المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب
قراءة في الأساليب والتوجهات

أ . ليلى بن عائشة
جامعة سطيف

يعزى ميلاد التجريب لدى الغرب إلى انتهاء واستهلاك التجارب والأشكال التقليدية المعهودة والتي كانت لا تقوى على حمل ما يود المسرحي لها أن تحمله، ومن ثمة كان لابد لهؤلاء من إيجاد سبل أخرى وطرق جديدة لها القدرة الكافية على التعبير بلغة الدراما عما يختلج في ذات المبدع. غير أن التجريب في المسرح العربي يختلف من حيث المنطلق عنه في المسرح الغربي، ذلك لأن المسرح العربي كان بحاجة إلى التأسيس لفعل المسرح غير الموجود في الثقافة العربية ومحاولة الترسيخ له، ومن ثمة تأصيل هذا الفن وربط التجارب التأصيلية - تنظيرية كانت أو إبداعية - بالتجريب على مستوى الأشكال والمضامين، بالعودة إلى التراث ومواكبة التيارات الحديثة والاتجاهات المعاصرة وما تحقق في المنجز المسرحي العالمي، وهذا ما استدعى من المهتمين بفن المسرح البحث المعمق والجاد - بمختلف الوسائل - لخلق أشكال تعبير جديدة رغبة منهم في خلق مسرح عربي متميز عن المسرح الغربي بخصائص ينفرد بها بغرض تأصيله، فكانت المحاولات تتوالى وتتكرر للبحث عن الشكل أو القالب الذي يحتوي المسرح العربي ويعطيه سماته الحقيقية، منذ دعوة "يوسف إدريس" في منتصف الستينيات "نحو مسرح مصري" وما تبعها من دعوات..
فكيف كانت ملامح هذه التجربة في السعي إلى التأسيس والتأصيل والتجريب في المسرح العربي ؟. هذا ما سنحاول الكشف عن بعض خباياه عبر هذه المقالة.

Since the birth of the Arabic theatre, the artists, the playwrights the directors and others try to develop this art in the Arabic culture , that's why all those who were listed above give a great Importance first to built and adapt the notion of theatre and performance.. in the Arabic culture ,and started than to create ,and make some experiences through experimentation in Arabic theatre in order to attract the audiences or the receivers . After that they tried to be independent from the occidental theatre especially the European one, but the question is: did they reach their aim ? and if they did how ? .
How the Arab artists Improve them selves through theatre?. We will try to answer these questions through the following essay .

لقد كان المسرح - ولا يزال - فنا حيا قائما على المباشرة التي تكفل له حق الاستئثار (مع باقي فنون الأداء الأخرى كالرقص والأداء الأوبرالي ..) بالمعادلة المسرحية المبنية على الوشائج والعلائق التي تجمع بين أطراف عملية التواصل المرسل - الرسالة - والمتلقي/المتفرج،

والتي تتحقق بشتى أشكال التعبير المسرحي، وتتوزع على عناصر مختلفة عبر السينوغرافيا، الديكور، والإضاءة، والأداء الحركي .. تلك الأشكال التي تغيرت مع مرور الزمن بتغير الاتجاهات، لكن جوهر المسرح بقي مائلا من خلال التواصل الذي يتحقق بشكل مباشر وحي، فعلى اعتبار أن المسرح فن يمشي وينمو ويتطور، وجب استيعاب طبيعته وكنهه وهو في حال الحركة والتغيير لا في حال الثبات والاستقرار، ومن هذا المنطلق لم تكن الفنون - وعلى رأسها فن الدراما والمسرح - بمعزل عن التغيرات التي كانت تحدث في شتى المجالات بل كان أقرب الفنون تأثرا بأي تغيير قد يطرأ على المستوى الفكري، الثقافي، السياسي، والاجتماعي . ولا يختلف المسرح العربي حتما عن المسرح الغربي في ذلك خاصة بعد انخراط هذا الفن في نسيج الثقافة العربية، وتجاوزه مرحلة البدايات الأولى التي تمحورت حول الجذور والهوية .

وإذا حاولنا تلخيص مسيرة المسرح العربي فيمكننا القول بأنه مر بمراحل عديدة سعت في مجملها إلى ترسيخ هذا الفن واستنباته في التربة العربية، والتأسيس له والبحث عن مرتكزاته الفعلية التي يكتب له عبرها الاستمرار، إلى جانب السعي الحثيث إلى تأصيله والبحث عن قالبه الخاص الذي يجعله مغايرا للمسرح الغربي بتجريب مختلف السبل لضمان ذلك؛ فإذا كانت المراحل الأولى للمسرح العربي قد استوعبت المستجدات السياسية والاقتصادية والاجتماعية وحاولت أن تبدع فنا مسرحيا يستجيب لكل هذه المتطلبات، فإنه في مراحل متأخرة من عمر المسرح العربي ".. برزت تيارات فكرية وفنية حديثة ،أدخلت النتاج الفكري العربي في مفهوم الحداثة، ولا سيما المسرح . ثم أدخلت هذه التأثيرات والتطور، في المفهوم الحداثي على مكوّنات المسرح العربي عامة .. وعلى الأفكار والقضايا التي تعبّر عن حاجات الناس وقضاياهم، وأدى ذلك إلى ازدهار المسرح .." [1] .

ومن ثمة فقد تنازع المسرح العربي هاجسان، هاجس التأسيس والتأصيل والتأكيد على الهوية، وهاجس التجريب والتحديث مواكبة للمنجز المسرحي عالميا .

المسرح العربي من التأسيس والتأصيل إلى التجريب :

إن الحديث عن ثنائية التأصيل والتجريب في المسرح العربي عموما يدعونا إلى القول بأن العمليتان لا تكادان تنفصلان عن بعضهما البعض لارتباطهما الوثيق بهذا الفن الجديد على الثقافة العربية، والذي لم يعرف إلا في القرن التاسع عشر بعد الاحتكاك المباشر للعرب بالغرب، وإذا كان البعض يرى بأن عملية التأصيل هي عملية متأخرة بالنظر إلى جدة هذا الفن على التراث العربي - رغم استماتة البعض المتواصلة في إثبات جذور له في التراث العربي - فإن الثابت الذي لا متغير له أن هذه العملية رافقت ميلاد المسرح العربي، وهذا ما يؤكده الباحث التونسي محمد المديوني حين قال بأن : "تأصيل المسرح العربي عند المهتمين بهذا الفن .. شاغل لا يكاد يغيب عن اهتمامات أغلبهم .. وحرص رائد المسرح العربي مارون النقاش (1817-1855) في خطبته التي قدم بها مسرحيته "البخيل" (1848) على تأكيد سعيه

