المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

الحركة التأصيلية للمسرح العربي في ميزان الفكر الغربي

The Rooting Movement of the Arab Theater in the Balance of Western Thought

هني كريمة

جامعة أبي بكر بلقايد تلمسان ـ كلية الآداب واللغات ــ قسم الفنون

henni.karima73@gmail.com

تاريخ الإرسال: 2021/09/20 تاريخ القبول:2021/09/24 تاريخ النشر: 2021/12/30

الملخص:

إنّ إشكالية تأرجح المسرح العربي بين كفّتي النموذج الغربي والأشكال المسرحية التي عرفها العرب من قبل في ثقافتهم الشعبية لا تزال تشغل حيّزا كبيرا من أعمال الباحثين والدارسين لقضية المسرح العربي سواء المفكّرين المسرحيين العرب أو الغرب، إذ باتت الحاجة ملحّة في التأريخ للمسرح العربي بمنظار القومية، للفكاك من خطر مركزية الفكر الغربي الذي حاصر المسرح العربي من كل جهة وأن تحقق الذات العربية كيانها في الممارسة المسرحية، على هذا الأساس جاءت الانطلاقة الحرّة لدعوات التأصيل للمسرح العربي التي تزامنت فترة الستينات من القرن العشرين، فبماذا تميّز طابع هذه الدعوات التأصيلية؟ وهل استطاعت فعلا أن تحقق استقلاليّة المسرح العربي وخصوصيّته المميزة ؟

الكلمات المفتاحية: المسرح العربي ، التراث ، الأصالة ، المعاصرة، الفكر الغربي ، المصادرة ، الخطاب المسرحي ، الأشكال الفرجوية.

Abstract:

The problem of the Arab theater oscillating between the Western model and theatrical forms that Arabs have known in their popular culture, still occupies a large part of the work of scholars and researchers of the Arab theater cause, whether Arab or Western theatrical thinkers. It becomes an urgent need to highlight the history of the Arab theater with a nationalist vision, aiming to avoid the centrality of Western thought danger, that besieged the Arab theater from all sides, and to permit to this later to achieve its existence in theatrical practice, by creating a theater that has its own peculiarity and distinctiveness from the culture of the other.

On this basis came the free start of calls for rooting the Arab theater which coincided with the sixties of the twentieth century, which is the same period that saw the independence of the Arab countries from the dominance of French and English colonization. So, what characterizes the nature of these fundamentalist calls? Has it really been able to achieve the independence of the Arab theater and its distinctive

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

peculiarity? So what are the basic references adopted by these calls for the success of the fundamentalist hypotheses?

Keywords: Arab Theater, cultural heritage, Originality, Contemporary, Western Thought, Confiscation, Theatrical Speech, Vulvar Forms.

1-مقدمة

إنّ البحث الفيلولوجي في ماهية الثقافة المسرحية في الوطن العربي ، يتيح الكثير من الأسئلة حول أهمية هذه الثقافة في الفكر الغربي ، و هو خطاب يتضمّن لغة صريحة تؤكّد حضور الشرق في الثقافة الغربية على وجه الخصوص المسرح الغربي ، فرغم ما قدّمه الباحثين الغربيين من دراسات جادّة حول مسارح الشرق القديم و تراثياته إلا أنّها لا تفتأ أن تخرج عن مجرد أشكال ما قبل مسرحية تحمل في مضمونها بذورا درامية ، و لكنّها لا تمثّل مسرحا بمعنى الكلمة، وهذا ما أثار حفيظة الباحثين العرب حيث جرت دعوة المثقفين العرب من رجال الفكر المسرحي إلى أطروحة التأصيل التي نادت بضرورة وضع المسرح العربي في قالبه الحقيقي ، فبماذا تميّز طابع هذه الدعوات التأصيلية؟ وهل استطاعت فعلا أن تحقق استقلاليّة المسرح العربي وخصوصيّته المميزة بعيدا عن الأنموذج الغربي؟ وهي الإشكالية الرئيسية لموضوع بحثنا .

وفي إطار هذا الطرح الإشكالي تمخضت لدينا جملة من الفرضيات تمثلت كالآتي:

1 ــ كيف أثّرت حضارة الغرب ــ التي كنّا يوما رافضين لها ــ و على الأخص المسرح الأوروبي في بعث جذور المسرح العربي ؟

2 ــ هل تماشى المسرح العربي و غايات الفكر الغربي ؟ و إلى أيّ مدى كانت علاقات التأثّر و التأثير في فلسفة الآخر تأخذ منحاها ناحية السلب أم الإيجاب ، و هل أثّر ذلك على نمو وتطوّر حركة المسرح في الوطن العربي ؟

3 ــ هل نجحت دعوات التأصيل في التأسيس لمسرح عربي مستقل عن تقاليد امسرح الغربي ، وكيف أثّرت في جديد الإبداع المسرحي العربي بإنتاج نصوص جديدة للمتلقّي العربي على وجه الخصوص ، هذا المتلقي الجديد الذي كان يكتنفه الغموض و الدهشة من هذا الفن الدخيل على ثقافته الشعبية ؟

نهدف من هذا البحث إلى-الكشف عن أيديولوجية الفكر الغربي في دراساته النقدية للظاهرة المسرحية العربي، _ قراءة شاملة للفكر الغربي بما قدمه للبحث المسرحي العربي من مادّة علميّة خام لا تتنافى والحقيقة التاريخية التي سجّلها روّاده فيما قاموا به من أعمال ، و ما

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

تطرّقوا إليه من أبحاث في تناولهم الموضوعي للمسار التاريخي لنشأة و تطوّر المسرح بالوطن العربي ،- قراءة شاملة للتراث العربي و ما ينطوي عليه من أدبيّات و مظاهر فرجوية تحمل في مضامينها إيحاءات و إرهاصات دراميّة بما يفيد إثبات أو نفي معرفة العرب بالفن المسرحي .

وعليه فإن المنهج المتبع في تحضيري لهذا البحث فكان المنهج التكاملي أو التركيبي لأنّه الأنسب لطبيعة الموضوع المختار ، وظّفت من خلاله المنهج التحليلي الوصفي و ذلك لوصف أهم الخصائص التي اتسمت بها الظواهر الفرجوية ما قبل المسرحية عند العرب ، و المنهج التحليلي النقدي فيما يخص الدراسات النقدية التي خصّت حركة الفكر الغربي في دراسته للظاهرة المسرحية العربية ، أيضا المنهج المقارن من خلال إجراء عملية إسقاط في دراسة الظواهر الفنية العربية عموما و المسرح بصفة خاصة ، إضافة إلى المنهج النفسي والاجتماعي في تحليل الظاهرة المسرحية العربية.

