ارتحالُ العلامة التراثية داخل النص المسرحي
قراءةٌ في تداولية التراث بين النصّي والمشهدي

د. خديجة عنيشل – جامعة ورقلة

تَحــاوُر

سعد اللّه ونوس:

ماذا كنتَ تفعل لو أنك في بلدٍ كبلادي حيثُ لا توجد تقاليدُ مسرحية، أي نصيحة تقدمها لنا كي نجدَ مسرحَنا؟

المخرج الفرنسي جان ماري سيرو:

ينبغي الانطلاقُ من كل ماهو حكاية شعبية وتقاليد، وقد وُجد دائماً في التاريخ الإسلامي .. لديكم تراثٌ غنيٌّ بالنقد الذكي.. (جحا) مثلا هو شخصيةٌ لا تستطيع القيام بثورة، لكنه تراثٌ شعبيٌّ استطاع أن يحتفظَ عبر قرونٍ طويلة بصفاء الهجوم على مفاسد الإقطاع، فالتراثُ الشعبي قاعدةٌ جيدةٌ للانطلاق، وهي مليئةٌ بالإمكانيات..بوسعكم أنتم أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من أشكال التجمد التي وصلت إليها أوروبا

المخرج الفرنسي برنار دورت

إننا نصنعُ مسرحاً انطلاقاً مما هو جوهري في حياتنا، بتعبيرٍ أدق من تفاعل الخشبة والصالة واحتكاكهما المستمر، وهذا التفاعل لا يتم إلا إذا كانت هناك اهتماماتٌ مشتركة لها ملامحُ الواقع الراهن، إذا كانت ثمة تقاليد شعبية، يمكنُ العمل بخصوصية في هذا المجال ويمكنُ الإفادةُ من التقاليد، وصيغ التعبير الشعبية، وإعادة سبكها بما يتلاءمُ مع الواقع الراهن

المرجع: عبداللّه ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد

المسرحُ هو أعقدُ الفنون وأكثرها تميزاً؛ والسببُ في ذلك هو طبيعتُهُ التي تستمد وجودها من الوجود نفسه بكل ما يحمله من أجزاء البشرية العظيمة، وبكل ما يعنيه من علاقاتٍ متشابكة بين تلك الأجزاء " فالمسرحية، كما لا يخفى، هي أغربُ طُرُز الآدابِ جميعا، وأعصاها على الفهم، وأخلبُها للّب، فهي تتصلُ اتصالا وثيقاً بكل مافي دنيا المسرح من مادة، كما تعتمدُ اعتماداً كلياً على جميع ما يشتمل عليه هذا العالم .. على جماهيره المكتظة، وعلى شَغَف الناس بها في جميع أصقاع الأرض، وهي تَثَوّى في خاطر الشعبِ وبين جوانحه، حيثُ تنبتُ ثمةَ أصولُها، ثم تنمو وتزدهر. وفي وسعها أن تتوجه بالخطاب في نطاق شاسع وبصور شتّى إلى شعوبٍ متباعدة في التاريخ، .. كما أن في إمكانها الهبوط إلى أسفل أعماق التهريج والشعوذة. ومع هذا فهي تسمو في سهولةٍ وبساطة، وفي فخامةٍ وجلال، إلى أسمى ذُرى الإلهام الشاعري، حتى لتنفرد بمكان الصدارة، دون ريب، بوصفها أمتع ثمرات الأدب التي أنتجها الذهنُ البشري"[1]

ما يميزُ المسرحَ أيضا أنه ذو جناحين عريضين لا يستطيع التحليق إلا بهما وأقصدُ النصَّ والمشهد، وهذه الميّزة هي التي صنعت أبويتهُ للفنون فهو النمطُ الوحيد من بينها ممن يحملُ قلبين أحدهما قلبٌ أدبي والآخرُ فني؛ "هو ضربٌ من الأدب عند تناوله بكونه نصاً، وضربٌ من الفنون عند تناوله بكونه عرضاً"[2] ولذلك فهو ينهلُ من الأدب علاماتِهِ اللغويةَ، ومن فضاء الحياة علاماتِهِ غير اللغوية فيتزاوجُ النصُّ المكتوبُ بالعرض المنظور في تماهٍ فنيٍّ جميل يجعلُ من المتلقي صانعاً للمعنى؛ إذ يصنعُ المتفرجُ المسرحي المعنى انطلاقا من انتباهه للعلامات التي يقدمها النصُّ المسرحي وهنا تكمن إعجازيةُ المسرح في صنعه للوعي الذاتي الذي يُؤسس للوعي الجمعي ومن هنا قالوا: اعطني مسرحاً أكفل لك مجتمعا قويا. ومن مظاهر الوعي المجتمعي وعيُ الناس بتراثهم وإدراكهم لتلك القيم التي يصنعُها التراث والتي يؤسسُ بها حاضرهم .

