

المسرح العربي وقضايا الالتزام

المحاضرة السادسة

- مقدمة: استمد الأديب والفنان، منذ القديم، تجاربه من واقعه الاجتماعي، حيث كان الالتزام غاية كل ممارسة إبداعية، فعلى الرغم من أن الشعر العربي القديم كان تجربة وجدانية وذاتية للشاعر، إلا أن نتائجها تخدم المجتمع الذي يعيش فيه، وهذا ما قد يفسر أسباب احتفاء القبيلة عندما تفتتق موهبة شاعر ما يعيش بين ظهراتها، لأنه لن يعبر عن نفسه فقط، بقدر ما سيكون لسانا يفخر بقبيلته ويزود عنها ألسنة القبائل الأخرى التي تنافسها أو تناصبها العداء، وقد بقي هذا الدور لصيقا بالمبدع طوال المراحل التي مرت بها الآداب، حيث يتم الحديث اليوم عن مثقف / مبدع عضوي وفعل في المجتمع، حيث يمثل الابداع رسالة التزام يؤديها المبدع تجاه مجتمعه لينشر الوعي الصحيح بين فئات المجتمع. ويبدو المسرح عموما أكثر طواعية لاستيعاب المضامين الملزمة، لهذا عندما تطور المسرح العربي المعاصر اتجه نحو عكس المضامين الملزمة وفق رؤية مسرحية فنية ناجحة يمكن تلمس ملامحها في العديد من النماذج المسرحية العربية، لعل أوضحها على الإطلاق هو نموذج مسرح التسييس عند سعد الله ونوس، الذي استمد تصوره من مرجعيات عديدة، تشكل نماذج حقيقية للالتزام، واستطاع في الأخير بلورة تصور خاص لمسرح عربي ملتزم فنيا، ضمنه في إبداعه المسرحي، وشرح نموذجه النظري في مؤلفاته النظرية مثل: بيانات لمسرح عربي.

- فما هي مرجعيات وسمات المسرح العربي الملزم؟ وما هو مفهوم مسرح التسييس عند ونوس وكيف عكس إلتزامه؟

1- مفهوم ومرجعيات الالتزام في المسرح: يبدو المسرح منذ نشأته أطوع الأشكال الفنية والأدبية للمضامين الملزمة، والمتصلة مباشرة بأحوال الناس الاجتماعية، لهذا فسألة التزام المسرح مسألة مسلمة لا نقاش حولها، لكن مفهوم الالتزام نفسه قد عرف تحولات كثيرة، تبعا للتصورات التي تبنته كهدف للإبداع، يعتقد في دور ورسالية المبدع والفنان، فقد تعمق المفهوم أكثر في تصورات الماركسيين أولا، ثم ازداد عمقا مع الوجوديين كألبير كامو، الذي ارتبط الالتزام لديه بالنظرة العبيئية، بينما ارتبط المفهوم عند جون بول سارتر بالمضمون وبالشكل الفني، أي أن الالتزام شرط في المضمون وفي الشكل الأدبي أو الفني، والالتزام يعني مسؤولية الأديب، تجاه ذاته أولا، ثم تجاه مجتمعه ثانيا، وتفترض المسؤولية سقفا معينا من الحرية المتاحة، فإن لم تتوفر هذه الحرية، فما على الفنان سوى النضال من أجل تحقيقها، وتكريسها في الأدب والفن، وهذا ما فعله سارتر عندما نقل فلسفته الوجودية من طابعها التجريدي إلى طابعها المحسوس في الرواية والمسرح، حتى قيل إنه أدب الفلسفة وفلسف الأدب، وانعكس تصور سارتر للالتزام في مسرحياته التي عكست مضامين ملتزمة وثرورية، مثل مسرحية الذباب التي ترمز لمقاومته للنازيين عندما غزوا باريس.