2-ماهية الفكر الغربي في البحث المسرحي العربي

2-1- النظرية الغربية حول أصول الظاهرة المسرحية العربية

قدّم الفكر الغربي مرحلة هامّة من البحث في تاريخ المسرح العربي ، بحيث لم يخرج عن إطار البحث في ماهيته وحقيقته التاريخية على صعيدي الممارسة والخطاب النقدي الناتج عنها ، باعتباره جوهر العمل الدرامي، وأثار جدلا واسعا في ساحة النقد العالمي لا العربي وحسب حول أصول الظاهرة المسرحية العربية،وأدخل بذلك سلسلة من الهواجس الفكرية المتعلّقة بتاريخيّة الخطاب المسرحي العربي: هل هو خطاب متكامل أم لا ؟ في ضوء الدراسات الداروينية الخاصّة بنظريّـــة التطـــــــوّر،حيث

فرضت عليه تشكيلة خاصّة في بنيته الاجتماعية "سابقــة على التاريخ الحقيقــي" (يفوت، 1989 ط1، صفحة 52) مقارنة بالمسرح الغربي الذي توافق ومسايرة التطوّر التاريخي لمختلف العصور التي مرّ بها بداية من نشأته ببلاد اليونان في القرن الخامس قبل الميلاد إلى عهدنا الحالي.

وهذا تفسير يبدو ذو طابع سلطوي ـ استبدادي لأنّه يضع المسرح العربي في رهان سطوة المسرح الأوروبي، وتلك هي إيديولوجيّة مؤسّسات االفكر الغربي على تنوّعها الاختصاصي والإقليمي وتوحّدها من حيث الهدف والغاية في عملها الإخضاعي"من أجل إنتاج المعرفة حول ثقافة العالم الإسلامي وتنظيمه الاجتماعي" (يفوت، 1989 ط1، صفحة ن ص) ، وبالتالي صاغوا نظرية المسرح العربي على منوال مصطلح "ما قبل" بتعبير محمد عزيزة في مؤلفة "الإسلام والمسرح" (الصبان، ط1/ 1988، الصفحات 52-72) أي ما قبل الأشكـــال المسرحية أوما يسمّى بالظّواهر المسرحية ،وأوّلـوا مسألـة عـدم ظهـور المسرح عند العرب بمعناه

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

الحقيقي كما تجسّد في نظريّة الدراما اليونانية "بالركود واللاّتاريخية" (يفوت، 1989 ط1، صفحة 53)، لتظهر صورة المركزية الغربية في بحوثهم ودراساتهم لطبيعة النمط الفكري العربي، بينما وفي المقابل من ذلك"كانت تاريخانية تحديث المجتمع الأوروبي تدفع (التقدّم) و(الديمقراطية) المنافسة لمبادئ المنافسة في الداخل" (الموسوي، 1993 /ط1، صفحة 14).

وقد جاءت دراسات نظرية ما بعد الكولونيالية مرجعا أساسيّا لنقد العقلية الأوروبية في دراساتها للأنا على رأسها أعمال المفكر الراحل "ادوارد سعيد "، حيث ألقت الضوء على تركات الاستشراق ما بعد الكولونيالية، مع أنّه "لا يدين المستشرقين جميعا، ولكنّه يدين تقاليد الاستشراق باعتباره الإطار الفكري و الثقافي العام الذي يندر أن يخرج عنه ذوو الأصالة من الأدباء و المفكّرين" (عناني، ط1/ 2006، صفحة 24) وبالتالي يدخل الفكر العربي بوتقة الاغتراب بفعل الأصالة المزيّفة التي رسم خطوطها العريضة أشباه المفكّرين المستشرقين وهم عينة لا يستهان بها ضمن منظومة المفكرين الغرب لا لشيء سوى تشويه جوهر الشرق وحقيقته، ممّا يعني طمس لمعالم صورة الشرق الحضارية بما في ذلك أصالة الكيان العربي، ففي عمله النقدي الذي قام على ثلاثيّته الإبداعية:"تغطية الإسلام" و"الاستشراق" و"المثقف والسلطة" رسالة تنديد بسموم الفكر الغربي، حيث اعتمد الطـرح الموضوعي فيهـا على مناقشة المعرفة والسلطة ، وسياسة الإمـــلاء في الدرس الأوروبي/الغربي المتخفيـــة في ثوب العلم والمعرفة، وهذا شكل آخر من أشكال الوعي السالب في المعرفة الغربية "متجسّدا في التقمّص والتماهي" (منصور، د ت ، د ط، صفحة 143)، وهو الشيء الذي دفع مفكّرينا المسرحيين العرب

إلى شنّ حملات التأصيل لحسم قضية أصالة المسرح العربي وإيجاد حل لها على مستوى دراسة الظاهرة المسرحية التي "ولدت منذ البداية غريبة عن المركز الذاتي الجوهري للثقافة العربية الشاملة ، أو الثقافات الإقليمية" (حمدي، الخطاب المسرحي في العالم العربي(1999-2006) إشكاليات وقضايا، 2007 ط1، صفحة 19_20) وبهذا يوضع المسرح العربي في مفهومه الأصلي الذي لا ينفصل عن إطاره الاجتماعي وواقعه الثقافي الملموس والذي أصبح في مخابر الفكر الغربي عرضة للتجارب ويتعامل معه على أساس أنّه عيّنة أنثروبولوجية تفتقد المنهج والتأطير والممارسة الصحيحة للفعل الدرامي كما نظّرت له المدرسة الأرسطية.

2–2-تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي

إنّ حركة التطوّر التي شهدها تاريخ المسرح الغربي لم تكن بمنأى عن دراسة تراثيّاته وآدابـــه ، فما يحـــدث عندنـــا نحن العـــرب في البحث عن طـــرق لاستقلاليـــة مسرحنـــا وتطويـــره "حدث مثله تماما في أوروبا في أواخر عصورها الوسطى حين انكبّ الدارسون والباحثون على آداب اليونان وتراثهم ينهلون منه ويجمعون كما جمعوا من ثقافة الرومان والعرب العديد من ألوان الفكـر الفلسفي والأدبـي واختزنـــوه" (العشماوي، د ت ، صفحة 191).