في عمله ذلك إلى الملاءمة في اختياراته الجمالية بين أصول هذا الفن وأنواعه، وبين "ميول قومه وعشيرته.." [2] لأكبر دليل على أن "هاجس التأصيل نشأ بنشأة الرغبة في ممارسة هذا الفن" [3] ، ويتأكد هذا الهاجس بتواتر التجارب المسرحية . ويخطئ من يعتقد بأن التأصيل جاء بعد ترسيخ المسرح في الثقافة العربية على اعتبار أن البدايات لم تكن لتخرج عن النسخ الأصلي لكل ما يؤلف ويعرض في المسرح الغربي، غير أننا - إذا أقررنا بذلك - فإننا نجانب الصواب، لأن الرغبة في التأسيس سارت إلى جانبها الرغبة الملحة في التأصيل، وربما كان ذلك بدافع إرضاء الجمهور الذي لا يمكن أن يتقبل بسهولة ويسر ما يقدم له، وتلك هي خصوصية الفن المسرحي الذي لا يتوقف على النص الأدبي بل إنه يكتسب شرعية وجوده بالتجسيد الفعلي على الخشبة والانفتاح على الجمهور المتلقي، ولعلنا نفتح قوسا هنا لنقول بأن التعامل مع المسرح على أساس الصفة الأدبية - للأسف الشديد - كان جانبا سلبيا من حيث طبيعة التعاطي مع هذا الفن من الناحية النقدية، حيث اعتبر النقاد فن المسرح جزء من الأدب لا غير، غير أن هذه النظرة سرعان ما تغيرت، خاصة بعد التطور الذي شهده المسرح العربي، إذ وجد المبدعون والفنانون والمهتمون بهذا الفن أنه بحاجة إلى نقد فعلي يتجاوب مع الخطاب المسرحي المعاصر بجدته وحداثته، فيجدد آلياته ويغير ميكانيزماته بما يتوافق مع المعطيات الجديدة التي خضع لها الخطاب المسرحي، خاصة في تخلصه من السمة الأدبية التي ألصقت به ردحا طويلا من الزمن فسلبته أهم ما يتميز به، كونه خطابا مزدوجا لا خطابا أحادي التكوين، إذ - ولفترة من الزمن - دفعت هذه النظرة المحدودة ".. بعض النقاد المسرحيين إلى الاقتصار على الخاصية الأدبية لهذا الخطاب، حيث وقفت دراساتهم النقدية عند حدود النص المسرحي ولم تتجاوزه إلى بقية العناصر المشكلة للعرض.." [4] .

بيد أن الكثير من المهتمين بالفن المسرحي كانوا قد تفطنوا إلى ما يواجهه فن المسرح من عقبات تحد من تطوره من بينها هذه المشكلة، فهذا الكاتب والناقد المغربي محمد الكغاط يقول بهذا الشأن : "ظل النقد المسرحي فترة طويلة من الزمن نقدا أدبيا ينطلق من النصوص الدرامية ويحاول إظهار مزاياها الأدبية وتحليلها، ولم يكن هذا الاتجاه خاصا بنقاد المسرح الغربيين، فقد تبعهم في ذلك النقاد العرب منذ أن استوردوا المسرح منهم في أواسط القرن التاسع عشر، وربما لا يزال النقد المسرحي العربي، إلى الآن، أكثر من غيره ارتباطا بالجانب الأدبي في المسرح .." [5] . غير أن التغيرات التي أفرزها الواقع الحداثي جعل الكثيرين يستوعبون ضرورة تجاوز هذه النظرة الضيقة، وتوسيع أفق النقد المسرحي ليساير ما عرفه الخطاب المسرحي "من تغيرات وتحولات أفرزتها الاتجاهات والمدارس المسرحية الحديثة .. [مما] حتم ضرورة الابتعاد عن إشكالية أدبية الفن المسرحي والاهتمام بعناصر ومكونات الخطاب المسرحي ككل، وخصوصا بعدما أصبح النقد يدرك خصائص هذا الخطاب واستقلاله عن فن الأدب" [6]، وكان السبيل إلى ذلك عن طريق التركيز على قراءة الرؤى الإخراجية والاستيعاب التام والكلي لمفهوم الكتابة الركحية من قبل المبدعين والنقاد على حد سواء، فبالنسبة للطرف الأول كانت تلك هي الطريقة الوحيدة التي تمكن من تحقيق النص المسرحي وإخراجه إلى حيز الوجود، ومن ثمة بدأ النص المسرحي يتراجع شيئا فشيئا أمام

الإخراج المسرحي وأمام العرض حسب الكاتب المغربي محمد الكفاط (*) .

وفي سياق التطور المسرحي تغلب الجانب التطبيقي الفعلي على الجانب النظري بحيث تم التركيز على الأعمال المسرحية من حيث أنها عروض لا نصوص درامية، وكثيرا ما أغفلت هذه الأخيرة لصالح ما يسمى بالعرض المسرحي، وهو ما حدث في المراحل المبكرة من المسرح الجزائري الذي عرف بأنه كان فن عرض لا فن نص، خاصة إذا تعلق الأمر بالارتجال على الخشبة، إذ كثيرا ما كانت النصوص الدرامية تموت وتنتهي مباشرة بانتهاء العرض لأنها لم تكن تدوّن إلا في شكل ملحوظات يستعين بها المؤدون طيلة المدة المخصصة لتقديم العرض، ولا نقصد بذلك زمن العرض، بل الفترة التي يمتد وفقها برنامج تقديم عرض من العروض عبر موسم مسرحي كامل .

وإذا ما عدنا مجددا إلى الحديث عن التأصيل لفن المسرح، فإننا نجد أن تاريخ المسرح العربي يثبت أن الجهود كانت مستمرة ومتواصلة لتأصيل هذا الفن، إذ تلازم - كما أسلفنا - فعلا التأسيس والتأصيل لفترة لا بأس بها خاصة في ظل غياب الفن المسرحي عن الثقافة العربية، وإذا كان فعل التأسيس يدل في مضمونه - أو بالأحرى يقر من خلال المصطلح - على أنه فعل بناء لشيء لم يكن موجودا من قبل، لكنه ليس مخلوقا من العدم في الوقت نفسه، على أساس أنه ليس ابتكارا أو خلقا جديدا باعتبار أسبقية وجوده في الثقافة الغربية، فإن التأصيل بالمقابل فعل ينطوي على جانبين مهمين، أحدهما وأهمهما هو التعامل مع التأصيل كفعل يعطي للمسرح العربي هويته العربية، وثانيهما هو محاولة التميز "والتفرد إلى جانب القضاء على التبعية للغرب أو بالأحرى الانفلات من التبعية له، وإثبات وجود أشكال مسرحية في تراث العرب" [7] . ومن هنا فإن فعل التأصيل مولود من رحم فعل التأسيس، وفعل التأسيس لا يتحقق إلا بفعل التأصيل، ليتضمن أحدهما الآخر ،لذا يمكن القول ببساطة أن سير هذين الفعلين لم يكن سيرا متوازيا فحسب، بل إنه سير يتسم بالتداخل والتقاطع على مستوى بعض النقاط والمحطات، ولعل الشعار الذي رُفع لفترة طويلة ولا يزال التمسك به مستمرا هو "من أجل خلق مسرح عربي"، وإن لم يكن بهذه الصيغة فإن صياغات هذا المطلب تعددت وتجسدت عبر جملة من الكتب التنظيرية والأعمال المسرحية رغبة في تحقيق هذا المطلب، وجعله حقيقة فعلية تتجاوز حدود رفع الشعارات، فكانت النتيجة أن انتشرت عدوى دعوة يوسف إدريس (نحو مسرح مصري) ليتبعها قالبنا المسرحي، فبيانات لمسرح عربي، والمسرح الاحتفالي ..

والمؤكد أن معظم التجارب المسرحية العربية استندت إلى ضرورة البحث عن إطار معرفي يؤطرها ويضعها في مسارها الحقيقي الذي ينأى بها قدر المستطاع عن الاستلاب والاغتراب والتغربن .. ويبحث لها عن ملامحها وتقاسيمها بشكل واضح ودقيق بما لا يدع مجالا لتماهيها مع غيرها، ولعل وعي المسرحيين العرب كان كبيرا بحيث تفطن هؤلاء إلى ضرورة إعطاء التجربة العربية وجهها الحقيقي المختلف عن الوجوه الأخرى للمسرح في العالم عبر تأصيلها، وهذا ما يؤكده الناقد المغربي عبد الرحمان بن زيدان حينما يقول إن : ".. أهم ميزة

اختص بها الفعل المسرحي العربي، من بداياته إلى الآن، هو إصراره على الدخول زمن الكتابة والتنظير لتحويل معرفته بمعرفة الغرب إلى منظومة فكرية جديدة لها خصوصياتها المحلية، والانتقال من هذا التحويل إلى إجراء آخر هو الدفع بموقفه من الخاص إلى التكوّن تكوينا جديدا بأشكال مختلفة بتجريب ينطقه بخطاب التنظير، ويعطيه فعاليته بالدعوة إلى تأصيل المسرح العربي، أو البحث له عن قالب مسرحي خاص، أو ربط واقعه وأفقه بالوعي الجمعي، وإعادة قراءة التراث العربي والعالمي وفق شروط التجربة والواقع والوظيفة والبنية والبنيات في نص المؤلف، أو في نص العرض .." [8] .

