المسرح العربي من المثاقفة والتناسج إلى التطويع

أ.منى برهومي
جامعة العربي التبسي– تبسة

" إنني أفتح نوافذي للشمس والريح، ولكنني
أتحدى أيّة ريح أن تقتلعني من جذوري" غاندي

ملخص البحث

[إنّ معالجة مسألة المثاقفة في المسرح تقتضي البحث عن خصوصيّته والخوض في مميّزاته الّتي تفصله عن المسارح الأخرى، وإذا كان المسرح فعل ثقافيّ حضاريّ يتجلّى من خلاله التفاعل الثقافي بين الحضارات المختلفة والمتنوّعة، فنحن أمام سؤال يتعلّق بمميّزات المسرح والبحث في ما إذا كانت التجربة عبارة عن نقل واستنساخ لتجارب موجودة أم هي تحويل وتفعيل لها ؟

الكلمات المفتاحية التالية: المثاقفة والتناسج فالتطويع.]

Résume:

Le traitement de la problématique de l'acculturation dans le théâtre implique l'étude approfondie des spécificités de ce dernier et des caractéristiques qui le distinguent. Le travail théâtral est sensé être un acte culturel donnant lieu aux échanges et aux interactions entre diverses cultures et civilisations. Ainsi, nous nous trouvons en face d'une question qui concerne les propriétés du théâtre ; ce qui nous amène à nous demander si l'expérience théâtrale relève d'un mimétisme et/ou d'une imitation d'expériences qui existaient déjà, ou bien encore si on a affaire à une conversion et/ou une ré-exploitation de celles-ci.

Notre travail sera basé sur la révision de quelques notions en relation avec le théâtre, à savoir les mots clés suivants: l'acculturation, l'isomorphisme et l'adaptation.

تمهيد: تعدّ المثاقفة من المفاهيم الشائكة التي تضعنا أمام إشكالات من قبيل التبعية والغزو والاستعلاء مقابل ذلك نجد التواصل والتفاعل والتساوي. وإذا ارتبط مفهوم المثاقفة بالمسرح فنحن أمام اشكالية تتفرع إلى فرضيتين:

أولا: هل المثاقفة ضرورة حتمية لغاية الانفتاح على الآخر أم هي ضرورة برغماتية؟

ثانيا: هل المسرح فعل ثقافي وحضاري يولد من خلال نقل واستنساخ لتجارب موجودة أم هو تحويل وتفعيل لها؟

I- المثاقفة : المصطلح والمفهوم

1) في مفهوم المثاقفة:

جاء مصطلح المثاقفة على وزن مُفَاعَلَةٌ وهو من فعل ثَاقَفَ، "وَثَاقَفَهُ مُثَاقَفَةٌ وثِقَافًا: فَثَقِفَهُ كَنَصَرَهُ: غَالَبَهُ فَغَلَبَهُ في الحِذْقِ، والفِطَانَةِ، وإدْرَاكِ الشَّيْءِ وفِعْلِهِ"[1]

ويُضيفُ صاحب تاج العروس فيقول:" وثَاقَفَهُ مُثَاقَفَةٌ لاَعَبَهُ بِالسِلاَحِ، وَهُوَ مُحَاوَلَةُ إِصَابَةِ الغِرَّةِ فِي نَحْوِ مُسَابَقَةٍ".[2] والثِّقَافُ والثِّقَافَةُ بِكَسْرِهَا، العمل بالسّيف، ثِقَال فُلاَنٌ من أَهْلِ المُثَاقَفَةِ، وَهُوَ مُثَاقِفٌ حَسَنُ الثِّقَافَةِ بالسَّيفِ.

ارتبط مفهوم المثاقفة لغة بالغلبة في الحذق والفطانة وإدراك الشيء، كما ارتبط بالغلبة في العمل بالسيّف.

والمثاقفة من فعل ثاقف وهي على وزن فَاعَلَ "ويدل هذا الوزن على معنى المشاركة وهي الدلالة على أن الفعل حادث من الفاعل والمفعول معا".[3] ويدل الوزن أيضا على "معنى المتابعة وهي دلالة على عدم انقطاع الفعل".[4] فالمثاقفة تحمل فيما تحمله من المعاني والدلالات معنى المشاركة الدائمة واللامنقطعة بين طرفين أو أكثر.