لقد تبلور هذا الالتزام الماركسي والوجودي في تنظيرات ونصوص الألمانى بريخت المسرحية، حيث قدم نموذجاً نظرياً لما اصطلح على تسميته بالمسرح الملحمي، وهو مسرح تعليمي وثوري، يستهدف اشراك الجمهور في بناء المسرحية، عبر كسر الإيهام وكسر الجدار الفاصل، الذي وضعه أرسطو، بين العرض والمتفرج عن طريق التغريب، الذي يتم بوسائل متعددة، من بينها استحضار النصوص التراثية وتوظيفها، خاصة النصوص الحكائية العجائبية، قصد دفع المتفرج للمشاركة الذهنية في العرض المسرحي، عوض إثارته العاطفية، كما هو الأمر في المسرح الأرسطي، مما يعني أنه قدم نموذج مسرح ملتزم بشحن المتفرج وثويره، عوض التنفيس عن عواطفه.

لا تكمن أهمية تصور بريخت في أنه ارتبط بإحدى أهم تحولات المسرح المعاصر فقط، وإنما يكمن في تأثيره الملحوظ والواضح على المسرح العربي، باعتباره النموذج التنظيري والمسرحي المفضل عند كثير من المسرحيين العرب، سواء في المغرب أو المشرق، حيث يبرز التصور البريختي في أعمال كتّاب المسرح الجزائريين كتّاب ياسين وعبد الرحمن ولد كاكي وعبد القادر علولة، أما في المشرق فإن أحسن من يمثل لهذا التصور هو السوري سعد الله ونوس، الذي صاغ مفهوم التسييس في المسرح، ومارسه في مسرحياته التي أبرز مضمونها التزاماً واضحاً تجاه المجتمع العربي، الذي عرف نكبات ونكسات سياسية عديدة، تستحق من المبدع المسرحي وغيره السعي نحو تشخيص أسبابها وعرضها بشجاعة أمام مرآة الذات والواقع، وقد استخلص ونوس مفهومه وتصوره بتأثير مرجعيات متعددة كالفكر الوجودي والماركسي فكرياً، أما عملياً فقد تأثر بريخت، لكنه تأثر أيضاً بمثله الأعلى في المسرح، وهو كاتب ياسين، فتبنى أفكاره الثورية، ومن بين هذه الأفكار التي آمن بها ومارسها مسرحياً، فكرة أن الثورة هي مركز الكون وجوهره، لهذا لا بد من مسرح ثوري تسييسي، يثير المتفرج ويصحح وعيه حول الأمور.

2- مفهوم وأهداف التسييس في مسرح سعد الله ونوس:

يحدد ونوس مفهوم التسييس في المسرح من زاوية فكرية، كحالة استشفاف أفق تقديمي لحل المعضلات السياسية، بمعنى أن التسييس تعريف أكثر عمقاً لمسرح سياسي يحمل مضموناً تقديمياً، يوجه لجمهور عربي وعيه مستلب، وذائقته مخربة، ووسائله التعبيرية مزيفة، وثقافته الشعبية تسلب، ثم يعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف، ولا تكتمل صورة مسرح التسييس ولا تستوي إلا بالمزاج بين شرط المضمون السياسي وبين الجمالية الفنية، التي ترتقي بذائقة الجمهور، فالجمهور عنصر أساسي يتعلم ويحفز، ويُقلق، ويزداد احتقاناً، لكنه يهيئ لمباشرة تغيير القدر والواقع، وهذا عن طريق عدة تقنيات من قبيل الرؤية الارتدادية نحو الماضي، والمسرح داخل المسرح، والحكواتي.

معنى هذا أن ما قصده ونّوس بالتسييس المسرحي ليس المسرح السياسي وفق الفهم التقليدي للمصطلح، وإنما التسييس هو فعل مسرحي يضع في اعتباره الجمهور العربي بصفة خاصة، بحيث يستهدف تسييسه وثويره وحثه على تغيير واقعه عبر المسرح، لهذا ففهوم التسييس ليس نفسه المسرح السياسي، ذلك لأن ونّوسا يتبنى الموقف الذي يعتبر المسرح سياسيا جملة، حتى ذلك الذي يدعو للابتعاد عن المضامين السياسية هو في الحقيقة يضللنا، لأنه يتخذ موقفا سياسيا بدعوته الابتعاد عن السياسة، بينما ليس كل المسرح تسييسا، يبحث عن تناول عميق ومتقدم للمشكلات الاجتماعية والسياسية لجمهور الطبقات المسحوقة والكادحة التي يستهدف ونّوس تسييسها، وبث وعي سياسي متقدم فيها، يحثهم على التغيير والثورة والمشاركة الفعالة في تقرير مصيرها، وبالتالي فالتسييس هدف المسرح عموما، والسياسي منه خصوصا، ينتصب على النقيض من هدف التطهير الأرسطي، لأنه يثير العقل والعاطفة معا، مما يجعله يتماهى أحيانا مع تنظيرات المسرح الملحمي والتحريضي، ويختلف عنه أحيانا أخرى.