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

صحيح أنّه لا يمكن إنكار بصمة التراث اليوناني وتمثّله في حركة التطوّر الفكري والثقافي في المسرح العربي بشقيه المشرقي والمغربي ، والمثال واضح في أعمال المسرحيين العرب المقتبسة من روائع التراجيديا اليونانية مثل توفيق الحكيم في "أوديب" و"أنتيغون" وكذا كاتب ياسين الذي نلمح في دراميّاته أنّه متشبّع بروح الأساطير اليونانية مثلا في عمله الإبداعي"الجثة المطوّقة" يوظّف أسطورة نسر الأجداد الذي تلقبّه المرأة "نجمة" ـ البطلة الرئيسية للعمل الدرامي ـ بـــــ:" لخضر"، متأثّرا بصوفوكليس في توظيفه للطائر الوحشي في مسرحيته "أوديبوس ملكا" وهلمّ جرّا من هذه الأمثلة في إنتاجات المسرح العرب منذ نشأته الرسمية التي أُرّخت بداية من القرن التاسـع عشر على يد كل من مارون النقاش ومن جاء بعده إلى يومنا هذا .

إنّ حركة التأثير والتأثّر من ربرتوار المسرح العالمي ـــالمسرح الغربي ــ واقع حاضر في مسرحنا لا يمكن التملّص منه أو إنكاره ، الشيء الذي أحال استعارة الشكل الغربي للمسرح العربي بعيدا عن معطياتنا الفكرية و الحضارية ، التي تستدعي منّا لفت الانتباه إلى ضرورة استحضار الخصوصيّة العربية بقوّة الطرح الموضوعي النابع من صميم المخزون التراثي للذاكرة الثقافيّة الشعبيّة وفلكلورها المحلّي.

لذلك عكف جلّ المسرحيين العرب على دراسة التراث بما يحمله من معالم حضاريّة وتوظيفه في أعمالهم المسرحية قصد التخلّص من قيود المسرح الغـــربي ،وخلق شكل أو قالب جديد للمسرح العربي يتماشى وموروثه الشعبي في محاولة صياغة جديدة لتشكيلة الخطاب المسرحي بعيدا عن النموذج الغربي.

وقد عالج كتاب توفيق الحكيم المعنون بـ :" قالبنا المسرحي" إشكاليّة الأصالة و التأصيل لاجتياز عقبة التقليد والاقتباس، متسائلا فيه: "إذا كان بالإمكان استحداث قالب مسرحي وشكل مسرحي مستخرج من داخل أرضنا وباطن تراثنا" (الحكيم، د ط/ 1988، صفحة 312). ولم يقف الحكيم عند حدود التنظير لحركة التأصيل المسرحي بل كتب أعمالا استلهم مواضيعها من التراث والفلكلور المحلّي لثقافتنا الشعبية مثل مسرحيّة "أهل الكهف" التياستوحى أحداثها من التراث الديني، ومسرحية "شهرزاد" استلهم أحداثها من قصص "ألف ليلة و ليلة" ، وكذلك مسرحية "سليمان الحكيم"، لكنّه مع ذلك لم يستطع أن يمسك إبداعه على الانفتاح والإلهام من ربرتوار المسرح العالمي ليقع في أكثر من مرّة في مطبّ التقليد والاقتباس من تراثيات المسرح الإغريقي كعمله المسرحي "أوديب"، وليس بإمكاننا إسقاط اللّوم عليه لأنّ الفنّان المبدع لا يمكن أن يحصر نفسه في ثقافة معيّنة بل ينبغي عليه أن يكون منفتحا على مختلف ثقافات الشعوب في العالم حتى تغذّي خياله بلبنات مختلفة للمعرفة بحقيقة الذوق الفني الذي يفتح أمامه الطريق للإبداع والنجاح ، ولو كان هذا يتعارض والهدف الذي كان يطمح له الحكيم حين ألّف كتابه "

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

قالبنا المسرحي" لأنّه وكما عبّر محمّد زكي العشماوي "مجرّد نقل الأدب التمثيلي الإغريقي إلى اللغة العربية ، لا يوصلنا إلى إقرار أدب تمثيلي عربي .. كما أنّ مجرّد نقل الفلسفة الإغريقية ، ما كان يوصل إلى إيجاد الفلسفة العربية أو الإسلامية" (العشماوي، د ت ، صفحة 271) التالي مجرّد التأثير بعلم من أعلام المسرح اليوناني مثلا أو الروماني أو غيره من روّاد مسارح الغرب فإنّ هذا لا يحيل إلى استقلاليّة الإبداع من بصمة المسرح الغربي، وعليه يبقى هذا الأخير مناط الأثروالتأثير بالنسبة للكتاب المسرحيين العرب، بدءا من أعلام الدراما اليونانية صوفوكليس وأسخيلوس ويوربيدس إلى مسرح شكسبير وواقعيّة ابسن حتى بيرندليلو ودورنمات ومسرح اللامعقول لصموئيل بيكت ويوجين يونيسكو وكذا ملحميّة بريخت وغيرهم ممّن تركوا أثرا بالغا في أعمال المسرحيين العرب.

3- رواد التأصيل في المسرح العربي

3-1-رواد التأصيل في المسرح المشرقي

إنّ توفيق الحكيم في عمله المسرحي "أوديب" تعدّى حدود العقيدة الإسلامية بتماهيه المطلق في تصوير شخصيّة " أوديب" عندما يطلب من أمّه "جوكاستا" أن تنسى الفاجعة ــ الحقيقة المرّة بأنّ من تزوّجت يكون ابنها وأبناءه منها هم إخوته ــ ويواصلان الحياة معا في عش الزوجية للمحافظة على الأسرة في مشهد مناجاة طويل أثار سخطا في ساحة النقد العربي لأنّه لا العرف الديني ولا العقل يسمح بهذا الأمر المحرّم في جميع الأديان السماوية وحتى الديانة الوثنية لا تبيح ذلك ، بحيث "يدور في هذا المشهد جدال حول الحقيقة و الواقع وتطول فيه المناجاة مناجاة أوديب لزوجته هذا مقطع منه:

" أوديب : (صائحا) أين تذهبين يا جوكاسته ؟

جوكاسته : أيّها الإله ... رحماك ...

