خصبة وفي أحشائها الكبرى تسمح للمسرح بأن تسهم إسهاما فعّالا فيها وأن يجد فيها مثيرا من المقومات لا بدّ منها في المسرح الحديث (1 ، 5) . ويكلّمون عن المسرح الشامل الذي من أنصاره الرّئيس راشد شعّاد محمد بدوه الشّعاب في هذا الخطاب وكأنّها غائبة عن المسرح العربيّ في أغلب ممارساته ، في حين لم يكن تحديد المخرج الشّعاب عيوبه من خطاب المسرحيين العرب الجديد الأساسي والنقديّ بل إنّ المسرحي بارخمان غدمن ذه الشّعاب المظاهر يعود إلى عناية المسرحيين بها بعبارتها إلى إخراجها الفاسد من هذا المسرح .

(1 ، 5) أنظر القسم الثالث من الفصل السّابق (3 ـ 3) المتعلّق بواقع المسرح العربي وحتمياته .

(1 ، 5) أنظر بكل خاص الدور البنّاء لكلّ من بوسك إذ يعتبر ، على الرّاغم ، تجربته ورحلته ، ملتقى مثالية وواقعي عالم قد سخر التعريف بهما .

فمن تكلّم عن المسرح الشعبي وعن المسرح الشامل ؟ ومن رفع من أمر مشاركة الجمهور وتفاعله مع النّتاجات المسرحية قبل مسرحيّيي العرب ومُنظّريهم ؟ ويكفي أن نطالع أهمّ الكتب التنظيريّة الصّادرة في بلاد العرب خلال الثلث الأوّل من هذا القرن والإشارة بعضها في القسم الثالث من الفصل السابق للملاحظة أنّ لأغلب الحجج والدّعامات المذكورة في خطاب التّأصيل أصولا في هذه الكتب وأنّ للتطلّعات المعبّر عنها في هذه الأخيرة صداها في خطاب التّأصيل المذكور. ولعلّ السرّ في هذا الأمر كامن في ما اتّسم به المسرح العربيّ وخطابه الإبداعيّ والتنظيري منذ بداية القرن من قدرة على وضع أسسه موضع السؤال وعلى إعادة النّظر في ما يمكن أن يرسخ فيه من قوانين وقواعد ، الأمر الذي جعله قابلا للتحوّل بعيدا عن السّكون ومتعدّدا تعدّدا. إنّ اتّسام المسرح العربيّ وخطابه بهذه السّمات تجعل القطع معه قطعا مظلما أمرا غير هيّن. ولعلّ هذا الأمر هو الذي دفع عددا من الدّاعين إلى التّأصيل إلى عدم طرح مسألة القطع مع المسرح العربيّ بنفس الدرجة من البتّ وإلى إبداء مجموعة من الاحترازات في الآن نفسه في خصوص التعويل على التراث العرجوي والسّردي الشعبي لبناء سنن فكريّ وجمالي ، طبه يُعوّل لبناء مسرح عربيّ محسوب. ولقد تدرّجت هذه الاحترازات في بعض الخطاب التّأصيلي من مجرّد التّنبيه إلى عبر التّعثير في معالجة هذا التّراث إلى حدّ وضع مسألة "البحث عن العمق المفقود" للمسرح العربي موضع السّؤال. فأشار سعد اللّه ونّوس ، مثلا ، إلى المحاظر التي قد تحصل نتيجة إسقاط التراث لـ"دَوابع شكلية وسطحية" (105) أو إنسياقا وراء تحويل "نفس ثقافيّ وحضاريّ بتراثيم الفلكلور وتطويره ..." (106) وألحّ عزالدين المدني على محدوديّة مساعي النّظرة الفلكلورية لهذا الموروث فرأى أنّه

---

105) سعد اللّه ونّوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق تقديمه ص(16) .
106) المصدر السّابق ، ص(16) .

"لا يمكن بالنسبة لرجل (هكذا) المسرح — سواءً كان مؤلفًا أو مخرجًا — أن يستعمل "المداح"، مثلاً، في عمله المسرحي، حتى يكون عمله هذا عربيّ العناصر والاصار... فلأن المداح والكاراكوز أو "اسماعيل ياسا" ليس إلا ظاهرة "فلكلورية" ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبيّ، ويتنعّس بها الشيخ، وتزهو بها الرائر، كفلكلوريّة الأماكن السياحيّة"... لم نأخذ من العلامات الحضارية إلا بعض القشور. ونقصد بهذا كلّه أنّه يجب التعمّق في التعبير العربي، والتشبّع به، والوقوف على خصائصه والرسوخ في أغواره..."(107) وإعبار عرحان بلبل مؤدّاه أنّ المسرح "مجرّد تزيينات لا يُمكن أن يلبسي عليها عنّ مكمّل..." (107). أمّا أدونيس فقد نفى نعتًا باتًا على المسرح العربي الاسلامي، بأنواعه المختلفة، كلّ بعدٍ مسرحيّ، وذهب إلى أنّه لا فائدة تُرجى من وراء البحث عن أصل مسرحي عربيّ إسلامي. فليس هناك أيّ "شيء" عربي - حسب تعبيره - يمكن إعتباره، من الناحية العلميّة، أصلاً مسرحيًا" (108) ولقد عد للبرهان على ما ذهب إليه، إلى تناول "النعماني" الذي لا تكاد تعيب عن أيّ نصّ من نصوص الباحثين عن العمق المفقود، بأنّه درس فعالج خصائصها معالجةً سعى من ورائها إلى بيان تهافت آراء من بحث فيها عن مدى مأساويّ خصوصيّ فألحّ على غلبة سمات "الذكر" والحظابة عليها، قائلا: "عاشوراء إستعادة لفعل الحسين. إنّها ذكرى/ذكرى، وليست مسرحًا. إنّها "إحتفال": خطبة، بألفاظ وحركات تُعيد الأصل الأول — غيابيًا. إنّها شكل من أشكال العلاة... لا ينقص هذا الحدث بأنّه صفة من الصفات التي تجعل من الحدث تراجيديا..."(108)

---

(107) عز الدين المدني، الزنج، ط 1، ص(11). والكلمات الموضوعة بين ظفرين هي من فعل الكاتب.

(107) عرحان بلبل، المسرح العربي في مواجهة الحياة، ص(157).

(108) أدونيس، بيان المسرح العربي، عائدة لنهايات القرن، ص(170).

(108) أدونيس، المصدر السابق الذكر ص(164) (165) الكلمات الموضوعة بين ظفرين هي من فعل الكاتب.

بل وذهب أدونيس "إلى أبعد من ذلك" ـ حسب تعبيره ـ فرأى أنه : على مستوى المشكلية الدرامية . يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريري الذي يعتبره بعضهم أصلاً مسرحياً عربياً أو من أبي خليل القباني (الذي يعتبر أصلا مسرحياً) . . . " (108) وبيّن أنّ أهمّ ما أبداه هؤلاء الداعون إلى التأصيل من إحترازات في خصوص ما ذهب إليه المعوّلون على الموروث الشعبي في بحثهم عن العمل المفقود ، قد تراوح مداه بين رفض مطلق لمثل هذا المسعى وبين السعي إلى التعديل في مواقف المعوّلين عليه .

أمّا الرفض المطلق فالذاهب إليه إنّما هو نظرة أصحاب هذا الرأي إلى ما يحمل الهويّة المسرحيّة للنّتاجات الفنيّة المنطلق إلى إبداعها . ويبدو تحقّق هذه الهويّة مشروطاً في عرفهم إمّا بتوفّر النوعي بـ"مشكليّة درامية عربية" محضة (109) أو بتوفّر بنية درامية متكاملة (109') وكلا السرطين غير وارد توفّرهما حسب رأي هؤلاء ـ في موروث العرب النصّي والعرضي .

أما الموقف الثاني فقد إنبنى على نظره بقرّ ، من ناحية ، بالطاقات الدرامية الكامنة في هذا الموروث ولا تعتبر ، من ناحية ثانية ، تحقّق الهويّة المسرحية للأثر المنطلق إلى إبداعه مشروطا بتحقّق أصول محدّدة على شاكلة ما ورد في خطاب أصحاب الموقف الأول ؛ إلاّ أنّ أصحاب الموقف الثاني يعتبرون ـ في الآن ذاته ـ الإقتصار على المظاهر السطحيّة والشكليّة من هذا الموروث وإهمال الدّلالات العميقة لمواد هذا الموروث وغياب الاشتغال بجملة ما يعتمدون منها في أعمالهم الفنيّة بالعصر وقضاياه ، عناصر تُبعد هؤلاء المعوّلين على التّراث عن العصر ، وتُفقد الموروث إمكاناته التّأصيليّة ، فتبدو إحترازات هؤلاء أقرب ما تكون إلى التّعبير عن موقف إزاء طريقة التّعامل مع التراث وإزاء الوظيفة

---

(108) أدونيس المصدر السّابق ص(170) ، والقوسان من لدن الكاتب .

(109) هذا ما ذهب إليه أدونيس ، أنظر الفصل الثالث من هذا البحث ، والفقرة رقم (3 ـ 3 ـ 1) بالخصوص .

(109') هذا ما ذهب اليه فرحان بلبل . أنظر الفصل الثالث من هذا البحث والفقرة رقم (3 ـ 3) بالخصوص .

التي يمكن أن توكل إليه مهما إلى الإشتغال بحاضيات المسرح المميزة. ويَنْطلق أصحابُ هذا الموقف من إعتبار الأشكال التعبيريّة وثيقة الصّلة بالظروف التّاريخيّة التي فيها نشأت ، وهي من ثمّة تعبير عن البُنى الاجتماعيّة وعن البُنى الفكريّة الناشئة عن تلك الظروف . ولا تبدو هذه المنطلقات مأخوذًا بها في مقاربات المُعوّلين على الموروث الشعبي إذْ لا تكاد تتجلّى الظواهر التّراثيّة التي ينتقي هؤلاء ، في رأي المحترزين عليهم ، إلاّ من خلال مواعفاتها في ذاتها وبصورة سكونيّة لا تعتبر طبيعة المجتمعات الحقيقة التي عنها نشأت هذه الظواهر التراثيّة ، ولا تكاد تكترث بالمعارضات النّاشئة عن إختلاف أنماط الانتاج وأنساق الحياة في هذه المجتمعات وفي المجتمعات المعاصرة . ويبدو هؤلاء في نظر المحترزين عليهم أقرب إلى إعتبار نظم هذه المجتمعات العتيقة صالحة لكلّ زمان ومكان . وهذا المسلك جليّ في المسار الذي اتّبعه التّوجّهان الرئيسيّان المعوّلان على الموروث الشعبيّ لتحقيق نظريّة مخصوصة لفرجة أصيلة ، واللّذان بيّنا - في ما سبق - المنطوق المحتكم لخطابهما الإدعائيّ : فلا يَخفى الدّعاء سريف خزندار ذي التوجّه الشعبويّ مع رُوجي عساف ذي التوجّه السّلفيّ ، على ما بين رؤاهما للعالم من إختلاف ، حول ضمور المدى الاجتماعيّ والتاريخيّ عند الكلام عن الشعب و"الجمهور العربي و/أو الاسلامي" ، وعند بيان صور الفرجة المنشودة .

فلئن أشار شريف خزندار إلى ضرورة الإقتصار على الظواهر التّراثيّة الحيّة في ما ينتقي منها (110) فإنّ إختياره "للنعاني" من ناحية و"لخيال الظّل" (111) ، من ناحية أخرى ، بإعتبارهما نموذجيْن للإبداع المسرحيّ المنشود كان رفيقَ الصّلة بما إشترطه وذلك لأنّ صلتهما بجنّ الإنسان العربيّ في هذا العصر غير متأكّدة منها . وشريف خزندار لم يَذْهَبْ في ما حدّدَ

---

(110) Cherif Khaznadar, pour la "recréation" d'une... op.cit. p: (62).

(111) المصدر السّابق ، ص(62) .

من مواعظات للجمهور العربي (112) من ضروب التّعميم رغم إعلانه عن عدم الإلتزام بكلّ مكوّنات هذين التّكليس ودعوته إلى الإقتصار على ما إعتبره "ثوابت للتعبير الدرامي العربي". وذلك لأنّه لم ينطلق في ما حدّد من دراسته عينيّة لهذا الجمهور العربيّ وإنّما إكتفى في ذلك بتحليل بعض ممّا استعرض في نصّه من ظواهر فلكلورية إرتبطت في أغلبها بفئات اجتماعية تحتلّ في أكثرها تحلّلا جذريّا. ولعلّ دعوته في نهاية نصّه ومباشرة بعد بيان هذه المواعظات، (112) إلى عدم التفريط في ممارسة النصّ المنبر على الطريقة العربيّة وذلك بعد أن اعتبر الحرص عليه سرّا صريحا، يدلّ على وعي منه بمحدوديّة ما دعا إليه.

وغياب النّظرة التاريخية، بيّن، كذلك في ما ذهب إليه روجي عسّاف عند حدّه لهويّة الفنّ المسرحيّ الإسلامي الذي إليه ينطلق في نصّه التّأصيلي الأساس. فلقد سعى - عند ربطه بين ظهور المسرح ونشأة المدينة العربية - إلى تقديم هذا الفنّ من حيث إنبناؤه على مبدأ التّنازع والفرقة في صورة المؤسّسة المجسّدة لفصم المدينة للانسان ولكفرها بالله (113) والمبرّرة لنسبية الطبيعة والماضي (113)، فكان ذلك منه أقرب ما يكون الى إقامة محضر إدانة للعرب ولكلّ منجازاته في جميع المجالات وعلى مرّ العصور (114) وبدا رفضه للمسرح الغربيّ بمثابة رفض للمدينة العربيّة ومؤسّساتها حيثما كانت في حين نجلّت دعوته إلى ممارسة "عين التراثي" (115) - بدلا عن المسرح - تمسّكا منه بالمؤسّسات التقليدية

---

112) المصدر السّابق، ص(64 - 65).
112') المصدر السّابق، ص(66).
113) روجي عسّاف، المسرحة قناع المدينة، سبق التعريف به، ص: (34 - 35).
113') المصدر السّابق الذكر، ص(33) و(57) - (51 - 52) (75 - 79).
114) المصدر السّابق أنظر خاتمة الخواطر التي راوح بها بين فصول الكتاب ص(30) و(45) مثلا وأنظر كذلك الفصل "نظرة في النظافة والتّنعيم الواقع ص(71).
115) المصدر السّابق، ص (61) وما بعدها.

وتنصيباتها وتنسيق الحياة فيها. فلقد ألغ، من ناحية، على كونه فتا قريبا من العائلة والقبيلة والحي (116) وغير خاضع لمغتصبات النجمع المدني (117) وأكد، من ناحية أخرى، ضمانه (في العراق) لصور من الإجماع والاتفاق والانسجام بين الناس بتناغم من الدين الإسلامي العبقري على التوحيد ولم الشتات (118) فكانت مرافقته لتلك الأسس التي غلبها الجنيد دعوته هذه مساهمة لا تضاهى الإسهامات الإنسانية التي عرفها العرب والمسلمون في قديم الأزمان وحديثها، إذ أن العرب والمسلمين قد عرفوا أشكالا متعددة من العدل منها ما كان عربيا من العدل العربية ومنها ما كان مقتبسا عنها. وكانت دعوته غير ما عرفته الشتات، من ناحية أخرى، من نواس البلاد الإسلامية ومما جد فيها، سواء في ذات شأن بقية الأمم والأديان، من تراعات دموية لا يقل الكثير منها بشاعة عما وصف. (119) ليست هذه التراعات ناجمة بالضرورة عن الدين الإسلامي وتعاليمه وإنما هي متصلة، في أغلبها، بما عرفته كل شعوب العالم من تراعات حول السلطة ومغانمها وحول الهيمنة وسبل دعمها. ثم إنه لمحقق - وهذا يعزز دعوته هذه - تجاهل بعض الشباب التي أدت إلى انصراف عن العراقي والحاكي وتشريعاتهما في البلدان العربية والإسلامية نحو مسائل ذات بالدرس، لا شك أن لها شطرا بما جعل في المجتمعات العربية والإسلامية من تحولات اجتماعية واقتصادية وثقافية بيئة تجعل عودة هذه النفس من التعبير بصورتها التي كانت عليها أمرا إشكاليا.

---

116) المصدر السابق، ص (56 - 68).
117) المصدر السابق، المعطيات ذاتها.
118) المصدر السابق الذكر، ص (37 - 38) خاصة.
119) يكفي النظر في كتب التاريخ الشهيرة لتتأكد من الأمر. وإن كان علينا أن نحيل للأمر فإننا نشير، مثلا، إلى الوقف الذي قدمه الطبري في كتابه "تاريخ الأمم والملوك" لمقتل عثمان بن عفان ثالث الخلفاء الراشدين (دار سعيدان، بيروت 1967، ج: 4 ص 391) أو لما ذكره حول ذبح "عبد الله بن خباب" أحد الصحابة وبقر بطن زوجته من طرف الخوارج (ج 5 ص 81-89) كما يمكننا الإشارة إلى ما ورد في كتاب ابن عذاري المراكشي "البيان المغرب..." حول الطريقة التي فتك بها ابراهيم الثاني بأهل الزاب... وطريقة تخلصه في أواخر حكمه من أباضية جبال نفوسه (البيان المغرب... تحقيق دوزي دار الثقافة بيروت سنة 1948) أو إلى ما ذكره ابن لكان حول طريقة محمد بن تومرت" في التخلص من مناوئيه وهم مسلمون، تمهيدا لحكم الموحدين في القرن 6 هـ (وفيات الأعيان ج 5 ص 52 - 58، دار صادر بيروت د.ت).

غير أنّ توجّهه السّلفيّ الذي لا يخفيه (119) منعه من ذلك وجعل مقاربته أحاديّة التوجّه .

لقد تبيّن بوضوح أن الدّاعي إلى إحتفالات المحتفلين إنّما هو متّصل بمدى ضمان بُعد افتراضيّ التأصيل التنظيريّ بمجالاته . غير أنّ النّاظر فيها يلاحظ الهامش الحاسم الذي يحظى به المدى التاريخي في خطاب المحتفلين رغم حضور مسألة الهويّة المسرحيّة فيه . وحضوره الأهمّ قد تجلّى في سكل جدل بين المعوّلين على المأثور الشعبيّ وبين المحتفلين بهم، عبر غياب عن الجدل الذي لمسناه في الفصل الثالث من بحثنا هذا (120) والعائم بين المنطلقات المنظارية التي إحتكم خطاب المأصل ووجّهت رؤى أصحابه في مجال حدّ الهويّة القوميّة وهويّة هذا القطر وجهات متنافرة فلم يُعَدّ النّزاع قائمًا حول قيمة الموروث في ذاته ، وإنّما أصبح الأمر متعلّقًا بعلته بهوية الإنسان العربي وبطرق حدّها . فبينما يتعلّق أغلب المعوّلين على الظواهر التراثيّة بحدّها الجماليّ دون إكتراث منهم بحدّها التاريخي فلا تبدو مواضيع الإنسان العربيّ عندهم ، مثلاً ، مثارًا للانشغال وموضوعًا للبحث ، يتجلّى الأمر الأخير ، بالنّسبة إلى المحتفلين ، ساعيًا أساسيًّا عند النّظر إلى هذا التراث وإلى طرق التعامل معه . ولذلك كثيرًا ما يلحّ عددٌ منهم على ضرورة الجمع بين الوقوف على ما تحويه موادّ هذا التراث "من علامات ورموز حضارية" وبين ضرورة المعرفة المعمّقة للمجتمع العربي "بمضارباته" المختلفة من خلال تدبّر تراثه تدبّرًا خاليًا من كلّ تقديس(121) ومن خلال العمل على تحليل الواقع العربيّ لهذا المجتمع العربيّ بشكل يسمح بالوقوف على ما فيه من تواتب وتغيّرات (122) ، فطبيعي ، من ثمّة ، أن يجتنب هؤلاء ، تقديم الأحكام القاطعة سواء منها المتعلّقة بالخصائص الذّوقيّة للجمهور العربيّ أو بمواضعاته الثقافية والاجتماعيّة على خلاف المعوّلين على التراث الشعبيّ في تحقيق العمق المفقود .

---

(119) أنظر الفصل الثالث من هذا البحث وخاصّة الفقرة رقم 3 — 3 — 1) أنظر كذلك "المسرحة فضاء امتداد" ص(36 — 37) و ص(51) مثلاً .

(120) الفقرة (3 — 3 — 1 — 2) بالاختصار .

(121) عز الدين المدني ، الرئيس ، (سبق ذكرها) ص(12) .

(122) المصدر السّابق ، ص(10) .

5 – 2 – 5 – مسائل التاريخية أو التأصيلية لتفصيل التحديث في المسرح المعاصر :

ولعلّ ما يشغل "المسرحة" جدا ، هو الذي كان وراء تأخير ظهور الاتجاهات إلى مراحل متأخرة نسبيا في المسرح العربي ، يتحدث عن المسرح المعاصر في البلاد العربية بالمرحلة التي تقدّمت فيها أوروبا على العرب بالعصر الحديث بأضعاف مرتين أو ثلاثا مستفيدة وموروثة عن حضارة عريقة أصيلة لهذا الفن .

وإنّ لنا في سعد الله ونوس خير دليل ما يخرج به حديثي عن شأن "التأصيل" جدا ، بهدف التوصل إلى تحديد جانب التأصيل والتكاملية التي رأيناها . فهل يمثل التمحل التاريخي جدا ؟ وكيف كان أنه في حدّ ذاته مسألة التأصيل ؟ لم لم يكن التطرّق إلى المسرح العربي عامّة مطلبا سريعا مستقلا لا بدّ منه لتحصيل التأصيل ؟

ولقد انطلق سعد الله ونوس في مقاربته النظرية هذه من إقرار "... الجمهور المدخل الأساسي والصحيح للحديث عن المسرح ..." (124). وفي انطلاقه من "الجمهور" تعبيرا عن نظرة لطبيعة هذا الفن وحدّ لدوره ووظيفته . وهي ذلك كلّه رسم لأهمّ المسائل التي بالحسم فيها نذوّق المسائل المؤدّية إلى "ولادة حركة مسرحية أصيلة ومتطوّرة ..." (125) .

أمّا عن طبيعة هذا الفن ، فإنّ ارتباطه "بالجمهور" يجلّي المسرح أوّلا وقبل كلّ شيء فنّا من فنون الفرجة وهو ، ثانيا ، "حدث اجتماعيّ" (126) . واعتباره فنّا من فنون الفرجة يؤكّد طابعه المركّب ويجعله يجاور مستواه الأدبيّ العرديّ الإبداع إلى المستوى المركّب الجماعيّ الإبداع بالضرورة ، أمّا عن كونه "حدثا اجتماعيا" فيعني ذلك ارتباطا بمجتمع ونظام اجتماعي محدّدين وهو بناء على ذلك لا يخلو من تعبير عن موقف إزاء داخل المجتمع وداخل النظام . فيعني "... تحديد جمهور المسرح الذي يريد تأسيسه – حسب تعبير سعد الله ونوس – ... هو العمليّة الأولى التي بتحدّي مواجهتها ،

---

123) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ضمن المعركة به .
124) المصدر السابق ، ص (6) .
125) المصدر السابق ، ص (9) .
125) المصدر السابق ، ص (7) .

لأنّ نحدد هوية الجمهور ، تركيبه الاجتماعي ، وصرعه الثقافية ، ومشاكله وعبر معاناته ... هو الذي سيحدّد لنا بالتالي الأرض التي نقطع عليها ... كما أنّه الخطوة الأولى في تحديد ملامح المسرح التجريبي الملائم لهذا الجمهور ..." (126) واختيار الجمهور يعني "اتخاذ موقف فكري إجتماعي يحدد مضمون الأعمال والأفكار التي نخاطبها" (127) . من خلال ملامح الجمهور المختار وطبيعة القضايا التي حدّدها ذلك الاختيار تنشأ " العلاقة المسرحية" (128) التي تغني عند سعد الله ونوس مدخل الوسائل الواجب استخدامها " حتى يحقق تواصل أكيد مع المتفرجين ... وهو الشكل الذي يتوافق" (129) مع طبيعة الجمهور المحدد وأنواع القضايا المتناولة في زمان ومكان مُحَدَّدَيْن .

بعد كل هذه المنطلقات الأساسيّة العامّة يُحَدِّد سعد الله ونوس الجمهور الذي يخاطبه : "... إنّنا نريد مسرحا للمعاصر ، أي الصدام الكادح من الشعب ..." فينطلق من ثمة إنحيازه الطبقي وتحدد ، بناء على هذا الانحياز ، المهام التي تتصدى لها مسرحه وتتمثل الأولى منها في "الدراسة المعمقة لأوضاع هذه الطبقات وصراعها المعيشية ومشاكلها وذلك حتى يتحدد مشروعة فنيّة أساسها المعاصرة الحيّة والتحليل العلمي للأسباب ، لا التلفيقات والصور الجاهزة" (130) .. وعلى أساس تلك المعرفة الفنية على تفاعل يومي مع الأرض الحقيقيّة للفنان وغايته أن يخلق مع هؤلاء المتفرجين تقاليد مسرحيّة تتصل بالإضافة إلى المتعة على تنمية الوعي ، وتعميق إدراك التأثير لمصيرهم المشترك ، ولمشاكلهم وقدرهم الإجتماعي ..." (131)

---

126) المصدر السابق ذكره ، ص : (9) .
127) المصدر السابق ، ص(9) .
128) المصدر السابق ، ص(10) .
129) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
130) المصدر السابق ، ص(12 – 13) .
131) المصدر السابق ، ص(13) .

لقد تجلّت من خلال المنطلقات الأساسيّة العامّة التي وضعها سعد الله ونّوس، في خطابه التأصيليّ هذا، ومن خلال ما حدّد في إطارها من إختيار، أن لهذا الكاتب ولمَنْ سار على دربه نظرةً مخصوصة للتأصيل المسرح العربيّ وللأصالة" نختلف عمّا رأيناه في نصوص الخطاب التأصيلي الأخرى. ويتمثّل هذا الإختلاف أساسًا في غياب شاغل العراقة عن معنى الأصالة فيها إذ لم نعثر في هذا الخطاب عن جهدٍ شبيهٍ بما ورد في أغلب النصوص الأخرى مُوَجّه للبحث عمّا كان يمكن أن يكون جذورًا للممارسة المسرحيّة العربيّة لهذا الفن الذي يُجْمِع المسرحيون على طابعه الرا د .

وإنّما لمسنا سعيًا إلى إدراج ممارسة المسرح - بناء على المنطلقات التي حدّد الكاتب - ضمن صيرورة تاريخيّة تُعطي لتلك الممارسة معناها وتحدّد لها وظيفتها "فنحن لا نضع مسرحًا على حدّ تعبير سعد الله ونّوس لكي نثبت فقط أننا لاحقون بركب المدنيّة وأننا نعرف المسرح كسوانا . . . وفي بلادنا مسارح يذبح عليها عُطيل ديدمونة ويُحاور أنطونيو كليوباطرة . . . إننا نصنع مسرحًا لأننا نريد تغيير . . . وتطوير عقليّة، وتعميق وعي جماعيّ بالمصير التاريخي لنا جميعًا." (132) ولم يَبْدُ البحثُ عن الشكل المسرحي العربيّ المنشود، في هذا الخطاب، شاغلا جماليًّا معزولا، وإنّما بدا ذلك بمثابة نتيجة حتميّة للسّعي إلى تحقيق الغايات من هذا الفن وتجلّى في صورة تجسيد فعليّ "للعلاقة المسرحيّة" الواجب إقامتها، في ظلّ تحقيق الغايات تلك، بين المدعس والجمهور الذي إليه يتوجّهون بأعمالهم الفنيّة .

---

132) المصدر السّابق الذكر، ص(13) .

المجال الذي حدده سعد الله ونوس للبحث عن العمق المفقود للمسرح العربي لم يكن في التراث الفرجوي أو السردي العربي وإنما في ممارسة الرواد من أمثال مارون النقاش، وأبي خليل القباني ويعقوب صنوع وتابعيهم.وفي هذا إغراء ضمني بحصول تراكم في مجال الممارسة المسرحية العربية منذ عصر الرواد ذاك ، يجعلها جديرة بالرصد والدراسة (134) . لكنّ العنصر الأهمّ في إبراز "البداية الصحيحة للمسرح العربي (135) إنما هو "حسّ، هؤلاء ، العميق بالجمهور" (136) وشكل تعاطيهم مع المسرح الأوروبي الذي لم يكن مبنيا على "قدسية مدرسية" (137) ولنتاجات هذا الأخير . بل تعاملوا معها دون مركبات "فأخضعوها ، بكثير من الذكاء ونفاذ البصيرة إلى إحساسهم العام بجمهورهم ، وظروف هذا الجمهور وكذلك نوعيته ومشاكله ". (138) "إضافة" إلى الحس السليم في إقتباس المسرحيات العالمية بدلا من تقديمها بحرفيتها " (139) ويتجلى دور العمق المفقود من خلال قول الكاتب "إننا نفتقر كثيرا للعودة إلى تلك الفترة ، ودراستها جيدا حتى نكتشف إلى أي حد كانت تلك البدايات طافحة بالصحة ، وإلى أي حدّ كان الرواد الأوائل يدركون ولو فطريا طبيعة المسرح كظاهرة اجتماعية تنشأ بين الناس وتعتمد في صفوفهم ... " (140) .

---

134) المصدر السابق ، ص(18) .
135) المصدر السابق ، ص(17) .
136) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
137) المصدر السابق ، ص(13) .
138) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
139) سعد الله ونوس، المصدر السابق ص: (19) .
140) سعد الله ونوس، المصدر السابق ، ص(18) .

وواضح أنّ سعد اللّه ونوس لا يتناغم مع الآراء التي أبداها أغلب المؤرّخين للممارسة العربية لهذا الفن إزاء أعمال هؤلاء الروّاد المسرحية والتي ذهبوا فيها إلى إستنقاص قيمتها الفنّية وإلى بيان حدودها وحدود معرفة أصحابها بهذا الفنّ وفواعده ويذهب الكاتب إلى أن السّر في مثل هذه الأحكام إنّما هو إنطلاق هؤلاء المؤرّخين والنقّاد من مقاييس أدبيّة أكاديمية مُوَجّهة للنّص ومضمونه الأمر الذي حجب عليهم الخيمة المسرحيّة لأعمال الروّاد الفنّية والمتمثّلة ، في رأي سعد اللّه ونوس، ـ أساسا ـ في قدرة هؤلاء الروّاد على خلق الجو المسرحيّ في أعمالهم تلك ، وفي إحداث حالة "التمسرح" الناجمة عن التفاعل العفويّ بين الفنانين وجمهورهم ، وفي خلق جوّ "الألفة" الذي فيه يدوّ العرض والذي يجعل تقبّل هذا الأخير من لدن الجمهور أمرًا هيّنًا (140). أمّا العنصر الهام الآخر الذي بدا أساسيّا في نظر سعد اللّه ونوس، وأصلا بأن يستعيد منه المسرحيون العرب المعاصرون فيتمثّل في إدراك "الروّاد الأوائل ... أن المسرحيّات العالميّة ليست مُهمّة الا بمقدار قابليتها للإندراج في بيئتهم والتكيّف مع واقعهم ، ومن ثمّ التعبير عن مشاكل متفرّجيهم ، فتناولوها جرأة تذكّر بجرأة برشت إزاء التراث الكلاسيكي وأعدّوها بحيث تصبح وكأنّها نصوص محلّية تعالج مشاكل محلّية يحسّها المتفرّج كلّ يوم في حياته اليوميّة ..." (141)
وواضح أن الغاية من تصوير سعد اللّه ونوس للروّاد وأعمالهم على هذه الصورة وبشكل يتعارض فيه مع آراء أغلب المؤرخين للمسرح العربيّ ونقّاده ، إنّما هي لفت الإنتباه ، من ناحية ، إلى أن عمق الممارسة المسرحية الحاليّة يمكن أن يبحث عنه من داخلها شريطة توفّر النّظرة

---

140) المصدر السّابق ، ص(22) .
141) المصدر السّابق ، ص(19) .

السليمة للأعمال المتراكمة فيها . ولا يكون ذلك إلا بإعتماد مقاييس في التقويم والنظر لا تحجب جوهر هذا الفن المتجلي – في رأيه – في ما ينشأ في العرض من حالات تواصل وحالات "تسرح" تتظافر فيها عناصر المتعة والفائدة . وتوفّر هذه الحالات في أعمال الرّواد يُبَوِّئُها مكانة النموذج الواجب كشف مكوّناته والتعرّف على آليات عمله التي حقّقت تلك الحالات فيستفاد منها على صعيد الممارسة الآتية . وأمّا الموضوع الأهمّ الآخر الذي يمكن أن تكون ممارسة الرّواد فيه مفيدة إفادة فيتمثّل في كيفيّة تجاوزهم لصلة الإرتباك التي تجمع العرب بالمسرح الغربي في قدرتهم على التعامل مع نتاجاته دون مركّبات . وفي إبراز سعد الله ونّوس هذا المظهر الأخير إقرارٌ، من ناحية ، بأهمّيته بالنسبة إلى ولادة "حركة مسرحية أصيلة ..." ودعم ، من ناحية ثانية ، للمنحى الذي إتّبع فيه والمتمثّل في عدم إعتبار القطع مع المسرح الغربي قطعًا باتًا ، شرطًا مسبّقا وغاية قصوى لفعل التأصيل ، وذلك على عكس ما ذهب إليه أغلب المعوّلين على المأثور في فعل التأصيل . وتوجّهه هذا يتناغم تناغمًا مع مفهومه للأصالة الذي رأينا ومع غائيّاته التي بيّن ومع المسلكيّة الموصلة إليها التي سطّر ، والمنحصورة كلّها حَوْلَ إدراج عمليّة تأصيل المسرح ضمن صيرورة تتحقّق من خلالها علاقة مسرحية أصيلة بين المبدعين والجمهور الذي يعنيهم والأثر الفني المبدع في ظل هذه العلاقة ، فيقاس مدى تحقّق الأصالة – حسب هذا المنطق – بمدى نجاعة فعل التأصيل ذاته ، أي من داخله ، في حين يعني إشتراط القطع مع المسرح الغربيّ لتحقيق فعل التأصيل أن يقاس مدى تحقّق هذا الأخير بإعتبار درجة الاختلاف الحاصل مع الآخر أي مع ما هو خارج عنه . والإنسياق إلى مقارنة موضوع التأصيل – ضرورةً – بما هو خارج عنه يربطه بهذا الأخير من حيث السعي إلى الإنقطاع عنه فيميل فعلُ التأصيل عن الغاية المعلنة والقصد . يضاف إلى ذلك ما يُميّز المسرح الغربيّ المستهدف للقطيعة ، من سمات التعدد والتنوّع والحركة والتحوّل التي تجعل الإقناع بالقطع

معه بعيدا عن اليسر فلا يبدو الوضوح في التقليد أو الخروج عنه ، حسب هذه النظرة ، متجليا في مدى ما يكون من تطابق أو اختلاف بين ما يبدع المبدع وبين خصائص النتاجات المسرحية السابقة أو بعض مكوناتها وإنما يمثل المعنى الحقيقي للتقليد في الالتزام بسلطة الأشكال أو مذهبه من المذاهب دون أن يكون لها بحد ذاتها وطبيعة تدرج ضمن مسلمات الضرورة الإبداعية التي تبني . ويحقق الطريق الأنجع للخروج عن التقليد ليس في العمل على إهمال كل شيء قديم وإنما عبر معرفة خصائص هذه الأشكال معرفة دقيقة تسمح له بالتحاور موقفا نقديا منها ، يقول سعد الله ونوس داعيا الفنانين المنضوين للحركة المسرحية التي ينتمي للمنطلقات الجمالية التي حدد : "عليكم منطلقاتها وركائزها مكتفين بعد أن تتقنوا البداية الصحيحة الجاهزة للمسرح ، العودة إلى هذه الصيغ والتحاور بموقف نقدي مما يتاح إنجازها بحيث لا يخفى كل انجاز للمسرح العالمي عن سنة الله ورسوله ، موضوع على مسرح واحد يحاول بتطور التحليل الدرامي والأداء النقاشي . . . "(143) ونشير سعد الله ونوس هنا إلى معنى التقليد وملكته هذا الذي حدد لنتعامل مع المسرح الجزئي ما عداه على

---

143) المصدر المذكور آنفا ، ص(14) .

الإعلان من الفخاخ التي اعترضت سبيل من إعتبر تأصيل المسرح العربي مشروطا بتحقيقه بالقطيعة مع المسرح الغربي ، دون أن يتناقض ذلك مع المعاني التي نجلّيها لمفهوم الأصالة في خطابه الذي حللنا .

5 ـ 2 ـ 6 مفارقات التأصيل التنظيري :

يتجلّى لنا ، من خلال ما إستعرضنا من مظاهر الاحتراز على مسالك التأصيل التنظيريّ المعوّل أصحابها على التراث العربيّ بأنواعه في سعيهم إلى الوقوف على العمق المفقود لهذا الفنّ والى بناء نظريّة جماليّة عربيّة ، أنّ إختلافاتهم مع المحترزين عليهم إختلافات جوهريّة . ولا نعتقد سمة الجوهريّة هذه إلى نفسي سقّ من المحررين على التراث المعتمد كلّ مدى مسرحيّ ولا في أخذ السنّ الآخر عليهم نظرتهم عبر التاريخيّة للعالم فحسب ، وانّما تعود جوهريّة هذه الاختلافات إلى أنها تمسّ المكوّنات الأساسيّة التي عليها تنبني الدّعوة إلى التأصيل . والتي على أساسها نحدّد المسالك الموصلة إليه وهذا الأمر يؤكّد ، من ناحية ، ما لمسنا من جدّل على مستوى منطلقات أصحاب الدعوات ويدقّق أكثر ، من ناحية أخرى ، السواغل الفعليّة الكامنة وراء هذه الدعوات إلى التأصيل ويبرز صلاتها بالمحيط الثقافيّ والسياسيّ الذي فيه نشأت .

ولعلّ أهمّ ما كان موضوعا للإختلاف في هذا الخطاب التأصيلي قد تعلّق بالمعنى الذي نحدّد لمفهوم "الأصالة" ، وبالمقصد من تأصيل المسرح ذاته . فقد تجلّى لنا فيه من خلال تحليلنا لنصوص الخطاب التأصيليّ ثلاث وجهات نظر أساسيّة تتضمّن كلّ واحدة منها مسارا محدّدا وتعتمد جهازا من المقدّمات فريدا .

أما الوجهة الأولى فتذهب ـ في مستوى الخطاب ـ الى اعتبار "العراقة" هي المعنى الأساس للأصالة ولذلك يرتبط فعل "التأصيل" بالبحث في العمق المفقود عمّا عساه يضمن العراقة الغائبة للمنتجات المسرحيّة المنشودة فيبحث لها عن

وفيه ، قبل كلّ شيء . الأمر الذي بدا معه تحقيق هذا التأهيل مشروطا بالوقوف على واقع التّساس العينيّ وبالسّعي إلى الإلمام بشواغلهم وتحسّس رؤاهم وأذواقهم . وهذا يعني زوال كلّ داع إلى الاعتراض على "العراقة" اذا ما إندرج السّعي إلى تحقيقها ضمن مسعى الانحراس في راهن النّاس ولم يتنافر مع مستلزماته وغاياته (144) ، ولا تخفى علة هذه الوجهة من حيث أسسها وعقولانيتها وجهة نظر من رأينا في ثانيي عمل هذا البحث (144') من المفكرين العرب الذين رفضوا مفهوم "الأصالة" ذاته بإعتبار ما يعبّر عنه من نظرة إلى مظاهر التميّز والاختلاف عن الآخر تتسم بالتجريدية وتنحو نحوًا سلفيا مكتفيا إلى الماضي مقطوعا إليه . وفضلوا عنه مفهوم "الخصوصية" الذي لا يبدو التميّز عن الآخر ، حسبه ، معطى مجرّدا خارجيا عن طبيعة التعريف والحدّ وإنما يبدو وكأنه مرتبط بمكتسبات المجتمعات المعنية وهي بحكم تاريخها تلك حاضنة للصيرورة التاريخية للبنى الاجتماعية التي تأسس عليها تلك المجتمعات فلا يمثّل التراث بأنواعه غاية مطلقة وإنما يُنظر إليه باعتباره ناتجا بشريا حاضنا لما تخصّ له المجتمعات البشرية (145) . ولا يمكن من نمه الوقوف على ميراث شعب من الشعوب دون الدراسات العينيّة "في غير تشييء أو تجميد أو تجريدية أو اطلاقية . . ." (145') أمّا ثالث الوجهات ، فليس كان لا يعتبر أنباعها "العراقة" مرادفة "للأصالة" تماما مثل ما ذهب إليه أنباع الوجهة السابقة ، فإنهم لا يرون في الانحراس في حاضر النّاس الرّاهن والمعيش وفي البحث عن شواغلهم السياسيّة والاجتماعيّة المباشرة ، أولويّة خاصّة للوصول إليه . وإنما يتمثّل

---

144) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق ذكره ، أنظر ص (16) بالاخص

144') أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصة منه الفقرات رقم : (2 — 2 — 2 — 2) و (2 — 2 — 2 — 3) و (2 — 2 — 2 — 4) و (2 — 2 — 2 — 5) .

145) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وأنظر بالخصوص الفقرة (2 - 2 - 2 - 3) والهامش رقم (127) بالاخص .

145') محمود أمين العالم ، تعقيب على مقال "أنور عبد الملك" الخصوصية والأصالة" ، سبق ذكره ، الصفحة .

أساس الاستمالة – حسبها – في توفر "مشكلية درامية" (146) مخصوصة ، هي الأساس – في عرف أصحاب هذا التوجه – لنشأة أي مسرح (146) ، و الطريق إلى ذلك متمثل حسبهم في مسرحة "شرط الانسان ومصيره ، وهذه المسرحة سؤال – في رأيهم – وليست جوابا ..." (147) وهذا يعني بصورة من الصور – ضرورة "التأصل في القضايا التي تثيرها المشكلية الحضارية العامة" (147) أي خلق صور من الوعي بمنزلة الانسان في الكون يضاهي الوعي الذي نشأ عنه المسرح العربي دون أن يتطابق معه .

واعتبار الكاتب "الوعي الدرامي" غائبا عن دهنية الانسان العربي ، من ناحية ، وتقديمه ، من ناحية أخرى ، في صورة شرط ضروري لبناء " أصالة هذا الفن ، أمران يصلان نصرة الكاتب بما رأينا في الفصل الثاني من بحثنا هذا من مواقف إزاء التراث العربي الاسلامي فَعْتَبره ، من حيث الأسس الفكرية التي انبنى عليها في مُجْمَله وفي الصورة التي عليها عرف ، عقبة مانعة للانسان العربي من التأصل في العصر وفي البنى الفكرية والأسس التي تأسس عليها هذا العصر (143) . عبدُ وَضع مقوّمات هذا التراث مرفوع السؤال ، من ثمّه ، شرطا لا غنى عنه لتأصيل هذا الفن . ومسلكنا لا بد منه لتأصيل الانسان العربي في العصر .

ونحدّد من خلال وجهات النظر إلى آلية استمالة هذه عناصر هامة ينبني عليها السند الفكري والجمالي المنشود ، تنمّ من ناحية في الوضعية المنتظر أن يلعبها المسرح المنطلق لعمل التأصيل إلى إنجازه وتنجلّي ، من ناحية أخرى ، في طبيعة التعامل مع المسرح العربي وجهازه الفكري والجمالي عند حدّ مقومات المسرح المنشود . وليس لاحظنا إحصاءها ،

---

146) أدونيس ، حواطر/نقاد حول المسرح العربي ، سبق التعريف به ص(3) .
146') المصدر السابق ص(7 – 8) .
147) المصدر السابق ، ص(10) .
147') المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
148) أنظر الفصل الثاني من بحثنا هذا وخاصة الفقرة رقم (2 – 2 – 2–1) .

على مستوى الخطاب ، حول الوظيفة التعبيريّة للمسرح المنشود هذا وحول ضرورة تحقيق التميّز على المسرح العربي ، فإنّ في تحديد أولويّات التعبير وطبيعته وفي بيان مظاهر التميّز ودرجاته يتطوّر موضوع الخلاف الأساسي . فبينما كان الاهتمام بالنسبة إلى الوجهة الأولى متمثّلا في تحقيق سمة التمايز عن الآخر وبناء أسس جماليّة وفكريّة في قطيعة تامّة مع الجهاز الفكريّ والجمالي الذي عليه يرتكز المسرح العربيّ ثمّ نأتي بعد ذلك المتعة والفائدة ، فإن الأولويه بالنسبة إلى الوجهة الثانية قد تمثّلت في الإسهام في التعبير السّياسيّ والاجتماعي للواقع المعيش "فالمسرح العربيّ الذي نريد هو الذي يدرك مهمته المزدوجة : أن يعلّم ويحفّز متفرجه . هو المسرح الذي لا يريح المتفرّج أو يتقمّص عنه كربته . . . بل على العكس هو المسرح الذي يقلق ، يزيد المتفرّج احتقانا ، وفي المدى البعيد يهيّؤه (هكذا) لمباشرة تغيير الأمور." (148)

أمّا عن عدم الخضوع إلى الجهاز الفكريّ والجماليّ العربيّ ، في نظر أتباع هذه الوجهة، فلا يعني البحث عن الاختلاف معه في جملته، وإنّما يعني التّفاعل معه تفاعلا نقديّا لا يعني الإلتقاء مع بعض مقولاته في حين يتمثّل الدور الأهم بالنسبة إلى الوجهة الثالثة في تغيير الذّهنيّة التي على أساسها يتعامل الانسان العربي مع محيطه وانطلاقا منها ينظر الى الكون . ولا يتمثّل كسر الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح حسب الصورة التي تجلّت له عند أتباع الوجهة الأولى أمرًا وارِدًا بل يبدو واستيعاب الأسس الفلسفيّة التي يتبنى عليها المسرح التراجيدي هو الضّامن وحده ، إذا ما تجذّرت في محيط عربيّ مخصوص، لتحقيق مسرح عربيّ أصيل .

والجدل حول وظيفة المسرح وحول الأسس الفكريّة والجماليّة التي عليها يتبنى ليست أمورا غريبةً عمّا عرفه المسرح العربيّ من جدل حول المسائل ، ذاتها ،

---

(148) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق التعريف به ، ص(28)

الأمر الذي يدفع إلى التساؤل عن مدى توفيق الساعين إلى التأصيل التطبيقي العرب في الخروج عن القضايا التي تشغل بال المسرحيين العربيين وعن المواقف التي عبّر عنها أتباع المدارس والتيارات المسرحيّة العربية فضلاً عن نجاحهم في بناء نظريّة مسرحيّة عربية متميّزة . والناظر في نصوص هؤلاء لا يعثر - إلاّ في القليل النادر - عمّن يدّعي أنّه وفّق في بناء هذه النظرية . فكاد تقتصر أغلب النصوص عند السّعي إلى التأصيل التطبيقيّ على ضبط قوائم من الخصائص يذهب أصحابها إلى أنّه ينبغي أن تتبدّى فيها مواصفات المسرح العربيّ المنشود دونما سعي إلى التربط بين عناصرها ربطا يجعل منها منظومة سيميكيّة (144) أو على الانطلاق من مجموعة من مواصفات للإنسان العربي (145) أو للمجتمع الإسلامي (146) ، هي أقرب ، أغلب الأحيان ، إلى المصادرات منها إلى الحقائق المستدلّ عليها ، ينبني على

---

(144) ينهي سلمان قطايه القسم المخصص لاستعراض الظواهر المرجوعة المرونة قائلا : "والآن بعد هذا العرض للأشكال المسرحية المتعددة التي وجدت في بلاد العرب ، فما هي الخصائص الفنية المشتركة ؟ يمكننا تحديدها في النقاط التالية :
1 - ان الكلمة وخاصة الكلمة الشعرية تلعب دورا هاما في كل هذه الأشكال
2 - انها ملتصقة بالمجتمع التصاقا تاما
3 - نجد فيها كل عناصر الفنون المسرحية ، فهي ، مثل أغلب الفنون الشعبية ، من المسرح التام
4 - نجد فيها العنصر الذي نجده في فن الرقص . . . " أنظر م : (53) من كتابه المذكور .

(145) شرف خزندار في نصه الرديء ، وزواج علعة جي ، في مسرح الزيادنه ، مثلا .

(146) أنظر رزجي عساف المسرحة غناء المدينة بشكل خاص .

أساسها عاجب التّنظير جهده في حدّ مواضعات المسرح المنشود ، وكثيرًا ما تكون هذه المواضعات ضربًا من التبنّي - دون التصريح بذلك ، أطلب الأحيان - لمقولات مدرسة مسرحيّة غربيّة بيّنة أو ضربا من التلفيق بين سمات مميّزة لعدد من التيارات المسرحيّة العربيّة المعروفة .

والسرّ في الاستمساك في معارضة أساسيّة تتمثّل في سعي أغلب أصحاب التصوّر الأصوليّة إلى التنظير على غير أساس يسمح بفعل التنظير ذاك ، إذ لا يمكن أن يستقيم فعل التنظير في أيّ مجال مهما كان ، ما لم يتوفّر فيه حدّ من التراكم الكمّي والنوعيّ على مستوى الممارسة يُسْعَى من خلاله إلى الوقوف على دلالات تلك الممارسة وعلى القوانين الظاهرة والخفيّة التي تحكمها وعلى العسور الكامنة لتجاوزها . هكذا كان الأمر ، مثلا ، بالنسبة إلى كتاب "في الشعر" لأرسطو ، عما كان لكون هذا الأخير ، لولا إبداعات "هوميروس" (152) وسابقيه ، وكذا كان الأمر بالنسبة إلى "الارغنون الصغير" (153) الذي ما كان ليكون لولا كتاب أرسطو المذكور وشروح شرّاحه (154) والكتب اللاّحقة ، إضافة إلى ما تراكم من ممارسات مسرحيّة عرفتها أوربا عامّة وألمانيا خاصّة (155). ولعلّ أوضح صوره لهذه المفارقة نجد الحبيب عنها في بعض كتاباته أكثر أصحاب التصوّر التأصيليّة حماسًا للتأصيل التنظيريّ

---

152) أنظر : ارسطو طاليس، فن الشعر ، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة ، بيروت ، 1973 .

153) يتعلق الأمر بكتاب برتولد بريشت B.B., Petit organon pour le théâtre

154) يمكن أن نذكر منها كتاب "في الشعر" للإيطالي جوليو سيزار سكالغر J.C. Scaliger المنشور سنة (1561) وكتاب في المراجيد بالحال دولا طاي J. de la taille المنشور سنة (1573) .

155) ومن " الارغانون الصغير" إحالات كثيرة الى الآثار الفنية الكلاسيكية اليونانية منها والرومانية والفرنسية والالمانية والنظرية والابداعية ، انظر كتابه المذكور اضافة الى كتابه كتابات حول المسرح المنشور بعد موته وقد سبق ذكره ، انظر كذلك :

- HANS MAYER, Brecht et la tradition, (traduit de l'allemand par J. Cl. François) L'ARCHE, Paris 1977.
- Bernard DORT, Lecture de Brecht, Ed. du Seuil, Paris, 1960.

ونضحيما لدوره وموقعه وأقربهم الى الرضى بنتائج جهوده فيه رغم تحفيره عن بعض التواضع في مواقع من خطابه التأصيلي لا ينوانسى في التراجع عنه في المواضع نفسها (156)، فلقد أنكر عبد الكريم برشيد على المسرح العربي ماضيه في أكثر نصوصه التأصيلية الأولى بالاحتفاظ فذهب - مثلاً - إلى أنّه "... عندما نتأمل حريطة المسرح العربي لا نجد غير تجارب هزيلة لا يمكن أن تشكل قديم هذا المسرح ..." (155) لبعلم أن مهمّة "الاحتفالية" تتمثل في "إعطاء الاجتهاد الابداعي سنداً فكرياً حقيقياً..." (157) و"نظرية تطمح أن تكون (هكذا) نظرية كلّ المسرح العربي - حالياً ومستقبلاً -." (158) دون أن يشعر بتناقض في الأمر ولا معارضات (159)

---

156) قارن ما ورد في الباب الأول (الهامش الأخير) بين ما ورد في بداية كتابه من محاولة لرصد مصادر الممارسة العربية لهذا الفن وبين (ص 4 - 38).

156) عبد الكريم برشيد، النقطة رقم: (7) من البيان الأول لجماعة المسرح الاحتفالي، وقد سبق التعريف به.

157) عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي سبق التعريف به ص(116).

158) المصدر نفسه، ص(15)، الاقواس والتنقيط من لدن الكاتب.

159) ولقد ذهب محمد مسكين في نقده للممارسة النقدية المغربية إلى التعرض إلى المعارفات التي وقع فيها عبد الكريم برشيد دون أن يذكر إسمه:

"إن التنظير المسرحي يفقد كلّ مشروعية حينما يتحوّل الى هوس مرضي يستهدف تحقيق الذّات على مستوى الزعامة والبحث عن الاتباع. وليس غريبا في ظلّ الشروط التاريخية الرّاهنة خاصّة على المستوى الثقافي أن يعيش المسرح المغربي ظاهرة الزعامات القطرية بالدّلالة الثقافية. ولعلّ مسألة الأوراق والبيانات التي أصبحت تحتز السّاحة المسرحية في الآونة الأخيرة تحمل أكثر من دلالة. هكذا نجد أنفسنا أمام تيارات مسرحية على مستوى الدّعوة والنّداء والأوراق في ظلّ فقدان كلّ مقومات التيار المسرحي من تراكم كمّي /إبداعي لازم وتجانس وحد أدنى الوحدة النظرية للتاريخ ممارسة طويلة نسبيا على المستوى الرسمي حتى يتسنّى لهذا التيار "إيجاد أسس قوية تعده بإمكانية ألا ستمرار". أنظر: "حول التنّ والتنظير في المسرح المغربي"، الثقافة الجديدة، العدد: 30، السنة (7) 1983. ص(97).