وأنا أبحث في الدلالة الصرفية والدلالة المعجمية استوقفني سؤال قد يبدو ساذجا وبسيطا كيف يسوغ لمعنى المشاركة الّتي تدلّ عليه الصيغة الصرفية ومعنى الغلبة وهو المعنى المعجمي (القاعدي) ؟ من جهة أن المشاركة تقتضي استواء الحظ لدى المشاركين في الحدث، في حين أنّ معنى الغلبة يتضمّن معنى الاقصاء باعتبار أنّ الغلبة تقتضي غالبا ومغلوبا ليس سواء في الحدث .

2) نحو مفهوم اصطلاحي للمثاقفة:

نظرا لتعدّد دلالات مصطلح المثاقفة وتداخلها حينا وتباينها أحيانا آثرت أن يكون العنوان الفرعي "نحو مفهوم اصطلاحي للمثاقفة". وتعني المثاقفة فيما تعنيه " التفاعل وتبادل التأثير والتّحاور والتّواصل في ميادين الثقافة والاتّصال"[5]، وقد ظهرت للمثاقفة مفاهيم متعدّدة ومتداخلة، فالمثاقفة "كمصطلح أنثروبولوجي يطلق على دراسة التّغيير الثقافي الّذي يحصل ويتحقق نتيجة لشكل من أشكال الاتّصال بين الثقافات"[6]، كما تدلّ المثاقفة في حقل الأنثروبولوجيا الثقافيّة: " على ظاهرة تأثير وتأثّر الثقافات البشريّة بعضها ببعض بفعل اتّصال واقع فيما بينهما، أيّا كانت طبيعته أو مدّته".[7]

ويدرج عبد الله أبو هيف تعريفا لخلدون شمعة، عرّف من خلاله المثاقفة وخصَّ فيه المثاقفة الحضارية، يقول: "هي استحواذ فرد أو جماعة على خصائص حضارية من خلال الاتّصال الثقافي المباشر والتّفاعل الّذي يعقبه، أما عناصرها فتشتمل على القيم والتقنيات والاستراتيجيات النصّية والتعديلات التي تطرأ عليها، عندما توضع في سياق تجربة حضاريّة مغايرة".[8]

وبهذا المعنى ترتبط المثاقفة بالاتّصال الذي يعقبه التفاعل الثقافي، وتنهض على الحوار والتواصل الفكري الذي يحقق التفاهم والتقدّم والعمران البشري.

وتعني المثاقفة بمعنى آخر نوع من "ردّ فعل كيان ثقافي معيّن، تجاه تأثيرات وضغوط ثقافية تأتيه من خارجه، وتمارس عليه سلطة مباشرة أو غير مباشرة، علانية أو بكيفية خفية تدريجية"[9]. ولعلّ هذا التعريف يرتبط بمفهوم المثاقفة في مراحل نشوء المصطلح الأولى، فقد كانت تعني فيما تعنيه "تأثير ثقافة غازية قاهرة قويّة في ثقافة مغزوّة مقهورة وضعيفة".[10]

ثمّ انتعش مفهوم المثاقفة مع إشارة المستعربة الألمانية "روتراود فيلا ندت" الّتي تجاوزت المفاهيم السابقة مقدّمة مفهومها الجديد الذي يتشكّل بقوّة في مفهوم المثاقفة الحضاريّة فتنفي الاستتباع وتقرّ بالحوار الحضاري، تقول في خاتمة بحثها عن

"صورة الأوروبيين في أدب المسرح والقصّة العربية": "وإذا أراد الأوربيون جديّا أن يضعوا أساسا سليما للتّفاهم مع العرب في المستقبل، فعليهم أن يكفّوا نهائيا عن التكبّر السياسي والاستعلاء الثقافي، وكلاهما فيما مضى ركيزة الاستعمار الحديث".(11)

ويرى الجابري أن مفهوم حوار الحضارات أو حوار الثقافات لا معنى له لأن الثقافات تتداخل وتتلاقح يقول في حوار له: " فالثقافات تتحاور وتتداخل وتتلاقح بشكل عفوّي، (...) إنّ المثاقفة تتم عن طريق الاحتكاك الحضاري عبر قنوات ووسائط مختلفة".(12)

وردّا على ما سبق من تعريفات تمزج بين المثاقفة والاستتباع والتأثير، نقول إنّ المثاقفة بعكس الغزو الثقافي الذي يتضمن في طياته الرّغبة في محو الآخر وفرض التبعيّة عليه، أمّا الأولى فهي في الأصل عمليّة التّغيير أو التطوّر الثقافي الّذي يطرأ حين تدخل جماعات من الناس أو الشعوب، تنتمي إلى ثقافتين مختلفتين في اتّصال وتفاعل يترتّب عليهما حدوث تغيّرات في الأنماط الثقافية الأصلية السائدة الجماعات كلها أو بعضها. وفي إطارها (المثاقفة) تتفاعل الجماعات والشعوب وتتواصل بهدف الاعتناء المتبادل.