أوديب : مكانك لحظة ... لتسمعي بأذنيك حقيقة منبتي ...

جوكاسته : لا أستطيع البقاء لحظة أخرى ... لا أستطيع ... لا أستطيع ...

أوديب : لا تستطيعين تحمّل حمرة الخجل تصبغ وجهك ، و أنت تسمعين أمام كل هذا الملأ ، من أي بطن وضيع خرج زوجك ... إنّي ما أرغمتك قبل الآن على شيء قط ... و لكنّي أرغمك الآن إرغاما على البقاء في مكانك ... لتعرفي عنّي ما سيعرف الساعة هذا الشعب المحتشد ... حتى

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

و إن كان في ذلك إذلال لجلالك الملكي، و جرح لعزّة أسرتك العريقة . " (العشماوي، د ت ، صفحة 292)

وكانت السقطة العظمى في التاريخ المسرحي لتوفيق الحكيم ، لذلك حاول إصلاحها بكتابة مسرحية "أهل الكهف" التي استوحى أحداثها من القصص القرآني مصدرا دينيّا لها ، وكأنّه بهذا يحاول أن يكفّر عن الذنب الذي اقترفه في مسرحيّة "أوديب" السابقة الذكر.

لكن برغم اجتهاد الحكيم في توظيف التراث المحلي في أعماله المسرحيّة إلا أنّه لم يستطع التوفيق بين عمله التنظيري "قالبنا المسرحي" وعمله التطبيقي المتمثل في نتاجاته المسرحية التي كان جلّها متمركز ضمن إطار المسرح الفكري أو الذهني الذي سيطر على كل إبداعه المسرحي وجرّه دائما للاقتناء من روح الأساطير اليونانية القديمة مثل بيجماليون، وأنتيغون إلى غيرها.

ولم تقتصر دعوات التأصيل على مسرح توفيق الحكيم فقط في مصر بل استقطبت أعلام أخرى من روّاد المسرح العربي كيوسف إدريس الذي أقام دعوته التأصيليّة على العودة إلى ظاهرة السّامر فأنتج مسرحيّة: الفرافير عام 1964م ، "كتطبيق لما نظر له في مقالاته : (نحو مسرح مصري) مستلهما السّامر الشّعبي " (اسماعيل، 2000/د ط، صفحة 283)، والعمل المسرحي متكوّن من فصلين حيث يبدأ يوسف إدريس من الوهلة الأولى في المشهد الأوّل مباشرة في التطبيق، أين يصعد "المؤلّف" إلى الخشبة مثلما كان معتمد عليه في جلسات "السّامر" ليقدّم شخصيّة "فرفور" ورفقة هذا الأخير يبحث عن الشخصيّة الثانية في العمل وهي شخصيّة "السيد"، وهذا الأسلوب الذي تبعه يوسف إدريس في تقديم شخصيّاته للجمهور كان يهدف به إلى كسر الإيهام المسرحي وتحطيم الجدار الرابع بالنسبة للمتلقي / المشاهد، يقول المؤلّف:

"سيّداتي وسادتي مساء الخير ماتخافوش ، أنا مش خطيب

و لا حاجة .. أنا مؤلّف الرواية .. واحنا كان ممكن نبتديها على طول

و يقعد كل واحد فيكم و يتفرّج عليها في الظلمة لواحده كأنّه في

سينما .. عشان كده مافيش في روايتي ممثلين و لا متفرجين ، أنتم

تمثلوا شوية ، وليه لا ، اللي يعرف يتفرّج لازم يعرف يمثّل .." (إدريس، مارس 1964، صفحة 01)

إنّ شخصيّة "فرفور" الذي رجع من خلالها ــ إدريس ــ إلى أصول الفرجة في مسرح السّامر الشّعبي هي الشخصية الرئيسية التي حرّكت كل شخصيّات العمل الدرامي ومع أنّها تبدو

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

شخصيّة كاريكاتورية لأنّها تثير مواقف الضحك لدى المتلقي إلا أنّها شخصية تثير الجدل في طرح آرائها ومحاولة التمرّد على الواقع، فنجد "فرفور" بكل جرأة يتحدّى السيد ويطلب منه أن يتبادلا الأدوار ليصبح الفرفور سيّدا والسيد فرفور، وهكذا تستمر أحداث المسرحية حتى النهاية في أسلوب من التهكّم والسخرية من الواقع المعاش في علاقة السيد بالخادم و الدعوة إلى دحض هذه العلاقة، لكن يوسف إدريس في نهاية المسرحية يعجز عن ذلك فيوجّه خطابه للجمهور بأن يبحث معه عن حل للقضيّة المعروضة وهي مشكلة السيـادة و العبوديّة مستمدّا "إيحاءه الأكبر من الواقع العملي في مصر، والذي ما زال يعاني من بعض الآثار البيروقراطية العنيفة إلى اليوم" (اسماعيل، 2000/د ط، صفحة 292) . كانت هذه المسرحية بادرة من إحدى بوادر التجريب عند رواد المسرح المصري.

أمّا في سوريا فقد "حرص سعد الله ونوس على إيجاد صبغة عربية للمسرح العربي" (حمدي، الخطاب المسرحي في العالم العربي (1999 – 2006) إشكاليات وقضايا ، ط1/ 2007، صفحة 30)وجاء بمسرحه التسييسي في رحلة بحث جادّة عن مسرح أصيل، مقارنة بتوفيق الحكيم ويوسف إدريس فهو لم يصدر تنظيراته المسرحية فيما يخص التأصيل قبل أن يخرج أعماله الإبداعية، حيث وظّف الحكواتـي في مسرحية "رأس المملــوك جابر"، وفي توظيفه التراثي هذا سعى إلى تحديد هوية الجمهور وطبقية الاجتماعية ، والثقافية ، وهمومه وقضايا حياته بما يتوافق ووجهة نظره لمسرح عربي أصيل يعالج ما شاك من قضاياه الاجتماعية من خلال العودة إلى الأصول التراثية بتوظيف عناصرها الفرجوية ، لا لشيء سوى ليؤكّد على أصالة الظاهرة المسرحية العربية.

كما نجده يرجع إلى الراوي أو "الراوية" في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان"وهي شخصية عمد ونوس لتوظيفها لكسر الإيهام المسرحي أوّلا وثانيا لطرح مسرحا ذو صبغة سياسية ــ تحريضية ــ بحسّ عربي واع بماضيه العريق ، فهو بهذا الطرح التراثي في كل من عمليْه السابقين يضع المتفرّج العربي في في أصوليّاته الحقة المكوّنة لهويّته بعيدا عن تقاليد المسرح الأوروبي.