غير أن استعصاء تحقيق نظريّة عربيّة تخرج عن طَوْل جهاز المسرح الغربيّ ليس أمرًا عربيا إذا ما قُدّر المرء حقّ قدره طابَعَيْ التّنوّع والاختلاف في الممارسة الغربيّة للمسرح ، من ناحية ، وسمات هذا الفنّ وجوهره في نظر أهل الغرب ، من ناحية أخرى ، إضافة الى ما حصل ، عند هم عينه ، من تراكم إبداعي وتنظيري على وجه الدّهر . ولقد نجلّت من وراء هذا التّراكم قدرة على التحوّل في هذا الفن عجيبة،لا يُنبي تتبّعُ موجِزُ السّؤال مخرّماته الأساسية التي طبعها بتركه . ولعلّ في سور المرّد التي رأيناها في خطاب المسرحيين الغربيين على تباعد الممارسة الشاسع لهذا الفنّ بين ضفتي الأطلسي (160) أوضح تجسيد لما ذهبنا إليه . أظنّ بذهاب عدد منهم إلى أحد منحى ذهب إليه الباحثون عن إحداث قطيعة مع المسرح الغربي وجهازه الجمالي والفكريّ في خطابهم التأصيلي لم يدْعُوا فقط إلى الاقتصار على أصول هذا الفنّ وشروطه الأولى دون تخليانه المكتسبة وسلطزمات ممارسته الماشئة ، وإنّما اعتبروا المسرح في جوهره وحقيقته فنّا "بدائيّا" "فقيرا" (160) إذا ما غاب عنه ضرورة وجد إفيّتة فقَدَ معينَ ثرائه ونبَعَ ثراءه وأصرّ على التّجرد دون الجوهر ألم يذهب "غروتوفسكي" Grotowski (1933 -) وهو سار على دربه إلى إحلال المسرح في حدوده الدنيا : جسد ممثل وجمهور (161) في علبة حميمة حيّة يتبرّى منها "عبر المسرح

---

(160) أنظر الباب الثالث من الفصل الرابع من بحثنا هذا وخاصّة الفقرة (4 - 3 - 1)

(160') Jerzy Grotowski, Vers un théâtre pauvre, La cité, lausanne, 1971, p: (17-24).

(161) فالمسرح عند غروتوفسكي Jerzy Grotowski ، وحسب تعبير "ريموند تمكين" R, Temkine ، هو مجرّد موعد يلتقي فيه الممثل بالمتفرج لا غير ، ولكن لا ينحلّ الأمر ، طبعًا ، بأيّ ممثّل ولا بأيّ متفرج . أنظر :

Raymonde Temkine, Grotowski, La cité, Lausanna, 2 ed, 1970, p :(40).

منظـــورا" (161) وهو ما لا يمكـن "لا غُنـى "عنـه فن المرجـه تقنيـــات وآليّـاب وأقدرها على محـــاكاة الواقـع أن نحققـه ؟ (162) أولم يَبيّـن هذا الا خيـر مَنْهَجًـا لتكوين الممثليـن ويرسـم مسالـك لتحقيـق رؤيتـه هَذَا فينجـاوز آلدّعوة إلى ممارسـة رفضه لمظاهـر الممارسـة السائـدة لهذا الفن (162) ؟

إنّ غياب تراكم في الممارسـة العربيّـة للمسـرح وغياب الوعي به ، إضافـة إلى إنعـدام التّراكم التنظيـريّ لهذا الفنّ وفنون الفرجـة والعـرض عند العرب تفسّـر كلّها لماذا كانت أكثـر النّصـوص التأصيليّـة العربيـه السّاعية الـى التنظيـر بماشكّـا ، هي تلك النصـوص التي إتّكـأت على إيديولوجيـة ذات مرتكـزات مرجعيّـة محدّدة فتحوّلت فيها نقطة الا رتكـاز في التّحليـل والمعالجـة والتّقويم من المسـرح إلى مقـولات هذه الا يديولوجيات وطرق إنجـاز تطلّعاتهـا في المسـرح . فكذا كان الا مُـر بالنّسبـة إلى روجـي عسّـاف ـ مثـلًا ـ الذي إستحال تمسّـه (163) إلى محضـر إدانة للعرب كلّ العـرب

---

(161) تعبيـر إعتمده بيتر بـروك في كتابـه الحيّز الفارغ سبـق التعريف به .

(162) أنظـر المرجع قبل السابـق ، ص : (40) .

(162') أنشـأ فرونفسكي المسـرح المخبـر (Théâtre Laboratoire) بأوبول Opole ببولونيـا سنة (1959) وانتقـل به إلى مدينـة Wroclaw البولونيّـة 1965 ، وما فَتِـئَ يسـرف على دورات تكوينيـة للممثليـن في بلاده وخارجهـا وما إنفـكّ يبـدع أعمالا مسرحيّـة نحرج عمّا نعـوّد عليه النّـاس بناء على منهجـه في تكوين ممثليـن وطـرق معالجتـه لهذا الفن . أنظـر كتاب ريمونـد تمكين المذكـور وأنظـر كذلك كتابـه الموسـوم بـ "نحو مسـرح فقيـر" (باللّغة الفرنسيّـة) وقد سبـق ذكـره .

(163) المسرحـة . . . قناع المدينـة ، سبق التعريـف به .

بأعتباره قامعا للشعوب لأنّه "كافر" بالله وجاهل "بالحق" ، وأصبح نصّه أقرب ما يكون إلى التبشير بتعاليم الإسلام من وجهة نظر سلفيّة لا تخفي تشيّعها العلوي (164) ولا تتراءى ، طبعًا ، عن تكفير كلّ من خرج ويخرج عن وجهة النظر هذه ، فكاد يستحيل المسرح في هذا الكتاب إلى مجرّد تعلّة . وكذا كان الأمر بالنسبة إلى سعد الله ونّوس الذي أطلق إنجيازه إلى الطبقات الكادحة وأعتبر دَوْرَ الفنان الأوحد هو خدمة هذه الجماهير والعمل على تغييرها واقعها (165) ، فكانت صورة هذا الفنّان أقرب ما تكون إلى المناضل السّياسي المتشبّع بمقولات القوميّة العربيّة ذات المدى الأشتراكي ، وبدت من وراء ذلك صورة المسرح المنشود أحاديّة التوجّه رغم ما أدخل على نصّه بين الحين والآخر من تدقيقات وتعديلات تبرز جوانب في الممارسة المسرحيّة أخرى (166) على عكس فرحان بلبل الذي بدت توجّهاته الايديولوجية على مستوى الخطاب ، قاطعة باتة . فلقد حدّد ـ مثلا ـ الهويّة الواجب تحقيقها في المسرح المنشود بناء على إختزال الفروق بين شتّى المدارس المسرحية بشكل بدت فيه هذه الأخيرة منتمية إلى نوعين إثنين لا ثالث لهما : "الأوّل يقف فيه أصحاب المسرح البرجوازي الذين يخدعون الجمهور عن قضاياه [هكذا] وعن مراعاه [هكذا] مع الاستغلال والاحتلال . ويضمّ هذا القسم مجموعة ضخمة تبدأ من تجّار المسرح ... وينتهي بأصحاب المسرح التطليعي) ... ثمّ مرورًا بالمسرح الذي يدّعي أنه إنساني ... والثاني :

---

164) أنظر الخواطر التي راوح بها بين نصوص كتابه .

165) سعد الله ونوس بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق ذكره ص (11) و (13)

166) يشير سعد الله ونوس ـ مثلا ـ ، في معرض حديثه عن المفهوم التقليدي المنتشر عند العرب ، إلى المدى السّحري الكامن في المسرح وينسب هذا المفهوم إلى صاحبة أسونسان آرتو : " ... المفهوم التقليدي والسائد في بلادنا عن المسرح ... مفهوم سحري يعتمد على شحنة الالهام ، ويعجز عن تعجير طاقة المسرح وقواه السحريّة ـ كما يحب "آرتو" أن يسمّيها ـ ، والنتيجة هي غالبا ما نراه حولنا : عروض باهتة ... مفككة ... وهزيلة الجدوى" . ص (24) من "بيانات لمسرح عربي جديد " سبق ذكره .

يقف فيه الذين يريدون لهذه الأمة أن تسير في طريق الإشتراكية ، أن تحدد بنفسها هويتها . وهو ينطلق من الواقع دراسة وتحليلا ، ويقدمه إلى الجمهور ليحرضه ويعلمه : وهو لذلك مضطر إلى إيجاد الأشكال الفنية الملائمة لمضمونه الواقعي التحريضي التعليمي . وبهذه الطريقة وحدها تتوضح لمسرحنا تقاليد وأشكال فنية تنبثق عن مضمون الواقع الاجتماعي ... وهذه هي الهوية." (166)

إن كان تحقيق التأصيل المنطلق في تصورا خطاب التأصيلي للمسرح العربي مستعصيا هذا الاستعصاء ، وان كانت أساليب معالجته على هذه الدرجة من الإشكال ، فهل يعني ذلك أن الدعوة الى تأصيل المسرح العربي مسألة خلق ؟ إن الاجابة على هذا التساؤل مرتبطة بحد مسالك التأصيل الإبداعي المقترحة في هذا الخطاب التأصيلي . فما هي طبيعة هذه المسالك ؟ وكيف تم عرضها عليه ؟

---

(166) فرحان بلبل ، المسرح العربي في مواجهة الحياة سبق ذكره ص (164 ــ 165) .

5 ـ 3 ـ مسالك التّأصيل الإبداعي :

إنّ في إطلاعنا على هذا الباب عزاءً لنا لهذا وجدنا عطشا عن الجواب السابق شيئا من التجوّز سمحنا به لأنفسنا لأسباب إجرائيّة ، فالكلام عن الإبداع ومسالكه لا يعني ممارسته ولا تحقيقه . ولذلك نعتبر ما يرد في هذا الفصل إمدادا للتّأصيل التّنظيريّ لا أكثر ، حتّى وإن تجاوز فيه أصحاب النّصوص التّأصيليّة معالجة المسائل العامّة والمرتكزات الفكريّة إلى طرح التّصوّرات الممكنة لإنجازه . إنّه في أحسن الأحوال يتوجّه للدّعوة إلى التّأصيل لا يتجاوزها . وتتوجّه الدّعوة يَغْلِبُ السّعي إلى ترجمة ما عبّر عنه فيها من غايات إلى مسالك عليها تتطلّع إلى تحقيقها . فما هي أهمّ هذه الغايات الأساسيّة ؟ وكيف كانت علاقة المسالك المقترحة بهذه الغايات ؟ وأيّة صلة لطبيعة هذه المسالك بما ورد في إطار التّأصيل التّنظيريّ من رؤى وتحديدات؟ وأيّة قيمة لمسالك التّأصيل الإبداعي هذه إذا ما قورنت بما أُلِحّ عليه من تطلّعات ؟

تكاد تطغى كلّ تصوّرات الخطاب التّأصيلي ، وذلك مهما كانت المنطلقات فيها متغايرة ، حول غايات أساسيّة عامّة يُلِحّ السّعي إلى تحقيقها

من وراء الدعوة الى التأصيل . وتتمثل في تجاوز حالات التردّي التي يعيشها المسرح بين العرب ، والعمل من ناحيه ، على الإرتقاء بالممارسة العربية لهذا الفنّ غير العرضيّ على نتاجاتها من حالة التقليد والاستلاب الى مستوى الإبداع الفعليّ وتحقيق الذات ، وهي السّعي ، من ناحيه ثانية ، إلى بناء علاقة أخرى بين الجمهور العربيّ ونتاجات هذا الفنّ تتجاوز العلاقة العابرة السّائدة لتُصبح بمثابة العادة الرّاسخه في حياته التي تجعل من هذا الفنّ أداة تعبير عن حاجاته الفعليّة للإنسان العربيّ فيظفر المسرح بمعناه عند العرب ويكتسب ممارسة هذا الفن جذورها بينهم . (166) هذه هي العايات العامة التي تجمع بين أغلب الدعوات إلى التأصيل ، وذلك على إختلاف المنطلقات الفكرية والجمالية التي إعتمد أصحابها . فكيف كانت المسالك المقترحة لتحقيقها ؟ وكيف كان التّعبير عنها ؟

إنّ ما وقفنا عليه في إطار التأصيل التنظيريّ من ضروب التّناقر في مستوى الرّؤى والمرتكزات لا يُمكن أن يكون الاّ مؤثّرا في وجهة هذا المسالك ، إلاّ أنّ الاختلاف في طبيعة المسالك المقترحة ليس مرتبطا بضروب هذا التّناقر فحسب وإنّما للاُمور عائدة بطبيعة هذا الفنّ في ذاته إذ أنّ المسرح بمتاز، إذا ما لم يُنظر إليه بإعتباره جنسا أدبيّا فحسب ، بسمات تجعله "فنّ المفارقات بامتياز" ، (167) فبقدر ما يبدو المسرح فنّا بسيطا غاية في البساطة إذا ما نظر إلى جوهره وحدوده الدّنيا التي بها يكون،بقدر ما يتجلّى فنّا مركّبا غاية التركيب ومعقّدا غاية التعقيد . فهل هناك أبسط من لفظ ممثل يمسرح ؟ ولكن هل يمكن أن يكتمل الفعل المسرحي دون أن تتعدّد وجوه الفعل فيه تعدّدا وتتشابك صُور العوامل تشابكا ؟

إن متناول الإبداع المسرحيّ بالتّحليل والتقويم ، إذا ما كان ممارسا له و/أو عارفا بأسراره ، لا بدّ مواجهٌ لهذه المفارقة باحثٌ على طُرق تجاوزها . وطبيعيّ أنْ تقاس قيمة ما يُقترح من المسالك الإبداعية ، من ثمّة ، بدرجة إستيعاب صاحب الخطاب التأصيليّ لهذه المفارقة ومدى قدرته على ترجمة

---

166) أنظر الفصل الثالث من هذا البحث وخاصّة الفقرتين (3-2-3) و (4-2-3) .

167) تعبير إعتمده آن أوبرسفيلد (Anne Ubersfeld) أنظر كتابها : lire le théâtre, ed.sociale. Paris (1979). p: (13).

أبعادها وتجاور إمكانياتها .

والناظر في ما ورد في الخطاب التأصيلي للمسرح العربيّ من مسالك للتأصيل الإبداعي يلاحظ أنّ ساعي تحقيق الشمول ليس على نفس الدرجة من الأهمّية في ما تقتضيه أصحاب هذا الخطاب ، وذلك حتّى وإن كان الاتّفاق حاصلا بين وجهات نظرهم ، ونكاد نتراوح مقترحاتهم في هذا المجال بين الاقتصار على عدد من النّواحي يحبّذ إحتنابها أو حصر عدد من المعيقات يتحتّم معالجتها (168) وبين من يعلن برنامجا يتعدّى الممارسة المسرحية في ذاتها لتشمل مجال العمل الثقافي (169) الأمر الذي يحملنا على التساؤل عن المنطق الذي يمكن أن تنضبط حسبه مسالك التأصيل الإبداعيّ هذه ، أتعتمد فيه درجة الإكتمال والشمول ؟ أم يرتبط الأمر بموجّهات المرتكزات الفكريّة والجمالية التي وقفنا عليها في إطار تصنيفنا لمسالك التأصيل النّظري ؟

لقد ذهبنا إلى الأمر إلى إعتبار المرتكزات الفكريّة والجماليّة مقياسا أقرب إلى الموضوعيّة وإلى إقناع وقفنا على ثلاثة أصناف تتفاوت مرتكزاتها الفكريّة والجماليّة أو تتّحد مع معاني الأصالة ومع وظائف هذا الفنّ النّاجمة عنها والتي وقفنا عليها في الباب السّابق ، (170) يتعلّق

---

168) مثلما كان الأمر ـ مثلا ـ بالنسبة إلى توفيق الحكيم مثلاً عند تذييله لمسرحية "الصفقة" والتي إختصر فيها موانع تأصيل الفنّ المسرحي في عدم الوقوف على اللّغة المناسبة وعلى شكل المسرح المناسب وعلى شكل من التعامل مع الجمهور والممثّل وعلى نوع من الأداء مناسب . أنظر تذييل مسرحية (الصفقة) وقد سبق التعريف به .

169) أنظر البرنامج الذي أعدّه سلمان قطاية ـ مثلاً ـ لجمع المادة التراثية وإستيعابها من طرف رجال المسرح وتسهيل ما به يمكن أن يظهر مسرح عربي أصيل والذي بدا أشبه ما يكون ببرنامج ثقافي عام محدّد الخطط والمؤسّسات ، أنظر : سلمان قطاية ، المسرح العربي من أين وإلى أين ؟ ص(68 ـ 69) .

170) التأصيل النظري أو البحث عن العمق المفقود أنظر بالأخص الفقرة رقم (3 ـ 4 ـ 4) .

الأول منها بتحقيق العمق المفقود الخاص لعراقة الممارسة وتأصلها في حين يرتبط الثاني بتحقيق إنغراس في الأرض وإندماج في النّاس ويتوجّه الثالث إلى تحقيق "إسكالية درامية مخصوصة". إلاّ أننا لاحظنا، عندما امعنّا النّظر في الأمر، أنّ هذا التّصنيف لا يكاد يختلف نتائجه عن نتائج التّصنيف المعتمد مقياس الإكتمال والشّمول. فلقد عثرنا لكلّ توجّه من توجّهات التّأصيل التّنظيري الثلاثة الأساسيّة على صورة للتّأصيل الإبداعيّ مناسبة تختلف من حيث مكانة ساحل الاكتمال والشمول فيها عن الصورتين الأخريتين؛ فلاحظنا، مثلاً، أن مسالك التأصيل الإبداعي التي حدّد أتباع التّوجّه الأول هي أميل إلى تجسيد "نموذج" للمسرح يسعى الدّاعون إليه للإعلان بإختلافه عن "النموذج" العربيّ وبإكتمال عناصره الفنّية وشمول مكوّناته سعيًا منهم للبرهان، من ناحية، على مشروعيّة التّطلّع إلى التّغيير عن المسرح العربي وعلى إمكانيّة إنجازه، من ناحية أخرى. أمّا ثانية الوجهات المقدّمة لمشاغل التّاريخية على "ساحل العراقة" فلا يعوّل أتباعه فيه، عند حدّ مسالك التّأصيل الإبداعي، على بناء نموذج مسرحيّ واضح المعالم يسعى إلى تطبيقه أو إلى السّير على منواله. وإنّما يعملون فيه على تحديد السّلوك الواجب إتّباعه عند ممارسة هذا الفنّ دون إكتراث خاصّ بالصّورة النّهائيّة للنّاتجات الفنّية النّاشئة عن تلك الممارسة.

أمّا التّوجّه الثالث المركّز على تحقيق رؤية درامية عربيّة مخصوصة، فلئن كان أتباعه غير منشغلين، في ما يقترحون من مسالك للتّأصيل الإبداعيّ، ببناء نموذج للمسرحيات واضح المعالم، فإنّهم يرون أن توفّر الشّرط والغاية من الممارسة المسرحية والمتمثّلين في تعبير درامية ذو هنيّة المبدع ذو هنيّة من توجّه إليه نتاجات فعل الإبداع لا يمكن أن يتحقّق ما لم يحترز الممارسون للمسرح من العرب عن النّهج السائد. فلابدّ من هذه الأنماط الواحد تلو الآخر والتعمّل على الوقوف على طبيعة ما إقترح فيها من مسالك للتّأصيل الإبداعيّ فنرى آفاقها وحدودها.

5 — 3 — 1 — تحقيق العمق المفقود أو بناء النموذج العربيّ الآخر :

لقد وقفنا في الباب السّابق على المكانة الخاصّة التي حظيّ بها البحث عن العمق المفقود في إطار التأصيل التّنظيري للممارسة العربية لهذا الفن. فلقد عمد

أغلب أصحاب نصوص الخطاب التأصيلي إلى استعراض الظواهر التراثية الشعبية منها والنخبوية ، المتصل منها بالفرجة والظاهرات الشعبية أو المرتبطة بالتعابير الإنشائية ؛ سعيا إلى بيان المدى المسرحي الكامن فيها . ولم تكن الغاية من ذلك البحث عن جذور للممارسة العربية للمسرح فحسب ، وإنما تجلى – الى جانب ذلك – السعي إلى تحقيق هذا العمق المفقود ، بعد كشفه ، مسلكا من مسالك التأصيل الابداعي كثيرا ما عبّر عنه بـ"إستلهام التراث" أو "معالجته" . وقد تبيّن لنا أن في الأمر ، عند أصحاب النصوص التأصيلية ، وجهين لا يخلو الواحد منهما من تنويعات .

5 – 3 – 1 – 1 الوجه الأول في "تحقيق العمق المفقود" :

أما الوجه الأول فينطلق فيه من عنصر بعينه أو مظهر بذاته من هذا التراث فيشتغل من خلاله إلى رسم نموذج في الإبداع يُعتبر طريقا إلى تأصيل الممارسة العربية لهذا الفن وغالبا ما يتعلق الأمر بما يعتبره مخرج المسلك العنصر الأهم في مجال الفعل المسرحي الذي على أساسه يتحقق التأصيل الإبداعي أو لا يتحقق . وتمثل لهذا النوع من المسالك بمثاليين إثنين ينسب أولهما إلى عز الدين المدني وينسب الثاني إلى يوسف إدريس . ولقد إعتمد الأول في ما ذهب إليه على أسلوب من أساليب النثر الفني العربي هو "الاسنطراد" خصّه بقسم هام من نصه التأصيلي الأول (172) . فاعتبره الأقرب ، من ناحية ، إلى التعبير عن خصوصيات الذهن العربي والأقدر ، من ناحية أخرى ، إذا ما تحقق ، على تحقيق فنية في الكتابة المسرحية عربية تخرج عن نماذج الكتابة العربية وتمتاز فيها "بالمرونة" و"الحركية" وسهولة "التفاعل" ، ولئن أشار الكاتب إلى أنه لا يذهب إلى حدّ إعتبار الكتب العربية القديمة قد إنفردت وحدها بخصائص هذا الأسلوب ، فإنه ذهب إلى أنها كانت دعامة في الإنشاء الأدبي العربي القديم ، فضلا عن كونها رائجة في آداب الشعوب المتوانية في القدم . وهي تتلخص في مفهوم "الاسنطراد" الذي جعل

---

172) عز الدين المدني ، بيان حول إستعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان ، سبق التعريف به .

منه مؤلف هذا الديوان (173) مبدأً جماليًا أساسيًا ساعده في "الحمّال والنبات" (174) وفي هذا الديوان المسرحي بالذّات على اكتساب شكل مسرحي متكامل، ومكّنه من تركيب العمل الدرامي تركيبا مرنا، حركيا، متفاعلا جدًا، بل جدليًا وأعانه في الانصراف أو يكاد عن قيمات المسرح الغربي - الكلاسيكي منه والحديث الطلائعي - ودفعه بفضل ذلك كلّه إلى الاقتراب أكثر فأكثر من الأرضية الذهنية، إن لم يقم عليها عمدا، لا سيّما في الماضي الحفصاوي والثاني عبر الواقع التعيسي الحالي، ليكون في نهاية المطاف تعبيرا عن المستقبل، كما يتصوره فيها جميعا، ويتزوّق منها، ويتطلّع لأسمائها..." (175)، ويعمد عز الدين المدني الى تحديد مواصفات هذه القيمة/النموذج إنطلاقًا من إستعراض معاني الإسترداد المتعارفة منذ القديم (176) والمتجلّية في خروج الكاتب عن "محور الكلام حسب هو الخاطر" (177) وفي تداخل الأغراض وتعدّد الروايات للحدث الواحد إضافة إلى إدماج التعليقات والتأويلات في متن الروايات ذاتها، مشيرًا الى أن في الخروج عن منطق التصنيف والتضييد المعروفين منطقًا آخر يوفر المتعة والفائدة (178) وذاهبا إلى أنّ معالجة المظاهر التي تتجلّى فيها هذه المعاني وإعتمادها بشكل إرادي ومقصود من شأنه أن يمكّن الكاتب من "الاستحواذ على الواقع المتشعّب" (179) وقدّم مسرحيته

---

173) المقصود بذلك مسرحية الزنج التي أطلق عليها إسم ديوان مسرحي سعيا إلى إجتناب عبارة مسرحية الغربية المراجع، أنظر: محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، رسم للنشر، تونس 1983 ص: (110).

174) عنوان لرواية كتبها المدني، ونشرها سنة (1972).

175) عز الدين المدني، الزنج، ط II ص (23 — 24).

176) أشار إلى المعاني التي ذكرها الجاحظ وإعتمدها في كتبه وإلى الأصبهاني وكتابه الأغاني.

177) المصدر السابق، ص (28).

178) المصدر السابق، ص (28).

179) المصدر السابق، ص (29).

"دسوان الزنج" باعتارها تجسيدا عمليّا لهذه الفنّية المخصوصة (180) التي أكتشف، فاكتملت بذلك صورة النموذج . أمّا المثال الآخر المجسّد لهذه الوجهة من "تدفيق العمل المقصود وبناء النموذج المضادّ" فيتمثّل في الصّورة التي قدّمها يوسف ادريس "للفرفور" في كلّ من نصّه التأصيلي الرئيسيّ (181) ومقدّمة مسرحية "الفرافير" (182) . فلقد إنطلق الكاتب من عنصر بذاته من "السامر" (183) العصريّ هو الشخصية المحوريّة التي تنشط سمر السّامرين وحاول من خلال بيان ميزاتها أن يرسم نموذجا لشخصيّة كوميديّة شعبية متفردة في بيئتها غاية في الثّراء من حيث مواصفاتها الخاصّة ومن حيث موقعها من المجموعة التي تعيش بينها ، ومن حيث الوظيفة الاجتماعيّة التي تلعبها "ففرفور هذا أو زرزور لعبس [– في رأي يوسف ادريس –] ممثّلا بالمعنى الذي نفهمه الآن من كلمة ممثّل لأنه في حقيقته أيضا وفي حياته العادية فرفور . انّه ظاهرة إجتماعيّة موجودة في كلّ زمان ومكان ... [إنه] الانسان السّاخر بسليقته وبطبعه ..."(184)

---

180) التزامنا بالاختصار على الخطاب التأصيلي دون الإبداعات الفنّية الفعليّة في هذه الدراسة لا يسمح لنا بالبحث في المسرحية عن مدى تحقيق النموذج وعن مدى الخروج في ذلك عن النموذج الغربي في الكتابة . لكنّا تناولنا الأمر في بحثنا المذكور . أنظر مسرح عزالدين المدني والتراث ص(111 – 114) بالخصوص .

181) يوسف ادريس ، نحو مسرح مصري، أنظر: نحو مسرح عربي، سبق التعريف به ص(434 – 436) .

182) يوسف ادريس ، الفرافير سبق التعريف بها ، ص (131 – 135) .

183) يعرّف يوسف ادريس "السامر" كما يلي : "السامر حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصّة سواء أكانت أفراحا أم موالد ، ولكن الملاحظ أن عدد المعترفين فيه قليل جدّا لا يتعدّى فرقة الموسيقى وراقصة الفرقة والمغنّي ... وروايات السامر التي يسمونها الفصل ليست رواية واحدة إنما هي عدّة فصول لا يعمد فيها إلى الانحناك وبعضها الآخر يعمد إلى إزجاء الحكم والمواعظ ، وغنية هذا المسرح على حقيقته لا تتجلّى إلّا في الروايات المضحكة . ليس للروايات تصور مكتوبة وانّما لها تصور أو مواضيع متوارثة (جيلا) يتّفق الممثلون في بداية الفصل في همسات سريعة على الخطة العامّة". (نحو مسرح مصري ، سبق التعريف به ص(434) ، والأقواس من عندي الكاتب .

184) المصدر السابق ، ص(485) .

بل وبذ حسب يوسف ادريس إلى أن "الفرافير" نتاج طبيعيّ للمجتمعات لا يمكن أن نعيش من غيرهم"...فالفرافير هم ساعات الشعب المضبوطة التي عليها تضبط حياتهم . . . والجماعات البشرية حين تنتج من بين آلاف أفرادها عبقريا وظيفته الأولى وعمله أن يرى حياتها ويراقبها ويتذوقها إذ الآخرون مشغولون تماما بمزاولة هذه الحياة ، لتستطيع الجماعة بعد ذلك أن تلتئم وتغني كل حين ليلة تسمع فيها رأي هذا الذواقة الجسيم الذكي الوقاح الصريح صراحة قد تخدش حياء الصالحين فيهم . ولسانه يتعلثم دائما وهو أكبر كبير الى أصغر صغير ." (185) وعوضا من الكاتب على تأكيد عراقة هذه الشخصية في المجتمع المصري واثبات تميزها أجهد يوسف إدريس نفسه حتى يبرهن على أن "السامر" مختلف عن "الكوميديا دي لارتي" (186) وأن "فرفور" مختلف عن الشخصيات/الأقنعة التي تميز هذه الأخيرة (187). واكتفى في ذلك بالإشارة إلى تعدد الشخصيات في "الكوميديا دي لارتي" والاقتصار في السامر على "فرفور" وحده (188)

185) المصدر السابق ، ص (485) .

186) "Commedie dell'arte" جنس من التعبير المسرحي الشعبي أرد هر في إيطاليا في القرن XVI وهو على نقيض المسرح الأدبي لا يعتمد نصا مكتوبا بشكل نهائي وانما يقتصر فيه على تخطيط تقريبي يتفق الممثلون على المواقف الأساسية فيه ومواقع الاضحاك ، تقبل البداية في الحوار . ويعوّل فيه على الارتجال والتفاعل مع الجمهور ، وهو فن متوارث عبر الأجيال ويحافظ ممارسوه على أسرار المهنة فيه ويتناقلون مخططات العروض أبا عن جدّ . انتشر انتشارا خاصا في أوربا في القرن XVII وكان تأثيره كبيرا على مسرح موليار Molière . ويجد في هذا القرن حظوة خاصة مردّ ما اكتسبه فيه من قلبات رائعة وناجحة في مجال تمثيل الممثل تتماشى وشاغل البحث عما يجلس الحالات المسرحية الحية باعتماد الحدّ الأدنى من الوسائل التقنية : جسم الممثل . أنظر بالأخص : Patrice Pavice, Dictionnaire du théâtre op. cit. p: (78-79).

187) يعتمد جنس الكوميديا دي لارتي مجموعة من الشخصيات لها وظائف ثابتة ومحددة ، يضع الممثلون أقنعة وأزياء مضبوطة تدل على تلك الشخصيات .

188) المصدر السابق الذكر ص (484) .

في حيس أن صور التّلاقي بين النّوعين من الفرجة الشعبيّة كبير (189) وعند يوسف ادريس إلى كتابة مسرحية "الفرافير" (189) فتجلّى السعي واضحا عند هذا الكاتب لإقامة النّموذج الآخر، النموذج المضاد.

5 ـ 3 ـ 1 ـ 2 الوجه الثاني في "تحقيق العمق المفقود":

أمّا الوجه الثّاني في تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج الآخر فيختلف عن السّابق وعن الوجوه الأخرى من حيث أنّه لا يقتصر على ظاهرة بعينها من ظواهر التّعبير التراثية ينتقيها. ولا يتوجّه إلى مدى واحد في العرض المسرحيّ يحدّد مواضعاته المميّزة ويرسم المسلك المناسب لتحقيقه انطلاقا ممّا ينتقي من الظواهر التّعبيرية التّراثية مثلما كان الأمر بالنسبة إلى المثالين السّابقين، كما أنه لا يكتفي بإحصاء مجموعة من المواصفات المميزة للفرجة والمفرج العربيّين يستقيها ممّا يستعرض من الظّواهر التّراثية فيسوقها في شكل قائمة من الأوامر والنّواهي شأن سلمان قطاية، مثلا، (190) ولا يقتصر على حصر الأمر في عدد من المشاكل تقف دون انتشار هذا الفن بين العرب واقتراح حلول لهذه

---

189) أنظر: رأفت الدويري، أرلكينو وفرفور والبحث عن الكوميديا ديلارتي (كتبها بأسلوبها: ...) المجلّة (مصرية) عدد 111 مارس 1966.

189) قدّمت المسرحية يوم 16 أفريل 1964 بالقاهرة، فلم تكن متأخّرة عن تاريخ صدور مقالاته الثلاث.

190) يختم سلمان قطاية استعراضه للظواهر المسرحية العربية بهذه الخلاصة:

" وهكذا بإمكاننا أن نخلص إلى نتائج عملية ايجابية هدفها خلق فنّ مسرحيّ عربيّ أصيل منها:

1 ـ العودة إلى التراث القديم والحديث لدراسته عليا
2 ـ ضرورة الالتصاق بالشعب، فالمسرح الجوّال أفضل من المسرح القومي مثلا.
3 ـ الاتّجاه نحو المسرح الدائم
4 ـ الاعتماد على الواقع من الاستلهام
5 ـ الاكتفاء بالعناصر التّقنية الأوروبية
6 ـ رفض مفاهيم الفن الثامن عشر الأوروبي عن المسرح وعدم قبول آراء النقاد العرب من الجيل السّابق
7 ـ الاستمرار في البحث عن العناصر والخصائص الفنّية للأشكال المسرحية للإستفادة منها، وليس إعادة عرض تلك الأشكال". ص(68) من نصّه "المسرح العربي من أين الى أين". ويعيد هذه النقاط نفسها مع تغيير طفيف في ترتيبها فحسب أنظر ص: (88) من المصدر ذاته.

المشاكل مثلما ذهب إلى ذلك توفيق الحكيم في ما ذيّل به مسرحيّة "العفقة"، مثلا ، (190) وإنّما يعمل أتباع هذه الوجهة على إستفراء مجالات الموروث سعيًا وراء الوقوف عمّا يمكن أن يمثّل العمق المفقود للممارسة العربيّة لهذا الفن ويعمل على التّأليف بين ما يقف عليه من إستنتاجات تخصّ المواعفات المميّزة للفرجة والمتفرّج العربيّين تأليفًا يرتسم من ورائه مسلك التّأصيل الإبداعي مسلكًا متطلّعا إلى تغطية العمل المسرحيّ في شموله وضمان تميّزه عن مسالك الإبداع العربيّة .

وتتجلّى في العيّنتين اللّتين سنعرض، تنويعتان إثنتان لهذا الوجه في تحقيق العمق المفقود وبناء النموذج المضاد المتطلّع إلى الشمول ، فلنتطرّف فيهما .

5 — 3 — 1 — 2 — 1 النمـــوذج / القالـــب :

أمّا أولى هاتين العيّنتين فتتمثّل في ما أسماه توفيق الحكيم "بالمسرح المركّز" (191) والذي كان بمثابة الإجابة العمليّة على السؤال الذي طرحه في مستهلّ كتابه "قالبنا المسرحي" والذي ورد في الشّكل التّالي : "هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالميّ وأن نستحدث لنا قالبا وشكلا مسرحيّا (هكذا) مستخرجا (هكذا) من داخل أرضنا وباطن تراثنا ؟ . ."(192) ولقد ذهب في بيانه لهذا القالب ، أوّلا ، إلى حدّ سماته المميّزة وعمل ثانيا على تعليل سرّ تلك السّمات ثمّ قدّم تطبيقات سعى من خلالها إلى توضيح معالم القالب ، وإلى ابرازه في صورة نموذج مكتمل يمكن أن يضاهي النّماذج العربيّة .

أمّا السّمات المميّزة فقد حدّدها في شكل شرطيّن : أن تستنبط مكوّنات هذا القالب من مواد وعناصر تراثية عربيّة بعيدة عن "كافة المؤثرات الخارجيّة" (193) فتجلّت العراقة في ذلك ، متماهية مع نقاء الأصل . أمّا الشرط الثاني فتمثّل في " أنّه يجب أن يكون [هذا القالب] صالحا لأن تصبّ فيه

---

190) يحصر توفيق الحكيم في "البيان" الذي ذيّل به مسرحيّته " العفقة" (سبق ذكره) المسألة في أربع مشكلات هي مشكلة اللّغة (ويقترح لغة تجمع بين خصائص الدّارجة عند النطق والعربية عند الكتابة) ومشكلة المسرح (ويقصد بها المكان ويقترح عدم التقيّد بالشكل الصارم للمسارح نظرا لعدم توفّر هذه المسارح في مصر والبلاد العربية بعدد كاف)، مشكلة الأداء (ويعتبر الأداء الواقعيّ هو الحلّ لبناء مسرح مقنع) مشكلة الجمهور والفلكلور (ويقترح العمل على إيجاد مسرحية " يمكن أن يشاهدها الجمهور على إختلاف درجاته الثقافية . . . " وكلّ ذلك يندرج ضمن "استدراج الجمهور العربي" إلى هذا العمل .

191) توفيق الحكيم قالبنا المسرحي سبق التعريف به ص(21 — 22) .

192) المصدر السابق الذكر ص(11) .

193) المصدر السابق الذكر ص(12) .

كلّ المسرحيّات على إختلاف أنواعها من عالميّة ومحلّية ومن قديمة وعصرية" (194).
لقد عدّل ما ذهب إليه بالعباس على القالب الأوربي " فنحن نسمّي القالب الأوربي أو العالميّ قالبًا وسكلًا لأنّه صالح لأن نصبّ فيه كلّ الموضوعات والأفكار من الغرب والشرق على السواء . . . وكما نصبّ نحن منذ القرن الماضي ، فكرتنا وموضوعنا في الشكل أو القالب الأوربي أو العالمي فإن الشّرط الأساسي لنا يمكن أن نسميه قالبنا العربي هو أن يستصيغ الأوربيون بدورهم هم وغيرهم من مؤلّفي العالم أن يصبّوا في قالبنا العربيّ أفكارهم وموضوعاتهم . . . " (195). هذه هي السمات ، فهيم يجلّى هذا القالب عليّا ؟

لقد إنطلق توفيق الحكيم من فنون الحكاية والسرد العربيّة بإعتبارها وحدها الأشكال العريقة التي لم يمسّها تأثير خارجيّ وحصرها في ثلاثة أنماط هي "الحكواتي" أو الحاكي "المقلداتي" أو المقلّد والمدّاح (196) وعهد الى إعطاء كلّ واحد من هؤلاء الثلاثة وظيفة محدّدة بأدائها يكتمل "القالب العربيّ" ، وتمثّلت وظيفة الأوّل في تقديم المسرحية والتعريف بالمقلّد والمدّاح وسرد الأحداث والرّبط بين المواقف ، أمّا وظيفة المقلّد (197) فتقليد كلّ شخصيات المسرحيّة المعروضة في حين يقتصر دور المدّاح على تعويض "الجوقة" عند الحاجة (198) ، مختزلا بذلك ، في عالمه هذا ، عدد الممثلين في ثلاثة مهما كان عدد شخصيّات المسرحيّة المعروضة ـ وأسعفني في العرض على كلّ مسارحنا الرّحب والتّمثيل ، فلن يكون لعالمنا هذا بالتأكيد حسبة مسرح ولا ديكور ولا إضاءة ولا مكياج ولا ملابس ، فكما كان الحاكي والمقلّد

---

194) المصدر السّابق الذكر ، ص(14) .
195) المصدر السّابق الذكر ص(14) والنقاط المسترسلة من لدن الكاتب .
196) المصدر السّابق ص(12) .
197) أضاف "المقلداتيه" أو المقلّدة للأدوار النسائية .
198) أنظر القسم التطبيقي من الكتاب .

والمدّاح والشاعر يقومون في الماضي بأعمالهم بملابسهم العادية في أيّ مكان ويحدثون أعمق الآثار ، كذلك مسرحنا هذا سيكون بهذه البساطة . . . " (199)
وذهب إلى أن الاهتمام في هذا القالب "وأساس فلسفته ، التي يختلف فيها عن فلسفة القالب الأوروبي : [هو] أن يقوم على فكرة التقليد وليس على فكرة التمثيل . . . " والتأطير في هذا القالب الذي اقترحه توفيق الحكيم يلاحظ مجموعة من المعارضات أهمّها ينمّ عن أنّ القالب الذي قدّمه الكاتب المسرحي لم يتعلّق بالكتابة المسرحية وفنّياتها بقدر ما توجّه إلى طرق الأداء المسرحيّ لنصوص مسرحيّة جاهزة . والعناية بطرق الأداء المسرحيّ لا يمكن — إذا ما أُريد لها الوصول والإقناع — أن تقتصر على إعادة كتابة افتتاحيات النصوص المسرحية السبعة التي إنتهى للقسم التطبيقي (200) بمثل أُريلت فيه خاتمة الشخصيّات وتُسبق كلّ أقوالها إلى المقلّد وأُريلت الملاحظات الركحيّة وأُدمجت في كلام الحكواتي وإنّما كان من الواجب أن تتوجّه إلى ميدان الإخراج المسرحي وفنّيات الممثّل وطرق التحكّم في حيّز التقليد أو التمثيل ؛ خاصّة والكاتب ألحّ عند تقديمه لقالبه هذا على ضرورة أن يتّسم بالتميّز وقابليّة الإنجاز ، إضافة إلى العراقة والعصاء . وهل يكفي حتّى يكون كذلك ، أن يشترط الحكيم في عمل "المقلداتي" أن يكون "عسر التفسير [الخاصّ "بالقالب العربي"] (201) فيتحرّك [المقلّد] بسرعة بين شخصيّة وأخرى في نفس الوقت . . . ويبرز معالم كلّ شخصيّة واضحة ، جليّة متميّزة عن غيرها بكل سماتها وإشاراتها ونبراتها ولازماتها وكوامن شاعرها وتفكيرها . . . كلّ ذلك مع عدم تقمصها . . .

---

199) المصدر السابق ، ص(15) .
200) إختار سبع مسرحيّات هي : أجاممنون " الأسخيلوس" ، من ترجمة لويس عوض ، و"هملت" لشكسبير من ترجمة خليل مطران "وديون جوان" لموليير من ترجمة أدوار ميخائيل ، و"بيرجنت" لابسن من ترجمة علي الراعي ، "وبستان الكرز" لتشيكوف من ترجمة لسهيل إدريس و"ست شخصيات تبحث عن مؤلف لبيرندللو" من ترجمة محمّد إسماعيل و "هبط الملاك في بابل" لدورينمات من ترجمة أنيس منصور ، ويبيّن أن هذه المسرحيّات تنتمي إلى عصور مختلفة فتكاد تغطّي عصور المسرح الأوروبي كلّها . ولعلّ إختياره دلّ ناجم عن سعيه للبرهان على قدرته قالبه هذا على إستيعاب كلّ أنواع المسرح .
201) أنظر "قالبنا المسرحي" ص(18 — 19 — 20) بالاختصار .

فهو داخل فيها ومبتعد عنها في نفس الوقت . . . " ؟ (201) ، وهل يمكن أن يُقنع بقابلية إنجاز قالبه هذا دون أن يخوض في المجالات التقنية المتعلّقة بالنظرى العمليّة للتّعبير الجسديّ والصوتي التي يفتضيها عمل الممثل بالشكل الذي حدّد ، ودون تناول نسق الحركة والصوت وصلتها بفضاء اللّعب والتقليد ؟ واضحٌ أنّ هذا القالب ناجم عن كاتب مسرحيّ معوّلٍ في ما قدّم على معدافية حقّقها له رصيدُه في الكتابة فآنساه بخوض غمار ميدان يجهد عنه بعدا ، هو ميدان الممارسة الركحيّة هذا بالنّسبة إلى قابلية الإنجاز ، أمّا عن مظاهر الحرافة والتميّز عن الشكل الغربيّ التي إشتُرط في القالب الذي إقترح ، فلا بدّ وكذلك مفتعلة كلّ الافتعال في خطابه التأصيليّ هذا ، ولقد بيّن إبراهيم حمادة في مقال له قيّم حول كتاب الكاتب (202) هناتِ المرتكزات التي إعتمد عليها توفيق الحكيم في مشروعه التأصيلي هذا "فالشخصيّات المقدّمة على أنّها تقليدية ومستولدة من بطن التراث الشعبيّ الخالص ، قد ظهرت - حسب رأي إبراهيم حمادة - في أزياء مستعارة بل ومستعملة من قبل ، فأين إذن الخصائص المحلّية الصميمة في القالب العربيّ المقترح ؟ . . . " (203) ولقد عمد كاتبُ المقال ، في تعليل ما ذهب إليه ، إلى المقارنة بين السّمات المميّزة للشخصيّات التراثية في إطارها الأصل وبين مواقعها المكتسبة عندما أُدمجت في القالب المقترح فلاحظ أن الكثير من هذه المواقعات يضيع عن بعض هذه الشخصيات بشكل يصح إعادتها في صورتها الجديدة إلى مراجعها الأصل أمرًا غير يسير "فالمدّاح [مثلا] الذي كان يتنقل بين القرى ويقوم بالنّظر على الدّفّ يروي للأهالي في شكل إنشاديّ ترتيليّ قصصًا منظومةً حول الأنبياء والصالحين ومعجزاتهم . [يعمد إليه الحكيم] . . . بدور الجوقة في

---

(201) المصدر السّابق ، ص (17 - 18) .

(202) ابراهيم حمادة ، توفيق الحكيم والبحث عن القالب المسرحي ، فصول [المصرية] المجلد الثاني ، العدد الثالث ، أبريل ماي . يونيو 1982 ص (59 - 67) .

(203) المرجع السّابق الذكر ، ص (61) .

مسرحيّة " أجممنون " لـ" أسخيلوس" . . . عند تطبيق هذا القالب ، على تلك المسرحيّة يعني هذا شيئا خطيرا ، وهو أنّ المدّاح قد تخلّى عن وظيفته التّراثيّة المعهودة ، وتقلّد وظيفة أخرى مختلفة ، يمكن أن يقوم بها الحكواتي إلى جانب تعليقاته المحدودة . فعندما يقصد المدّاح مهمّته السّعيدة ـ التي لا يكون سعيدًا إلاّ بها ـ لن يصبح عنصرا سعيدًا ، مدعوّا ـ بصفته رسميّة ـ للاشتراك في تمثيل قالب سعيد عميم ، بل سيصبح أيّ فرد ، ما دام قد تجرّد من مهنته الأصليّة التي وُلد عليها ، وميّز بها" . (204) وإبراهيم حمادة في تعليقه عندما يتعرّض إلى مسألة منهجيّة هامّة تواجه الباحث في أمر إستلهام التّراث وتوظيفه . وتتمثّل هذه ، في الكيفيّة التي يجب أن تكون بها مراعاة المادّة التراثيّة المستلهمة عندما تكون في إطارها الأصلي بين المواصفات التي تكسبها عندما تندرج ضمن المنظومة الجديدة التي فيها تتشبّث الجنس المسرحي الجديد . ويبدو المفارقة أكبر وضوحا عند المقارنة بين دور التّوظيف وغاياته المعلّن عنها في الخطاب المنظّر وبين الصورة التي تظهر فيها تلك المادّة المستلهمة في الإطار الذي وُظّفت فيه فعلاً ، فعالما ما يصير حضور المادة المستلهمة في إطارها الجديد على مجرّد إضافة إسمها على وظيفته أو على عنصر ينتميان إلى مكوّنات البنية المسرحية الحديثة المتفارقة ، فكذا كان الأمر بالنّسبة إلى "المدّاح" في قالب توفيق الحكيم وبالنّسبة إلى تطبيق فنيّة "الاستطراد" التي دعا إليها عز الدين المدني (205) .

أمّا عن شرط التّغيّر في القالب العربيّ ، فإنّ تحقّقه قليل الإمتناع في القالب الذي إقترح الكاتب ، وذلك لأنّ السّمة التي إعتبرها خاصّية من خاصّيات الأداء العربيّ في هذا القالب ليست كذلك في سيء ، فإجتناب تقمّص

---

204) المرجع السّابق ص(61)

205) لقد بيّنا في البحث الذي خصصنا لمسرح عز الدين المدني والتراث" أن الأقسام التي أطلق عليها هذا الكاتب عنوان "استطراد" ليست ، في حقيقة الأمر ، إلاّ تجسيدا لفنيّة الومضة الراجعية" " Flash Back " ، أنصر ، محمّد المديوني ، مسرح عز الدين المدني والتراث ، سبق ذكره ، ص(121 — 122) بشكل خاص .

الممثلين للشخصيات المسرحيّة التي يؤدّونها هو واحد من التقنيات الأساسية (206) التي عوّل عليها برتولد بريشت لتحقيق مبدأ "التغريب" (207) الذي يمثل ركيزة أساسية من الركائز التي إنبنت عليها نظرية المسرح الملحمي وممارسته، إلاّ أنّ دعوة بريشت تتميّز عمّا نادى به توفيق الحكيم لا بالسبق فحسب ولا بذكر مراجعه (208) في الأمر فقط، وإنّما في إندراج دعوته ضمن منظومة فكرية متكاملة لا يبدو فيها "التغريب" وتقنياته مبدأ جمالياً معزولاً عن باقي مبادئ المسرح، بل يتأسّس هذا المبدأ بالنسبة لبريشت من خلاله إلى تجاوز أحد الأسس النظرية التي يرتكز عليها المسرح السائد الكلاسيكي منه والبرجوازي والمتمثل في الاعتماد على مبدأ الإيهام بواقعيّة الأحداث بشكل يندمج معه المتفرج ميتافيزيقيا إلى حدّ التماهي (209) مع البطل، وعن هذا الإندماج تتمّ عمليّة "التطهير" (210) التي نظر لها أرسطو في كتابه "فنّ الشعر". ويتمّ كذلك تغيير رؤى للعالم هي، في أغلب الأحيان، تؤكّد الواقع الموجود

---

206) يعتمد بريشت لإحداث مفعول "التغريب" (أنظر الهامش اللاحق) تقنيات مختلفة: إضافة إلى الأداء الخاص للممثل يمكن أن نذكر منها، وضع المناظر أثناء تقديم العرض على مرأى ومسمع من الجمهور، إعتماد حركات من لدن الممثلين بعيدة عن محاكاة الواقع، طبيعة الحبكة...

207) ويطلق عليها بالألمانيّة تعبير Verfremdung ويشار إليه في اللغة الفرنسية بمفعول [V] أو effet d'etrangité أو effet de distanciation أنظر:
P. Pavis, Dictionnaire du theâtre, op. cit. p: 125-126.

208) يشير برتولد بريشت في أكثر كتاباته إلى أنّه إقتبس فكرة الأداء المعتمد على التغريب من مسارح الشرق وخاصّة منها المسرح الصّيني، أنظر مثلاً الفقرة التي ضمّنها كاتب المقال التالي في مقاله:
Walter WEIDEL, L'acteur de l'ère scientifique, in OBLIQUES n° (20-21), p: (151-152).

209) ونقصد بهذا التعبير ما يطلق عليه في اللّغة الفرنسية مفهوم " identification " أنظر:
J.L. Backes, les avatars de l'identification, in l'Herne, (numero special) Bertholt Brecht, Ed. de l'Herne, Paris, 1979.

210) نقصد بها مفهوم "catharsis" اليوناني، والتطهير واحدة من أهم الغايات والنتائج الحاصلة عن التراجيديا، ويتمّ ذلك عبر عاطفتي " الشفقة" و" الخوف"، "الشفقة" على البطل ممّا يستشعره من مصير بنتيجة زلّته و"الخوف" من أن يحصل للمتفرّج ما حصل للبطل، فيتطهّر من الميولات التي أدّت إلى خطيئة البطل.

ونحوّل دون تعبيره (211) . وعلى هذا المستوى ينجلّي مبدأ التحريب مبدأ أساسيًّا إذ يُعوّل عليه بريشت لكي يُزيل حالة الاغتراب عن المتفرّج فيصبح قادرًا على اتّخاذ المواقف المناسبة إزاء ما يشاهد مادام حاضرَ الذّهن منتبهًا ، ومن هناك يزوّده بما به يستطيع أن يُجابه الواقع المعيش مجابهةً سياسيّة عالمة (212) . ولا تتخلّى المراجع العربيّة الكامنة وراء ما قدّم توفيق الحكيم ضمن "قالبه المسرحي" على أنّه عربيّ خالص في مقولات بريشت وحدها وإنّما تمثّل كذلك في مسألة الاستعاضة عن "الحسبة" وعن المسلّمات العلّية ، فهو "يماسي بعض الحركات المسرحيّة الحرّة ، على حدّ تعبير ابراهيم حمادة ، التي تقوم عروضها المبسّطة في الشوارع والمقاهي والأفنية والحجرات . . ." (213) ولعلّ ما حسم به توفيق الحكيم نفسه انتماءه هذا يؤكّد عدم اقتناعه بما ذهب إليه فلقد كتب : "على أنّي أريد أن أنبّه بوضوح إلى أنّه ليس معنى اتّخاذي بهذا القالب الانصراف عن القالب العالمي المعروف وما يسير فيه من اتّجاهات وتطوّرات . . . بل على العكس فإنّي إلى جانب ذلك أنادي أيضا بالاحتفاظ في نفس الوقت بالخطّ الذي سرنا فيه حتّى الآن من معاصرة الفنّ المسرحيّ العالميّ حتى لا ننفصل عن الركب الحضاري العام في جميع خطواته وتطوّراته . (214) ثمّ إنه لم يحاول أن يكتب على منوال النموذج الذي حدّد ولا أن يتعمّد في "قالبه" هذا ، مسرحيّة من مسرحيّاته

---

211) أنظر القراءة التي قدّمها أوغستو بوال للمراحيديا في كتابه الموسوم بـ : مسرح المقهورين في نسخته الفرنسية :
Augusto Boal, Théâtre de l'opprimé, Maspero, Paris. 1977.
أنظر بالأخصّ الترجمة التي أنجزها الباحث للفصل الموسوم بـ"المراجيديا ونظامها الإكراهي عند أرسطو" والمنشورة في الحياة الثقافية عدد (35/ 1985) ، ص . (1 و — 123) .

212) أنظر مجمل كتابات برنولد بريشت ، ونخصّ بالذكر منها الأرغنون الصغير في نسخته الفرنسية ص : (38) ، (46) ، (111) بالأخصّ .

213) أنظر مقال إبراهيم حماده السابق الذكر ، ص(62) .

214) أنظر نصّ توفيق الحكيم المذكور ، ص(23) .

أو مسرحيّات غيـــره (214).

