



المجمع التّونسيّ للعلوم والآداب والفنون

بِذِي الْحِكْمَةِ

مجلة الأكاديمية التونسية

مجلة سداسية بينية

عدد 4

جوان - ديسمبر 2025

عدد تكريمي

لمسيرة

عز الدين المدني

المسرح التونسيّ اليوم



مجلة الأكاديمية التونسية، عدد 4 / عمل جماعي، المجمع التونسي للعلوم
والآداب والفنون «بيت الحكمة»، 2026 - تونس : طباعة ميديا قرافيك
158 ص، 30 سم - مسفر، ر. د. م. د. : 9149 - 3061

سحب من هذه المجلة نسخة في طبعتها الأولى

جميع الحقوق محفوظة ©
للمجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة»
قرطاج، 2026



النشر بمجلة الأكاديمية التونسية

- ° «مجلة الأكاديمية التونسية» هي نشرية علمية محكمة، يصدرها المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة» تعبيراً عن المعارف التي تعنى بها أقسام المؤسسة، وتضم الدراسات الإسلامية، والعلوم الإنسانية والاجتماعية، والآداب والعلوم، والفنون.
- ° يشترط في المقال أن يكون جديد الفكرة والإشكالية، عميق البحث، وجيز العبارة، لا يقل عن ألفي كلمة (2000) ولا يجاوز ثلاثة آلاف كلمة (3000)، موثقاً توثيقاً تاماً، ومشفوعاً بأهم المصادر والدراسات الجديدة.
- ° يحتوي كل عدد على موضوع جامع عليه مدار أغلب المقالات. وقد يضم مقالات قليلة العدد خارج الموضوع الجامع، متى توفرت طرافة تفتح آفاقاً في أحد المجالات العلمية أو الفكرية الراهنة.
- ° تقبل المقالات في اللغات الثلاث: العربية والفرنسية والإنجليزية.
- ° تشجع المجلة على اعتماد المناهج البينية والحرص على وضوح المصطلحات والمفاهيم، وإدراج الأسماء والعناوين في لغتها الأصلية أمام تعريبها عند الاقتضاء.
- ° تذكر التواريخ في صلب المقال في صيغتها الهجرية والميلادية في حال ورودها.
- ° تنشر المقالات بعد موافقة لجنة القراءة التي تتولى تقويم النصوص وتعيين التغييرات الضرورية التي يتولى صاحب المقال إدخالها على نصه الأصلي.
- ° لا تعبّر المقالات بالضرورة عن وجهة نظر المجلة، وإنما على وجهة نظر أصحابها، لأنها تنتزل ضمن موثيق حرية التعبير.
- ° لا تردّ المقالات المرفوضة إلى أصحابها، ولا تبرّر اللجنة رفضها. كما ترفض المقالات الواردة بعد الأجل المعلن.
- ° يطالب أصحاب المقالات بالالتزام بميثاق النشر المعتمد بالمجمع. وتتولى مصلحة النشر بالمجمع إرساله إلى المؤلفين في الإبان.
- ° يلتزم من أصحاب المقالات أن يرفقوا مقالاتهم بمجسمات عالية الجودة عند الاقتضاء. ويكون لقسم الفنون بالمجمع رأيه فيها قبل اعتمادها.



الهيئة الاستشارية



المنصف بن عبد الجليل
(رئيس الهيئة)



فوزي محفوظ
(قسم العلوم الإنسانية
والإجتماعية)



توفيق بن عامر
(قسم الدراسات الإسلامية)



رشيدة التركي
(قسم الفنون)



حافظ عبد الملك
(قسم العلوم)



أنيس المؤدب
(قسم الفنون)



كمال فحة
(قسم الآداب)

منسّقة المجلة بيت الحكمة سلمى جبري
salmajabri@beitalhikma.tn

المسرح التّونسيّ : أسئلة «الهويّة» و«الغيريّة» وتمثّلات «الذاتيّة»، نحو «مدرسة» مسرحيّة تونسيّة؟

6 المنصف بن عبد الجليل	الافتتاحيّة
8 معز مرابط	المدخل
المحور الأول: أسئلة «الهويّة» و«الغيريّة» وتمثّلات «الذاتيّة»		
10 عبد الرؤوف الباسطي	المسرح التونسي وجدلية «الهويّة» و«الذاتيّة»
20 محمّد المديوني	في المسرح التونسي والمواطنة
26 حسام المسعدي	توفيق الجبالي : نحو هويّة مسرحية تونسية
33 محمّد مؤمن	في اللقاء والهوية : ها أنا ذا أنت
40 نزار السعيدي	فنون العرائس في المسرح التونسي : الهويّة المطموسة ومسارات التشكّل الانثروبولوجي الدراما الإذاعيّة التونسية ومشروع دولة الاستقلال الثقافي والاجتماعي
45 عبد الجليل بوقرة	التفكير الموسيقي في المسرح التونسي
52 كريم الثليبي	المسرح التّونسي والهويّة: بين الثابت والمتحوّل
59 فوزية المزي	
المحور الثاني: نحو «مدرسة» مسرحية تونسية؟		
في تحرير اللّغة: نحو مسرح الفضاء الثالث، مسرحيّة جاكارندا أنموذجا		
65 أم الزّين بن شيخة	جرس المسرح، جغرافيا الذات!
73 عمر علوي	جماليّة التّحرّر في المسرح التونسي
79 الطاهر بن قيزة	المسرح التونسي باحثا عن لغته
86 عبد الحليم المسعودي	المسرح التّونسي في مرايا ما بعد الحداثة
94 حاتم التليلي المحمودي	المسرح التونسي، قطعة في فسيفساء
102 فائزة المسعودي	في تدبّر مفهوم الأمن الثقافيّ المسرحي أو مقاومة الإماتة الثقافيّة على الرّكح
108 هبة المسعودي	أيّ مسرح نريد؟ (الذّات بما هي فضاء حوار Agora)
111 حسن المؤدّن	شخصيّة العدد : عز الدين المدني / لقاء حواري مع د. محمد الكشو
115 مع د. محمد الكشو	نص خارج المحور: نص محاضرة الأستاذ توفيق بن عامر :
120	الثقافة الوطنية في عصر العولمة



الافتتاحية

يهتمّ هذا العدد بالمرح التونسيّ اليوم تتويها بهذا الفنّ العريق في أصل نشأته، وبهذا الإبداع العميق في نشر الشواغل، وتصوير الكوامن، وتعرية الآفات، والمحاكاة البليغة في صياغة الشخصوس، وتلوين الأدوار، والمزج بين الحكمة والسفاهة توجيها للناس وتثقيفا للفكر. ولو كان للمسرح، أيّ مسرح، أن يصون الحرّيّة ويمنع اندثارها لكفاه ذلك.

وعلى قدر افتخار التونسيّين اليوم بحدث الثورة سنة 2011 واستبدال الاستبداد بالحرّيّة، فإنّ الكثير من المسرحيين مازالوا يتذمّرون ممّا يرونه "أزمة" تجابه المسرح ببلادهم. والحال أنّهم كتبوا الكثير من النّصوص الجيّدة، وأخرجوها على أفضل هيئة، وعرضوها على المتفرّجين فأثاروهم وشغلوهم. والحال أيضا أنّ من رجال المسرح اليوم أعلما ذوي شأن عظيم، نساءً ورجالا، شبّانا وكهولا؛ والحال ثالثا أنّ بين المسرحيين اليوم نقادا وأكاديميين هم أدري بشعاب هذا الفنّ وتخومه، وعندهم من الخبرة ما أقبلوا به على تدريس "العلوم المسرحيّة" والفنون الملازمة لها كأحسن ما يكون التدريس. وربّما احتار المتابع: لم هذا الإحساس بعدم الرضا عن المسرح على لسان أهله؟ يقول البعض منهم: "ليس للمسرح التونسيّ رؤية يشتقّها من رؤية الثقافة ببلادنا". لو صحّ الأمر على ما قالوا لكنّا بإزاء أزمة حقيقية لا يدرك أبعادها إلاّ العارفون بخطورة الثقافة في تكوين المجتمعات والأمم. ألم نكن نظنّ أنّه على قدر الحرّيّة يكون



بقلم :

المنصف بن عبد الجليل



الإبداع المسرحي؟ فماذا حدث بتونس في هذا المجال الفني والفكري بالذات؟

ركّزنا في البحوث المدرجة على مقصد ظنّنا جامعا وكاشفا: هو جامع لمختلف الجوانب التي تعتبر من عوائق التطوير والتجديد، وهو كاشف لشواغل المسرحيين بكلّ أصنافهم. ذلك المقصد هو السؤال عن إمكان أن ينتظم المسرح بتونس في مدرسة فكرية لها مقوماتها وخصائصها؟

ونظرا إلى أهمية الكفاءات التونسية في مجال الفنون بالمجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة"، فإننا التمسنا من الأستاذ والأكاديمي معزّ المرابط، عضو بيت الحكمة، أن يشرف على ترتيب العدد تصوّرا وبناءً، فقبل، وجمع بين فكرة العدد وندوة عن المسرح التونسي نظّمها المسرح الوطني بمدينة توزر تحت عنوان "مواسم الإبداع" في دورته الثالثة، أيام 25 و26 و27 أكتوبر 2025، وهو ما يسرّ للمجمع "بيت الحكمة" أن

يربط صلات فكرية وثقافية بالمسرحيين، من ناحية، وبالجهات داخل البلاد التونسية، من ناحية أخرى. والمرجو أن يجد القارئ في هذا العدد مداخل فكرية - نقدية إلى تفهم المسرح التونسي وشواغل مبدعيه اليوم.

وقد وشّحنا العدد بنصّ المقابلة التي كانت مع الأستاذ عزالدين المدني عن المسرح التونسي وعن أعماله المسرحية، للاطلاع على أحدث آرائه في الموضوع. ويشرفنا أن نهدي العدد الرابع إلى الأستاذ عزالدين المدني تقديرا لأعماله ومساهمته في المسرح التونسي.