يتّضح أنّ ونوس من خلال هذا العرض الوجيز لأهم أعماله وظف تكنيك التغريب متأثرا في ذلك ببرتولدبريخت رائد المسرح الملحمي، وبالتالى لم يسلم هو الآخر من تأثره بمسار المسرح الغربي في إحدى اتجاهاته الفكرية مستخدما كلمة "سهرة" لأنّها كلمة مألوفة لدى المواطن العربي منذ القدم في مناسبات إحياء ليالي السمر كالأعراس والأعياد وليالي رمضان الزاهية ، أو حضوره لبعض العروض الساهرة من خلال الأشكال ما قبل المسرحية التي عرفتها ثقافته الشعبية كالمقلد والحكواتي والراوي، والقراقوز والحلايقي إلى غيرها من الأشكال الفرجوية في تاريخ الثقافة الشعبية العربية.

3-2-رواد التأصيل في المسرح المغاربي

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

أمّا عن المغرب فإنّ الفنان التشكيلي والمسرحي المغربي "عبد الكريم برشيد" أصدر بياناته فيما أسماه بالاحتفالية بديلا عن قواعد المسرح الأرسطي، في لهجة صارمة "تشبه البيانات العسكرية والمنشورات النارية" (برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، ط1405/1هـ-1995م، صفحة 127) وبذلك يرجع الذاكرة المسرحيّة إلى مضمونها الرّوحي الخاص من خلال شعار نحن /الآن/هنا بحيث تتعدّد الآراء وتختلف المفاهيم عن تلك السائدة في المسرح التقليدي ـ بمعماره الهندسي ـ فالفرجة مفتوحة ، بحثا عن حقيقة متواجدة في الوجدان الشعبي العربي ومنبعها من قيمه الروحية المشكّلة لثقافته هولا الآخر، يقول عنها برشيد في بيانه الرابع لجماعة المسرح الاحتفالي: "شيء مؤكّد أنّ الثقافة العربية ومن ضمنها المسرح هي ثقافة بلا مركز، إنّها حقا تتحرّك وتنمو ولكن انطلاقا من أي نقطة ، وبحث عن أية نقطة الآفاق القريبة أو البعيدة" (برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، ط1405/1هـ-1995م، صفحة 131) وبناء على هذا يعطي المشروعيّة لوجود مسرح عربي مستقل بذاته ، ولد يوم ولد المجتمع العربي، ولا يمكن أن يشبه إلاّ ذاته، لأنّه في بنيته مخالف عن المسرح اليوناني الغربي جغرافيا وتاريخيا واجتماعيا وفكريا وحتى نفسيا لأنّه وبكلّ بساطة يستمدّ نفسه عن تراثه العريق، وعليه لا يمكن أن يمثّل إلاّ ذاته المتمثلة في "أناه" ولا يمكن أن يكون نسخة عن أي نوع من أنواع المسرح الغربي سواءا حديثه أو قديمه ، وقد عبّر برشيد عن هذه "الأنا" في نظريته التأصيلية بعبارة "نحن/الآن/هنا" التي تحمل في ثناياها الكثير من الإيحاءات والدلالات لوجود مسرح عربي مستقل. (برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، ط1405/1هـ-1995م، صفحة ن)

و قد جاء عمله الإبداعي "ابن الرومي في مدن الصفيح" أنموذجا حيّا للمسرح الاحتفالي ، بحيث يضمّ سبعة عشر لوحة يستدعي فيها الشخصيات التراثية وهي شخصية المخايل "ابن دانيال" ليوظّف في هذا الاحتفال "مسرح خيال الظل" فيرجع بذاكرة المتلقي العربي إلى مخزونه التراثي الأصيل، في رسالة من برشيد بضرورة التمسّك به وعدم نسيانه لأنّه الأساس في بناء ذاكرة مستقبليّة للمسرح العربي، هذا مقطع من اللوحة الأولى يعرّف فيه برشيد بمسرح خيال الظل:

" دنيا زاد : اقتربوا ...
ابن دانيال : ... من مماليك الخرافات ...
دنيازاد : جاء المخايل ...
ابن دانيال : من مدن الغيلان و الأحلام ، فاقتربوا تروا ...
دنيازاد : اقتربـــوا (ينظم حمـدان و سعـدان و رضـــوان إلى الأطفال مكوّنين بذلك جمهورا صغيرا)
ابن دانيال :أنا المخايل . أطوف القرى و المدائن . أقرع الدّف و أحكي السير ...
الطفل 1 : قل لنا يا عمّي الشيخ ماذا في الصندوق ؟

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

ابن دانيال : في الصندوق جحا يبيع حبّة الفهم . فيه لقمـان و الضحـاك و حمـــزة البهلوان ... فيه السندباد و الرّخ و العنقاء . فيه ما سترون بأعينكم ...(موسيقى مرحة. تظهر على الستارة صور ظلية لشخصيّات ذات أبعاد تاريخية و أسطورية ." (برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح ، احتفال مسرحي في 17 لوحة، ط 1 / 2005 م – 2006 م ، صفحة 19)