5 ــ 3 ــ 1 ــ 2 ــ 2 النموذج/بنْية الفرجة :

أمّا المبْنة الثانية لهذا الوجه من السعي إلى تحقيق الصمم المقصـــود وبناء النموذج المضادّ ، فتتمثّل في ما إقترحه شريف خزندار في نهايـــة نصّه التأصيليّ الرئيسيّ (215) الذي عمد فيه إلى إستعراض مختلف الظواهـــر المسرحية التي عرفها العرب والمسلمون سواء منها ما تعلّق بالأشكال التعبيريّة الشعبية منها والرسمية أو بعروض الفرجة والتجمّعات الشعبية (216) معترفا بها مؤكّدا ضرورة التمييز فيها بيْن ما هو حيّ بيننا ما اندثر أو في طريقه إلى الزوال وقد ركّز عنايته على الشكل الأول داعيا إلى أن بنـــاء نموذج للتعبير الدرامي العربي المعاصر" لا يمكن أن يحوّل فيـــه إلاّ على الحيّ من الظواهـــر التراثية . فما هي هذه العناصـــر والعوامل التي بالتأليف بينها يمكن أن ينشأ هذا النمـــوذج ؟ وما مواصفات هذا الأخيـــر؟

لقد أعتبـــر شريف خزندار كلاّ من "التعزية" والكاراكوز الشكلين الأساسيّين اللّذيْن لا يمكن "للتعبير الدرامي العربيّ المعاصر أن يتجاهلهما" (217) وذلك لأنّهما ، في رأيه يؤلّفان معًا بُعدين من أبعاد حياة الانسان العربـــي لا ينفصلان ، وهما : البُعد الديني والبعد السياسيّ والإجتماعي ، ثمّ إنهمـــا يتمّـــان في فضاءيْن مسرحيّيْن متقابليْن إذ تتمّ التعازي في فضاء مفتوح في حيـن لا يمكن أن يتمّ الكاراكـــوز الاّ في فضاء مغلـــق (218). وعمد شريف خزنـــدار إلى تأويل ما إعتبره خصائـــصَ مميّزةً لهذيْن التعْبيريّتـــن تأويـــلاً لا يخلو مـــن جهد في التجوّز كبيرٍ سمح بأن يوفّـــر لهذيْن الشكليْن المقوّمات الأساسيّـــة التي يحتاجهـــا ــ في رأيه ــ أي تعبير درامـيّ وخاصّة منها الفصل والفكر (219)

(214) أنظر قائمة مؤلفات توفيق الحكيـــم .

(215) Cherif Khaznadar, "Pour le " recréation" d'une expression" op.cit.

(216) المصدر السّابق ، ص (62 ــ 63) .

(217) المصدر السّابق المذكـــر ص (62 ــ 63) .

(218) المصدر السّابق ، ص (62) .

(219) المصدر السّابق ، ص (64) .

فالعنصر الجمهور في تفاعله مع التعاني ، مثلاً ، يوفر لهذا الشكل التعبيري على التأمل الديني ما يفتقده من فعل درامي ، وذهب إلى أن الجمهور في تفاعله كذلك مع خيال الظل الذي لا يخلو من فعل درامي قد توفر لهذا التعبير ما يحتاجه من مدى تأملي فكري غائب عنه (220) وذهب إلى أن وضع الأسس اللازمة لنشأة "تعبير درامي عربي معاصر" رهين التأليف بين خصائص كل تعبير من هذين التعبيرين بضاف إلى ذلك من ناحية ، التعبير والموسيقى والرقص وهي عناصر متوفرة فيهما معًا (221) ويُطعِّم ، من ناحية أخرى ، بعناصر فرجوية مستقاة من فنون الحكاية المتصلة الحضور في المغرب وعدد من العناصر الدرامية المتناثرة في عروض الاحتفالات التي عرفها العرب (222). والتأطير في المنحى الذي إتخذه التحليل الذي إعتمد شريف خزندار في خطابه التأصيلي هذا ، يلاحظ أنه قدم جهدا هامًا للتوفيق بين المقدمات التي أعلن عنها في بداية نصه فلقد تعلق، من ناحية ، بإثبات عراقة التعابير الدرامية عند العرب سعيًا إلى إثبات وجود الجذر المفقود للممارسة العربية لهذا الفن والعمل على تحقيقه ، وأنح من ، ناحية ثانية ، على ضرورة توفر سمة المعاصرة في التعبير المسرحي المنشود وذلك حتى يتجلى النموذج الذي سيرسمه نموذجًا يضاهي النموذج الغربي . هذا ممزقًا بين أمرين تحقيقهما هنا غير يسير ، وقد تجلى هذا التعبير في أنه أنح ، من ناحية ، على ضرورة أن تكون المواد التراثية المستعادة في خدمة

---

220) المصدر السابق الذكر ، ص (62) .
221) المصدر السابق الذكر، ص (53) .
222) المصدر السابق الذكر ، ص (53) .

التعبير الدرامي العربي حيّة عند النعمان (223) ولكنّه ذهب في الآن نفسه إلى إعتبار "النعاني" ، مثلاً ، تعبيرا مسرحيّا أساسيّا لا يمكن تجاهله ، في حين لم يكن خافيا على شريف خزندار أن النعماني شكل تعبيري قد إندثر أو هو آيل (224) إلى الاندثار ، إضافة الى أن النعاني الفاطميّة لا تحمّل العرب كلّ الحرب ولا المسلمين كلّ المسلمين . ولعلّ هذا الأمر هو الذي جعله لا يدعو في آخر نصّه إلى التخلّي عن الأشكال التعبيريّة الموروثة الآيلة إلى الزوال تخلّيا تامّا ، وإنّما يدعو إلى توظيف ما هو أساسيّ فيها لبناء التعبير الدرامي المنشود ، (225) دون أن يضبط بوضوح المقاييس المميّزة بين ما هو أساسيّ وما هو غير ذلك .

ولقد عمد شريف خزندار ، تتويجا لنصّه النّاقص هذا ، إلى ضبط مجموعة من الثوابت طبّقها على العناصر المكوّنة "لتعبير مسرحي عربي معاصر" (226) . وسعى إلى رسمه في صورة تمكّن من توفّر فيه مقتضيات الدرجة المسرحيّة ومقوّمات الإبداع المسرحي . وجسّد ذلك في عناصر أربعة عمل على تحديد بنائها تحديدا بدا متناغما مع خصائص المسرح العربيّ . وتتمثّل هذه العناصر في "المكان المسرحي" و"الجمهور" و"الممثّل والممثّلين" و"الموضوع" (227) .

والنّاظر في مواصفات العناصر المذكورة الأولى يلاحظ أنها تنفي كلّها في عدم

---

223) المصدر السّابق ، ص (62) .
224) يقرّ الكاتب تصريحا بالأمر ، أنظر المصدر السّابق ص (63) .
225) المصدر السّابق ص (63) .
226) المصدر السّابق ص (63) .
227) المصدر السّابق (ص 64 — 65) .

الخضوع للمسرح العلمي على الطريقة الإيطالية (228) إذْ أنّه ضبط ميزات "المكان المسرحي العربي" في غوايت ثلاثة هي : أن يكون حيّزا عموميا تجرى المسرحيات في الهواء الطلق أو في أماكن عمومية مغلقة" (229) ، من ناحية وأن لا يخضع فضاء هذا المكان لتحديدات نهائية ، من ناحية ثانية ، وأن لا يكون عبء ، من ناحية ثالثة ، بين الخاصة والركح قطيعة(230). وهذه السمات هي فعلا السمات المميزة للمكان المسرحي بالنسبة إلى "المسرح على الطريقة الايطالية". وذلك لأنّ دخول هذا المكان مشروط بشروط مضبوطة ولأنّه منقسم إلى فضاءات ذات وظائف محدّدة ومضبطات الفرجة فيه تتطلّب الفصل بين الخاص حيث يجلس المتفرّجون، والركح حيث يمثّل الممثلون . والركح أساسه ما يكون بصندوق ذي جدران أربعة رابعها وهمي هو فتحة الركح على الخاص التي منها يتابع المتفرّجون وقائع العرض المسرحي وكأنها تتمّ حقا ، إذ يعمل الممثلون على تناسي وجود الجمهور عند ما يمثّلون ويعمل الجمهور على عدم الإشعار بحضوره ومثل هذه الصلة تعني التسليم بمجموعة من الاتفاقات الضمنية بين الجمهور والممثلين تترجم عليها بسلوك مضبوط أساسه أن يجلس المتفرّج جلسة المتابع المتقبّل في مكان بعينه لا يبرحه إلا عند نهاية العرض ، في صمت وسكون، ومع تركيز إنتباهه على نقطة واحدة هي الركح وما يدور فيه بشكل يسمح بحصول الاندماج في الأحداث والتماهي مع البطل . وهذا النوع من السلوك لا يراه شريف خرندار يتناسب مع مواصفات الجمهور العربي ،

---

228) أنظر: Le Théâtre à l'italienne

H. Leclerc, la scène d'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne, in encyclopédie la pleiade, p (581).

229) المصدر السّابق ، ص(64) .

230) المصدر السّابق ، المعطيات نفسها .

حسب ما نجلّت له من خلال ما استقرأه من أشكال الفرجة العربيّة التراثيّة فهو في نظره حرّ في حركته ليس مُلزمًا بطقوس محدّدة وقت الفرجة فبإمكانه الوقوف أو الجلوس ويمقدرته توجيه انتباهه إلى هذه الوجهة أو تلك ، قد يأكل وقت العرض وقد يشرب ، (231) بل إنّه قد لا يتوانى عن المساركة في الفرجة بتعليق لفظيّ أو حركيّ فهو الجمهور العفوي سلوكًا ومزاجًا وهو الذي لا يمكن أن يكتفي بدور المتقبّل السلبيّ (232). أمّا عن الممثّلين فإنّهم بالضرورة محلقون عن الممثيل في المسرح العربي " على الطريقة الإيطالية" في نهج تمثيلهم ونوع علنهم بالجمهور ، إذ هم في الفرجة الشعبيّة العربيّة مبنيو الغلة به يعبّرون عن سواده وقضاياه لا يحتفظون عنه إلاّ في ما يمتازون به عليه من قدرات في مجال المحاكاة والموسيقى والغناء والرقص والعنّ (233) . وبعدم القطيعة بين القاعة وبين الركح المؤدّي إلى صعوبة التمييز بين الممثلين والجمهور من ناحية ، وتحويل الممثلين في تمثيلهم على الارتجال من ناحية ثانية دفعًا سريعًا خزندار إلى حلق وظيفة "المنشّط" الذي عليه يعوّل في "المسك بخيوط اللّعبة" (234) عبلف إنتباه المتفرّجين إلى مظهر بعينه من الفرجة حينًا ويتدخّل في تمثيل الممثل ليوجّه الفرجة المعرّضة بحكم إبتنائها على الارتجال إلى التعبير ، الوجهة التي يرى . هذه هي الثمات الثوابت في العناصر الثلاثة الأولى التي عليها يمكن أن يبنى "تعبير مسرحيّ عربيّ معاصر" أمّا العنصر الرابع فيتعلّق بالموضوع (234') وفيه اعتمد الكاتب ، لبيان مجالاته على نصيين تفرتين اقتبسهما من مقال

---

231) المصدر السّابق ، ص(64) .
232) المصدر السّابق ، ص(64) .
233) المصدر السّابق ، ص(65) .
234) المصدر السّابق ، المعطيات ذاتها .
234') المصدر السّابق ، ص(64 — 65) .

لـوي ماسينيـون L. Massignon الشهيـر (235) تعرّضت واحـدة منهما لمسألـة الفنون التجسيديـة في الاسلام وذهـب فيها كاتبهـا إلـى أن الفكـر الإسلاميّ قد رفـض التجسيـد بالمفهوم الإغريقـي والرومـانيّ ولكنّـه لم يرفـض كلّ صور للتجسيـد الفني مهما كانـت ، وتناول في الثّانيـة مسألة حرّيـة الانسان في نظر المسلميـن، فرأى أنّها مُقيّدة بالإرادة الإلاهيّـة على نقيـض النظرة الغربيّة التي تعتبرها مطلقـة (235). وكأنّ خزندار يريـد ، بتضمينـه هاتين الفقرتيـن ، أن يُقنعنا ، من ناحيـة ، بعدم خـروج "التعبيـر المسرحيّ العربـي المعاصر" المفترج عن تعاليـم الاسلام الّذي بدا مقوّمـا من مقوّمات الإنسـان العربي في خطابـه التأصيلـي هذا (236) وأن يقصـر ، من ناحيـة ثانية ، مجالات المعالجة في هذا المسرح على المسائـل الاجتماعيـة دون غيرها ، بعيـدًا عن القضايا المتعلّقـة بمنزلة الإنسـان في الكون ومدى رضاه ورضوخه لهـذه المنزلة أو ثورته وتمرّده عليها . ولعلّ هذا ما يفسّـر إلحاحه على أن المحـور الرئيسيّ الذي تدور حولـه مواضيع المسرح العربـيّ المنشود إنّما هو الانسان في صلته بنفسـه وبالإنسان (236) .

هذه هي أهمّ مواصفات المسرح العربـي المنشود حسبما وردت في خطـاب شريـف خزندار التأصيليّ . فما هو مدى تحقيقهـا للعمق المفقـود ؟ ومـدى إكتمال "النموذج" الذي اقتـرح ؟

لئن ألمّح شريـف خزندار عند بيانه للثوابـت التي عليها يرتكز "التعبيـر المسرحيّ العربـيّ المعاصر" على أنّها مستوحـاة ممّا إستقرأه من ظواهـر فرجويّـة تراثيـة

(235 Louis Massignon, Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in Syria, II, 1921. p: (47-53), (140-160).

(235') المصـدر السّابـق ، ص (64 ــ 65) .

(236) كثيرا ما يعوّض "عـرب" "بمسلميـن" وما يعتبر كلامـه على المسلمين كلاما على العرب . أنظـر ص (62) مثلا من المصـدر المذكـور.

(236') المصـدر السّابـق ، ص (65) .

عربيّة حتّة فانّه خصّ النعماني ومسرح خيال الظلّ ، ضمن ما إستعرض ، بمكانة خاصّة (237) . والنّاظر في "النموذج" الذي قدّم لا يلاحظ لهما حضورًا في سماته تتناسب مع ذلك الموقع الذي حظيا به من لدنه . وإذا ما تدبّرنا الثوابت التي ميّزت العناصر الأساسيّة التي إبتنى عليها "النموذج" والتي إعتبرها صالحة مع طبيعة المخرج العربيّ ومميّزة لهذا التعبير عن النماذج العربيّة ، لاحظنا أنّ ما حدّد من ميزات وخصائص للمسرح العربي المنشود من خلال بيان تلك الثوابت ، لم يتبلور في شكل بنيه مسرحيّة عربيّة واضحة المعالم وإنّما اقتصر على بيان السّمات العامّة للفرجة وخاصّة منها ما تعلّق بنوعيّة تفاعل الجمهور معها . غير أنّ ذلك لا يمنع القارئ من أن يستشفّ بعض السّمات المميّزة للمسلك الإبداعي المقترح من خلال مواصفات الفرجة تلك . فلقد بدت لنا "للمسرح البرجوازي" الذي يجد في المسرح العلبيّ على الطريقة الإيطالية الإطار الأمثل لتجسيده أحسن تجسيد إلاّ أنّنا إذا ما إستثنينا ما ضمّن الكاتب نصّه ، بمناسبة بيان "النموذج" العربي — من أراء "للوي ماسينيون" في حضور نظرة الإسلام لحريّة الإنسان وللفنون التجسيديّة ، فإنّ السّمات التي قدّم للمسرح العربي ويبّس لبسرعيها ما يجعلها خاصّة بالعرب دون سواهم . فسلوك الجمهور وطبيعة تفاعله مع الفرجة إنّما هو سلوك الجمهور السّعيّ ، مهما كانت جنسيته ، مع ضروب الفرجة الشعبيّة في كلّ مكان وكلّ زمان ؛ وكذلك هو السّأن بالنسبة إلى حيّز العرض وسمات الممثّلين ؛

---

(237) المصدر السّابق ، ص(62) .

فالدّعوة الى ترك المسرح المبنيّ على الطّريقة الإيطالية وسطرماته الجماليّة وما يفرض من طقوس وأنواع من السلوك تجمّد الفعل المسرحي وتُفقده جوهره ، من ناحية ، ولفتُ الإنتباه ، من ناحية ثانية ، إلى ما في المسرح الشعبي من طاقات كامنة قادرة على إضفاء الحياة على هذا الفنّ ليسا أمريْن غريبيْن عن أكثر التيّارات المسرحيّة الغربيّة المتمرّدة على المسرح "البرجوازي" "الاستهلاكي" السائد .

ومهما كانت الأسس التي إعتمدها المبدعون والمنظّرون الغربيون في نقدهم للمسرح المبنيّ على الطريقة الإيطالية والمناهج المسرحيّة المنبثقة عنه تبقى مقتضياته مساعدةً ومناسبة ، فإنّ دلك لا يمنع إتّفاقهم حول أمريْن إثنيْن هما القاسم المشترك بين أغلبهم يتمثّل الأوّل في النقض إلى الأسباب التي تحول بين الشكل المسرحي وبين الحيّز الذي يتمّ ضمنه الفعلُ المسرحيّ إذْ كلاهما يؤثّر في الآخر أبلغَ التأثير . ويتمثّل الأمر الثاني في إعتبار تجاوز المسرح السّائد ، مشروطا بالتحرّر من هندسة المسرح على الطريقة الإيطالية ، فهذه الأخيرة تُمثّل ، في رأي "اريون بيسكاتور" E. Piscator ، مثلاً مختلفات [الحكم] الاستبدادي المُطلق ، إذ هي صورة لمسرح قصور الملوك . وما إنقسام القاعة حسب هذه الهندسة إلى مقاعد امامية (237) وشرفات في الطابق الاول (238) وأخرى في الطوابق المواليةومقاعد خاصّة (238') الاّ تجسيد للسلّميّة الاجتماعية التي ينتظم حسبها المجتمع الإقطاعي ..." (239) ولا معنى لبقائها إذا كانت غاية المسرح الجديد تغيير منطق تلك السلّميّة وبناء صلة أخرى بين البناءات المسرحية والجمهور الذي إليه توجّه . ويلتقي أنتونان آرتو A. Artaud مع بسكاتور ، على ما بين نظريتيهما للعالم

---

237) المقصود بذلك : Orchestre

238) المقصود بذلك : Balcons

238') المقصود بذلك : Loges et galeries

239) I. Piscator, le théâtre politique, l'arche éditeur, Paris 1972. p. (120).

- ولوظيفة المسرح من تناقض، حول ضرورة تَرْك المسارح المبنيّة على الطريقة الإيطالية فيعرد لمسألة الحَيّز المسرحيّ ومكوّناته فقرة هامة في "البيان الأوّل لمسرح الفسوة" (239') إذ يُعلن : " سنلغي خشبة المسرح والعالة – ونستبدلهما بمكان واحد – بلا حواجز من أيّ نوع . يصبح مسرح الأحداث ذاته ، وتعيد الاتصال المباشر بين المتفرّج والعرض ، والممثل والمتفرّج ، نظرًا لأنّ المتفرّج الذي وُضع وسط الأحداث ، محاطًا بها متأثّر أيضا بها . . . سنهجر صالات العرض الموجودة حاليًا ، وننتقل الى مخزن أو حظيرة "جراج" نعيد بناءهما . . . " (240) . وما كان لجان فيلار " Jean Vilar" أن يُهمل التعرّض للمسألة ذاتها سواء في مستوى ممارساته الإبداعيّة في إطار "المسرح الوطني الشعبي " T.N.P. أو على صعيد نظيراته المسرحيّة . فأشار، من ناحية ، إلى أنّ "الجماهير الشعبية يعد مها التقسيم التعسّفي للفئات الاجتماعيّة في صالاتنا الحاليّة . وبدلاً من أن يُوجِد ها المسرح ، فإنّ الهندسة الحاليّة للصالات تفرّق بينها . . . " (240') وألحّ ، من ناحية ثانية ، على أهمّية هندسة الحيّز المسرحيّ في تحقيق مسرح مختلف سيرًا إلى ما أمكنه أن يُحقّق في هذا المجال فصرّح أنّه "من الناحية التكنيكيّة . . . مشكلة الهندسة المعمارية هي أخطر المشاكل التي ينبغي حلّها . لا بد من بناء مسارح وسط التجمّعات السكّانية . وأن نُوجِد الصالات بين المتفرّجين بدلاً من التفريق بينهم . وفي عملنا حقّقنا حتّى الآن بعض المناذج قد أدخلنا على الخشبة بعض التعديلات .

(239') أ.أرتو ، المسرح وقرينه ترجمة د.سامية (سبق ذكره) ص: (79 – 83) وقد خصّص للأمر صفحة ونصف الصفحة من جملة الصفحات العشر التي إستغرقها متن البيان . قارن ذلك بالنسخة الأصل (الفرنسية) ص (146) .

(240) أنظر ص(85) من المرجع السابق الذكر .

(240') جان فيلار ، حول التقاليد المسرحيّة ، ص: (174) من ترجمة سعد اللّه ونوس (سبق ذكر هذا المرجع). قارن ذلك بالنصّ الأصل :

J. Vilar. de la tradition, op. cit. p: (175).

وأصبح أداء الممثّل يمتدّ خارج حدودها . كما ألغيا الستارة والحاجز الأمامي الذي يفصل بشكل مصطنع بين الممثّل والمتفرّج " (241) . ولا يكاد يغيب عن خطاب أغلب المسرحيّين العربيّين ذكر المسرح الشعبيّ والعناية بإحصاء سماته وإبراز إمكاناته الكامنة ، وما تخصيص "بيتر بروك" " Peter Brook " ، مثلاً ، لفصل كامل، من فصول كتابه "الحيّز الفارغ" (241) الا بُعدٌ للمسرح الشعبي الذي أطلق عليه إسم "المسرح الخشن " إلاّ دليلٌ على المكانة التي حَظِيَ بها هذا المسرح ويَحْظى عند أصحاب الرؤى التجديديّة من المسرحيين العربيين والمظاهر التي إعتنى بها صاحبُ "الحيّز الفارغ" عند معالجته لهذا المسرح تؤكّد أنّه مَعِينٌ لا يَنْضَبُ لِبَثّ الحياة في هذا الفنّ فقد ذهب إلى أنّ في المسرح الشعبي ما به يمكن أن "ينفذ المسرح " بعد أن أماته أركانُ "المسرحِ البرجوازي " الذي أطلق عليه تسمية "المسرح المُميت ملَكَةً" (242) فلقد بيّن أن تنوّع أشكاله وتعدّده لم يمنعاه من الحفاظ على خصائص أساسيّة هي حرارة التفاعل الإنسانية وعويصة التعبير وعبقه . فالفقد اتخذ أشكالاً مختلفة خلال العصور يجمع بينها جميعًا عامل واحد فقط : الخشونة . الفكاهة الحادّة والعرق والفجاجة والرائحة ، والمسرح الذي ليس في المسرح ، المسرح على مركبات وناقلات ومنصّات ، والجمهور يقف ، يشرب: يجلس حول الموائد ، يشارك ، يجيب على الأسئلة . . . والمسرح الخشن وثيق الصلة بالنّاس ، وقد يكون مسرح عرائس ، وقد يكون عرضا غلّابا كما يحدث حتى الآن في بعض قرى اليونان . . . " (242) على أن الأهمّ في هذا المسرح ، حسب بروك ، هو في عدم خضوعه لقوالب جامدة وعدم تحرّجه في تجاوز أحد الفرائض الأكاديمية

---

241) المرجع السابق ص(174 — 175) قارن ذلك بالنص الأصل :
J. Vilar. de la tradition théâtrale , op cit. p. (177) .

242) بيتر بروك ، المساحة الفارغة ترجمة : فاروق عبد القادر ، الحياة المسرحية عدد 16/15 ، ص: (129) .

242) هو المسرح البرجوازي أنظر المساحة الفارغة لبيتر بروك ، ترجمة فاروق عبد القادر ، الحياة المسرحية عدد (14) ص(62 — 76) .

242) المساحة الفارغة ، الحياة المسرحية عدد 16/15 ص(129) .

في الكتابة أو الأداء أو العرض، فهو يتميّز دائما بغياب ما يسمّى بالأسلوب، فالأسلوب بحاجة للفراغ واليسر..." فكلّ شيء يقع في متناول اليد لا بدّ من تحويله إلى سلاح وأداة... المسرح الخشن لا يلتقط ولا يتفحّص، فإذا كان الجمهور شكسبيا ومسلملا يعبأ الا همّ هو الصياح في وجوه مثيري الشغب وارتجال ما يسكتهم، لا المحافظة على وحدة الأسلوب في المشهد..."(243) فبيد و سريف خزندار، في ما حدّد من نوابت "للتعبير المسرحي المعاصر" إذا ما قارناه بالخطاب النقديّ والتنظيريّ للمسرح العربيّ المعاصر سعاعلا مع رجال المسرح العربيّ المجدّدين الساعين إلى بناء علاقة جديدة بين الممثل والجمهور تخرج عن علاقة الاندماج التقليدية متناغما مع أهمّ مقولاتهم المعقّدة النظر في الأسس التي عليها إنبنى المسرح الغربيّ السائد. والتقاء شريف خزندار مع هذه التيارات حول رفض هندسة المسرح على الطريقة الإيطالية وما تعبّر عنه تلك الهندسة من خيارات جمالية وفلسفية، واتفاقه مع أغلب أتباع هذه التيارات حول الرفع من قيمة التعابير المسرحيّة السمعبصرية والبحث عنها عن حيوية المسرح المفقود يؤكّد أنّ المسرح الغربي المعنيّ في خطاب شريف خزندار والمسعيّ إلى التخلّص معه إنّما هو هذا المسرح البرجوازيّ السائد، فيصطدم نتيجة لذلك مسعى "تحقيق الحي المفقود"، إذا ما كان مسروطا بتحقيق القطيعة مع المسرح الغربيّ مهما كان، بما إعتمد به البحث عنه؛ وذلك لانشباب ذاتها والمتّصلة بالخصوص في تعايش الأنواع المتناقضة في إطار هذا المسرح الغربيّ وانفتاحه أبدا على ما يمكن أن يجدّده حتى وإن كان ذلك مؤديا إلى وضع مقوّماته ذاتها موضع السؤال.

أما عن تحقيق المسرحيين العرب الدّاعين إلى التأصيل "للنموذج المحاد" تحقيقا فعليّا على صعيد ممارستهم الإبداعيّة لهذا الفن فلئن كان الحكم القاطع على الأثر يتطلّب معالجة نقدية للنتاجات المسرحية المعلن أصحابها فيها عن تحقيق ذلك "النموذج" وهو ما لا تسمح به المدوّنة النصية

---

243) بيتربرك، المرجع السابق، ص (12).

الذي حدّد لنا المقتصرة على الخطاب التأصيلي وحده دون الإبداعي ، فإنّ ذلك لا يمنعنا من الإشارة إلى أنّ الناشر في أعمال المسرحيين الذين اعتدنا منهم عيّنة ممثّلة للدّاعين إلى تحقيق العمل المفقود يلاحظ أنّ "النمـوذج" الذي أشار إليه الواحدّ منهم باعتباره تحقيقا تطبيقيا لمشروع التأصيل لا يكاد يجد صداه في أعمال الدّاعي إليه الأرحجيه تقييما مثلا على أن يُمثل ما "يُحدّد" مدلولة "النموذج" التأصيلي للإحداث. فلا يكاد نجد ، مثلا ، صدى "للإسطراد" يمكن تعيينه في أعمال عز الدين المدني الأرحجيه (244) ، ويكاد يكون مسرحيّـه "الفراغيـر" التطبيقيّ البهيم "للفرجوية" التي نادى بها يوسف إدريس (245) أما في "المسرح الكتّاب" الذي دعا إليه توفيق الحكيم فلم يشعّ ساحب "قالبها المسرحي" إلى سببه على أعماله المسرحيه الكتّاب رغم بتتبع إلى الشيوخ في مواله في ما يُعتبر من أعماله (246) وكلّ أمْرٍ إنّ إليه لا يعني أنكاتب غيره . ولا يكاد يختلف مدلول "النموذج" الذي نادى "سعد حزين دار" الى أنّ على مواله تحقيقا "لسيمبوزيوم" عربيّ معاصر" تلقد إنشغل المخرج بالتبسيط والخلط الثقافيين في موطنه الجديد "فرنسا" حيث أشرف على خطوط عدد من مؤسسات البحث الثقافي نذكر منها بالأخصّ دار الثقافة لمدينة "رين" "Rennes" ودار ثقافات العالم بباريس "Maison des cultures du monde" واقتصر عمله الإبداعي على إخراج بعض المسرحيات بين الحين والآخر (246) لا عدى عبرا للنموذج المسرحيّ الذي إليه تشير .

عما السرّ في ما بدا لنا من العزوف عن النّشر على منوال النماذج الثقافية إلى "تحقيق المفقود"؟ أهو كامنٌ في عدا "الجهد المفقود" في إضفاء الرونق بين طبيعته بين مقتضيات هذا الحقّ ومتطلّبات العصر؟ أم أنّ "النموذج" كامن في عُسْره "النمـوذج" ذاته ؟

---

244) انظر "مسرح عز الدين المدني والمسرح" سبق التعريف به ص 119) بالأخصّ

245) أنظر مثلا مقال عارف عبد الوهاب ، يوسف إدريس ومسرح الحكمة ، المسرح في "المسرح" نوفمبر 1966 ، ص 146) . ومقال رأفت الدويري "الكتابة والعرض . . . الثابت الذكي والمتحول" **دليل المتفرّج الذكي لألفراد فرج ، المؤلفات الكاملة رقم (8) ، الهيئة العامة للكتاب ص(99) وما بعدها . . .**

246) انظر مقالي كلّ من أمير سلامة ، المسرح الاقليمي والبحث عن هوية ، فصول ، المجلد الثاني عدد (3) جوان 1982 ، وأحمد فوزي فهمي : توفيق الحكيم وقالبه المسرحي المسرح (مصرية) عدد 51 .

246') يمكن أن نذكر بعض ما أنجزه في سوريا الاستقلال والقاعدة المؤسسة مع المسرح القومي والحديث الفولكلوري من الفرقة الدرامية للتلفزيون وما أنجزه في تونس وفرنسا لعبه التأراكيز لجوين شهادة في إطار فرقة مدينة تونس بإدارة علي بن عياد ، و"رحلة الحلاج" لعز الدين المدني في إطار دار ثقافات العالم التي يسيّر في باريس .

للنظر في الوجهة الثانية في حدّ مسالك التأصيل الابداعي ، ولنقارنها بالسابقة وبآفاق تحقّقها .

5 ـ 3 ـ 2 ـ الانغراس في النّاس والعصر أو بناء ممارسة أخرى لهذا العين :

لقد وقفنا في نطاق معالجتنا لمسألة التأصيل التنظيري في الباب السّابق من هذا الفصل على الخلاف الجوهري القائم بين المؤوّلين على السّواء في تحقيق العمق المفقود وبين المعاصرين عليهم من المقدّمين لشاغل "التاريخيّة" على كلّ الاعتبارات في نظرتهم التأصيليّة . فعندما بدت "العراقة" مُفتقرًا أساسيًّا لا تتحقّق أصالة التّعابير الفنّية من دونه في رأي أصحاب الوجهة السّائدة من المعوّلين على التّراث ، بدت هذه عند الآخرين عنصرًا ثانويًّا بالقياس مع مبدإ الانغراس في حاضر النّاس والتّفاعل مع شواغلهم . وبينما يُذكّر تحقيق التّأصيل مشروطًا عند الباحثين عن العمق المفقود بإحداث القطيعة مع المسرح الغربيّ مهما كان ذلك المسرح، لم يؤدّ ذلك في رأي الدّاعين إلى الانغراس في حاضر النّاس في مقام الشّرط السّابق . وإختلافٌ كهذا ، يطول مفهوم الأصالة وشروطها لا بدّ مؤثّر في مسالك التّأصيل الإبداعي المتصوّرة . فكيف نجلّي لأنفسنا هذا الاختلاف على مسالك التأصيل الابداعي في نظر التّياريين ؟

إنّ الصّورة الأوضح لانعكاسات هذا الإختلاف في مجال حدّ الأصالة الذي رأيناه على طبيعة مسالك التّأصيل الإبداعيّ ، تتمثّل أساسًا في نوعيّة المقاربة المتّبعة من لدن الطّرفين . فلقد عبّر المنطلق الرابط لعمل التّأصيل بتحقيق "العراقة" ، على أنحاء النّزعة الأرسي بمختلف تنويعاتها ، البحث ـ ضرورةً ـ في التّراث العربي عمّا يمكّن أن يحقّق هذه "العراقة" للممارسة الآنية والممكنة لهذا العين وذلك من خلال الكشف عن العمق المفقود وإعادة تنظيم مواد الموروث بشكل يتحقّق معه "النّموذج" الذي يجسّد هذه "العراقة" المكتشفة صوّرها بحكم إنتمائها إلى الماضي والمرجعة مظاهرها عن الإختلاف عن "الآخر/ الغرب" باعتبار ذلك الإختلاف "معطى أنطولوجيًّا"(247) ولئن تفاوتت درجة الوضوح

---

247) إستعرنا هذا التعبير عن عبد الكريم برشيد لاستيعابه الخصائص التي يقوم عليها الاختلاف مع الغرب في نظر أتباع هذا التّوجّه ، أنظر برشيد ، حدود الكائن والممكن . . . ، ص ( ) وبيّن أنّ " أنطولوجي " تعريبٌ لـ " Ontologique " وهو نسبة لمفهوم " Ontologie " الدالّ على "قسم من الفلسفة يبحث في الموجود في ذاته مستقلا عن أحواله وظواهره " . . . (المعجم الفلسفي ، صليبا ، ج II ، ص : (561) .

في صور هذا الاختلاف ونسبيّته في خطاب أتباع هذا التيّار ، ولذلك تباينت وجهات النظر في طبيعة المهمّة الواجب إقامتها بين العراقة المنشودة وبين حاضر العرب ومستقبلهم فإنّ هذين المبدأين قد اختلّا جزئيّا من مقوّمات خطابهم التأصيليّ ومن الشروط المحدّدة لمسالك التأصيل الإبداعيّ ، الموضوع الأساس .

في حين لم يكن للبحث عن "النموذج" المسرحي عند ضبْط مسالك التأصيل الإبداعي بالنسبة إلى المقدّمين لمفصل "التاريخيّة" من غائل "العراقة" ، ما يمكن أن يُبرّره ، وذلك لأنّ النظرة "التاريخيّة" تقتضي على مبدأ الصيرورة التي تفيد التحوّل والحركة،وفي "النموذج" صور من الاكتمال والنهائيّة نجعله أقرب إلى الثبات . فتصبح مسالك التأصيل الإبداعيّ ، إذا ما اجتهد فيها البحث عن "النموذج" ، لا تنطلق بضبط صورة نهائيّة للمسرح المنتظر ، قالبا فنيا كان أو شكلا من الأشكال أو فنية من الفنيات ، وإنّما ترتبط مسالك التأصيل الإبداعيّ - حسب وجهة النظر هذه - بحدّ الغايات من ممارسة هذا الفنّ وبضبط الكيفيّات الموصلة إلى هذه الغايات وبالطرق الضامنة للإنغراس في حاضر الناس وتواصلهم وبيان الشروط اللازم توفرها لتحقّقها وبالتنبيه إلى المزالق التي يمكن أن تحول دون ذلك . ويتجسّم ذلك كلّه في صور من السلوك العمليّ الحتميّ مع قناعات محدّدة يلتزم به الباحث ، في ممارسته الإبداعيّة عن "مسرح عربيّ أصيل ومتطوّر".

والناظر في نصوص سعد الله ونوس التأصيليّة يلاحظ هذا الميل عن النصوص في مسألة مواصفات الشكل المسرحيّ العربيّ المنشود فلا يحشر الكاتب نفسه على صورة نهائيّة ولا تقريبيّة للشكل الفنّي المرتقب ، وإنّما ترتسم في هذه النصوص الصيرورة المؤدّية إليه . وتتحدّد معالم هذه الأخيرة من خلال عمل الكاتب على تثمين مكوّنات الفعل المسرحيّ باعتباره "حدثا إجتماعيّا" (247) وعمليّة "تواصل فنّيّ" محدّدين في الزمان والمكان ، تدقيقا لا نكاد نعثر على مثله في أغلب النصوص التأصيليّة الباحثة أصحابها فيها عن "تحقيق العرض المفقود" و"بناء النموذج المفقود".

(247) سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربيّ جديد ، ص : (7) .

5 ــ 3 ــ 2 ــ 1 عيرورة الفعل المسرحي :

وتبدو هذه المكوّنات المنهجيّ إلى تدقيقها بمثابة الأسئلة المنهجيّة التي تطرح بالنّسبة إلى كلّ عمل إراديّ محدّد الغايات . وتشدّد آليّة جابة عن هذه الأسئلة راسمة لسلوك المُقدِم على هذا الفعل محدّدة لمعنى فعليه ولدلالاته . وتتمثّل هذه المكوّنات ،أساسا ، في الوجهة التي على النّاتجات المسرحيّة الأصيلة أن تأخذها ،(أي إلى من ؟)من ناحية ، وفي الغاية من ممارسة الإبداع المسرحيّ ،(أي لماذا ؟) من ناحية ثانية ، وفي الوسائل الموصلة إلى تحقيق هذه الغاية (أي كيف؟)من ناحية أخيرة.

5 ــ 3 ــ 2 ــ 1 ــ 1 جهة الفعل المسرحي :

فأمّا من حيث الوجهة فإنّ أحدث ذلك المكانة الأساسيّة في مسالك التّأصيل الإبداعي عند سعد الله ونّوس ،فهو يطلق من أنّ "الفعل المسرحيّ لا يمكن أن يتمّ دون متفرّجين وذلك باعتبار " المسرح حدثًا اجتماعيًا " مقدّما يحمل الكثير عن طبيعة هذا الجمهور ورؤيته لطبيعة الكائن ، "الفضيّة الأولى التي ينبغي مواجهتها ، لأنّ تحديد هويّة الجمهور، تركيبه الاجتماعيّ وظروفه الثقافية ، مشاكله وهمومه ومعاناته ... هو الذي سيحدّد لنا بالتّالي الأرض التي نعمل عليها ، والحدود التي نتحرّك فيها . كما أنّه الخطوة الأولى في تحديد ملامح التّعبير المسرحيّ الملائم لهذا الجمهور الذي لم يعد جمهرة من الأتباع تخفي عنصريّة التّاريخ وجوهرها ، وأشكالها ، وانحناءات همومها الدّاخلية على قسماتها . " (248) وتوجّه سعد الله ونّوس في تحديد سمات الجمهور العربيّ الذي يعمل التّأصيل بطلبه من بشرة تتميّز "الإطلاقية" و"التّجريد " (249) وتولي الانتماء الاجتماعيّ والانحياز الطّبقيّ أهمّيّة أساسيّة،فلقد أعلن ، من ناحية ، أنّ الجمهور الذي يعنيه هو الجمهور المنتمي إلى الطّبقات الكادحة،لأنّه رأى ، من

---

248) المصدر السّابق ، ص(؟) .
249) المصدر ذاته ، ص(13) .

ناحيـة أخرى ، إلزامًا عليه أن يسيـر إلى أنّ المقصود من ذلك إنّما هـو "معناه العميق لا الإدعائيّ إذ لا يكفي أن يصرّح المسرحيّ ، راكبًا موجة الاتّجاه العام ، بأنّ الجمهور الذي يتوجّه إليه هو الطبقات الكادحة . . . " (250) حتى يكون الأمر كذلك . وإنّما ينبغي أن يكون ذلك تعبيرًا عن اختيار واع على أساسه تقوم المواقف الفكريّة والتوجّهات الجماليّة . . . فتحديد الجمهور ، حسب تعبير هذا الكاتب ، ليس لفظة للاستهلاك ولا شعارًا للتظاهر وإنّما الفكريّ (هكذا) والسياسيّ (هكذا) بل هو عمل وسلوك . . . " (251) .

5 ــ 3 ــ 2 ــ 1 ــ 2 غايات العمل المسرحي :

أمّا عن الغايات من ممارسة هذا الفنّ فارتبطت بطبيعة الجمهور الذي اختار وبالانتماء الطبقيّ الذي حدّد . وتمثّلت في العمل على "توعيّة الجمهور بالواقع والتعبير" و"التحريض على تغييره" . ولقد عبّر سعد الله ونوس عن هذه الغايات بشكل مباشر ، حينًا ، ومن خلال ما أطلق من شعارات على المسرح المنشود حينًا آخر . فكتب ، مثلاً ، "المسرح الحربيّ الذي نريد هو الذي يدرك مهمّته المزدوجة: أن يعلّم ويحفّز مقرّه . . . مسرح يقلق . . . يزيد المتفرّج إحتقانًا . . . وهي المدى البعيد يهيّؤه (هكذا) لمباشرة تغيير القدر . . . " (252). وينوّاب في النصّ الأصيلي الرئيسي خاصّة ، ذكرُ الغايات المتعلّقة بالتعلّم والتعليم والوعي والتوعية والفاعليّة والجدوى والتأثير في مجال الحياة الاجتماعيّة والسياسيّة ، كلّما ذكر المسرحُ الأصيلُ المرغوبَ . فتكلّم عن "حركة

---

250) المصدر السّابق الذكر ، ص(12)
251) المصدر السّابق الذكر ، ص(11)
252) المصدر السّابق ، ص: (28) .

مسرحية . . . تتعلّم من جمهورها وتعلّمه . . . " (253) وعن تعبيرات مسرحية تشتمل ، بالإضافة إلى المتعة ، على تنمية الوعي وعلى تعميق إدراك النّاس لمصيرهم المشترك . . . لمشاكلهم . . . لقدرهم الاجتماعي . . . " ومن "تجربة أصيلة لمسرح شعبيّ ملتحم بالنّاس نابع من ظروفهم وله فوق ذلك فعالية . . " (254) وعن "شكل أصيل ومُجدد للاتّصال بالجمهور بدءًا من الجمهور . . . " (255) . وبيّنٌ من خلال سمات المسرح المنشود منه ذه ومن خلال ما حدّد من غايات من وراء ممارسته أن الوظيفة الأهمّ لهذا الفنّ، في رأي عبد الله وتّوس، إنّما هي الوظيفة السياسية وأنّ دور رجل المسرح ، في مـا يبتدع ، إنّما هو دور سياسيّ قبل كلّ شيء . ولا يبدو هذا الأمر ، في رأي الكاتب ، غريبًا عن طبيعة هذا الفنّ إذ هو جوهره الذي عليه تأسس ومن أجله اتّصل فلقد "نشأ المسرح، حسب تعبيره، سياسيًا ولا يزال وحتّى عندما يبدو غير مكترث بالسّياسة ، يتعاطى الخوض في مشاكلها ، ويتعمّد ما استطاع عن شجونها ودوّاماتها ، فإنّه يُعبّر عن موقف سياسيّ ، ويؤدّي وظيفة سياسيّة هي بالختصار صرف النّاس عن الاهتمام بقضاياهم الحيويّة ، وإلهاؤهم عن التّفكير بأوضاعهم ، وسُبُل تغييرها هذه الأوضاع . ذلك جوهر هذا المسرح ، زرّ الثقافة عامّة ، في كلّ زمان ومكان . . . " (256) فطبيعيّ ، من ثمّ ، إذا ما كان الجمهور المعيّن موجه وزّ التظيمات الكادحة أن يكون العمل على تغيير الواقع الاجتماعي في إتّجاه صالح هذه الطبقات إنّما هو وظيفة المسرح المنشود والغاية من ممارسته .

---

253) المصدر السابق ، ص : (13) .
254) المصدر السّابق الذكر ، ص : (14) .
255) المصدر السّابق ، ص : (16) .
256) المصدر السّابق ، ص (37) .

5 ــ 3 ــ 2 ــ 1 ــ 3 وسائل الفعل المسرحي وإطاره المحلي :

وأما عن الوسائل المحققة لهذه الغايات فلقد تجلت في صورة سلوك وسيرة يتجاوز المعاينة التقنية للمسرح ليتقمص مجالات الفضاءات الداخلية للفنان ونظرته للكون وطريقة تعامله مع الواقع المعيش . ويمكن أن نصنف هذه المجالات تصنيفا إجرائيا إلى ثلاثة ، الرابط بينها متينة وصلتها شرط الانحياز الطبقي الذي رأيناه وراء الخيارات الكاتب وراء هذا الانحياز والمواقف الفكرية الناجمة عنه ، حميمة . ويمثل المجال الأول طبيعة صلة الفنان بالجمهور الذي إليه يتوجه بمنتجاته الفنية الآتية ويرتبط الثاني بطرق التعامل مع المسرح الغربي أما الثالث فيتمثل في طبيعة الإطار الذي يتم فيه العمل الإبداعي التحليلي وحوله .

ولقد حدد سعد الله ونوس، في إطار بيان مسالك التأصيل الابداعي ، الحيلة التي على رجل المسرح أن يثيرها من الجمهور الذي إختار وإليه إنحاز فكانت أقرب ما تكون إلى الحيلة الناشئة في مدار جرّ أنطونيو غرامشي " A. Grameci بين المثقفين العضويين والطبقة الاجتماعية التي إليها ينتمون ، والمتجلية في التعبير عن تطلعات هذه الطبقة وتزويدها بمنجاتها وبوعيها لوظيفتها الخاصة ليس في المجال الاقتصادي وحسب وإنما في المجالين السياسي والاجتماعي أيضا . . . " (257) وذلك من خلال الانضمام بها والتناغم مع حس هذه الحيلة الجمالي ومع ما تراكم عندها من تجارب ومعارف (258) وهو ما يتطابق مع ما نادى به سعد الله ونوس في نصه التأصيلي هذا ، فهو يلح ، من ناحية ، على ضرورة التحام رجل المسرح بجمهور الطبقات الكادحة التحاما تنشأ عنه "معرفة علمية بأوضاع هذه الطبقات وطروفها المعيشية ومشاكلها . . . " (259) ويؤكد ، من ناحية أخرى ، أن "البحث الجاد عن أسلوب وشكل ولغة" ملائمة لا يمكن أن يكون إلا من خلال

257) أنطونيو غرامشي ، قضايا الحادية التاريخية ، ترجمة فواز الطرابلسي ، دار الطليعة بيروت ، 1971 . ص (127) .

258) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث ، وخاصة الفقرة رقم (2 ــ 2 ــ 5) .

259) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق ذكره ، ص : (12 ــ 13) .

"التجربة العملية الحيّة والتفاعل اليومي مع جمهور [هذه الطبقـــات] مستـــواه الثقافي ونمط تفكيره ، وأنواع استجاباتـــه ." (260) والتشبّـــع بما لديه من "إرث غنيّ من الأشكال وأنماط التعبير الشعبيّة (الفلكلوريـــة) . . . وتوظيفه بطريقة أجدى وأسلم من تلك التي يتّبعهـــا أولائك الذين يريـــدون أن يبنوا قاعدة على الفلكلور ، أو يترجموا فنّا ثقافيّا وحضاريّـــا بمفهـــوم الفلكلور وتطويـــره ، أو يستجيبـــوا لخطّ الدفاع سطحيّـــا في التجديـــد وتجريـــب الأشكال . ."(261) ، ولا نخفي علاقة التوجّـــه الذي سار فيـــه عبد اللّـــه بلّـــوس ، في هذا المجـــال ، بالمنطلق الأهمّ الذي بنى عليه نظرتـــه لهذا الفـــن والمتمثّـــل في النظـــر إلى المســـرح باعتباره "حدثًـــا اجتماعيّـــا" ، الأمر الـــذي يفسّـــر رغبته النظـــر إلى عناصر التكسّر الفنّي على أنّها "عناصر جماليـــة لا بدّ لها من حلـــول جماليّـــة" (262) ولعلّ ذلك التوجّـــه يقرّبنا ، عن المنحـــى المعوّل على "فلسفة الممارسة" أو البراكسيـــس (Praxis) التي "تفيـــد ، عند الماركسيـــين ، مجموع النشاطات التي تهدف إلى تبديل النظام الاجتماعي . ."(263) وننجـــذ "الممارسة" بدلالاتها هذه ، في رفع المركز من المنطلق الـــذي إليه يخضع خطاب الكاتـــب التأصيلي وتلقّيه تفهّمي عالـــم التأصيـــل الإبداعي الوارد فيه فهو لا يتنـــاول ، مثـــلا ، طبيعة التعامل مع الصـــرح الخرافـــي باعتبارها مسألـــة نظريّـــة ، وإنّما يعالجها من حيث علمها بضـــرورة الممارســـة الإبداعيـــة العمليّـــة ، الأمر الذي بدا معه التّنبّـــه إليها بمثابة علامة من العلامـــات الرابضة للنّهج الذي على رجـــل المسرح أن يسلكه لتحقيق "مســـرح أصيـــل ومتطـــوّر" لا بالنظـــر إلى طبيعـــة التعامل هذا ، إلّا من حيث الأثـــر المحتمـــل

---

260) المصدر السّابق ، ص : (25) .
261) المصدر السّابق ، ص (25) ، والقوسان من لدن الكاتـــب .
262) المصدر السّابق ، ص : (10) ، الهامش رقم (1) .
263) د . جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ، الجزء (I) ، ص 245 . أنظـــر كذلـــك :

Le Grand Larousse, T: 8, p: (752).

للقوالب المسرحيّة الغربيّة الجاهزة في تعطيل عمليّة البحث عن "العلاقة المسرحيّة" الحيّة على تفاعل حقيقيّ مع الجمهور الذي إليه يتوجّه رجال المسرح ، إذا ما كانت هذه القوالب الجاهزة مُتحكّمًا بها من طرف سيطرة على أذهانهم ولذلك ذهب إلى أنّ معالجة هذا الأمر طارئة ، لا دائمة ، بمرحلتين تُمثّلان في العقيقة مستويين في النّظر ، يرى أنّ على المتطلّع إلى إبداع "مسرح أصيل ومتطوّر" أن يتخلّص ذهنيًّا ، من كلّ ما يحول من كلّ التصوّرات الجاهزة التي تحكم ممارسة هذا الفنّ ويفتح على الممكن من خلال المعايشة اليوميّة لجمهور المتفرّجين الكادحين ، الإصغاء إلى نواقصهما والتناغم مع حسّهما وذوقهما .

ولا نتّفق ذلك ، في رأي سعد الله ونّوس ، إلّا إذا ما انطلق رجل المسرح الذي يعنيه " في البداية ... من نقطة شبيهة بالصّفر ، [فيهمل] ما جاءنا الآن من الجاهز للمسرح ، مدارسه واتجاهاته ... كما لا يجوز أن يقف في دوّامة الجدود التّامّة والتّمايز لعدّ إنجازاتهما ، ويجهد نفسه على إختيار واحد منها ، أو آخر ، دون فهم للأرضيّة التي سيجرّب فيها إختياره ، ودون إعتبار لارتباطها وانقطاعها ... " (264) ويدعو سعد الله ونّوس في التّعويل على هذا الموقف لاجتناب أسباب الوقوع في دائرة التقليد مع أقرب الطّرق إلى الأصيل المتعلّقين منهم بتحقيق العمق المفقود أو غير المتعلّقين (265) ، إلّا أنّه يختلف عن أغلبهم ، ومن هذا هو الجدوى الثّاني في طبيعة التّعامل مع المسرح الغربيّ ، على أنّه لا يعتبر التقليد متجلّيًا في مجرّد الإلتقاء مع تيّارات في المسرح الغربيّ ولا يتجسّد البعد عن التقليد ، حسبه ، في الاختلاف المطلق مع كلّ مسرح ينسب إلى الغرب ، وإنّما يتمثّل

---

(264) المصدر السّابق الذكر ، ص (22) ، ينسب الكاتب الأقواس الواردة في هذه الفقرة إلى ضمير المتكلّم الجمع (نحن) ولقد عوّضناه بضمير الغائب المفرد سعيا إلى التناغم مع السياق.

(265) فلقد كتب يوسف إدريس مثلًا : " ... علينا أن ننسى كلّ مفهوماتنا الأوروبيّة حتى بعلّاتها عن أرسطو وشكسبير وموليار ونقاد المسرح الكبار ... " نحو مسرح عربي) ص (494). وذهب روجي عسّاف في كتابه "الصرخة ... قلاع العدينة" إلى أنّ تحقيق مسرح مختلف "يتطلّب "شرطا أوليّا ... فهو في إعتقاد متعمّد لكلّ إرتباطاتنا المسرحيّة ... " ص (24 – 25) .

التقليد في الإنسياق بشكل مرضيّ والانغلاق في قوالبه المكتملة والخضوع إلى مقتضياته دون أن يكون لذلك داعٍ مقنعٌ ذو صلة بالغايات من ممارسة هذا الفنّ بالجمهور الذي إليه يتوجّه . ولا يُقدُ واجتناب التقليد ، نتيجةً لذلك ، مقتصرًا ، في رأيه ، على نجاعة التيارات المسرحيّة الغربيّة وإنّما يتمّ ذلك ، على العكس ، من خلال المعرفة الدقيقة لها والقدرة على التعامل معها تعاملاً نقديًا " . . . يمكن ، في رأيه ، للحركة المسرحيّة التي ينشدها ، وبعد أن تخلص في البداية للروح الجاهزة ، العودة [بحكم منطلقاتها وركائزها] إلى هذا التيّار ، واتخاذ موقف نقديّ منه إزاءه ، بحيث لا تبقى كلّ اتجاهاتها المسرحيّة العالميّة على تباعد المسافات بينها ، تتوضع على مستوى واحدٍ وتتعامل بنفس طقوس التجهيل المدرسيّ والانحناء الأخلاقيّ . . . " (266) . فتبدو من جديد الممارسة المتجانية في الانتماء بالجمهور الذي إليه ينحاز رجل المسرح ، بمثابة الوسيلة الناجعة للحدّ من مزالق التقليد ، والطريق الأنجع لتحقيق انشراح مسرحيّ في عوالم هذا الجمهور المؤهّل للإبداع أعماله المنشودة .

والمكانة التي أولاها سعد الله ونوس في حدّ ذاته لمسألة التأصيل الإبداعيّ ، للممارسة المبنيّة على قناعات محدّدة والمنجسّمة في سلوك وسيرة بعينهما ، فرضت على الكاتب تناولَ الإطار العمليّ الذي يتمّ ضمنه العمل الإبداعي بالوعي والتدقيق ، وذلك سعيا وراء توفير الشروط الضامنة لممارسة ذلك السلوك وتجسيد تلك السيرة . فلا سبيل ، في رأي الكاتب ، إلى تحقيق الغايات المتطلّع إليها من وراء هذا الفنّ ، دون تحقيق . ويتجلّى من خلال ذلك وعيُ الكاتب بالأهمّية التي تُمثّلها "المؤسّسة المسرحيّة" في توجيه الإنتاج المسرحيّ وتحديد نوعيّته ، إذ لا تُوفّر "المؤسّسةُ" المذكورةُ ، من خلال القواعد التي تخضع لها العمل المسرحيّ والمراحل التي تلزمه بها ، الظروفَ الموضوعيّةَ لممارسة هذا الفنّ حسب ،

---

(266) المصدر السابق ، ص (14) .

وإنّما تتجسّد فيها الذّهنيّة التي بها يخوض رجل المسرح ، فعل الإبداع.