ولقد تجسد مطلب التنظير فعليا بجملة من الكتابات التي كانت في مجملها دعوات لتأصيل المسرح العربي، ولعل أبرزها دعوة يوسف إدريس في (نحو مسرح مصري) عبر مسرحية الفرافير، وتوفيق الحكيم عبر (قالبنا المسرحي)، و(بيانات لمسرح عربي جديد) لسعد الله ونوس، والدعوة إلى المسرح الاحتفالي في المسرح المغربي، ومسرح المغرب العربي بشكل عام وتجربة عبد الكريم برشيد .. وغيرها من التجارب التي اختلفت في الصيغة - وإن تشابه بعضها - ولكنها اتفقت في الرؤية التي تتركز في "التآلف والاتفاق حول ضرورة إعطاء هذا المسرح صوته وعمقه ودلالاته الإنسانية دون تكرار ما قيل في نظريات سابقة، أو إعادة ما قيل في نصوص موجودة، ودون الارتماء في دوامة النموذج الواحد، والمحاكاة الواحدة، والنقل والاقتباس المقلد، وهذا يعني التمرد على عناصر التماهي مع الغرب ومع نظرياته المسرحية بخصوصياتها الغربية" [9] .

دعوات التأصيل والبحث عن شكل للمسرح العربي :

لقد بات البحث عن شكل عربي لمسرح عربي أصيل، أمر أكثر من ضروري في محاولة جادة للتوفيق بين الأسلوب الواقعي للعمل المسرحي والقيم الجمالية، بالاستناد إلى تراثنا، ألم يطرح يوسف إدريس سؤالا مهما ظل يلح عليه - هو ما قاده إلى الدعوة إلى مسرح السامر المصري - باحثا له عن إجابة فعلية مقنعة، حين قال : "هل لم يعد هناك سوى طريق واحد على المسرح المصري أن يمضي فيه، وذلك بقبول الأساس المعرّب والمضي في تطويره إلى أن يتلاءم مع طبيعتنا ؟ أم لكي نكتشف مسرحنا الحقيقي الخاص بنا علينا أن نسلك طريقا مختلفا تماما يكاد يكون عكس الطريق الأول، طريق أشق قليلا لأن علينا أن نكشف أنفسنا ونكتشفها في نقطة يكتنفها غموض كثير هي كطبيعتها الدرامية وكنهها المسرحي ؟ " [10] .

ومن هنا فإن هذه الدعوة وجمل الدعوات التنظيرية التي سعت للتأسيس لهذا المسرح كانت تنشد إيجاد شكل مسرحي مغاير؛ إنها تبحث ببساطة عن الشكل المتفرد للمسرح العربي بحيث يكون مختلفا أو على الأقل بعيدا بعض الشيء عن شكل المسرح الأرسطي والمسرح البريختي، شكل نابع من البيئة العربية ومن تراثها، يسير جنباً إلى جنب مع البحث عن مضمون عربي على الصعيد التنظيري، وذلك ما لمسناه من الدعوات السالف ذكرها

(مسرح السامر) الذي دعا إليه يوسف إدريس سنة 1964 ودعوة توفيق الحكيم إلى مسرح الفرجة سنة 1966، والدعوة إلى المسرح المرتجل التي نادى بها الدكتور علي الراعي، وتتابعت الدعوات بعد سنة 1967 ، فكانت دعوة سعد الله ونوس إلى المسرح التسييسي، ودعوة عبد الكريم برشيد إلى المسرح الاحتفالي، وغيرها من الدعوات (**) . "وتكمن أهمية هذه الدعوات في أنها اعتمدت على التراث العربي بأشكاله المختلفة، وامتدت لتشمل العرض المسرحي، وبناء المسرح، وأسلوب الأداء التمثيلي، والعلاقة بين العرض المسرحي والجمهور، وعالجت نماذج متعددة من التراث سعياً إلى تطويرها، في محاولة لوضع نظرية جديدة في الدراما العربية، تنبع من العقلية العربية، وتنطلق من الجذور الحضارية للأمة العربية" [11] .

لقد اختلفت الرؤية في إطار الدعوة إلى تأصيل التجربة المسرحية العربية مما أعطى بعدا أعمق لعملية التنظير التي ارتكزت على جملة من المنطلقات تستند في مجملها "إلى رؤية فلسفية مرتبطة بوضع معرفي محكوم بالعلاقات بين العلوم والمعارف والفنون بشكل عام للوصول إلى الشكل المسرحي الخاص، وبالتالي الوصول إلى صيغ فرجوية يتنامى فيها الوعي بخطاب المسرح وخطاب النقد وخطاب التجاوز" [12] . ولعل هذه الجوانب والأسس ما كانت لتأخذ بعدها الحقيقي ولا فعاليتها في الواقع لو لم تتحرك في اتجاهات يفرضها منطق الواقع المعرفي والفكري والاجتماعي .. للعالم العربي، وأبرزها :

" 1 ـ أن فعل البحث عن نهضة عربية حقيقية كانت له امتداداته في الفعل الثقافي العربي لتأسيس أجناس أدبية موصولة بهذه النهضة ..
2 ـ أن فعل التحرر من أسر النظريات الغربية كان يوازيه فعل آخر هو تقديم مشروع نظريات عربية للمسرح العربي المبحوث عنه داخل تناقض الواقع العربي .
3 ـ أن فعل التأصيل الذي حرك خطاب النهضة العربية، وحرك امتداداته في كتابات القوميين العرب، كان أساس الدعوة إلى تبني خطاب عروبي في رؤية عروبية لمسرح عربي.." [13] .

إن دعوات التأصيل تلك ومن خلفها دعوات التنظير للمسرح العربي كانت تصب في اتجاه واحد، وإن تمايزت طريقة الطرح ومكمن التجربة، لذا كانت هنالك حالة من البحث المستمر عن أشكال وصور مختلفة لمسرح واحد هو المسرح العربي، حيث إننا نجد أن التأسيس والتنظير والإبداع والتأصيل والتجريب عمليات ارتبطت كلها بموثق واحد هدفه الأسمى والأساسي هو ".. إحداث نقلة حقيقية في الممارسة المسرحية لإدخالها أزمنة إبداعية أخرى، وبدأ هذا المسرح يعيش سؤاله في إبداعه، وصار السؤال في التنظير طرحا معرفيا في ثقافة مسرحية لم تكن من قبل تتجرأ على طرح السؤال أو التفكير به أو فتح المغلق به، وهذا ما تمخضت عنه ولادة دلالات نظرية جديدة لتنظير مسرحي كان يضع مشروعه إما من موقع إقليمي مغلق" [14]، كتجربة مسرح الحلقة مع المبدع الجزائري ولد عبد الرحمان كاكي وكذا عبد القادر علولة، وإن كانت هذه التجربة المحلية منفتحة على باقي التجارب المسرحية في المشرق