II- المثاقفة المسرحية: بين حاجة الغرب للمثاقفة المسرحية وحاجة العرب للمثاقفة المسرحية

1) حاجة الغرب للمثاقفة المسرحية:

إن الحديث عن المثاقفة المسرحية بين الشرق والغرب يضعنا أمام تساؤل عن الكيفية التي بمكن أن تتحاور بها الثقافات؟ أو كيفية تجسيد المثاقفة لإبراز التّفاعل والتّموضع بين ثقافتين أو أكثر؟

ويعدّ هذا التفاعل الثقافي الآلية التي يتبغي أن تحضى بالاهتمام والدراسة، يقول العالم الاجتماعي الفرنسي ميشيل دوكستر michel de coster: " المثاقفة من حيث هي جماع التفاعلات الّتي تحدث نتيجة شكل من أشكال

الاتّصال بين الثقافات المختلفة كالتأثير والتأثّر والاستيراد والحوار والرّفض والتمثّل وغير ذلك ممّا يؤدي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا وتحليل الإشكاليات"[13]

تضمن التعريف جملة من التعريفات للمثاقفة، وسنقوم بتفكيك عناصرها لنستخلص منها ما يلي:

أولا: تقوم المثاقفة على مبدأ التّفاعل، ولا يتحقق هذا التفاعل إلاّ بوجود طرفين أو أكثر.

ثانيا: تحمل المثاقفة معنى الاتّصال والتواصل والتبادل.

ثالثا: تفيد المثاقفة معنى الانسجام مع ثقافة الآخر والاندماج فيه ممّا يؤدّي إلى ظهور عناصر جديدة في طريقة التفكير وأسلوب معالجة القضايا.

رابع: تقوم المثاقفة على التأثير والتأثّر والحوار الثقافي .

خامسا: تقوم المثاقفة على الرفض، رفض عناصر الهوية الأولى والعناصر الجديدة، وقد يفضى ذلك إلى رفض الثقافتين دون طرح البديل.

سادسا: تقوم المثاقفة على التمثّل

سابعا: تقوم المثاقفة على مفهوم الاستيراد، ويحمل معنى الأخذ دون العطاء ممّا يؤدي إلى علوّ طرف وإضعاف الآخر وجعله تابعا. ولعلّ معنى الاستيراد يرتبط بمعنى التّعالي ويتأكّد هذا المعنى في قول "إيريكا فيشر ليشته": " كان مصطلح المثاقفة يحيل دائما للمزج بين شيء غربي وغير غربي، ليس من شيء داخل إفريقيا، أو بين إفريقيا وأمريكا اللاتينية، أو بين مختلف الدول الآسياوية. فهي المبادلات لا علاقة لها بالمثاقفة"[14] ولقد عبّر عن ذلك التّعالي أيضا المفكّر المصري حسن حنفي يقول: " أنّ المثاقفة الّتي يوهم الغرب بأنّها تعني الحوار الثقافي والتّبادل الثقافي: هي في الحقيقة تعني القضاء على الثقافات المحليّة من أجل انتشار الثقافة الغربية خارج حدودها وهيمنتها على غيرها".[15]

يتضمّن القول الهدف الحقيقي والضمني لحاجة الغرب للمثاقفة في المسرح الغربي، فليس هدفها الانفتاح على الثقافات الفرجوية الأخرى، وليس الهدف التّفاعل والتّموضع بين ثقافتين أو أكثر، ولكن لتجاوز حالة العقم التي عمّت مجموعة من المسارح الأوربية، وكذلك لحلّ مشاكل أضحت كامنة في تخوم التقاليد المسرحيّة الغربية، والأوربية بخاصة ومركزيتها المنكفئة على ذاتها والتي لم تعد تؤثّر في الجمهور.

وعليه نقول إن المنطق البرغماتي(النفعي) قد طغى على فكر دعاة مسرح المثاقفة.

2) حاجة العرب للمثاقفة المسرحية:

تحدّث عبد الله أبو هيف عن المثاقفة الحضارية المسرحيّة في كتابه "المسرح العربي المعاصر" وقد خصّ في الباب الأول من الكتاب فصلا لنموذج المثاقفة الحضارية لدى باييخو (المسرح الإسباني) وونوس (المسرح السوري).