فكان صبيعيًا ، في رأي الكاتب من ثمّة ، أن لا يخضع عمل المسرحيّين المتطلّعين إلى إبداع "عربيّ أصيل ومتطوّر" إلى التّرسيمة التقليدية للإنتاج المسرحيّ التي يخضع لها المسرحُ السائد والمتمثّلة في "سلسلة من العمليّات المتتابعة : كاتبٌ يؤلّف النّصّ في بيته ومُخرج يتلقّى النّصّ ثمّ يدرّب الممثلين على أدائه ... وممثل يحفظ الدّور ويؤدّيه ، ورسّام يتعزل في زاوية ليصمّم الديكورات وموسيقار يضع الألحان ، ومصمّم أزياء يرسم إكتساب (هكذا) الأزياء ، ويصمّمها ثمّ تراكم هذه العمليات التي تمّ كلّ منها بصورة فرديّة أو من خلال حوارات ثنائيّة في أحسن الأحوال ، وبعدُ من تراكمها العرض المسرحيّ ..." (267) لأنّ في الخضوع إلى هذه التّرسيمة وقوفًا تحت "طوق العمل التّقليديّ" (253). وفعل التّأصيل خروج عن السائد وسعيٌ إلى إنجاز المسرح البديل . فلا يتمّ المسرح البديل ، من ثمّة ، إلّا بتغيير العلاقات القائمة في الإنتاج المسرحي التقليدي وبالخروج عن التّصوّر المُفتّت والمنفصل الحلقات للعمل المسرحي إلى العمل الجماعي الذي يعيد لهذا الفنّ "جماعيّته" التي فيها تأسّس ويُحقّق له غاياتِه التي من أجلها إستمرّ . والعمل الجماعي ، في منظور سعد الله ونّوس ، ليس ترصيفًا لأعمال فرديّة تتعلّق بمظاهر محدّدة من العرجة المسرحيّة وإنّما هو سلوك في العمل يَطْبَعُ ممارسةَ هذا الفنّ بطابَع الحركة والجدَل الذي وسم به الكاتب الممارسة العربية المنشودة لهذا الفنّ . ولقد شبّه سعد الله ونّوس العمل الجماعي "بكيمياء متفاعلة تُعطي العناصر فيها أقصى ما لديها ، تتبدّل وتُبدّل ، تتحوّر وتُحوّر . كلّ ذلك في عمليّة متوتّرة ، مسحونة ، تفضي

---

267) المصدر السابق الذكر ص : (24).
268) المصدر السابق ، ص(25) .

في النهاية إلى تركيب حارّ ومد هس." (269) والصبغة الجماعيّة الطّابعة لسلوك العبد عين المسرحيين العرب المُنتَظَرين لا تعني في ذهن الكاتب طمسًا لعمل الأفراد داخل المجموعة ومنعًا لبناءهم ، ولا يقصد من وراءها تعييب الاختصاصات الفنّية في الإبداع المسرحيّ ولا نفي مبدأ تفسيم العمل فيه ، وإنّما نبذ والنّاتيّة القصوى من ذلك تحقيق أعلى درجة من درجات التّفاعل بين مختلف أطراف العرجة المسرحيّة في إطار الغايات المحدّدة والقناعات الواضحة ولذلك إشترط سعد الله ونوس أن يتوفّر في المجموعة العاملة على تحقيق "مسرى عربي أصيل ومتطوّر" . . . حدّ من التجانس ، وتوصّى في الرؤية ، والحماس المطلق والقدرة الدؤوبة على البحث والتنقيب . . . " (270) وأقرّ بأهمّية الاختصاص في الممارسة الإبداعية وتوسيع رقعة "الجماعية" إلى حدّ يمسّ الجمهور المعنيّ بالانتاج المسرحي وذلك عند إعداد العرجة وأثناء عرضها فأشار إلى أنّه "سيكون في هذه المجموعة . . . كاتب ، ومخرج ، وممثل ، وعناصر أخرى . . . الا أن واحدًا منهم لن يعمل بمفرده ، ولا في عزلة عن الآخرين . سيظلّ العمل حوارا مستمرًا وفي اتجاهين متوافقين معا . حوار داخل المجموعة ذاتها ، يوضّح الأفكار ويعمّقها ، يدعّم العمل ويثريه . وحوار آخر بين المجموعة والمتفرّجين أو الجمهور الذي يتوجّهون اليه . . . "(271) وسعد الله ونوس ، في إلحاحه على بيان مقصده من العمل الجماعيّ ، يؤكّد من ناحية المقام الذي يحتلّه منحى الممارسة في فعل التّأصيل ، بخوض ، من ناحية ثانية ، غمار النّقاش في ضرورة الفعل المسرحيّ في مستواه العمليّ من حيث صلة المدى الجزئي الاختصاصي بالعائدات المقصودة من وراء ممارسته ، فتكتمل صورة التّأصيل الإبداعي الذي يتشدّد باكتمال مكوّنات هذه الضرورة ومراحلها في ما نعرّض إليه منها في خطابه .

---

269) المصدر السّابق ، ص : (24) .
270) المصدر السّابق المذكور ، ص (25) .
271) المصدر السّابق ، المعطيات ذاتها .

وننزل معالجة الكاتب لمسالك التأصيل الإبداعي ، من خلال الوجهة التي إنبع ، ضمن الفضايا الناجمة عن الممارسة الإبداعية لهذا الفن في ذاته دون الإقتصار على الممارسة العربية وحدها ، ولا ينجلي هذا الأمر في عنايته بإستيفاء مقتضيات ممارسة هذا الفن الجرفية حسب وإنما يتجلى ذلك ، بالاخص ، في طبيعة المسائل التي عالج والتي بدت أساسية ليس منها بد عند الخوض في أمر ممارسة هذا الفن ، وفي وع ما يتخذ إزاء هذه المسائل من مواقف موقع الإختيارات الفكرية التي على أساسها تتمايز تيارات المسرح ومدارسه .

واعتبار سعد الله ونوس توجه الجمهور الذي إليه توجه وانحاز ، بحقيقة واقعية وتحفيزه على تعبير هذا الواقع ، العابة القصوى من ممارسة هذا الفن ، جعل من المدى السياسي المدى الأهم في فعل التأصيل وبات كل ما يدعو إليه أو ما يسم به فعل التأصيل أو ما ينجم عنه ، مندرجا ضمن شروط هذه الغاية موقدا لها ، وحتى عندما دعا إلى تحقيق صور من الألفة والحميمية بين "مشاهدي المسرح : العرض والمتفرج" (272) ، مثلا وناى بالعمل على تحجير طاقة المسرح وفواه السحرية ـ كما يحب أرنو أن يسميها ـ ، " (273) علم نكن غايته من ذلك تحقيق هدف جمالي أو تطلع مبتافيزيقي (274) وإنما كان هدفه من وراء ذلك ، توفير عناصر للتواصل بين المبدعين "وجمهور الطبقات الكادحة" ذات الجذور الثورية أهم يعتمدها "مسرح التحريض" (275) ، الذي إليه تطلع الكاتب ، في توجه هذا الجمهور بحقيقة واقعه المعيش ودفعه إلى تغييره ، وذلك حتى وإن أقر بما ذهب إليه " بريشت" في إعتبار المسرح " لا يستطيع . . . أن يقوم بثورة ولا . . . أن يبدل بنيان مجتمع" (276) فيبقى لهذا الفن " دوره ، في رأي الكاتب ، في الفترات التي يسود فيها الكبت ،

---

272) سعد الله ونوس مقدمة "مغامرة رأس المملوك جابر ، (سبق التعريف بها) ص (42) .
273) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص (24) .
274) المصدر السابق ، ص (10) الهامش رقم (1 ـ) ، ص (2) .
275) سعد الله ونوس ، مقدمة مغامرة رأس المملوك جابر ، ص (41) .
276) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص (23) .

أو "اللانسيبيس" المنظم . . . فهو من خلال جماعيته وعلمه اليومي ، وعلاقته الحاضرة والمباشرة مع الناس انما يعطي الوهم بنشاط أو بعمل سياسي . ولا يستطيع المرء الا أن يشعر بقوة عظيمة اذ يستطيع أن يهز ولو جزئيا جدار "اللانسيبيس" المعدني ." (277) . وأهمية المدى السياسي في فعل التأصيل تجلت – إضافة الى ذلك – في عاينه أعد حدّ مسالك التأصيل الإبداعي ، ببيان المحاذير التي تترصد الحركة المسرحية عندما اضطلاعها بهذا الدور "النسيبيسي" ". . . قدور المسرح ، وما يستطيعه في بيئته ، مسألة مركبة ، وصعبة ، على حدّ تعبير الكاتب ، وإذا لم نوفر البعصة الدائمة ، فإنّ من الممكن دوما أن ينحرف هذا الدّور ، أو يخون نفسه . . . " (278) وإن لم يعرف "كيف يبني عمله ويستخدم وسائله وأدواته كي يحفز المتفرج ، ويحفزه إلى العمل ، يتحول إلى أداة تغريب ، تطهر المتفرجين من عوامل النّعمة أو الغضب أو القلق . . . وتزيد من قوة احتمالهم لمآسيهم . . . وفي النهاية تخدّر المتفرج ، وتزيد الوضع القائم رسوخا ومتانة" . (279)

5 – 3 – 2 – 2 موقع الممارسة المسرحية الأخرى من المسرح السياسي :

ونلحظ مثل الذي اتبع سعد الله ونوس في حدّ مسالك التأصيل الإبداعي تتبوأ فيه الوظيفة السياسية هذا الموقع ، وتتركز العناية فيه على ضمان ما يمكن أن يحقق التطلعات السياسية المرتآة من وراء ممارسة هذا الفن تركيزا يكاد يتماهى فيه تحقيق "الأصالة" المبتغاة مع تحقيق الفاعلية السياسية للممارسة المسرحية المرتقبة هو منحى يدرج فعل التأصيل ضمن حركة "المسرح السياسي" الذي عرف إزدهارا خاصا

---

277) المصدر السابق ، المعطيات ذاتها .
278) المصدر السابق ، ص(27) .
279) المصدر السابق ، ص(29) .

في بلاد العرب منذ بداية هذا القرن (280) . ولا ينجلّى هذا الاندراج في تضمين أقوال ومواقف لرمزيْن مؤسّسيْن لهذا المسرح السياسي هما "إرفين بسكاتور" Erwin Piscator (281) و"برتولد بريشت" B. BRECHT (282) فحسب وإنّما يتجسّد الأمر ، خاصّة ، في تطابق الأسس التي بنى عليها سعدَ الله ونوس مواضعات مسالك الإبداع التأصيلي مع المرتكزات الأساسيّة التي إنبنت عليها حركةُ المسرح السياسيّ عنده سواءٌ ما تجلّى منها في خطاب هذين الرّمزيْن المؤسّسيْن وممارستهما أو في تنظيرات اللاحقين وممارساتهم ممّن تأثّروا بهما أو سايَروا طريقهما .

والنّاظر في كتاب "بسكاتور" الموسوم بـ"المسرح السياسي" (283) ، مثلاً ، تبدو له واضحةً علةُ البُنْوّة التي تربط توجّهات "سعد الله ونوس" ، في حدّه لمواضعات المسرح العربيّ الأصيل ، بالأسس التي عليها بنى رجل المسرح الألمانيّ تنظيراته المسرحية. فلئن إنطلق بسكاتور في كتابه هذا من ممارسته العملية في مجال المسرح البديل التي دامت عقديْن من الزمن (284) ولئن سعى ، إنطلاقاً من تقويمها والتأريخ لها ، إلى بناء نظرية مسرحية مخصوصة مؤكّداً منذ مقدمة كتابه ذاك أن لا سبيل إلى تنظير من دون ممارسة عمليّة (285) ، في حين كان

---

280) يذهب بسكاتور في كتابه "المسرح السياسي" (أنظر التعريف به في الهامش رقم (283)) إلى أن البدايات الحقيقيّة للمسرح السياسي في هذا العصر إنّما كانت في نهاية القرن السّابق ، أنظر ص (29) وما بعدها في هذا المرجع .

281) أنظر "بيانات من أجل مسرح عربي جديد" ، ص : (29) مثلا .

282) أنظر المصدر السّابق الذكر ، ص : (25 — 28 — 31) .

283) Erwin PISCATOR, Le Théâtre Politique suivi de supplement au théâtre politique, L'Arche Editeur, Paris, 1972.

284) نشر الكتاب أول الأمر سنة 1929 وذلك بمشاركة رفيق دربه "فيليكس فاسبارّا" Felix Gasbarra فنشر ضمنه مقالاته وتنظيراته وعمل على تقويم تجربته التي بدأ منذ بدايات العقد الثاني من هذا القرن ، وأضاف له مُلحقا حرّره سنة (1961) قوّم فيه تجربته في الفترة الفاصلة بين التاريخيْن .

285) المرجع السّابق ، ص (10) .

نص "سعد الله ونوس" التأصيلي الرئيس مجرّد "بيانات" تتطلّع إلى بناء "مسرح عربي جديد" ، لئن كان الأمر كذلك فإنّ ذلك لم يمنع سعد الله ونوس من تبنّي ذلك المبدأ ذاته . ولم يتجلّ هذا التبنّي في تركيزه على "فلسفة الممارسة" التي رأينا حضورها في خطابه فحسب ، بل تجسّد لأوّل مرّة في صورة مبدأ على أساسه تُقوّم ، في رأيه ، الآراء والأحكام . لقد عبّر صريحا ، من ناحية ، عن إضفاء هذا في مستهلّ نصّه الأساس وأقرّ ، من ناحية أخرى، بحدود الآراء التي أورد ، بناء على محدودية التجربة التي نشأت عنها تلك الآراء عندما كتب : "... إنّي لأعلم أنّ أيّ نظير للمسرح لا يُبتدع من ممارسة عمليّة للعمل المسرحيّ ، ومن الإحساس الواعي بالظاهرة المسرحيّة يظل مجرّد جهد ذهنيّ قاصر ، لا يستطيع أن يستكشف جوهر هذه الظاهرة ، وطبيعتها المركّبة كظاهرة إجتماعيّة ثقافية ... ولهذا فأنا أضع هذه البيانات كحصيلة أوليّة لتجربة لا تزال أمامها الكثير ممّا لم تكتشف ، أو تحلّله بعد ... لِنَقُل إنّها محرّض للبحث عن مسرح أعمق يحيي دوره في بيئته ، ويُحاول أن يستوعب هذا الدّور ، ويضطلع به ..." (6ص 4) . ولا نفتقر علة البَوْنِ بين توجّهات سعد الله ونوس ورؤى بسكاتور على أهميّة المقام الذي تحتلّه الممارسة والتجربة في بناء النّظريّة المسرحيّة وإنّما تتمثّل ، خاصّة ، في تطابق المنطوق الذي إعتمد الكاتب عند حدّ مسائل التأصيل الإدّعائيّ مع جوهر المنطوق الذي إحتكم رؤية "بسكاتور" للمسرح السياسيّ الذي مارس. فلقد كانت وجهة الفعل المسرحي البديل عند هذا الأخير "الطبقات الكادحة" وخاصّة منها البروليتاريا التي إليها إنحاز إنحيازا مردّه قناعاته السياسية وإيمانه بأنّها الطبقات الصاعدة التي عليها يعوّل لقيام الثّورة التي ستهدم مجتمع الاستغلال وتبني المجتمع العادل (287) أمّا الغاية من ممارسة هذا الفنّ فمرتبطة كذلك بهذا الانحياز

---

286) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، ص(5).
287) أنظر خاصّة الفصل الموسوم بالمسرح البروليتاري الوارد في كتاب بسكاتور المذكور .

الطبقيّ ومنطلقة في الانغراس في المجتمع بشكل "يستعيد معه المسرح، [من ناحية،] وظيفته الاجتماعية . . . ويرتبط بالقوى الصاعدة في هذا العصر" . . . (288) ويصبح، من ناحية ثانية، سلاحا سياسيّا يسعى من خلاله إلى توعية العمّال بواقع الاستغلال الذي سلّطه عليهم النّظام الرأسمالي والطبقات المنتفعة منه والى بيان حقيقة الصّراع الطبقي الذي على الطبقة العاملة أن تخلب بواسطته موازين القوى لصالحها، كلّ ذلك في إطار التحريض على الانخراط في النضال السياسيّ الواعي والمنظّم من أجل مجابهة قوى الرأسمالية بغية تقويض نظامها الجائر من أساسه (289). ولم يكن الإطار العطيّ، الذي تتمّ ضمنه ممارسة المسرح البديل وتتحقّق في إطاره تطلّعات المسرح السياسيّ المنشود، غائبا عن سواقل بسكاتور، فلقد ذهب الى أن على "المسرح البروليتاري" [إذا ما رام أن يكون] مؤسّسة إنتاج مسرحيّ تحقّق التطلّعات السياسية لهذه الصفة، أن يقطع مع الغالبد الرأسمالية الغالبة على مؤسّسة المسرح التّقليدية" وأن يجمع العاملين في مجال هذا الفنّ حول هدف مشترك وأن يبعث فيهم إرادة العمل الجماعيّ عتبنى العلاقات ضمنه على مبدأ المساواة بين مختلف الأطراف إدارةً ومنظمين وممثلين ومتفرجين ومنتجين . . . " (290) معلّلاً ما ذهب إليه باعتبار أنّ النّجاعة والجدوى في العمل لا يمكن أن يتحقّقا ما لم تتطابق الغاية مع الفعل فينرجم مبدأ الديمقراطيّة المسرحيّ إلى تحقيقها في المجتمع المنشود في مستوى الممارسة وذلك بأن يقوم مقامَ "مبدإ الديكتاتوريّة المعتاد في المؤسّسة المسرحية التقليدية" مبدأ المجموعة

---

288) المرجع السّابق، ص(37)، (130) مثلاً.
289) المرجع السّابق، ص(127).
290) المرجع السّابق، ص (133 ـ 135).

الديمقراطيّة الواضعة قدراتها في خدمة فكرة" . . . (291)

إنّ التقاء المنطق الذي إتّبع سعد اللّه ونّوس في حدّ مسالك التّأصيل الإبداعي مع جوهر المنطق الذي إنبنى عليه تنظير "بسكاتور" للمسرح السياسي أمر واضح ؛ إلاّ أنّ ذلك لا ينفي وجوها من الفرق بين الرّجلين لعلّ مردّها إختلاف الظّروف التّاريخيّة والثقافية التي حفّت بنشأة تجربتهما وبطبيعة التجربة التي خاضها كلّ واحد منهما (292). ولقد تجلّت هذه الفروق في مستوى درجة وضوح الرؤية السياسيّة ومدى نضج التجربة واكتمالها . فبينما عبّر بسكاتور ـ مثلا ـ بشكل صريح وبإلحاح بيّن ، أغلب الأحيان ، عن تبنّيه للفكر السياسي الماركسي و عن إلتزامه الإيديولوجي والحزبي (293) ، بدا تعبير سعد اللّه ونّوس عن إنتمائه السياسي في نصوصه التّأصيليّة تعبيرًا ضمنيًّا غير صريح . وفي حين يكتفي هذا الأخير في ما عبّر عنه من آراء ومواقف إزاء الممارسة المسرحية المشدودة بالتّعليق على ممارسة روّاد المسرح العربي الأوائل وعلى عرض تصوّرات ترتسم من خلالها التّعالم العامّة للطّريق الموصلة إلى "مسرح عربي أصيل ومتطوّر" ، يبدو بسكاتور قد بنى نصّه هذا وأسّس ما ورد فيه من رؤى ومواقف على ما مارسه في مجال المسرح السّياسي وعلى ما أمكنه أن يُنجز إنجازًا فعليًّا من أشكال مسرحيّة وجماليات تعبير مخصوصة إرتقى أغلبها إلى مقام النّموذج الأبيّ المواصفات والقابل

---

291) المرجع السّابق ، ص(137) .

292) لا وجه للمقارنة بين الظروف التاريخية التي عاشها سعد اللّه ونّوس والتي ألمّت بسكاتور فمارس فيها تجربة المسرح السياسي والتي امتازت بكثافة النّزاعات الاجتماعيّة والسياسيّة في أوربا عامة وألمانيا خاصّة ، وبتطوّر صور النضالات العالميّة وازدهار الأحزاب السياسيّة المتكلّمة بإسمها وليس ذلك بغريب عن إنتصار الثورة البلشفية في الاتحاد السوفياتي (1917) وردود فعل الأحزاب المحافظة في بقيّة البلدان وخاصّة في الجمهوريّة الفيماريّة الألمانيّة .

293) أنظر الفصل الأوّل من كتاب بيسكاتور ، والصفحات (23) ـ (37 ـ 39) مثلا .

للإحتذاء ، فكذا كان الأمر ، مثلاً ، بالنّسبة إلى "المسرح التسجيلي" (294) الذي إبتكر و"مسرح المجلّة" (R.R.R) (295) الذي أسس ومارس، وكذا كان الأمر أيضا بالنسبة إلى هندسة الفضاء المسرحي فاعة وركحا التي رسم وأنجز (296). وبينما إقتصر سعد اللّه ونّوس في تبنّيه هذا على الإلحاح على ضرورة الخروج عن المؤسّسة المسرحيّة التقليدية وعلى بيان الفوائد من العمل الجماعي والعوائد المنتظرة من ورائه ، (297) يتبيّن للمطالع لكتاب بسكاتور كيف إرتقى "العمل الجماعيّ" عنده إلى مستوى الإنجاز الفعلي والممارسة المبنيّة على قوانين ضابطة لمهام كلّ طرف من الأطراف العاملة في المؤسّسة المسرحية البديلة ومحدّدة لطبيعة سلوكه ولكيفيّة معالجة ما قد يحصل فيها من حلل (298).

وعدم إعتماد سعد اللّه ونّوس ، في ما حدّد من مسالك للتأصيل الإبداعي ، على تجربة سحصيّة مكتملة في مجال الممارسة المسرحيّة المنشودة ، من ناحية، وتبنّيه، من ناحية ثانية ، في ما ذهب إليه ، للمبادىء الأساسيّة التي إرتكزت عليها رؤى "بيسكاتور" وموافقه من سألهما أن يتولّا ممارسة هذا الأخير وتنظيراته ومن سار على دربه من المعاصرين له واللاحقين ، منزلة النموذج/ المرجع ، فهل يعني ذلك وقوع سعد اللّه ونّوس في أسر التقليد وهو الباحث عن "مسرح عربي أصيل ومتطوّر" وهو الراغب إنشاء "نموذج" على غرار الباحثين عن تحقيق الحلم المفقود من بين الذّاعين إلى التأصيل ؟

لئن تطابقت العبارات والتعابير التي إعتمد هذا الكاتب مع غايات المسرح

---

294) أنظر الفصل الموسوم Le Théâtre Documentaire ص(53 — 69) بالأخصّ ، أنظر كذلك كتاب پاتريس پافيس السابق الذكر ص(412 — 418) بشكل خاص .

295) (R.R.R.) وهي إختزال لـ " Revue Rotel Rummel" التي تعيد "مجلة الضجة الحمراء" أنظر ص(60) من كتاب بسكاتور ، من الذين إعتمدوا هذه العتبة نذكر مسرحيّي أمريكا اللاتينية بشكل خاص ، نذكر منهم أوغسطو بوال في كتاب "مسرح المضطهدين" (سبق ذكره) .

296) أنظر الفصل الذي خصّصه لنشأة مسرح بيسكاتور " Piscator Bühne" ص(118) ، وما بعدها ، أنظر وصفه للمسرح على الطريقة الإيطالية ص(120) .

297) المرجع السّابق ، ص(136) .

298) المرجع السّابق ، ص(138) .

السياسيّ العربي ومقارباته ، فإنّ النّظرة التاريخيّة التي قدّمها عن تحقيق "العراقة" في النّتاجات المسرحيّة المنشودة تتطلّب إحترام مجموعة من الشروط أهمّها إعتماد الدّراسات العينيّة عند حدّ الجمهور الذي إليه نوجّه الأعمال المسرحية ، والدّراسات العينيّة من شأنها أن تربط المبدعين بمجموعة من النّاس ينتمون إلى زمان ومكان محدّدين ، والارتباط بهم يعني التفاعل مع شواغلهم اليوميّة ومراجعهم الجماليّة والذّوقيّة والفكريّة ، تفاعلا يوميّا مستمرّا . ومن شأن شروط كهذه ، إذا ما أحترمت من طرف المنطلّع إلى "مسرح أصيل ومتطوّر" أن تبعده عن فخّ التقليد .

ولعلّ في النّهج الذي إختاره سعد الله ونّوس عند بيان مسالك التّأصيل الإبداعي المفرحة ممّا يؤكّد وعيه بما يتهدّد مقاربته من مزالق الوقوع في التّقليد بالمعنى الذي حدّد . وفي الطّريق التي اتبع ما يبيّن سعيه إلى الرّغبة عمّا يمكن أن يُوقعه فيه . فلقد إجتنب الكاتب ، من ناحية ، إستعراض صور وأشكال للممارسة المسرحيه نهائيّة تُجسّد المسرح الذي ينشد وإقتصر على رسم ضرورة الفعل المسرحي وبيان أُسُس هذه الضرورة وعلاقتها ودعا من ناحية ثانية بدعوة صريحة إلى ترك "التّصوّر الجاهز للمسرح مداراسه واتجاهاته . . ." وألحّ ، من ناحية ثالثة ، على ضرورة العمل على تحريك جمهور "الطّبقات الكادحة في حدّ طبيعة العلاقة الواجب إنشاؤها بين الساحتين" . ولعلّ ما يُضفي على خطاب هذا الكاتب إنسجاما أكبر ومعه اقتيّة أوضح في هذا المجال هو عدم ربطه تحقيق ممارسة أصيلة للفن المسرحي بشرط الاختلاف مع المسرح العربيّ لا شيء إلّا لأنّه غربيّ . وهذا الموقف يُنزّل توجّهات سعد الله ونّوس من ناحية في إطار مساعي عدد من المسرحيّين في العالم سعوا ويسعون إلى تحقيق درجة من الجدوى والنجاعة لهذا الفنّ يصبح معها فاعلا فعّالا ، ويصوّر من ناحية أخرى ، مسالك التّأصيل الإبداعي التي حدّد وكأنّها إستجابة للدعوة الضّمنيّة التي ضمّنها "سكانور" في الفقرة الأخيرة من كتابه المذكور ، إذ قال : " أفضل هذا الكتاب وحركة التطوّر مستمرّة ، ولا أحد يدري أيّ شكل سيأخذ هذا المسرح [السياسيّ] في ما سيأتي من الأيّام ، غير أن الإدارة راسخة .

فهل لي أن آمل . . . في أن يُسهم هذا الكتاب في توحيد [جهود] . . . كلّ من يريدون أن يكونوا إلى جانبنا في خَنْدَقِنا على الجبهة الثالثة ، الجبهة الثقافيّة ، من أجل إنجاز عصر جديد ." (299) إن صدى هذه الدّعوة في تروتسوس بَيِّنٌ إلاّ أنّ معنى النّظر فيه يلاحظ إلحاحا خاصّا على ربط الممارسة التي كانت حجر الزّاوية في توجّه الكاتب ، بجُمْهُورٍ محدّد له خصوصيّاته الإجتماعيّة وميراثه الثقافيّة ، الأمر الذي يؤكّد تطلّع سعد اللّه ونّوس في خطابه التّأصيلي هذا إلى تحقيق صيغ أخرى من المسرح السياسي غير تلك التي مارسها بسكاتور ومن سار على دربه ولكنها لا تكون بالضّرورة في قطيعة تامّة معها فكأنّ سعد اللّه ونّوس لا يُريد التفريط في التجربة المسرحيّة التي عرفها الإنسانيّة ولا يريد أن يقع ، على الأقلّ ذاته تحت وقع الانسلاب النّاجم عن فعل التّقليد . فهو يعبّر الانسياق إلى الشّعر إلى تحقيق الاختلاف مع العرب لا لشيء إلاّ لأنّه غربٌ ليس إلاّ صورة من صور "الشوفينيّة" (300) وشكلاً من أشكال الإنغلاق لا يقلّ إساءة إلى الإنسان العربيّ وثقافته من الانسياق إلى تقليد فنّ من الفنون دون وعيٍ بالدّاعي إليه ولا بالعاية منه . وتتجلّى ممارسة "الحق في الاختلاف" مشروطة بتنزيلها في إطار الحركة التاريخيّة التي لا يمكن أن تكون دون الإنتماء الإجتماعي والثقافيّ ودون الإندراج ضمن التجربة البشريّة ، فهل ينطلق سعد اللّه ونّوس ، من وراء إدراج مسالك التّأصيل الإبداعي التي حدّد ، ضمن الحركة المسرحيّة التي رأينا إلى الاستفادة من زخمها وإلى إغنائها

---

(299) E. Piscator, le Théâtre Politique, op. cit. p (246).

(300) سعد اللّه ونّوس بيانات من أجل . . ، ص(15) الهامش رقم (6).

في الآن ذاته .

5 ـ 3 ـ 3 ـ بعث وعي درامي عربي :

لئن كان الاختلاف بين التوجهات السابقين في حدّ مسالك التأصيل الإبداعي متمثلا بشكل أساسي في تركيز أتباع الأول جهودهم على بناء نموذج للمسرح العربي يحقق فيه سماته العراقة ينطلق إلى الاكتمال بشكل يمكنه من مصاحبة "النموذج العربي" ، في حين مال أتباع التوجه الثاني عن رسم نموذج محدد للمسرح المنشود ولم يكترثوا بتحقيق العراقة ولا باحداث الفضيحة المختلفة مع المسرح العربي وجهاره، معوّلين في بناء مسالك التأصيل الإبداعي على رسم منوال للتلقي يتم لرجل المسرح ، إن اتّبعه ، الإنغراس في راهن الطبقات الكادحة وعصرهم وإبداع "مسرح عربي أصيل ومتطور" ؛ لئن كان الخلاف بين هذين التوجهين قائما على هذه العناصر ، فإن التوجه الثالث يقف ، في مجال بناء مسالك التأصيل الإبداعي ، موقف النقيض لهذين التوجهين معا ، وهذا الموقف ليس غريبا عن أنصار هذا التيار إذا ما أخذنا بعين الاعتبار اختلافهم الجوهري مع أتباع التوجهين الآخرين في مجال حدّ ماهية هذا العلم وبيان ما يضمن هويته ، الذي رأيناه في الفصل الثالث ، والذي على أساسه ينسب رؤيتهم إلى المسألة ونحدّد موقفهم منها . فلقد عرّف أدونيس ، وهو أبرز ممثل لهذا التيار

عند معالجته الأمر وعند رسم المنطلقات التي اعتمد ، على وجه الأساس التي عليها ارتكزت نظرة أتباع التوجيهيين السابقين وتنويعا بنهما لمسألة تأصيل المسرح العربي في مجملها ولمسالك التأصيل التنظيري والإبداعي المحددة في نصوص أصحاب هذين التوجهين بشكل خاص . فلقد ذهب ، من ناحية ، إلى رفض اختزال الظاهرة المسرحية — عند حدها — في عناصرها الدنيا التي كثيرًا ما تقتصر على مجرد اللقاء بين الممثل والجمهور طرفي الفرجة ، وهو المنطلق الأساسي الذي اعتمده أصحاب التوجه الأول ؛ وتمسك ، من ناحية ثانية ، بالمدى التراجيدي وبدلالاته الفلسفية باعتباره حدًا أدنى لا غنى عنه لنشأة الفعل المسرحي واكتماله (301) وهو الأمر الذي سعى أغلب أتباع التوجه الأول ، خاصة ، إلى رفضه ؛ وأكد من ناحية ثالثة ، غياب الشروط التي تضمن توفر هذا المدى التراجيدي في الفكر العربي الإسلامي ، وذلك بناءً على كون المسرح "مدنيًا — في رأيه — أي ناشئا — حسب تقديره — في "حاضرة تنتظم علاقاتها في تشريع بشري يحد علاقة الإنسان بالإنسان ، والإنسان بالسلطة . . . وتنشأ فيها ثقافة تتمحور حول الإنسان لا حول الغيب ، وحول الأرض لا حول السماء ، وتدور على الناسوت لا على اللاهوت ، أو على الأقل بتساوي فيها الأمران . " (302) في حين لم تنشأ ، في رأيه ، "المدينة العربية "المدينة" حتى الآن . . . " (303) ولم تكن المدينة التي أنشأ العربي إلا "تنويعا على الخيمة أو تأثرًا منها . . . أي أنها كانت — في نظره — قصرًا وجاريه وحديقة ، ولم تكن وليدة وعي تنظيمي وحضاري . . . " (304) ". . . وهكذا بقيت العلاقات القبلية غالبة على تفكير [العربي] وحياته ، وبقيت ثقافته محافظة على طابعها العيني . . . " (305) . ومقدمات مثل هذه ، يصبح

---

301) أدونيس ، بيان المسرح ، أنظر فاتحة لنهايات القرن (سبق التعريف به) ص (160) ، (163) .
302) أدونيس ، المصدر السابق ، ص (163) .
303) المصدر السابق الذكر ص (163) ، ووضع "مدينة" بين ظفرين من لدن الكاتب .
304) المصدر ذاته ، ص (163) .
305) المصدر عينه ، ص (164) .

معها البحث عن العمق المفقود للمسرح في التراث العربي الإسلامي ، والسعي إلى تحقيقه عملاً خلقاً لا طائل من ورائه إذ "لم يكن [للعرب] ، تاريخيا ، مسرح ، وليس [لهم] ، في حياتهم الحاضرة مسرح ، وجميع ما يشار إليه ، كأنه أصول لمسرح عربي . . . ليس إلا ركاما سرديا لا صلة له بالبعد المسرحي أو بالحساسية المسرحية." (306) ولم يختلف أمر المسرح العربي ذي المنحى التسييسي ، في نظر أدونيس ، عن المسرح المبحوث عن عرائه في تراث العرب وتاريخهم ما دام سروط هذا الفن غائبة عنه . فقد اعتبر هذا الكاتب "السهولة . . . هي الطابع الغالب عليه . . . [و] هذا هذا المسرح - في نظره - [] صيغة إيديولوجية تعليمية ، يجهد في نشر الأفكار المسبقة الجاهزة وتعميمها وتبسيطها وهو في ذلك دون الإيديولوجية نفسها ، لأنه ظل لها يعلمها . . . بدون الفن لأنه يتبنى دورا ليس له : دور الطبيعة أو الدين أو التربية أو السياسة . وهو من هذا مسرح أجوبة عن أسئلة ، وحلول دون مشكلات . . ." (307) .

فإن كان التصور الغائم "الجاهز" في رأي أدونيس ، "عنصر إسلاب وضياع . . ." (308) لا يمكن أن يتبنى عليه إبداع أصيل ، وإن كان المسرح السياسي مبنيا على أفكار "مذهبية جاهزة لا يمكن التوفيق بينها وبين إبداعية الإبداع والأصالة الخلاقة . . ." (309) ، فما هي المسالك الموصلة ، حسب هذا التوجه ، إلى تأصيل الإبداع المسرحي ؟

إن ما ذهب إليه أدونيس ، عند بيان المسالك الموصلة إلى إبداع مسرحي أصيل في نحته المذكور ، مستوياتٍ اثنين ، هذا الأول منها أساسيا

---

306) أدونيس ، المصدر السابق الذكر ص : (176) غيّر ضمير المتكلم الجمع بضمير الغائب تناغما مع السياق .

307) المصدر المذكور سابقا ، ص : (171) (172) والمعقوفان من وضعنا .

308) المصدر ذاته ، ص (172) .

309) المصدر ذاته ، ص (173) .

لمس منه بدّ . وذلك زعمًا على كونه رفيقَ الغلة بالممارسة المباشرة لهذا الفنّ . ونعود أساسيًّا موقفه ذاك إلى ارتباطه بحضن الشرط الذي بحيازته انتخب ، في رأي الكاتب ، ومن إمكانيّة ممارسة هذا الفن ، وغياب الحاجة إليه في الحضارة العربية الإسلاميّة ونصيب . ويتأكّد موقفه ذاك في مجلّي المستوى الثاني من مسالك التأصيل ، الذي أفرح في عشرة بجسيد عمليّ لتحقّق ذلك الشرط ، وإلى هذا الأخير يعود الكاتب عند عرض مقترحاته التأصيليّة وبمناصرته يحتجّ .

5 — 3 — 3 — 1 — المستوى الأوّل :

أمّا أوّل المستويين فناجمٌ عن التذكير الذي رأينا لأدونيس في المدوّنة التراجيدي عند حدّ ما فيه هذا الفنّ ، وفي ذهابه مذهب من يعتبر "الوعي الدرامي" سرًّا صوريًّا لنشأة المسرح في أيّ زمان ومكان (310) . ولقد تجلّى هذا الأخير بوضوح عندما أعاد الكاتب حالة التردّي الغالبة على ممارسة العرب لهذا الفنّ لا إلى "قرب عهدهم بالممارسة المسرحيّة كتابة وتمثيلا ونقدًا وإنّما . . . إلى فقر [هم] في الرؤيا المسرحيّة المتميّزة وفي الشريعة المميّزة التي يُعبّر [ون] بها عن هذه الرؤيا . . ." (311) . ولذلك بدا "الإتباع" في ممارسة العرب لهذا الفنّ عند هذا الكاتب مجلّيا في بدء "المسرح العربي ضمن المشكلة الدراميّة الأوروبيّة [وفي تعثّره] داخل هذه المشكلة . . ." (312) . وهذا يُغني أنّ لا سبيل إلى الخروج عن حالة "الإتباع" هذه ما لم يتمّ الوقوف ، من ناحية ، على الأسباب الحائلة دون توفّر "الوعي الدرامي" الحريّ القادر وَحْدَهُ على إبداع "المشكلة الدراميّة العربيّة" ، وما لم يُهتدَ ، من ناحية ثانية ، إلى ما به يتمّ إرساءُ هذه الحوائل وتجاوزُها .

---

310) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (16) .

311) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (17) عدا ضمير المتكلم الجمع بضمير الغائب إشباعًا مع السّياق .

312) أدونيس ، المصدر السّابق ، ص (17) .

وأيًّا ما بدا حائلًا ، في خطاب أدونيس التأصيلي ، دون نشأة هذا الوعي فهو الذهنيّة العربيّة الإسلاميّة ذاتها ؛ فطبيعيّ من ثمّ أن يبدو الطريق إلى نشأة هذا الوعي ، بناء على ذلك ، ممهّدًا بالوعي بأسس التي انبنت عليها هذه الذهنيّة . ومقاربة هذه بمثابتها ، من شأنها أن تجعل فعل التأصيل مؤجّلًا ، عند هذا الكاتب ، لا إلى نهاية بل أُسِّر هذا الفعل نهائيًّا يسمح له بأن يتناغم مع طبيعة الإنسان العربيّ وطبيعة ثقافته ، وإنّما بدا فعل التأصيل ، حينئذٍ ، مؤجّلًا إلى تعديل ذهنيّة الإنسان العربيّ وطبيعة تفكيره لذاته وللكون بشكل يتضحان معه مستعدّين لمقتضيات هذا الفعل ومنسجمين مع أُسُسه التي حدّدت .

وبدءًا من ثمّة ، فعلُ التأصيل في صورته هذه ، بمثابته التربية لمحضر الإدانة الذي ما انفكّ الكاتب يسترسل نصّه هذا يقيم ضدّ الثقافة العربيّة الإسلاميّة في كلّيتها رصدًا ما اعتبره الأسس التي غشّ إليها وفي العالم التي عليها تتحصّن وامتدّت التي أفرزت . فلقد حدّد هذه الثقافة من خلال تعارضها مع مقتضيات العمل الدراميّة التي تبنّى، من أجل ذلك ، مخطّطةً لنظريّة الإنسان العربيّ الممكنة ، كاشفةً تناقضاتِ الإبداعيّة ، مبيّنةً إيّاه من مواجهة مصيريّة وتحقيق ذاته ، عاصرةً له على صورة من القناعة بالموجود والاستسلام إليه ، فهي "ثقافة دينيّة البنية ـ حسب تعبير الكاتب ـ لا إشكال فيها . . . ثقافةٌ أزالت جميع الإشكالات على صعيدَيْ التلقّي وما وراء الطبيعة . . . " (313) وجعلت من "المسألة المُتخلّفة . . . [مسألة] دينيّة حادّة ، فيكفي أن يؤمن الإنسان لكي يملك المعرفة الحقيقيّة الكاملة ولكي يعيش مُطمئنًّا سعيدًا . . . " (314) وهي ثقافة . . . " لا تمرّ [فيها] بل وحدة وانسجام . لا إشكال بل إيمان وتسليم ، لا سؤال بل يقين ، لا بحث بل إسعاد . . . " (315) وهي ثقافة

---

313) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (105) .
314) المصدر السّابق الذكر ، ص (167) .
315) المصدر السّابق الذكر ، ص (104) .

جعلت من كل الإنسان العربيّ عقلًا "... قابلًا لا نافذا..." (316)، ذا "... طاقة هائلة لنفي الشكّ ونفي الإشكال، ونفي التساؤل..." (317)، ومَنْ يكون مؤمنا في رأي الكاتب، هذا الإيمان قلّما يعرف عذاب الحيرة والبحث والتساؤل حول المصير ..."لا يقدر أن يمارس الدّراما والتراجيديا... ولا أن يفهمها..."، لأنّ المسرح قائم في سكلوه الأكبر الدراما والتراجيديّ " جوهريًا [على] قلق كيان وقلق مصير..." (318). فيبدو من خلال هذه المقاربة لمسألة التأصيل الإبداعيّ أنّها لم تكن تتويجًا، فحسب، لمحصّل الإدانة الذي أقام الكاتب ضدّ الحضارة العربيّة الإسلاميّة، وإنّما تجلّت هذه المسألة المطروحة تتويجًا، في الآن ذاته، للتسيّد الذي رنّق بمناسبته آباء الإكبار للتراجيديا وللنّظرة المخصوصة للعالم التي تأسّست عليها والتي المسلكيّة التي انبعثت. فلقد تصوّر "التراجيديا" من خلال منظور هذا الكاتب، نقيضًا للثقافة العربيّة الإسلاميّة بعيدة عن مسائل من نسأ عنها، إذ أنّ "التراجيديا تعني للكتب للتصعيد معا... [و] مواجهة كاملة وصدق كامل: يقف الإنسان في وجه كلّ شيء... [وهو ما جعل من] التراجيديا أغنى أشكال التعبير، و [جعل] التديّن كذلك لا يقدر... أن يمارسها: لأنّ من قوام ثقافته الكبت والتصعيد والأشعة..." (319)

ومزاوجة الكاتب بين الإدانة المطلقة للثقافة العربيّة الإسلاميّة وتهويل أثرها السّلبيّ على المنتمين إليها وبين الإعجاب بالتراجيديا وبخلفيّاتها الفكريّة والفلسفيّة كلّ هذا الإعجاب من شأنها أن تصوّر ممارسة هذا الفنّ، على شروطه التي بيّن في صورة السّبيل الخاص لتحرير الإنسان العربيّ ممّا هو عليه والطريق الموصلة إيّاه إلى مصاف الإنسان المكتمل الأبعاد الذي يبدو الإنسان العربيّ وبرأيه بعيدًا عمليًا له، يبدو النوعيّ القائم على المواجهة المنيعة على نزاع الإنسان مع ذاته ومع المطلق ومع الكون، الصورة الأرقى للوعي الإنسانيّ.

---

316) المصدر نفسه، ص(152).
317) المصدر نفسه، ص(152).
318) المصدر السّابق الذكر، ص(111).
319) المصدر السّابق الذكر، ص(108) والمعتقدات من وضعنا وكذلك السيد يسد.

فننجلّي ، من ثمّة ، الشروط التي فيها تأسست التراجيديا الغربيّة ومن ورائها التراجيديا داتها مسمّاة لا باسمها الكريتيّ فحسب ، وإنّما تدّعي صورة تصدر راو ، إليه تنتظّم به يُقصَدُ . وبالضرورة كهذه تُجَسِّد بوضوح إسناد الكاتب إلى "عبقريّة العرب" التاسه وراء ممارسة هذا الجنس من التعبير الفنّي وتؤكّد إبهاره بفلسفات العرب وبما تُعبِّر عنه من رؤى للعالم وللإنسان وبنظرته فيه . وإسناد كهذا ، وانبهار كهذا من شأنهما أن يدعوا الباحث إلى السائل عن المعنى الذي يمكن أن يتّخذه لدى عوده إلى نوع "الإيقاع" وإلى تأسس "مسكلبة درامية نوعية" وعمّا يمكن أن يكمن وراء هذا الأمر من مفارقات .

إنّ ما يمكن أن يفسّر به الكاتب في حماسه بين إسناد وإلى ممارسة هذا الفنّ في صورته التي بين وابتهاره بالتصوّرة الغربيّة للعالم ، من ناحية ، وبين استرابته ، من ناحية أخرى ، بعضهم صور من التعثّر في ممارسة الحرب لهذا الأخير جنس يحقّق لهم فيها باجات تعليميّة ، إنّما هو إعتبار الكاتب الأثار الأدبيّة والفنيّة ليست مجرّد عالم يمكن أن يضاع في إصاره الصامين التي يضاء ممارسة يحيد يُفصَلُ فيه بين ما يُعبِّر عنه بواسطته وبين كيفيّة التعبير ، بل العمل بين الظاهر والباطن وبين الشكل والمضمون ، وإنّما ينجلّي جنس التعبير الفنّي في نظره مُتّحِداً معًا للظاهر والباطن والشكل والمضمون ، ويبني تميّز هذا الجنس من التعبير الفنّيّ عن غيره — بناء على ذلك — لا على أساس الميزات الشكليّة التشخيصيّة الظاهرة فحسب ، وإنّما يبني ذلك التميّز على أساس ما يحقّق هذا الجنس من تفاعل مع الدّواعي العميقة الباعثة عن حياة الإنسان وضروب العلاقات التي يبنيها مع غيره من الناس ومع الكون والمطلق . وانطلاقًا من هذه النظرة إلى أجناس التعبير وإلى دلالات ما يميّزها من السمات ، ننجلّي ممارسةُ أيّ فنّ من الفنون ممارسةً فعليّة واعية ، من خلال المنطلق المحكم لخطاب الكاتب ، رهينة توفّر الحاجة الحقيقيّة إليه عند ممارسته . وهذه الحاجة إنّما هي قابعة عن طروف موضوعيّة ومنسّقة لضرب من الوعي مبنيّ بالضرورة على نظرة للعالم محدّدة ، وهذه النظرة للعالم لا بدّ متأثّرة بمميزات الواقع الثقافيّ والتاريخيّ الذي إليه ينتمي ممارسُ هذا الفنّ ، ومثل هذا المنحى في التأثّر واضح وضوحًا في خطاب أدونيس التأصيليّ وخاصّة عندما عمد الكاتب إلى بيان جذور المسكلبة الدرامية التي قام عليها المسرح العربيّ (320) وعندما أشار بالإشارة إلى ما طرأ على هذه المسكلبة

---

320) المصدر السالف الذكر ، أنظر مثلا ص (156 — 161) (163) (165) (166) (167) (170) .

وعلى هذا المسرح من تحوّلات ، تمرّ العصور دون أن يمّس ذلك بما يجمع بين سمات هذه المسكلبة وهذا المسرح ، معيّدا ذلك إلى وحدة المناخ الحضاري الذي فيه نشأت هذه المسكلبة الدّراميه وإليه ينتمي ممارسو هذا المسرح العربيّ ، فلقد طرح " أرسطو حسب تعبير أدونيس ، وبرجت وآرنو وبيكيت . . . المسكليّة الدراميه ومارسوها في مناخ الحضارة اليونانيّة ـ الأوربيّة وفي ظروف وأوضاع خاصّه ، إقتصاديّا واجتماعيّا وثقافيّا ..." (321). و عادية كهذه تجعل الإلمام بمقوّمات الكتابه المسرحيّه أو التحدّق لقواعد الصّنعه الدراميّه بالنّسبة إلى الممتهن الدرامية ، فاعرِفْ وحدّ هما ، في رأي الكاتب ، عن تحبس ممارسةٍ خلّاقه وفاعلةٍ في مجال هذا الفنّ لدى من يزمع ممارسته من بعض العرب ، فلذلك أشار أدونيس في نصّه التّأصيليّ هذا إلى أنّ "ليس عند [العرب] حتّى الآن مسرح ولكتابه [ ] تنازعَ إلى القول إنّه لا يمكن في وجود مواصفات كتابيّة مسرحيّة عربيّة . . ." (322) ، غير أنّ هذه "الموهبة" لا تكفي وحدها ـ في رأيه ـ لخلق مسرح عربيّ" (323) ، وفي هذا يكمن سرّ المكانة الخاصّة التي أولاها هذا الكاتب ، في إطار بيان مسالك التّأصيل الإبداعي "للوعي الدرامي" وللظروف الموضوعية المؤسسة لهذا الوعي عند العرب وفي هذا ، كذلك ، تتبيّن الدلالة الحقيقيّة لإلحاحه على ضرورة تحقق تميّزهم عن معيد المسكليّة الدرامية (324) الثّانية عن هذا الوعي ، وذلك يعني أنّ الدّواعي الوجوديه الباعثة على ممارسة هذا الفنّ وإن كانت في أسسها متطابقة مع الدّواعي التي دعت العربيّ إلى ممارسة هذا الفن لإغبار اثنيناتهما على التّراجيه وعلى التّراع ، فإنّها يجب أن تكون محتضنة في المسكليّة الدراميه العربيّه ، متّصلة بالإنماء التّاريخيّ والثقافيّ العربيّ ، إذ في هذا الإنماء مدار الاختلاف بين العرب والعربيّ وبيّره .

---

321) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص : (171) .
322) أدونيس ، المصدر السّابق الذكر ، ص (16) .
323) أدونيس ، المصدر عينه ، ص (168) ـ (171) .
324) المصدر السّابق ذاته ص (167) ـ (169).

والنّاظر في هذه المقارنة تتجلّى له المقارنة الأساسيّة التي شقّت خطاب أدونيس التأصيليّ والتي تجلّت على صعيدين اثنين ، يتمثّل أوّلهما في جمع الكاتب ، عند بيان السبيل إلى بناء مسرح عربيّ مخصوص ، بين شرطين اثنين ينفي الواحدُ منهما الآخر . فلقد عبّر ، من ناحية ، عن الحاجة إلى النخلّي عمّا اعتبره عناصر أساسيّة في الثقافة العربية الإسلامية والتي يمكن اختزالها في "غلبة الرؤية الدينيّة" السلبيّة للعالم (325) وفي "غياب الوعي التنظيميّ المدنيّ" (326) ، وذلك لتعارضهما مع جوهر المسرح مهما كان ، وأيّنما كان . وإعتبر ، من ناحية ثانية ، الخروجَ عن "المسلّمة الدرامية العربية" الذي لا بدّ منه رهينَ تجذير الوعي الدرامي التأسيسي في الفضاء التاريخي والثقافي العربي ، أي بناء الثقافة العربية الإسلامية على نظرة للعالم قائمة على الصراع في حين إجتهد الكاتب دائما كلّ الاجتهاد للبرهان على أنّها تتعارض مع مبادئ هذه الثقافة العربية الإسلامية . الأمرُ الذي يجعل ممارسةَ هذا المسرح عادمةَ لا محالة ، إذا ما تمّت بالصّورة التي بيّنّ حسب الشّروط التي حدّدَ ، مقامَ الفاعل في خصائص هذا الإنسان الثقافيّ وميزاته عوض أن تكون تابعةً عن وعي خلفيّاته . وهي هذا يتجلّى المستوى الثاني من المقارنة التي إنبنى فيها خطاب الكاتب التأصيليّ وذلك لأنّ الكاتب عدّ أقرّ ، من ناحية ، بأنّ نشأة فنّ من الفنون هي بمثابة معطيات موضوعيّة ينشأ عنها وعيٌ مخصوصٌ يُسْمح معه ممارسةُ هذا الفنّ مستجيبةً إلى حاجة وُجود بيّنة بفعليّة . وذهب في الآن ذاته ـ من خلال إقراره بتباين الأسس التي عليها إنبنت كلٌّ من الثقافة العربية الإسلامية والفنون الدرامية ، إلى أنّ ممارسةَ المسرح ممارسةً فعليّةً مرهونةٌ بتغيير عليّة المتنعين إلى هذه الثقافة تغييرًا يحقّقه ـ حسب هذه المقارنة ـ رهينَ تبنّي هؤلاء للتراجيديا ولا سيّما وذلك عوض أن تكون هذه التراجيديا تعبيرًا عن ذلك التغيير إن كان . ولعلّ

---

325) المصدر السّابق الذكر ، ص (162) ـ (163) .

326) المصدر السّابق ، ص (163) .

السِّرّ في هذه الغارقة كامنٌ في إقتصار أدونيس على بيان مظاهر التّعارض بين الذهنيّة الإسلاميّة مع الوعي الراجيدي ، على مرّ العصور ، ونمسّكه ، في الآن ذاته ، بالحاجة إلى ممارسة هذا الفنّ ممارسة فعليّة في العصر الحالي بصورة عربيّة متميّزة دون الحسم حتّمًا واضحًا في مسألة توفّر الدّواعي الوجوديّة إلى ممارسة هذا الفنّ عند العرب في هذا العصر أو عدم توفّرها ، وذلك على خلاف ما دعا إليه روجي عسّاف وما ذهب إليه محمّد عزيزة الّذي بثّ إلينا محمّة في حدّ جوهر هذا الفنّ ، دون أن نقف في ما وقع فيه من مفارقات ، على ما بيّن تقويمهما لهذا الفنّ من ضُمُور النّاقص ، وّدون خوض في مفهوم الوجهة الّتي رأى أنّ بتعدد كلّ واحدٍ منهما في مجال التّأصيل الإبداعي لهذا الفن . فلقد نزّل روجي عسّاف الوعيَ التّراجيديَّ منزلة الجوهر بالنّسبة إلى المسرح وأقرّ بحياب مثل هذا الوعي عن النّظرة الإسلاميّة للعالم وبتعارضها العميق مع أسسها ، ولكنّه ذهب مذهبًا لم يستنكف من شأن هذه النّظرة للعالم المبنيّة على الفرق والتّراتب سوّوه بُدورها وأبعادها بعد أنْ نزّل للوعي النّظرة الإسلاميّة للعالم المتعارضة مع هذين المعدين أيضًا (327) وخلُص من خلال ما ذهب إليه إلى أن لا حاجة للمؤمنين بهذا الفن (328) مُعلّلاً ذلك بهذا التّعارض والتّمسّك بمبدأ النّظرة الإسلامية الحاوية لسمات الهويّة (329) فكان استنتاجاته وموافقة مناغمة مع المقدّمات الّتي انعقد في خطابه ومع المنطلقات الّتي بقي عليها منطلقه ؛ وذلك على ما يمكن أنْ يُقال في تقويمه للفنّ الغربيّ وفي حدّه للهوية العربيّة الإسلاميّة (330) . وأمّا محمّد عزيزة فإنّه لم يُناصر أدونيس الرّأيَ في ما ذهب إليه عند حدّ ما فيه فهذا الفنّ حسب رأيه لم ينشأ معه ، كذلك ، في الإقرار بحُلوّ منزلة الوعي الدراميّ المُنبثق وحْده لهذا الجنس

---

327) روجي عسّاف ، المسرحة" . . . مرجع المدينة ، سبق التعريف به ، ص(37) (39) (51) .
328) المصدر السّابق الذكر ، ص(37) .
329) المصدر ذاته ، المخصيات نفسها ، ص(51) (52) .
330) أنظر الفصل الثالث من بحثنا هذا وخاصّة الفقرتين (3 — 3 — 1 — 1) و (3 — 3 — 1 — 2) ، أنظر كذلك الباب الثاني من الفصل الخامس هذا وخاصّة الفقرة (5 — 2 — 4 — 2) .