ولا يتوقّف عبد الكريم برشيد في تصوير شخصيّاته الدرامية عند ابن دانيال، بل يغوص في أعماق التراث الأدبي العربي لينتقي منه شخصيّة الشاعر "ابن الرومي" وشخصيّة "دنيا زاد" ابنة المخايل، والتي استوحاها من قصص "ألف ليلة و ليلة" وهي أخت شهرزاد بطلة الليالي. ويتعامل عبد الكريم برشيد مع التراث في عمله الاحتفالي هذا بصفة ضمير الجمع المتكلّم "نحن" قائلا: "إني لا أقول بتوظيف التراث و التعامل معه ، وذلك لأنّ تراثنا له وجود داخل ذواتنا وأنفسنا، وأنّ التعامل ــ كما يعرف الكل ــ لا يمكن أن يتم مع شيء له وجود مستقلعنّا، فالتراث إذا ليس هو الكتب الصفراء و إنّما هو نحن" (برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح ، احتفال مسرحي في 17 لوحة، ط 1 / 2005 م – 2006 م ، صفحة 182) ليشكّل لنا واقعا جديدا هو جزء من واقعنا وقضايانا الاجتماعية . ونفس الشيء نجده في مسرحيته "عطيل والخيل و البارود" التي استوفت جميع عناصر الاحتفالية بتوظيفه لمجموعة من التقنيات و"الأدوات الاحتفالية المنغرسة في الذاكرة الشعبية نحو الكراكيز والدمى والطقوس الطوطمية" (رمضاني، ط1/ 1993، صفحة 211)، إضافة إلى الرقصات الشعبية بكل طقوسها الاجتماعية والغناء والألعاب ، ممّا حال بالعرض المسرحي إلى عرض احتفالي اتّسمت فيه الفرجة بالانبهار وحوارية التلقي أين يساهم المتلقي بفكره الخاص في المشاركة في العرض، وهذه خاصية أساسية في المشروع الاحتفالي ، والأكثر من هذا يؤكّد على تكنيك الفضاء المفتوح لا المغلق كما هو الحال عليه في المسرح الكلاسيكي، لأنّ الطرح الأساسي في مشروع الاحتفالية يكمن في حركيّته وتغيّره المستمر بممثليه وديكوراته ...إلخ.

إلى جانب عبد الكريم برشيد نجد أيضا المسرحي المغربي "الطيب صديقي" الذي" يستخدم أساليب الحلقة المعروفة في التراث المغربي الأدبي" (الراعي، ط2/ 1992، صفحة 15) ، بالإضافة إلى توظيفه لفن المقامة.لم يكن اختياره هذا من باب العبث أو الصدفـة، بل كان اختيارا مدروسا لأجل حركة التأصيل في المسرح العربي، فجاءت مسرحيته "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب "تؤكّد على حنكة هذا الاختيار، "تقوم على أسس الحلقة المغربي و تستغني عن الشكل التقليدي للمسرح فلا منصّة، ولا مناظر ولا ديكور ، بل تدوّن أحداث المسرحيّة في ساحة جامع الفناء بمراكش" (الراعي، ط2/ 1992، صفحة ن ص) وفي هذه المحاولة يسعى الصديقي إلى الاقتراب من الواقع الجماهيري من خلال عرض تجربة الشاعر الشعبي "عبد الرحمن المجذوب" الذي عاش في القرن الرابع عشر ميلادي، وكيف تناول أشعاره وأخباره

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

وانتقاداته التي كانت بمثابة تنبّؤات لما سيقع للوطن العربي من انحطاط وتشتّت بفعل الاستعمار القادم ـ الاستعمار الحديث ـ وهو الشيء الحاصل في بدايات القرن الثامن عشر والتاسع عشر وسلسلة الحملات الاستعمارية التي شهدتها الأقطار العربية ، بحيث وضعت أكثريتها تحت وطأة الاستعمارين الفرنسي والانجليزي ، الذين تولّيا مهمّة تقسيم أملاكها وأراضيها وكنوزها الباطنية كالبترول والغاز.

جاءت المسرحية تكريما لذات الشاعر الشعبي وفي نفس الوقت تلبية لدعوة التأصيل المسرحي التي نادى بها روّادها في الوطن العربي. ويأتي دور المخرج والكاتب المسرحي "عز الدين المدني" من تونس في دعوته "للعودة إلى التراث العربي و استلهامه" (حمدي، ط1/ 2007، صفحة 30) ، فاعتمد في مسرحه على أسلوب " الاستطراد " المأخوذ عن قصص ألف ليلة وليلة نموذجا تأصيليّا لحركة المسرح في الوطن العربي وقدّم لنا عمله المسرحي"الغفران" حيث يستوحي أحداثه من التراث الأدبي العربي، باستدعاء إحدى شخصيّاته البارزة والمتمثلة في شخصية "أبي العلاء المعرّي"برؤية جديدة تستوعب عصره و عصرنا ، وتلقي أضواء جديدة على تجاربنا الماضية وتفيد في تجاربنا المعاصرة.

ومن الجزائر نجد تجربة كل من "عبد الرحمن كاكي" و"عبد القادر علولة" واقعا حاضرا في عملية التأصيل المسرحي اعتمادا ـ دائما ـ على المضمون التراثي للثقافة الشعبية، حيث لجأ "كاكي" إلى الاستلهام من التراث الشعبي بكل عناصره لإيجاد صيغة جديدة للتعبير بلسان حال العربي بعيدا عن قواعد المسرح الأرسطي، فأنشأ فرقة "القراقوز" عام 1952م وراح يجول بها في الأوساط الشعبية آخذا منها الأقاصيص والأساطير والحكايات الشعبية ، وكذا قصائدها المتداولة من الشعر الملحون، ليجمع المادة كلّها في قالب مسرحي أطلق عليه تسمية "المسرح الشعبي"، و"أهم ما تميّز به الفنان المسرحي عبد الرحمن كاكي هو بحثه الدائم عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه" (بوكروح، ط 1 / 1982م ، صفحة 40)من أهم أعماله التأصيلية "ديوان القراقوز" و"القراب والصالحين" و"132سنة".

أمّا عن عبد القادر علولة فقد عكف إلى التراث في حركة التجديد المسرحي بتوظيفه للقوّال، فأخرج ثلاثيّته "الأقوال 1980م ، الأجواد 1984م ، اللثام 1989م "حاول من خلالها إثراء مواضيع المسرح الجزائري بمضمون تراثي يؤكّد عمق هويّته وانفصاله عن قوالب التجريب المسرحي الأوروبي، ولكي يحقّق كفاءته في ميدان التأصيل"أثبت قدرة عالية في طريق البحث عن شكل جديد للكتابة المسرحية من خلال استخدام شخصية القوال أو الراوي للربط بين لوحات المسرحية من جهة ومن خلال لجوءهإلى مسرح الحلقة على مستوى إخراجه للأجواد" (قرقوة، د ط/ 2006، صفحة 110)هذا ناهيك عن أوّل تجربة في المسرح الجزائري كانت بعنوان "جحا" لسلاّلي علي المدعو علاّلوـــ عام 1926م لجأ فيها إلى الموروث المحلي في تجسيده

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

لشخصية "جحا" بطل الحكايات العربية القديمة، ممّا يؤكّد ولادة المسرح الجزائري ولادة مؤصّلة منذ نشأته.