يتوجه التسييس نحو جمهور معين، هو الجمهور العربي على وجه الخصوص، لأنه جمهور مُستلب الوعي، خربت ذائقة الفنية، وأستغلت ثقافته الشعبية ضده، فوظفت سياسيا من طرف السلطة، لإعادة إنتاج الاستلاب الذي قاد نحو سلسلة من الهزائم التاريخية، كان آخرها هزيمة حزيران 1967م، والتي ألهمت ونّوس بفكرة التسييس كمشروع فكري، يتوسل الفن المسرحي، ويستغل طبيعته ودوره التعليمي في غرس الوعي السياسي، كحق من حقوق الطبقات الكادحة في المجتمع العربي.

لكن شرط المضمون السياسي غير كاف، ما لم يحترم المسرح الشرط الفني، كحتمية ضرورة تقاوم الابتذال وتخريب الذائقة الذي يمارسه المسرح التجاري في الجمهور، بينما يقود الشرط الفني والجمالي في المسرح نحو الارتقاء بالذوق العام للجمهور المستهدف، وينتشله من الابتذال والاستلاب وتغيب الوعي الذي يمارس عليه بطرق مختلفة.

وينفي عن جمهور المتلقين الدور السلبي إزاء المسرح وإزاء الحياة عامة، وهذا بانتصاب هذا الجمهور كعنصر أساسي في مسرح التسييس، بحيث يتعلم الجمهور من هذا المسرح، ونتاح له فرصة التعبير عن رأيه الخاص، بمناقشة أو مقاطعة الممثل ومشاركته في الحوار، لأنه مسرح يوحد بين الخشبة والصالّة، ويكسر الجدار الفاصل بين الممثل والجمهور، كما أنه يحفز ويحرض الجمهور ويقلقه أكثر، ويزيد من فورة غضبه واحتجاجه، لأنه يعتمد شحن عواطف الجمهور، وليس إفراغها كما في مسرح التطهير الأرسطي، وهذا بهدف تهيئته لثورة تغيير الواقع، والتخلص من قدره وهزمه، وهزم كل ما قد يرهن مصيره.

جسد ونّوس نظريته حول التسييس نظريا في بياناته، لكنه جسدها بشكل أوضح في مسرحياته، خاصة تلك التي ألف بعد هزيمة حزيران، واستطاع من خلالها ابتكار شكل مسرحي بخصوصية عربية بحتة، رفض من خلاله استعارة الأشكال المسرحية الغربية، ومنح لمسرحه هوية عربية خالصة، واعتمد على تقنيات خاصة منها تضمنين مسرحياته رؤية ارتدادية نحو التاريخ والتراث، وهي رؤية تضرر انساقا ثقافية توظف التراث للتعبير عن الحاضر وعن الواقع، وتتلصص من الرقابة والمنع الممارس في عدة مستويات. كما اعتمد على تقنية المسرح داخل المسرح، وهذا بإيقامه للجمهور وحثه على الارتجال والمشاركة الإيجابية في بناء العرض والنص المسرحيان، وقد استطاع أن يجعل من المقهى مكان تجمع للبسطاء مكانا للمطارحات الفكرية والسياسية، وأخرج الموضوعات السياسية من الصالونات المكيفة، وألقاها للطبقات الشعبية الكادحة المتجمعة في المقاهي، وسلمها مفاتيح تغيير واقعها بنفسها، وليس بقرار من الآخرين. كما اعتمد ونّوس على الحكواتي ومنحه المكانة الأبرز في العرض المسرحي، وهي مكانة استحقها بحكم مكانته في الأوساط الشعبية، وهي مكانة متأتية من قدرته على الاقناع عن طريق فعل الحكيم الذي يجيده كثيرا، لهذا حفظ ونّوس مكانته في مسرحه، ولا مأس بذلك هدفين هما تأصيل تجربته المسرحية عبر تأصيل أدواته الفنية، وفي الوقت نفسه مارس التجريب المسرحي بطريقته الخاصة، عبر توظيف الحكواتي واعتماد سرده كركن أساسي في مسرح التسييس الونوسي.