وبالإضافة إلى محور العدد أدرجنا محاضرة ألقاها الأستاذ و"عضو بيت الحكمة" توفيق بن عامر عن العولة بمناسبة اختتام السنة الأكاديمية الماضية، كما أدرجنا في القسم باللسان الفرنسي محاضرة المؤرخ الفرنسي فرانسوا هارتوغ (François Hartog) عن الزمن الحاضر (Le présentisme) افتتاحا للسنة الأكاديمية الحالية، وذلك لمزيد الإفادة ■





نشأ المسرح التّونسيّ المعاصر في « زمن عاصف»، كما يصف الناقد توفيق بكار زمن الاستعمار المباشر. بادرت الجاليات الأجنبية ببعث المسارح كرافد من روافد هيمنتها الثقافيّة، وكان على الضّمير الوطني المهّد في أرضه وتاريخه وكيانه وذاكرته أن يواجه الهيمنة بإرادة التّحرّر، وسياسات الطّمس والمحو بتأكيد الذات والسّعي إلى إعادة تشكيلها تصدياً لتحديات المرحلة، لذلك اقترن الفعل المسرحي لدى النّخب العصريّة، منذ البداية، بالهم الوطني المتطلّع إلى الاستقلال وبالإصلاح المجتمعيّ السّاعي إلى تحرير الذات ممّا يكبلها ويكرّس اغترابها.

في خضمّ الصّراع بين القديم والجديد، والوطنيّ والوافد، تشكّل اتّجاه سائد لدى النّخبة يتمثّل في القول: إنّ الذات الوطنيّة لا يمكن أن تحقّق وجودها إلاّ بالانخراط في الحداثة بما تحمله من قيم تحرّريّة أصبحت إرثاً لكلّ الإنسانيّة، دون أن يعني هذا الانخراط العزوف عن المقاومة.

استمرّ هذا التّلازم بين الوعي الوطني والممارسة المسرحيّة بعد الاستقلال، حيث اهتمّت الدّولة بالمسرح ومؤسّساته، ليلعب دوراً مسانداً للتّحديث والتّنمية. لكن سرعان ما اتّجه المسرحيون إلى إصدار البيانات واتّخاذ المبادرات لتحرير المسرح من هيمنة السّلطة (بيان الأحد عشر، بيان المسرح الجديد)، فتصدوا للرّقابة، وانشغلوا بالواقع وقضاياها، وانخرطوا في اللامركزية الثقافيّة، وأحدثوا النقابات المهنيّة و الهياكل المسرحيّة المستقلّة.... في

المسرح التّونسيّ : أسئلة «الهوية» وتمثّلات «الذاتية»، نحو «مدرسة» مسرحية تونسية؟

بقلم :
معز المرابط



وقد ارتأينا الانطلاق من سؤال مركزي وهو : المسرح التونسي: أسئلة «الهوية» و تمثلات «الذاتية» - نحو «مدرسة» مسرحية تونسية؟ ويتوزع هذا السؤال بتفرعاته على محورين إثنين:

أسئلة «الهوية» و تمثلات «الذاتية»

نحو «مدرسة» مسرحية تونسية ؟

من مبحث «الهوية» إلى «هوية الفن»، ومن تمثلات «الذاتية الجمعية» إلى «الذات المبدعة الفرد» المتحررة من كل نسق خارج ممارسة الفعل الإبداعي... هل يمكننا أن نتحدث عن «مدرسة مسرحية تونسية؟» وما مصداقية هذا النموذج -إن وجد- أمام الإبداع الحقيقي للأفراد، ولكل منهم عوامله وهواجسه وأسئلته الخاصة؟ وهل من مشروعية لطرح الأسئلة التي يثيرها كل محور من المحورين المقترحين، الآن و هنا؟

تتصل المقالات الواردة بهذا العدد من المجلة بهذين المحورين. ولئن كانت تحمل وجهات نظر متعددة في المسرح التونسي المعاصر، فإنها لا تقف عند ذلك الحد وإنما تتجاوزها إلى المسألة، والحث على النقاش والالتفات إلى تجارب مسرحية ناشئة مازالت في طور التشكل. بين المقاربة الفلسفية والمقاربة التاريخية والمقاربة الاجتماعية - الأنثروبولوجية التي تسم هذه المقالات وشائج تزيدها تعاضدا وتكاملا، ولكن السؤال عن مدرسة مسرحية تونسية يبقى مع ذلك مطمحا يقتضي مساهمة كل المسرحيين وما تقدمه هذه المقالات ليس سوى لبنة من إجابة شاملة ■

مدّ وجزر مع سياسات الدولة وتوجهاتها. وبالتزامن مع هذا لم يتوقف هاجس الحفر عن الكيان التونسي وخصائصه المميزة، جمعياً كان أو فردياً.

في سياق هذه الحركة الدافقة التي تصل الجمالي بالفكري، وفي ظلّ التحوّلات المجتمعية والتصدّعات المرتبطة بواقع إقليمي ودولي متحرك ومتقلّب حدّ الصراعات والحروب الدّموية ، وتفاعلا مع السجلات حول مسألة الكولونيالية وما بعدها، والحادثة ونقدها وتعدّد مساراتها، والعولة وتهديدها للتنوع الثقافي... برزت مفاهيم ك «الهوية» و«الغيرية» و«التأصيل» و«التثاقف» و«الخصوصية» و«الكونية» و«الطليعة» و«القطيعة» و«الإستلاب» و«إكتشاف الذات وبنائها» و«الحادثة» و«ما بعد الحادثة» و«الدرامي» «وما بعد الدرامي» وهي كلها مفاهيم تشكل أطرا إيديولوجية ، محلية أو وافدة، وكأنّ الفعل الإبداعي لا يتولّد بدونها. إضافة إلى توظيف المسرحيين والنقاد لمضامينها، في أحيان كثيرة، دون تبيان جلي، وتحديد منهجي، وفهم عميق للإشكالات التي تثيرها سياقاتها المخصوصة .

يهدف هذا العدد الخاص الذي تصدره الأكاديمية التونسية للعلوم والآداب والفنون - بيت الحكمة، إلى الاحتفاء بالمنجز المسرحي التونسي من خلال تطرح هذه المفاهيم في تعالقتها في ما بينها، والبحث في دلالاتها الايديولوجية والجمالية وأبعادها السيوسولوجية والانثروبولوجية، والسياقات التي أنتجتها، وصلتها بالأنساق الفاعلة في المسرح وإبداعاته.



المحور الأول:
أسئلة «الهوية» و«الغيرية»
وتمثلات «الذاتية»



لقد كانت جدليّة «الهويّة» و«الذاتيّة» حاضرة منذ البدء في كل مراحل ما سمّاه محمّد المديوني مغامرة الفعل المسرحي في تونس وهي كما تعلمون مغامرة قد بدأت بمفارقة طريفة تمثلت في السّعي إلى حماية الهويّة من هيمنة ثقافة وافدة باستتبات فن من فنون تلك الثقافة. فلقد ولدت خطى ممارسة الفعل المسرحي الأولى في وطننا من رحم توق النّخبة إلى تعزيز ثبات الذات الوطنيّة في مواجهة مدّ ثقافات أجنبيّة وافدة في زمن الاستعمار المباشر، تروم طمس مقوّمات الهويّة الوطنيّة، وهي هويّة لا يعادل خوف أبنائها على خصوصيتها أن تضمحلّ إلا شعورهم بضرورة تطوّرهما لتظلّ حيّة وتبقى.

إذ، بعد انبهار روّاد الإصلاح في القرن التّاسع عشر بمنجزات البلدان الأوروبيّة وإقتناعهم بأنّ التّفاعل معها وفهم أسسها قد بات شرطا من شروط تحقيق النهضة المنشودة، شهدت بدايات القرن العشرين موجة مثاقفة تجاوزت الانبهار والميل إلى المحاكاة وأذكت الوعي بأهمية إثبات حيويّة الذات الوطنيّة عبر تحديث حياة البلاد في المجالات الاجتماعيّة والثقافية بالخصوص. واعتبر المسرح أهمّ هذه المجالات وأخطرها، وهو ما جعل النّخبة التّونسيّة تنزّل هذا الفن منزلة خاصّة في سلّم مشاغلها. من ذلك ما رأينا من التّفاف هذه النّخبة حول جمعيتي «الشّهامة» و«الأداب» اللّتين قامتا على أساس نظام مستحدث آنذاك وهو نظام الحياة الجمعيّاتية، وكان من بين الأعضاء المؤسّسين لهما

المسرح التّونسي وجدليّة «الهويّة» و«الذاتيّة»



بقلم :
عبد الرؤوف الباسطي



يلدز» وقد نشره صاحبه بصورة مستقلة سنة 1911 معلنا، كما يقول محمد المديوني، «نشأة ممارسة تونسية للتأليف المسرحي، ومؤكدا أن هاجس إبداع مسرح تونسي الهوية كان حاضرا في الأذهان منذ تلك المرحلة». ثم إن اللافت للانتباه في هذا الشأن أيضا هو أن الجعايي قد عالج في المسرحية الوحيدة التي كتبها حدثا سياسيا جلالا تم في فترة النشر ذاتها وتمثل في خلع السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، عند امتناعه عن إمضاء الدستور وإعلانه، وقد بدأ واضحا من خلال النص أن المسرح، في نظر هذا المثقف الوطني الرائد، يجب أن يكون معنيا بأحداث الساعة وبالواقع المعيش، كما تجلّى من خلال فصول المسرحية سعي كاتبها إلى فضح فساد الحكم المطلق.

فلا غرو إذن أن تسعى النخبة التونسية بعد الحرب العالمية الأولى إلى ما سمّاه محمد المديوني تأثيل هذا الفن تأثيلا يصبح المسرح معه عنصرا أساسيا من العناصر التي تقوم عليها الثقافة الوطنية الحديثة، وذلك بالحثّ على اكتساب الخبرات التي تتطلبها

ممارسته في مستوى إحتراف يؤهله لتبوء مكانة مرموقة بين «الصناعات الشريفة» (وفق تعبير ابن أبي الضياف). هذا، مع اعتبار نجاح الأعمال المسرحية متوقفا على مدى ارتباطها بمحيطها الثقافي والحضاري وإسهامها في تأصيل الكيان وتعزيز مقومات الهوية. وهذا ما تجلّى في أدبيات «لجنة الدفاع عن المسرح

عدد من العلماء والأدباء والزعماء الوطنيين من أمثال حسن القلاطي وعبد العزيز الثعالبي. كما سنرى المحامي الشاب الحبيب بورقيبة يستمر، وقد استأثر النضال السياسي بالجانب الأوفر من جهده، في تتبّع الشأن المسرحي فيكتب في جريدة L'action Tunisienne عام 1933 عن أزمة المسرح في تونس مشيرا إلى خطر تكاثر الفرق الأجنبية على حساب الفرق التونسية في ظل أزمة ركود كان من ضحاياها فرقة «المستقبل التمثيلي».

وإننا، إنما ذكرنا التفاف النخبة حول «الأداب» و«الشهامة» و«المستقبل التمثيلي» كأمثلة تنبئك بإجماع النخبة التونسية بمختلف مشاربها الزيتونية والصادقية على تأكيد أهمية الوقوف وراء الفن المسرحي نظرا إلى تناغمه مع تطلعاتها الإصلاحية والوطنية بما يقدمه، في تواصله مع الجمهور، من أعمال تؤكد وشائج الاعتزاز بالهوية العربية الإسلامية وتواجه مظاهر استتقاصها من قبل الاستعمار الفرنسي.