وميّزةُ التراث التي تجعلهُ مطلباً وجدانياً لأي قومية هو كونه حيوياً على الدوام إذ يتفاعلُ معه الناس في كل وقت، وارتباطُهُ بالإنسان في وجوده وحركته يجعل منه مرتبطاً بالأزمنة الثلاثة معاً فـ" التراثُ ليس كتلةً جامدة بل هو حي ومتحرك يعيشُ فينا وبنا"[3]

ولكونه مطلباً قومياً حياً رغم صفة الثبوت التي تلتصق به وَجد التراثُ في فضاء المسرح موطناً مكيناً له، وأحدَ الأبواب التي تنفتحُ منها هويتُهُ الضاربةُ في التجذُّر،

وكان المسرحُ بالفعل بساطاً طائرا ينقلُ أيقوناتِ التراث بلا تأشيرة من عالمِ النص إلى عوالم المشهد والتمثيل، لتتكرسَ تلك العلاماتُ التراثيةُ في ذهن ووجدان المُتلقي المسرحي: يكتسبُها معاينةً، ويضطلعُ بمهمة التفاعل معها وإعادة إنتاجها لتكونَ معالمَ على طريق حياته الطويلة. ولأن المسرح هو فضاءٌ للمواقف كان التراث ألصق ما يكون به وأشد ما يكون التحاماً بخطاباته باعتبار التراث كما يقول فهمي جدعان:"عبارة عن مجموعة من المواقف وليس مجموعة من المعارف"[4]

التراثَ التاريخي:

إن التراثَ التاريخي مُلهمٌ حقيقيٌّ للوجدان ومنبعٌ ثرٌّ لاستلهام المواقف والعِبر إذ تكمنُ أهميةُ التاريخ في كونه يقدمُ للمجتمع تفسيراً عالياً يتعلقُ بوجوده وصنائعه وأمجاده ليدركَ هذا المجتمعُ في الأخير معالمَ الامتدادين الزماني والمكاني اللذين يبعثان في الأمة روحها القومية وقيمتها الوحدوية، إن "التراثَ التاريخي يأخذ في الاعتبار الأساسَ الاجتماعي والعنصر الروحي ويُجددُ أنماطَ الحياة والفن والفكرة مجتمعة تمهيداً لفهم تطور الأحداث وإدراكِها للواقع الحضاري على أساسِ الربط بين مبدأ الإبداع والوعي التاريخي بالنفس ومعرفة الذات، فتلتقي الأصالةُ والمعاصرةُ، ويأتلفُ الإبداعُ والابتكار مع حكمة الماضي وخبرة التراث"[5]