العربي، والمسرح في المغرب العربي على وجه الخصوص خاصة ما تعلق منها بالطابع الاحتفالي الفرجوي كما في المسرح الاحتفالي الذي دعا إليه المبدعون المغاربة، ومسرح السامر في المسرح المصري كما دعا إليه يوسف إدريس، أو الحكواتي كما في مسرح بلاد الشام سورية ولبنان وفلسطين، أو ربما تمت موقعة هذا المسرح أو التنظير له ضمن "رؤية قومية، أو .. [بوضعه] في سياقه العام والشامل لجعل الإنسان قطب المسرح في حيويته وديمومته داخل النسق الاجتماعي والحضاري العربي" [15]، كما في بيانات سعد الله ونوس لمسرح عربي جديد التي تتميز باتساع أفقها لتحلم بمسرح عربي خالص ومخلص لقضايا الجماهير، متبنيا لأحلام وآمال وطموحات وهواجس وآلام .. الشعوب العربية من المحيط إلى الخليج . وهذا ما نود - في الحقيقة - التأكيد عليه من أن "اتجاهات التأصيل في المسرح العربي سواء تلك التي اعتمدت على الاستمداد من الواقع، أو التي اتخذت التراث وسيلة للتعبير، عن طريق الاستعانة بالشخصية التراثية، وخلقها خلقا عصريا، أو عن طريق الاستعانة بالحدث، قد ارتبطت بالبيئة عن طريق الالتزام بقضايا الجماهير، واتسمت بوضوح الرؤية الفكرية والاجتماعية، وواكبت العصر وتغيره الدائم، ودلت على وعي عميق وجرأة واضحة، ضمن رؤية كلية شاملة، أدركت أبعاد الواقع وحاولت أن تكشف أسباب الحقيقة الكامنة وراء ظواهره وقد أثار بعضها حسا عميقا بالقمة بهدف تحريض الجماهير على ممارسة دورها" [16] . ولعل هذه القضايا الهامة هي من أبرز النقاط المثارة للنقاش والإثراء في بيانات سعد الله ونوس الذي حاول أن يركز على الجمهور كلبنة أساسية في المضامين التي بنى عليها أعماله المسرحية (الملك هو الملك، رأس المملوك جابر، الفيل يا ملك الزمان، رحلة حنظلة من الحلم إلى اليقظة ..) من جهة، وكعنصر أساسي في العملية المسرحية ومسهم حقيقي في بناء الفعل المسرحي - من جهة أخرى - الذي يقوم على هدف التغيير والهدم والإزاحة، وهي بعض أسس التجريب الذي يقوم على التقويض والتجاوز إلى ممارسة جديدة أو مختلفة ومغايرة تهدف إلى تحقيق أثر فني ما عن وعي وقصد، لأن التجريب في جوهره فعل واع مبطن بالقصدية التي تعطيه مشروعية اختبار بعض عناصر التجربة المسرحية في جو من الحرية التي تمكن من وضع المسلمات والبديهيات موضع شك ومساءلة، وإعادة نظر، ووضع مجموعة من الفرضيات ومحاولة اختبارها وفق الأسلوب العلمي التجريبي، وتسجيل النتائج المتوصل إليها بعد ذلك .

ومعظم التجارب الناجحة في المسرح العالمي، كالمسرح الملحمي عند بريشت، ومسرح العبث واللامعقول عند أوجين يونسكو، وصموائيل بيكيت .. ومسرح القسوة لأنطونان أرتو، والمسرح الفقير لجروتوفسكي .. وغيرها من التجارب المسرحية قامت على التجربة ووضع عناصر الفعل المسرحي موضع التجريب والامتحان والاختبار والبحث - بجانب كبير جدا من العلمية والموضوعية - عن التغيير الذي قد تحدثه هذه التجارب في العملية المسرحية، وتأثيرها تحديدا على الجمهور المتلقي الذي يبقى لب العملية المسرحية والمقصود بكل تجريب فعلي .

ولعل القارئ يتساءل في هذا الموضع عن تجاوزنا الحديث عن مصطلح التجريب - الذي لاكته الألسنة كثيرا، وجفت الأقلام، وهي تحاول تحديد مفهوم له - لأنه في اعتقادنا أنه قد

عفا الزمن عن سؤال الماهية وإن كان الأمر ضروريا في بعض الحالات، ولكن التجاوز جاء من قبيل أن الممارس والمبدع في الفن المسرحي بإمكانه أن يكوّن رؤيته الخاصة حول التجريب، ولأنه وفي كل مرة يطرح فيها التساؤل حول التجريب، نجد آراء متباينة، فلكل وجهة نظره وممارساته التي تعكس نظرته الخاصة حول التجريب دون أن يلزم بها غيره . ولا شك أن السؤال حول التجريب وماهيته وشكله لم يعد سؤالا ملغزا ولا يشكل هاجسا للمبدعين المسرحيين كما كان في البدايات الأولى لاحتكاكهم بهذا المصطلح، بل إن مجرد طرح سؤال من هذا القبيل مدعاة للتعجب والسخرية، فهاهو أكرم اليوسف يقول : "إن الحديث الدائر حول تحديد مدى أهمية التجريب، ومفهومه، قد تم تجاوزه منذ أمد بعيد، ومن المؤسف أن نرى بعض النقاد العرب لا يزالون يتجادلون حول الموضوع ذاته. وفي اعتقادي أن التجريب هو لب وجوهر المسرح منذ حضارة الإغريق وإلى يومنا هذا، فطالما أن هنالك حياة هنالك تجريب" [17] . فلم يعد التجريب إذن مصطلحا مأزقيا ولا مؤرقا، بل أضحى بعد سلسلة التجارب المسرحية العربية التي خاضت غماره تكفر بحدوده، وإن كان لا حدود له، أو بالأحرى ترفض أن تسجن نفسها في هلاميته وانفلاته، فراحت الذوات المسرحية المبدعة تطلق العنان لنفسها لتجرب وفق الطريقة التي تراها مناسبة أو ترضي طموحها وتكشف عن أهدافها، وتبعث جذوة الابتكار والتجديد في ثناياها؛ فكانت التجارب متنوعة والممارسات ثرية، ولكنها لا تخلو من السقطات الفنية .

ولعل حديثنا عن التجارب المسرحية العربية المؤصلة للمسرح العربي هي تجريب بكل ما تحمله الكلمة من معنى، لأنه تجريب كان مؤسسا عن وعي وقصد، وبهدف أو أهداف عديدة، تجريب لم ينطلق من فراغ بل استند إلى الخلفية المعرفية التي تحققت في المسرح الغربي بناء على التجارب والاتجاهات الحديثة، مع محاولة جادة في الانفلات من أسرها، والركون إلى المخزون التراثي الذي كان ولا يزال معينا لا ينضب من حيث ما يكتنزه من مضامين وأشكال تراثية تنطوي على العنصر الدرامي والتواصل الذي يكفل لهم حق استغلالها بشكل معاصر لإعطاء صبغة عربية لهذا المسرح، لذلك وجدنا الكثير من المنظرين قد لجأوا إلى التراث لاستعارة الأشكال التراثية واستغلالها الاستغلال الأمثل (كالحلقة، والحكواتي، والسامر، وسلطان الطلبة، والبساط ..) بإبداع أعمال مسرحية تعكس تجريبهم على مستويات عديدة فكان أن نجح بعضها وأخفق البعض الآخر جزئيا، ولا تزال التجارب تتوالى والممارسات مستمرة، والبحث متواصل عن تجريب لا يضيق فيه الشكل بالمضمون أو العكس مع سعي دائم للخروج من سحر دائرة المسرح الغربي، وإن كان ذلك صعبا بالنسبة للكثيرين ممن تأثروا بأقطاب التجارب المسرحية المعاصرة، ولكنه ليس بالأمر المستحيل .