ولئن كانت جلّ النصوص التي قدّمتها الفرق التونسية

في تلك الفترة مترجمة من قبل المشاركة أو مقتبسة من التراث العالمي، فإن ما لفت انتباه المؤرّخ لتلك المرحلة هو عرض أول نصّ مسرحي تونسي سنة 1910 من قبل فرقة «الجوق العربي التونسي» التي كانت تضمّ ممثلين من تونس ومن المشرق. وأمّا النصّ فهو من تأليف محمد الجعايي وعنوانه «السلطان بين جدران



محمد الجعايي

الإنسان إلى أعلى مراتب إنسانيته خليفة الله في الأرض مسكونا بهاجس الخصوصية.

هذا النص الذي أبداع في نهاية الثلاثينات وبداية أربعينات القرن الماضي لم ينشر إلا في منتصف الخمسينات ولم يجد سبيلا إلى الرّكح قط، وأخرجه محمد عزيزة تمثيلية إذاعية كان بثها على أمواج الإذاعة في منتصف الستينات حدثا فارقا في الساحة الفنية. وهي في رأي، من أهم الآثار التي تجسد فيها المخاض الفكري الذي كان يعتمل في الساحة الثقافية آنذاك، مخاض المثاقفة وجدلية الهوية والذاتية، وتوق جيل من المبدعين إلى استتبات الفن المسرحي وتوطينه والارتقاء بالإبداع فيه إلى مستوى يماهي الإبداع العالمي مع حرص على التجذر في موروث تستلهم رؤاه ويستشف نبض الحياة فيه بعين فاحصة ناقدة. وستظل هذه المشاغل حاضرة في الأذهان خلال المرحلة اللاحقة والتي وسّمها محمد المديوني بحقبة التأسيس.

فبعد الاستقلال، وتحديدًا في بداية الستينات، سيستمرّ جهد استتبات الفعل المسرحي وتأصيله مع تركيز بين على التأسيس تأسيسا كان في بعض مفاصله امتدادا لبرنامج «لجنة الدفاع عن المسرح التونسي»، لكنه استند في أسسه وجوهره إلى المرجعية التي يقوم عليها تصوّر الرّئيس بورقيبة للمسرح. وهي، كما يقول عبد الحليم المسعودي، مرجعية ناشئة ضمن دائرة التيار الرومنطقي التاريخي الذي تأثر به الرّئيس خلال تكوينه في باريس. وهذه المرجعية ليست مجرد مرجعية جمالية. إنما هي، كما يقول المسعودي، سياسية تؤمن «بالون المحلي» - couleur locale ومن ورائه فكرة الانتماء القومي، والقومية هنا مرتبطة أشدّ

التونسي» التي أنشئت سنة 1945 وكان برنامجها الطموح يهدف، في جوهره، إلى تهيئة كل الظروف الموضوعية التي من شأنها أن تساعد على استتبات هذا الفن وجعل القائمين عليه قادرين على إبداع أعمال تستلهم تاريخ البلاد وأدبها الشعبي.

في غمرة مرحلة التأسيس هذه، وعلى صعيد مواز صعيد التماس بين الإبداع الأدبي والفعل المسرحي، سنرى أدبيا نقابيا شابا مسكونا بهاجس جدلية الهوية والذاتية الوجودية، يبدع نصا فيه من جوهر روح المأساة ما جعله إلى الجنس المسرحي أقرب، «السّد» الذي قال أستاذنا توفيق بكار إنه «لا يزال إلى اليوم يتيم دهره نصا وحيدا غريبا ... طلع علينا منذ سنين بمفهوم للأدب ليس له سابق ولا كان له لاحق، مفهوم المأساة يستحيل معها الفن صراعا بين الخلق والعدم». وهذا القول يعني أنّ الصّراع في «السّد» صراعا متشابكان، صراع بطل إنسان بيني سدا، وصراع مبدع فنّان ينشئ نصا. وإنك، إذ تتأمل جدل البطل غيلان مع ذاته وإصراره على تغيير كيانه بالإمعان في الفعل رغم ما يساور نفسه من حيرة وشكوك، تدرك أنّ مغامرة غيلان هي في جوهرها ضرب من ضروب التّصوّف، لأنّ الفعل عنده غاية في ذاته، يهب الإنسان، وإن فشل في استكمالها، شرف محاولة اكتساف الجدارة بحمل الأمانة التي عرضها الله على السّموات والأرض و الجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها. وكذا الكتابة بالنسبة إلى محمود المسعدي، فمغامرته في إبداع النص كمغامرة غيلان، مغامرة وجودية ذاتية ومسؤولية مزدوجة لا ينفصل فيها معنى جهاد النّفس عن معنى الخلق وتحقيق الذات بارتقاء

الارتباط بمفهوم « الأمة - الدولة » - L'état - nation. وهو مفهوم يتنزل في قرار مكين من نفس بورقيبة الذي كان هاجسه الأول في بناء الدولة الحديثة آنذاك صنع أمة من « غبار الذوات » أو « غبار الأفراد ». وهذا ما يستشف من الخطاب البرنامج الذي خصصه الرئيس للمسرح، واعتبر فيه النهوض بالمسرح رهانا من رهانات الدولة الحديثة، مبرزا أهمية هذا الفن باعتبار استنباته مؤشرا من مؤشرات التقدم والرقي وطريقا إلى الانخراط في مسار الحداثة، شريطة أن نرسج في ممارسته على منوال المسرح الغربي وخاصة منه الفرنسي، بكل ما يعنيه ذلك من مقتضيات معرفية وآليات إنتاج وتقاليد سلوك.

ويبدو أن إعجاب بورقيبة بالمخرج الشاب علي بن عياد، الذي كان مديرا للفرقة البلدية، سببه اعتقاد الرئيس أن علي بن عياد قد جسّد جزءا مهما من مشروع الرئاسة بما أنجز من أعمال وفق تصوّر «المسرح الجميل والجليل» الذي يحبه الرئيس وذلك حين أخرج كبريات النصوص الكلاسيكية والدرامية العالمية بإتقان يضاهاه إتقان كبار المخرجين الغربيين. يقول عبد الحليم المسعودي متحدثا عن أعمال علي بن عياد (في كتابه بورقيبة والمسرح) : «مسرح علي بن عياد يلبي كل ما أشار إليه بورقيبة في خطابه الشهير... ثمّة نوع من التناسخ بين شخصيّة الزعيم وبطولات ممثله علي بن عياد فوق الخشبة التي تحوّلت إلى وطن صغير تحت عين الأمير «l'œil du prince» ، وثمّة تواطؤ عاطفي يريده بورقيبة وهو يمنح الفرحة المسرحية للناس (ليس كل الناس) حتى يشعر بالمقابل أن الشعب يبادل له نفس «الحب». وهنا تبدو بيئة جدلية العلاقة في المشروع البورقبي

بين « ذاتية ولدتها الثقافة وما أفرزته من توك إلى الانخراط في مسار الحداثة بالتّماهي مع المراجع الغربية، وبين «هوية» تجهد في أن تتشكّل وتتطوّر وفق مقتضيات مشروع سياسي جديد.

على سعيد موز، ينبغي التّويه بأنّ خطاب 7 نوفمبر 1962 قد كان حدثا فارقا في مسيرة التأسيس، إذ أنه أسند للمدرسة دورا محوريا في استراتيجية النهوض بالفن المسرحي، وأتاح للموهوبين والمتفوقين من خريجي المسرح المدرسي فرص الإطلاع على أهم التجارب الإبداعية الرائدة في العالم (Planchon, Vilar, Patrice Chéreau في فرنسا ومؤسسة Berliner Ensemble ومؤسسها Helene Weigel وزوجته Bertolt Brecht في ألمانيا، و Giorgio Strehler و Paola Gras و si في البيكولو تياترو في ميلانو وRoyal Shakespeare في بريطانيا)، فأنجب بذلك جيلا جديدا من المسرحيين هو جيل الستينات الذي تفاعل مع الحراك الذي شهدته الساحة الثقافية والاجتماعية والأوساط الطلابية في تونس وخارجها في فرنسا بالخصوص. وكان أبناء هذا الجيل يراوون بين الفعل والتّظير. فسعوا إلى تطوير المسرح الجامعي بجعله مسرح تجريب وبحث، يعمل على اقتراح خطاب مسرحي يعالج مشاغل الناس وتستنبط في صياغته الدراماتورية أشكال مسرحية مستوحاة من تقاليد التّواصل في الأوساط الشعبيّة والساحات العموميّة. وأسهم أبناء هذا الجيل إسهاما قيّما في بعث الفرق الجهوية وترسيخ تقاليد اللامركزية الناشئة من منطلق إيمانهم بأهمية ديمقراطية الثقافة وضرورة إشاعة الديمقراطية الثقافية

رحلاتهم الدّراسيّة و الاستطلاعيّة. و أهمّ ما كانوا يدعون إليه هو تأكيد خطورة الوظيفة الاجتماعيّة للمسرح وجعله فاعلا في خدمة النّاس كخدمة عموميّة «-Théâtre service public»، أسوة « بفيلاّر «VILAR»، وكمسرح تفكير بدلا عن المسرح الفكري النّخبوي الذي يقدّمه علي بن عياد. وهذا يقتضي في نظرهم تطوير العلاقة بين ممارسي هذا الفن وبين الوسط الذي يعملون فيه واعتماد جماليّات مستحدثة في الكتابة والأداء والخروج من بنايات المسارح المعهودة. يقول محمّد المديوني في تعليقه على هذا البيان «لم يكن ما ورد في هذا البيان إلاّ تصويرا لتيّار ما انفكّ ينتشر بين الشّباب، لا يخلو من طاقة معطاءة، حتّى وإن بدا في لهجته نفس تمرّدي، ولا يعدم فيه المرء إيّمانا باندرج هذا المسرح المنشود ضمن مشروع مجتمعي قابل للتّحقيق إن لم يكن بصدد التّحقيق».

في كلّ الأوساط و الجهات. وسيسهمون أيضا في تطوير مركز الفن المسرحي وسيضطلعون لاحقا بدور الرّيادة في تأسيس الفرق والمسارح الخاصّة.