والسؤال الجيدُ هنا: كيف تتمُ مسرحَةُ التراث التاريخي وتقديمه للمتلقي المسرحي بصورة تفاعلية تجعل منهما وَحدةً نفسيةً وإنسانيةً في آن؟ ولعل من أجودِ الإجابات ما يُقدمهُ لنا مسرح ألفرد فرج[6] الذي أسسَ بالفعل لمسرحٍ ينهلُ من عناصر التاريخ العربي ليرسمَ بها مُعادلا موضوعيا لقضايا معاصرة من خلال مسرحياته الكثيرة فمسرحية "سليمان الحلبي" مثلا حوّلت حادثةً تاريخيةً عظيمة هي قتل سليمان الحلبي للجنرال الفرنسي كليبر إلى عملٍ مسرحي ذي دلالاتٍ وأبعادٍ إنسانية وحضاريةٍ وقوميةٍ واجتماعيةٍ، واستطاعَ ألفرد فرج باستخدام تقنية الأقنعة التي جسّدها البطل سليمان أن يُقدمَ للمُشاهد المسرحي فرصةً للتأمل والتفكير تكسرُ صرامةَ الحدث التاريخي، فمن قناع "ست الحسن" إلى قناع" قاطع الطرق" و"الشحاذ" و"بونابرت" يتداول البطل سليمان قيم الحياة الاجتماعية في بدايات القرن الثامن عشر ليستلهم منها ألفرد فرج مفاتيحَ الحياة الراهنة في الستينات من القرن الماضي ومحاولة فهم الواقع كما هو، لقد "تجاوزَ حدودَ الشكلِ إلى الوعي بالعالم وبالتناقض فيه، ذلك التناقض الرهيب الذي يدفعُ بالحركة الاجتماعية إلى المزيدِ من الوعي بذاتها، حيث ينتصرُ لقيم الحب والخير والجمال ليس بالمعنى البرجوازي ، يقولُ عن نفسه:" إن استخدام التراث عاملٌ إيجابي وانطلاقا من هذا جاء استخدامي للتراث ولكن ليس بطريقة الإسقاط التي تنتهجُها بعضُ المسرحيات وتتمثلُ في إحلالٍ ميكانيكي لقضايا معاصرة، فأنا أرى هذه الطريقة فجة، ولكن أؤمنُ باستخدام التراث لتصوير المقومات الأساسية الثابتة للشخصية العربية، فنحنُ شعبٌ قديم وله تراثٌ طويل، ولكننا لا نعرفُ هذا التاريخَ جيداً، على عكس أوروبا التي تلمسُ التاريخَ فيها في كل مكان، ولهذا فأنا ألجأُ للتراث أريدُ أن أوقظَ في وجدانِ المواطنِ العربي الإحساسَ بالبعد التاريخي ليُفكر من خلال

خبرة التاريخ، وينفعل من خلال إحساسه بالثوابت التاريخية، فأنا أرى ضرورة أن يساعدَ المسرحُ العربي في شحذ الإحساس بالبعد التاريخي للشخصية العربية"[7]

إن ما يقدمهُ التاريخ للمسرح يتجاوزُ الفعل الاستلهامي إلى الفعل التأسيسي؛ حيثُ إن ارتدادَ الخطاب المسرحي لـ "مسرح التاريخ" وإعادة إنتاج الحَدَث القديم وفق نصّانيةٍ معاصرة يؤسس لهوية المسرح العربي ويُساعد المسرحيَّ في التخلص من شكلانية المسرح الأوروبي التي هيمنت كثيرا على صناعة المسرح العربي "فالنصوص التراثية المسرحية للإغريق هي نصوص: إسخيلوس، وسوفوكليس، ويوربيدس، وأريستوفانيس، وإن النصوص التراثية المسرحية للإنكليز- مثلا- هي نصوص وليم شكسبير وكريستوفر مارلو، والنصوص التراثية المسرحية للفرنسيين هي نصوص موليير وراسين، وإن النصوص التراثية المسرحية للعرب هي مقامات الحريري، والهمذاني، وبابات ابن دانيال، والسير الشعبية لبني هلال وعنترة والزير سالم، ونصوص مارون النقاش والقباني وأحمد شوقي، والحكيم وغيرهم.

ونظرا للارتباط الوثيق بين الفن المسرحي والذاكرة الشعبية والوجدانية للشعب، فقد عُرف ما سمي بالمسرح الشعبي، الذي يُعبر شكلا ومضمونا عن روح الشعب وهويته، ويكون له جمهوره الذي يجعله مندمجا في مشاركة وجدانية جديدة من خلال ما يعرض أمامه فالهدف الحقيقي للعرض المسرحي هو: تحقيق المتعة الذهنية والنفسية والفكرية، ويبعث في نفسه التفاؤل بأن حتمية الانتصار ستكون للقيم الإنسانية النبيلة"[8]