وسنقف فيما يلي على واحدة من الدعوات التي كان لها بالغ الأثر في ما تلاها من دعوات، ألا وهي دعوة يوسف إدريس (نحو مسرح مصري) لاستكناه لبها ومعرفة جوهرها والوقوف على هواجس وأهداف صاحبها، وإن بشكل جزئي ومقتضب .

دعوة يوسف إدريس (نحو مسرح مصري) :

إن المتأمل لدعوة يوسف إدريس (نحو مسرح مصري) يجدها دعوة محلية بحتة لقيت صداها في حينها لكونها دعوة جديدة خرجت من رحم الرغبة في الاستقلالية والسعي نحو التميز والاختلاف عن الآخر، وهروبا من الاستلاب والانبهار الذي وسم أعمال وكتابات المسرحيين العرب . ورغم الجدة والإبداع الذي يميز بعضها إلا أن الحاجة كانت ملحة لوضع الحدود والفواصل التي تفصل هذا المسرح العربي وتُميزه عن المسرح الغربي المستورد، والذي كان مُمدا للأول بالكثير من أبجديات الفن المسرحي .. وكأننا بدعوة يوسف إدريس صرخة في وسط الجلبة والفوضى يشد صاحبها انتباه الجميع إلى ضرورة التفكير بجدية بما سنتركه للأجيال المقبلة، وهل يرضى الجميع أن تكون التركة المسرحية التي سيرثها هؤلاء عبارة عن هجين لا يتبين صاحبه ملامح أجداده من ملامح أجداد الآخر ؟ ، ثم هل نحن مجبرون على أن نبقى في عباءة الآخر، هاته العباءة التي كانت غطاء لنا في وقت من الأوقات الملحة ؟ .

ومن هنا، فإن هذه الدعوة تكتسب مشروعيتها لأكثر من سبب مما ذكرناه سابقا، ولعل أبرزها محاولة الاستقلالية والتحرر فنيا وفكريا كما تم التحرر لجل البلاد العربية في تلك الفترة سياسيا . غير أننا نرى في دعوة يوسف إدريس دعوة محلية ضيقة، وإن لم تكن في زمنها كذلك، نظرا لجدة الطرح وحداثة الفكرة آنذاك، يقول يوسف إدريس في مقدمة الطبعة الثامنة لمسرحية الفرافير سنة 1988 بهذا الشأن : "وأنت تقرأ هذه المقدمة التي كتبتها لن تحس بالاستغراب لكثير مما جاء فيها وكأنها آراء سبق أن قرأتها أو سمعت بها، لكنها لم تكن كذلك عام 1964، كانت شيئا جديدا تماما على المسرح العربي كله، وكان مجرد المناداة بها عمل جريء يستحق من الكاتب قطع رقبته . الآن يبدو كل شيء عاديا وليس بمستغرب، ذلك أن هذا الرأي الذي كان جريئا .. سرعان ما أخذ ينتشر يأخذ به كتاب من المغرب وسوريا ومن الكويت وتونس، بل يأخذ به المسرح التجاري كمسرح تحية كاريوكا، وأصبحت مسألة التمسرح تزاول بعادية مطلقة، وانطلق المسرح السياسي نابعا من الفرافير ليشمل أرجاء وملامح حياتنا" [18] .

لقد ركز يوسف إدريس في دعوته على التمسرح كظاهرة ينبغي أن تكون لصيقة بالمسرح، بل إن المسرح لا يكون مسرحا إلا بالتمسرح الذي يختلف تماما عن الفرجة؛ فالمسرح - في رأيه - "ليس هو المكان أو الاجتماع الذي (تتفرج) فيه على شيء، إن هذا ابتكر له شعبنا كلمة (فرجة) أو رؤية أو مشاهدة، أما المسرح فهو اجتماع لابد أن يشترك فيه كل فرد من الأفراد الحاضرين" [19] . ومن هنا كان التركيز على العمل الجماعي والإبداع الذي يشترك الجميع في صياغته وحياكة خيوطه، حيث يضفي كل فرد من ذاته الإنسانية، وجمالياته الفردية ما يسهم به في بناء العمل الفني الجماعي، فينصهر وتذوب ذاتيته بل وذاتية كل فرد في الجماعة، ليصنع الجميع إشراق هذا العمل أو ذاك، ولن يتحقق هذا المبتغى في المسرح إلا بالتمسرح .

لقد نادى يوسف إدريس عبر (نحو مسرح مصري) بجملة من الأهداف التي ينبغي أن تتحقق ويتحقق من خلالها وجود المسرح المصري وكينونته الفعلية، بعيدا عن أي تماه أو تشابه حتى مع المسرح الغربي، غير أن هذا المطلب بقي بعيد المنال إذ أثبتت أفكاره عكس ما دعا إليه عبر مسرحية الفرافير التي جاءت كدعم لدعوته، فإذا بها تنقلب جزء مفندا لما يدعو إليه، لأنه ببساطة شديدة لم يتمكن من تحقيقه عبر الفرافير، وهذا ما تؤكده مجمل الدراسات التي وقفت بدقة عند دعوة يوسف إدريس، ويكفي أن نقف عند ما قاله عصام الدين أبو العلا في كتابه المسرحية العربي الحقيقة التاريخية والزيف الفني عن الفرافير : "يتضح من خلال هذه الدراسة أن يوسف إدريس قد قدم تنظيرا لما يمكن أن تكون عليه (المسرحية المصرية - العربية الأصيلة) ولكنه شذ عن هذا التنظير إلى دائرة لويجي براندياللو الغربي" [20] . ويأتي هذا الحكم لعصام الدين أبو العلا من منطلق أن يوسف إدريس قد حاول عبر دعوته تلك خلق قالب مسرحي عربي مصري أصيل ينطلق من السامر المصري دون الاصطدام أو بالأحرى التأثر بالتيارات والمذاهب الغربية في هذا الفن، غير أنه لم يقو على تحقيق هذا المطلب فوجد نفسه يدور في فلك المسرح الغربي .

المسرح العربي وفعل التجريب :

إن التجريب في المسرح العربي انطلق من أرضية تختلف تماما عما واجه المسرح الغربي، حيث إن الثورة والتمرد والرغبة في التغيير شملت كافة المجالات والميادين، وكان من الطبيعي أن تنتشر عدوى التجريب في نسيج الفنون والآداب .

لقد كان المسرح العربي ولا يزال "في حاجة إلى ترسيخ الكتابة الدرامية بتقاليدها المعروفة، لكي يستطيع بعد ذلك الانزياح عن التراكمات المتحصلة . لقد ظهرت تجارب مهمة .. عمل أصحابها على الجمع بين الإخراج والتأليف (محمد الكغاط، روجيه عساف، الطيب الصديقي، فاضل الجعايبي ..) ولكنها بقيت .. محدودة وموقوفة على أصحابها" [21]، وهي تجارب نادرة لا تزال يحتفى بها لأنها بنيت عن تجربة وخبرة، واختبار دقيق لعناصر العملية المسرحية عن وعي وإدراك لجماليات الفن المسرحي وما تقتضيه من بحث لإضفاء أو بالأحرى الحفاظ على الألق الفني والزخم الفكري الذي تحفل به هذه التجارب . وإذا كان هؤلاء قد اضطلعوا بمهمة صعبة - لكنها غير مستحيلة - لتقديم عصارة فكرهم للنهوض بالمسرح العربي في محاولات ملحة لإعطائه سماته، فإن البعض "راهن .. على التأليف والإخراج فجاءت أعمالهم ضعيفة لا هي بالأعمال الكلاسيكية المحترمة، ولا هي بالعروض المسرحية الحداثية . ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل انبرى عدد من الكتاب إلى المراهنة على كتابة نصوص تراعي الجانب الفرجوي والجمالي، أي تراعي خصوصية العرض المسرحي، فجاءت نصوصا مفتقرة إلى العمق الدرامي .. عبارة عن إرشادات مسرحية متلاحقة، فلم تكن بذلك نصوصا درامية كلاسيكية، ولا مشاريع عروض مكتملة . لعل هذا الرهان هو الذي يدفع نحو الاقتباس الذي يسمح للمخرج بأن يشغل المؤلف فيه، فيحصل على نص (هجين). ومن هنا، يطغى الجانب التقني