بالتّوازي مع ذلك، وفي أوت 1966 أصدرت مجموعة منهم «بيان الأحد عشر». هذا البيان الذي حرّر بالغة الفرنسيّة، وأحدث ضجّة في الأوساط المسرحيّة آنذاك، انطلق من تقويم شديد القسوة لواقع الممارسة العربيّة للمسرح ومن ضمنها الممارسة التّونسيّة التي اعتبرها محرّرو البيان مصدر استلاب لوعي الجمهور سواء أكان المسرح الذي تنتجه «استهلاكيّا» مثل «الجمل ضحك» لفرقة المسرح الشعبي أم «نخبويّا» مثل «كاليغولا» للفرقة البلديّة. وقد أفصح أصحاب هذا البيان عن النّماذج والمراجع التي انطلقوا منها في صياغة مقترحاتهم وهي تلك التي ذكرناها آنفا عند استعراض أهمّ التّجارب التي اطّلع أبناء هذا الجيل عليها في



علي بن عياد
ومنى نور الدين
في مسرحيّة
«كاليغولا»
(فرقة مدينة
تونس - 1958)

الزّمن الذي يعتمد فيه المسرح العربي على عزائمه الفكرية. فلا بدّ، حسب اعتقاده من «التعمّق في التّراث العربي الإسلامي لنستخرج منه العقليّة العربيّة»، وهو يتمسّك بالتّراث شكلا ومضمونا ويعتبره سمة الثّقافة الحيّة والمتحرّكة بامتداداتها الزّمنية وبتوثباتها نحو الآتي القريب والبعيد. ويرى التّراث حيا متحرّكا دائم التّنامي ويستعين بالغوص في أغواره لفهم عقليّة الإنسان العربي الذي يصنع الحاضر. وهو ينغرس في التّراث وينتقي منه أخبار انتفاضات المهشّمين والمسحوقين والأحداث التي شوّوها المؤرّخون الرّسميون وشوّهوا القائمين بها. وهو يعالج من خلال ذلك قضايا العالم الثّالث مثل قضايا البناء بعد التّحرير،



عز الدين المدني : كاتب تونسي
ولد بتونس سنة 1938. كتب الرواية
والدراسات الأدبية والمسرح .

وترجمت أعماله المسرحية والروائية إلى
عديد اللغات نال وسام الاستحقاق الثّقافي
وجائزة الدولة التونسية للأداب سنة 1989

ولقد قوبل هذا البيان، رغم حدّة لهجته، بشيء من التّجاوب والتّأييد لدى العديد من الهياكل الرّسميّة. وقد يكون هذا البيان، الذي مثل حدثا كاد يضاهاه خطاب 07 نوفمبر، من بين العوامل التي ستجعل علي بن عياد يراجع تمشّيه في اختيار النّصوص ويقدم على إخراج «مراد الثّالث» و«عهد البراق» للحبيب بولعراس و«ثورة صاحب الحمار» لعز الدين المدني. وإنّك، إذ تتأمّل نصّ هذا البيان وما جاء فيه من نقد لأذع لمسرح نال إعجاب الرّئيس بورقيبة واعتبره تجسيدا لجانب من مشروعه، ومن ذكر لتجارب مسرحيّة تمّ اعتمادها كمراجع في صياغة التّصوّرات والمقترحات، يتجلّى أمام نظرك جملة من الهواجس التي تسكن أذهان هذا الجيل، وأولها هاجس ذاتيّة جديدة ولّدتها المثاقفة، تطمح إلى الانخراط في حداثة ثائرة تمرّدت على عديد المسلّمات والأصول والقواعد، وباتت تبحث عمّا يتناغم مع التّغيير المنشود في أوطانها. لكن هذه الذاتيّة الجديدة الثّائرة، مع إعجابها بمراجع أجنبيّة تشد التّماهي معها، تجهد في تجنّب السّقوط في المحاكاة لهذه المراجع، وتروم الاقتباس منها مع الحفاظ على جدليّة العلاقة بينها وبين «هويّة» تقتضي تجديد العلاقة بموروثها. وهذا ما سنحاول رصده في استعراضنا لبعض النّماذج لتجارب هذا الجيل الإبداعية والتي ستتجلّى فيها جدليّة العلاقة بين الهويّة والذاتيّة بصور متنوّعة.

وأول هذه النّماذج مسرح عز الدين المدني. المدني يرفض أن يكون المسرح الغربي مرجعه الأساسي ومنطلق تجربته الإبداعية. فهو يؤاخذ الرّواد على أخذهم فنّ المسرح العربي الحديث عن الثّقافة الأوروبيّة ويرى أنّه جاء

كأنك تعيشها مع الشخصيات، في سينوغرافيا مقتصدة ومجردة من كل بهرج. فحضور الممثل على الرّكح يفنيك عن كل المتمّمات. وصياغة النصّ مستوحاة من التّراث، إذ نرى الممثل في المسرحيّة يتقلّب بسلاسة عجيبة من تقمّص الشخصية إلى الاضطلاع بدور الراوي، فيكسر التّماهي ويروي الأحداث ويصف المشاهد والمواقف التي لا تجسّد بالحوار على الرّكح بلغة أنيقة ترتقي باللهجة الدّارجة التّونسيّة النّقيّة إلى مستوى تعبير فنيّ رائع. بهذا الأسلوب وهذه الصّياغة تروي المسرحيّة ما يحدث في جريدة ومطبعتها وإدارتها من دسائس في أروقتها وتعالج قضايا حارقة.

نرى إذن أنّ المسرحيّة تنطلق من الرّاهن المعيش وتراوح بين التّغريب وأسلوب الراوي المستوحى من التّراث الشّفوي الشعبي. لأنّ الهوية عند مجموعة «المسرح الجديد» مقولة متطوّرة في حال استحالة مستمرة يتغذّى منها المبدع بقدر ما يغذيها كلّما غاص في واقعه الرّاهن أكثر وكشف علّاته متماهية ذاتيته مع مدرسة مسرحيّة تربي عليها وهو يحسن توظيف ما يراه مناسباً من أدواتها وفنيّاتها في حوار الثقافة معها.

أخيراً وليس آخراً أودّ أن أتوقّف معكم عند نموذج ثالث وهو سلسلة «كلام الليل» المسرحيّة. وهي، في رأيي، من أهمّ الأعمال التي أبدعها توفيق الجبالي بمعيّة رؤوف بن عمر ومحمود الأرنبوط وكمال التّواتي. أنتجها مسرح «فو» وهو أوّل فرقة مسرحيّة خاصّة نجحت في الاستقرار بفضائها الخاص، وتمكّنت بذلك من توطيد علاقة حميمة مستدامة مع جمهور صار وفياً بحكم تجدد مواعيده مع أعمالها واطرادها. ولعلّ هذا من العوامل التي جعلتها

ودور المثقّف في هذا البناء وعلاقة المثقّف بالسلطة والشّعب، ونظام الحكم وإشكالاته في الدّول النّامية. على أن تمسّكه بالتّراث لا ينفى استعداده الدّائم، كما يقول، للتّحاور مع الآخر الثقافى والحضاري، ويقول «إني لا أرفضه وإنما أقبله قبول النّد للنّد، وأتعرّف إلى ظاهره ومصادره ومراجعته، واستكشف لديه فكره وحساسيته ومشاعره، وأتبادل معه الأفكار والأعمال واقتبس منه ويقتبس مني إثراء لنا معا». وفي هذا السّياق رأى بعض النّقاد أن اعتماد المدني على التّراث في معالجة قضايا الحاضر بالإسقاط قد يكون فيه ضرب من ضروب اقتباس «البعديّة» البرشطيّة «La distanciation». على أن الأسّ في تمثّيه الإبداعي هو الغوص في التّراث.

أمّا أصحاب النّمودج الموالي، جماعة المسرح الجديد، فعلاقتهم بالتّراث كما سنرى جماليّة شكلية. لأنّ الأسّ في تمثّيه الإبداعي ومنطلقه هو الغوص في الواقع المعيش بمقاربة تماهي مقاربات المدارس الأوروبيّة التي درسوها واتّخذوها مراجع. ف«غسالة النّوادر» مثلاً مسرحيّة رأى النّقاد أنّ جوّها برشطي بامتياز. رهانه التّغريب يدعو إلى إمعان الفكر النّاقّد. والإيهام فيها يجعلك تلامس الوقائع



فرقة المسرح الجديد: انشأت سنة 1976 من قبل ثلة من اعلام المسرح التونسي «جليلة بكار» «الفاضل الجعايبى» «الفاضل الجزيري» «محمد ادريس» و«المرحوم الحبيب المسروقي».



توفيق الجبالي:
(ولد سنة 1944
بقصر هلال)
ممثل ومخرج
مسرحي تونسي،
وهو مؤسس
فضاء التياترو
سنة 1987 ومديره
الفني. درس فن
المسرح بتونس
وفرنسا.

شيء عندما يبدع ويحقق مزيد التصالح مع هويته كلما أرضى ذاتيته الإبداعية أكثر.

ما النماذج التي عرضتها إلا أمثلة من رصيد إبداعي وافر وزاخر بأعمال فيها من صدق التمشي الإبداعي ومن طرافة الاجتهاد وخصوصية التفاعل مع جدلية الهوية والذاتية ما جعل الفن المسرحي التونسي يضطلع في الستينات والسبعينات من القرن الماضي بدور ريادي في التقدم بحرية الفكر والتعبير، رغم الحواجز التي تعلم المسرحيون فن تخطيها، ويسهم إسهاما حيويًا في تعزيز مقومات الهوية وتطويرها وفق مقتضيات الحاضر والمقبل.

بقي أن أقول قبل أن أختم، إن جل الأعمال التي أبدعت في تلك المرحلة كانت بما اختار مبدعوها، عن رؤية، من مقاربات جمالية وفكرية تعالج بصورة مباشرة أو غير مباشرة قضية مركزية ظلت مطروحة منذ بداية الستينات. وقد بدأ الاهتمام بها مع المسألة

تقدم على إبداع سلسلة مسرحية متعددة الحلقات، كل حلقة من حلقاتها تتضمن مواقف، أو قل لوحات، تجمع بين شخصيات نمطية مرسومة بأسلوب كاريكاتوري هزلي ساخر سخرية سوداء أحيانا. الشخصيات مستوحاة من واقع مجتمعنا قد نلاقها أو نمر بجانبها في حياتنا اليومية لكننا لا نراها مثلما نراها مجسدة بذاك الأسلوب على الرّكح. السلسلة لاقت نجاحا منقطع النظير وكانت حلقاتها تعرض أمام قاعة تغص بالجمهور. والجمهور أحبها لأنها تغذيه بقدر ما تسليه. فهي كالمراة يرى فيها المجتمع وجوها متعددة متنوعة من ذاته ويحدث أنها تضخم عيوبه بفن الكاريكاتور فيتقبل منها النقد الرفيق بروح مرحة. ومن دواعي إعجاب الجمهور بهذه السلسلة أيضا اجتهاد المبدع في كتابة النصوص بلغة لذيذة ولهجة دارجة رائعة تجعلك تشعر، وأنت تتلذذ بلعبة المفردات والتورية والجناس أحيانا، بأن توفيق الجبالي فنّان ينشد المتعة الفنية قبل كل

التي وجَّهها محمدٌ عزيزة لأشكال الفرجة التقليدية في حضارتنا العربية الإسلامية. فلقد بحث محمدٌ عزيزة في الماضي عن شكل ومضمون يمكن أن يمثل جذور انبعاث مسرح عربي. وهذا البحث عن شكل للحالة المسرحية في الماضي سيستأثر باهتمام الباحثين الذين اهتموا بتعريف المسرح لاحقا وتغذت بحوثهم حول الهوية من بحوث أخرى في دلالة الإسلام و التاريخ والجغرافية ودلالة المسرح.