3–3-ردود الفعل لدعوات التأصيل للمسرح العربي

وعليه ظهرت ردود فعل من طرف النقاد المسرحيين العرب بين مؤيّد ورافض لهذه الدعوات التأصيليّة، ومنهم من وقف موقفا وسطا أي ما "بين بين" ساعين وراء ذلك إلى إدخال مفهوم المصادرة للمسرح العربي الذي يقوم على التجديد والتحديث في الظواهر المنقولة من التراث عن طريق المعاصرة، أي استغلال المعارف التراثية التي عرفتها الثقافة الشعبية لكن بمعايير أوروبية انطلاقا من تبني الفكر الغربي كأساس منهجي علمي يساعد المسرح العربي على تجاوز أزمته الراهنة ،وتغيّر بذلك موقع "التراث"في الدراسات النقدية إلى مفهوم إيديولوجي في الخطاب المسرحي العربي يعمل على استأصال جذور الظاهرة المسرحية العربية وربطها بمفهوم التبعية لأصول وقواعد المسرح الغربي، علق بأذهان من سار على منوالهم من الباحثيـــن والعرب المعاصريـــن ، والذي يقضي بضرورة النظـــر إلى التراث كشكل من أشكال المعرفة في الثقافة العربيـــة لكن في سياقهـــا الفكري الغربي، لأنّها وحدها ــ أي المعرفة الغربية ــ التي تتوفّر على الشروط الموضوعية ، التاريخية والمنهجية، في حين يفتقدها التاريخ الفكري العربي خاصّة في عصر النهضة الأوروبية أين بدأت معالمــه تتلاشى شيئا فشيئا في صورة من الاستسـلام وغيـاب الشخصية العربية، وهي ذات الفترة التي نشطت فيها الحركة الفكرية الغربيّة، نشاطا واسع النطاق يهدف إلى إعادة كتابة التاريخ الثقافي الأوروبي بصورة تحقّق له "الوحدة والاستمرارية من جهة ، وتجعل منه التاريخ العام للفكر الإنساني بأجمعه من جهة أخرى" (الجابري، ط 1 / 1991م ، صفحة 27_28).

واضح جدا لدى المفكرين الأوروبيين المشتغلين بشؤون المسرح في السّاحة الفنية العربية أنّهم يسعون دائما لترويج فلسفة المسرح اليونانية وإحياء تراثه في كل دراسة يقومون بها للتغذّي بثمرات الفكر اليوناني تغذّيًا أبعد مدى وأوسع حرية لأي محاولة تأصيل تقوم بالوطن العربي، وهي إيديولوجية نابعة عن مركزية أوروبية محظة، تعمل على تعزيزها وتكريسها في ذهنيّة المفكّرين المسرحيّين العرب .

وهذا ما زاد الهوّة اتّساعا في البحث عن تاريخ متكامل للخطاب المسرحي العربـي، بحيث حصلـت القطيعـة الابستيمولوجيـــة على مستـــوى مراحل التاريـــخ المسرحـــي العربي ، واعتبرت الأشكال ما قبل المسرحية مرحلة سابقة عن التاريخ لا يمكن وصلها بحلقة التأريخ للمسرح العربي كخطاب متكامل الأوجه، لأنّ المسرح لم يعرف عند العرب إلا بعد حركة الاحتكاك الثقافي بالغرب، حيث شاهدوا هذا الإبداع الفرجوي المتميّز بمعماره الفني وأدخلوه إلى ثقافتهم الفنية، لذلك حسب آراء الباحثين الغرب فإنّ أنماط الفرجة العربية لم تؤدِّ إلى ظهور المسرح في الوطن العربي بمفهومه الصحيح، الذي نشأ في اعتقادهم عن الاتصال بالمسرح

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

الغربي و الحضارة الغربية عموما ، وقد تأثّر بهذا الرأي الكثير من المسرحيّين العرب مثل محمّد يوسف نجم الذي يؤكّد في كتابه:المسرحية في الأدب العربي الحديث "أنّ المسرحية فن وافد إلينا ، ولم يلج باب حضارتنا إلاّ بعد الحملة الفرنسية على مصر سنة 1798م، وعليه من باب العبط أن نتشبّث بذلك الشبه القائم بين الأشكال الفرجوية في ثقافتنا الشعبية العربية والمسرح الغربي القائم الأصول والقواعد، فهي تختلف عنه كثيرا ولا يمكن إدراجها ضمن دائرة المسرح" (نجم، ط3/ 1980، صفحة 17)وبناءا على هذا "لا بد لنا من التحديد الدقيق الذي يهيّء لنا تميّز هذا الفن عن غيره من ألوان التسلية الشعبية، كخيال الظل، والقراقوز وأعمال المقلّدين والشعراء الشعبيين، فمثل هذه الألوان، لا تندرج في سجل هذا الفن، وإن حوت بعض عناصره الشكلية" (نجم، ط3/ 1980، صفحة ن).

إنّ في تحليل محمد يوسف نجم و غيره ممّن يساندونه الطرح لقضية التأريخ للمسرح العربي، دعوة إلى مصادرة المسرح العربي في ظل قواعد النموذج الغربي، غافلا أنّ المسرح الأوروبي ذاته ناتجا عمّا أفرزته الحصيلة الثقافية في تاريخ الحضارة الغربية، على الأخص الحضارة اليونانية ، وحضارات الشرق القديم بفعل الاحتكاك الثقافي و التجاري، وبالتالي كل ثقافة لها خصوصيّتها وطبيعة أهاليها ونمط معيشتهم وذوقهم الفنّي.