من التعبير (331) وذهب مذهبه في بيان سرّ غياب مسرح عربيّ فحليّ واستفحال حال الامتناع عند من رام ممارسة هذا الفنّ من بين العرب (332) فأعاد الأمر إلى الأسباب التي حدّد أدونيس وإعتبرها حائلة دون نشأة وعي درامي، وبالتالي مسرح عربيّ. ولا غرو في ذلك ما دام الرّجلان قد تبنّا من المفاهيم ما دانه (333)، إلاّ أن محمّد عزيزة، أشار بشكل عابر إلى أنّ ممارسة هذا الفنّ من لدن العرب في عصر النّهضة العربيّة المعاصرة لم تكن من باب التّقليد وإنّما نشأت عن مجرّد الرّغبة في تقليد الغربيّين وإنّما نشأت ممارسة العرب لهذا الفنّ في تلك الحقبة بالذّات نتيجة ضرورة محدّدة ولّدت ضرورتها من الوعي الجماعي المتطوّر من شعور بالتّمزّق. وتمثّل هذه الضرورة في حال الاستعمار وما نشأ عنها من وعي لدى العربيّ بمنزلته في هذا العالم خاصّة وقد تصوّر حال الاستعمار بمثابة "خطأ" نشأ عنه - في رأيه - "وعيٌ حادٌ بـ[المسؤولية] هذا الخطأ" (334) أشبه ما يكون بالوعي الدرامي. فوضع هذا الكاتب، من ثمّة، الرّكائز التي عليها يمكن أن تتأسّس ممارسة خلّاقة لهذا الفنّ من لدن العرب، وذهب إلى أنّ ممارسة العرب المسرح على الطّريقة الغربيّة شرٌّ لا بدّ منه لأنّ ذلك - وحده - قادرٌ مؤقّتا على الإستجابة إلى حاجاتهم الجديدة (335)، في إنتظار أن ينحقّق لهم سبرُهم في ممارسة هذا الفنّ عن طريق إعادة إستيعاب تراثهم التعبيريّ الفرجويّ والشّعبيّ بشكل يسمح بالاستجابة إلى هذه الحاجة الوجوديّة التّاسعة (336)، فالتقى بذلك مع الباحثين عن العمق المفقود للممارسة العربيّة في الإقرار بوجود مدى مسرحيّ في أشكال الفرجة الشّعبيّة لا بدّ من كشفه كشفا ومعالجته معالجة إبداعيّة تُزيل عنه سمة التّكراريّة التي تُميّزه (337)، إلاّ أنّه ابتعد عنهم عندما ركّز على ضرورة إستجابته

---

(331) Aziza, M., Les formes traditionnelles du spectacle, op.cit p (13-14)
أنظر كذلك: Aziza, M., Le théâtre et l'islam, op. cit p: (13-16).

(332) محمّد عزيزة، المرجع السّابق الذكر ص (45).

(333) أنظر قائمة المراجع في كتابي محمّد عزيزة المذكورين وانظر ما ذكره أدونيس في متن التقديم من الكتاب.

(334) Aziza, M., Les formes traditionnelles du spectacle, op. cit. p: (23-26).

(335) المصدر السّابق - المعطيات نفسها، أنظر كذلك المسرح والإسلام (بالفرنسية)، سبق ذكره ص (45).

(336) المصدر السّابق، المعطيات نفسها.

(337) المصدر الكتابي، ص (82).

هذه المعالجة إلى هذه الحاجة الوجودية التي لا يجد هذا الفن مبرّرًا له خارجَ الوعي بها والإستجابة إليها (333) فلم يَنْسَقْ من ناحيةٍ إلى الدعوة إلى القطيعة مع المسرح العربيّ باعتباره غريبًا شأن أغلب الباحثين على "تحقيق العمق المفقود". ولم يقع من ناحية أخرى في المغارعة التي وقع فيها أدونيس. إلاّ أنه اكتفى بوضع الإطار الذي يمكن، في رأيه، أن يندرج ضمنه مسعى البحث عن مسرح عربي فعليّ، موكلاً أمر تدقيق المسالك الموصلة إليه إلى ممارسة رجال المسرح العرب اللاحقة (334).

5 ــ 3 ــ 3 ــ 2 ــ المستوى الثاني :

اما عن التشويق الناتج من مسالك التأصيل الإبداعي التي إقترحها أدونيس في نصّ خطابه هذا، فإن ما ورد فيه بدا إقرارًا لأولية البعد الدرامي في كلّ مسعى إلى ممارسة حقّة لهذا الفن، وتأكيدًا لأهمية الموقع الذي يحتلّه شرطُ تحقيق تمثيلية دراميّة عربيّة مخصوصة بالنسبة إلى بناء المسرح العربي، وهذا ان الأمران هما اللذان حدّدا طريقة في تناول ما خالص من مسائل مرتبطة بمجالات الممارسة الفعليّة لهذا الفنّ أو ما إعتبرها كذلك.

ولئن عمد، عند بيان مسالك التأصيل الإبداعي، إلى الإشارة إلى محدودية ما سيرسم من مسالك، بناءً على إقتناعه بأنّ "النظريات والتعاليم لا تصنع مسرحا..." خاصّة إذا ما تجاهل المرء، عمّن كان بعيدًا ــ مثله ــ عن ممارسة الكتابة المسرحية (335)، ولئن أقرّ بأنّ نشأة المسرح المنشود هي رهينة ممارسةٍ هذا الفن ممارسةً فعليّةً إذْ "... لا يمكن أن نخلق مسرحنا إلاّ حين نخلق مَسْرحيّاتنا..." (341)؛ فإنّ ذلك لم يمنع غلبة الأساليب التقريرية

---

333) محمّد عزيزة، الأشكال التقليدية للمسرحة (بالفرنسية) ص (13 ــ 14)، أنظر كذلك : المسرح والإسلام (بالفرنسية) ص: (13 ــ 16).
334) محمّد عزيزة، الأشكال التقليدية للمسرحة (بالفرنسية) ص (31 ــ 32).

335) يشير أدونيس إلى بُعد عن الممارسة الإبداعية المسرحية قائلا : "إنني قارئ للمسرح ولست كاتبا مسرحيّا ..." ص(171)، من المصدر السّابق الذكر.
341) أدونيس، المصدر السّابق الذكر، ص(171).

المتحمّسة على ما صاغ من مواقف رسّم من مسالك ، لم يَقلّل من شأن الاندفاعات الشعريّة غير المكترثة بأبعاد الممارسة المسرحيّة الفعليّة ومقتضياتها العطبة لإكراهاتها بيان الأثر المسود للمسرح العربيّ المعاصر .

ولقد بدا مفهوم "التعبير" مفهومًا مُطرِدَ الحضور في نصّ التأصيليّ معبّرًا عنه بتعابير عديدة تتراوح بين الدّعوة إلى "تبيان" الموجود و"تجديده" أو "تعجيره" و"زلزلته" (342). ولقد غاير هذا المفهوم بتنويعاته ، بالنّسبة إلى "عمل التأصيل الإبداعيّ العربي" مفاهيم البنّدقي والشّرطي كما لاحظنا ، الأمر الذي نحسّد منه نَزْعَتَه أو كاد في صوره جدول ذي زاويتين متوازيتين رسم في الأوّل منهما كلّ ما اعتبره الشائد عند العرب من رؤى للعالم وفي أشكال تعبير وبدا كلّ ما رسم فيه سلبيًّا سلبيّة مطلقة لأنّه يحتاج من الوعي الدراميّ ومسلزماته ، عندئذ ، نحتًا من بنية تعبيرًا جديدًا أمرًا حتميًّا ، في حين رسم في الزاوية الثانية ما اعتبره أحد أمّا متجدّدة وشروطًا لا بدّ منها يتيح ذلك متوخّيًا التفصيل لما ورد في الأوّل . أمّا عن تعليل هذه الشّروط/الأهداف فعلّله هي العبارات التي جمّعناها الكاتب لدى تقييم هذا ، وأجمل هذا ما كان موجّهًا إلى نصّ كفيل بتحقيق هذه الشروط/الأهداف بشكل واضح وعلى التّفاصيل الذي أغاير بين ما اعتبره سائدًا بين ما اعتبره بديلا .

وها هي العناصر التي تلقّى عليها الكاتب مسألة التأصيل الإبداعيّ وأبعدها إلى حدّ بعيد عن تحديدها :

يمكن أن نحدّد ما رسم الكاتب من مسالك للتأصيل الإبداعيّ الفعليّ إلى محاور ثلاثة تآلف ما دار حولها من مواقف ومقترحات بداخل المجموعة الواحدة التي يمكن أن نسمّيها في رأي الكاتب وعيًا دراميًّا عربيًّا بنيت على أساسه المسرح العربيّ المنشود . وتمثّل هذه المحاور هي : "التأصيل/التأسيس" و"الرؤيا الشعريّة" و"النصّ/الكتابة" .

---

342) لقد استعمل أدونيس في صفحة واحدة من مقترحاته التأصيلي مثلاً (3) مرّات عبارة "تعجير" ومرّتين "زلزلة" ومرّة واحدة كلّ من العبارات "تجاوز" "تخطّي" "خلخلة" وكلّها موجهة إلى الواقع الرّاهن في صوره المحتملة ، أنظر ص(173) ، من المصدر السابق الذكر .

5 ـ 3 ـ 3 ـ 2 ـ 1 التأصيل / التأسيس

لقد عمد أدونيس في الفقرة الفرعية التي ختم بها آخر الفقرات الرئيسية في نصه (343) إلى تنبيه المسرحيين العرب، من جديد، إلى أن لا أصول عربية قديمة أو حديثة لهذا الفن يمكنهم الاتكاء عليها (ص 14) بل "كرر" ما سبق أن عبر عنه بشكل تعريضي في متن نصه ذاته "... أن سوفوكليس أو شكسبير أقرب إلينا، مسرحيا، من الهمذاني أو الحريري، وبريخت أو نسبكوف أقرب إلينا من مارون النقاش أو أبي خليل القباني" (345) وذهب أدونيس، بناء على ذلك، إلى أنه لم يبق ... "للكاتب العربي الذي يطمح إلى الكتابة المسرحية ـ حسب تعبيره ـ [إلا] أن يكتب واعيا أنه بلا ماض مسرحي، وأنه يبدأ في كتابته، من الدرجة الصفر" (346) مؤكدا، من ثمة، ميله عن مسعى التأصيل القائم على البحث عن أصول يتجذر بفضلها أمرٌ ما في تربة إجتماعية وثقافية محددة، ليرتبط "الأصيل" ـ في عرفه ـ بفعل "التأسيس" الذي لا يُمثل فيه مسعى تحقيق الهوية المدى الرئيسي، وإنما يقوم التأسيس على مفهوم الإستحداث. وفي الإستحداث معنى الجدة، فلذلك قرن سمه "أصيل" الذي وسم بها المسرح المنسود أغلب الأحيان بنعت "جديد" (347). ولهذا الأمر، كذلك، كان دعوته إلى التعرف على الموروث في مختلف مجالاته وعُدّه أمرا مطردا في نصه ولم تعم دعوته تلك بناء على كون هذا الموروث قديما وإنما كان باعتباره ينعارض مع ما به يُبشر وإليه يؤسس ويتناقض مع الحاجة إلى مثل هذا التأسيس؛ وفي هذا يكمن، بالأساس، السر في إتباع أدونيس المنحى الذي رأيناه عند تصويره الموروث القائم والمتصل التصوير

---

343) أقام أدونيس بيانه المذكور على سبع فقرات رقمها من 1 الى 7 بالأرقام الرومانية وقسم كل واحدة منها إلى فقرات متفاوتة العدد رقمها ترقيما عربيا. أما الفقرة التي تعنينا فهي الفقرة 1/6، وتقع ص(176) من النص السابق الذكر.

344) أدونيس، المصدر السابق الذكر، ص(154)، (170 ـ 171).

345) أدونيس، المصدر عينه، ص(176) أنظر إعلانه السابق عن هذا الأمر ص(176) من المصدر ذاته.

346) أدونيس، المصدر ذاته ص(176) من نافل القول أن تلفت الانتباه الى ورود الكتابة بالتعريف، والى دلالة هذا التعريف في هذا السياق.

347) أدونيس، المصدر عينه، ص(176) مثلا.

الذي رأينا والذي بدا فيه هذا الموروث متعارضًا مع حُرّية الإنسان ومع تحقيقه ذاتَه وأبعادَه ، من حيث غياب الوعي الدرامي عن هذا الموروث ورفضه النَظرة للعالم الناجمة عن ذلك الوعي ، عندما فعلّ التأسيس بمثابة إضافة نوعية تَعوّض نقصًا حاصلًا ، وتتجلّى الإفادةُ بهذه الإضافة سَعْيًا من لدن أدونيس إلى ضمان مشروعية التأسيس الذي إليه نادى ، وعملًا على كسب معداعية للمسالك التي إلى اتباعها دعا . وينتفي هذه المشروعية وتلك المعداعية المزدوجتين ، في خطاب أدونيس ، مع تطابق الشروط التي حدّد لتحقيق ممارسة حلّاجه ، لهذا الفنّ بالأهداف المنشودة منها ، إذ أنّ أدونيس ، في نفيه وجود موروث عربي يمكن أنْ يُجسّد أصلًا للمسرح العربيّ المنشود لم يقصر مفهومه ذاك على الموروث المسرحيّ أو الفرجوي، فحسب ، وإنّما تجاوز ذلك إلى الموروث العربي الإسلاميّ في مجمله واعتبره عاجزًا عن توفير الشروط المناسبة لنشأة ممارسة فعليّة للمسرح ، وتجلّى هذا القصور بمثابة فصل سيحول إلى تعويضه ما لم يتمّ التأسيس لهذا الفنّ من خلال توفير شرطه الأساسي المتمثل في هذا الوعي الدرامي الذي سبق أنْ بدا ، عند هذا الكاتب ، في صورة الهدف المنشود من وراء ممارسة الحلاج لهذا الفنّ . فلنكتفِ بتعليلٍ منحى التأسيس الوارد في المحور الأوّل هذا بما ورد في المحور الثاني الذي سعى الكاتب فيه إلى حَدّ الوجيه المُحقّقة لهذا الشرط/الهدف الذي هو الوعي الدرامي .

5 ـ 3 ـ 3 ـ 2 ـ 2 "الرؤيا الشعرية":

لقد ألحّ الكاتب طوال نصّه على أنّ نشأة هذا "الوعي الدرامي" إنّما هي رهينة تغيير النظرة للكون وللذات والمطلق تغييرًا يبني على أساسه موقفٌ من الوجود آخر يتعارض مع مواقف التسليم والقبول والإيمان التي اعتبرها السمات الغالبة في موروث العرب وحاضرهم؛ بل وذهب إلى أنّ المسرح إذا لم يُشرّح شرطَ الإنسان [العربي] ومصيرَه . وهذه المسرحة سؤال وليست جوابا . إنّها إيقاظ القلق والغرابة (هكذا) والدهشة وليست تعميما للطمأنينة والألفة وحكمة الصبر والعادة . . . " (343) أمّا عن ترجمة هذه

---

343) أدونيس ، المصدر عينه ، ص(173) ، والمعقّفان من وضعنا .

"الشروط/الأهداف" على صعيد الممارسة الإبداعية فإنه ذهب إلى أن "الرؤيا الشعرية "كفيلة دون غيرها بذلك (349) ، إلا أنه عاد إلى توضيح مقصده من هذه "الرؤيا الشعرية" فأشار إلى أن المقصود ليس "فن الشعر بذاته كنوع أوكشكل وزني متميز ، وإنما [هو] ... الشعر بمعناه الواسع كرؤيا تخييلية درامية أو مأساوية للحياة ، وللإنسان." (350) . ولعل أهم ما ينجلي مما حدد أدونيس في هذا المحور إنما هو إلحاحه على المدى التخييلي باعتباره تأكيدا للبعد المأساوي وأمثلا لتجسيده . فلقد بدا هذا المدى التخييلي تجاوزا للواقع المباشر وانصرافا عن جرثيماته إلى الوقوف على القضايا الصميمة التي يطرحها هذا الواقع ، الأمر الذي يحتم على المسرحي العربي إذا ما انطلق من هذه "الرؤيا الشعرية التخييلية" أن يعبر عن رؤية شاملة ... تتناول الأسس الأساسية في المجتمع العربي ، بنى الوجود وبنى المصير ، بنى الذات وبنى الجماعة ..." (351) ومثل هذه الرؤية الشاملة تتطلب "الغوص العميق الجديد لمشكلية الحياة العربية والحضارة العربية والإنسان العربي والمرحلة التاريخية العربية الراهنة ..." (352). ويربط أدونيس "الرؤيا الشعرية التخييلية" بضرورة توفر مثل هذه الرؤية الشاملة لدى رجل المسرح العربي يضفي على هذه "الرؤيا" بعدا معرفيا ذا مساس حاسة ينجعل المتوسل بهذه "الرؤيا" من المسرحيين العرب ونتاجاته المسرحية ، في غير قطيعة مع الواقع العربي الراهن في صورته العميقة التي تعني — عند هذا الكاتب — الزمني والإيحائي . وأمر كهذا يعني أن معالجة الواقع العربي — حسب هذه "الرؤيا" وما تتطلبها — مندرجة في إطار معالجة منزلة الإنسان أينما كان ، إذ أن تحاور جزئيات الواقع ومحاصرته والاقتصار على مداه الزمني والإيحائي

---

349) أدونيس ، المصدر ذاته ، ص(174)
350) أدونيس ، المصدر ذاته ، ص(174) إنمعقان من وضعنا .
351) المصدر السابق ، ص(179)
352) المصدر نفسه ، ص(172) .

من سأنهما أن يؤديا إلى عرض " . . . الأسئلة الحاسمة في حياة الإنسان . . . "
وفي هذا الجوهر الإبداع المسرحي في نظر أدونيس (353) مرتبط ، من ثمة ،
الخصوصي بالكوني وبحلى "المسكلية الدرامية الحضارية الحاضرة - حسب
تعبير هذا الكاتب - [باستثناء] . . . التأصل في القضايا التي
يثيرها المسكلية الحضارية العامة في المستوى الأكثر عمقا وتوترا : الحب ،
الموت ، الدين ، التسامي ، السمو إلى الأفضل والأجمل . . . " (354).
فإن كانت مهمة رجل المسرح مع الواقع الراهن ، في ما يبدع ، على هذه
الشاكلة ، وإن كان المسرح سؤالا وليس جوابا (355) فطبيعي أن يبدي
الإبداع المسرحية المهتدية بهذه "الرؤيا المسرحية التخييلية"
على صلة بالجمهور" بتجاوز المباشرية السياسية والاجتماعية . . . " (356)
إذ "لا يجوز ، في رأي أدونيس ، أن يعرض [المسرح] مذهبا وفكرة
بقدر ما يتوجب عليه أن يعرض . . . مشاهد حية تحاصر من يراها ، وتدفعه
إلى الخيار الحاسم في إتجاه الخروج من الحصار . . . " (357). وعلى هذا
الأساس يعلل أدونيس في نصه هذا دعوته إلى إجتناب الطريق التي توخاها
دعاة المسرح التسييسي العرب في بحثهم عن "مسرح أصيل وجديد "
وفاعل (358) معائما مظما دعا إلى إجتناب البحث عن أصول لهذا الفن في
التراث العربي الإسلامي ، وذلك بإعتبار هذا المسرح التسييسي العاشم
على التعليمية والتحريض "مسرحا يدجن الحصار الذي يعانيه الإنسان
العربي ويرسخ تأقلمه مع الواقع الفاسد . . . " (359) وذلك رغما عن
إعلان ممارسيه والداعين إليه عن سعيهم إلى توعية الجمهور العربي .

---

353) أدونيس ، المصدر السابق الذكر ص(161) والمحفل من رصدنا .
354) أدونيس ، المصدر ذاته ، ص(172) .
355) المصدر ذاته ، ص(173) 174 .
356) المصدر ذاته ، ص(173) .
357) المصدر نفسه ، ص(175) .
358) سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد ، سبق التعريف ، ص (9) .
359) المصدر قبل السابق ، ص(172).

وذلك لأنّ تناول المسائل السياسيّة المباشرة من شأنها أن تؤدّي ، في رأي أدونيس ، إلى التمذهب بمذهب سياسيّ معيّن . والتمذهب ينفي "الدعاعة الإبداع" (360) لأنّ سالك هذا المسلك في الفنّ ساع إلى تقديم حلول وعامل على إفناع بصحّتها ، في حين يظل الفنّ عامة والمسرح خاصّة ، في رأي أدونيس ، مختلفًا في وظيفته وأدواته عن التربية والتعليم والسياسة والايديولوجيا (361) ، وذلك إنطلاقًا من كونه مبنيًّا على إثارة الحيرة والتساؤل لا على الاجابة وتقديم الحلول (362). ويذهب الكاتب من ثمّة الى أنّ المسرح التسييسي طغى من حيث مقاربته للواقع تلك،ومن خلال طريقة معالجته له ، مع الموروث وذلك باعتباره قائمًا مثله ، في عمومه الذي بيّن،على صور من "البيان" و"الفصاحة" يسعى إلى إقناع من يتوجّه إليهم بضرورة التسليم بما ارتئي من مواقف وحلول . ولذلك كثيرًا ما يعطف أدونيس صفة "مذهبيّ" على "الموروث" عطفًا تسويةً فيتكلّم عن "الافكار الجاهزة سواء كانت موروثة أو مذهبية . . . " (363) ، ويُعلن بشكل تقريريّ ، أنّ "الموروث والمذهبيّ يُمثّلان ثقافة العبوديّ [في حين] لا ينتمي الإبداع ، في رأيه ، إلا خارج هذه الثقافة . . . " (364) الاّ أنّ أدونيس ، في رفضه للوظيفة التسييسيّة للمسرح لا ينفي عنه مداه التغييريّ ، بل على العكس ما يُقرّ هذا الكاتب بلحّ على السمة النضاليّة والتعبيرية التي يجب أن تسِمَ وظيفة المسرح المعاصر حسب الاسس التي حدّد (365) إلاّ أنّه جعل المدى التغييريّ في هذا المسرح ، بحكم نشأته عن وعي مأساوي بمنزلة الإنسان،وبحكم إنبنائه على "رؤيا سعرية تحويلية" ، موجّهًا إلى الاسس العميقة التي تقوم عليها حياة الناس وطبيعة تآلفهم وتنافرهم مع ذواتهم ومع الكون ، ومُنصبًّا نحو القيم التي إنبنت على أساسها حياتهم وتنبني ، منزلاً هذه الوظيفة التعبيريّة في إطار السمات المميّزة للمسرح باعتباره فنًّا قائمًا بذاته يعتمد

---

360) أدونيس ، المصدر السابق الذكر ص(172 ــ 173) .
361) أدونيس ، المصدر المذكور سابقا ، ص(171 ــ 174) .
362) أدونيس ، المصدر عينه ، ص(173 ــ 174).
363) المصدر عينه ، ص(172) .
364) المصدر ذاته ، ص(173) ، والمعقّفان من وضعنا .
365) المصدر ذاته ، ص(173) (175) .

جماليات تعبير مخصوصة ، تقوم على أساسها علاقة بين نتاجاته وبين من توجه إليهم هذه النتاجات مختلفة عن نوع العلاقة التي ترتبط التأثير بخطاب رجل السياسة والايديولوجيا أو بكلام رجل التربية والتعليم . تتجلى هذه الغاية على هذه الغاية ، في خطاب أدونيس مجموعة من الحجج التي لا خطئ نوازعها عند أتباع التوجه الثالث والتي تسعى إلى تعليل مسعى التأصيل من خلال ربطه بهدف تحقيق إقبال أكبر على هذا الفن من لدن الجماهير الشعبية (366) أو بغاية تمس الطبقات الكادحة وحدها (367) باستعمال اللغة التي تفهمها هذه الطبقات الشعبية وبأعمال الجماليات التي تستسيغها ؛ فلا يتردد أدونيس مثلاً لهذا الأمر بقدر استعداده بتحقيق جوهر هذا الفن وماهيته . والكاتب ، وإن لم يتعلل عن السمة التجريبية لهذا الفن ، وإنه لم يتخلى في نفس هذا ، بكل ما اعتمد في مقاربته للمسألة بوقفها خاصة عندما تناول المسرح التسييسي العربي بسمة السهولة (368) وبدت هذه السهولة بمعانيها المختلفة في ذلك السياق مخالفة للفن في أساسه (369) ، على خلاف ما يوحي به خطاب أغلب أتباع التوجه الساعي فكثيرا ما يلتقي هؤلاء ، على ما بين رؤاهم من اختلافات جوهرية حول ربط مسعى التجاوز المنشود من وراء عمل التأصيل بترغيب الجمهور الواسع في هذا الفن ، وذلك بتأطير تيسير سننه وتقريب ومسالكه . وفي هذا الإطار يمكن أن ننزل عناية أدونيس البالغة بأدوات التعبير الخاصة بالمسرح والحاحه على أن تحقق ماهية هذا الفن رهين تحقق إختلافها عما يعتمد الخطيب والسياسي من ضروب التعبير القائمة على البيان والفصاحة السائدين في الموروث العربي الإسلامي ، يتطابق سرط التأصيل / التأسيس عند أدونيس بالهدف منه .

أما عن بيان السمات المميزة لهذه الأدوات التعبيرية المسرحية فلقد كان المحور الثالث مدارها .

---

366) التوجهان الشابان معا ، أنظر الباب السابق من هذا البحث المفرد لمسألة التأصيل .

367) أتباع التوجه الثاني وخاصة منهم سعد الله ونوس وفرحان بلبل ، أنظر تصنيفهما التأصيليين الرئيسيين .

368) أدونيس ، المصدر السابق الذكر ، ص (171) .

369) أدونيس ، المصدر السابق ، ص (171) — (172) .

5 — 3 — 3 — 2 — 3 — النصّ/الكتابة :

لئن أسار أدونيس إلى سمة التّركيب العالية على الفن المسرحيّ وأقرّ بتعدّد العوامل فيه وتآلف أبعاده، مؤكّد فيما المسرح "تكوينًا على أبعاد الكلمة (الكاتب) والمسرحة (المخرج) والحركة (الممثل) ..." (371)، فإنّه ذهب إلى أن "الأولويّة فيه تبقى للبعد الأوّل [أي النصّ وذلك لأنّه] ... هو الذي يعطيه سمته الأولى ..." (372) ويندرج تفضيل أدونيس "النصّ" هذه المنزلة في صيرورة الفعل المسرحي، ضمن ثنائيّة "الخطابة/الكتابة" التي ما فتئ الكاتب يفهم، كلّما تعرّض لمسألة الإبداع ويعلنه بالموروث العربيّ الإسلامي، وذلك سواء في نصّ خطابه التأصيليّ الحاليّ أو في أهمّ نصوصه التنظيريّة السابقة وخاصة منها كتابه الرئيس "الثابت والمتحوّل" الذي تناول فيه بالبحث مسألة "الإتّباع والإبداع عند العرب" (373) والذي ذهب فيه إلى أنّ تأسيس إبداع عربيّ حداثيّ مشروط بتخطّي مرحلة "الخطابة" العالية على الفكر العربيّ إلى مرحلة "الكتابة" الغائبة عنه (374) وذلك لأنّ "الخطابة" من حيث كونها "فنًّا قائمًا على التّحليم والتّحريض ..." (375) ومرتبطًا ارتباطًا عضويًّا بالدّين و السّياسة..." (376)، تقوم مقام "المثال [الحاضر] في الذّاكرة" العربية، فعلى أساسها نشأت، في رأيه، "النّماذج العليا العربيّة السّائدة وبناء عليها قوّمت وتُقوّم (377)، ولا سبيل إلى تجاوز نهج التّقليد والإتّباع النّاجم عنها إلّا التّأسيس "للكتابة" التي هي "ليست

---

371) أدونيس، المعدر السّابق الذكر، ص(174) الاقتباس من لدن الكاتب.
372) المعدر السّابق، المعطيات ذاته، والمعلّقات وما بينها من وضعنا.
373) أدونيس، الثابت والمتحوّل، بحث في الإتّباع والإبداع عند العرب، ويقع في (3) كتب، عنون الأوّل "بالأصول" والثاني "بتأصيل الأصول" والثالث بُعد مه الحداثة" نشرت عن دار العودة ببيروت بتباعا، 1974 — 1977 — 1978.
374) أدونيس، المرجع السّابق، الجزء الثالث الموسوم بـ"عدمة الحداثة" أنظر، "بيان الكتابة"، ص(299 — 315).
375) المرجع السّابق، ص(301).
376) المرجع السّابق، ص(302).
377) المرجع السّابق، ص(307).

مثـالا وإئتلافًا ـ حسـب تعبيره ـ وإنّما هي إختـلاف وابـداع . . ." (378) وتتجلّـى هذه الثنائيّـة بشكل بيّن في نصّه هذا عندمـا أشـار ، من ناحيـة ، إلى أنّ "المسـرح هو ، أوّلا نصّ ما ، وهو . . . كلّي تصإبداعيّ : رؤيـة جديـدة وشكل جديـد . . . " (379) وعندما إعتبـر ، من ناحيـه أخـرى ، "المشكلـة الدراميّـة العربيّة هي نفسهـا مشكليّـه الخروج من لغة الجـواب الى لغة السـؤال ، ومن الخطـابة إلى الكتابـة . . . " (380) فتجلّـى تخفيـف "الإبـداع" في مجال المسـرح هو عند أدونيـس رهين تجـاوز "الخطابـه"، كذلك ، إلى "الكتابـة" ؛ إلاّ أنّ أدونيـس لم يقتصـر عند حدّ المسالـك المؤديـة إلى تأصيـل هذا الفنّ ، والتّأسيـس له على هدا ، وإنّمـا إعتبـر الأمر مسرؤطـا ، في رأيـه ، بالقـدرة على تمييـز "اللّغـة المسرحيـة" عن "اللّغـة الأدبيـة" عند ممارسـة الكتابة المسرحيّة(381)فبيّن الكاتب في ذلـك ذاهبًـا مذهب الدّاعيـن إلى عزل المسـرح عن الأدب وإعتباره فنًّا قائمـا بذاته له أدوات تعبيره الخصوصيـة لا يتحقّـق تحقّقـا فعليًّا دون التوسّـل بهـا . وهو ما ذهـب إليه أغلـب المسرحيّـين العربيّين المتمرّديـن على السّائـد من النّتاجات المسرحيّـة بين ظهرانيهم وذلك منذ بداية هذا القرن بالأخصّ (382). وبدا أدونيس من خلال ما ذهـب إليه ، منتميًا في مسعاه إلى "التأصيل/التّأسيس" للمسـرح العربي مع مسعى هؤلاء المسرحيين العربيين إلى إعادة إكسـاب المسـرح هويّته . فلقد إعمـد في خطابه هذا ، تماشيًا مع التوجّه الـذي

---

(378) المرجع السّابق ، ص(310) .

(379) أدونيس ، بيان الحداثة ، بيانات للحداثة الشعرية ، بيروت ، دار الآداب ، ط(1) ، 1980 ، ص(17) .

(380) المصدر السّابق ، ص(174) .

(381) المصدر السّابق ، والصفحات ذاتها .

(382) أنظر الباب الثالث من الفصل الرابع من بحثنا هذا وأنظر بالأخص كتابات أنطونان أرتو وبريشت وبيتر بروك وقد سبق التعريف بها .

اعتمدوا وأثار مسائل تندرج ضمن السجلات التي إليها أحالوا . فلم يقتصر في ما ذهب إليه على تأييد حاجة المسرح المنشود إلى لغة مسرحيّة تقوم ، حسب تعبيره ، على "اللغة الثنائية ولغة الحوار المحسن تونّعًا وعراعا . . . " (382) عوضًا عن "لغة الخطابة والتعليم . . . لغة الايديولوجيا" السائدة في المسرح العربيّ (383) إنّما ألحّ على نوعيّة الأثر المنتظر من المسرح المفترض لغته المخصوصة أن تحدث في الجمهور الذي إليه توجّه تاجائه عن خط هذا الأثر "بالدهشة" والادهاش "وخلخلة" المعهود والمطمأنّ إليه وذهب الى أنّ "مسرحه سرط إنسان . . . " المكملة بحث "الوعي الدرامي" عنه إنّما هي "إيقاظ الحلس والدهشة . . . وبجاور الدّراميّة الساذجة بحيث لا يعود المسرح مبدّدًا نستهلكه بل بصير فعلًا يزلزلنا . . . " (384) مؤيّدا أهمّيّة "الرؤيا المسرحيّة" المترفّعة عن الركون عند جزئيات الواقع النفسيّ الفرديّ أو الجماعيّ والدّاعية إلى الارتقاء إلى المدى الإيحائي الرمزي . والناظر في اللّهجة العالية على خطاب أدونيس هذا يلحظ فيها إيداعة سحريّةً ونبرةً عدائيةً تذكّران بما يميّز به خطابُ " أ. أرنو" من سماتٍ يُعَدّ بعده للمسرح العربي الساذج وعد إسنشرافه للمسرح الآتي . فكثيرًا ما تكلّم هذا الأخير عن "السّحر" "والأثر السحريّ" للمسرح المنشود (385) وغالبًا ما سخّر سُخريّةً عنيفة من المسرح النفسيّ والإجتماعيّ السّائد وداعيًا مستهينًا عن المدى

---

382) أدونيس ، المصدر المذكور آنفا ، ص(175) .
383) المصدر السّابق الذّكر ، ص(173) .
384) المصدر السّابق ، ص(174) .
385) أ.أرنو ، المسرح وقرينه (سبق التعريف به) انظر نذييل المترجمة للكتاب ص(169) وانظر ص(137) بالأحمر من الكتاب في نسخته الأصليه وص(30) في نسخته المترجمه .

الاستطراد في المسرح المنشود وعمّا ينولّد عن هذا المدى من أبعاد إيحائيّة رمزيّة معمولها على المتفرّجين أبعد وأدقّ (386). وكثيرًا ما ألحّ أ. أربو" — عند بيانه مواصفات المسرح العربيّ السائد — على لا فاعليّته إذا ما قورن بالمسرح الذي إليه ينطلّع؛ فكتب، مثلا، في كتابه "المسرح وفرنه": "لم يعد المسرح [في صورته السائدة] عنّا، أي أنّه عنّ لا جدوى منه. إنّه مناقض للعبقريّة العربيّة في الفنّ، في كلّ تفصيلة من تفاصيله. لقد طلبنا الشاعر الرحرفيّة العابثة بالنشاط الحذر لا يهدف إلى شيء... نريد مسرحا تقالا... نحن في حاجة إلى عمل متعمّق..." (387). ويكاد يماثل المنحى الذي إتّخذه أدونيس في "خطابه الماسلي التاسيسي" هذا من خطاب هؤلاء المسرحيين المتمردين مطابقا تامّا، أحاييس كثيرة، فلقد أشار هذا الكاتب، مثلا، — عند تنبيهه إلى توضيح مقصوده من "اللّغة المسرحية" المنشودة — إلى "الأهمّيّة الحاسمة [في] إلغاء المسافة بين الكلمة والشيء، اللّغة والفعل... [تجاوزًا] للكتابة المسرحية العربيّة الراهنة [البعيدة] عن الشيء وعن الفعل و [الحاجة] للعالم بدلها الحاجة تحويره، أي كشفه وإعادته..." (388) ويذهب أدونيس أبعد من ذلك في هذا المنحى عند بيان طبيعة "الدراميّة" المؤسّسة لهذه اللّغة المسرحيّة المخصوصة فيشير إلى أن "التوحّد البدئيّ بين الكلمة والشيء" (389) إنّما يعني أنّ "الدراميّة [المنشودة]. لا تتأسّس على الحدث أو على الكاتب،

---

386) المرجع السابق، ص(110 — 111) وص(136) في نسخته الأصل وهو ما يوافق ص(63) من الترجمة.

387) أنظر الخطاب الثالث الوارد في "المسرح وفرنسة ص(101) من الترجمة العربية، الموافقة لـ: ص(172) من النسخة الأصل، النقاط المسترسلة من لدنّا.

388) أدونيس، المصدر السابق الذكر. ص(175)، التوضيح بين معقفين من لدنّا، وكذلك النقاط المسترسلة.

389) أدونيس، المصدر ذاته ص(175).

أو على الممثل ، أو على المشاهد ، وإنّما نتأسّس على العلاقة بين الكاتب والممثّل والمشاهد في بؤرة الحدث ومداره ، وقوام هذه العلاقة هو بالضّرورة آلرغبة في خلخلة الراهن ، وتحطّيه ... وفي هذه الدراميّة لا نمثّل الفعل ولا نستعيده ، لا نفسّره ولا نحاكيه وإنّما نحياه ..." (390) فينجلّي ، من خلال سمات هذه "اللّعبة المسرحيّة" ، المدى العرجوي حاضرًا في نظرة أدونيس لهذا الفنّ خصوصًا ملحًّا فهو يركّز على شرطيّ المعايشة والمعاناة في صيرورة الفعل المسرحيّ تركيزًا يعدّ امغة هذا الأخير أقرب ما يكون إلى مغامرة وجوديّة يحبسها أطراف اللّعبة المسرحيّة كائنا وممثّلا ومشاهدا ، لا بعقولهم وخيالاتهم فحسب بل بأجسادهم وبمختلف حواس هذه الأجساد ، "فالمسرح العربيّ التأسيسيّ لا يجوز ، في تقديره ، أن يكتفي بمخاطبة المشاهدين ، فكريًّا ، وإنّما يجب أن يخاطبهم حسّيًّا وحركيًّا ..." (391) بل تتمثّل اللّعبة المسرحيّة الحقيقيّة ، في نظره ، في تلك التي لا تكتفي بإبعاد" المشاهد عن نسوة البيان والفصاحة وإنّما هي تلك التي تدخله نسوة الجسد والحركة ..." (392) ، فتجلّت اللّعبة المسرحيّة المعنيّة ، إنّما هي تلك التي تحقّق حالات "التمسرح" (393) التي كانت الشّاغل الأهمّ عند عدد كبير من هؤلاء المسرحيّين العربيّين المتمرّدين على المسرح السّائد والذين إعتبروا تحقيقها هو المسلك الوحيد الكفيل بإحياء هذا الفنّ وتحقيق هويّته الأصيلة (394) فلا غرابة ،

---

390) أدونيس ، المصدر ذاته ، ص(173) .
391) أدونيس ، المصدر ذاته ، ص(175) .
392) أدونيس ، المصدر عينه ، ص(176) .
393) نستعير عبارة "التمسرح" عن يوسف ادريس التي إستعملها في نصّه التأصيليّ التأسيسيّ الذي سبق التعريف به ، ترجمة لمفهوم Théâtralité المتواتر الذّكر في النصوص الباحثة عن جوهر هذا الفن ، أنظر الفصل الرابع من هذا البحث .
394) أنظر الفصل الرّابع من بحثنا هذا الباب الثالث منه على وجه الخصوص ، انظر كذلك ، مثلا ، بترويك ، المساحة الفارغة ، ترجمة تاريو عن الصادر وجماعة فصل "المسرح المقدّس" (سبق ذكره) انظر كذلك :
Guy Dumur, Echecs et reussites du théâtre contemporain; op. cit.
J. Duvignaud, J. Lagoutte, le théâtre contemporain op. cit.

من ثمّة ، أن نلمس في تعابير أد ونيس ما يُحيل إلى آراء كثيرة عبّر عنها هؤلاء في ما كتبوا وخاصّة منهم أ. أرنو وس تبعه من اللاحقين . فالموضوع الخاصّ الذي خصّ به أد ونيس مسألة "اللّغة المسرحيّة" "المخصوصة عند نقده للممارسة العربيّة لهذا الفن وعند تصويره للمسرح العربيّ المنشود ، والحاحه ، عند بيان مواصفات هذه اللّغة ، على ضرورة تجاوز جزئيّات الوافع إلى كوامنه وعلى إبراء المسرح ، تبعًا لمواصفات هذه اللّغة ، "فعلًا يزلزل" من تُوجّهُ إليهم نداءاته "قيد خلهم نسوة الجسد" ، إنّما ذلك لا بعدّ أن يكون أعداء لحماسة " أرنو" الشاعريه ومواجسه الحالمة بمسرح جديد ومختلف . ويكفي أن ننظر في "البيان الأول لمسرح القسوة" (395) حتى نتأكّد من الأمر. فقد إستهلّه بالإعلان في لهجة لا تخلو من حدّة وتعاد عبر عن أنّه "لا يُمكن الاستمرار في تدنيس فكرة المسرح الذي لا يكتسب قيمته إلّا بالارتباط إرتباطًا سحريًّا وعميقًا بالوافع وبالخطر . . ." (396) معتبرًا أنّه لن تعود "إلى المسرح عذريّته الحاسّة على التأثير إلّا إذا [أعيدت] إليه لعبته . . ." (397) وبدا ما عبّر من من البيان وكأنّه سَعْيٌ إلى التوقف عن تتبعه هذه اللّغة وبحثٌ عن الصانات الموصلة إليها . بل كاد يُغيّب مسألة اللّغة المسرحيّة المخصوصة في تصوّر أ. أرنو التطبيقيّة نقصه التناقض بين كلّ ما حاوله من خلال المسرح وغايته المرام من التعبير

---

(395) A. Artaud, le théâtre et son double, op. cit. ص. (135-152).
أنظر ترجمة سامية أسعد للكتاب ، ص (73 - 83).

(396) A. Artaud, le théâtre et son double, op. cit. ص. (135).
عدنا إلى إعادة ترجمة هذه الفقرة لعدم اقتناعنا بترجمة د. سامية أسعد ، قارن النصّ الأصل بترجمة سامية أسعد ، المسرح وقرينه ، (سبق ذكره) ، ص (73) .

(397) أ. أرنو ، المسرح وقرينه ترجمة د. سامية أسعد ، ص (78) . غيّرنا " أعدنا " "بأعيدت" ، لمناسبتها مع السياق ولعدم تعارضها مع النصّ الأصل. قارن بالنصّ الأصل ص (135) .

فيها ، سواء تدلّ ذلك بإدانته للمسرح الغربي أو برسمه لملامح المسرح الحقيقي الذي يسعد . لم يظهر هاجس اللّعة المسرحيّة المخصوصة فحسب في الرسائل الأربع التي وجّهها أرتو إلى بعض معاصريه والتي وسمها بـ : "رسائل عن اللّعة" (397) ، وإنّما نوادر حضور مسألة اللّعة عنده في بافي سطوره نوادرَ طيّبةً للانتباه . وما فعل "الإخراج والنيابة فيريا" (398) – مثلاً – إلاّ صورة للأمر إنطلق فيه من نقد بعثه قراءة لِلَوْحة أحد الرسّامين المعاصرين (399) موسومة بـ"الوطن وبنائه". فأبرز من خلال قراءته تلك نسبيّ اللّوحة التّعبيريّ وهَوَل تأثيرها على المشاهد الذي كان . وأعاد هذا التراء التّعبيري وكثافة التأثير إلى إعتماد صاحب هذه اللّوحة "لغة الرسم" المخصوصة ليستنتج : " أن هذه اللّوحة هي ما يجب أن يكون عليه المسرح ، إذا عرف كيف يتكلّم اللّغة الخاصّة به ." (400) وبالمقابل أرتو التأثير المتأثر من المسرح الحقيقي الذي يشيد ، على الأثر الذي تركته هذه اللّوحة فيه – بناءً على خصوصيّة اللّغة التي عليها إنبنت ، دَفَعَه إلى الإلحاح على ضرورة تعبير "اللّغة المسرحيّة" عن "اللّغة الأدبيّة" فأشار ، من ناحية ، إلى " أن الحوار . . . ليس ملكاً للمسرح [وحده] . . . إنّه ملك للكتاب [و] دليل ذلك أن من يؤرّخون للأدب ينظرون إلى المسرح

---

397) يتعلّق الأمر بأربع رسائل عرّفه من (1) إلى (4) تعرّض بين ص : (22) وص (107) بالنسبة إلى النسخة المترجمة بين ص (159) وص (174) بالنسبة إلى النسخة الفرنسية الأصل من المرجع السّابق الذكر .

398) المرجع السابق الذكر ، ص (25 – 29) بالنسبة إلى الترجمة العربية و ص : (47 – 59) بالنسبة إلى النسخة الأصل .

399) هو الرسام "كيكاباني" عاش بين الحربين العالميتين ، أنظر المرجع السّابق الذكر ، المعطيات ذاتها .

400) المرجع السّابق ص (29) الموافق لـ : (52) من النسخة الفرنسية .

على أنه نص ثانوي من تاريخ الكلمة المنطوقة ، ويخصص له المكان الذي يناسب وضعه هذه . " (401) وذهب ، من ناحية أخرى ، إلى " أن خشبة المسرح مكان مادي ملموس يطلب منا أن نملأه ونجعله يتكلم لغة ملموسة . . . " وليس هذا الكلام غريبا عن " . . . التوحد البديني بين الكلمة والشيء " الذي دعا إليه أدونيس ، وليست نبوءة الحسد " التي عبر عنها هذا الأخير ولا "الرؤيا السعيدة" المقطوعة التي ذهب إليه " أ. أرنو" . في هذا النص ذاته من أن " على الكلام المنطوق الموجه للحواس ، أن يرضي الحواس أولا . . . وأن هناك بعدا حسيا للحوار ، كما أن هناك بعدا للكلام . . . "(402) إلا أن ممعن النظر في المتن الذي احتكم خطاب أدونيس ، يلاحظ أن هذا الكاتب لم يتخط بعد إلحاحه على اعتبار التمييز بين "اللغة المسرحية" و "اللغة الأدبية" شرطا ضروريا من شروط رسم المسالك المؤسسة لممارسة مسرحية عربية جديدة ، مستوى المعمارات والأماني . فبينما حاول " أ. أرنو" بصور متعددة في كل ما من شأنه أن يحقق هذه اللغة المسرحية المنشودة ويجعل منها حقيقة ملموسة متناول بالتحليل والدرس مختلف العوامل الفاعلة في المسرح بسكل يدب معها سمات التعدد والتركيب في النماذج المسرحية وهي اللغة التي نعتمد (403) ، لا يكاد أدونيس يتجاوز ، عند بنائه مواصفات المسرح المنشود الإلحاح على الأثر الذي يجب أن يتركه هذا المسرح في من نوجه إليهم نتاجاته . بل لم يعد في تصرخطابه معنيا بالأمر ولا منشغلا به إنشغالا فعليا . فرغم إلحاحه على أهمية المدى الغرجي الحسي في المسرح ، ورغم تأكيده ضرورة تميز "اللغة الأدبية" من حيث تحققها لحالات "المسرح "

---

401) المرجع السابق (30) الموافقة لـ ص (53) من النسخة الفرنسية الأصل .
402) المرجع السابق ، ص (30) الموافقة ص للنسخة الأصل لـ ص (54 — 56) .
403) أنظر بالأخص البيانين الأول والثاني لمسرح القسوة ، وخاصة تفصيله للكلام عن مختلف بدوه الإبداع المسرحي ، وذلك من خلال إفراد فقرة عن الصمت الأول لكل وجه من تلك الوجوه : الإصراخ ، اللغة الركحية ، الموسيقى ، الإشارة ، الإيماء ، الركح / البناية ، المناظر ، الممثل ، طول التصميم ، حاضر ، الفرجة وذلك إضافة إلى تعرضه إلى المسائل ذاتها بشكل متفرق في مختلف نصوص الأخرى . أنظر ص: (135 — 153) من النسخة الأصل و ص : (75 — 88) من الترجمة العربية لهذا المرجع .

المنشودة ، فإنّه لم يتعرّض بالتحليل أو بالوصف لمكوّنات هذه اللّغة المخصوصة ولا إلى ما يميّزها عن " اللّغة الأدبيّة" . فلم يُعرِّد أدوبيس ، مثلاً ، إلى جانب ما أفرده للكلام والكلمات ، موقعًا للتّشكّل والتّموّج في هذه " اللّغة المسرحيّة" التي إليها أشار ودعا ، ولا للحركة والسّكون ولا للأحجام والمساحات ولا للألوان . كما أنّه لم يتحقّق في مُمارساته إنجاز هذه اللّغة المسرحيّة ولم يُشر إلى مختلف العراقيل التي تقف وراءها ، فلم يعالج ، مثلاً ، مسألة الإخراج وموقع المخرج من عبقريّة الإبداع المسرحيّ ولا بيّن ، الأداء وإمكانة الممثل منها ولا تواعدات حيّز التّمثيل وعلاقة الممثل بين هؤلاء العراقيل وبينهم وبين جمهور المشاهدين . فعدّ " اللّغة المسرحيّة" في مثل هذا الكاتب مقصورة على لغة الحوار لا تكاد تتعدّاها بدءا بالعامل الرئيسي إنّما هو الكاتب/الشاعر لا غير ، في حين إنّ حتى الذّاعمين "اللّغة المسرحيّة" المخصوصة من بين المتردّدين على النّاجات المسرحيّة العربيّة الذي بيّنّا أدوبيس أهمّ مظلّاتهم ، على حدّ مكوّنات هذه اللّغة بشكل رئيسي ، وبدا سعيهم إلى ذلك مركّزا على نفس الموقع الذي احتلّه النّصّ الأدبيّ المكتوب من عبقريّة الإبداع المسرحي . وبراوحت مواقفهم بين رفض لا تُبرّره المطلقة بين الدّعوة إلى الاستغناء عن التّمثيل "والتحرّر من دكتاتوريته ودكتاتوريه الكاتب صاحبه " (404) . ولكنّهم بكادون يلتقون كلّهم حول إعطاء المسرح درجة أوّلا يكون . وإجماعهم على تقديم الدّرجة منزلة الأساس الذي عليه يقوم جوهر الفنّ المسرحيّ ، وارتقى بالعرض المسرحيّ من مجرّد نتاج من الدّرجة الثانية بالنّسبة إلى هذا النّصّ باعتباره في أحسن الأحوال نجسيدا له لا غير ، إلى موضع الغاية القصوى من الفعل المسرحيّ . ومثل هذا الأمر جعل من مفهوم " اللّغة المسرحيّة" مفهومًا لا تتجاوز دلالته في مجرّد التّغييرات

---

404) أنظر مثلاً . أرنو المذكور في (37) الموافق لـ في (101) من النسخة الأصل .

الدراسة المُحَدِّدة لقواعد اللّعب التي تحكم فيها الكتابة الأدبيّة الدراسة (3 ، 4) وإنّما تحدّد مفردات هذه اللّغة ونحويّتها منفتحة على كلّ ما تحمل فيه الخرجة من مسموع ومنظور ومحسوس . وأصبحت "الكتابة" في هذا السياق لا تقتصر على العلامات اللّسانيّة وحدها وإنّما تتّسع لتشمل نُظُمًا أخرى من العلامات تعتمد سُنَنًا متعدّدة ومختلفة (3 ، 4) وتحمل معها دلالات من نوع جديد ترتبط بمدلولات جديدة أيضًا يسعى إلى إصدارها هذه اللّغة المركّبة ويعلّق بالتحديد في الرسائل التي إلى إنشاء نحو لهذه اللّغة حاليًا . ولقد كان تعرّض " أ. أرسو" للتدابير التي من شأنها أن تحترب فيها هذه المسائل حصرًا جديًّا لم يخلُ من نزاع وإسكال إذ حظيت اللّاحقيّة به من المسرحيّين المعاصرين بتوجيهات في إثارها القضايا التي أثارها والحلول التي إقترح حلبلاً وتأويلاً ، تفاعلًا وتطويرًا (4، 7) . ولقد عمل أ. أرسو في دعوته التجديدية تلك إلى تغليب أمر " اللّغة المسرحية" المنشودة على وجوهها المختلفة ساعيًا إلى الإقناع بمشروعيّة معالجتها وبنجاعة المسالك التي إقترح ، مقيّمًا الإقتراحات المسرحية الجديدة السائدة ، حينًا ، مقارنًا إيّاها بعضها الخرجة المرغوبة حينًا ثانيًا ، مُحَدِّدًا المهامّ التي تنتظر "المسرحيين الحقيقيين" حينًا ثالثًا ، راسمًا الطّرق التي يجب أن تخضع لها

4، 5) أنظر على سبيل المثال :
Pavis P. Dictionnaire du théâtre, op. cit. p: (143-144).

4، 6) أنظر بالخصوص :
Anne Uberefeld , Lire le théâtre op. cit: p: (13-57), (152-202), (299-304).
Anne Uberefeld , sur le signe théâtrale et son referent, in travail théâtral n 31, Avril-Juin 1978, p: (120).

4، 7) بتأكيد يجب ذكر أرسو على التصور المؤسّسة أو المجدّدة للمسرح الغربي الحديث لا مغالاته وحاسته فيما يتعلّق باللّغة المسرحيّة الخاصّة ، أنظر على سبيل المثال :
G. DUMUR, Echecs et reussites du théâtre contemporain, in histoire des spectacles op. cit. p: (1309-1348).

أنظر كذلك : التذييل الذي ألحقته د. سامية أسعد بترجمتها الكتابة "المسرح وفريقه" ص (153) وما بعدها .