تقول بدرة بشير في هذا الشأن: «لقد كان تعريف المسرح موضوع اهتمام كتاب اعتنوا بمحاولة تقديم قراءة جديدة للإسلام والتراث وللمسرح. وجدوا في تعريف المسرح سعيا إلى إبراز المدى الدراماتورجي الكامن في التراث». وتضيف متحدثة عن الذين لا يرون أن للظاهرة المسرحية

جذورا في الحضارة العربية»، أما أتباع التيار الثاني فإنهم عالجوا مسألة الأزمة التي عرفها المسرح أو ساءلوا النتاجات المسرحية القائمة دون السعي إلى إيجاد تعريف خصوصي للمسرح في مجتمع لم ينتجه». وهكذا نرى أن هاجس الهوية والأصالة وجدلية الهوية والذاتية لم تكن حاضرة ضمن خلفية الأعمال الإبداعية فحسب بل كانت حاضرة أيضا وبقوة في جل أعمال الباحثين أمثال محمد المديوني وبلقاسم النصيري ومحمد مسعود إدريس وفتحي اللبان. وكل هذا الذي قلت وقالوا إنما يؤكد أهمية عقد ندوتكم الفكرية هذه حول موضوع «المسرح التونسي»: أسئلة «الهوية» و«الغيرية» وتمثلات «الذاتية» في هذه المرحلة بالذات من حياة المسرح التونسي الذي يعد اليوم من أكثر المسارح العربية نضجا ■





المسرح البلدي القديم بصفاقس

وجدت الثقافة العربية نفسها، في العصر الحديث، وهي تكتشف المسرح، أمام مُنْجَز فَنِّي وأدبي وفكري وفلسفي كبير واصطدمت، وهي تسعى إلى استيعابه بالخلفيات المُعقَّدة الكامنة فيه والغريبة خاصةً عن خلفياتها التي عليها تركز. فانطرحَت مسائلُ «التَّأصيل والتثاقف والهوية والغيرية». ولقد كان لنا أن خضنا في هذه المسائل في عدد من البحوث التي أنجزنا وبالإمكان العودة إليها¹. ولعلَّ من الأنسب في هذا المقام وباعتبار ضيق المجال أن ننظر إلى هذه المسائل من زاوية بذاتها هي المدى المِوَاطِنِيّ في مسارات المسرح التونسي وموقع هذه المسائل منه.

لئن تأسَّست الحركة المسرحية في تونس، في وجه من وجوها تفاعلاً مع ما نشأ في المشرق وبشكل خاص مع منجزات الشَّوام وقد استقروا في مصر² مع شيء من السعي إلى التآطير من قِبَل بعض موظفي الحماية الفرنسية³، فإنَّ دعوة النخبة التونسية

في المسرح التونسي والمواطنة



بقلم :
محمد المديوني



1 انظر محمد المديوني، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، 1993.

2 انظر محمد المديوني، مغامرة الفعل المسرحي في تونس، سحر للنشر تونس 2000. ص: 39 وما بعدها.

3 يتجلى هذا الأمر، مثلاً، في دعوة الكاتب العام لحكومة الحماية «برنار روا» B. Roy المجلس البلدي لمدينة تونس لاستقبال الفرق العربية في المسرح البلدي، بشكل استثنائي، لتقديم أعمالها لجمهور التونسيين باعتبار أن أغلب مسرحياتها مقتبسة عن المسرح الأوروبي عامة والفرنسي منه بالخصوص، انظر مقال «روني بويك» R. Bognac الصادر سنة 1907 في صحيفة Le Progrès de Tunis، وأعاد نشره محمد مسعود ادريس في «في تاريخ المسرح التونسي، نصوص ووثائق، سحر، 2007، ص: 41.

ولذلك كانت جهودُ النخبةِ التونسيَّةِ الساعيةِ إلى إقامة مسرح تونسيٍّ في البلاد التونسيَّةِ مُصوَّبَةً نحو وَجْهَتَيْنِ اثْنَتَيْنِ:

أولاهما تأكيدُ الحضورِ الوطنيِّ في وجه إدارة «الحماية» الاستعماريَّةِ من خلال المطالبة بالاستفادة من القوانين السارية في فرنسا والتي كان الفرنسيون يتمتَّعون بها شأن دعم البلديات ماليًّا للبرامج المسرحيَّةِ التي كان الفرنسيون ينظِّمونها ويوفِّرونها لجمهورهم⁴، وشأن الانتفاع من المسارح القائمة وخاصة منها المسارح البلديَّةِ القائمة في تونس وفي سوسة وصفاقس وبنزرت لتقديم أعمالهم والمطالبة بفتحها لجمهور التونسيين مثلما كان الحال بالنسبة إلى الجاليات الأوروبيَّةِ المقيمة في البلاد التونسيَّةِ.

والوجهة الثانية وجهةٌ تأسيسيَّةٌ تقوم على الدَّعوة إلى المبادرة الدَّاتية وتعزيزها ومرافقتها سواء من خلال بعث الجمعيات المسرحيَّةِ أو احتضان الجمعيات القائمة سواءً منها الموسيقيَّةِ أو الرياضيَّةِ لأنشطة مسرحيَّةِ. كانت رؤية المسيرين الرُّوَّاد لهذه الجمعيات تقوم على تنزيل ممارسة التونسيين للمسرح في إطار حقوق يُدافع عنها، من ناحية، وعلى سعي، من ناحية أخرى، إلى استنابات هذا الفن في الثقافة الوطنيَّةِ بما يقتضيه ذلك من عمل تثقيفي وتربوي متواصلٍ متفاوتة درجاته ومختلفة مقارباته⁵.

وليس من الغريب أن تتكوَّن في عام 1945 جمعيةٌ تحمل اسم «لجنة الدِّفاع عن المسرح التونسي».

للمسرح كانت في سياق حركة وطنية نضالية ضد الاستعمار، من ناحية، وفي إطار الدِّفاع عن المواطنة والعمل على ترسيخ روحها، من ناحية ثانية، وفي هذه السِّمة ما يُبرز، في تقديري، بعدًا ميِّز الحركة المسرحية التونسيَّةِ تميِّزًا عن المسارات التي عرفها المسرح وممارسته في أغلب البلدان العربيَّةِ.

نشأت «الشهامة العربيَّة» و«الأداب العربيَّة» أولى الفرق المسرحيَّةِ التونسيَّةِ سنة 1911. وكان ذلك في إطار «نظام الجمعيات» أي انطلاقًا من مبادرات مُواطنيَّةٍ تقوم على ممارسة الحياة الديمقراطيَّةِ في تسييرها وتقييمها، سيرًا على منوال الخلدونيَّةِ الجمعيَّةِ الأمِّ النَّاشئة منذ سنة 1896 التي تدفقت منها الحياة السياسيَّةِ، والفكريَّةِ، والثقافيَّةِ، بكلِّ تنوعاتها في البلاد التونسيَّةِ. ولقد نشأت الجمعيات المسرحيَّةِ الأولى في أحضانها وتعددت الفرق المسرحيَّةِ على هذه الشَّكلة في العاصمة وفي مختلف المدن الكبرى، أوَّل الأمر، ثم في مختلف قرى البلاد.

وأنَّ تنشأ الفرق المسرحيَّةِ التونسيَّةِ انطلاقًا من مبادرات مُواطنيَّةٍ فذلك يعني إقامة هذا الفن، عند النخبة التونسيَّةِ، على أساس علاقة بالمجتمع وبمؤسَّسات الدولة سواء منها حكومة الباي أو حكومة الحماية الفرنسيَّةِ تبدو معها ممارسة المسرح بمثابة حقٍّ من الحقوق السياسيَّةِ والاجتماعيَّةِ والثقافيَّةِ التي للمواطن أن يتمتَّع بها وأن يدافع عنها، وذلك قياسًا على ما كان عليه الحال بالنسبة إلى الجاليات الأوروبيَّةِ والفرنسيَّةِ بشكل خاص.

4 من مظاهر ذلك اعتراضُ أعضاء مجلس بلدية تونس التونسيين على منحة مرصودة لفرقة أوبريت فرنسيَّة، على أساس أنَّ التونسيين لا يتمتَّعون بمثل هذه المنح، انظر La Dépêche Tunisienne 12/03/1897

5 في صحافة العصر كلامٌ عن «كلية للمسرح» في صلب جمعيَّة «الشهامة الأدبية» انظر «الأمة» 6 مارس 1921، مثلًا، وعن دروس مسرحية في إطار جمعيَّة «الاتحاد المسرحي»، النهضة 11 جانفي 1936.

كانت نشأتها امتداداً لتتزيل المسرح في إطار المبادرات المُوطَنيّة التي قامت بها النخبة التونسيّة المُثَقَّفة، من ناحية، وتطوُّراً طبيعيّاً للممارسة المسرحيّة في البلاد التونسيّة تجلّت في الحاجة إلى إعداد برنامج عمليّ من شأنه أن يُحقّق مشروعَ استتبات هذا الفن في ثقافة البلاد وتوفير ما يسمح بامتلاك ناصيته⁶.

قام هذا البرنامج على سبع نقاط وعلى تحديد مهامّ على المعنيين أن يُجزوها إيماناً منهم، دائماً، بمبدأ عدم الاقتصار على مُطالبة السلط بتوفير ما يسمح بتحقيق هذه البرامج وإنّما بإردافها بمبادرات يُجزها المطالبون أنفسهم. ووُرد عبارة (الدفاع) في اسم الجمعية



حسن الزمري (1907 - 1983)

يشي بهذه السّمة النضاليّة ويوحى بمنجزات تحقّقت تحتاج إلى أن يُدافع عنها وإلى أن يُسعى إلى تطوِيرها بصورة تسمح بترسيخها. أمّا النقاط السبع فهي⁷:

- 1 - فرض اللّغة العربيّة بالمسرح
- 2 - تأسيس معهد للتعليم المسرحي
- 3 - ضبط الكتب والمسرحيّات التي يمكن تعريبها والإرشاد إلى مصادر الوحي والاستمداد في التّأليف المسرحي.
- 4 - تكوين الثقافة المسرحيّة في المتفرّجين
- 5 - إنشاء بناية تونسيّة للمسرح المحليّ

- 6 - إحداث مكتبة مسرحيّة
- 7 - إصدار نشريّة دوريّة تكون أداة للوصول إلى الغاية المقصودة.