الذي أشرنا إليه، ويتجه البحث المسرحي نحو الجماليات الخالصة" [22] . ولنا أن نقر وفقا لما تمت ملاحظته من تجارب مسرحية بأن "المراهنة على الحداثة في المسرح أمر جميل ومستحب، ولكن المبالغة في الحداثة دون حاجة ولا داع قد تنتج الكارثة" [23] . وهذا ما يقتضي بالضرورة النظر إلى الفعل المسرحي الحداثي على أنه فعل يتموقع في المنظومة المعرفية الفكرية تموقعا استراتيجيا محكما، ويتوزع على النسيج الفني بانسيابية تخلف وراءها فسيفساء ذات أبعاد جمالية ساحرة، تضم في ثناياها كل الجوانب التي قد تسهم بشكل أو بآخر في صناعة الحدث أو الفعل المسرحي بتعدد صوره وتنوّع مكوناته، واختلاف أنماط لغاته البصرية منها والسمعية.. ليتجسد على ركح أيّا ما كان شكله ليصنع فرجة تنطوي على متعة فكرية وفنية .. لا متناهية تستمر آمادا طويلة وهي تداعب ذهن المتلقي، وتدفعه لاستحضار هذه الأعمال الخالدة، وتجعله يطرح أسئلة تتجدد وتتغير وتتكيف مع اللحظة الراهنة .

والتجريب بهذا المعنى يسعى بلا شك للانخراط في الحداثة التي لا يمكن أن تتأسس في غياب ثورة على القوالب الجاهزة، والأشكال المعلبة، والمضامين المقولبة، وعلى الثبات في الرؤية والفن والنظرة للكون والعالم، بغية بناء المغايرة والتحول، وبالتالي التحرر من سلطة المستهلك والجاهز والسطحي، وفي ذلك إدراك لفعل التجريب بما هو تمرد وتغيير وثورة وتحطيم للمألوف والعادي، وسعي لاقتحام لحظة الإبداع باعتبارها صيرورة وتحولا مستمرا ونسقا دائما لسلطة النموذج والجاهز. ومما لا شك فيه أن هذا السيل الجارف من التمرد يقتضي "تجديد الرؤية لوظيفة المسرح والقيم المهيمنة داخله وبالأخص هيمنة الكلمة وسلطة المؤلف، ولن يكون ذلك متأتيا إلا بإعادة النظر في مجموعة من الثوابت منها : مفهوم المخرج للارتقاء به من مجرد وسيط بين الجمهور والنص الأدبي، إلى مبدع وخالق للعلامات والأنساق على فضاء الركح . هذا مع اعتبار الدور المتعدد للممثل بوصفه منتجاً ومنتوجاً ضمن مجال العلامات كما تقول أوبرسفليد" [24] .

ويؤكد الناقد المغربي عبد الرحمان بن زيدان في هذا السياق ظهور مجموعة من الكتابات النقدية والاجتهادات التنظيرية التي تهدف إلى "ترسيخ فعل مسرحي بديل قائم على جدلية الانفتاح على الآخر والذات، ومستوعب لخصوصيات العمل المسرحي وآليات اشتغاله، وموصول بحركية المجتمع وتحولاته الثقافية والسياسية والفكرية .. تنظيرات سعت إلى تخصيب السؤال النقدي وربطه بمرجعية الذات كسؤال حول الهوية، وربط الذات بالآخر في نطاق رصد علاقة المثاقفة والتفاعل مع الآخر" [25] . كما يضيف ذات الناقد من جهة أخرى بأن هذه التجارب التنظيرية دفعت الفعل المسرحي في اتجاه تحديث مستويات الاشتغال وآليات العمل المسرحي، مؤكدا في الوقت نفسه على أن "سلطة التحديث لم تنحصر في البعد التنظيري بل انخرطت في معمعة التطبيقي وذلك بواسطة مجموعات عمل مسرحية وورشات ذات بعد تجريبي (عملت عل زعزعة أركان التماهي مع الجاهز، وانطلقت من العمل المختبري لصياغة خطاب مسرحي خارج سلطة النص اللغوي) " [26] . ويكفي أن نذكر مركز الهناجر بالقاهرة مثلا والتجارب التي تقام على مستواه، إلى جانب الجهود المبذولة من قبل المجموعات والفرق هنا

وهناك، وإن لم تنتظم تحت إطار رسمي فقد انتظمت بشكل تلقائي وحاولت أن تحقق أهدافها، كجماعة المسرح الاحتفالي بإصدارها لجملة من البيانات التي تتحكم في هذا النوع من المسرح أو بالأحرى تحرر المسرح من وجهة نظر خاصة، أو فرقة الحكواتي لروجيه عساف، والانتظام في إطار الإبداع الجماعي، والأمر ذاته مع الفنان ولد عبد الرحمان كاكي .

والحقيقة أن المطلع على بعض التجارب العربية الرائدة يلمس روح الجدة ويشم عبق الحداثة يفوح بين جوانحها يحدوها تجريب مستمر بحثا عن الأفضل، تجارب انطلقت من واقعها ولم تتنكر له، صنعت نفسها بنفسها بالعودة إلى التراث المتنوع بتنوع البلاد العربية وتلون مساحاتها الجغرافية الممتدة بين المشرق والمغرب والخليج العربي لتصنع مشهدا يحمل في طياته ملامح التجديد الذي ينطلق من الذات ليعود إليها وفق صوغ ينبع من ثناياها ليصنع نفسه ويصوغها وفقا لمبتغى الذات .

مسارات التأصيل للمسرح العربي

منذ معرفة العرب بفن المسرح وهم يحاولون إعطاء شرعية لوجوده واستخراج شهادة ميلاد له، ومن ثم كان التعامل معه وفق منحيين متباينين، أحدهما يرتكز على مبدأ استنبات المسرح الغربي في التربة العربية من خلال الترجمة والاقتباس والتقليد والتبيئة العربية والمسرحة .. ما وقفنا عليه في المحاور السابقة، أما الثاني فيأخذ بأسباب الحداثة والتجديد وتأصيل المسرح العربي، وذلك بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، عن طريق التوفيق بين قوالب المسرح الغربي وحداثة اتجاهاته، وآخر ما تم التوصل إلى ابتكاره في مجال التقنية المسرحية في مجال السينوغرافيا .. أو ما تم تحديثه من تقنيات وموافقة كل ذلك مع المضامين المستقاة من التراث . ويتخذ التأصيل الذي يقوم على الاشتغال على التراث وتوظيفه أشكال عدة "إما باعتباره مادة تراثية تاريخية أو صوفية أو أدبية أو دينية .. وإما باعتباره موقفا إيديولوجيا، وإما باعتباره قالبا فنيا لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تمظهراتها الصراعية والجدلية" [27] .