ولكن الفعل التأسيسي محوجٌ بالضرورة لروح إبداعيةٍ عالية؛ إذ ليس المطلوبُ هو التماهي السلبي في الوقائع التاريخية وإعادة تكرارها بجفاء ورتابة، وإنما بعثُ روح التاريخ بعين الراهن، وإعادة إحياء العلامات الماضوية المشعّة بروح معاصرة تُدركُ ثقافةَ التجسير بين ماضٍ ناصع حيّ، وراهنٍ متوثبٍ منطلق. وأذكرُ هنا توصيةَ سعد اللّه ونوس للمسرحيين العرب في رحلة بحثهم عن هوية المسرح العربي حيث يقول:" إن استلهامَ بعض أشكال الفُرجة التي عرفها العربُ لا يكفي لتحقيق مسرحٍ عربيٍ واضح الهوية، ما لم نملأ هذه الأشكال المسرحية بمضمون معاصر"[9]

إنه على المسرحيّ أن يدركَ أن الخشبةَ تستطيع استيعاب العلامات التراثية التاريخية التي يمنحُها الخطابُ المسرحي روحاً جديدةً تتواءمُ واستطاعة المتلقّي المسرحي، هذا المتلقي الذي تحتاجُ حساسياته الجمالية إلى لمساتٍ مسرحية تُلبسُ

الأحداثَ التاريخية لبوسَ الواقع، وهنا يبدأ ما يمكن تسميته بصناعة الوعي الذاتي والجمعي معاً.

ولكي يقوم المسرحيُّ بهذه الصناعة على أكمل وجه ينبغي أن يتشبّع بتاريخ أمته، ويتلمّسَ كثيراً من معالم الماضي التي يمكنُ أن يستضي بها لإنتاج مسرح عربي له خصوصيتهُ وهويتهُ المميزة؛ المتلقي المسرحي يجدُ استقطاباً بفعل هذا الخطاب حين يكون مشهدياً ..إنه ينخرطُ فيه بكامل وعيه خصوصاً وأن الخشبة وكل ما يكتنفها من حركات جسدية ومعاني إيحائية غير لغوية وكاريزما المحيط الموسيقي والإضائي كلها تساهمُ في إنتاج "تاريخٍ مختلف" ليس كذلك الذي تقدمه لنا كتب التاريخ وأسفار المرويات .. تلك الدهشة المضافة للمعاني التاريخية تضفي على الماضي لوناً مغايراً يتماهى مع الراهن ليشكّلَ أنموذجاً بالغ الثراء للوعي غير القابل للتشويش ولا للتدليس. وهنا لابد أن يحذر المسرحُ من تلك الانتهازية التي يسلكها بعض مروّجي ثنائية (المسرح-التراث) ممن جعلوا وظيفة العلامة التراثية داخل النص المسرحي وظيفةً تمويهية يتخفى وراءها كل المصفوفات الممنوعة اجتماعياً وسياسياً حتى غدا المسرح العربيُّ يمثل في الذهنية العامة قُطباً مضاداً للسلطات الاجتماعية والسياسية وهو ما شكّلَ جدار صدّ أرهبَ العامةَ من فكرة "المَسْرحَة" فانفضُّوا من حوله ظنا منهم أن الخشبةَ قصرٌ عاجي لا تسكنه سوى النخبةُ المؤدلجة، ويعجبني في هذا السياق ما أورده الناقد والقاص صادق إبراهيم صادق في إحدى مقالاته حيث يقول:" يتوهم كثيرون بأن التراث من حيث كونه أحداثاً وشخصيات يشكل سلسلة من الأقنعة، يوظفها الكاتب من أجل مراوغة الرقابات المكنونة في المجتمع حول الأفكار وحريات التعبير، وهم لذلك يفسرون انهماك عدد من الكتاب بموضوعات التراث والتاريخ والأساطير بأنه مؤشر على أزمة الحريات في المجتمعات العربية، وهو مظهر لحضور رقابات السلطة والدين والتقاليد.. وأعتقد ان التفسير السابق لا يرتكزُ على فهمٍ جوهري للمسرح، وإنما يعتمد على فهم المسرح بوصفه موضوعاتٍ تتقاطعُ مع المحرمات السائدة في المجتمع.. وقد ساد اعتقادٌ لفترةٍ طويلةٍ من تاريخ المسرح العربي بأن المسرح هو معالجةُ موضوعاتِ السياسة والسلطة والمحرمات بوجهٍ خاص، سواء اتصلت بالدين أو بالجنس أو بغيرها. وتوسَّعَ هذا الاعتقادُ الى الحدِّ الذي وصل فيه فهمُ البعض للمسرح بأنه معالجةُ كلِّ مشاكل المجتمع في آنٍ واحد.. مثلُ هذه النظرة وضعت المسرحَ في مواجهةٍ من دون شك أمام السلطة والقوانين والتقاليد، فتحول الى صفوف السياسة والإيدولوجيا، ووقفت منه السياساتُ الثقافيةُ