بيّن هو الانشغال بمختلف أبعاد الفعل المسرحي ومتطلّباته حتى يُستتبت هذا الفن ويُتوفّر له ما يسمح ببناء حياة مسرحيّة حقيقيّة (تكوين الممثلين والعاملين في المسرح تكويناً حقيقيّاً وتوفير ما يسمح بتربية الجمهور وتثقيفه حتى يرغب في هذا الفن ويُقبّل عليه ربطه باللّغة العربيّة وبقضايا الجمهور التونسيّ وتاريخه...)

ولقد نجح القائمون على هذه الجمعية في تحقيق عدد من نقاط هذا البرنامج ولعلّ أهمّ ما أنجزوه هو النجاح في

بعث «مدرسة التمثيل العربي»، سنة 1951 التي سيتولّى حسن الزمري رئيساً هذه الجمعية إدارتها باعتبارها مؤسّسة تعليم خاصّة وسيقع «تأميمها»، بُعيد الاستقلال، بطلب من مؤسّسيها لتندمج ضمن المؤسّسات العمومية وستطوّر سماتها الإداريّة لتصبح المعهد العالي للفن المسرحيّ بتونس منذ 1981.

ومُعين النّظر في خطاب الرئيس الحبيب بورقيبة الذي ألقاه يوم 7 نوفمبر 1962⁸ والذي لا يكاد يغيب نصّه عن كل البحوث المتعلّقة بالمسرح التونسيّ وتاريخه، باعتباره

6 محمد المديوني، لجنة الدفاع عن المسرح التونسيّ أو المواطنة ذاكراً للمسرح التونسي، فنون، عدد 10 سنة 2014 ص: 96 - 101.

7 «الثريا» فيفري 1945، ولقد نشرنا نصّ الإعلان عن نشأة هذه الجمعية ضمن الملحقات في كتابنا مغامرة المسرح التونسيّ، ص: 216 - 218.

8. الحبيب بورقيبة، حتى نبني المسرح على أسس ثابتة، كتابة الدولة للشؤون الثقافيّة والأخبار، نوفمبر، 1962.

مشروع الجمعية تبنياً طمس دورها في رسمه وسعيها إلى إنجازها، بصورة أو بأخرى، ونزله في إطار مبادرات من الدولة الناشئة وجزءاً من إستراتيجية سلطتها، ولم يقتصر، في ذلك، على الخطاب السياسي، فحسب وإنما تجاوزه إلى احتواء أصحاب هذه المبادرة المواطنة بصفتهم تلك ليتحولوا، بمقتضى هذا الأمر، إلى جزء من سلطة الدولة يتحركون حسب مقتضيات الإدارة التي تديرها وباعتبار المنطق الذي يسوسها. ولا أدل على ذلك من تكليف حسن الزملي رئيس الجمعية وأحد مؤسسيها برئاسة دائرة المسرح في كتابة الدولة للثقافة والإعلام⁹. لقد انحلت لجنة الدفاع عن المسرح التونسي تماماً كما انحلت الخلدونية دون سابق إعلام وكأن دور مثل هذه الجامعات قد انتهى مع قيام الدولة الوطنية، لكن هل خبا مع انحلالها المد المواطني الذي تنزلت فيه، وهل خرج المسرح التونسي، بحكم ذلك، عن دائرة المواطنة التي فيها نشأ وترعرع.

لا يمكن أن يتجاهل هذا المسار ولا الأسئلة التي يطرحها عند السعي إلى تنزيل المسارات التي سيعرفها المسرح التونسي منزلتها الحقيقية ولا التوجهات التي ستشقه، ولا يمكن أن لا يؤخذ هذا الأمر بعين الاعتبار في فهم ما حصل من تراكم في ممارسة هذا الفن على الصعيدين المهني¹⁰ والإبداعي.

يقف المتابع للمنجزات المسرحية المتنوعة والدوافع إليها على سعي إلى إقامة صلة سوية مع ماهية

نصاً مؤسساً لا تغيب عنه الصلة البيّنة بين برنامج «لجنة الدفاع عن المسرح التونسي» في نقاطه المذكورة و البرنامج الذي أعلن عنه الرئيس بورقيبة في ذلك الخطاب. وهذا يدل على أن تفكير الدولة في المسرح هو امتداد لعمل النخبة التونسية منذ نشأة الجمعية الخلدونية، من ناحية، ويُنزل رؤية بورقيبة، من ناحية أخرى، ضمن الرؤية التي أقامتها النخبة التونسية الوطنية للمسرح. ويبدو بورقيبة منتمياً في مسعاه ذاك إلى هذه النخبة ومُتبنياً ما دعت إليه ولا يتردد في الدعوة إلى إنجاز برنامجها في إطار عمله السياسي الذي كان يقتضيه بناء الدولة الوطنية الحديثة، بعد التحرر من الاستعمار.

وما يمكن استخلاصه مما استعرضناه هو أنّ المسرح في تونس لم ينشأ بقرار إداري ولا بدعوة حكومية وإنما نشأ في إطار مبادرة مواطنة أقدمت عليها النخبة التونسية منذ بدايات القرن العشرين؛ ولهذا الأمر مغزاه ومعناه. وأهم معانيه شعور المسرحيين، مع الاستقلال وبعده، بأنهم، ومن خلال حسّهم المواطني، سابقون للدولة في إنشاء المؤسسة المسرحية التونسية والمؤسسة الثقافية وأنهم من بين بناتها.

ولكن واقع الأمر يدعو، مع مرور الوقت، إلى التساؤل عن مدى استمرار حضور هذا المدى المواطني لدى المسرحيين التونسيين، واستمرارية هذه المشروعية المكتسبة بناء عليه، وقد تبنّت الدولة أهم ما عبّر عنه

9 حسن الزملي هو أول من أشرف على مصلحة المسرح في كتابة الدولة الناشئة سنة 1961.

10 ونعني بذلك بروز «نقابة الممثلين التونسيين الصادر قانونها الأساسي، سنة 1936» من خلال الدور الذي لعبته في المؤتمر القومي الأول للمسرح التونسي المنعقد في سبتمبر 1956، في «الدفاع عن المسرح التونسي والعاملين فيه»، ليس ضد المستعمر، هذه المرة، وإنما في إطار التعامل مع الإدارة التونسية المشرفة على تسيير المجال المسرحي في البلاد.

لئن كان الخروجُ عن المنوال القائم واجتتابُ الاستساح أمرين ضروريين وشرطين من شروط الإبداع الحقّ فهل يُمكن تحقيقهما على أساس «عراقة» متوهمةٍ و «أصالة» لا تاريخية؟ أم يكون على أساس البحث عن خصوصية دينامية تنزل في التاريخ وتتفاعل مع ما يَنجُم فيه وتتبنى على تمشٍ عمليٍّ حيّ ينطلق من تنزيل الفعل المسرحي في إطار مشروع نابع عن حاجيات حقيقية ذاتية وجماعية، الآن وهنا؟ أليس اعتبارُ الاختلاف مع الآخر لأنّه آخر سبباً إلى تحقيق هذه الأصالة هو تسليمٌ للآخر المتصوّر بموقع المركز الذي على أساس الاختلاف معه تتحقق الذات؟

إنّ في ما تجلّى في عدد من الأعمال المسرحية التونسية من سَعَى إلى سبر أغوار الذات الفرد والوقوف على ما فيها من تعقيد ومن الشذوذ، أحياناً، وفي العمل على الكشف عن المسكوت عنه وإبراز دلالاته وآثاره في المعيش الجمعيّ ومُساءلة الواقع الاجتماعي التونسي والعربيّ من خلال ذلك السبر، مسالكٌ ممكنةٌ إلى تحقيق الأصالة المشتهاة.

ولعلنا لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أنّ «التأصيل» بما هو سَعَى إلى استنبات المسرح استنباتاً فعلياً إنّما هو مُرتبطٌ بتحقيق اكتمال الفعل المسرحي اكتمالاً يتحوّل معه المسرح من مُجرّد نشاط هامشيّ مناسبٍ إلى حاجة من حاجات الجمهور يُقبل على الأعمال المسرحية إقبالاً من هو معنيٌّ بها متفاعل معها، مُمارساً من خلالها مواطنيته وتبني على أساسه «حياة مسرحية» حقيقية.

بناءً الحياة المسرحية هذه ليس أمراً يسيراً. ولكن

هذا الفنّ تحوّلت معها الرّهانات السّاعية إلى استنبات هذا الفنّ الوافد من خلال اكتشاف أسرارهِ والسيطرة على أدواته إلى رهانات تبحت، إضافة إلى ذلك، عن نجاعةٍ لممارسة هذا الفنّ تُقاس بدرجة تحقيق الأثر الرمزيّ المأمول في الجمهور الذي كانت تتوجّه إليه نشرًا للوعي الاجتماعي والسياسي. وهو ما جعل المسرح يكتسب في أذهان من كانوا يُمارسونه صوراً من المشروعية نزلت المسرح وجهود المسرحيين في إطار أشمل يتعلّق بالاندراج في بناء مجتمع عادل وهو ما تجلّى في تبني عددٍ من مقولات بريشت وبسكتور بدرجات متفاوتة وهذا جليّ في مسرح الستينات والسبعينات من القرن العشرين. وبرزت رهاناتٌ أخرى تفاعلت مع الرّهانات السابق ذكرها سعت إلى مساءلة جماليّات المسرح [بميم التاج] على أساس أنّ أجناس التعبير، والمسرح واحدٌ منها، ليست مجرد قوالب محايدة وإنّما تحوي ما تحوي من حساسيات بذاتها ورؤى للعالم مخصوصة. وهو ما يعني انشغالا، على الصعيد النظريّ بنوعية التعامل مع هذا الفنّ الوافد على أسسٍ تسمح بتجاوز استساح الأعمال المسرحية الأوروبية والسير على منوالها. وسيترجم على ذلك سَعَى إلى العمل على ممارسة هذا الفنّ ممارسة «أصيلة» تجد جذورها في السمات المميزة للإنسان العربي وتاريخه وثقافته. ولقد تجلّى هذا المنحى، بشكل خاص، في عدد من الأعمال التي أنجزها عز الدين المدني¹¹، وعمل على مرافقتها بخطاب «تأصيلي» نظر فيه لاختياراته وكان، في ذلك، متناغماً مع توجهات برزت في المشرق والمغرب كانت تدعو إلى ذاك «التأصيل»¹².