سيرورة الإبداع المسرحيّ المنشود في شيءٍ من الإسراف ، أحاييس كثيرة ، منصبّ بها في أغلب نصوصه إلى البَتْرة المُخْضِعة المسرح للأدب والمسرحيات للغة الكلمات . واعتبر الحدّ الأدنى الواجب تحقيقه حتى "يُبعث المسرح" متمثّلاً في تحديد " ما يُميّزه عن النّص والكلمة الخالصة ، والأدب ، وكلّ الوسائل المكتوبة والمُتّبنّية الأخرى . . . " (408) وذهب إلى أنّ على رجال المسرح – بناءً على ذلك – أن يعثروا على نحوٍ هذه اللّغة الجديدة . الحركة مادّتها ورأسها ، وألفها وياؤها . . . [تنطلق] من ضرورة الكلام أكثر من إنطلاقها من الكلمة المُكوّنة سلفاً . وإذ نجد في الكلمة طريقاً مسدوداً ، نعود إلى الحركة بلغائياً و [علامي علامه رقيقة] ، وهي مارة ، [بعضاً من] قوانين التعبير المادّي البسيط . . . " (409) معتبراً عنوان الفرجة المنتشرة في الشرق الأقصى نموذجاً يجب أن يُقتدى به من يريد إلى بناء هذه اللّغة المخصوصة فالنقد عوف المسرح الشرعيّ – حسب تقديره – كيف يحتفظ للكلمات بقيمة قابلة للتعدّد ، مادام المعنى الواضح في الكلمة ليس كلّ شيء . هناك موسيقى الكلمة التي نخاطب اللاّشعور مباشرة. لا توجد في المسرح الشرعيّ لغة للكلمات ، بل لغة مكوّنة من الحركات ، والوقفات ، والإشارات ، ولكلّ من هذه العناصر . . . القيمة البيانية التي تتمتع بها اللّغة الأخرى ، وينسبون إليها قدرات سحريّة مباشرة . ويد عونها إلى مخاطبة الحواسّ ، لا الفكر فقط ، وإلى الوصول – عن طريق الحواسّ – إلى مناطق أغنى وأخصب من الإحساس المتحرّك . . . " (410) ولم نجد عِنايةً أو أرنو بمسألة "اللّغة المسرحية" باعتبارها مسألةً فكرية فحسب ،

---

408) المرجع السّابق الذكر ، ص (93) بالنّسبة إلى النّسخة العربية ، يوافق ذلك ص (150) من النسخة الأصل .

409) المرجع السّابق ، ص (97) بالنّسبة إلى الترجمة الموافقة لـ ص (67) من النسخة الأصل ، وضعنا ما بين معقفين ما عدّلناه في نص الترجمة ، سعياً منّا الى مقاربة النص الأصل أكثر . عازر النّعيمي .

410) المرجع السّابق ، ص (103) من الترجمة الموافقة لـ ص: (180 181) من النّص الأصل .

وإنما نجلّب في خطابه التنظيريّ مرتبطةً أشدّ الارتباط بالممارسة الإبداعية لا نجد معناصا إلاّ إذا ما تُرجمت على صعيد ها ترجمةً فعليّة ولذلك لم يتوان عند بيان ميزات هذه اللّغة المسرحية من الدّعوة إلى ضرورة "تعبير التقطة التي ينطلق منها الخَلْقُ الفنّي ، وقلب قوانين المسرح المعتاد رأسًا على عقب واستبدال اللّغة [المنطوقة] بلغة مخلّقة الطبيعة ، تساوي إمكانيّاتها التّعبيريّة بلغة الكلمات ، لكنّها تنبع من تعطية [أكبر إخصابًا في الفكر وأبعد غورًا] ..." (411) . ولم يتردّد " أ.أرتو" في التّنبيه إلى خطر الدّور الأساسي على ضرورة الإبداع المسرحيّ باعتباره يمثّل " اللّغة المسرحية الخالصة" وليس "مجرد انعكاس للنّص مكتوب ومدوّنة الفرائس العادية التي تنبعث من المكتوب إذ ادّعى هو "انعكاسا رطنيا حسب تعبيره لكلّ النفائس ... [الدّخيلة] على الحركة ، والكلمة والصّوت المرسومي وركاماتها ..." (412) ولا سبيل إلى تحقيق هذا الانعكاس إلا على التركيح إذ لا يمكن أن نتّخذ ناتجه الأمام [الرّكس] نقيض [الرّكس] ..." (413) . ونظيره " أ. أرتو" هذه " اللّغة المسرحية" الجديدة ، تزيّنت المسرح - إذا في دوره طبيعيًا - (414) مثل الجسد الحيوي في مجال الفنّ المسرحي بدلاً عن المؤلّف ، وذلك باعتباره الممثّل وحدَه ، في رأي أرتو ، باللّغة المسرحيّة في عناصرها والمشتركة فيما بينها فعليًا .

وحقّ ، ممّا تقدّم ، أن نناقش أ. أرتو نعالة التعبير بين " اللّغة المسرحية" و" اللّغة الأدبيّة" مندرج بخاصّة ضمن نظرة عامة لهذا الفنّ أخرى ، ومحدّدة إنطلاقًا فعليًا في مجال الممارسة المسرحية التعبيريّة لم يحدد

---

411) أنظر المرجع ذاته ص(76) من النص المترجم المرافق لـ ص(166-167) من النص الأصل .

412) المرجع السابق ذاته ، أنظر : ص(111) في النسخة الأصل وذلك يرافق ص :(63-64) من الترجمة العربية .

413) أنظر في البيان الأول لمسرح القسوة الموقع الذي خصّ به الكاتب الإخراج عند سعيه إلى حدّ سمات اللّغة المسرحية ص(82) بالنسبة إلى النّسخة العربية وص(142) بالنسبة إلى النسخة الأصل .

414) أنظر عند أ. أرتو للصورة السائدة لوظيفة المخرج والإخراج عند النقاد وعند المخرجين أنفسهم ، في "الرسالة الأولى عن اللّغة" ص(72 - 73) بالنسبة إلى الترجمة العربية وص(157 - 162) من النص الأصل للمرجع المشار إليه آنفا .

خافيا على العارفين بتاريخ هذا الفن في هذا القرن (4 15) . فطبيعي أن يعثر الباحث عن صدى للآراء التي عبر عنها هذا الفنان بالمسرح إلى حدّ الجنون في خطاب أدوبيس التأسيسي / التأسيسي إلا أن التناظر في هذا الصدى يجد ، محدوّ الاقناع . لأنّ أدوبيس إكتفى بتبنّي ما عبّر عنه " أ. أرتو" ومن سار على نهجه من تطلّعات دون أن يذهب بها إلى غاياتها في مجال الممارسة المسرحيّة العربيّة المنشودة ، إنّما لأنّه وضع في ضوء من المعارضات . لعلّ أهمّها إعتراره ، من ناحيته ، على أولويّة النصّ المكتوب في عبوره الإبداع المسرحيّ ، ودعوته ، من ناحيته ثانية ، إلى تحقيق حالات من "النصّ" إعتماداً على "لغة مسرحيّة" مخصوصة بدت مواصفاتها في نصّ خطابه التأسيسيّ أبعد ما تكون عن لغة الكلمة

ولا يعود هذا الأمر ، في رأينا ، إلى عدم دراية الكاتب بالمسائل الفنيّة المتعلّقة بالإنجاز الفعليّ للعروض المسرحيّة فحسب ، وإنّما يعود ذلك ، بالأساس ، إلى إندراج تناوله مسألة اللّغة المسرحيّة المخصوصة وقضيّة تأصيل هذا الفنّ والتأسيس له ، ضمن شاغل أعمّ ، هو شاغل تقييم العروض العربيّ الإسلاميّ ، وضمن عمل "النصّ" الواجب إجراؤه في الدهنيّة العربيّة الإسلاميّة بحكم ما تعرّضت له من مصادرات تحول هذا العروض العربيّ الإسلاميّ في كلّيته دون الإبداع في عمله وإطلاقته ، لذلك يرجّح الباحث أنّ الكاتب في دعوته إلى التمييز بين " اللغة الأدبيّة" و" اللّغة المسرحيّة" لم يتمثّل ، مثلما رأينا ، على سبيل طبيعة الإختلاف بين النصّ بإعتارهما نصّين خصوصيّين يستجيب كلّ واحدة منهما إلى مستلزمات جنس من التخييل الفنّي خاصّ ، وإنّما تمثّل أمر التمييز بين اللّغتين في إطار تناوله مسألة اللّغة الإبداعيّة واللّغة الإتّصاليّة بشكل بدت معه

(4 15) أنظر تذييل د . سامية أسعد لترجمتها لكتاب أ. أرتو المذكور ص (153) وما بعدها . أنظر التعريف بكتاب أرتو "المسرح وقرينه" في كتاب "جان دوبينوكان لا نموت"، المسرح المعاصر (بالفرنسية) وقد سبق ذكره ص (214). أنظر كتاب بيرو " المساحة الفارغة" أنظر كتاب جان فيلار "الفالبد المسرحية" وقد سبق ذكرهما ، أنظر كذلك :

BINER, P., Le living théâtre, La cité, Genève, 1968.

VIRMAUX, A., Antonin Artaud et le théâtre, 10-18, Paris, 1977, p (295-372).

" اللّغة الأدبية " وكأنّها من حيث اختلافها مع " اللغة المسرحية " المنشودة ، هي لغة الاتّباع والتكرار . ليس ذلك مقصده ، طبعًا ، وإنما قد حدث في سرخطابه هذا ضربٌ من الإيضاح أصل بمقتضاه معالجة ثنائية " اللّغة المسرحية " و" اللّغة الادبية " التي أعلن عنها ، ليعود إلى معالجة ثنائيّة أخرى هي ثنائية اللّغة الإبداعية/واللّغة الإتباعية الحاضرة في هذا النصّ بشكل ضمنيّ والتي ما فتئت تَرِدُ في أغلب نصوصه النظريه السّابقة.ولعلّ ما يُؤكّد هذا الأمر أكثر ويؤيّد ما ذهبنا إليه هو التطابق التّام الذي لاحظناه بين ما ورد في فقرة من النّص الحالي وبين ما ورد في فقرات من كتابه " الكتاب والمحسّن " عند تناوله مسألة الإبداع الشّعريّ بالتحليل . فقد ذهب في هذه الأخيرة إلى التمييز بين " التّسان " أو " اللّغة " و" الشعر " فاعتبر الأوّل يتضمّن عناصر التّساب في حين مثّل الثاني في نظره ، عناصر التّغيّر والتحويل (418). وربط الإبداع الشعريّ " بالكلام " وأعلن أنّ " الشّعر ليس التّسان ، وإنّما هو الكلام . " (417) وعاد في نصّه التأصيليّ التأسيسيّ للمحسّن العربي هذا إلى المنطق الإقناعي ذاته الذي اعتمد في كتابه المذكور والقائم على التمييز السوسوري" و"السمكي" بين مستويات اللّغة(418) والتعابير ذاتها يتحلّل من خلالها مقصده من تناديه " اللّغة المسرحية " و" اللّغة الأدبية " . فكتب " . . . نعم ، بشكل أوضح معنى اللّغة المسرحيّة حين نميّز بين اللّغة والكلام : تحتض اللّغة عناصر الثبات أو الاستمرار ، أمّا الكلام فيحتضن عناصر التطوير والتحويل . . . " (418) عبد الإبداع المسرحيّ ،

416) أدونيس ، مقدمة الحداثة سبق التعريف به ص : (149) .
417) المرجع السابق ، المعطيات ذاتها .
418) يعتمد أدونيس في ما ذهب إليه على التمييز الذي أقامه فردينان دي سوسير F. DE Sausseure بين اللّغة Langue والكلام Parole ، ملحّا إلحاحا خاصّا على المدى السلبيّ في تعامل الانسان مع الأولى بإعتبارها مجموع القوانين والقواعد ومجمل الرصيد المشترك بين من يستعملها فلا يكاد الانسان يعتمد في إظهارها إلاّ الذّاكرة ، ومبرزا بشكل خاص إيجابيّة الثّانية بالكلام باعتباره الممارسة الفعليّة وهو ، من ثمّة ، مجال الإبداع الممكن وإلى التّمييز ذاته أشار ناعوم شومسكي " N. Chomsky " بعد أن أبرز بعض الفوارق الدقيقة في النظرية السوسيرية وأقام الثنائية : compétence / Performance ، أنظر للاختصار في :
- Langue et parole in Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage de O. Ducrot et T. Todorov O p. cit p: (155-161).
- Dictionnaire de linguistique, Larousse op . cit. p: (276 - 283), (358-362).

418') أدونيس المصدر السابق الذكر ، ص (175) .

من خلال تجسيد "اللّغة المسرحيّة" المخصوصة متمثّلا ، تمامًا مثل الشعر ، في " الكلام" لا في " اللّغة " أو " اللّسان" . ويتجلّى من وراء هذا أنّ همّ الكاتب عند تعرّضه لمسألة " اللّغة المسرحية" إنّما هو الإقناع بأنّ اللّغة العربية الحاليّة تظلّ في ذاتها عائقًا دون انطلاقة الإبداع وذلك بحكم ما انبنت عليه وما ترسّب فيها من موروثات تُجسّد الاتباع وتفرضه على مستعمليها . وهذا ما يفسّر ، في رأينا ، إلحاح الكاتب في نصّه هذا على استعراض الصعوبات التي تقف أمام الكاتب العربي وتمنعه من ممارسته الكتابة المسرحية . وهذا ما يُعلّل إلحاحه، في الآن ذاته ،على أنّ اللّغة العربيّة المنوطة للكاتب العربيّ إنّما هي " بيان وفصاحة من حيث هي لغة وحي إلاهيّ . . وإنشاء وتمجيد من حيث أنّها لغة إعجاز وإبهام..."(419) ويؤكّد تأكيدًا" أنّ الكلام الذي [ورثه هذا الكاتب العربي و] يرثه لم يكن تحويليًّا ، بقدر ما كان رسميا تمجيديًّا للنموذج ،فكأنّ أسلافه لم يكونوا يتكلّمون بقدر ما كان يتذكّرون . . . " (420). ولعلّ في هذا المنحى ما يفسّر ، في الآن ذاته ، إلغاءَ الشّرط الذي استشرط أدونيس لتأصيل هذا الفنّ والتأسيس له بالهدف الذي حدّد من وراء ذلك و يُعلّل قيام هذا الشرط/الهدف مقام المحور الأساس الذي ارتكز منظّرو هذا النّص ، فاندرج ما ورد فيه ، حتّى ، ضمن شاغل أعمّ علّته انبهارة بالفنّ المسرحيّ وبممارسته الفعليّة رفيقه". فهذا النّص الذي أفرده للمسرح العربي وسجل تأصيله وتأسيسه يكاد لا يعدو أن يكون فرصة جديدة أتاحها الكاتب لنفسه ليدْعو من جديد إلى ما سبق أن دعا إليه في نصوص أخرى ، وإلاّ فكيف نفسّر فقْره الممارسة المسرحيّة في ذاتها وتنزيله مسألة اللّغة المسرحيّة المخصوصة في إطار أعمّ يَمَسّ كُنْهَ الإنسان العربي وثقافته .فيدعو ، تحقيقًا لتلك اللّغة المخصوصة ، إلى إعادة النّظر الجذريّة في هذا الانسان العربي وفي تراثه ؟ أفلم يخلص في خاتمة تعرّضه لمسألة "اللّغة المسرحيّة" ذاتها إلى أنّه " لا يمكن التّوصّل إلى لغة مسرحيّة حقيقية دون إعادة

---

(419) المصدر السّابق الذكر ، ص: (174 ــ 175) .
(420) المصدر السّابق الذكر ، ص(175) .

نظـــر جذريّـــة في المـــوروث ، أي دون إعـــادة نظـــر في مفهـــوم اللّغـــة ، ومفهـــوم الكـــلام ، ودون فهـــم جديـــد للانســـان العربـــي والواقـــع العربـــي ..." (421) ؟

---

421) أدونيس ، المصـدر السّابـق الذكـر ، ص(175) .

5 — 4 — مسالك التّأصيل ، المنطق والاتّساق والحدود :

لقد تجلّت ، في ما عالجنا من نصوص في الباب السّابق ، صورٌ من الاختلاف بين التوجّهات الثلاثة في حدّ مسالك التّأصيل الإبداعي ، لم تكن غريبة عمّا وقفنا عليه من تباين بين مسالك التّأصيل النّظريّ التي رأيناها ولا عن المنطلقات الأساسيّة التي حدّدت تلك التوجّهات.

والنّاظر في مظاهر الاختلاف هذه، يلاحظ أنّها تبلورت في شكل مقاربات للممارسة المسرحية إختلفت بحكم طبيعة النّظرة لهذا الفنّ وباعتبار سلّم الأولويات التي أخضع لها أتباع كلّ توجّه من التوجّهات الثلاثة الرّئيسيّة تصوّراتهم للمسالك الموصلة إلى تحقيق المسرح العربيّ المنشود . إلاّ أنّ ممعن النّظر لا يُعْدِم صُوَرًا من الالتقاء في نصوص أتباع هذه التوجّهات ، على ما بين تصوّراتهم تلك من تباعد وتباين .

ولعلّ أهمّ صورة مُجَسِّدة لهذا الالتقاء بين هذه النّصوص إنّما هي خضوع الخطاب التّأصيليّ ، عند الخوض في مسالك الممارسة الإبداعيّة المنشودة، إلى ترسيمة واحدة ، هي التّجسيد الظّاهرُ للمنطقِ الخفيّ الواحدِ الذي احتكم نصوص هذا الخطاب كلّها ، على ما بينها من تباين في المنطلقات وتعارض في الرؤى سبق أن أومأنا إليهما .

ولقد ارتكزت هذه التّرسيمة على عُنْصُرَيْن إثنين يتمثّل الأوّل منهما في العمل على ترجمة التطلّعات المعبّر عنها في الدّعوات التّأصيليّة إلى مسائل محدّدة ترتبط بالممارسة العمليّة لهذا الفنّ بشكل تبدو معه هذه المسائل بمثابة مهام رئيسيّة مضبوطة المعالم يعتبر الواحد من أصحاب هذه النصوص

إنجازها أمـــرًا ضروريًـــا، إذا ما رام المسرحيّون تحقيـق التطلّعـات الجامعـــة والمتمثّلـــة في الخروج بالممارسـة العربية لهذا الفن عن الاتبـاع وتحقيـــق إبـداع مسرحيّ فعلـيّ يعمّق علـــة هذا الفنّ بمحيطـه العربيّ الاسلامـــي .

أمّا ثاني العنصريـن فينجلّـى في حدّ المقاربـة العمليّة الكفيلـة بإنجـــاز تلك المهـامّ. وتتجسّـــد هذه المقاربة في تحديـد مواصفـات مخصوصـــة لممارسة المسـرح تضمن ، في رأي صاحـب النّص ، تماهيهـــا مَعَ الـــذّات فتنعكـــس من خلالها ، من ثمّة ، بطـرة إلى الآخر وإلى ممارستـه لهذا الفـنّ وتنظيراتـــه لها تختلف باختـلاف طبيعة المهام المحـــدّدة .

ولقد تجسّد المنطـق الخفيّ الجامع هذا في تلك العلاقـة الإلـزاميّة التـــي ربطت بين طبيعة العنصريـن المبنيّـــة عليهما التّرسيمـة المذكورة . إذ بـــدت طبيعة المهمّة التي حدّدهـا صاحبُ النّص، بناءً علـــى رؤاه للذّات ولهذا الفـــنّ ، هي التي تُحَدِّدُ مواصفـات المقاربة المعـوّل عليها في تحقيـق المسـرح المنشـــود . فتجلّـت طبيعةُ المهمّة المحـــدّدة واقعةً موقـعَ المحور الذي على أساســـه انبنـت إختلافـات أصحاب النّصـوص التّأصيليّـــة في حدّ المسرح المنشـود وفي ضبـــط المسالك الموصلـة إليه ، وبدت التنويعـات للمقاربـة الواحدة ناجمة عن الفريضـــات التي يُدخلها صاحـب هذه الدعوة أو تلك على طبيعـة المهمّة الجامعـة التـــي تحدّدت في خطـاب أتباع التوجّـــه الذي اندرج ضمنـه . ولقد تعدّدت الفريضات والتّنويعـات عدد أتباع التوجّـه الواحد بتعدّد الشواغـل والمسـائل النّاجمـــة عن طبيعة الجدل القائمـة عليه المهمّة المحـدّدة من لدُن أتبـــاع هذا التوجّـــه أو ذاك .

ووقوفنـا على المنطق الخفيّ الجامـع بين نصوص هذا الخطـاب التّأصيليّ ، هي مجلـه ، مكّننا من الكشـف بشكل أوضـح ، على المدى الإشكالـي الذي شـــقّ هذا الخطـاب فرسم حدوده وآفاقه . فمن خلال آليّـات هذا المنطـق تجلّـــت العناصـر الفاعلة في هذا الخطـاب وتوضّحت بشكـل أخصّ كيفيّـــات تفاعـــل هذه العناصر مع مـــا هو ، من ناحيـة ، كامن وراء مفهومـــيْ الأصالـــــة والتّأصيـل من رؤى ومواقـف لا تخلو من أبعـــاد سياسيّـة وايديولوجيـة ومـــع ما يميّـــزُ ، من ناحيـة ثانيـة ، المسـرحَ في ذاته من خصائـص ، ومع عـــلات

أصحاب هذه الدّعوات التّأصيلية ونصوصهم بوجوه ممارسة هذا الفنّ وبنصوص الخطاب التنظيري الحديث لرجال المسرح الغربيّ المعاصرين ، من ناحية ثالثة ، فبدت المناحي المقترحة لتحقيق تطلّعات الخطاب التّأصيلي ، من ثمّة ، مرتبطة في ما بينها من حيث إختلافها ذاته .

فتركيز أتباع التوجّه الأوّل مقاربتهم لتحقيق المسرح العربيّ المنشود على بناء "النموذج العربي المضاد" وانصرافهم من ثمّة الى العمل على رسم معالم الصورة النّهائيّة التي تكون فيها النتاجات المسرحيّة المنشودة ، إنّما هما نتيجة حتميّة لسُلّم الأولويّات الناجم عن مهمّة "تحقيق المعمق المفقود" للممارسة المسرحية العربيّة التي ترجمت التطلّعات التّأصيلية في خطاب هؤلاء (422) . فلقد بدا فعل التّأصيل حسبها مشروطا ، أوّلا وقبل كلّ شيء ، بتحقيق صور من "العراقة" في النتاجات المسرحيّة المنشودة ، من ناحية ، وبتحقيق التمايز عن الغرب ونتاجاته المسرحيّة ، من ناحية أخرى . ومهما إختلفت صور هذا "النموذج المضاد" المنشود وتعارضت من نص إلى آخر ، فإنّ المقاربة المعتمَدة خاضعة إلى المنطق ذاته . فسواء تجلّى "النموذج ـ مثلا ـ في صورة "قالب/وعاء" مستوحى من التّراث الشعبيّ وقادر على إستيعاب مختلف التّعابير الفنّية مثلما إشترط توفيق الحكيم (423) أو في شكل بنية محدّدة للعرض والفرجة الشعبيّين مثلما بيّن شريف خزندار (424) ، وسواء أكان "النموذج" قائما على شخصيّة نمطيّة متجسّدة في الجمهور الشعبيّ تقوم على أساس ميزاتها خصائص الحفل المسرحي مثلما ذهب إلى ذلك يوسف إدريس (425) أو كان مبنيا على فنون

---

422) أنظر الباب الثاني من الفصل الخامس هذا وخاصّة الفقرة : (5 ـ 3 ـ 1)

423) أنظر فالبدا المسرحي لتوفيق الحكيم خاصّة : ص (12) و (14) وانظر الفقرة (5 ـ 3 ـ 1 ـ 2 ـ 1) من هذا الفصل

424) أنظر نص شريف خزندار التأصيلي الأساسي أنظر ص (61 ـ 65) وانظر الفقرة 5 (3 ـ 2 ـ 1 ـ 2 ـ 2) من هذا الفصل

425) أنظر الفقرة (5 ـ 3 ـ 1 ـ 1) من هذا الفصل .

في السّـــرد الشعبيّ نحقّـق التّواصل والالفة حسبمـا ذ هب إلى ذلـك روجـــي عسّـــاف (426) ، أوكان مؤسّسًـــا على فنّيـة من فنّيات الكتابـة الادَبيّـــــة تنعكـــس من خلالهـــا خصائص العقـل والذوق العربيّيـــن مثلمـا تجلّـــى ذلك في خطـاب عز الديـن العدنـي (427) ، فإنّ الامُـــر الاهمّ ، يبقـــى في هذه المقاربـــة التي إعتمدها أصحـاب هذه النصـوص متمثّـــلا في الإقنـــاع، من خـلال بيان إكتمـــال "النمـــوذج" المرسوم هذا ومضاهاتـــه للنمـــوذج المسرحي العربـي ، بأنّ تحقيـــق هذه "العراقـــة" المُجَيّـــدة لفعـــل التّأصيـل أمرٌ منـــروع وممكن في الآن ذاته ، ولذلـك غالبا ما قام خطـــــاب معتمدي هذه المقاربـة على مسعيَيـن مزدوجيـــن تمثّـل الاوّل في الاقنـــــاع بكمـون أبعادٍ مسرحيّـــةٍ في المواد التّراثيّـــة العربيّـة التي تمّ إنتقاؤها مـــن المخزون الشعبي والنّخبـوي لبناء "النمـــوذج" أو بقدرة هذه الاخيـرة على القيام مقـام هذا الفنّ الغربـي (428) . وتمثّـل الثّاني في البرهـان على الاختـــلاف الجذريّ بين هذا "النمـوذج" النّاشيء عن هذه المـــواد المنتقـاة وبين النمـوذج الغربـي للمســرح باعتبار هذا الاخير محدودًا في ذاتـــه وغير ملائـــم لخصائص الشخصيّـــة الثقافيّـــة العربيّة و/أو الاسلاميّة (429) . فتجلّـى خطاب الهويّـــة القائمة على الانغـــراس في الجذور والاصُـول والمنبنيـــة على التمايـــز عن الغـــرب تمايزا مطلقـا ، بناء على كون هذا العـــرب ونتاجه الثقافـي مختلفيّـــــــن " أنطُلوجيّـــا " (430) عن العـرب وثقافتهم ، هو الخطاب الكامـــن وراء هـــذه المقاربـة وهو المحدّد لآليّاتهـــا وسمانها . فالنّاظـر في خطاب أنبـاع هـــذا التوجّـه يلاحظ أنّهم ربطـــوا مصداقيّـــة المقاربة التي اعتمـــدوا ، بقـــــدرة

---

426) روجي عســاف ، المسرحـة قناع المدينـة سبـق ذكـــره ص(64) ـ (66) .
427) أنظر الفقـــر (5 ــ 3 ــ 1 ــ 1) من هذا الفصـــل .
428) روجي عســاف ، المسرحة قناع المدينـة ص(11) و(61-67)
429) أنظر الفقـرة ، (5 ــ 2 ــ 3) من هذا الفصـــل
430) أنظر الباب الثالث من هذا الفصل والهامش : (247) بشكـل خاص . أنظر كذلـــك عبد الكريم برشيـد ، صدور الكائن والممكن في المسـرح الاحتفالـي ، ص 132 .

"النموذج المضادّ" على أن يحقّق، على صعيد النتاجات المسرحية المنشودة، الشرطيْن اللّذين قام عليهما خطاب الهويّة المذكور. وبدا المقياس العمليّ في تحقيق مِصْداقيّة هذه المقاربة مرتبطا بدرجة تحقيقِ هذا "النموذج المسرحي"، إذا ما سير على منواله، لنتاجات مسرحيّة تضاهي، من حيث عراقتها، ما ينشأ عن النّموذج المسرحيّ العربي. وهذا الأمر يتطلّب أن يكون "النموذج العربي" مكتملا ذا سمات نهائية وثابتة. وطبيعي أن يكون هذا الاكتمال في البنية وهذا الثّبات في السمات تابعيْن، بناء على منطق خطاب الهوية المذكور، عن بِطرةٍ محدّدة لكلّ من مواضعات هذا النموذج المسرحيّ الغربيّ المتطلّع إلى التمايز معه ولمواضعات هذه الأُصول والجذور المتجسّدة فيها ميزات الإنسان العربي الجوهريّة بحيث تصبح معها هذه المواضعات وتلك نهائيّةً وثابتةً. وطبيعيّ، كذلك، أن إنبنت تنويعات، في خطاب معتمِدي هذه المقاربة، على علاقة تناسُبٍ طرْديّ بين درجة إكتمال النموذج المسرحي العربيّ المقترح، من ناحية، وبين درجة اختزال مواضعات الهويّة العربيّة ومدى ثباتها، ودرجة وضوح سمات النّموذج الغربيّ للمسرح وبعدِه عن التعدّد، من ناحية ثانية. إذ على قدر ما تكون مواضعات المتفرّج العربيّ الذي على أساس خصائصه الذّوقيّة والعقليّة أقيم "النموذج" خالية، في نصّ الواحد من معتمدي هذه المقاربة، من الإشكال والتركيب والتعدّد، وعلى قدر ما تكون مواضعاتُ المسرح العربي المسعيّ إلى التّعارض معه مُطلقةً، وبعيدةً عن التنوّع، يكون هذا النموذج واضحَ المعالم وأقرب إلى تحقيق المصداقيّة المبتغاة، حسب منطق هذه المقاربة، على التمايز مع "النموذج" الغربي ومضاهاته في آن. فلم يتردّد عبد الكريم برشيد، مثلا، عند بيانه خصائص الإنسان العربي الثقافية التي على أساسها تتحدّد مواضعات المسرح المنشود، من الإعلان بشكل تقريريّ ودون إحتراز: "أن الكلمة هي روح الثقافة العربية..." [وأن] الإنسان العربي يسمع أوّلا، يسمع الكلمة/النطق والكلمة/الغناء والكلمة/الإنشاد والكلمة الترتيل [ليستنتج أنّ] الأذن هي الأداة

الأساسيّة في الإدراك الجماليّ والمعرفي لديه . . . " (431) ويعتمد شريف خزندار الأسلوب ذاته ، عند حدّ مواصفات المتفرّج العربي وخصائص المسرح الغربي ، في خطابه التأصيليّ فيبدو الأوّل موحّدَ الصّفات مطلقَها ويبدو الثاني مختزلاً في المسرح الغربيّ السائد المتبلورة جماليّاته في المسرح المبني على الطريقة الإيطالية (432) وعلى هذا النهج يسير أغلب أتباع هذا التوجّه (433).

ولعلّ سمتيْ الإطلاق والثّبات العالقيْن على حدّ الهوية العربية وعلى مواصفات المسرح الغربيّ التي فرضهما منطقُ البحث عن تحقيق المعادلة المذكور ، هما اللّذان تفسّران بعض التّردّد في خطاب عدد ممّن اعتبروا بناء " نموذج عربي " هو الطّريق إلى إنجاز تطلّعات فعل التأصيل ، وتطلّعوا في الآن ذاته إلى التّناغم مع العصر والتفاعل مع سماتِ التنوّع في المسرح العربيّ ، فتجلّت في نصوصهم درجات من الوعي بإنغلاق أفق المقاربة القائمة على تأسيس "النموذج" العربي المخصوص . ولعلّ في هذا ما يفسّر ، كذلك ، ما لاحظنا من ميل لدى أصحاب هذه النّصوص التأصيليّة إلى الاعتدال في نهايات نصوصهم هذه وإقرارهم بالحاجة إلى اتّصال الممارسة المسرحية العربية القائمة على النموذج الغربيّ (434) ، أو طرحهم أسئلة حول حقيقة الهويّة العربيّة وحول ميزات المسرح الغربي بدت معها الهويّة في خطابهم غير خاليّة من التركيب والتعقيد في حاجة إلى البحث والتدبّر (435) وبدا معها المسرح الغربيّ غير خال من التنوّع والتّعارض ، القطع معه ليس أمرًا بسيطا وهيّنا ، وذلك على خلاف ما تجلّى في الجزء الأكبر من نصوصهم

---

431) برشيد ، حدود الكائن والممكن ص 110 ، والمطات الماطة من لدن الكاتب في حين ما وضع بين معقفين فهو من قبلنا

432) أنظر الفصل الثالث من هذا البحث و (5 — 3 — 1 — 2 — 1) منه بالخصّ . أنظر كذلك :

Cherif KHAZNADAR, Pour la "recréation" d'une expression op. cit p(79).

433) أنظر الفقرتين (5 — 4 — 2 — 2) و (5 — 3 — 1 — 2 — 1) من هذا الفصل بشكل خاص.

434) أنظر الباب الأوّل من هذا الفصل ، وقارن مثلاً بين ما ورد في نص يوسف ادريس الرئيسي ص (6 . 475) و ص (494) أو بين ص (66) وص (78) من نص خزندار التأصيلي المذكور .

435) أنظر إحترازات عز الدين المدني في مقدّمة الزنج ص (10 — 12) من ط 1 .

ذاتها ، عند بيان الدّوافع إلى هذه الدّعوة وبسط الغايات منها ، من لهجة تقريريّة قاطعة . (436)

إنّ ما أشرنا إليه من مظاهر التردّد في خطاب عدد من معتمدي هذه المقاربة يجسّد عُوَرَ الجَدَل الكامنة في خطاب تأصيل المسرح العربيّ في مجمله ويؤكّد علة التّفاعل بين مختلف التوجّهات القائمة فيه ، ففي هذا التردّد وضعُ موضعَ السّؤال لبعض الأسس التي قامت عليها المقاربة التي حدّدوا ، واندرجَ ، بشكل من الأشكال ، ضمن منحى نقضها وتقويضها رغم خضوع خطابهم التّأصيلي في جوهره الى مَنْطِقها . فتتجلّى للباحث عوَرٌ من التداخل بين المقاربات المتعارضة هي أشبه ما تكون بالمساحات المشتَرَكة في الخطاب التأصيلي للمسرح العربي ، يصعب فيها الفصل فصلاً قاطعًا بين تنويعات هذه المقاربات . وذلك رغمًا عمّا بينها ، في صوَرِها القصوى ، من تعارض بيّن .

وهي المنحى الذي اتخذه خطاب أتباع التوجّه الثّاني ، عند حدّ مسالك التّأصيل الإبداعيّ ، ما يجسّد صور التفاعل هذا ويؤكّد سمة الجدل القائم في الخطاب التّأصيليّ للمسرح العربي . إذ تكاد تنبني المهمّة المجسّدة لتطلّعات الدّعوة التّأصيليّة في خطاب هؤلاء ، وتكاد تتحدّد المقاربة العمليّة لممارسة هذا الفنّ الناجمة عنها ، إنطلاقًا من نقد المهمّة التي قامت على أساسها مسالك التّأصيل الإبداعي في خطاب أتباع التوجّه الأوّل . فعزوف أتباع التوجّه الثاني عن بناء "النموذج المضاد" ، وعدم اكتراثهم في خطابهم التأصيلي بتدقيق الصورة النّهائية للنّتاج المسرحيّ المنشود لم يكونا مطبوعَيْ العلّة ببحث عدد من أتباع التوجّه الأوّل عن كيفيّة الربط بين "العراقة" و"التاريخيّة" ولا بتعرّضهم إلى مسألة تعدّد صور المسرح العربي وتعقيد أمر القطع معه قطعا . إلاّ أن أتباع التوجّه الثاني قد حسموا الأمر حسمًا إذ قد قدّموا شاغل "التاريخية"

---

436) أنظر الباب الأوّل من هذا الفصل .

عن شاغل "العراقة" وفي هذا تجسّد تمايزهم الجوهريّ عن أتباع التوجّه الأوّل إذ نابت عن مهمّة العمل على تحقيق العمق المفقود "في هذا الخطاب ـ بناء على ذلك ـ مهمّة العمل على غرس هذا الفن في حاضر الجماهير الشعبيّة العربيّة" حتى تصبح ممارسته نابعة عن حاجة إجتماعيّة فعليّة (437) . فلم يعد للبحث عن بناء " النموذج المضاد " ما يبرّره في منطق خطابهم ، ما دام الاساس في المنحى التاريخيّ إنّما هو الإقرار بالحركة والتحوّل . والنموذج، كيفما كانت صورته ، تثبيت وثبات . فطبيعيّ أن تكون المقاربة قائمة في خطابهم هذا على "رسم المسلكية" المؤدّية إلى الابداع المسرحيّ المنشود ، بدلاً عن رسم الصورة النهائية لهذا النتاج المسرحيّ المتطلّع ، وذلك باعتبار حدّ "المسلكيّة" توجّهًا إلى حدّ طرق التفاعل مع الظّروف المحيطة بالممارسة المسرحيّة والمرشّحة أبدًا للتحوّل والتغيير. فتتجلّى "المسلكية" هذه ، تجسيدًا لمبدأ الصيرورة التي يقوم عليها المنحى التاريخيّ في النّظر إلى الظّواهر وتأطيرًا للممارسة الفنّية وتنزيلاً لها في حركة المجتمع ، فيصبح الاهمّ ـ حسب هذه النّظرة ـ إنّما هو "كيفيّة الفعل" لأنّ ذلك هو المحدّد للصّور الممكنة لما ينجم عن ذلك الفعل .

وحتّى تتحدّد "كيفية الفعل" بشكل تُنزّل معه هذا الأخير في الصيرورة التاريخيّة ويصبح فعلا إراديّا مستجيبا لحاجة إجتماعيّة ومتفاعلا مع الظّروف الموضوعة المرشّحة للتحوّل والتغيّر ومتطلّعا إلى أداء وظيفة محدّدة ، نزل أتباع هذا التّوجّه الممارسة العمليّة منزلة محوريّة في المقاربة المسرحيّة التي إقترحوا ، واعتبروها القادرة وحدها على تحقيق المهمّة المتزحمة عن تطلّعات خطاب التّأصيل (438) وتوجّهوا في تحديد طبيعة هذه الممارسة وجْهَتَيْن متلازمَتَيْن ، وجهةٌ إجتماعية سياسيّة وأخرى حرفيّة مهنيّة ، تتحدّد من خلالهما السلوك الضروري لكلّ من يتطلّع إلى تأصيل هذا الفن في المحيط العربي بالمفهوم الذي حدّدوا من ممارسي المسرح العرب .

---

437) أنظر الباب الثالث من هذا الفصل وخاصّة الفقرة : (5 ـ 3 ـ 2) .
438) أنظر الباب الثالث من هذا الفصل الفقرة (5 ـ 3 ـ 2 ـ 1) .

وتجلّت من ورائهما المنطلقات الأساسيّة الكامنة وراء هذه المقاربة.

فأمّا الوجهة الاجتماعية السّياسية فتمثّلت في إعلان أتباع هذا التوجّه انحيازهم إلى الجماهير العربيّة الكادحة (439) وتوجيه مسرحهم المنشود إليها وحدها مُعْرِبين بمبدأ تعدّد الجماهير العربيّة تبعا لتعدّد طبقاتها وبتعارض الأشكال المسرحيّة تبعا لتعارض مصالح هذه الطبقات (440)، منزّلين، بذلك، الوظيفة "التسييسيّة" للمسرح منزلة الأساس في حدّ مواصفات المسرح العربيّ المنشود (441) ومتطلّفين في بيان السلوك النموذجي للمسرحي العربي المنشود من مقولة المثقّف العضويّ الماركسية الدّاعية إلى الالتحام "بالطبقات الصّاعدة" (442) والتفاعل اليوميّ مع شواغلها وحسّها، سعيا إلى التّعبير عنها وتطلّعا إلى توعيتها بمنزلتها وتهييئتها إلى تغيير قدرها تغييرا يخدم مصالحها. (443) فبدا المدى الاجتماعيّ، في خطاب أتباع هذا التوجّه، مدًى أساسيّا في حدّ هويّة الإنسان العربي المتطلّع إلى مماهاة النتاجات المسرحية المنشودة مع مواصفاته وتجلّت هذه الهوية، بناء على ذلك، وخلافا لما لاحظناه في خطاب الدّاعين إلى بناء "النّموذج المضادّ" بعيدة عن الانسجام في ذهن المعوّلين على المقاربة الثّانية، لا تخلو من تركيب، وبعيدة عن الثبات وعرضة إلى التحوّل. السّعيُ المستمرّ الى الكشف عن مكوّناتها أمرٌ ضروريّ (444) كما اتّسم فعل التّأصيل، حسب هذا الخطاب، بسمة النّضال السياسي فبدت المقاربة مشروطة نجاعتها بمدى الصّدق في التزام معتنقيها السياسيّ (445).

---

439) أنظر سعد اللّه ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، ص(12 — 13) فرحان بلبل، المسرح العربي في مواجهة الحياة... ص(198 — 199).

440) أنظر فرحان بلبل المصدر السابق الذكر ص(164 — 165).

441) أنظر سعد اللّه ونوس، مقدّمة رأس المملوك جابر.

442) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصة الفقرة (2 — 2 — 2 — 5) وأنظر كذلك الفقرة (5 — 3 — 2 — 1) من هذا الفصل.

443) أنظر نص سعد اللّه ونوس الأساس، ص(27 — 29) مثلا وأنظر الفقرة (5 — 3 — 2 — 1 — 2) من هذا الفصل.

444) أنظر الفقرة (5 — 3 — 2) وانظر بالأخصّ ص(193) من نصّ بلبل و ص(9) من نصّ ونّوس المذكور.

445) أنظر نص بلبل السّابق، ص(178) وانظر الفقرة (5 — 3 — 2) من هذا الفصل.

وأمّا الوجهة الحرفية في حدّ "المسلكيّة" التي نجمت عن الموقع المحوري الذي إحتلّته "الممارسة" في هذه المقاربة فتجلّت في إعتبار تحقيق تطلّعات الدّعوة التّأصيليّة مشروطًا بضرورة أن ينطلق المسرحيّ العربيّ في ممارسته لهذا الفنّ من ذهنيّة مختلفة عن الذهنية السائدة في تعاطي هذا الفنّ ، فينظر الى الإبداع المسرحيّ باعتباره عملاً جماعيًا ترتبط فيه جهود كلّ الفواعل ترابطًا جدليًّا لا يقتصر على مجرّد ترصيف لعدد من الأعمال الفردية (446) . وفي قيام سلوك الممارس للمسرح ، حسب هذا الخطاب ، على ذهنية العمل الجماعي إقرار بقيمة مختلف الفواعل المسهمة في العمل المسرحيّ وإبراز لسمة هذا الفنّ التركيبيّة ، من ناحية ، وتأكيد ، من ناحية أخرى ، لنقل الأثر النّاجم عن المؤسّسة المسرحيّة في تحديد طبيعة نتاجات هذا الفنّ من حيث نوعيّة العلاقة التي يرتبط حسبها أطراف العمليّة المسرحيّة فلقد بدت المؤسّسة المسرحيّة ، حسب هذا الخطاب ، على شاكلة النّظام الاجتماعي تعيد إنتاج العلاقات الاجتماعيّة نفسها ، فلا مناص ، من ثمّة ، من الخروج عن طلل هذه المؤسّسة المسرحيّة التقليدية وما تفرضه من علاقات إنتاج . فبدا من السّؤال السّلوك العمليّ الذي تحدّد لِمُمَارس هذا الفن — حسب هذه المقاربة — منزلاً المسرح وممارسته في إطار الحركة الاجتماعية وساعيًا ، من خلال نوعيّة الممارسة الفنيّة في ذاتها ، إلى تجسيد المجتمع الآخر المتطلّع إلى تحقيقه .

إن تقديم شاغل " التّاريخيّة" في هذا الخطاب عن شاغل "العراقة" في حد مفهوم "الأصالة" في هذا الخطاب والتّركيز على الوظيفة الاجتماعية السياسية لهذا الفنّ جعلا مسألتَيْ العلاقة بالتراث العرجوّي والسرديّ العربي والموقف من المسرح الغربي تُعالَجان عند معتمدي هذه المقاربة معالجةً تختلف عن التي رأينا في خطاب أتباع التوجّه الأوّل فلقد كان الأساس فيها اجتناب القوالب الجاهزة تراثيّة كانت أو مسرحيّة غربيّة ، وذلك إنطلاقا من إعتبار جوهر الاتّباع والتّقليد كامنًا في إعتماد أشكال من التّعبير الفنّي والخضوع لمقتضياتها دون وعي ولا اختيار . وهذا ما يفسّر ربط أتباع هذا التوجّه

---

446) أنظر المصدر السّابق ص (24 — 25) بالأخص ، وانظر الفقرة (5 — 3 — 2 — 1 — 3) من هذا الفصل .

مسالك التأصيل الإبداعيّ بضرورة تحديد وجهة الإبداع المسرحي وغائياته قبل الانشغال بالصورة النهائيّة التي يمكن أن تكون عليها نتاجاته . وهذا ما يُخِلّ ، من ناحية ، إعلانهم عن انحيازهم الطّبقيّ وتركيزهم على الوظيفة التّسييسيّة للمسرح وإلحاحهم ، من ناحية ثانية ، على ربط كلّ ذلك بالممارسة العملية المتفاعلة مع الجماهير الكادحة ومع شواغلها وحسّها ، إذ بذلك يمكن أن يتحقّق الوعي والاختيار الكفيلين بامتلاك ممارس هذا الفنّ للأشكال الفنّية المناسبة والسيطرة عليها وتحقيق انغراسها في حاضر "الجماهير العربيّة الكادحة" دون الحاجة إلى اشتراط مسبق يقضي بتطابقها مع شكل تراثيّ محدّد ولا باختلافها إختلافا قطعيّا مع المسرح العربيّ لأنّه غربيّ . بل يبدو الالتقاء مع صور من المسرح العربيّ أمرًا واردًا إذا ما تلافى مع الغائيّات المحددة لممارسة هذا الفنّ ، خاصّة والمسرح العربي في هذا الخطاب متعدّدٌ تعدّدًا ،وفي حاجة إلى الكشف والمعرفة النّقديّين حتى تزول مظاهر التبجيل والاحتفاء المدرسيّين العالبين على التعامل العربي مع هذا المسرح (447)، وهو ما يدلّ كذلك على رفض مبدأ الاختلاف "الانطلوجي" الذي عليه قام خطاب الهويّة الكامن وراء المقاربة التي حدّد أنباع النوجه الأوّل أمّا عن الالتقاء مع طواهر التّراث ، فلئن أقرّ بعض معتمدي المقاربة الثانية بإمكانية الاستفادة منها فيما نعى آخرون منهم عليها كلّ فيمة مسرحيّة (448) فإنّ ذلك كان دَوْمًا مَشْرُوطًا بإندراج هذه الطواهر التراثية ضمن غائيات هذه المقاربة وشروطها .

إنّ المكانة التي حظيت بها ضرورة الممارسة المسرحيّة الابداعيّة في منطق هذه المقاربة خرجت بمسالك التّأصيل الإبداعيّ عن المأزق الذي تجلّى في خطاب الدّاعين الى بناء "النموذج المضاد" والمتجلّي في الوقوع في تعامل تجريديّ غير تاريخيّ مع هذا الفن ومع الذات والآخر. الآن حضور

---

447) انظر سعد اللّه ونوس المصدر السّابق ص(14) .
448) انظر ما ذهب اليه فرحان بلبل في نصه المذكور ص(157) خاصّة .

المدى الإيديولوجي حضورًا خاصًا في خطاب أتباع المقاربة الثانية جعل المنطلقات الإيديولوجية عند بعضهم تقع موقع المقياس الوحيد للتمييز بين أنواع النتاجات المسرحية غربيّة كانت أو غير غربيّة وهو ما وقفنا عليه بوضوح في خطاب فرحان بلبل التأصيلي بشكل خاص(449) ، إلا أنّ ذلك لم يمنع البعض الآخر من طرح مسائل لا ترتبط بالإيديولوجيّة وحدها بل تتعلّق بجوهر المسرح وبالدلالات الفلسفيّة الكامنة وراء خصائصه الشكليّة فلم يخلُ خطاب سعد الله ونوس، مثلاً ، من إشارات إلى "المسرح" وعداه "السحريّ" في هذا الفصل (450).وهما لا يرتبطان بالضرورة بالانحياز الى طبقة اجتماعيّة بعينها ولا وطيفة سياسيّة محدّدة.وحضور مثل هذا الأمر في خطاب أتباع هؤلاء يؤكّد سمة الجدل في خطاب تأصيل المسرح العربي التي إليها أشرنا فعلى أساس هذه الدّلالات الفلسفية وعلى أساس الشروط التي إنبنت عليها والمساءلات التي إرتبطت بها ، قام التوجه الثالث وتحدّدت مقاربة أتباعه في حدّ مسالك التأصيل الابداعي .

ولقد كان ذلك مبنيا في خطاب هؤلاء على أساس نقدهم لما ورد في التوجّهين السابقيْن وما تجلّى لهم في مقاربتيهما من محدوديّة ، فلا بناء "النموذج المضاد" بمحقق ، في رأيهم ، المسرح العربيّ المنشود ولا حدّ مسلكية الممارسة ومنوالها (451) ، وانّما تجلّى الطريق الأوحد إلى الابداع المسرحيّ الفعلي عند العرب متمثّلا في التأصّل في جوهر هذا الفنّ الذي يقتضي توفّر "الوعي الدرامي" الذي كان غيابه السبب في غياب ممارسة عربية عريقة لهذا الفنّ كان يمكن أن تواني الممارسة العربيّة منذ بدايتها . فبدا جوهر هذا الفنّ ، في منظورهم ، واحدًا وبدت صوره الممكنة في بلاد العرب

---

449) فرحان بلبل ، المصدر المذكور ص(164 ــ 165) .
450) سعد الله ونوس، المصدر السابق ، ص(24) .
451) أنظر الفقرة (5 ــ 33) من هذا الفصل .

وغير بلاد العرب متعدّدة تعدّدا (452) . فتماهى في المقاربة التي اقترح أتباع التوجه الثاني الشرط مع الهدف اذ بدا "تنوير" الذهنية العربية بشكل تصبح معه قائمة على هذا "الوعي الدرامي" شرطا ضروريا لاستيعاب الانسان العربي للأسس الفلسفيّة وللدّلالات الميتافيزيقية التي تقوم عليها أشكال هذا الفن وهذا الاستيعاب إنما هو الضامن وحده لنتاجات مسرحية عربيّة بعيدة عن الاتباع والتقليد . وبدت ممارسة هذا الفنّ، إذا ما تحقق فيها هذا الشّرط محققة لنقلة نوعيّة في مستوى بطرة الانسان إلى الكون ، فتنقلب من نظرة قائمة على التّسليم والقبول إلى بطرة أخرى قائمة على النساؤل والإشكال وعلى المواجهة والنّزاع بها يحقّق الانسان وجوده الفعليّ (453).هذه النظرة إنّما هي التي يقوم عليها الوعي التراجيدي الغائب على الذهنية العربية الاسلاميّة . أمّا التجسيد الفعلي لهذا الوعي في مستوى الممارسة العمليّة لهذا الفنّ فتجلّى ، حسب هذا الخطاب ، في ضرورة "تدوير" اللّغة العالمة على التعابير الفنّية وبناء لغة مسرحية لا تقوم على "البيان" و"الذكر" وإنّما تكون لغة جسديّة حيّة (454) . فالتقى أتباع هذه المقاربة مع أتباع المقاربة الأولى في النّظر الى الهويّة العربيّة باعتبارها بنية المواصفات واضحة المعالم لا إشكال في حدّها ولا تعدّد ، إذا اختزلوها في سمة واحدة وسكتوا عن كلّ ما يمكن أن يخرج عن تلك السّمة. لكنّهم إختلفوا معهم في نوعيّة العلّة التي أقاموا بين هذه الهويّة وبين المسرح العربيّ المنشود ، إذ ركّزوا فعل التّأصيل ، في خطابهم ، على "تنوير" هذه الهويّة القائمة في نظرهم على ذهنيّة دينيّة تسليميّة وتفويض أركانها بفضل ممارسة هذا الفنّ ممارسة " أصيلة" وذلك بَدَلاً عمّا ذهب اليه أتباع المقاربة الأولى من عمل على ضمان إستمرار هذه الهويّة وامتدادها في

---

452) أنظر الفقرة (5 ــ 3 ــ 3 ــ 1) عن هذا الفصل .
453) أنظر الفقرة (5 ــ 3 ــ 3 ــ 1) من هذا الفصل .
454) أنظر الفقرة (5 ــ 3 ــ 3 ــ 2 ــ 3) من هذا الفصل .

ألبتاجات المسرحيّة العربيّة المنشودة والتفى أتباعُ هذه المقاربة الثالثة كذلك مع أتباع المقاربة الثانية في الإلحاح على ربط مسعى التأصيل بفعل التغييـر إلّا أنّهم تعارضوا مع هؤلاء في مجالات التغيير وكيفيات تحقيقه فلقد بدا لهم المنحى "النسبيسي" للمسرح منحى متناقضا مع جوهر هذا الفن نافيا له . فتأكّدت من خلال صور الالتقاء والاختلاف بين الأسس التي قامت عليها مختلف المقاربات ، سمات التداخل والجدل التي ميّزت خطاب تأصيل المسرح العربي .

ومعمن النظر في المقاربات الثلاث وتنويعاتها ، يلاحظ أنها غطّت ، معا ، المجالات التي تتفعل حسبها ممارسة المسرح ، إذ برز في كلّ واحدة منها بعدٌ من أبعاد هذا الفنّ وممارسته لا غنى عنه . فلقد تجلّى في "النموذج المضاد" حرصٌ على تجسيد الصورة النهائيّة والمكتملة للنتاج المسرحي ، وهو البعد الذي لا يتمّ الفنّ المسرحي من دون تحقّقه تحقّقا فعليا . وبدت الحظوة التي لقيتها "مسلكيّة الممارسة المسرحيّة" ، في خطاب أتباع المقاربة الثانية ، التجسيدَ الواضحَ لمقام صيرورة الممارسة في الإبداع المسرحيّ إذ لا سبيل إلى تحقّق الصّورة النهائية للنتاجات المسرحيّة تحقّقا فعليّا دون المرور بها . أمّا تركيز أتباع المقاربة الثالثة على شرط توفّر "الوعي الدرامي" لدى ممارسي هذا الفن فهو التجسيد البيّن لأهمّية الوقوف على الدّواعي البعيدة لممارسة هذا الفن إذ هي وحدها التي تطفي على الممارسة العربية للمسرح مشروعيّتها العميقة .

والمقارن بين مناحي هذه المقاربات في ما ركّزت عليه من أبعاد للممارسة المسرحيّة ، يلاحظ أن المقاربة الأولى واقعة موقعَ المقاربة الأعلى في حين تبدو المقاربتان الثانية والثالثة ناجمتين عنها ويبدو خطابا هما متفاعلين مع خطابها . ولا يعود ذلك الى تواريخ نصوص الخطاب الدّاعي إليها (455)

---

455) أنظر المدوّنة النّصيّة في الفصل الأوّل والفقرتين :رقم (1 — 2 — 3 — 1) و(1 — 2 — 3 — 2) بالخصوص .