3- تجربة الالتزام عند ونّوس: بين الفكر الوجودي والتسييسي والتأملي:

المرحلة الأولى: (قبل النكسة): المسرح الذهني، الوجودي	المرحلة الثانية: (بعد النكسة) مسرح التسييس	المرحلة الثالثة مسرح التسييس والمجتمع تأمل المعيش اليومي
تعكس هذه المرحلة اغتراب المثقف وعزله، وتطرح همومه ومعاناته بسبب عجزه.	تشرح أسباب النكسة والهزيمة، عبر رؤية ارتدادية نحو التراث وتوظيف رموزه للتعبير عن الحاضر المأزوم.	مساءلة الحاضر عبر التاريخ- النظرة التشاؤمية اليأسية.
ألف في هذه المرحلة مجموعة مسرحيات قصيرة، هي: 1- لعبة الدبايس: اعتمدت على مونولوجات طويلة، يخاطب فيها البطل جليسا غير مرئي،	1- حفلة سمر من أجل 5 حزيران: اعتمد فيها على المسرح داخل المسرح، فاستلهم من مسرحية (الليلة نرتجل) لبللو، وأشرك إلى جانب المخرج والمؤلف جمهور المسرح من جميع الطبقات	1- منمنمات تاريخية: امثال التاريخ واستنطاقه، لكن النص لا يستطيع قراءة الحاضر، ولا التنبؤ بالمستقبل، لأنه اندثر جراء حاضر منهار.

وتبدو كتداع حر لأفكار البطل.	الشعبية: فلاحين وعمال وطلبة ومثقفين في مناقشة صريحة وعلنية أسباب الهزيمة، قبل أن تداهمهم قوى الأمن وتعتقلهم جميعاً، لأنها تمثل السلطة التي لا تستمع إلا إلى صوتها وتتخذ قراراتها باسم الشعب لكنها تصدر رأيه، لهذا كانت الهزيمة.	2- الرسول المجهول في مأتم أُنجنونا: استلهم فيها من التاريخ قصد شرح الحاضر بنماذج سلطوية ماضية. يتساءل في المسرحيتين عن جدوى التاريخ الذي لا يسمح بإصلاح الحاضر واستشراف المستقبل.
3- الجراد: تبرز المسرحية صراع الذات مع توحدها وغربتها، وتوقها إلى عالم الأحلام.	2- الفيل يا ملك الزمان: وظف فيها التراث الشعبي والحكواتي، وتروي حكاية الرجل الحر زكريا، الذي قرر مع بقية الأهالي اشتكاء الفيل، الذي عاث في زرعهم وكل قريتهم فساداً منكراً، عند صاحبه الملك، وقررت الجماعة أن يتلفظ زكريا بكلمة الفيل أولاً، قبل أن يتم الأهالي شكواهم بطريقة جماعية، لئلا تقع المسؤولية على شخص واحد منهم، لكن بمجرد تلفظ زكريا بكلمة فيل، حتى خرس الجميع بعدما أبلجهم الخوف من الملك، الذي سأل زكريا عما أصاب الفيل، فلم يجد زكريا من جواب سوى أن الفيل يحتاج إلى فيلة تؤنسه.	3- ملحمة السراب: موت الراي تاركا وراءه العماء المطلق. 4- أحلام شقية: تنتهي بموت الطفل الذي يرمز للبراءة، كما يرمز للمستقبل، وموته إعلان لموت البراءة والمستقبل. 5- يوم من زماننا 6- بلاد أضيق من الحب: 7- الأيام المغمورة: تقدم المسرحيات رؤية سوداوية للواقع يلفها التشاؤم والقتامة، وهي تأملات في المعيش اليومي المقوض بالفساد، حيث لا مكان للأرواح النقية، ليس فيها ما يدعو للأمل. بقي السؤال السياسي قائماً فيها، إلا أنه أفرد مساحة أوسع للإنساني والذاتي والعوالم الداخلية.
1- المقهى الزجاجي: تبرز المعاناة الجماعية للأفراد في مقهى المعلم ظاظا، يحول فيها ونوس	4- الملك هو الملك: وهي مستلهمة من حكايات الليالي، من نفس الحكاية التي استلهم منها	