11 محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني، الهيئة المصرية للنشر، القاهرة، 1994.

12 انظر معالجتنا لهذا الموضوع وتفصيلنا القول فيه على الصعيد العربي، محمد المديوني، إشكاليّات تأصيل المسرح العربي، سبق ذكره.

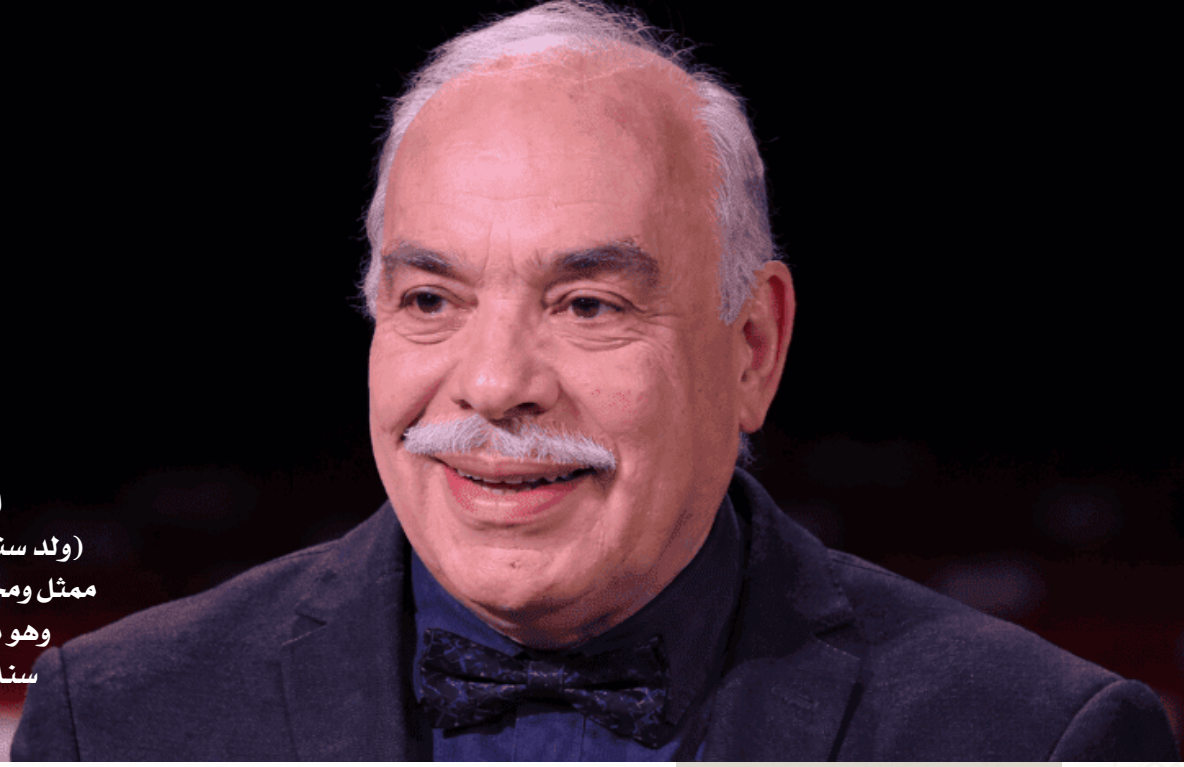
مسرحياً حتى نتكلم عن «حياة مسرحية» ذات مدى مواطني وإنما يتطلب -إلى جانب وعي المسرحيين باكتمال الفعل المسرحي ذاك- جهوداً من قبل المؤسسات الحاضنة لذلك، سواء منها التثقيفية أو الاجتماعية أو التربوية، يصبح معها للمسرح جمهورٌ مواكب لما يُنجز فيه متفاعل معه



السعي إلى تحقيقه يبقى، في رأينا، الرهان الأهم الذي من شأنه أن يصبح معه تأصيل هذا الفن فعلاً مُنتجاً وخلاقاً. وتحقيقه يتطلب وعياً من قبل رجال المسرح ونسائه بتزليل شاغل اكتمال الفعل المسرحي منزلة أساس في جهودهم الإبداعية فمعلوم أنه لا يكفي أن يُنجز هذا المسرحي أو ذاك في هذا الموقع من هذا القطر أو ذاك، عملاً



الفنان توفيق الجبالي
(ولد سنة 1944 بقصر هلال):
ممثل ومخرج مسرحي تونسي،
وهو مؤسس فضاء التياترو
سنة 1987 ومديره الفني.



توفيق الجبالي: نحو هوية مسرحية تونسية



بقلم:
حسام المسعدي*



تتناول هذه الورقة البحثية التجربة المسرحية لتوفيق الجبالي، باعتبارها تجربة متفردة في سياق المسرح التونسي المعاصر، لأن ما يعطيها فرادتها ليس الجماليات التي تتحرك فيها، ولا الشعرية التي أنتجتها، وإنما زئبقيتها وترحالها وتجوّالها بين الفضاءات والمحطات، وهو ما يجعل القبض عليها أشبه بالإمساك بالفراغ. فكلما اعتقدنا ونحن ننش ونحضر داخلها بأننا قد أحكمنا قبضتنا على توفيق الجبالي، إلا ونجده قد انفلت عنا وسار ضمن طريق آخر، لأنه يتحرك دائما ضمن أفق نقدي وإشكالي مع الممارسة المسرحية. فما يهمله من المسرح هو المسرح ذاته، حيث يتوجه نحوه محاولا التشكيك في مفرداته وعناصره، لغاية خلق وتوليد لغة مسرحية نابعة من بيئته وهويته، أي خلق طريق خاص له نغمته وبصمته المتفردة.

لهذا، اختار توفيق الجبالي، السير في نهج الاختلاف بوصفه مشروع وهدف، يبحث عبره عن تحقيق مراده، في تشكيل هوية مسرحية تونسية تنطلق من المحلي وتتشعب به، بوصفه مادة حيّة وحيويّة يمكن لها تغذية الكتابة المسرحيّة بأدوات وأساليب جديدة ومختلفة. وهو ما سنحاول الاشتغال عليه في هذه الورقة البحثيّة عبر استدعائنا لنصين من مدونته المسرحيّة، وهما نص عطيل بوصفه نصا تم الاشتغال فيه على نص غربي/ مرجعي وهو نص عطيل لوليام شكسبير، ونص مسرحيّة كلام

* دكتوراه في العلوم الثقافية/ اختصاص: المسرح وفنون العرض

اعتبر محمد عبازة أنها تتراوح تقريبا بين تيارين أساسيين:

الأول يهتم بالكلمة وما لها ممكنات شعرية وذلك ربطا بالتراث العربي الإسلامي. أما التيار الثاني فهو تيار متجاوز للأول، لا يعطي فيه توفيق الجبالي أهمية للنص والكلمة، بل نجده يتعامل مع الجسد والحركة بوصفهما لغة مسرحية مختلفة لها علاماتها وشفراتها. ما يمكننا التأكيد عليه هنا هو أن الكتابة عند توفيق الجبالي هي لعبة مرحة يلعبها مع النصوص من أجل تنشيطها بشكل مختلف في سياق العملية المسرحية، وهو ما نفهمه من خلال تعامله مع نصوص المدونات وخاصة المسرحية منها، حيث يتوجه نحوها ليقوم بتفكيكها وتفتيتها وتحطيم أسسها ومقوماتها من أجل تثبيتها في بيئة وترية ثقافية تونسية الهوى، ذلك أن توفيق الجبالي «يقراً النص الأجنبي في بنيته الأصلية، يخترقه ويفكك رموزه بتأن، ويفحص إيقاعاته الداخلية، ويدرس مرجعياته الفلسفية والسياسية والجمالية، ويطلع على سياقات تحققه فوق الخشبة، ويدرس ما كتب عنه...

وبعد ذلك كله، يبدأ رحلة التحليل الدراماتورجي ذاتها للبحث عن أنجع السبل لاستتبات روح النص في ثقافة فرجوية مغايرة². وهو ما نتبينه من خلال نص مسرحية عطيل التي أعاد فيها تقديم هذا النص الكلاسيكي الصلب والمتين بشكل مختلف تماما عن بنيته الأصلية وهويته التي تم توليده فيها.

الليل. وغايتنا هنا هو التأكيد على أن توفيق الجبالي مهما كانت المادة التي يتعاطى معها أثناء فعل الكتابة، فإنه دائما ما يحاول تنشيط وتفعيل هويته وثقافته التونسية والعربية من أجل أن ينبت من خلالها مشروعا مسرحيا له خصوصية فريدة ومتفرّدة.

نفهم من خلال معاينتنا لتجربة توفيق الجبالي المسرحية أن كل شيء بالنسبة إليه يمكن مسرحته بشكل ما، لأن «كل شيء يمكننا أن نصنع منه مسرحا»¹. لهذا، نجده يتعامل مع النصوص من مختلف الأجناس، محاولا تشغيلها في قالب الفرجة المسرحية، لا من جهة المحافظة عليها أو تقديسها، وإنما من جهة تحطيمها وتفتيتها ومحو هويتها الأصلية، ومن ثمة تركيبها على نموذج مسرحي تونسي خالص ونقي وصافي. وهي مغامرة بحثية يقوم بها بحثا عن مشروعه المسرحي الخاص ولغته المسرحية الخالصة. وهو ما نفهمه أثناء التدقيق في أساليب وآليات الكتابة لديه، والتي



مسرحية التابعة / توفيق الجبالي (التياترو- 2024)

1 أن أبيرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 1994، ص 23.

2 محمد سيف، خالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2014، ص 27.



مسرحية التابعة / توفيق الجبالي (التياترو- 2024)

تفعيل ضرب من الخرق لقواعد الدراماتورجية الكلاسيكية، وذلك بوضع نص شكسبير ضمن أفق مخبري قائم على التقطيع والتفكيك ومن ثمة التصيق والمونتاج حسب متطلبات الخطاب في النص. وفي هذا المسار يستعين توفيق الجبالي بدراماتورجيا جديدة قوامها «الاستنابات»، أي كيفية تثبيت نص شكسبير في بيئة ليست ببيئته وفي أرض ليست بأرضه. وهي عملية تستنطق النص الغربي في الراهن العربي عامة والتونسي خاصة، حتى يؤكد من خلالها أن عطيل هو شخصية موجودة في كل واحد منا. لذلك، نجده يشبه هذه الشخصية بشخصيات الرؤساء العرب، وبالتالي فهو يزيح عن نص شكسبير كل الممكنات التي تجعل منه نصا غربيا، ليجعل من مسرحيته شكسبيرية المرجع وعربية الأبعاد والدلالات.