فحسب ، ولا إلى كثافة عدد هذه النّصوص(456) وإنّما يتجلّى الأمر بشكل خاص في عناية أتباعها ، بحكم انشغالهم ببيان الصّورة النهائيّة التي تكون عليها النتاجات المسرحيّة المنشودة ، بما هو ظاهر في الفعل المسرحيّ في حين قامت المقاربتان، بشكليّتين مختلفين،على مساءلة هذه الصورة النّهائية مساءلةً وضعت موضع السّؤال ما بدا مفروغًا منه مسلّمًا به في هذه المقاربة سواء تعلّق ذلك بهويّة هذا الفن أو بالهويّة العربيّة .
فأبرزت المقاربتان ،إبرازا خاصّا ما يسبق تحقّقَ نتاج العمل المسرحيّ في صورته المكتملة وبدت "كيفيّة العمل " والدّاعي إليه هما الأساس في حدّ صورة النّتاج المسرحيّ المنشود لا مواصفات النّموذج في ذاته .
فنجلّت المقاربتان ، بحكم تعارضهما مع مبدأ "العراقة" الكامنة وراء "النموذج المضاد " والعارضة نظرة نهائيّةً ثابتةً للذات وللآخر وصورة للمسرح لا تتجاوزُ ما هو ظاهر في نتاجاته ، في شكل صورتين مكتملتين لمسعى الخروج بالمقاربة الأولى من مستوى التّأصيل المرتبط بالأصل والجذور إلى مستوى "التأصيل /التّأسيس" التي تجلّت مظاهر التطلّع إليه في شيء من التردّد في عدد من النّصوص الدّاعية إلى بناء النموذج المضاد نفسها ، سواء عند الحرص على إقامة صلة بين "العراقة" و"التاريخية" أوعند التعبير عن المآزق الناجمة عن مسعى "التّأسيس التطلّعي " القائم على البحث عن العمق المفقود والساعي إلى الفطع مع الجهاز الفكريّ والجمالي للمسرح العربي (457). فلقد تجلّت في نصوص المقاربتين المذكورتين أهميّةُ البحث عن تحقيق التّمايز المُطلَق مع العرب ومع إنتاجاته المسرحيّة وغياب مبدأ الاختلاف "الأنطلوجي" معه ، ليظهر ، بدلاً عنه ، في خطاب

---

456) انظر عدد العينات التي اعتمدنا لبيان مسعى البحث عن العمق المفقود الفقرة (5 ــ 2 ــ 1) وعدد العينات التي حللنا لبيان مسعى البحث عن تحقيق العمق المفقود الفقرة (5 ــ 3 ــ 1) من الفصل الخامس هذا .
457) انظر الفقرات (5 ــ 2 ــ 2) ، (5 ــ 2 ــ 3) (5 ــ 2 ــ 4) من هذا الفصل .

أتباع المقاربتين ، سعى الى تنزيل الممارسة المسرحيّة منزلة الممارسة المستحدثة والمسعى إلى إستيفاء شروط وُجودها في ذات الإنسان العربيّ المعاصر وفي محيطه الاجتماعيّ والثقافيّ الفعليّ . ولقد تجلّى السبيل إلى ذلك ، في خطاب أتباع هاتين المقاربتين سبيلين أساسيّين ؛ بحث أحدهما ، في الوظيفة السياسيّة ، عمّا يمكن أنْ يدرج ممارسة هذا الفنّ ، إبداعًا وتقبّلاً ، في حياة الجماهير العربيّة الحاضرة ، فيما بحث الثاني ، في الدّواعي الوجوديّة وفي ما يمكن أن يغيّر البُنى الفكريّة العربية السائدة ، عمّا يمكن أن يجعل ممارسة هذا الفنّ أمرًا ضروريًا . ولقد تجلّى في الخطابيْن معًا إلحاح خاصّ على ضرورة التّفاعل تفاعلا حقيقيًا مع العصر ومستلزماته بشكل تصبح ، بمقتضاه ، ممارسة هذا الفنّ ، متدرّجةً في حركة التّحديث القائمة على استيعاب أسس الحداثة وأدواتها إستيعابًا خلّاقًا .

ويجد مسعى إقامة فعل التّأصيل على مبدأ التأسيس ، في استدعاء تحقّق الفطيعة المطلقة مع المسرح العربيّ وجهازه الفكريّ والجمالي ، الذي وقفنا عليه — عند تحليل مسالك التّأصيل التطبيقي (458) والإبداعي (459) مبرّرات إضافيّة ؛ خاصّة إذا ما لم يُختزل المسرح العربيّ في المسرح السائد والمتجسّد في الأنواع المتعارفة والمتبلورة جمالياته في المسرح المبنيّ على الطريقة الإيطاليّة مع ما يفرضه هذا المسرح من طقوس وتقاليد ، وما يقيم من صلات وعلاقات وما يرسمه من وظائف وغايات . إذ ، كثيرًا ما تنزلت المقولات التي عمل بها أتباع التوجّه الأوّل شرط التمايز المطلق مع المسرح الغربيّ وتطابقت مواصفات النموذج المضادّ التي بدوا ، في نصوص خطابهم ،

---

458) انظر الباب الثاني من هذا الفصل (5 ـ 2).

459) انظر الباب الثالث من هذا الفصل (5 ـ 3)

مع مقولات ومواعظ وردت في نصوص الخطاب المسرحي الغربي المعاصر التي نقد أصحابها فيها هذا المسرح الغربيّ السائد ودعوا ، كلٌّ حسب رؤيته ، إلى مسرح مختلف . الأمر الذي أوقع عددًا من أتباع التوجه الأول في معارف غالبًا ما بدت في صورة مأزق (460) .

وصلة نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربيّ بالنصوص التنظيرية والنقدية العربية ليست مقصورة ، طبعًا ، على نصوص أتباع التوجه الأول . فلقد حددنا عند معالجتنا لمسالك التأصيل التنظيري والابداعي العلاقات الوثيقة القائمة بين مرتكزات هذه الأخيرة وبين أهمّ التيارات المسرحية العربية المتمرّدة على المسرح العربيّ التقليدي والساعية إلى الخروج عن مقتضياته تطلّعا إلى إعادة الحياة الى هذا الفن (461). الا أن ما يميّز نصوص الخطاب المُفيم فعلَ التأصيل على مبدأ التأسيس ، هو أنّها بدت مندرجة بشكل إراديّ ضمن هذه الحركة المسرحيّة المتمرّدة على المسرح العربيّ السائد . ولقد تجلّى هذا الإندراج الإرادي في الطريق الذي إختار أصحابها لرسم مسالك التأصيل التنظيري والإبداعي . اذ لم تكن هذه الأخيرة منوطةً بإحدات القطيعة مع المسرح العربيّ باعتباره كذلك . وتجلّى هذا الأمر كذلك في تنبّيهم عددًا من العائيات والتطلّعات المُعَبّر عنها في الخطاب المسرحي العربيّ المتمرّد مع نسبتها ، أحيانا كثيرة ، إلى أصحابها دون حرَجٍ (462) مميّزين في ذلك بين المسرح الغربي السائد وبين صُوَر التمرّد على هذا المسرح في نصوص العربيين النقدية والابداعية .

ومعمن النظر في نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربيّ يلاحظ أنها ، على إختلاف توجّهات أصحابها فيها ، تلتقي كلّها حول رفض عدد من المقولات التي يقوم عليها المسرحُ العربيّ السائدُ ، سواءٌ اعتُبر كذلك ـ مثلما رأينا

---

460) انظر بشكل خاص الفقرتين (5 ـ 2 ـ 4 ـ 1) و (5 ـ 2 ـ 4 ـ 2) من هذا الفصل .

461) انظر الفصل الرابع من هذا البحث وخاصة منه الباب الثالث و الفقرة (4 ـ 3 ـ 1) بشكل أخص.

462) انظر نص فرحان بلبل الاساس ص(175) و انظر نص سعد الله ونوس الاساس ص(25)، (28 ـ 29) و(31) .

في نصوص الدّاعين الى التأصيل / التأسيس أو المتطلعين إلى ذلك ـ أو تُنظر إليه باعتباره المسرحَ العربيَّ كلَّ المسرح العربيّ ، مثلما رأيناه في أغلب ما عالجنا من نصوص أتباع التوجه الأوّل (463) . ولعلّ هذا ما يفسّر شبْه الإجماع ، في مستوى الخطاب ، حول عدد من المنطلقات في التنظير لهذا الفنّ ولممارسة تصبّ كلّها في نقْض عدد من الأسس الجمالية والفكرية التي قام عليها هذا المسرح العربيّ السائد .

وتتمثّل هذه المنطلقات في إبراز خصوصيّات هذا الفنّ بعيدًا عن القوانين والأعراف التي فنّنت جماليّاته ونظّمت ممارسته إعتمادا على شُرّاح "فنّ الشعر" لأرسطو ومُؤوّليه ، ولعلّ أهمّ ما بدا موضوعَ إجماع أو كاد في الخطاب التأصيلي العربي إنّما هو إبراز المدى الفرجوي في المسرح باعتباره المدى الأساسيّ في هذا الفنّ ، على ما يمكن أن يكون بين أصحاب هذه النّصوص من إختلاف في النّظر إلى الفرجة وإلى صُوَر تحقّقها ، فتجلّى النّصّ في أحسن الأحوال مُكوّنًا من جملة مُكوّنات هذا الفن لا غير . فممارسة هذا الفنّ " . . . ليست مشكلة تختصّ بالتأليف المسرحي وحده ، في رأي يوسف ادريس ، [مثلا] ولكنّها تشمل طرق التّمثيل والإخراج وحتى شكل المسرح نفسه وهندسته . . . " (464) والمسرحية إنّما هي " . . . تناصر ، في نظر عز الدين المدني ، بين التمثيل والنّحت وتيامن بين المنظور والمسموع والمنطوق . . . " (465) . "والتمثيل ، في نظر سلمان قطاية ، هو الشرط الأساسي والضروري للمسرح ، فاذا كان بالإمكان الإستغناء

---

463) انظر الفقرة (5 ـ 2 ـ 3) من هذا الفصل بشكل خاص .

464) يوسف ادريس ، نحو مسرح مصري ، ص 475 .

465) عز الدين المدني ، مقدمة الزنج ص(22) ط 1 ، وورد ذلك تعريفًا بمسرحيّته "الزنج" ، التطبيق العملي للنموذج الذي اقترحه .

عن العناصر الأخرى (466) فليس بالإمكان الاستغناء عن التمثيل ..." (467)
وبدت نوعيّة العلة القائمة بين الجمهور والممثلين ، في نظر عدد كبير من أصحاب النصوص التأصيلية ، هي الأهمّ في تحقيق هذا الفن تأكيدا حينا لأهميّة العلاقة القائمة على الألفة والحميمية التي يجب أن تخيم بلية العرض والفضاء الذي يتمّ فيه (468) وإبرازا ، حينا ثانيا ، لضرورة تحقيق مشاركة عُضويّة من لدن الجمهور في الفعل المسرحي (469) أو إلحاحا على توفير العرض ما به يكون هذا الجمهور حاضرَ الذهن متابعة نقدية لما يشاهد (470) ، ملتقيا في أغلب الأحيان حول ضرورة كسر الإيهام وتقويض مبدأ الإندماج الذي عليه عموم فنيات العرض والمثيل في المسرح السائد ، رافضين دائما مقتضيات المسرح المبنيّ على الطريقة الإيطالية بشكل صريح أو ضمني (471). معالجين ، حينا ، مسألة اللغة المسرحيّة المخصوصة التي بها يتميّز على بقيّة الفنون (472) مبرزين المدى التركيبي في هذا الفن حينا آخر ، محلّلين عناصر المؤسّسة المسرحية التقليديّة التي تندرج ضمنها ممارسة المسرح في صورته السائدة ساعين إلى تقويض أركانها (473) .

وإذا ما أردنا تصنيف أهمّ المقولات التي تغالي معها أصحاب الخطاب التأصيليّ العربيّ ، فإنّنا لا نرانا تجانبنا الحقيقة إذا ما حَصَرْناها في المقولات التي

---

466) استعرض عددا من العناصر التي اعتبرت أساسية في المسرح وحاول البرهان على إمكانية الاستغناء عنها واحدا واحدا دون أن يؤثر ذلك في المسرح ، أنظر: المسرح العربي من أين وإلى أين؟ ص (19 ــ 47) أنظر الفقرة (3ــ3ــ1ــ1) من الفصل الثالث من هذا البحث .

467) أنظر المسرح العربي من أين وإلى أين ص (47) .

468) انظر شريف خزندار في نصّه الأساس (بالفرنسية) ص (64) .

469) انظر نص شريف خزندار المذكور (64) (78 - 79) انظر كذلك سعد الله ونوس، مقدمة مسرحية رأس المملوك جابر ص (62.63) .

470) انظر نص سعد الله ونوس ونوس الأساس ص (29) .

471) انظر نص يوسف إدريس نحو مسرح مصر ص (476) ونص توفيق الحكيم قالبنا المسرح ص (15) ونص شريف خزندار الأساس ص (64) ، (75) .

472) انظر بشكل خاص نص أدونيس ، ص (174.176) .

473) انظر نص سعد الله ونوس الأساس ، ص (23-24) أنظر كذلك، رضى فهمي ، المسرحة.. قناع المدينة، ص (27-28) .

إنبثقت عليها تيّارات مسرحيّة غربيّة ثلاثة تكاد تختزل الوجهات التي إتّخذتها الممارسة المسرحيّة الغربيّة والمقاربات النقديّة والتنظيريّة في بلاد الغرب منذ بدايات هذا القرن ويكاد يتطابق كلّ تيار منها تطابقًا تامًّا مع توجّه من التوجهات الثلاثة التي قرّعْنا حسَبَها الخطابَ التأصيليَّ في مجلّه ، ولا يعني ذلك نفيًا مُطْلَقًا من لدُنّا لإمكانيّة التداخل بين هذه التوجّهات في ما قد نعتمد من مقولات .

أمّا التوجّه الأوّل فإنه وثيق الصلة ببعض مقولات "المسرح الشامل" " théâtre total " وخاصّة منها ما نعلّق بعدم التقيّد بقوانين الكتابة المسرحيّة الأرسطيّة ، وإدماج مختلف الفنون من رقص وغناء وموسيقى في العرض الواحد ، إضافة إلى بناء علاقة بين الجمهور والعرض تقوم على مشاركته فيه مشاركة عضويّة أقرب تكون إلى ما ينمّ منها في أجواء الاحتفالات والطقوس الجماعيّة . وهذه المقولات هي التي عوّل عليها أغلب أتباع التوجّه الأوّل لبيان مواطن أغلب النماذج المضادة وتعليل إعتمادهم موادّ من التراث العرجيّ والسردي والاحتفالي العربي الاسلامي (474) .

وأمّا التياران المسرحيان الآخران فهما تيّار المسرح السياسي والتسييسي الذي مثّله بشكل أساسي كلّ من ارفين بيسكاتور Erwin PISCATOR وبرنولد بريشت Bertold BRECHT وتيار المسرح الخالص أو تيّار "المسرح التراجيدي" THEATRALITE الذي مثّله أنتونان آرتو A. ARTAUD وأتباعه . ولقد رأينا بشكل واضح في الباب السابق من هذا الفصل الوثيقة التي ربطت خطاب سعد الله ونوس ممثّل التوجه الثاني بخطاب كلّ من بسكاتور وبريشت ووقفنا على مقولات أنتونان آرتو في خطاب أدونيس ممثل التوجّه الثالث . إلاّ أنّنا لاحظنا في الآن نفسه أنّ الخطاب التأصيلي التأسيسي بدا إما أقلّ جرأة وأكثر احتشاما إذا ما قورن بما ورد في النصوص التي اليها أحال ، أو بدا نظريًا أقرب إلى التجريد . فالناظر في خطاب أدونيس ،

---

474) انظر الفقرة (5 ــ 3 ــ 1 ــ 2) من هذا الفصل .

مثلاً ، يلاحظ أنّه ، عند سعيه الى التّمييز بين "اللّغة المسرحيّة" و"اللّغة الأدبيّة" ، وهو محورٌ من أهمّ محاور الخطاب النّظري الأرتوي (475) لم يدعّم باستنتاجاته إلى الدّرجة التي وصلتها استنتاجات "أرتو" ورفاقه ، وذلك رغم تبنّيه مقدّمات ذلك الخطاب بل والحاحه على أهمّيّة لغة الجسد وحيويّتها ، ورغم إبرازه أهمّيّة العلّة "السحريّة" الواجب إقامتها مع المتفرّج . فلم يفقد النّصّ المبنيّ على الكلمات أولويّته في خطاب أدونيس ولا الكاتب المسرحي مقامه ولم يجد المخرجُ والممثّلُ المقامَ الذي لَقِيَهُ في خطاب أرتو (476) . والنّاظر في خطاب سعد اللّه ونّوس يلاحظ أنّه رغم ربطه ما اقترح من مسالك للتّأصيل بشرط الممارسة العمليّة فإنّ ما تجلّى في نصّ خطابه لم ينطلق فيه من تقويم لممارسة عمليّة عكس ما كان عليه الأمر في نصّ بسيكاتور وبريشت الذي تبنّى أهمّ مقولاتهما فلم تتجاوز عناصر المغاربة المقترحة في خطابه مستوى البيانات والمشاريع الممكنة بخلاف مقولات بسكاتور التي رأيناها ارتباطها بممارسات مسرحيّة وسياسيّة محدّدة (477) وبإنجازات في مجال المسرح السّياسي تحقّقت وقوّمت تقويما (478) .

فنجد في المقاربات التأصيلية ، على اختلاف توجّهاتها ، نزوح بالتّالي تحت ثقل مقولات المسرح الغربي ، لا تفزى على تجاوزها . وهل كان من الممكن أن يكون غير ما كان والمسرحُ الغربيّ على ما هو عليه والممارسة العربيّة لهذا الفن على ما هي عليه ؟ تراكمٌ على صعيد الممارسة الإبداعية ممتدّة في بلاد العرب عبر الأزمان وجهودٌ في التنظير والتنظير متّصلة لم تنقطع بشكل لم تعُد معه لهذا الفنّ حدود . فصُوَرُه ، في الخطاب التنظيري والنقدي الغربي ، تتراوح بين الفنّ المركّب غايةَ التّركيب وبين الفن البدائي كلّ البدائية وهو في حالته هذه منفتح كلّ الانفتاح

---

475) نسبة الى أرتو طبعا .
476) انظر الفقرة (5ـ3 ـ3ـ2ـ3) من هذا الفصل .
477) انظر الفقرة (5ـ3 ـ 2ـ2) من هذا الفصل .
478) انظر الفقرة المذكورة سابقا وانظر بالأخصّ ما يحيل اليه الهوامش رقم (294-295-296-297).

على فنون الثقافات والحضارات الأخرى قادر على إحتوائها إحتواءً وخاصة منها تلك التي تختلف معه إختلافاً وتضع موضع السؤال أهمّ مقوّمات نتاجاته (479) بل هو في حاجة الى ذلك كلّ الحاجة ، لأنّ فيه ما يضمن إتصاله ورسوخه واتصال حضارة العرب ورسوخها (480) . كلّ هذا في مقابل ممارسة إبداعية عربيّة محدودة في الزمان والمكان ، وجهود تنظيريّة نزرة قليلاً ما انطلق فيها أصحابها من ممارسات مسرحيّة ركحيّة مكتملة (481) .

لئن كان الوعي بنقل أثر مقولات المسرح العربيّ حاضرا في نصوص الخطاب التأصيلي العربي حضورا ، ولئن تُرجم عنه في أغلب نصوص هذا الخطاب بالإقرار في نهاياتها بصعوبة تحقيق تطلّعاته في القريب العاجل (482) ، لئن كان الأمر كذلك ، فإنّ في خطاب تغييبي فعلي التأصيل على مبدأ التأسيس ما يميّزه . إذ أنّ في التخلّص من شرط الاختلاف المطلق مع الغرب وفي التركيز على اجتناب الجاهز من الأشكال ، غربيّة كانت أو عربيّة ، وفي الانغراس في أرضية ثقافية واجتماعيّة عربيّة حيّة وفي ربط ممارسة هذا الفنّ بالدّاعي إليها والغرض منها ، إنفتاحاً على الموروث العربيّ والغربيّ في ذات الآن ، واحتفاءً بالممارسة وخوضاً في متطلّباتها ومواجهةً لمسائلها الفعلية . وفي كلّ ذلك تحويل لمركز التّقبل ، في خطاب تأصيل المسرح العربي ، من خطاب الهويّة/العراقة إلى خطاب الهويّة /النجاعة .

---

479) أنظر الباب الثاني من الفصل الرابع .

480) أنظر ، مثلاً ، تعليق جورج بانو على مهرجان ران للفنون التقليدية في دوره 75 ،
Georges, BANU, L'orient et les voix du théâtre in travail théâtral Bté 75, p: (120-123).

481) أنظر الفقرة (2 . 4 . 2 . 5) من الباب الثاني من هذا الفصل .

482) أنظر مثلا ، نصّ يوسف ادريس الرئيس ، ص 493 — 495 نصّ بليلى 193/194 ، نصّ خزندار ص 67 نصّ أدونيس ص (176) .

بمثابة خاتمة

لم يكن ظهورُ خطاب تأصيل المسرح العربي في السنوات الستين والسبعين بالصّورة التي رأيناها أمرًا غريبا عن واقع المسرح العربي . فلقد تبيّنّا من خلال معالجة المدوّنة النّصية التي حدّدنا أنّه وليد معطيات موضوعيّة محدّدة إذ بيّنت لنا الدّواعي الكامنة وراءه أنّه ليس أمرًا طارئا ، على خلاف ما أوحت به أغلب نصوص هذا الخطاب (1). بل هو امتداد لهاجس ما إنفكّ يعبّر عنه مثقّفو العرب وممارسو هذا الفنّ منهم منذ نهاية النّصف الأوّل من القرن السّابق تاريخ بدايات ممارسة العرب للمسرح في صورته المتعارفة. فلقد عثرنا في كتُب الرّحّالة العرب وفي تعاليق الروّاد وتابعيهم على ضروب من الإلحاح على الحاجة إلى ملاءمة هذا الفنّ مع خصائص العرب وذوقهم ، ولئن كان تصرّفهم ذاك مندرجًا ضمن تصوّر رجال النّهضة العربية الحديثة

---

1) أنظر الفصل الرابع من هذا البحث والفقرة رقم : (4 ــ 1 ــ 1) بالخُمّ .

إزاء مظاهر الحياة العربيّة ومنجزات الأوربيّين في مختلف المجالات من علوم وتكنولوجيا وادارة وغيرها ، وذلك إيمانا من أغلبهم بقيمة هذه المظاهر وهذه المنجزات في درء حالة التخلّف التي يعيشها العرب ، وخوفا من نفور هؤلاء منها لمخالفتها عاداتهم وأخلاقهم (2) ، فإنّ وعي ممارسي المسرح من الروّاد والتابعين ، بحاجة هذا الفنّ ، حتى يكتمل ، إلى جمهور راغب في نتاجاته متفاعل معها ، أكّد الشاغل التأصيليّ تأكيدا ، وردت في نصوص كثير من هؤلاء الروّاد والتابعين صورٌ من الترغيب في هذا الفنّ تجسّدت في السّعي إلى الإقناع بمناسب ما أخير من أنواعه مع خصائص الانسان العربي أو ما اعتبر كذلك ، أو في إجراء تعديلات على مستلزمات النموذج المسرحي الغربي في ما ينتجون تتماشى مع إنتظارات الجمهور العربيّ ومع ما تعوّد عليه من فنون محليّة وذلك بشكل قصديّ حينا وبصورة عفويّة أحيانا أخرى (3) إلاّ أن الصّلة الوثيقة التي تربط الخطاب المعاصر لتأصيل المسرح العربيّ بخطاب الروّاد ونواظمهم لا تعني إكتفاءً بما ورد فيه من مقولات إذ لم تعُد الغايةُ الأساسيّة من طرح مسألة التأصيل إزالةَ الموانع الجماليّة و/أو الأخلاقيّة الدينيّة التي بدت حائلةً دون تمتّع الجمهور العربي بهذا الفنّ في صورته الغربيّة "والاستفادة" منه ، وإنّما تجاوزت الدّعوةُ التأصيليةُ السّمةَ "الذرائعيّة" السّائدة وحدها عند أولائك الروّاد وتابعيهم لتصطبغ ، في خطاب تأصيل المسرح العربيّ المعاصر ، بصبغة "عقائديّة" (4) قلّ أن إتّصل ،

---

2) أنظر الفقرة (4 ــ 1 ــ 2) من الفصل الرّابع من هذا البحث .
3) أنظر الفقرة ذاتها المذكورة في الهامش السّابق .
4) أنظر الفقرة (4 ــ 1 ــ 3) من الفصل الرابع والهامش رقم (10) بشكل خاص .

في هذا الخطاب ، الإقرار بقيمة هذا الفن وبحاجة العرب إلى ممارسته في هذا العصر (5) ، فإنّ ذلك لم يمنع أصحاب نصوص هذا الخطاب من إعتبار الأشكال المسرحيّة المتوفّرة ناجمةً عن الحضارة الغربيّة الحازية ومعبّرة عن ميزاتها ، الأمر الذي يجعل الانسياق الى ممارستها من لدن العرب على صورتها تلك ، في نظرهم ، مؤدّيًا إلى الإرتباط بمراجع فكريّة وذوقيّة متعارضة مع المراجع الفكريّة والذوقية للإنسان العربي وذلك حادّ في رأيهم من إمكانيات الإبداع العربيّ في مجال هذا الفن ، ومُوقِعٌ في صور من الاستلاب والتبعيّة الثقافية للعرب (6). فبدا تحقيقُ إبداع مسرحيّ عربيّ فعليّ ، في نصوص هذا الخطاب ، مشروطا بالتالي بعدم الانقياد إلى مستلزمات الجهاز الفكريّ والجماليّ للمسرح الغربيّ ، وبتحقيق صور من التناغم بين الممارسة الإبداعيّة العربيّة لهذا الفنّ وبين خصوصيّات الانسان العربيّ . وتجلّى هذا الخطاب قائما ، من خلال ذلك ، على مقولتيْ : تمايز الشعوب في ما بينها وحقّها في ممارسة إختلافها ، من ناحية ، وتعبير الأجناس الفنّية عن هذا التمايز من خلال تفاعلها مع خصوصيّات هذه الشعوب وحضاراتها ، من ناحية ثانية . وبدا هذا الخطاب ، من حيث قيامه على هاتين المقولتين ، منطلِقا إلى توجيه الممارسة العربيّة لهذا الفنّ وجهةً خاصّةً تسعى إلى الخروج بالإنتاجات المسرحيّة العربيّة عن السّائد ، وتعمل من خلال المماهاة بين سماتها وبين مواصفات الإنسان العربي ، على تجديد صلته بهذا الفنّ ، بعد أن كانت هذه الصّلة طرفيّةً عابرة . وفي هذا التطلّع تكمنُ النقلة النوعيّة الحاصلة في هذا الخطاب بالقياس مع دعوة الروّاد وتابعيهم . وفي هذا التطلّع يكمن كذلك السّرّ في ما شقّ هذا الخطاب من تعارضات وإختلافات عميقة عمّا لم تعرف نصوص أغلب هؤلاء الروّاد والتابعين مثله (7) . فلقد

---

5) أنظر الفقرة رقم : (3 ــ 2 ــ 2) من الفصل الثالث من هذا البحث .
6) أنظر الفقرة رقم : (3 ــ 2 ــ 4) من الفصل ذاته من هذا البحث .
7) أنظر الفقرة رقم : (4 ــ 3 ــ 1) من هذا البحث .

تعلّق الأمر بكيفيّة حدّ المحوريْن اللّذين قام عليهما فعل التّأصيل والمتمثّلين في جوهر هذا الفنّ وفي مواصفات الهوية العربية . ولقد ارتبطت هذه النّقلة النوعيّة وهذه الاختلافات والتعارضات بعدد من الظّروف زامَنَ ظهورُها ظهورَ خطاب تأصيل المسرح العربي متفاعل معها ومع ما قام عليه خطابُ كلّ واحد منها .

أمّا هذه الظّروف فتمثّلت أساسًا في ازدهار حركات التحرّر الوطني في إفريقيا وآسيا (8) وفي تجذّر الفكر القومي في البلاد العربيّة وتحقّق صور من تطلعاته السّياسيّة (9) وإحتلال البعد الثقافيّ مكانةً خاصّةً في سلّم أولويّات المجاليْن السّابقيْن معًا (10)، إضافة إلى واقع المسرح الغربيّ وخطابه النقديّ والتنظيري الذي اكتملت صورُه وأصبح إطّلاع المسرحيّين العرب عليه إطّلاعا عميقا أمرًا ممكنا (11).

أمّا مظاهر التّفاعل فواضحةٌ بيّنةٌ إذ قد تجلّى الجدلُ الحاصلُ بين أصحاب نصوص خطاب تأصيل المسرح العربي حول كيفيّة حدّ مواصفات الهويّة العربيّة مدرّجًا ضمن الجدل القائم بين تيّارات الخطاب القوميّ إذ شقّته النّزاعات السريّة والإيديولوجيّة ذاتها فتعارضت التوجّهات التّأصيليّة عند بيان موقع الانتماء الإسلامي من الانتماء القوميّ وإختلفت حول مكانة الانتماء الاجتماعيّ والطّبقيّ من ذيْنك الانتمائيْن معًا ، وتجسّدت من وراء ذلك في خطاب التأصيل هذا ، بصُوَرٍ متفاوتةِ الوضوح ، المشاريعُ المجتمعيّة المتطلّع إليها في الخطاب القومي، والمتراوحة في صورتها العامة بين نُظُم أصوليّة ذات منحى إسلامي فاتح ، وبين نُظُم شعبويّة وأخرى قائمة على إيديولوجيّات

---

8) أنظر الفقرة (4 — 3 — 4) الفصل الرابع من هذا البحث .
9) أنظر الفقرة (4 — 2 — 1) و (4 — 2 — 2) من الفصل الرابع من هذا البحث .
10) أنظر الفقرات المحال إليها في الهامشيْن السابقيْن .
11) أنظر الفقرة (4 — 3 — 3) من الفصل الرابع من هذا البحث .

قوميّة رحد وبّة حينا ، وذات منحى اشتراكي مُهتدٍ بمقولات ماركسيّة حينًا آخر (12) . فبدا خطاب تأصيل المسرح العربي ، بحكم إرتباط الجدل القائم فيه حول حدّ الهويّة العربيّة بالجدل حول المساريع المجتمعيّة المنشودة ، خطابًا مُنْدَرجًا ضمن سَواغل المثقّفين العرب الباحثين عن تحقيق مشروعيّةٍ تُطابِقُهم مع ذواتهم ومع المحيط الذي فيه يعيشون واليه ينتمون ويتحدّد لهم بمقتضاه موقعهم في المجتمع الذي ينشدون ، معتمدين في ذلك منطلقاتٍ ورؤى متناقضةً نجمت عن العلاقة الإشكالية القائمة مع الغرب والتي إزدوج فيها ساغل تحقيق "الأنا" في عالَمٍ يهيمن عليه "الآخر" (13) بساغل "الابعاد الحضاري" (14) ولكنّهم يلتقون ، رغم تناقض منطلقاتهم تلك ، حول الإقرار للمدى الثقافي ومجالاته بأهمية له خاصّة في حدّ طبيعة العلاقة بالغرب وبمكانةٍ أساسيّة في صياغة المجتمع المنشود (15) فألغى خطاب تأصيل المسرح العربي ، في مستواه هذا ، مع خطاب الأصالة والخصوصية عامة إذ شقّته المسائل ذاتها والاشكالات عينها (16) .

إلاّ أنّ إرتباط هذا الخطاب بالفن المسرحي تحديدًا ، قد جعله يتّسم بسمات خاصّة وجعل نصوصه تخضع لمنطق فريد لم يخل من مفارقات مخصوصة ليست غريبة عن ميزات هذا الفنّ ولا عن طبيعة ممارسته عند العرب وفي بلاد الغرب معًا . ولقد تجلّى هذا الأمر بالأخصّ في الجدل الحادّ الذي وقفنا عليه عند سعي أصحاب نصوصه هذا الخطاب إلى حدّ ماهية المسرح وإلى إحصاء

---

12) أنظر الفقرتين (3 ــ 3 ــ 1) أو (3 ــ 3 ــ 2) من الفصل الثالث من هذا البحث ، قارن ما ورد فيهما بالفقرة (4 ــ 2 ــ 3) من الفصل الرابع .

13) أنور عبد الملك ، مدخل الى الفكر العربي المعاصر ، سبق ذكره ، ص(429) ، أنظر كذلك الفقرة(1،2،2،2)من الفصل الثاني من هذا البحث .

14) عبد الله العروي ، ثقافتنا في ضوء التاريخ ، سبق ذكره ، ص(199) أنظر كذلك الفقرة (4،4،4) من الفصل الثاني من بحثنا هذا .

15) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصّة منه الفقرة (2.2.2) وانظر الفصل الرابع وخاصّة منه الفقرة رقم (4 . 2 . 1) .

16) أنظر الفصل الثاني من هذا البحث وخاصّة الفقرة (2 . 2 . 2) .

المواصفات الضّامنة إنتماء الأعمال الإبداعيّة إلى جنس هذا الفنّ دون غيره ، وفي المسار الذي خضعت له الدعوة إلى تأصيل في أغلب نصوص هذا الخطاب . فلقد تراوحت التوجّهات بين الاكتفاء بأبسط مكوّنات الفرجة الشعبيّة دون إشتراط قاعدةٍ ضابطةٍ ولا قانون ، بإعتبار ذلك منافيا لعفويّة هذا الفنّ الأصيلة ، مُوقِعَةً في فخّ الجهاز الفهْمي للمسرح السّائد وبين الحرص على تحقيق ما يضمن للنّتاج هويّته المسرحيّة وذلك بالإفتصار على البناء الدرامّي دون غيره من المستلزمات التي عرفتها الممارسة المسرحية السائدة ومؤسساتها أو بالتركيز على أولويّة الوعي بمنزلة الإنسان في الكون وعلى الرؤية المخصوصة التي تحقّق هذا الوعي بإعتبار ذلك الضامنَ وحدَه لأصالة هذا الفنّ (17) فزاوج أصحاب نصوص هذا الخطاب ، على اختلاف توجّهاتهم وتناقضها ، في بحثهم عن ماهية هذا الفنّ ، بين السّعي إلى الوقوف على أصوله بعيدًا عمّا عَلِق به من بعضات وسمات ، هي وليدة ممارسات حصلت في هذا العصر أو ذاك وفي ظلّ هذه الحضارة أو تلك ، وبين دحض الأسُس التي قام عليها ، في نظرهم ، المسرح الغربيّ ، سعْيًا إلى تحقيق ممارسة عربيّة أرقى لهذا الفن . فبدت عناصر الجدل القائم حول جوهر هذا الفن في خطابهم هذا ، متناغمةً مع أهمّ المقولات التي إنبنى عليها الخطاب المسرحيّ التنظيريّ والنقديّ الغربيّ الحديث والتي بدت ملتبسة ، رغم تنافرها ونقض بعضها لبعض (18) حول التمرّد على المسرح الإستهلاكي الشائع والدّعوة إلى تقويضه (19) . فتجلّى الخطاب التأصيليّ العربيّ وثيق الصّلة بخطاب المسرح التنظيريّ العربيّ الحديث منخرطًا فيه ، لا في مسعى ما ذهبوا إليه في حدّ ماهية المسرح وتعليلِ الدعوة التأصيليّة فحسب ، وإنّما في ما إقترحوا ، كذلك ، من مقاربات لممارسة هذا الفن بين ظهرانيهم ،

---

17) أنظر الباب الثالث من الفصل الثالث من هذا البحث وخاصّة الفقرة (3 ــ 3 ــ 1 ــ 1)
18) أنظر الباب الثالث من الفصل الرابع من هذا البحث .
19) أنظر الفقرة (4 ــ 3 ــ 1) من الفصل الرابع من بحثنا هذا .

إذ بدت كلّها تحيل إلى مقاربات ومقولات عبّر عنها الخطاب التنظيري للمسرح الغربي الحديث (20) فاندرج بذلك خطاب تأصيل المسرح العربيّ إدراجًا ، ضمن هذا الخطاب الذي بدا لا حدود لاتّساعه (21) وذلك سواء صرّح أصحابُ نصوص الخطاب التأصيلي للمسرح العربي بذلك، أم لم يُصَرّحوا ، اختزلوا المسرح العربيّ ، عند التعرّض إليه ، في السّائد من نتاجاته أم لم يختزلوا (22).

لئن تجلّى بناء فعل التأصيل على مبدأ "التأسيس" بدلاً عن مبدأ "العراقة" مُحَرِّزًا من خطاب الهويّة ومما يُوفِيضُ عليه من مفارقات (23) فإن ذلك لا يُخَلِّصه من الوقوع في فخّ الاتّباع ، إذ قيمة "التّأسيس" كامنة في صدق الممارسة وفي القدرة على تحقيق إضافات نَوْعِيّة ناجمة عن ممارسة خصوصيّة لِما تَمّ تبنّيه ، دون حَرَج ، من مقولات أو مقاربات . ومعالجتنا لنصوص خطاب "التأسيس" بيّنت لنا أن ما ورد في هذا الخطاب أقلّ جرأة (24) وأكثر تجريديّة (25) ممّا تواتر في نصوص الخطاب المسرحي الغربي الحديث الذي إليها أحال . فهل يعني ذلك أن لا أفقَ لخطاب تأصيل المسرح العربي ولا فائدة انجرّت من وراء الخوض فيه ؟

لقد أقرّ أغلبُ أصحاب النصوص التأصيليّة العربية باستعصاء تحقيق ما تطلّعوا إليه في دعوتهم التأصيليّة تلك وعبّروا عن ذلك بصور مختلفة : فتراجعوا حينًا عمّا دعوا إليه بحماس وثبات في بدايات

---

20) أنظر الفصل الخامس من بحثنا هذا وخاصّة منه (5 — 2 — 4) ، (5 — 3 — 2) (5 — 3 — 2 — 2) .

21) أنظر الباب الرابع من الفصل الأخير من بحثنا .

22) الحالة السابقة ذاتها .

23) أنظر الباب الرابع من الفصل الخامس .

24) مثلما كان الأمر بالنّسبة إلى خطاب أدونيس ، مثلا ، أنظر الفقرة (3.2.3.5) من الفصل الخامس .

25) مثلما كان الشأن بالنّسبة إلى سعد اللّه ونوس ، مثلاً ، أنظر الفقرة (4.2.3.5) من الفصل ذاته .

نصوصهم (26) وأوكلوا للأجيال اللاحقة مؤونة تحقيقها حينا ثانيا (27) وذهبوا ، حينا ثالثا ، إلى إعتبار ما نادوا إليه لا يتعدّى ، في المرحلة الراهنة ، مستوى "التجريب" (28) والتجريبية (29). الّا أن هذا الموقف المتردّد الانتظاريّ ، لا يمكن أن يحجب على عين الباحث النّقلة النوعيّة الحاصلة ، على صعيد الخطاب ، في نظرة العرب لهذا الفنّ نقّادًا وممارسين . فإضافة إلى الحاجة التي تجلّت في أغلب هذه النّصوص إلى رصد واقع الممارسة العربيّة للمسرح في مختلف الأقطار وإلى تأسيس مقاييس نقدية تُقوّم بناء عليها أعمال السابقين (30) ، فلقد قامت أغلب هذه النّصوص على طرح الأسئلة الجوهريّة الخاصة بماهية هذا الفن وميزاته متجاوزة نقد المضمون ومُعالجةَ مسألة الأشكال الفنّية بدلالاتها في ذاتها . فلم تعد الأشكال الفنية في أغلب نصوص هذا الخطاب معطى مسلّمًا به ، مثلما تجلّى ذلك لعبد اللّه العروي في النظرة العربية السائدة لهذا الفن (31) وذلك رغم التفاوت الكبير في درجة إلمام أصحاب هذه النصوص بأبعاد هذه الأشكال ورغم إختلاف درجة العمق في معالجة مسائلها .

---

26) انظر نص شريف خزندار الأساس ص(66) مثلا .

27) انظر ، مثلا ، فرحان بلبل ، المسرح العربي في مواجهة الحياة ص : (193-194). انظر يوسف ادريس ، كذلك ، نجيب مسرح مصري ، ص(493)، أنظر نص وسوس الأساس ص(261) .

28) انظر ، مثلا ، إخلاصي ، النص المسرحي بين التعريب والتجريب ، سبق ذكره ، ص(13 . 14) .

29) انظر ، مثلا ، أدونيس ، بيان المسرح سبق ذكره ص(176) .

30) انظر فرحان بلبل المصدر السابق الذكر ص(173.5) ، وانظر محاولات خزندار ، وظاهرة جي ويوسف إدريس لتحقيق الأمر مثلا .

31) Iaroui Abdallah, L'idéologie arabe contemporaine maspero, Paris 1977 , p. (193) .

وكان لمثل هذا التحوّل أثره في تناول المسائل التقليدية التي لم تكن لتغيب عن أي نصّ من النصوص النقدية أو التاريخيّة للمسرح العربي ، وفي حدّ المكوّنات الأساسية لهذا الفن . فلقد كاد يغيب عن هذا الخطاب الجدلّ حول لعبة الحوار فلم نتعرّف لهذه المسألة أكثر من ثلاثة نصوص (32) دون أن تحتلّ حيّزًا هامًّا منها ولا موقعًا أساسيًّا في بنيتها ، في حين قامت بدلاً عنها في أغلب نصوص هذا الخطاب مسألة اللّغة المسرحية باعتبارها مجموع ما يُفيّز سُبل التعبير في هذا الفن دون سواه من الفنون الأخرى ، وكان الإلحاح في هذه النصوص ، على أهمية أبعاد هذه اللّعبة غير المُقتَصِرة على الكلمة أمرًا بيّنًا في أغلب هذه النصوص على إختلاف توجّهاتها سواء كان ذلك بشكل صريح أم بشكل ضمنيّ ، فلقد بدا المدى الفرجي شاغلاً من الشواغل الحاضرة في هذه النصوص وسواء أصَدَر هذا الشاغل عن إقتناع فعليّ بهذا المدى الفرجي ، أم كان ناجمًا عن غاية تعليميّة ظرفيّة مثل البحث عما يُعلّل المقاربة المسرحية المختارة دون سواها أو عمّا يبرّر الدعوة إلى ترك هذا الشكل أو ذاك ، فإن ذلك لا يُقلّل في شيء من أهمّية التحوّل الحاصل ، من خلال خطاب تأصيل المسرح العربي ، في النصّ النقدي والتنظيريّ العربي لهذا الفن . ولا يخفى ، كذلك ، من الهنات الذي أصبحت الممارسة الركحيّة تحظّه منذ النظر إلى الإبداع المسرحيّ .

لئن كان هذا هو الحال بالنسبة إلى الخطاب فما عساها تكون حال الممارسة الإبداعية العربيّة لهذا الفن المُعلِنة تحقيقها تطلعات التأصيل والتأسيس أو غير المُعلِنة ؟

---

32) هذه النصوص هي "الصفقة" لتوفيق الحكيم التي نادى فيها بلغة ثالثة (انظر تعليل هذه المسرحية) ونص فرحان بلبل الذي بدا فيه الالحاح على ضرورة اعتماد اللّغة الفصحى في مستوى الحوار ضمانًا للمدى القومي (انظر هذا المصدر ص (214)) ونص شريف خزندار ، الذي ذهب فيه الى إبراز الدارجة باعتبارها تضمن عوية الصلة على خلال الفصحى لغة المثقفين الغريبة على الجمهور الشعبي (انظر المصدر المذكور ص (61) (78)) .

نرجو أن نسهم في الإجابة على هذا السؤال بدراسات عليا لممارسات إبداعية عربية نتخطى فيها المدى النصي إلى المدى الركحي الشامل .

المصادر

المصـــادر :

وهي النصوص التي منها تكوّنت المدوّنة النّصية موضـــوع المعالجة والتحليل في هذا البحث . ولقد صنّفنا هـا الى كتب ومقـالات وبيانـات ومقدّمات مسرحيـات ؛ ورتّبنا هـا بأعتبـار تاريخ صـدور النّص الأوّل لكـلّ كاتـب .

أ ـ الكتـــب :

1) باللّغـة العربيـة :

ـ الحكيم ، توفيـق : فالبنا المسرحي ، المطبعـة النموذجيّـة ، القاهـرة (د . ت) ، (1967) (199 صفحـة) .

ـ الراعي ، علـي : الكوميديا المرتجلـة في المسـرح المصـريّ ، كتـاب الهـلال ، القاهـرة . نوفمبـر 1968 ، (257 صفحـة) .

ـ عطايـة ، سلمـان : المسرح العربي من أين والى أين ؟ ، دمشـق ، 1972 ، (88 صفحـة) .

ـ المنيعي ، حسـن : أبحاث في المسرح المغربي ، مطبعـة مكنـاس ، مكنـاس ، 1974 ، صفحـة) .

ـ بلبـل ، فرحـان : المسرح العربيّ المعاصـر في مواجهة الحيـاة ، منشـورات وزارة الثقافـة في الجمهوريـة العربيّـة السوريـة ، دمشق ، 1984 ، (256 صفحـة) .

ـ عسّـاف ، روجـي : المسرحـة ، أقنعة الحديثـة ، دار الطليـعة بيـروت ، 1984 ، (112 صفحـة) .

ـ برشيـد ، عبد الكريم : حدود الكائن والممكـن في المسـرح الاحتفالـي ، دار الثقافـة ، الدار البيضـاء ، 1985 (224 صفحـة) .

ـ فلعة جي ، عبد الفتّاح رؤّاس : مسرح الرّيـادة ، الأهالـي ، دمشـق ، 1988 (176 صفحـة) .

2) باللّغة الفرنسية :

- AZIZA, Mohamed: les formes traditionnelles du spectacle, collection Esthétique et Civilisation, S.T.D., Tunis, 1975 (88 pages).

ب ــ المقـــالات :

1) باللّغة العربيـــة :

ــ ادريس، يوســـف : نحو مسـرح مصـري = مُـلاك مقـالات نشـرت تِباعًـــا في "الكاتـــب" المصريّـة ، جانفـــي ، فيفـــري ، مارس، 1964. أعيد نشرها نذييلا لي : نحو مســرح عـربي (الآثـار الكاملـــة للكاتـب) ، الوطن العربي، الكويت ، 1974 ص (465 ــ 495) .

ــ يونس، عبد الحميد : "مسـرح الفلكلـور" ، "المسـرح" (المصريـــة) ، أكتوبـــر 1969 ص: (93) .

ــ إخلاصـــي، وليد : النّص المسرحي بين التعريب والتجريب ، الحياة المسرحيّة ، خريـف 1977 ، ص (110ــ113) أعـاد نشـره مع "قطعـة وطـــن على شاطـــئ قديم" (مسرحيات) الدار العربيـة للكتـاب ، تونس ــ ليبيـا (د ــ ت) ص: (5 ــ 14) .

ــ بلبـــل ، فرحـان : شخصيّـــة المؤلّـف المسرحي العربـيّ وتأثـره بالتيّارات المسرحيـة العالميـــة ، الحياة المسرحيـــة ، خريف 1977 ص : (120 ــ 125) .

ــ خزندار ، الشريف : إتّجاهات المسـرح في العالم الثالـث ، الحياة المسرحيّـة ، شتـاء 1977 ــ 1978 (ترجمة عن الفرنسيـة رؤوف مخلـوف) ص : (19 ــ 24) .

ــ أدونيـس (علي أحمد سعيد) : خواطـر / نقائـض في المسـرح العربـي ، الحيـاة المسرحيـة خريف 1977 ص: (6 ــ 10) .
أعاد نشـــره تحت عنـوان "بيـان المسـرح" في "فاتحـة لنهايات القـــرن : بيانـات من أجـــل ثقافة عربيّـــة جديـدة" دار العـودة بيـــروت ، 1980 ص: (157 ــ 176) .

ــ برشيـد ، عبد الكريم : ألـف باء الواقعيّـــة الاحتفاليّـــة في المســرح ، الثقافـة الجديـدة (مغربيـة) عدد 7 ، 1977 ، ص: (153 ــ 165) .
في التصـوّر المستقبلي لتعريب المسرح المغربـيّ ، البيان (كويتيّـة) عدد 169 ، أفريـــل 1980 ، ص: (68 ــ 98) .

ـ ونّوس، سعد الله : ملاحظات حول الافتباس أو الإعداد المسرحي ، الحياة المسرحيّة ، خريف 1978 ص (110 ـ 112) .
ـ عسّاف، روجي : مسألة فن التمثيل في المجتمع الاسلامي ، مواقف (البنانية) ربيع 1983 ص (64 ـ 76) .
ـ فلعة جبي، عبد الفتاح رؤاس : مشروع آخر في المسرح العربي ، الموقف الأدبي ، تشرين 1983 ، ص : (88 ـ 108) .
أعاد نشره بعد أن توسّع فيه في كتابه "مسرح الريادة" المذكور

2) باللّغة الفرنسية :

- KHAZNADAR, Cherif; pour la "recréation" d'une expression dramatique arabe, de l'intégration de cette expression aux moyens audio-visuels, in le théâtre arabe, ouvrage publié sous la direction de Nada Temiche avec la collaboration de Cherif Khaznadar, Unesco, Paris 1969 pp: (39_75).

ح ـ البيانات :

1 ـ عربيّة :

ـ ونّوس، سعد الله : بيانات لمسرح عربيّ جديد ، المعرفة (سورية) ، عدد: 104، أكتوبر 1970 ، ص (5 ـ 32) .
ـ المدني، عزالدين : نحو كتابة مسرحيّة عربيّة حديثة ، الحياة الثقافية (تونسية) عدد 4 ، فيفري 1978 ، ص (5 ـ 16) . أعاد نشره في : ديوان الزنج وثورة صاحب الحمار (مسرحيّتان) ، الشركة التونسيّة للتوزيع ، 1983 ص (7 ـ 20) .
ـ جماعة المسرح الاحتفالي (عبد الكريم برشيد) :
ـ البيان الأوّل ، فنون (مغربيّة) ، مارس 1979 ص (141 ـ 147) .
ـ البيان الثاني، البيان (كويتية) ، جويلية 1980 ص : (108 ـ 139) .
ـ البيان الثالث ، البيان ، 1981 ص : (121 ـ 154) .
ـ البيان الرابع ، لم يرفون في (15) صفحة .
ـ الحكواتي (روجي عسّاف) : بيان مسرح الحكواتي ، الحياة المسرحية ، صيف 1979 ، ص (121 ـ 123) .

2 ـ بالفرنسية :

ASSAF Roger, Notes sur théâtre du conteur,
(11 pages dacty.) Paris, Janvier 1983.

د ـ مقدمات للمسرحيات وتذييلات :

ـ الحكيم ، توفيق : مقدمة مسرحية "الصفقة"
مقدمة "ياطالع الشجرة" ، المطبعة النموذجية د.ت، (1962) ، ص : (8 ـ 34) .
تذييل "الورطة" وَرَدَ تحت عنوان "لغة المسرحية" ، المطبعة النموذجية، القاهرة، د.ت (1966) ص : (167 ـ 176) .

ـ إدريس ، يوسف : مقدمة "المهزلة الأرضية" و"الفرافير" ، سلسلة "المسرحية" الصادرة عن "المسرح" (مصرية)، عدد : 10 ، مارس 1966 . ص : (4 ـ 6) .
بعض ملحوظات عن تمثيل الرواية [الفرافير]، ص : (131 ـ 135) من الكتاب السابق الذكر .

ـ ونوس ، سعد الله : مقدمة "رأس المملوك جابر" وَسَمَها بـ: "هوامش للعرض والإخراج" ، ط1 سنة 1971 ، ط 2 ، دار الآداب ، بيروت 1977 ، ص (41 ـ 46) .
تذييل لمسرحية : الملك هو الملك ، ورد تحت عنوان: إيضاحات ، ط 1 ، 1977 دار الآداب ط : (4) ، بيروت 1983 ص (112, 121)
مقدمة مسرحية : سهرة مع أبي خليل القباني وردت تحت عنوان : بعض الملاحظات الضرورية ، ط 1 ، 1978 دار الآداب ، ط 3 ، بيروت 1978 ، ص : (5 ـ 9) .

ـ عدنان ، عز الدين : مقدمة مسرحية "ديوان الزنج" وردت تحت عنوان : بيان حول إستعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان ، ط 1 ، 1973 ، الدار التونسية للنشر ، 1973 ص (9 ـ 16) .

ـ قلعة جي، عبد الفتاح رواس : مقدمة مسرحية "عرس حلبي في سفر برلك" ، سلسلة : مسرحيات عربية عدد 2 ، منشورات وزارة الثقافة ، دمشق . 1984 . ص (5 ـ 12) .

المراجع

1 ــ المراجــع الامّهــات :

1 ــ 1 ــ باللّســان العربــي :

ــ بيليوغرافيا يوسف ادريس : اعداد حمدي السّكوت ومارد س جونز "أديب ونقــد" (مجلّة الثقافة الوطنيّة الديموقراطيّة) (مصريّــة) ، عدد : 34 ديسمبر ، 1987 .

ــ تفسير المنار للسيد محمدرشيد رضا ، طIII ،القاهــرة 1935 .

ــ تراجم الاعلام ، محمّد الفاضل بن عاشور ، الدّار التّونسيّة للنّشــر ، تونس ، 1970 .

ــ لسان العــرب ، لابن منظور ، دار صادر ودار بيروت للطّباعة والنّشــر

ــ مصادر الدّراسة الادبية ، يوسف أسعــد داغر ، ج المجلّد (الرّاحلون 1800 ــ 1972) منشورات الجامعة اللّبنانيّة ، بيــروت 1972 .

ــ المعجم الادبي ، جبور عبد النّور دار العلم للملايين ، بيروت 1979 .

ــ معجم الاساطير اليونانيّة والرومانية ، سهيل عثمان وعبد الرّزاق الاصفــر ، (إعداد) ، منشــورات وزارة الثّقافــة ، دمشــق 1982 .

ــ معجم علم الاجتمــاع ، تأليف : ديلكن ميشيل ، ترجمة عن الانقليزيّــة : احســان محمّد الحســن ، دار الطليعــة ، بيــروت 1986 .

المراجـــع :

اقتصرنا ، في ما ذكرنا من مراجـع ، على النّصـوص التي اعتمدنا مباشـرة ، ولقـد صنّفناهـــا الى أربعـــة أنـــواع :

1) الامّهـات : وفيها أدرجنا المعاجم العامّة والمختصّـة إلى جانب دوائـر المعـارف وكتب التراجم إضافـة إلى المصـادر البيبليوغرافيّـة. واعتمدنا في ترتيبها عناويـن المصنّفـات لا أسمـاء المؤلّفيـن .

2) الكتـب : ورتّبناها حسب أسماء المؤلّفيـن واحترمنا تواريـخ الصـدور بالنسبـة إلى مؤلّفـات الكاتب الواحـد .