مواقفَ مضادةً، وأصبح أي المسرح وسيلةً انتهازيةً في يد المصفوفات السياسية جميعِها، ومن ثمَّ قلّ الإبداعُ فيه، وكثُر الخطابُ الايديولوجي المُتكئ على التراث.. والمتستر بأقنعته المختلفة من شخصياتٍ وأحداث ورموز اقترنت باستمرارٍ بمعنى السلطة والسلاطين، وما ينضوي في ذلك من دلالات نمطية سائدة ومعروفة. مثلُ هذه النظرة "النفعية"، "الانتهازية" خلقت أوهاماً كاذبة حول معنى المسرح أولاً.. وحول كيفية علاقته بالتراث ثانياً.. فالمسرح هو المنبر الأوسع للإيديولوجيا وللسياسة*.. والتراث هو مستودعُ الأقنعة، وهو المعادلُ الموضوعيُّ لكل ما يجري بين ظهراني السياسة والسلطة والمواطن والمجتمع من قضايا الاستغلال والظلم وغياب الحريات الخ.. وسطَ هذا الاعتقاد وتلك الأوهام شاعت مصطلحاتُ "الإسقاط السياسي" و"التوظيف" و"الاستدعاء" و"التثوير" ونحوها مما اقترن باستخدام التراث على المسرح من مصطلحات استهلكها النقدُ الأدبي لعقود من الزمن.. وهي كلها تشير الى أن شروط التراث تفرض هيمنتَها على كيفيةِ انبِناء الخطاب في النص المسرحي.. إن خطاباً بأكمله هو خطاب التراث وشخصياته وأقنعته يراد له الحضور بشكل مسبق على حضور خطاب أكثر منه تعقيداً ودقة وإشكالية وهو خطاب النص.. وهناك مساحات كبيرة تعمل في خطاب النص المسرحي لم ينظر لها النفعيون السابقون في الاعتبار وهي مساحات اللاشعور، والاستيهام، واختراقات العادة والمألوف، واشتغالات اللامنطقي في خلق المنطق، واشتراطات أخرى لا حصر لها، تعمل جميعُها كمرجع في تكوين خطاب النص بعيداً عن الاستباقات التراثية الجاهزة"[10]

ولكي يستلهمَ المسرحُ من التاريخ لابد أن يلتزم النزاهةَ التي تكفلُ له عدم انخراطه في الهيمنة التي تفرضها المؤسساتُ الاجتماعيةُ المختلفة .. عليه ألا يكون منبراً سوى للمعاني الإنسانية الخالصة النُّبل .. العميقة الدلالة .. الصريحة الخطاب .. وهذه النزاهة لا يمكن أن توجد بعيداً عن الحرية ولا يمكن أن تنشأ في مناخ استبدادي أُحادي، وهنا ينبغي أن نشيرَ إلى أنَّ نُدرة الفعل المسرحي في الوطن العربي، وانطفاءِ جذوة فن المَسرحة كلما أرادت أن تستعر سببُها الرئيسُ هو غيابُ مفهوم "الحرية" بمعناها الواسع في هذا الوطن .. حرية الاختلاف .. حرية إبداء الرأي .. حرية المرأة بمفهومها الوجودي الصحيح .. حرية المخيال وحرية الكتابة .. المسرح لا يمكنه أن يتأصّل في بيئة مظلمة .. ولا يمكنه أن يمدّ جذوره في بيئة تمدُّ ذراعيها لتطفئ العيون وتكمم الأفواه.

التراثُ الشعبي والمسرح:

ارتبط المسرحُ منذ نشأته في الحضن الإغريقي بالتراث والمقولات الشعبية بكل تنوّعاتها، واستمدّ قدسيته من حكايات الإنسان وقضاياه، وحين نشأ المسرحُ العربي كانت بواكيرُهُ الأولى تراثيةً خالصة خصوصا أن مساحة التراث العربي الضاربة في التاريخ كبيرة وشاسعة، وفنون الثقافة العربية متعددة ومتنوعة وثرية.