لقد توسمت جهود المسرحيين العرب على اختلاف توجهاتهم، وتباين رؤاهم تأصيل الظاهرة المسرحية كل من وجهة نظره، واختلفت طريقتهم في عملية التأصيل وتمايزت منطلقاتهم، ويحدد جميل حمداوي عمرو أربع محطات أساسية أثناء الحديث عن التأصيل في المسرح العربي :

1 ـ تأصيل المسرح العربي اعتمادا على المضمون التراثي، والتي لعب فيها التراث بمضامينه دورا أساسيا في إعطاء نوع من الشرعية لهذه الظاهرة، بحيث كانت العودة إلى الماضي والبحث فيما يكتنزه من تراث وإسقاطه على الواقع؛ إذ لجأ المستلهمون إلى قراءة جديدة للتراث في محاولة لمعالجة الواقع باستحضار الماضي بكل أبعاده وتجلياته .

2 ـ تأصيل المسرح العربي ارتكازا على الشكل أو القالب التراثي . وينبع هذا النوع من التأصيل من القصور الذي يكتنف توظيف المضامين التراثية التي لم تستوف فعل التأصيل وتجديد المسرح العربي بالشكل المرغوب، لذلك تولدت الرغبة لدى المؤصلين من المسرحيين المبدعين في البحث عن أشكال وقوالب تراثية قد تستكمل الجانب المنقوص من هذه العملية، في ظل عجز المضامين التراثية عن تحقيق مطلب التأصيل "كتوظيف أشكاله ما قبل المسرحية وقوالبه الاحتفالية وطقوسه الدينية واللعبية التي تحمل موروثا دراميا وتشخيصيا قابلا لمعالجته دراميا" [28] .

ولعل أبرزها وأنسبها لاحتواء العملية الدرامية المسرحية والأكثر استجابة لديناميكية الفعل الدرامي وحركية الأشكال الما قبل مسرحية، والتي تدخل في صياغة السياق الاجتماعي وبنائه المرتكز على التواصل وفعل المشاركة . وقد تنوعت هذه الأشكال بتنوع المواقع الجغرافية والثقافات والحضارات التي عرفتها الشعوب العربية من المحيط إلى الخليج، ومن أبرز القوالب الدرامية التراثية الأصيلة التي وظفها المسرحيون العرب في إبداعاتهم المسرحية في مراحل مبكرة عبر مجموعة من القوالب كقالب السامر الذي تبناه يوسف إدريس في مسرحية "الفرافير"، وقالب الليالي الذي طبقه ألفرد فرج في بعض أعماله، إضافة إلى سعد الله ونوس الذي وظف مسرح المقهى في مسرحيته "سهرة مع أبي خليل القباني"، ".. وطريقة مجالس التراث أو شكل الديوان الدائري عند قاسم محمد من العراق، وفن المقامات عند الطيب الصديقي في "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، والذي وظف كذلك فن البساط في مسرحيته : "أبو حيان التوحيدي"، وخيال الظل الذي وظفه عبد الكريم برشيد في مسرحيته "ابن الرومي في مدن الصفيح"، والحلقة التي استعملها أحمد الطيب العلج في "القاضي في الحلقة" والطيب الصديقي في "ديوان عبد الرحمن المجذوب" .. وقالب سلطان الطلبة المستعمل في مسرحية .. الصديقي .. "سلطان الطلبة"، والمسرح الشعبي .. في مسرح كاكي .. ومسرح "القوال" عند عبد القادر علولة بالجزائر" [29] .

3 ـ التأصيل التنظيري، وهو ما تلخص في تلك الدعوات المشفوعة ببيانات ترصد الخطوط العريضة أو الرئيسية للمسرح العربي المنشود، وتنوعت الأساليب، واختلفت طبيعة كل دعوة، وتمايزت القوالب بتمايز الشروط التي تحكم كل قالب منها، غير أن جوهرها بقي واحد وهو التأسيس لشكل مسرحي عربي، قد يصبح يوما ما عالميا، عبر محاولة جادة لصياغة نظرية مكتملة العناصر والبنى تثبت جدواها ونجاعتها، بحيث تسمح بالترويج لها وتبنيها كأسلوب أو طريقة أو مذهب جديد في المسرح، غير أن ذلك لم يتحقق بعد .

4 ـ التأصيل التطبيقي (نصوص وعروض مسرحية تأصيلية مضمونا وقالبا) . وقد كانت لإسهامات بعض المخرجين الدور البارز في تجسيد هذا النوع من التأصيل الذي يرتكز على الإبداع في المسرح وللمسرح، إخراجا وتأليفا بالتطبيق الميداني دون أن يمهد هؤلاء لتطبيقاتهم وأعمالهم بكتابات نظرية، من مثل ما رأيناه مع برشيد ويوسف إدريس .. و"الطيب

الصديقي الذي وظف كثيرا من الظواهر الاحتفالية في مسرحياته .. وألفرد فرج الذي سار على منوال المسرح الارتجالي أو الكوميديا دي لارطي الإيطالية كما عند بيراندللو .. ومحمود دياب في مسرحيته : "ليالي الحصاد" دون أن ننسى تطبيقات عز الدين المدني، وعبد القادر علولة، وكاكي الجزائري، وقاسم محمد في "بغداد الجد والهزل" و"مجالس التراث"، ويوسف العاني في "المفتاح"، دون أن ننسى صلاح القصب، وريمون جبارة" [30]، وجواد الأسدي .. ومعظم هؤلاء مخرجون أو مخرجون مؤلفون، أم هم تشكيلة جمع أصحابها بين التمثيل والتأليف والإخراج كعبد القادر علولة، احمد بن قطاف، في الجزائر ..

ومهما يكن من أمر فقد تباينت الطرق واختلفت الرؤى في محاولة تأصيل المسرح العربي، غير أن جميع الباحثين اجتمعوا حول نقطة مهمة وهي محاولة تحقيق هذا الهدف بشتى الوسائل والطرق. وإذا كان البعض يعتقد اعتقادا جازما أن التراث جانب مهم في إتمام هذه العملية، فإن البعض يخالف هذه المسلمة من حيث مبدأ التعامل مع التراث وكيفية تناوله، إذ إن سبل التعامل المتباينة، صارت إشكالية من الإشكاليات التي يعاني منها المسرح العربي، بدل الإفادة منها، ويحاول الباحث والناقد عادل قرشولي الوقوف على هذه النقطة معتقدا أن الانطلاقة في حد ذاتها لم تكن سليمة باتجاه فعل التأسيس المتوخى تحقيقه في عملية التأصيل من حيث "التركيز على موضوعة التوجه إلى التراث العربي لاستقرائه بشكل تعميمي .. إن هذه الإشكالية لم تكن في التوجه إلى هذا التراث، لأن هذه العملية مشروعة وضرورية .. [ف] التراث هو المد الحضاري نحو العراقة . ولكن الإشكالية كمنت في تعميم توجهنا إلى هذا التراث انطلاقا من مقولة يوسف إدريس" [31] دون وعي كاف . وأبرز الإشكاليات التي أحدثها هذا التوجه غير المؤسس بطريقة دقيقة ـ حسب عادل قرشولي دائما ـ "أننا توجهنا للتراث لنقوم بعملية قيصرية للبرهنة على وجود مسرح غربي في هذا التراث من خلال ما اكتشفناه من ظواهر سميناها مسرحية . هذه الظواهر التي تتراوح بين الطقسي والفلكلوري هي موجودة ولا شك في الذاكرة العربية، لكنها لم تكن يوما مسرحا، وهذا مفهوم عن المسرح يجعلنا نقول "ليس كل احتفال مسرحا، فالمسرح فعل إرادي في خلق المسرح" " [32] .