"وقد عمد سعد الله ونوس إلى تمثّل المثاقفة الحضارية في مسرحياته كلها عن طريق التناص الّذي يصل حدّ النقل أو الاقتباس أو الإعادة أو التوليف غالبا"[16]

وقد تعالقت مسرحية "القصة المزدوجة" مع مسرحية ونوس "الاغتصاب" حدّ السرقة le plagiat وهي ضرب من ضروب العلاقات بين النصوص، وتعني الأخذ غير المعلن. فقد تماهى نصّ ونوس في نصّ باييخو فلم ترتق مسرحيّة الاغتصاب إلى مستوى الإنتاجية، بل ما هي إلاّ إعادة انتاج لنص سابق هو مسرحيّة باييخو، وتتأكّد المحاكاة من خلال نقطتين أساسيتين هما، (1) الأحداث، (2) الأقوال. فقد "حاكى ونوس في نصّه الأحداث والوقائع إياها غالبا من حيث موقع الدكتور كاشفا لطابع المأساة، وضميرا حيا لمواجهة الظلم الناجم عنها."[17]

كما أعاد ونوس كثيرا من الأقوال بنصّها. وسنورد مثالا عن ذلك.

نصّ باييخو: " ماري: هل تستطيع أن تأتي لنتعشى معا ذات ليلة؟

الدكتور: هذا لطف بالغ يا سيدتي.

ماري" سأحدثك بالتليفون لأحدد معك موعد الدعوة.

الدكتور: اتفقنا إذا.

ماري: إلى اللقاء يا دكتور.[18]

نصّ ونوس: " راحيل: هل أستطيع أن أدعوك للعشاء ذات يوم؟

الدكتور: هذا لطف بالغ.

راحيل: سأتلفن لك قريبا

الدكتور: اتفقنا!!

راحيل: إلى اللقاء إذن.

الدكتور: إلى اللقاء."[19]

حاكى ونوس ذلك الحوار الذي دار بين الدكتور وماري، إذ تريد ماري دعوة الدكتور للعشاء فيرحب هذا الأخير بالفكرة، ووافقا على تحديد موعد في الاتّصال الهاتفي اللاحق، نفس المشهد بنفس الكلمات والنغمات يتكرّر مع شخصيتي راحيل ودكتور في مسرحيّة الاغتصاب.

إن هذا (التناص) وليد التثاقف، قام على التقليد والمحاكاة ذلك لأن ونوس وغيره لم ينطلقوا من نظرياتهم كما انطلق مسرحيون عالميون غيرهم، "فلو أنهم نظروا إلى الخلف، لاستطاعوا عقد مقارنة بين المسرح العربي القديم وبين الدراما الإغريقية، كما فعل وحدة عبد القادر علولة عندما توصل في بحثه التطبيقي في مسرح الحلقة إلى معرفة الخواص المتشابهة والمشتركة بين مسرح الحلقة وبين المسرح الإغريقي."[20]

وسوف يطول بنا المقام لو رحنا نتتّبع ذلك النسيج من المحاكاة والتقليد، وأصداء الثقافة الغربية في متن النص المسرحي العربي، لأن المثقف العربي مازال يتلذّذ بالاستغراب والانبهار، كما يمكن أن نؤكد على استحالة وجود لمثاقفة مثالية متكافئة الأطراف . ولعلّ تكريس مفهوم الهيمنة في مسرح المثاقفة أدّى إلى ظهور مشروع نقدي جديد تمثّل في تناسج الثقافات، ونحن الآن أمام إشكال ثان: ألا يعدّ

الانتقال من مسرح المثاقفة إلى التناسج الثقافي تنويعا مفاهيميا؟؟ لا أكثر ولا أقل!!!

III- التناسج الثقافي

- جاء مصطلح التناسج الثقافي بديلا عن المثاقفة، ومن ثم فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو :

- لماذا استبعدت المثاقفة وعوضت بالتناسج؟؟

- ألا يعد الانتقال من المثاقفة إلى التناسج تنويعا مفاهيميا؟ أم هي حاجة لإعادة النظر في ترسانة المفاهيم؟؟؟

1) في مفهوم التناسج

جاء مصطلح التَنَاسُخ على صيغة التَّفَاعُل، وأشهر معاني وزن تَفَاعُلُ، المشاركة بين اثنين فأكثر، أما المعنى الثاني فهو التّظاهر ومعناه الإدِّعَاءُ بالاتّصاف بالفعل مع انتفائه عنه.