التراثُ هو " هو كل ما خلفه الأجداد في الماضي من نتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة، فيقال " :التراث الإنساني"، " التراث الأدبي"، " التراث الشعبي"، ويشمل الفنون والمأثورات الشعبية من شعر وغناء وموسيقى ومعتقدات شّعبية وقصص وحكايات وأمثال تجري على ألسنة العامة من الناس، وعادات اجتماعية مختلفة وما تتضمنه من طرق موروثة في الأداء التقليدي ومن ألوان الرقص والألعاب والمهارات"[11]

تقول المصادرُ الأدبيةُ التي تحدثت عن بدايات المسرح الجزائري[12] إن أولَ من صدّر المسرحَ للجزائريين، وفتح لهم عالمَ المسرح فشلَ في التأثير فيهم وإقناعهم بجدوى هذا الفن الوافد الجديد، ويُعزى هذا الفشل إلى فشل قناة التواصل بين النصي والمشهدي: النصي الذي لم يغرف من التراث الشعبي للمتلقي فوجد نفسهُ يصدحُ في خواء برغم القيم الجمالية العالية التي كان يقدمها، والمشهدي الذي اختفى منه المُشاهدُ أهمُّ ركائزه .. المُشاهد الذي يبحثُ عن ذاته في الخشبة بكل ما تحمله هذه الذات من قيمٍ تراثية واجتماعيةٍ وعقائديةٍ.." فالكثير من الكتابات التي أرخت للمسرح الجزائري قد تعرضت إلى الفشل الذريع الذي منيت به الفرقة المسرحية المصرية بقيادة جورج أبيض سنة1921 حيث قدمت مسرحيتين لنجيب حداد باللغة العربية الفصحى هما(صلاح الدين الأيوبي) و(ثارات العرب) في مسرح العاصمة ووهران وقسنطينة وكان مقياس الفشل الذي احتكمت إليه تلك الكتابات هو عدم إقبال الجمهور على مشاهدة عروض تلك الفرقة"[13]

إن هذه الإشارة في الحقيقة تُبرزُ حقيقةً مهمة في مسألة تلقي النص المسرحي كتابةً وعرضاً وهي أن الفعل المسرحي لابد له من مهادٍ اجتماعي دقيق، وهذا ما يؤكد وجه المفارقة بين المسرح وكثيرٍ من الفنون الأخرى التي لا تحتاج إلى حساسية مجتمعية إن جاز التعبير " لقد كان الرواد الأوائل واعين كل الوعي بالإمكانيات المحددة التي تطرحها هذه الحقيقة، ولعل هذا هو السبب الحقيقي في أن مارون نقاش افترض أن المجتمع غير مهيأ لاستقبال الظاهرة المسرحية

والاحتفاء بها، وأن هناك موانع حضارية وثقافية ودينية، تجعله يحتاج إلى كثير من الترغيب والتوجيه قبل أن يبدي احتفاءه بالمسرح كتجمع فكري مفتوح"[14]

إن الثابت وفق معظم من أرخ للمسرح الجزائري هو أن الولادة الفعلية للمسرح الجزائري قد كانت بعرض فرقة (الزاهية) لمسرحية (جحا) للمسرحي المتميز سلالي علي (المعروف بكنية علالو) وذلك يوم 1926/04/12 بقاعة (الكورسال) بباب الوادي في الجزائر العاصمة، أمام حوالي 1500 متفرج .. لقد اجتهد (علالو) ونجح في تقديم أول عرض مسرحي جزائري شعبي بعنوان (جحا) فاستحق بذلك لقب (أبو المسرح الجزائري)، هذه الأبوة التي لم تكن لتتأتى لولا موهبتُهُ الأصيلة وخبرته الفنية، وذكاؤهُ الوقاد في مخاطبة جمهوره باستدعاء التراث الشعبي وتوظيف شخصية تراثية بحجم (جحا) ضمن إطارٍ فني جديد حقق للناسِ الفرجةَ، وحقق للمسرح الجزائري الولادة الشرعية والتاريخية[15]