فمن الإرادة إذن ولد المسرح العربي بغض النظر عن اعتبار الأشكال الفرجوية والنصوص التي تحمل في طياتها العنصر الدرامي، كبداية حقيقية للمسرح العربي، فإن لم تكن تشكل بذاتها مسرحا فقد أسهمت في إعطاء خصوصية لهذا المسرح لتميزه عن غيره من المسارح الأخرى . ولهذا الغرض كان الاهتمام كبيرا بالتأسيس لمسرح عربي على الرغم من أن الانطلاقة كانت متباينة من مسرح إلى آخر، ابتداء من دول المشرق العربي الذي كان له فضل السبق في معرفة ونشر هذا المسرح في شكله الغربي، مرورا ببلدان المغرب العربي دون أن ننسى دول الخليج العربي . وبرغم التباين، فإن ثمة نقاط التقاء كثيرة بين هذه المسارح بحكم انتمائها إلى ذات الحضارة وتقاسمها ذات الاهتمامات والأعباء، مما جعل التأثير والتأثر بينها واضح المعالم، حيث اشترك الجميع في محاولة التأسيس لهذا المسرح، ومحاولة إيجاد صيغة عربية مشتركة لمسرح موحد هو المسرح العربي . وإذا كان هذا المطلب بعيد المنال في الوقت الحاضر

فإنه ممكن الحدوث بلا شك إذا انتفت بعض الشروط التي حالت دون ذلك الآن .

ولعل أبرز عنصر حال دون توحيد الرؤية هو اشتراك الجميع في الثقافة القومية، وتقاسم التراث العربي كإرث مشترك إلا أن لكل مجتمع من المجتمعات العربية تراثه المحلي، وثقافته الشعبية الخاصة التي تشكل الجانب الوجداني والروحي والمادي لأفراد هذا المجتمع أو ذاك ما يجعل الأمر صعبا في تبني تراث على حساب آخر، فلكل أمة تراثها الذي يشكل الجانب الروحي الموحد لصفوف أفرادها، لذلك وجدنا الناقد المغربي عبد الرحمن بن زيدان يؤكد في معرض حديثه عن التجريب في المسرح العربي جملة من الحقائق التي لا يمكن غض الطرف عنها وهي :

" ـ أن المسرح العربي مسارح .
ـ أن الكتابة فيه وحوله كتابات .
ـ أن أسلوب الإخراج أساليب .
ـ أن لغة هذا المسرح لغات وعلامات ودلالات . وبالتالي فالتجريب في هذا المسرح تجارب لا يمكن حصرها أو تحديد موضوعها في أطروحة واحدة أو ملمح واحد، لأن مشارب الثقافة المسرحية العربية متنوعة المصادر، متباينة المنطلقات.." [33] .

فالتنوع إذن سمة المسرح العربي والتمايز بين المسارح العربية وارد بلا أدنى ريب، ومن ثمة فمن المنطقي تبعا لما تم ذكره أن تتنوع التجارب وتختلف الرؤى، وتتمايز أساليب الإخراج، وتختلف الكتابات، وأن نجد أكثر من ممارسة في هذه المسارح، بل إن المسرح الواحد فيها لتتنوع ممارساته فكيف بمجموع المسارح، غير أن ذلك لا يعني الاختلاف الكلي، بل إن التقاطع في الكثير من العناصر موجود، ولعل العنصر الأبرز في عملية التقاطع هو توظيف التراث كسبيل من السبل لتأصيل المسرح العربي، إذ ما فتئ المبدعون المسرحيون العرب يقبون في تراث مجتمعاتهم بغية إيجاد الوشيقة التي تعطي الشرعية لهذا الفن في بلدانهم، أو على الأقل إرضاء لجماهيرهم .. ولا تزال الجهود متواصلة وستظل سعيا لتحقيق هذا المطلب . وفك أسر المسرح العربي من كل ما علق به في لحظة من الزمن رغبة في التحرر من المسرح الغربي والتميز وبناء مسرح عربي انطلاقا من الشرط الحضاري العربي، وصياغة نظريات محلية قومية قد تكسر الحدود لتصبح عالمية إذا ما بنيت على دعائم حقيقية ..

هوامش :

1 . وطفاء حمادي . الخطاب المسرحي في العالم العربي (1990 –2006) . ط 1 . المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء المغرب .2007 . ص 56/55 .

2 . محمد المديوني . إشكاليات تأصيل المسرح العربي . بيت الحكمة . قرطاج ، تونس . 1993 . ص 13 .

3 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

4 . إبراهيم إيماني . شذرات من النقد المسرحي عند د. محمد الكغاط . مقال إلكتروني . تاريخ الزيارة 2006/6/21 . ص 01 .

5 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

6 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

❖ . يراجع المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

7 . ليلى بن عائشة . التجريب في مسرح السيد حافظ . مركز رؤيا للنشر ، القاهرة . ماي 2005 . ص 57 .

8 . عبد الرحمان بن زيدان . أفق التنظير المسرحي العربي سؤال مراجعة أم جواب استمرار ؟ . مقال إلكتروني . نقلا عن موقع الناقد عبد الرحمن بن زيدان . تاريخ الزيارة جانفي 2010 . ص 01 .

9 . المرجع نفسه . ص 02 .

10 . يوسف إدريس . الفرافير . ط.8 . مطابع مكتبة مصر . 1988 . ص 17 .

❖❖ . حورية محمد حمو . تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق في سورية ومصر . كتاب إلكتروني منشور بموقع إتحاد الكتاب العرب . ص 30 .

11 . المرجع نفسه الصفحة نفسها .

12 . عبد الرحمن بن زيدان . أفق التنظير المسرحي العربي سؤال مراجعة أم جواب استمرار ؟ : مقال إلكتروني. نقلا عن موقع الناقد عبد الرحمن بن زيدان . ص 02 .

13 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

14 . المرجع نفسه . ص 03 .

15 . المرجع نفسه الصفحة نفسها.

16 . حورية حمو . تأصيل المسرح العربي بين التنظير والتطبيق . ص 124 .

17 - L'expérimentation entant que nécessité d'évolution : Quotidien francophone du- CIFET N 9 . 28 September, 2005 . page 5 .

18 . يوسف إدريس . الفرافير: ص 6/5 .

19 . المصدر نفسه . ص 6/5 .

20 . عصام الدين أبو العلا : المسرحية العربية الحقيقة التاريخية والزيف الفني . الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة . 1994 . ص 110 .

21 . سعيد الناجي . دقات على خشبة المسرح : مقال إلكتروني . تاريخ الزيارة 2006/6/21 . ص 05 .

22 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

23 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

24 . محمد محبوب . ثقافة السؤال ووعي الكينونة في كتاب "خطاب التجريب في المسرح العربي "لعبد الرحمان بن

زيدان: مقال إلكتروني منشور بموقع الدكتور عبد الرحمان بن زيدان . تاريخ الزيارة ماي 2010 . ص 01 .

25 . عبد الرحمان بن زيدان . خطاب التجريب في المسرح العربي : ط 1 . مطبعة سندي مكناس ، المغرب . 1997 ص 46 .

26 . المرجع نفسه . ص 47 .

27 . جميل حمداوي عمرو . المسرح العربي بين الاستنبات والتأصيل : مقال إلكتروني . تاريخ الزيارة فيفري 2010 . ص 01 .

28 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

29 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

30 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

31 . ليس كل احتفال مسرحا، المسرح فعل إرادي في خلق مسرحي : حوار مع الناقد عادل قرشولي : حاوره عبد الرحمن بن زيدان . نقلا عن موقع عبد الرحمان بن زيدان . تاريخ الزيارة فيفري 2010 . ص 01 .

32 . المرجع نفسه . الصفحة نفسها .

33 . عبد الرحمان بن زيدان . خطاب التجريب في المسرح العربي . ص 06 .