	النقاش السياسي من الصالونات الفخمة إلى المقهى الشعبي، على ألْسنة أشخاص بسطاء من الطبقة الكادحة.	النقاش مسرحية أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد.
	5- جثة على الرصيف: تقدم المسرحية رؤية اجتماعية وموقف طبقي، حيث يقف بطلها المتسول أمام جثة زميل له، ربما مات جوعاً، بينما يقف في المقابل رجل غني مع كلبه الجائع، وينتصب شرطي متأهب للتدخل لصالح الرجل الغني وكنبه، إذا صدر عن المتسول والجثة سلوك مقاوم للرجل وكنبه.	2- رأس المملوك جابر
	3- حكاية جوقة التماثيل: وهي مسرحية طويلة، تدل على نقلة وتحول في الرؤية المسرحية لونوس، نحو مرحلة التسييس. تقدم المسرحية مشهد تهشم تماثيل المدينة الواحد تلو الآخر، ما عدا أربعة منها، وتعرض الناس فيها للقهر والمطاردة، مما يجعلهم مستسلمين في البداية، لكنهم ينتفضون في النهاية ويتحولون إلى مقاومين ورافضين.	6- سهرة مع أبي خليل القباني

- خاتمة:

- يقترن المسرح بهدف الالتزام بحكم أنه أنسب الفنون لتفعيل الالتزام وحمل رسائل فكرية يمكن إقناع الجمهور بها بيسر إذا قدمت له ممسحة.

-منح الفكر الماركسي والواقعي مفهوما اقترن فيه الابداع بالواقع والمجتمع، حيث يلزم المبدع بضرورة الالتزام بقضايا مجتمعه ويعكس الواقع عكسا مرآويا، وهي رسالة الأدب والأديب معا. وقد عمق الفكر الوجودي مفهوم الالتزام وجعله ينطوي على مفهوم مضموني رسالي يلتزم فيه المبدع والفنان برسالة مجتمعية تخدم المجتمع نفسه، والالتزام أدبي وفني يراعي المقتضيات الفنية والجمالية للإبداع، وقد تبلور هذا في مسرح الوجوديين، الذين توجهوا نحو الرواية والمسرح وعولوا على فعاليتهما الإبداعية المؤثرة على الجمهور.

-قدم بريخت تصورا يعكس روح الالتزام في المسرح، استلهمه من الماركسيين، وبلوره نظريا في مسرح الملحمي، التعليمي، والثوري، واستطاع تجريب تقنيات جديدة تجاوز فيها تقاليد المسرح الأرسطي في التقنيات والهدف.

- كان لتصوير بريخت تأثير وقبول واضح في المسرح العربي المعاصر الذي تبني هذا التصور بحكم واقعيته وتلائمه مع طبيعة الظروف العامة للمجتمعات العربية.

- صاغ سعد الله ونوس مفهومه للتسييس في المسرح، ورغم أنه استلهم تصوره من مؤثرات ومرجعيات مختلفة فيها الدخيل والأصيل معا، فقد استلهم من بريخت ومن كاتب ياسين، كما استلهم من رواد المسرح الأوائل كالنقاش والقباني، باعتبارهم آباء وأسلافا له، لكنه في النهاية استطاع أن يضع لمستته الخاصة على مفهوم التسييس، ومن خلاله جعل مسرحه مسرحا ملتزما برسالة توعية للجمهور وثويرة وتحريره بإعلاء صوته وفتح مجال للتعبير الحر عن نظرته الخاصة المقاومة لأشكال القهر والاسكات الممارسة ضده منذ فجر التاريخ ولا زالت تلازمه في حاضره.