والمعنى الثالث للتّفاعل هو التدرّج أي حدوث الفعل شيئا فشيئا.

وأمّا المعنى الرابع فهو المطاوعة.(21)

فالتّناسج يحمل معانٍ قد تَبْدُو متقاربة أحيانا ومتباعدة أحيانا فالمشاركة تتطلّب المطاوعة ولا تتحقّق هذه المشاركة إلا بالتدرّج ، أمّا معنى الإّدعاء فقد يجعلنا في ريب من قضية التنويع المفاهيمي أو التفريق بين المثاقفة والتناسج.

والتّناسج من فعل نَسَجَ أي جمع بعضَه إلى بعضٍ، ومن المجاز، نسج الكلام إذا لخَّصَهُ، والشاعر الشعر: نَظَمَهُ وحَاكَهُ والكذّاب الزورَ: زوَّرهُ ولَفَّقَهُ.(22)

فالتناسج يعني فيما يعنيه الجمع والنظم والمزج لهدف الحصول على قالب واحد . ويعرّف هشام بن الهاشمي التناسج الثقافي فيقول:" مفهوم مناوئ للهويات الصلبة التي تصنف نفسها نقيضا للآخر، وتقيم حواجز بينها وبين العوالم". ويضيف فيقول أنّه: "مزيج بين ثقافتين أو أكثر، ونَهْلُ من أساليب مختلفة وتقنيات متنوعة ومزجها في قوالب جديدة".(23)

ولقد آثرت إيريكا فيشر ليشته (أستاذة الدراسات المسرحية ومديرة معهد المسرح بالجامعة الحرة ببرلين) مفهوما بديلا وهو تناسج الثقافات المسرحية. ولعلّ مصطلح التناسج يحيل على النسيج، " والأهمّ من هذا هو الازدواجية الوظيفيّة التي تعمل على مستويين: كثير من الخيوط الحريرية تلتئم في ضفيرة واحدة، كما تنسج هذه الضفائر بدورها لتشكّل قطعة ثوب. وبنفس التشابك المعقّد، تتناسج الثقافات المسرحية فيما بينها بحيث يصعب عزل عناصر بعينها عن أخرى، ذلك أنّها تخضع لمنطق التّحول التاريخي والجمالي والفضائي أيضا..."[24]

تقيس ليشته في تحديدها لمصطلح التناسج بين الخيوط الحريرية التي تلتئم وتتناسج لتشكّل قطعة ثوب إذا سللنا خيطا تداعى كل الثوب وأصبح لا وجود له، فيعود من حيث كان (خيوط)، كذلك هي تناسج الثقافات المسرحية" تتشابك فيما بينها بحيث يصعب عزل العناصر عن بعضها فتصبح كلا متكاملا يخضع لمنطق التحوّل التاريخي والجمالي والفضائي.

ويكمن جوهر مشروع "تناسج الثقافات المسرحية" في إبراز دور المتفرّج في تحقيق الفرجة، إضافة إلى المؤدّين، تقول ليشته: " تنجز الفرجة داخل ومن خلال الحضور الجسدي لكلّ من الممثلين والجمهور، ذلك أن كلّ فرجة تستدعي مجموعتين من النّاس، الفاعلين والمتفرّجين، يتواجدون في زمن محدّد ومكان معيّن لأجل تقاسم موقف ما ... تنبعث الفرجة من لقائهم وتفاعلهم"[25] فبفضل مشروع التناسج والتنوّع الفرجوي نُقِذَ المسرح من السقوط في أوربة الثقافات غير الغربية، وإذا صحّ ذلك القول فإننا أمام إشكال قد طرحناه منذ بداية حديثنا عن التناسج الثقافي، هل فعلا يعد التناسج الثقافي استبعادا للمثاقفة في المسرح؟ أم أنّ المثاقفة لا تخرج عن هذا التناسج الثقافي؟ خاصة وأنه قد تأكّد هذا الغموض من خلال الحوار الذي دار بين "ليشته" وباروتشا. اعتبر باروتشا في إحدى أسئلته أن المشروع الّذي تقدّمت به ليتشه ليس هو نتاج الثقافات أو حتى الفرجة المسرحية، وتعليله على ذلك أن " مهاراتها قد تجلّت في الجمع بين الفلسفة والتاريخ في المسرح

الطبيعي"[26]، كما تندرج مقاربتها للأدائية المعاصرة في جوهرها ضمن تقليد فلسفي أوروبي"[27] . فتجيب إريكا فيشر ليتشه أنها آثرت التناسج الفرجوي الّذي يشير إلى التشابك المعقد الّذي يتغذّر معه التمييز بين ما هو ملك لنا وما هو ملك لغيرنا من جهة، ويتيح الاهتمام بالاختلاف الثقافي بدل التعدد الثقافي. لتستدرك معتقدة أن التناسج يخدم الغرض المنشود، فإذا تبين لها اسم آخر مختلف ويتناسب مع الغرض ستغيّره.