لقد كان على المسرح الجزائري أن يقترب من المشاهد المسرحي الذي ظل يتوجسُ رهبةً من هذا الوافد الجديد، والواقعُ أن مفتاح هذا المشاهد هو حياتهُ اليومية وتُراثه التليد الذي يستمدُّ منه إحساسه بوجوده وتجذّره في تاريخه وهويته، وكانت من أولويات المسرح الجزائري في مرحلة التأسيس " إيجاد جمهور وإعطاء طابع خاص لنفسه حتى يتمكّن من ترسيخ هويته الثقافية، وتمثّلت أهدافه آنذاك في تأكيد الهوية الثقافية الإسلامية العربية ومحاربة الآفات الاجتماعية، وتنمية الجانب الأخلاقي، وإذا نظرنا إلى مجمل هذه الأهداف نجدها تعكس الواقع الاجتماعي المعيش بمضمون ثوري ولغة شعبية بسيطة (عامية) واللجوء إلى التراث لخدمة قضايا معاصرة، وما" جحا" إلا تلك الشخصية الأسطورية، التي كانت تفضح الحكام وتجسّد المشاكل الاجتماعية اليومية"[16]

حين كان طالباً في باريس طرح الكاتبُ المسرحي **سعد اللّه ونوس** سؤالا على المخرج الفرنسي **جان ماي سيرو**[17]: ماذا كنتَ تفعل لو أنك في بلدٍ كبلادي حيثُ لا توجد تقاليدُ مسرحية، أي نصيحة تقدمها لنا كي نجدَ مسرحَنا؟ وكانت إجابة المخرج سيرو صارمةً حيث قال: ينبغي الانطلاق من كل ماهو حكاية شعبية وتقاليد، وقد وُجد دائماً في التاريخ الإسلامي .. لديكم تراثٌ غنيٌّ بالنقد الذكي (جحا) مثلا هو شخصيةٌ لا تستطيع القيام بثورة، لكنه تراثٌ شعبيٌّ استطاع أن يحتفظَ عبر قرونٍ طويلة بصفاء الهجوم على مفاسد الإقطاع، فالتراثُ الشعبي قاعدةٌ جيدةٌ للانطلاق، وهي مليئةٌ بالإمكانيات..بوسعكم أنتم أن تساعدوا التجربة المسرحية على الخروج من أشكال التجمد التي وصلت إليها أوروبا[18]

إن اعتمادَ الموروث الشعبي مادةً لاستقاء النصوص المسرحية ليس مجرد عملية اقتباس وحسب، بل يتعداها إلى كونه إبداعاً حقيقيا يمكن أن تُفيد منه التجربة المسرحية باكتشاف أصول الحياة الاجتماعية والثقافية الماضية، والتخلص من المرجعيات الأجنبية التي هيمنت على المشهد التأسيسي للمسرح الإنساني ويحضرني هنا قول المخرج سعد أردش يتحدث عن تجربة مسرحية عراقية لقاسم محمد[19]: (كان ياما كان).. . محاولة على طريق المحاولات الكثيرة لتأصيل العرض المسرحي الشعبي المستمد، مادة ووسيلة، من الموروثات الشعبية .وقد استوحى قاسم محمد أربع حكايات شعبية عراقية، ولكن أهم هذه الحكايات في التأصيل الدرامي الذي يقوم عليه العرض هي حكاية ابنة الملك التي خرجت على طاعة أبيها الملك-على خلاف أختيها- محافظةً منها على مبدأ أخلاقي هو الصدق، ومتحاشيةً سلوك أختيها الالتفافي من أجل تحقيق المصالح الشخصية. وواضح أن هذه الحكاية مطابقة لحكاية البنات الثلاثة للملك لير في مسرحية شكسبير المشهورة، ولكن قاسم محمد يؤكد أن المأثورة العراقية أقدم من مسرحية شكسبير"[20]

إن الحفرَ في التراث الشعبي ومقاربة المفردات الثقافية المخبوءة في عمق التاريخ لهي عمليةٌ علميةٌ بالغة الأهمية في ربط المسرح بالناس، وتجسير العلاقة بين النصي والمشهدي بغية صناعة واقع مسرحي فاعل وحقيقي وواقعي يمتحُ من عالم الإنسان معانيه ومعاناته ومعاشاته، ويقدمُ للإنسان قيماً عالية تخلقُ وعيَ الفرد والمجتمع معاً.