وعليه انطوى مفهوم "المصادرة" في المسرح العربي على شيء من القبول الجبري أو الحتمي لثقافة الآخر، باعتبارها شاملة لكل منابع أو مشارب الفكر الإنساني في العالم ، وهي ناتجة ــ أي المصادرة ــ عن إيديولوجيا "المثاقفة "المتأصّلة في الفكر الفكر الغربي حيث انتصرت فكرة المثاقفة في تقديم مسرحيات حسب المفهوم الأوروبي، وخفت صوت التأصيل قبولا لواقع الحال، وشاع رأي مفاده أنّنا ندور في حلقة مفرغة، وكادت الدائرة تكتمل في إعلان العجز هنا وهناك عن الهدف المرجو ألا وهو خلق مسرح عربي أصيل وصف المسرح العربي بالتخلّف والجمود وراء انسيابه لفكرة التأصيل والتراث الذي يخدم الإيديولوجية الغربية، فقد سعى رجال المسرح العربي لتجديد التقاليد المحلية في أفضل معاييرها، ومناهضةً لتقاليد المسرح الأوروبي، فأحيوا بذلك مسرحا أصيلا كمسرح الحلقة والقوّال أو الرّاوي والرّبابة والمسرح الاحتفالي إلى غيرها من مظاهر الفرجة الفنية التي احتفظت بها الذاكرة الشعبية في شكلها الحلقوي ودوّنتها كتب التراث، يقول عنها المستشرق الألماني يوهان جوتغريد ويتزشتين – J.G.Wetzstein الذي عاش بين العرب لمدة تطول التسع سنوات حتى أصبح واحدا منهم بإتقانه للغة العربية و تطبّعه بعاداتهم و تقاليدهم "لم يكن الحاضرون ليشبعوا من منشدي البادية الذين كانوا يروون مغامرات وغزوات أبطالهم بمصاحبة الربابة دون أن يصيبهم كلل أو ملل" (المؤزن، ط2/ 1990، صفحة 72) أليس هذا كاف لوجود مسرح عربي يعود إلى ألف عام؟ تتسائل المستشرقة الروسية تمارا ألكسندروفينا في كتابها "ألف عام و عام على المسرح العربي" وترجع في ذلك إلى التراث الأدبي العربي الخالد بتبجيلها الواضح "لرواية عنترة تضعها "في مصاف الأعمال الملحميّة الكبيرة في الأدب العالمي مثل الإلياذة والأوديسة الاغريقيتين ، والالياذة الرومانية ، والنيبلونجن الألمانية، والمهابهاراتا الهندية ، والشاهنامة

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

الفارسية ،والماناس القرغيزية" (المؤزن، ط2/ 1990، صفحة ن)، وبهذا تؤكّد تمارا مجدّدا على وجود نصوص عربية قديمة صالحة لأن تقدّم لنا دراما عربية.

والحق أنّ ما دفع لتعزيز فكرة مصادرة المسرح العربي وتشجيعها إخفاق تجارب المسرح العربي في ميدان التأصيل، فرغم جديّتها "تبقى ناقصة أوّلا، لأنّها لم تتفاعل مع بعضها إلاّ في حدود ضيّقة جدّا ــ فهي قد أعطت اقتراحات إقليميّة ــ مغربية ــ مصرية ــ سورية ــ عراقية ــ ولكنّها بالمقابل لم تعمل على إيجاد أرضيّة للحوار، وذلك على المستوى القومي، حتى يذوب السامر والحكواتي والمدّاح وسلطان الطلبة و الحلقة في بوتقة واحدة، هي المسرح العربي البديل" (برشيد، حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي، ط1405/1هـ-1995م، صفحة 95).

وبذلك قلبت موازين الأصالة والمعاصرة تحت سيطرة المد الفكري الغربي الذي سعى إلى استإصال جذور المسرح العربي من أصوله العريقة، وبالتالي من أصالته الحقيقيّة في الوقت الراهن للمسرح العربي في غياب رؤيــة فكريّة تجعل الشكــل ــ في ذاته ــ تعبيرا عــن روح الإنسان العربــي وفكره وقضاياه ممّا يعني غياب المفهوم الحق للمعاصرة بين التراث والواقع، وفعل التنكّر هذا هو الذي جعلنا اليوم "نعيش صراعا إيديولوجيّا حادا يُستغلّ فيه التاريخ والتراث أبشع استغلال من طرف القوّات الرجعيّة والمستقلّة" (الجابري، ط 1 / 1991م ، صفحة 121)وهو ما زجّ بالكثير من المفكّرين والباحثين العرب للعمل وفقا لمعطيات الفكر الغــربي، وهم ممّن "يفكّرون في حاضر الأمّة العربية ومستقبلها بواسطة ماضي الغرب وحاضره" (الجابري، ط 1 / 1991م ، صفحة 94)، ممّا خلق الأزمة في المسرح العربي خصوصا في إشكالية "الأصالة والمعاصرة"، حيث أصبحنا ندور في حلقة مفرغة وجدل عقيم، غلبت فيه النظريات وكثرت فيه الآراء في غياب منهجية بحث رائدة تؤصّل لقضية المسرح العربي.

4-خاتمة

لقد لاقت محاولات التأصيل صدى عاليا في الأوساط الفنية لأنّها كانت تسعى لتحقيق أمن المسرح العربي باستقرار هويّته ، والذي لن يتحقّق إلاّ باستمرار التقاليــد الثقافية العربية في المسرح ، لكن من جهة أخرى أثارت دعوة التأصيل للمسرح العربي جدلا واسعا على مستوى ساحة النقــد العربي والعالمــي أيضا، لأنّها فتحــت باب الصراع حول مفهوم مصطلح "المصادرة" لدى المسرحيين العرب، ممّا أدّى إلى حدوث شق في صلب الحركة المسرحية العربية وانقسم جمهور الباحثين إلى مجموعات متحزّبة ، منهم من يطالب بالتجديد وفقا لمعايير غربية كأساس منهجي علمــي، ومنهم من دعا إلى تحديث المسرح العربي باستحداث الذاكرة الشعبية ذات المنبع التراثي في صورة "المعاصرة الأصيلة"، وبين هذا وذاك اشتبكت المفاهيم وطرحت إشكالية مصادرة المسرح العربي أو كما عبّر عنها عبد الرحمن بن زيدان "المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل" -

المجلد: 16 العدد: 2 السنة: 2021 صفحات المقال: 20 ISSN:1111-5203 EISSN: 2006-6596

وبالرغم من كل ذلك بقيت محاولات التأصيل في المسرح العربي مجرّد نظريّات لم تنل حظّها الكبير من الجانب التطبيقي، لأنّ جل الأعمال المسرحية الصادرة عنها وإن وفّقت في استخدام جانب من عناصر التراث من حيث المضمون لكن الشكل كان يفتقر كثيرا إلى ما دعا إليه المؤصّلين في بحثهم عن مسرح عربي بأصول مستقلة عن أصول المسرح الغربي، فأقل شيء يمكن قوله من الناحية المعمارية لم تستطع أن تتخلّص من فكرة "المسرح" كبناية يقام فيها العرض، خاصّة وأنّ الفرجة العربية تقوم في جذورها على مبدأ الفضاء المفتوح وليس المغلق كما هو الحال عليه في المسرح الأوروبي.