3) المقـالات : وجمعنا فيها بين ما نشر في الدوريّـات بأنواعها وبين ما صـدر في دوائـر المعارف ، واعتمدنا في ترتيبها أسمـاء المؤلّفيـن .

4) المرقونـات والمناشيـر (Brochures) وفيها أدرجنا الدّراسـات التي لـم تنشـر بعد إلى جانب مختلـف النصـوص المعبّـرة عن نشاطـات مؤسسات أوالناطقة بلسانهـا . وجمعنا في إطارهـا محاضـر الجلسـات والقـرارات والاعلانـات. . . وقد رتّبنا ما لم يكـن ممضـى من طـرف كاتب فـرد أو جماعـة حسب اسم المؤسسـة التي عنها صـدرت .

ـ المعجم الفلسفي ، د . جميل صليبا ، دار الكتاب اللّبناني ، بيـــــــروت ، 1978 (جـــــزءان).
ـ المفاهيم والألفاظ في الفلسفة الحديثة ، تأليف يوسف الصّديق ، نشر الـــدّار العربيّـــة للكتـــاب ، تونـــس 1976.
ـ المنجد في اللّغـــة ، لويس معلـــوف ، ط 3 ، 1960 .
ـ المنهـــل ، قاموس فرنسي عربـــي ، الدّكتور سهيل ادريس والدّكتور جبّور عبد النّـــور ، دار الآداب ، دار العلم للملايين ، بيروت ، ط 1 جـــــوان 1970
ـ موسوعة الفلكلـــور والأساطيـــر العربيّة ، سوقـــي عبد الحكيم ، دار العـــــــودة ، بيـــــروت 1982
ـ فهـــرس تاريخي للمؤلّفـــات التّونسيـــة ، جان فونتـــان (أعدّ النـــصّ العربـــي حمّـــادي صنـــود) ، المؤسّســـة الوطنيّـــة للتّرجمـــة والتحقيق والدّراســـات (بيـــت الحكمـــة) 1986 ، (291 صفحـــــة)
ـ قاموس العـــادات والتقاليـــد والتعابير المصريّـــة ، أحمد أميـــن ، مطبعـــــة لجنة التّأليف والتّرجمـــة والنّشـــر ، القاهـــرة 1953
ـ قاموس المسرح ، جون غاسنـــر واد واردكـــون ، (ترجمـــة مؤنّس الـــــرزّاز). المؤسّســـة العربيّـــة للدّراسات والنّشـــر ، بيـــروت 1982

1 ـ 2 ـ باللّســـان الفرنســـي :

- BIBLIOGRAPHIE Ethno-sociologique de la Tunisie, André Louis, Publication de l'institut des belles lettres Arabes (I B L A) avec le concours des C.N.R.S, Tunis, 1977.
- Dictionnaire de la civilisation grecque
- DICTIONNAIRE Encyclopédique de psychologie, Nobert. sillamy, éditions Bordas, 1980.
- DICTIONNAIRE Encyclopédique de sciences du langage, de T. Todorov et O. Ducrot, éditions du seuil, Paris, 1972
- DICTIONNAIRE des Personnages de tous les temps et tous les pays, Bouquins-Robert Laffont. 1974 (édition 1960).
- DICTIONNAIRE de la civilisation grecque, G et M. RACHET, Lib. Larousse, Paris 1967.

- ENCYCLOPEDIE de l'Islam, nouvelle édition .
- ENCYCLOPEDIE Universalis .
- LE GRAND LAROUSSE Encyclopedique, Paris, 1960 .
- HISTOIRE des spectacles, Encyclopédie de la pléiade, volume publié sous la direction de Guy Dumur, éditions Gallimard, Paris 1965 .
- HISTOIRE du théâtre, Pandolfi, Vito, 5 tomes, Larabout Université, Paris, 1968-1969.
- RECHERCHE sur les termes du théâtre et leur traduction en arabe moderne, études et documents, ABDI-NAGA, Atia, SNED, Alger 1973.

2 ــ الكتـــب :

2 ــ 1 ــ باللّســان العربـي :

ــ أبو شنـب ، عـــادل :

مسرح عربي قديم كراكوز ، وزارة الثقافة والارشاد القومـي ، دمشق ، د .ت.

ــ أحمد ، هيكـــل :

الادُب القصصي والمسرحي في مصر في أعقاب ثـورة 1919 الى قيام الحـــرب الكبرى الثانية ، دار المعـارف ، ط لمّا ، القاهـرة 1979

ــ الأحمد ، محمّد سليمان :

المجتمع في المسرح العربـي الشّعبي ، الدّار العربيّة للكتاب تونس ، جانفي 83 .

ــ أحمـد ، د .فائق مصطفى :

أثر التـراث الشعبي في الادُب المسرحي النّشـي في مصـر (1914 ــ 1952) ، منشـورات وزارة الاعلام ، دار الرّشيد للنّشر بغداد ، 1980 .

ــ أدونيـس ، (علي أحمد سعيد):

الثابت والمتحوّل ، بحث في الابـداع والابداع عند العـرب ، ج : 3 عدمـة الحداثة ، دار العودة بيـــروت ، 1978 .

ــ أرتـو ، أنتونان ، (ترجمة : سامية أسعد):

المسـرح وقرينه ، دار النّهضـة العربيّـة ، القاهرة ــ نيويورك 1973 .

ــ أردش ، سعـد :

المخرج في المسرح المعاصر ، عالم المعرفة ، الكويت 1979 .

ـ اسماعيل ، اسماعيل فهـد :
الكلمة الفعل في مسرح سعد اللّه ونّـوس ، دار الآداب ، بيروت ، 1981 .
ـ الأعرجـي ، د .محمّد حسين :
فنّ التمثيل عند العـرب ، الموسوعة الصّغيرة بغـداد ، 1978 .
ـ ألكسـان ، جـان :
الولادة الثانية للمسرح في سوريـا (1955 ـ 1980) منشورات اتّحـاد الكتّـاب العـرب ، دمشق 1983 (302 صفحـة)
ـ الكسندوفيـا ، تامارا ، (ترجمة: توفيق المؤذّن) :
ألف عام وعام على المسـرح العربي ، دار الفارابي ، بيـروت 1981 .
ـ بابا دوبولو، أسكندر ، (ترجمة علي اللّواتي) :
جماليّة الرّسم الاسلامي ، نشر وتوزيع ع. بن عبد اللّـه ، تونس ، 1979 .
ـ باكثيـر ، علي أحمد :
فنّ المسرحيّة من خلال تجاربي الشخصيّـة ، دار المعرفة ، القاهرة 1962 .
ـ بـدر ، د . عبد المحسن طه :
تطوّر الرّواية العربيّـة الحديثة ، (1870 ـ 1958) ، مكتبة الدّراسـات الأدبيّـة ، دار المعارف مصـر ، ط الثّانية 1973
ـ بـرّادة ، محمّـد :
محمّد مندور وتنظيـر النّقد العربـي ، دار الآداب ، بيروت 1979 .
ـ (ا) بن أبي الضّياف ، أحمد :
اتحاف أهل الزّمـان عن ملوك تونس وعهد الأمـان ، تحقيق لجنة من كتابـة الشؤون الثقافيّـة والأخبـار ، ج 4 ، ط 2 تونس 1963
ـ بندلي ايريك (اعداد) ، (ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت):
نظريّـة المسرح الحديث ، منشورات وزارة الاعلام ، الجمهورية العراقية ، 1975 .
ـ (ابن) خلكـان
وفيات الأعيان ، دار صادر ، بيـروت (د .ت)
ـ (ا) بن زيـدان ، عبد الرّحمـان ،
من قضايا المسـرح العربي ، صوت مكناس ، مكنـاس 1978 .
كتاب التكريس والتغيير في المسـرح المغربي ، افريقيـا الشّرق ، مكناس ، 1985 .
ـ (ا) بن سلامـة ، البشيـر :
الشّخصية التّونسية خصائصها ومقوّماتها ، م. بن عبد اللّه ، تونـس 1974 .

(ا)بن عـــذاري ، المراكشي (تحقيق دوزي)
البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب ، دار الثقافة بيروت ، 1948 .
ـ بروك ، بيتر ، (ترجمة فاروق عبد القـادر):
المساحة الفارغة ، الحيـاة المسرحيّـة (سوريّـة) ، العددان : (14) خريف 1980 (ص 59 ـ 85) و15/16 شتاء/ربيـع 1981 1981 (ص 129ـ161)
ـ بهيتسـي ، عيـد :
جماليّـة العمّ العربي ، عالم المعرفـة ، الكويت ، 1979
ـ بيـــرك ، جـاك ، (ترجمة د . علي سعد):
العرب من الأمس الى الغـد دار الكتاب اللّبناني ، بيروت (د .ت) .

ـ التونسـي ، خير الدين :
أقوم المسالك في أحوال الممالك ، تحقيـق ودراسة د . معين زيـادة ، دار الطليعة ، بيـروت 1978 .
ـ تيمـور ، محمـد :
حياتنا التّمثيليّة (الجزء الثاني من مؤلّفـات محمّد تيمور) ، تقديم زكي طليمات ، مطبعة الاعتمـاد ، القاهـرة 1922 .
ـ الحبيـب ، حميـدة ، (تحقيق):
بزوغ القمـر ، أو مغامـات الحريمي فوق المسارح مع شرحها بالقلم العربـي للمستشـرق سلفا ستردي ساسي ، المطبعةالتونسية ، نهج سوق البـلاط 1355 هـ/1936 م .
ـ الحجاجـي ، أحمد شمس الدين :
العرب وفن المسـرح ، الهيئة المصريه ، العامّة للكتاب ، القاهـرة 1975 .
ـ حسيـن ، طـه :
مستقبـل الثقافة في مصر ، جزءان ، دار المعارف ومكتبتها بمصر ، 1938 .

ـ الحكيـم ، توفيـق :
زهرة العمر ، المطبعة النموذجيّة ، القاهـرة 1943 ،
الملك أوديب ، المطبعة النموذجيّة ، القاهرة (د .ت) .
المسـرح المنوّع (1923 ـ 1966) ، المطبعة النموذجيّة القاهرة (د .ت).

ـ حوراني ، ألبرت ، (ترجمة كريم عرقول) :
الفكر العربي المعاصر في عصر النّهضة (1798 ـ 1939) ، دار النّهار، بيروت ، 1977 .

ـ خضير ، ضياء :
بحثا عن الطريق (أبحاث ومقالات في النقد) ، وزارة الثقافة والاعلام العراقيّة ، دار الحريّة للطّباعة ، بغداد 1983 .

ـ د ريونسون ، ايفين ، (ترجمة : د . ثروت عكاشة ، مراجعة = د . عبد المنعم أبو بكر):
المسرح المصري القديم ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، القاهرة 1967 .

ـ د وفيليو ، جان ، ترجمة حافظ الجمّالي :
سوسيولوجيّة المسرح ، دراسة على الظّلال الجمعيّة ، منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي 1976 ، الجزء الأوّل .

ـ د ياكونوف ، أ.م. وكرافيموف ، (ترجمة : عزيز حدّاد) :
جماليّات ملحمة فالقامش ، منشورات مكتبة المثنّى ، بغداد 1973 .

ـ الرّاعي ، علي :
فنّ الكوميديا من خيال الظّل الى نجيب الرّيحاني ، دار الهلال ، القاهرة 1971 .
. المسرح في الوطن العربي عالم المعرفة ، الكويت 1980 .

ـ الرزقي ، الصّادق :
الاغاني التّونسية ، الدار التّونسية للنّشر ، تونس، 1967 .

ـ رمزي ، ابراهيم :
البدويّة ، رواية عربيّة تمثيليّة ، مطبعة السّفور ، العجّالة مصر ، د.ت ، (1918) .

ـ سابايرد ، د . نازك :
الرّحالون العرب أو حضارة الغرب في النّهضة العربيّة الحديثة (الصّراع الفكري والحضاري) مؤسّسة نوفل ، بيروت 1979 .

ـ التّنوسي ، محمّد : (تحقيق علي الشنوفي)
الرّحلة الحجازيّة ، 3 أجزاء الشّركة التونسيّة للتوزيع 1976/1981.
ـ شاول ، بول :
علامات من الثقافة المغربيّة الحديثة ، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر ، بيروت 1979 .
ـ الشّدياق ، فارس :
الواسطة في معرفة أحوال مالطة ، كشف المخبأ عن فنون أوروبا ، (منشوران في مجلد واحد) ، مطبعة الجوائب ، القسطنطينية 1219 هـ ، ط (2) .
ـ شقرون ، عبد اللّه :
حديث الاذاعة حول المسرح العربي ، منشورات اتّحاد اذاعات الدّول العربية (A S B U) ، دراسات وبحوث : (41) ، تونس 1988.
ـ د . شوكت ، محمود حامد :
الفن المسرحيّ في الأدب العربي الحديث ، دار الفكر العربي ، القاهرة ، ط 1 ، 1970.
الطبني ، أبو جعفر بن حرير
"تاريخ الأمم والملوك" . . . ، دار سعيدان ، بيروت 1967
ـ طرابيشي ، جورج :
لعبة الحلم والواقع ، دراسة في أدب الحكيم ، دار الطليعة ، بيروت ، 1971.
ـ طه ، د . هند حسين :
النظريّة النقدية ، منشورات وزارة الثقافة والاعلام ، بغداد ، 1981.
ـ الطهطاوي ، رفاعة رافع :
تخليص الإبريز إلى تلخيص باريز ، أو الديوان النّفيس بإيوان باريس ، دار الطباعة الحديثية ، بولاق ، مصر ، 1934 .

ـ العالـــم ، محمـود أمين :
توفيـق الحكيم مفكّرا وفنّانـا ، دار شهـدي للنشر (الطبعة الثانيـة) ، القاهـــرة 1985 .

ـ عامـــل ، مهـــدي :
أزمة الحضارة أم أزمة البورجوازيـة العربيـة ، دار الفارابـي ، ط [illegible] ، بيـــروت ، 1981 .

ـ عبد الحكيـــم ، شوقـي :
حسن ونعيمـة ، سلسلـة مسرحيـات عربية ، عن مجلّـة المســـرح (المصريـة) ديسمبـــر 1965 .

ـ عبد القـــادر ، فاروق :
ازدهار وسقوط المسـرح المصـريّ ، منشـورات وزارة الثقافـة والارشـاد القومي ، دمشـــق ، 1983 .

ـ عبد اللّطيـف ، كمـال :
سلامـة موسى واشكاليـة النهضـة ، المركز الثقافـي العربي الدار البيضـاء ، دار الفارابـي بيـــروت ، 1982 .

ـ عبد الملـــك ، أنـــور :
دراسات في الثّقافـة الوطنيّـة دار الطليعة ، بيروت 1967 .

ـ عدد من المفكرين العـرب:
القومية العربية والاسلام بحـوث ومناقشـات الندوة الفكريـة التي نظمها مركز دراسات الوحدة العربية ط [illegible] ، بغـــداد 1982 .

ـ عرسـان ، علي عقلـة :
الظّواهر المسرحيـة عند العرب ، المنشأة العامّـة للنشر والتّوزيـــع والاعلان ، دراباس (ليبيـا) ، ط [illegible] ، 1983 (ط [illegible] : 1981) .

ـ العـــروي ، عبد اللّـــه :
ثقافتنـا في ضوء التاريـخ ، المركز الثقافـي العربـي الدار البيضـاء ، بيـــروت 1983 .

ـ د . العشـــري ، جـــلال :
المسـرح أبو الفنون (في النقـد التطبيقـي) ، دار النهضـة العربيـة ، القاهـــرة 1971 .
ـ ثقافتنـا بين الأصالـة والمعاصـرة ، الهيأة المصرية للتأليـف والنّشـــر ، القاهـــرة 1971
ـ طـــوس ، سعيـــد :
الرّواية والايديولوجيـا في المغرب العربـي ، دار الكلمـة للنشـــر ، ط 1 ، بيـــروت 1983 .
ـ العنتيـــل ، مـــوني :
بين الفلكلـور والثّقافة الشعبيـه ، الهيئـة المصـرية العامة للكتـــاب ، القاهـــرة 1978 .
ـ د . عيـــاد ، شكـــري :
الرّوايـا المقيّدة ، دراسات في التفسيـر الحضاري للادّب ، الهيأة المصريـة العامّة للكتـاب ، القاهـرة 1978 .
ـ عيـــد ، السيد حسين : تطوّر النّقد المسرحـي في مصر ، المؤسسـة المصريـة العامة للتأليـف والأنبـاء والنشر ، القاهـــرة ، 1962 .
ـ غيـــون ، برهـــان :
بيان من أجل الديمقراطيـة ، دار ابن رشـد للطباعة والنشـــر . (ط 1) 1980 .
ـ غرامشـــي ، أنطونيو (ترجمة : فوّاز الطرابلسـي):
قضايا المادّيـة التاريخيّـة ، دار الطليعة ، بيـــروت 1971 .
ـ فـــرج ، ألفريـــد :
ـ دليل المتفرّج الذكـي الى المسرح ، كتاب الهـلال ، عدد (179) فبراير 1966 .
ـ تأملات في الثقافـة ، دار الرشيـد ، بغداد ، 1980 .
ـ فـــرج ، نادية رؤوف :
يوسف ادريـس والمسرح المصـري الحديث دار المعـارف ، القاهرة 1976 .
ـ فلانفـــان ، أ. جورج (ترجمة كمـال الملّاخ) :
حول الفنّ الحديـث ، دار المعارف بمصـــر ، القاهـرة 1962 .

ـ فيلار (جان) ، (ترجمة سعد الله وتّوس :
منشورات وزارة الثقافة ، دمشق ، 1976 .
ـ كرد علي ، محمّد :
خطط الشام ، مطبعة الترقّي بدمشق ، 1926 الجزء الرّابع .
ـ لبيب ، طاهر :
سوسيولوجيّة الثقافة ، معهد البحوث والدراسات العربية القاهرة 1978 .
ـ محبك ، أحمد زياد :
حركة التّأليف المسرحيّ في سورية (1945 ـ 1987) اتحاد الكتاب العرب ، دمشق 1982 .
ـ محمّد ، د . حياة جاسم:
الدراما التجريبيّة في مصر (1960 ـ 1970) والتأثير الغربي عليها ، دار الآداب بيروت ، 1983 .
ـ المديوني ، محمّد :
مسرح عز الدّين المدنّي والتراث ، دار رسم للنشر ، تونس 1983 .
ـ مروّة ، حسين :
تراثنا . . . كيف نعرفه ، مؤسسة الأبحاث العربية بيروت 1981 (ط I ، 1985).
ـ النّزاعات المادية في الفلسفة العربية الاسلامية ، دار الفارابي ، بيروت 1981 .
ـ مندور ، د . محمّد :
ـ المسرح النّثري ، دار النهضة مصر للطبع والنشر ، الفجّالة القاهرة (د .ت) (1957).
ـ المسرح ، دار المعارف بمصر ، القاهرة ، (د .ت) (1959).
ـ مسرح توفيق الحكيم ، دار نهضة مصر للطبعة والنشر الفجّالة ، القاهرة (د .ت) ط I (1960) .
ـ المودودي ، أو الأعلى :
نحن والغرب ، دارالفكر (د .ت).
ـ د . الموسوى ، محسن جاسم:
الوقوع في دائرة السّحر ، ألف ليلة وليلة في النقد الأدبي ، الانقليزي ، (1704/1910) وزارة الثقافة ، بغداد ، 1982 .

ـ موسى ، سلامة :
اليوم والعد ، المطبعة العصرية ، 1927 .
ـ انتصارات انسان ، مؤسسة الخانجي ، مصر 1960 .
ـ نافعة ، حسن :
العرب واليونسكو ، سلسلة عالم المعرفة رقم (135) ، الكويت 1989 .
ـ نجم ، محمّد يوسف :
ـ المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار الثقافة ، بيروت 1980 .
(ط (1) = بيروت 1956 .
ـ مارون النقاش (اختيار وتقديم) ، دراسات ونصوص دار الثقافة بيروت 1961 .
ـ الشيخ أحمد أبو خليل القبّاني (اختيار وتقديم) ، دراسات ونصوص ، دار الثقافة ، بيروت 1963 .
ـ نعيمة ، ميخائيل :
ـ الآباء والبنون ، دار صادر ، ط (4) ، بيروت ، 1962 ،
ـ سبعون ، دار نوفل ط (4) بيروت 1971 .
ـ نقاش ، نقولا :
ـ أرزة لبنان ، المطبعة العمومية ، بيروت 1969 .
ـ هلال ، محمّد غنيمي :
ـ الأدب المقارن ، دار العودة ، بيروت ط (5) ، (د .ت) ط 1 ، 1953 .
ـ في النقد المسرحي ، دار الثقافة ودار العودة .
ـ هيكل ، محمّد حسين : مقدّمة "الشوقيات" ، ديوان أحمد شوقي ، دارالكتاب العربي بيروت (د .ت).
ـ يسين ، السّيد :
ـ التشخيصية العربية بين صورة الذات ومفهوم الآخر ، التنوير بيروت ، 1981 .
(المشرق على الدراسة)
ـ تحليل مضمون الفكر القومي العربي (دراسة استطلاعية)
مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ط 2 سبتمبر 1982
ط 1 أكتوبر 1980 .
ـ يونس ، د . عبد الحميد :
خيال الظلّ ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، مصر ، 1965 .

2 — 2 باللّســـــان الفرنســـــي :

- ABDELMALEK ,A:
  - La pensée politique arabe contemporaine, éditions du seuil. Paris 1970.
- ABDUL NAGA, Atia:
  - Les sources françaises du théâtre Egyptien (1870-1939), SNED, Alger.
- AMIN, Samir:
  - La nation arabe: nationalisme et luttes de classes, ed. de minuit, Paris, 1976.
- ARKOUN, Mohamed:
  - La pensée Arabe. Q.S.J. n° 915. P. U.F, Paris 1975.
- ARTAUD, Antonin:
  - Le théâtre et son double suivi de le théâtre de Séraphin, N R F, Gallimard, 1977.
- AZIZA, Mohamed:
  - Le théâtre et L'islam, SNED, Alger (S.D)
  - Regards sur théâtre arabe contemporain, M.T.F. Tunis 1970.
  - (sous la direction) Patrimoine Culturel et Creation Contemporaine en Afrique et dans le monde Arabe, les nouvelles éditions, Dakar Abidjan, 1978.
- BARBA, Eugenio, L'archipel du théâtre "traduit de l'italien et du danois par Yves Liebert, " "Contrastes" Boufonneries, carcasonne, 1982 Postface de fernando Taviani, pp: (163 - 200).
- BEN HALIMA, H:

  Un demi siècle de théâtre arabe en Tunisie (1907-1957), publications de l'université de Tunis, 1974.

- BINER. P:

Le living théâtre, la cité, Genève, 1968.

- BOAL, Augusto

Théâtre de l'opprimé, François Maspero, Paris 1977.

(traduit de l'espagnol par Dominique Lémaun).

- BORIE, Monique:

Mythe et théâtre d'aujourd'hui une quête impossible,

Pub de la Sorbonne, Lib. A.G, Nizet, 1981.

- BOURDEAUX Henri:

Le miracle du Maroc (la tenue africaine) Lib. Plon,

Paris, 1934.

- BRECHT, Berlold:

-Petit organon pour le théâtre (suivi d') additifs au petit organon, l'arche, 3éme ed., 1978.

- Ecrits sur le théâtre, l'Arché editeur, Paris 1967 T (1)

- sur le réalisme, précédé de Art et politique, Considerations sur les arts plastiques, texte français d'André Gisselbrecht.

- BROOK, Peter:

l'espace vide Ecrits sur le théâtre traduits de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle.

Preface de Guy Dumur, Edit-Seuil, Paris, 1977.

- DORT, Bernard:

Théâtre public, Paris, ed. du Seuil, 1972 (1 ed. 1967).

- DOUTTÉ, Edmond:

Des Aissaoua à Tlemcen, imp, Martin freres, 1900.

- DUHAMEL, Georges:

Le Prince jaâfar, Mercure de france, Paris, 1924.

- DUVIGNAUD, J. et LAGOUTTE, J.,:

le théâtre contemporain (culture et contre-culture)

Larousse Université, Paris, 1979.

- FATHI Hassan:

traduit de l'anglais par (Yana Kernel),

Construire avec le peuple, Sindbad (3è ed.) Paris, 1970.

- GAUDIBERT, Pierre:

action culturelle intégration et/ou subversion, 3ème ed.

revue et augmentée, casterman, Tournai (Belgique), 1977.

- GEMIER Firmin: Le théâtre, entretiens reunis par Paul Gsell, Paris,

B, B. Grasset, 1925.

- GROTOWSKI, Jerzy:

Vers un théâtre pauvre, la cité, Lausanne, 1971.

- IONESCO, Eugène:

notes et contre-notes, idées, nrf, Gallimard, 1966

(écrits: 1951-1962).

- LAROUI Abdallah:

L'idéologie arabe contemperaine, MASPERO, Paris, 1977.

- LIOURE, Michel:

Le Drame, collection U, Lib. Armand Colin (3eme ed)

Paris 1968.

- MARCCIOCHI, Maria-Antonietta:

Pour Gramsci, Ed, du Seuil, Paris 1975.

- ONESCO Ion:

La métamorphose de la tragédie, P. .F., Paris 1978.

- MAYER (Hans):

Brecht et la tradition, (traduit de l'allemand par

J. Cl. Françeis), L'Arche, Paris, 1977.

- PISCATOR, Erwin:

Le théâtre politique, Arche, Paris, 1962.

- PLAUSON, Claude:

Vaudou rituels et possessions P. Horay, Editeur, Paris 1975. (Preface Amèdou Mahtar M'BOW, D.G. de l'UNESCO).

- ROUSSEAU, J.J:

Lettre à Monsieur d'Alambert sur son article "Genêve" dans le septieme velume de l'encyclopedie, et particulièrement sur le projet d'établir un théâtre de comedie en cette ville, in Du Contrat social, Garnier, 1961, p: (138-264).

- SALEM, Daniel:

La révolution théâtrale actuelle en Angleterre, ed. Denoël; Paris, 1969.

- SERREAU, Geneviève:

Histoire du "Nouveau théâtre" Gallimard, Paris, 1966.

- SIMON Alfred:

Les signes et les songes, essai sur le théâtre et la fête, seuil collection Esprit, Paris, 1976.

- TEMKINE, Raymonde:

Grotowski, la cité, Lausanne, 1970.

- TOMICHE Nada:

(Sous la direction de) avec la collaboration de KHAZNADAR, Cherif: Le théâtre arabe, UNESCO, 1969.

- VERSINI Georges:

Le théâtre français depuis 1900, PUF, Q,S,J, n° 461.

- VILAR, Jean:

De la tradition théâtrale, Gallimard Idées n, rf, Paris, 1955.

Le théâtre service public, présentation et notes d'Armand Delcampe, Gallimard, Paris, 1975.

- VIRMAUX, Alain:

Antonin Artaud et le théâtre, collection 10-18, Paris, 1977.

3 ــ المقـــالات

3 ــ 1 باللّسان العربي :

ــ أبو النجـــاء ، د . عطيـــة :

المشرح في الوطـن العربي والمسرح عالميّـا ، المعرفـة (السّوريـــة) عدد 136 ، سنـــة 1973.

ــ أبو صبـــح ، صالـــح :

وسائل الا علام الغربيّـة والا نسلاب الثقافـي ، شؤون عربيـة ، الجامعـة العربيـة ، تونس جويليـــة 1982.

ــ أبو هيـــف ، عبد اللّـه :

التقاليد والتجديـد في المسرح العربـي المعاصر ، الموقف الا دُبـــي ، (سوريـة) عدد 134 حزيـران (جـــوان) 1982.

ــ الكســـاس ، جـان :

فسيفســاء ، عربيّة أم بحث عن هويّـة لمسرحنـا المعاصر المسرح (المصرية) عدد 64 ، يوليـــو 1969.

ــ أميـــن ، حافظ أحمد :

المســرح العربـي ، والقضيّـة العربية ، "قضايا عربيـة" عدد (3) السّنـة (10) ، مـــارس 1983.

ــ بـــارك ، جـــاك :

أين المسرح العربـي من العالم اليـوم ، "شعـــر" (لبنانيـة) عدد 136 خريـــف 1967.

ــ (أ) بن حليمة ، حمّـادي :

المؤثّـرات الا جنبيّة في المسرح العربي ، "الجديـــد " (تونسية) نوفمبر 1962.

ــ حـــاوى ، د . خليـل :

النهضـة والبحث عن الهوية "الفكـر العربي المعاصـر" ديسمبـر 1981/ جانفـــي 1982.

ــ حســـن ، ارشاد والشريف ، عبد الرحيم :

حول الا حتفالية (القسـم النظـري) " الثقافة الجديـدة" (مغربيـــة) العدد 17 السّنـة الخامســة ، 1980.

ـ حمـــادة ، ابراهيـم :
توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحـيّ عربي ، فصـول ، ابريـــل ، مايـو ، يونيـــو 1982 .

ـ خـــراف ، محمّـد :
نشأة المسـرح المغربي واسهامات الطيـب الصّديقـي الاقـلام (عراقيـة) عدد 6 ، سنـــة 1980 .

ـ خورشيـــد ، فاروق :
الدرامية في السيـرة الشعبيّـة ، الحياة المسرحية (سوريـة) عدد 13 ، صيـف 1980 ، ص(46) ، عدد 14 ، خريـف 1980 ، ص(11 ـ 15).

ـ دوّارة ، فـــؤاد :
حوار مع الكاتب السـوري سعد اللّه ونّـوس ، الهلال ، ابريـل ، 1977 .

ـ الدّويـــري ، رأفت : أرليكينو وفرفـــور (البحث عن الكوميديـا ديلارتـي ، كتبـــه بأسلوبها) ، المجلـة (مصرية) عدد : 111 ، مـــارس 1966 .

ـ الـــرّاعي ، علـــي :
الاصالة ، والتجديـد في المسرح العربـي ، مجلّة الآداب ، بيـــروت نوفمبـــر 1971 .
التراث المسرحـي العربي وقضيـة الانتشـار ، المعرفـة (السوريـــة) عدد 136 ، 1973 .

ـ الرمرلـــي ، حسـن :
أدباؤنا بأقلامهـم ، الندوة (تونسية) أكتوبـر 1956 ص(46) ، عدد 14 ، خريـف 1980 ، ص(11 ـ 15) .

ـ سالـــم ، ناديـة :
التخصيّـــة القوميّـة بين الدّراســات الوطنيّـة والدّراسـات التجريبية 71

ـ ساســي ، عبد الحميـد :
صدى الاتّجاهات المعاصـرة في المسرح العربي ، الاقلام (عراقيّـــة) عدد 6 ، 1980 .

ـ السايـــح ، ليلـــى :
الاقليميّـة الثقافية من الانطواء الى التّغريـب ، شؤون عربيّـة عـــدد 7 ، الجامعة العربيّـة بتونس ، سبتمبـــر 1981 .

ـ سلامـــة ، أميـر :
المسـرح الاقليمـي والبحث عن هويّة ، "فصـول" (مصريّة) ، المجلّـد الثاني العـدد 3 ، أفريـل مـاي جـوان 1982 ، ص: (173 ـ 181)

ـ سعيـد ، خالـدة:
الحداثـة المسرحيّـة ومسيرة البحث عن الذّات ، دراسة في مسـرح "فرقـة الحكواتـي" ، فصـول ، المجلّـد الرّابع العدد 4 ، يوليـو أغسطـس سبتمبـر 1984 ص(106 ـ 122) .

ـ الشّارونـي ، يوسـف :
لغة الحوار بين العامّية والفصحى في التأليـف والنّقد في أدبنا الحديـث ، ص(40 ـ 54) .

ـ شقـرون ، عبد اللّـه :
المسرحيّـة العربيّـة بين القوميّة والمحلّيـة ، الفكـر (تونسية) ، جـوان 1972.

ـ الشطـي ، سليمـان :
(مديـر النّدوة) ، نـدوة المجلّة عن بياني مسـرح الحكواتي والمسـرح الاحتفالـي ، " البيـان" (كويتيّـة) العدد 164 نوفمبـر ، 1979، ص: (9 ـ 28)

ـ الطّيبـي ، بسّـام:
الثقافة العربيّـة المعاصرة على مفتـرق الطرق ، شؤون عربيّـة ، مـاي 1982 ، ص: (50)

ـ العالـم ، محمود أميـن :
(مدير النّدوة) ، ندوة حول المسـرح العربي الطليعي ، المعرفـة (سوريّـة) ، نوفمبـر 1971 ، ص: (11 ـ 95) تعليق على بحـث "الخصوصيّـة والأصالـة" للدّكتـور أنور عبد الملـك ، الآداب (بيروت) مـاي 1974 ص: (44) .

ـ عايد ابـي ، د .يوسـف :
مدخـل لدراسة بين التّـراث والحداثة ، الرّيادة ، السّنـة الثانية عدد 1 ، الشّارقـة ، ربيـع 1985.

ـ عبّـاس ، احسـان :
الأصالـة في الثقافة القوميـة المعاصرة ، الآداب ، (بيروت) نوفمبر 1971.

ـ عبد الرّحمـــان ، عواطـف :
مصر بين الغـــزو الصّهيونـي والتّبعيّـة الثّقافيـة ، " المواجهـــة" (مصريّـــة) ، الكتاب الثاني فيفـــري 1984 ، ص: (139) .

ـ عبد الملـك ، أنـــور :
الخصوصيّـة والأصالـة ، الآداب ، (بيـروت) ، مـاي 1974 ، ص: (41) .

ـ عبد الوهـاب ، فـــاروق :
يوسف ادريس ومسرح الفكـرة ، المسرح (مصريّـة) عدد 31 خـــاصّ بالمســرح المصـري (1956 ــ 1966) ، يوليـو 1966 ، ص: 146 .

ـ عثمـــان ، أحمـــد :
دعوة الى فتح ملف المســرح العربـي ، " البيان" (كويتية) ، العدد 164 نوفمبـــر ، 1979 ، ص(29 ــ 36) .

ـ عدد من الأدباء المصريّين :
لمـاذا لم يعـرف لعرب المسـرح ؟ (نـــدوة بمناسبـة اليوم العالمـي للمســرح مارس 1966) "المجلّـة " ، (مصريّـــة) ، عدد 111 ، (ص: 13 ــ 32)

ـ عـــــرودكي ، بدر الدّين :
المسرح والتّراث ، الطّيّب الصّديقـي وتأصيـل المسرح العربـــي ، " المعرفـة" (سوريّـــة) 125/124) ص: (18 ــ 32) .

ـ عـــــروي ، عبد اللّـه :
قضيّـة التراث والا تبعـاث الحضاريّ في الوطن العربـيّ ، البيان (كويتيّة) أفريـل 1981 . (17 ــ 34) .

ـ عصمـــــت ، ريـاض :
مسرحنا العربيّ بين الا بـداع والا تباع ، الحياة المسرحيّـة (سوريـــة) خريـف 1977 ص: (114 ــ 119) .

ـ عصمـــت ، ريـــاض :
الثـورة في المسرح العربـيّ ، " الموقف الأدبـي " (سوريـة) عدد 175 ، 1985 ص: (23 ــ 31) .

ـ عطيـــــة ، أحمد محمـــود :
محاولات على طريـــق تأصيـــل الرواية العربيّـــة ، "ابداع" (مصريـــة) يناير 1985 ص(136)

ـ عـــــوض ، سعيـــــر :
الهيئـــــة العالميـــة للمسرح ، المجلة (مصريـــة) ، مـــارس 1966 ، ص(8 ـ 12)

ـ عيّـــــاد ، شكـــــري :
مفهوم الاُصالة والتجديـــد والثقافة العربيـــة المعاصـــرة ، الآداب (بيـــروت) نوفمبـــــــر 1971

ـ غـــــــاني ، د .محمّد فريد :
المسرح العربـــي في تونس ، تاريخه واتجاهاتـــه من نشأته الى سنة 1918 ، الفكـــر (تونسيّـــة) عدد خاص بالمسرح جويليـــة 1961 ، ص. (36 ـ 52)

ـ فـــــارس ، (بشـــر) :
ـ " في التآليـــف المسرحيّ " الثقافـــة (مصريّة) عدد (10) ، 7 مـــارس 1939
ـ " التأليف المسرحـــي في فرنســـة" الثقافـــة (مصرية) عدد (192) يونية 1941

فهمـــــي ، أحمد فـــــوزي :
توفيق الحكيم وقالبه المسرحـــي ، المســـرح (مصريـــة) عدد 51 .

ـ فـــــوزي ، رشيـــد :
المســـرح بابليّ وليس اغريقيّـــــا ، المورد (عراقيـــة) رقم 16 1987 ص : (66 ـ 72) .

ـ فاسميّـــــة ، د .خيريّة :
الوطن العربيّ بين الاتجـــاه القومي وواقع التجزئـــة في الفترة ما بين الحربيـــن العالميتيـــــن ، دراسات عربية ، عدد 12 مـــــاي 1983 ، ص: (91 ـ 115).

ـ قارسولـــــي ، عـــادل :
برتولت بريشـــت في المرآة العربيّـــة الحياة المسرحيّـــــة (سوريّـــة) الاعـــداد : (12/11) و 13 و 14 سنـــة 1980 و (16/15) ســـنـــة 1981.

ـ كـــــــرم ، رئيـــــف :
في المسرح ومكانته في الحيـــاة الاجتماعية ، الفكـــر العربي ، عدد : 14 ، السنة الثانيـــة مـــــارس/ابريـــــل 1980.

ـ كـــوردون ، آن وايي (ترجمة : أكرم فاضـل):
المسرح الشعبـي . . . هل هوفن الجماهيـر؟ ، "التـراث الشعبـي ، (عراقيـة) العـدد : 12 ، 1977 ، ص: (81 ــ 88)

ـ مونـــس ، د . حســـن :
الفلكلـــور (مع قائمة للمصطلحـات ، المجلّة (مصريّـة) ، نوفمبر 1958 ص: (93) .

ـ مسكيـــن ، محمّـد :
حول النقد والتّنظيـر في المسرح المغربـي ، الثقافـة الجديـدة ، (مغربية) ، العـدد 30 ، سنـة 17 ، 1983 ، ص: (92 ــ 99) .

ـ المنايـــح ، محمّـــد :
المسرح الحديـث عند سعد اللّه ونـوس ، الأفـلام عدد 6 سنـــة 1980 .

ـ مطـــاوع،كـــرم :
معـادرة مسرحية (ثأر اللّـه) تطرح قضيّة مستقبـل المسرح العربي ، الحيـاة المسرحية ، صيـف 1977 ، ص(24) .

ـ نجـــم ، محمّد يوسف :
نحو تصوّر مستقبلـي لتطوير المسرح العربـي ، المجلّـة العربية للتربيـة والثقافة والعلـوم ، عدد (1) سنة (1) سبتمبـر 1981 ص: (173 ــ 179)

ـ النّصيـــر ، ياسيـن :
فاسم محمّد والمسرح الشعبـي ، الأفـلام (العراقيـة) آب 1977

ـ النّقـــاش ، رجـــاء :
المســرح العربي بين المحلّيـــة والقومية ، الفكـر (تونسيـة) جوان 1972

ـ هيكـــل ، د . أحمد :
الشعر العربـي المعاصر بين الأصالـة والتجديـد .
الآداب (بيـــروت) نوفمبـــر 1971 ص: (20) .

ـ ونّـــوس ، سعد اللّه :
اتجاهـات المسرح في فرنســا ، (حوار مع جان لوي بارو) الحيـــاة المسرحية عدد 3 ، شتـــاء 1978/77 ص(141 ــ 147) .

ـ يوســف ، فاضـل :
خمس مقالات في المسرح المغربيّ ، الثقافة الجديدة (مغربية) عدد 15 سنة : 4 ــ 1980 ص(140 ــ 153) .

3 ــ 2 باللّغـــــــان الفرنســـــــي :

- ABDELMALEK, A:

  Le concept de specipité: positions, in specifité et theorie sociale, collogue de l'AISLF, éditions Anthropos, 1975; p: (11).

- ANDEZIAN, Sossie:

  La nadra des ISAWA; Ceremonie religieuse ou spectacle? in Annuaire de l'Afrique du Nord ed, C.N.R.S, Paris, 1984. p: (373-381).

- AUBOYER, Jeanine: Le Théâtre en Orient, L'Inde.

  in encyclopedie de la pléiade, Histoire des spectacles p: (378-401).

- BACKES, J.L:

  Les avatars de l'identification, in l'Herne (numero special), B. Brecht, Ed. l'Herne, Paris, 1979.

- BACCAR, Teoufik:

  Entretien sur le théâtre Tunisien IBLA, N° 125 Tunis, 1970.

- BANU, George:

  L'Orient et les voix du théâtre, in travail théâtral, été 1975. p: (120).

- BARTHES, Rolland:

  Pouvoire de la tragedie antique, in théâtre populaire n° 2, 1953. p: (12-22).

- BEN. MALIKA, H:

  - Hassan AL-MUGAFFAL de MARUN AL NAQQAS (1817, 1855), première composition originale dans le théâtre arabe, in Arabica, 11/I, 1964. (p: 73-79).

- Notes et documents, Le théâtre Arabe en Tunisie, Repértoire Tunisien (1909-1962), in: ARABICA, T: XVI, oct 1969, Fascicule 3. p: (313-329). .

- BOUZAA, R:
La théorie sociologique et le problème de L'identité culturelle, cahiers du CERES (Serie sociologique n° 2, Juin 1975. p: (39-44).

- DORT Bernard:
"Dario F O: un acteur épique", in travail théâtral, n° 15 Avril, Juin 1974.

- DUVIGNAUD, Jean:
La fête civique, in histoire les spectacles, la pleiade Rencontres des civilisations et participation des publics dans le théâtre maghrebin contemporain in théâtre arabe, UNESCO, 1969. p: (193-210).

- GOUHIER, Henri:
La théâtralité in Encyclopédie Universalis, vol:(15) p: 1063.5 .

- KHAZNADAR, Cherif:
Le théâtre en Syrie et au liban au cours des dix dernières années, in le théâtre arabe, Unesco, Paris 1969. p: (141-151).

- LABIB, Tahar:
Identité et expression en Tunisie, cahiers du C.E.R.E.S., serie sociologique, Juin 1975. p:(155-162)

- LAKHDAR-Barka, S.E:
La chanson de geste sur la scène ou l'expression de Ould Abderrahman Kaki, in Revue des langues, Université d'ORAN Juin, 1985. p: (7-24)

- LECREBC, Hélène:

La scène de l'illusion et l'hégémonie du théâtre à l'italienne, in Encyclopédie la pléiade, histoire des spectacles. p (581).

- OGG. Li:

Le théâtre en orient: Le Japon, in encyclopedie la pléiade: histoire des spectacles. p:(417-489) .

- MASSIGNON, Louis:

Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in Syria, II, 1921. p (47-53), (140-160).

- PELLAT, Charles:

Hikaya, l'encyclopédie de l'Islam supplement (N^{lle} ed, T IV), p: (379-384).

- THEVENIN, P:

A. ARTAUD, in Encyclopédie Universalis, vol:(2)p: (510).

- ISIUN, Ma-hiao:

le théâtre en orient, la chine, in encyclopédie la pleiade, histoire des spectacles. p: (333-377).

- UBERSFELD, Anne:

sur le signe théâtral et son référent in travail théâtral n° 31, Avril, Juin 1978.

- ULYSSE, Nadia:

la création dramatique, spectaculaire et musicale dans le monde arabe, in patrimoine culturel et création contemperaine en Afrique et dans le monde Arabe, les nouvelles éditions, DAKAR, Abidjan, 1978. p: (131).

- VATIKIOTIS, P.I:

ISHTIRAKIYA (le monde arabe) in encyclopédie de l'Islam, IV, 2, 1978, p: (130-132).

KAWMIYA, nationalisme, in EI, IV, 2 (1978). p:(812-816).

- WEIDEL (Walter):

L'acteur de l'ère scientifique, in Obliques n°(20-21) p: (151-152).

- ZGHAL, A. STAMBOULI, F:

Nation, nationalisme et Etat National dans le monde Arabe in cahiers de CERES, Juin, 1975.

4 ــ المرقونـــات و النشريـــات

4 ــ 1 ــ باللّســـان العربـــيّ :

ــ بوشعيـر رشيـد :

الواقعيّـة في أدب يوسف ادريـس (رسالة ماجستيـر ، كلّية الآداب ، جامعة دمشـق ، 1980 ، اشـراف الأستـاذ د . أحمد سليمـان أحمـد) مرقونـة (480 صفحـة)

أثر برتولـد بريخت في مسـرح المشرق العربي (أطروحة دكتـوراه ، كلية الآداب ، جامعة دمشـق ، 1983 ، اشراف الأستـاذ د . حسـام الخطيـب) مرقونـة (350) صفحـة)

ــ عبد الملـك ، أنور:

الثقافة العربيّـة في عالم متغيّـر ، اللّجنة الاستشاريّـة للثقافـة العربيـة باليونسكـو الرقـم : (9. Col /504 Conf. / 77 ــ CC) مرقونـة (10 صفحـات)

ــ المسـرح الوطنـي التونسـي :

أيّام قرطـاج المسرحيّـة ، الدورة الأولى (7 ــ 15/11/1983) (131) صفحـة باللّسـان العربـي ــ و 62 باللّسـان الفرنسـي)

ــ المركـز الثقافـي الدولـي بالحمامـات :

ملتقـى شؤون الخلـق المسرحي في العالم العربـي ، الحمامـات 25/30 مـاي 1970 مرقونـة (120 صفحـة)

ــ النّجـار ، رضـا :

اتجاهات البرمجة التلفزيونيـة في الوطن العربـيّ . مرفـون من طرف اتحـاد اذاعات الدول العربيـة (ASBU) تونس، 1983 . (112 صفحـة) .

— اليونسكـــو

توعيـة في شأن مشاركـة الجماهير الشعبيّـة في الحياة الثقافيّـــة
واسهامهـــا فيها . أقرّها المؤتمـــر العام في دورته (19) نيروبـي
26 نوفمبـــر 1976 .

4 — 2 باللّســـان الفرنســـي :

Groupe dramatique Koteba, (traduit du Bambava par Teddy Koulibaly)

- "Joronauko" (angoisse paysannes) (35 p dactylo)

Centre Français du Théâtre (I.I.T)

- Festivals-colloques du théâtre du Tiers-Monde en France (1976-77) (112 p. imprimées).

Institut International du Théâtre (I.I.T)

- Procès verbaux de :

. La Première Conférence-Festival du théâtre du Tiers-Monde. Manille. Philippines, 23-30 Novembre 1971. (3p. decty).

. La Deuxième Conférence-Festival du théâtre du Tiers-Monde, chiraz, Iran, 6- 9 Septembre 1973, (8 p. dacty).

. La Quatrième Conference-Festival du théâtre du Tiers-Monde Caracas-Venezuela 20-24 Avril 1976 (8 p- dacty).

- 35 ème Anniversaire (1948-1983). Brochure publiée par L'I.I.T. (78 p.).

Théâtre National du Mali

- Aperçu sur le groupe dramatique (2p. dacty..)

UNESCO.

- Ateliers polyvalents internationaux, dossier documentaire n° 14. (88p.).

الفهرس

بمثابة مقدّمة : 1 — 5

1 — المسألة والطريق اليها : 6 — 71

1 — 1 طبيعة المسألة 8 — 24
1 — 1 — 1 تأصيل المسرح العربي ظاهرة 8
1 — 1 — 2 تأصيل المسرح العربي "مطلب عام" بل "ضرورة"؟ 10
1 — 1 — 3 الطابع الاشكالي للمسألة 16
1 — 2 الطريق الى المسألة 25 — 71
1 — 2 — 1 أهداف البحث والصعوبات المعترضة 26
1 — 2 — 2 طبيعة المراجع 28
1 — 2 — 3 طبيعة المدوّنة النصيّة 46
1 — 2 — 3 — 1 المصادر الرئيسية 49
1 — 2 — 3 — 2 المصادر الروافد 66
1 — 2 — 4 كيفية معالجة النّصوص 69

2 — الارضية الفكرية للمسألة : 72 — 146

2 — 1 لماذا هذا المفهوم 74 — 77
2 — 1 — 1 لماذا "تأصيل" دون غيره 75
2 — 2 دلالات المفهوم وأبعاده 78 — 137
2 — 2 — 1 في خطاب النقّاد والمبدعين 80
2 — 2 — 2 في الخطاب الفكري 96
2 — 2 — 2 — 1 الاصالة والتّأصيل والعلاقة بالغرب 98
2 — 2 — 2 — 2 الاصالة/الخصوصية 111
2 — 2 — 2 — 3 الاصالة/الخصوصية والمثاقفة 117
2 — 2 — 2 — 4 الاصالة/الخصوصية والثقافة الشعبيّة 125
2 — 2 — 2 — 5 الاصالة/الخصوصية والثقافة العضوية 127
2 — 2 — 2 — 6 الاصالة/الخصوصية بين المحلّية والقومية 129
2 — 2 — 2 — 7 الأصالة/الخصوصية المشروعيّة والتعلّة 134
2 — 3 موقع "تأصيل المسرح العربي" من دلالات المفهوم وأبعادهِ : 138 — 146

3 ــ المعبّر عنه من دواعي التأصيل ومن المنطلقات : 147 ــ 217

3 ــ 1 موقعها من نصوص الخطاب 149 ــ 151
3 ــ 2 الدواعي المعبّر عنها 152 ــ 166
3 ــ 2 ــ 1 الطابع الغربي للممارسة العربية للمسرح 152
3 ــ 2 ــ 2 أهمّية الفنّ المسرحي 155
3 ــ 2 ــ 3 عدم الرضى بالممارسة العربية للمسرح 157
3 ــ 2 ــ 4 مظاهر الردّاءة الداعية إلى التأصيل 162
3 ــ 3 منطلقات الدعوة الى التأصيل 167 ــ 217
3 ــ 3 ــ 1 صور الاختلاف في منطلقات الدعوة الى التأصيل ودلالاتها 177
3 ــ 3 ــ 1 ــ 1 حدّ جوهر هذا الفنّ 177
3 ــ 3 ــ 1 ــ 2 مواصفات "الهوية العربية" 202
3 ــ 4 ــ ما وراء المعبّر عنه من الدّواعي والمنطلقات 215 ــ 217

4 ــ غير المعبّر عنه من الدواعي إلى التأصيل ومن المنطلقات: 220 ــ 370

4 ــ 1 عوق الشاغل وعراقة الهاجس 224 ــ 279
4 ــ 1 ــ 1 هاجس السبق 224
4 ــ 1 ــ 2 مظاهر العراقة في شاغل التأصيل 228
4 ــ 1 ــ 3 النقلة النوعيّة في خطاب المعاصرين التأصيلي 273
4 ــ 2 التيّار القومي وأبعاده الثقافية 280 ــ 312
4 ــ 2 ــ 1 تجذّر الأنساق الفكرية القومية ومكانة المدى الثقافي فيها 281
4 ــ 2 ــ 2 تزامن الخطاب التأصيلي المعاصر مع تجذّر الفكر القومي 292
4 ــ 2 ــ 3 سمات التفاعل وطبيعته 303
4 ــ 3 واقع المسرح الغربي وطبيعة خطابه 313 ــ 368
4 ــ 3 ــ 1 الخطاب المسرحي الغربيّ المعاصر 317
4 ــ 3 ــ 2 صور التّفاعل مع الخطاب المسرحي الغربيّ المعاصر وقدوات هذا التفاعل 334

4 — 3 — 3 سمات التحوّل في الخطاب المسرحيّ العربيّ المعاصر وأسبابه 345
4 — 3 — 4 الخطاب اليونسكي قناة بين خطابين 353
4 — 4 — ما وراء الدّواعي إلى التأصيل ومنطلقاتها 369 370
5 — مسالك التّأصيل : 370 — 541

5 — 1 موقعها من خطاب التّأصيل وسماتها 374 — 375
5 — 2 مسالك التأصيل التنطيسي 376 — 436
5 — 2 — 1 مسألة البحث عن العمق المفقود وشاغل التاسيس 377
5 — 2 — 2 العمق المفقود مسألة 379
5 — 2 — 3 إستراتيجيّة البحث عن العمق المفقود 383
5 — 2 — 3 — 1 عناصر الاستراتيجية المحورية 385
5 — 2 — 3 — 2 المظاهر والتنويعات 385
5 — 2 — 4 آفاق البحث عن العمق المفقود 394
5 — 2 — 4 — 1 المأزق وصور تجاوزها 395
5 — 2 — 4 — 2 حدود البحث عن العمق المفقود والقطع مع الغرب 407
5 — 2 — 5 شاغل التاريخية أو الصورة النقيض للبحث عن العمق المفقود 418
5 — 2 — 6 مفارقات التأصيل التنطيسي 425
5 — 3 مسالك التّأصيل الإبداعي 437 — 519
5 — 3 — 1 تحقيق العمق المفقود أو بناء النموذج العربي الآخر 440
5 — 3 — 1 — 1 الوجه الأوّل في "تحقيق العمق المفقود" 441
5 — 3 — 1 — 2 الوجه الثاني في "تحقيق العمق المفقود" 445
5 — 3 — 1 — 2 — 1 النموذج / القالب 446
5 — 3 — 1 — 2 — 2 النموذج / بنية للفرجة 453
5 — 3 — 2 الانغراس في النّاس والعصر أو بناء ممارسة أخرى لهذا الفن 465
5 — 3 — 2 — 1 صيرورة الفعل المسرحي 467
5 — 3 — 2 — 1 — 1 وجهة الفعل المسرحي 467
5 — 3 — 2 — 1 — 2 غايات الفعل المسرحي 468
5 — 3 — 2 — 1 — 3 وسائل الفعل المسرحي وإطاره العمليّ 470
5 — 3 — 2 — 2 موقع الممارسة المسرحية الأخرى من المسرح السياسي 477

5 — 3 — 3 بحث وفي درامي عربـــي 485

5 — 3 — 3 — 1 المستوى الأوّل 488

5 — 3 — 3 — 2 المستوى الثانـي 896

5 — 3 — 3 — 2 — 1 التّأصيـل /التّأسيـــس 498

5 — 3 — 3 — 2 — 2 "الرؤيـا الشعريـة" 499

5 — 3 — 3 — 2 — 3 النّـص/الكتابـة 904

5 — 4 مسالك التأصيل ، المنطق والآفاق والحـدود 520 — 541

بمثابـة خاتمـة 542 — 552

المصـــادر 553 — 557

المراجـــع 558 — 586

الفهـــرس 587 — 591