لقد أضحى انخراط المجتمع في الفعل المسرحي أكثر من ضرورة، ودخول المسرح لحياتنا الاجتماعية خطوة فارقة في صنع الوعي المجتمعي الذي يحقق النمو النوعي للحياة العامة وللذاكرة الثقافية في آن، ولن يتحقق هذا "التحولُ" إلا بتحقيق المسرح للمعادلة الصعبة والمهمة وهي أن لا مسرحَ بدون عباءة التراث القومي .

الهوامش:

[11] الأرديس نيكول، علمُ المسرحية، تر: دريني خشبة، دار سعاد الصبّاح، الكريت–القاهرة، ط:2، 1992، ص:2

2 علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية (دراسةٌ في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط:1، 2003، ص:8

3 شكري عزيز الماضي، الرواية العربية والتراث، مجلة جرش الثقافية، جامعة جرش، العدد:1، 2004، ص:

4 فهمي جدعان، نظرية التراث، دار الشروق، القاهرة–لبنان، ط:1، 1985، ص:71

[5] محمد الدالي، الأدب المسرحي المعاصر، عالم الكتب، القاهرة، ط:1، 1999، ص:100

[6] ألفرد فرج كاتب مصري، ومن رواد كتاب المسرحيات، ولد 1929 وتوفي 2005، من أهم مسرحياته:" حلاق بغداد" (1963)و"سليمان الحلبي"(1965) التي كانت بمثابة صيحة غضب ضد المحتّل وتناوُلاً فلسفياً مباشراً لفكرة الحرية والعدل والاستقلال و"عسكر وحرامية" و«على جناح التبريزي وتابعه قفة» (1969) و»الزير سالم» (1967) و«النار والزيتون» (1970)

[7] محمد فتحي، ألفرد فرج وعائلته الكبيرة، مجلة المحيط الثقافي، القاهرة، مصر، ط2006، العدد:51، ص:119

[8] إبراهيم السعافين، المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ط:1، 1990، ص:5و12

9 محمد عزام، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، ، دار علاء الدين، دمشق،سورية، ط1، 2003، ص:16

*لابد أن أشير هنا إلى أن المُستهجن هو انتهازية الفعل السياسوي للمسرح ولستُ أقصد ما سماه سعد الله ونوس بـ"مسرح التسييس" الذي يمثلُ وجهاً ناصعاً للرأي الحر غير القابل للتكميم والذي يجدُ في جنبات المسرح فضاءً يصدحُ فيه بمعاني العدل والحرية والاختلاف، ويحدد ونوس مفهومه لمسرح التسييس من خلال زاويتين متكاملتين كما يقول:" الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأن الطبقة الحاكمة مسيسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات السلطة أو الحاكمة بمعنى السيطرة على وسائل الإنتاج الاقتصادي في البلد، إن الطبقات التي يتوجه إليها مسرحُ التسييس هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظل جاهلة وغير مسيسة. الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير. من هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي.. أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي

تهتم بالجانب الجمالي. إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه مستلب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبكرة لايوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولوكان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا" يُنظر سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، 1988، ص:108-109

[10] صادق إبراهيم صادق، التراث في النص المسرحي، مقال منشور في موقع الجمعية الدولية للمترجمين واللغويين العرب، بتاريخ:2011/02/14

11 صالح زيادنه، من الأمثال البدوية، المطبعة العربية الحديثة، القدس، ط1، 1997، ص:14

[12] استفاضَ في الموضوع أحسن ثليلاني في أطروحته للدكتوراه الموسومة بـ "توظيف التراث في المسرح الجزائري"، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة منتوري قسنطينة، 2010/2009، ص:24 وما بعدها

[13] يُراجع المرجع السابق، ص: 30 وما بعدها

[14] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، مجلة عالم المعرفة، الكويت، 1979 العدد:19، ص:232

[15] أحسن ثليلاني، مرجع سابق، ص:35

16 بوعلام رمضاني، المسرح الجزائري بين الماضي والحاضر،المكتبة الشعبية، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، دط، دت، ص:17

17 مخرج فرنسي بارز، توفي عام 1973

[18] يُنظر سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، لبنان، ط:1، 1988، ص:232

[19] رائد من رواد المسرح العراقي (1936-2009)

[20] سعد أردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص:263