هذه العبارة لا تخلومن جملة ايحاءات يمكن تفصيلها فيما يأتي :

-عدم الاطمئنان الكافي للمصطلح بشكل يُستغنى به عمّ سواه

-و مادام يُساور المتحدثة بعض الاحساس قلّ أو كثُر معه توقّع مصطلح بديل أكثر مناسبة فهذا يعني أنّها وضعت المصطلح على غير تأسيس وتأصيل بشكل منهجي وعلمي . والمصطلح يكتسي مشروعيّة الاصطلاح من حيث اطّراده واستغراقه حيّزا زمنيّا كفيلا بضمان تداوله .

IV- تطويع التراث العربي:

ارتبط مفهوم المثاقفة بالغلبة لغويا وبالتأثير والتأثّر اصطلاحا، فتولّد عن ذلك التأثّر أنْ تجذّر المسرحيون العرب في المسرح الأوروبي ذوقا ورُؤيَة، وحُكما وتقييما، ثم غيرّت المثاقفة بالتناسج الذي ارتبط بمفهوم النظم والمزج لغة وبالمشاركة والتداخل اصطلاحا فما كان إلاّ أنْ تداخلت الثقافة العربية في الثقافات الأخرى ممّا أدّى إلى ذوبانها.

ولعلّ فكرة تطويع التراث العربي ستكون الحلّ الأوسط، فالمسرحيّ العربي في حاجة إلى تأسيس، تأسيس يعود من خلاله إلى المنابع. وتجربة عبد القادر علولة تعدّ تجربة وحيدة، إذ توصّل في بحثه التطبيقي في مسرح الحلقة إلى معرفة الخواص المتشابهة والمشتركة بين مسرح الحلقة وبين المسرح الإغريقي. يقول علولة شارحا تجربته الجديدة التي قادته إلى اكتشاف مسرح الحلقة:" وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجّه العارم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا

المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديتّه فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية أو ذات الجذور الريفية، تصرّفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرّجون يجلسون على الأرض، ويكوّنون حلقة حول الترتيب المسرحي (la disposition scénique) . وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغيّر، وحتّى الإخراج المسرحي الخاصّ بالقاعات المغلقة ومتفرّجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره. كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا".[28]

ويقول : " إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثا يمكن إعادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هي أنْ لدينا تراثا قصصيّا ذا طبيعة مسرحية، ويصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميّز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية".[29]

سعى عبد القادر علولة إلى استحداث قالب يمثّل شكلا مسرحيا مستخرجا من داخل أرضنا وباطن تراثنا، كما سعى إلى التفتيش عن الذات الجزائرية، وهويتها من خلال درسه لماضي بلاده.

تساءل علولة فقال: " ما العمل عندما يكون المتفرج أمامك ووراءك؟ " لقد وجب إذن إعادة النظر فيما كان عليه أداة الممثل"[30]

التحم الممثلون والمتفرجون في بوتقة واحدة فصنعوا معا فن الفرجة ولم يبق أيّ معنى لدخول الممثلين وخروجهم، فكل شيء يجري داخل الدائرة المغلقة ومن خلال ما ذكر نقول أن إرادة علولة تمثلت في الخروج بمسرحة من تقاليد الفضاء الأرسطي التي أعاقت تطور المسرح الجزائري، لكن لخضر منصوري يرى أن المسرح الجزائري ومسرح عبد القادر علولة يميل إلى المزاوجة بين التراث والحداثة. وكان منطلقه في تحديد رأيه هو جمع علولة في تأطير ممثليه بين منهجين متناقضين وهما المنهج النفسي القائم على التقمّص والمعايشة الداخلية والمنهج البريختي الملحمي الّذي انبنى على

التغريب وكسر الإيهام. يقول لخضر منصوري:" استعان علولة كثيرا بتقنيات المنهج النفسي لستانسلافسكي في إدارة ممثليه معتبرا أنها القاعدة الأساسية في تكوينهم، كما كان يضع دائما في أذهان ممثليه أن مسرحه لا يدفع الممثّل إلى تقمّص أدواره لدرجة سقوطه في الإيهام، وامتزجت هذه الرؤى بآراء بريخت من خلال مؤثر التغريب لتتولّد عمليّة تلاقح بين منهجين تقمص وتغريب من خلال توظيف شخصية القوّال الّتي كثيرا ما تغرب الأحداث بتقمصها وتنشئ علاقة تتأسس على قدرات العرض في خلق وبناء خيال المشاهد عن طريق الكلمة والحركة والانفعال والعاطفة".[31] ولعل ما ذهب إليه لخضر منصوري قد يتناقض مع ما وصل إليه جميل حمداوي في مقاله "نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة" الذي أكد أن عبد القادر علولة:" كان يدعو إلى قالب مسرحي يتضادّ مع القالب المسرحي الغربي الأرسطي، ويتمثّل ذلك القالب في توظيف التراث الشعبي ولاسيما فن السيرة والقوال وفن الحلقة، وكل ذلك من أجل تأسيس المسرح العربي على أساس الموروث الشعبي".[32]

نعود إلى إشكالية تطويع التراث وقد آثرت مصطلح التطويع الذي ورد على صيغة تَفْعِيْلٌ والتي من معانيها التكثير والمبالغة، والتطويع لا يرتبط بالمحاكاة وإنما هو استخدام واستعمال للتراث لملاءمة متطلبات الزمان والمكان. وعلى الرغم من أن فنون العرض الدرامية العربية تملك إمكانات هائلة في التعبير والتبليغ إلى أنها لم تصل إلى الآن لطريقة النهل من هذه الفنون الشعبية فقد سعى الفنان المسرحي العربي إلى الاستعانة بالتراث كأحد أنواع التناص، وقد تولّد عنه مولود هجين لا هويّة له، فالخطأ الذي ارتكبه المسرحيون أنهم أخضعوا التراث للمسرح السائد (النمط الأوروبي) فشوّشوا بذلك ذهنية الجمهور الّذي جاء ليشاهدها. في حين أن تطويع التراث في المسرح هو تطويع التراث للحاضر مع نظرة فيها استباق واستشراف، وذلك بالخلاف، بل الصدام معه، مع التراث بهدف إعادة قراءته، إعادة خلقه أو إبداعه من جديد كخطوة لإبداع الحاضر. ولعل مسرحيتي شهرزاد

"لالة النسا" ومسرحية "الحكواتي الأخيرة" أنموذجين لهذا الاتجاه الذي تعامل مع التراث لا لمحاكاته وإنما لتطويعه ولا توظيفه وإنما لاستعماله.

ان التراث الشعبي عالم من الرموز الّتي تحتمل التطويع والخروج من خلالها بدلالات جديدة، وتفعيل (وهو مصطلح استعمله احسن ثليلاني ويقترب من مصطلحنا المعتمد في الدراسة) أو تطويع التراث هو عملية تجد مبرراتها في " أهمية هذا التراث نفسه انطلاقا من كونه مراة عاكسة لروح الشعب وقضاياه وضميره وشخصيته الوطنية القومية"[33] هذا من جهة، ومن جهة أخرى تجد مبرراتها في" أهمية التراث في مواجهة رياح العولمة الهادفة إلى مسخ الشعوب المستضعفة من خلال تدمير كياناتها الثقافية " [34]

وضمن السياق ذاته يطرح عبد الرحمان بن براهيم اشكالية الثبات والتحوّل في التراث فيضعنا أمام ثابت في علاقة جدلية مع المتحوّل، يقول : "إنّ التراث بماهو نص مكتوب يمثّل العنصر الثّابت ،غير أنّ ثباته يستدعي نقيضه المتمثّل في القراءات أي في ما هو منهجي معرفي، وهي عملية يجب أنْ تتمّفي سياق الثقافة الّتي أفرزت النصّ التراثي، بحيث يكون النصّ جزءا من بنية ثقافية شاملة " [35]

إنّ النص التراثي الثابت يجب أن يكون قابلا للتحوّل ليكسب فاعليّته في البنية الثقافية الكلية لوعي القارئ . " وبذلك يمتلك مفهوما حداثيا ذا فاعليّة حداثيّة لقراءة النصّ التراثي الثابت الّذي يستعيد بدوره فعله الحداثي في التاريخ والواقع والمجتمع، فيصبح هذا النصّ الثابت متجدّدا ومتغيّرا يمتلك مقوّمات الحضور الفاعل والقدرة على التعدّد والتكاثر "[36]

وتعدّ الشخصيات التراثية(جحا، الحكواتي، شهرزاد) الثوابت المتحوّلة، الّتي استقطبت الكثير من المبدعين على اختلاف أجناسهم وعصورهم والّتي كان لها حضورا واسعا في الآداب العالمية والعربية، وفي مجال المسرح علامات فارقة في هذا التفعيل والتحوّل ذي التجليات الفنية المتعدّدة إذ لكل مبدع طريقته في تطويع شخصيته وتفعيلها.

هوامش:

[1]- السيد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس في جواهر القاموس تح: عبد الفتاح الحلو، مصطفى الحجازي، مطبعة حكومة –كويي، 1996، دط، باب الفاء/ فصل الثاء والفاء، ص63.

[2]- نفس المرجع،ص63.

[3]- عبده الراجحي: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، دت، دط، ص36.

[4]- نفس المرجع، ص 36

[5]- عبد الله أبو هنيف: المسرح العربي المعاصر: قضايا ورؤى وتجارب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، دط، ص166.

[6]- عبد الكبير الخطيبي: في الكتابة والتجربة، ترجمة محمد برادة، دار العودة، بيروت، 1980، ط1، ص67.

[7]- نفس المرجع، ص 67.

[8]- عبد الله أبو هنيف: المسرح العربي المعاصر، ص152.

[9]- ينظر جمال مباركي: المحمول الثقافي الغربي في الرواية العربية المعاصرة، مجلة قراءات العدد الخامس، 2013، ص107.

[10]- عبد الله أبو هيف: للمسرح العربي المعاصرض150.

[11]- فيلا ندت، روتراند: صورة الأوربيون في أدب المسرح والقصة العربية، بيروت، 1980، ص653، نقلا عن عبد الله أبو هيف : المسرح العربي المعاصر، ص 151.

[12]- محمد الجابري: "ليس في ثقافتنا مفهوم للآخر وحوار الثقافات شعار ظرفي"، لقا مع د. محمد الجابري، مجلة أيّس، العدد الثاني، ص 67.

[13]- مقال: خالد أمين: حوار المثاقفة المسرحية بين الشرق والغرب بتاريخ 03 نوفمبر 2012. www.al-masrah.com

[14]- http// : www.al-masrah.com

[15]- http// : www.al-masrah.com

[16]- عبد الله أبو هيف المسرح العربي المعاصر، ص 198

[17]- ينظر المرجع نفسه،ص 170.

[18]- نقلا عن عبد الله أبو هيف، المسرح العربي المعاصر، ص 172.

[19]- نقلا عن عبد الله أبو هيف المسرح العربي المعاصر، ص173.

[20]– فاروق أومان، آفاق تطويع التراث العربي للمسرح، وزارة الإعلام والثقافة، أبو ظبي، 1999، ط1، ص 263..

[21]– (ينظر): عبده الرّاجحي: التطبيق الصرفي، ص38..

[22]– السيّد محمد مرتضى الحسيني الزبيدي: تاج العروس في جواهر القاموس،، مادة نسج، ج6، ص237.

[23]– هشام بن الهاشمي، التناسج الثقافي في المسرح المغاربي، دار الثقافة والإعلام، الإمارات، ط1، 2013.

[24]– خالد امين حوار المثاقفة المسرحية بين الشرق والغرب، www.al-marrah.com

[25]– نقلا عن مقال حوار المثاقفة المسرحية بين الشرق والغرب تر: خالد أمين www.al-masrrah.com

[26]– نفس المرجع.

[27]– نفس المرجع.

[28]– عبد القادر علولة www.ar.m.wikipedia.org/wiki 2015/05/08 22:08.

[29]– المرجع نفسه.

[30]– المرجع نفسه

[31]– لخضر منصوري: المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة، كتاب العربي، الكويت، العدد 87، يناير 2012، ص98.

[32]– جميل حمداوي: نظرية الفرجة الشعبية عند المبدع المسرحي الجزائري عبد القادر علولة –دنيا الوطن– 14/051/2015 10 :27. www.pulpit.awatanvoice.com

[33]– **احسن ثليلاني:المسرح الجزائري ،دار التنوير ،الجزائر 2013 ،ط1، ص146**

[34]– نفس المرجع ص146

[35]–عبد الرحمان بن ابراهيم :الحداثة والتجريب في المسرح ،افريقيا الشرق، المغرب 2014 ط1 ص77

[36]–نفس المرجع ص 78