هذا الاستنابات الذي قام به توفيق الجبالي مكنه من توليد نص مسرحي مختلف عن النص الأصلي في مستويات البنية والدلالة والمعاني، ليقول لنا ما قاله «يان كوت» بأن شكسبير

قام توفيق الجبالي، في نص عطيل، باختراق المنظومة النصية الشكسبيرية، عبر خلقه لحوار جدلي مع النص الأصلي حتى ينبته في بيئته ومناخه التونسي، وذلك عبر مساءلته والتشكيك في عناصره ومفرداته. وهي مساءلة تتجاوز النص في الحقيقة، لتتحول إلى مساءلة للتراث المسرحي الغربي برمته، ذلك أنه يمكننا اعتبار هذه العملية «حوارا ثقافيا، ومسرحيا، وفنيا، وشكليا مع دراما المسرحي الإنجليزي الشهير وليام شكسبير والعالم الغربي بأكمله من بعده»³. لأن دحضه للمناخات الشكسبيرية في النص والعرض على حدّ السواء، إنما هي عملية عصيان معرفي لكل التوجهات والمركزيات الغربية. لذلك، فإننا لا نجد في مسرحيته سوى شخصيتين فقط، في ظاهرهما، عطيل ودزديمونة، وفي باطنهما رجل عربي وامرأة عربية، لهما بشرة سوداء، وهو خيار نابع من توجهه نحو ضرورة إزالة ومحو الفكرة القائلة بأن عطيل قد قتل زوجته بدافع شعوره بأنه أقل منزلة ومكانة منها. وهي قراءة دراماتورجية عميقة وثاقبة للنص الأصلي، ذلك أن توفيق الجبالي يؤكد في أحد حواراته أن «عطيل قرر أن يقتل دزديمونة منذ الفصل الأول، وكانت الشحنة العاطفية تقود وتدفع باتجاه عملية القتل»⁴. وعليه، فقد قام بقلب المعادلات النصية الشكسبيرية برمتها، من خلال بدايته للمسرحية من مشهد القتل بين هاتين الشخصيتين، وبالتالي فهو يبدأ من حيث ينتهي شكسبير.

في نص عطيل، يتوجه توفيق الجبالي نحو

3 نفس المرجع السابق، ص 39.

4 عمر شبانة، حول عطيل من أسطورة إلى واقع: توفيق الجبالي: مسرحنا العربي في أسوأ أحواله، نشر في جريدة الحياة، لبنان بتاريخ

التقليدية، بل يعتمد أساسا على المونولوج والسرود الطويلة، وهو الأمر الذي مثل منعطفا في سياق الكتابة الدرامية المعاصرة. لهذا، يمكن اعتبار أن عودته إلى التراث، لم تكن لغاية تأصيله وتثبيته في كيان العملية المسرحية، بل من أجل البحث عن لغة مسرحية جديدة من داخله، وبالتالي تثويره وتخليص المسرح من الرؤية الثبوتية والكلاسيكية له.

هذا التصور المختلف لشكل الكتابة في

مسرحية كلام

الليل، مكن توفيق

الجبالي من أن

يعيد إلى واجهة

الكتابة الدرامية

إمكانية انفصال

كل مقطع عن

المقطع الآخر.

فمسرحية كلام

الليل كما يقول

صبري حافظ



مسرحية التابعة / توفيق الجبالي (التياترو- 2024)

قد أعادت تنشيط «البنية الابسودية التي تؤكد بانفصال كل ابيسود عن الآخر»⁵.

فكل مشهد في النص هو حكاية مستقلة بذاتها، وكل حكاية هي حكايات تتوالد من رحم بعضها البعض. إلا أن هذا التشغيل للحكايات لا يأتي من جهة تأييد الحكيم، وإنما لغاية نفسه ومحوه، ذلك أن توفيق الجبالي يوهمنا بالحكي دون أن يحكي لنا الحكاية.

هذه الفكرة نجدها في متن النص وتحديدًا في المشهد الذي جاء تحت عنوان «خرافة السلطان».

معاصرنا. وعليه، فقد قام بإخراج الشخصيات من مكانها وزمنها ووضعها ضمن أفق نصي يكون فيه الزمان والمكان مغايرين. هاهنا نفهم أن توفيق الجبالي قد خان شكسبير وهي خيانة لها مشروعيتها باعتبار أن رغبته كانت تقديم هذا النص في أفق عربي وتونسي له هويته وثقافته، حيث «تنزاح عملية احتواء النص عن النظرة التقديسية للنص الأصلي في أفق تفكيكه وتحويل دلالاته إلى سياق مغاير، سياق

الاستببات حيث

يبعث من جديد

في تربة مختلفة»⁵.

لذلك، فإن القارئ

للنص أو المشاهد

للعرض لا يمكن

له إدراك أنه إزاء

نص لشكسبير،

لأن المسرحية

التي خلقها توفيق

الجبالي تتعاقد

مع عوالمه ومناخاته العربية والتونسية، دون توقيع اتفاقات مع شكسبير وآلته الكبرى كما يسميها يان كوت. ففي المسرحية لا نعثر إلا على بعض الجمل المتأثرة هنا وهناك والتي يصعب التقاطها إلا لمن خبر وعرف نصوص شكسبير.

في سياق مغاير يعيد توفيق الجبالي في نص مسرحية كلام الليل تنشيط فعل الكتابة عبر استدعائه لفنون الحكيم المختلفة، وهو ما مكنه من تقديم نص مسرحي لا يعتمد على الحوارات، ولا يرتهن لمنظومة الكتابة الدرامية

5 محمد سيف، خالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، مرجع مذكور، ص28.

6 صبري حافظ، كلام الليل: جنس مسرحي جديد، نشر في جريدة العرب، لندن، بتاريخ 06 - 06 - 1995.

النصيّة كاملة، معناه أن اللغة عنده ليست محايدة، بل هي متورطة في تشكيل المضامين الخطابيّة لنصوصه المسرحيّة. إنه يخترق اللغة من أجل أن يقول لنا أنه من الممكن تحويل أفقها نحو مسطحات أخرى، وذلك من خلال إعادة تنشيطه لكلمات من الملفوظ التونسي اليومي والعامي والاجتماعي، ومن ثمة وضعها ضمن أفق نصّي مختلف، يتحول فيه المبتذل والسوقي والهامشي إلى مركز للخطاب.

خلق هذا التركيب النصّي ضربا من الحرية السردية باعتبار أن «مادة بسيطة يمكن أن تمنحنا قصة كاملة للقراءة»⁸. كما يقول رولان بارت، وهو ما يمكن أن نمتحنه في هذا المشهد الذي تشكلت خلاياه النصيّة من كلمة «واحد بشيء». وبالتالي تجد الشخصيات نفسها غير مطالبة بالحكي المسترسل وفقا لتسلسل الأفعال والأحداث، بل يتم الزج بها ضمن أفق نصي مبني أساسا على الهذيان النصّي والتداعي القولي الذي تبدأ فيه الحكاية قبل أن تعلن سريعا عن نهايتها. لهذا، فإن مسرحية كلام الليل هي نموذج نصّي خرق فيه توفيق الجبالي منظومة الكتابة الدرامية التقليدية، عبر توجهه أثناء فعل الكتابة نحو تنشيط اللغة بوصفها آلية سردية يمكن تفجيرها وتفكيكها وتفثيتها على نحو يجعل منها مادة حاملة للخطاب ومنشئة له.

هذه الكتابة النصيّة مكنت توفيق الجبالي من تقديم نص ساخر يعبر على روح التونسي وهويته وثقافته. وبالتالي محاولة تأسيس هوية

في هذا المشهد يبدأ توفيق الجبالي في سرد حكاية السلطان، إلا أنه يتراجع عن ذلك مباشرة بعد الجملة الأولى، لينطلق في حكاية ثانية ثم يتراجع عنها ويتحرك نحو أخرى. فالحكاية بهذا الشكل تبدأ وتنتهي في ذات اللحظة، وهذا عائد لكون الكلام في المسرحيّة يأتي من جهة الانسيابية والهذيان والتداعي القولي الحر، ذلك أن «ما يميز الحكي في سياق الخطاب الهذيان هو ذوبان الصلابة»⁷. وهو الأمر الذي جعل من الحكاية في رحلة بحث عن نفسها بين الجملة والأخرى. غير أن تفكيكه لمنطق الحكي، لا يمكن أن نقرأه من جهة رغبته في التخلي عنه، بل على العكس تماما، فإننا نجد في هذه الشذرة النصيّة الواحدة أربع حكايات مختلفة، أي أنه لا يتخلى عن الحكي، وإنما يجهز على خطيته وثبوتيته ومساراته التقليدية.

في إطار سعيه الدؤوب إلى تقديم بنى سردية جديدة، نابعة من هويته الثقافيّة ومتأصلة في تربته وبيئته، يعيد توفيق الجبالي في نصوصه المسرحيّة الاشتغال أيضا على منطق تهيج الكلام وتبنيته في أفق نصي جديد، وذلك حتى يخلق لمستته وبصمته الخاصة في سياق الكتابة الدراميّة التونسيّة. وهو ما نفهمه من خلال نص كلام الليل الذي جاء على شاكلة الشذرات النصيّة المتفرقة، والتي كان أغلبها مبنيا أساسا على كلمة واحدة، وهو ما نعثر عليه في المشهد الخامس الذي جاء تحت عنوان «واحد بشيء». هذه الكلمة هي التي شكلت خلايا الشذرة

7 هشام بن الهاشمي، صيغ اشتغال السرد في العرض المسرحي المعاصر، ورد في، المنعطف السرد في المسرح عودة فنون الحكي، (ص141 - 150)، إشراف: خالد أمين وحسن يوسف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2016، ص146.

8 رولان بارت، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة سلوى قروي العونلي وعبد السلام السلامي، مراجعة ناجي العونلي، منشورات الجمل، بغداد، الطبعة الأولى سنة 2018، ص107.

وهذا يعكس خصوصية المحلي وثرائه وحيويته وإمكاناته الكبيرة في تجديد أسلحة الخطاب وتثويرها. إنه يستدرج اللغة إلى فضائه ليفككها ويعيد تثبيتها من جديد، ضمن أفق نصي له شعريّة تونسيّة، لها عمق ومضمون كوني، لأنه كلما التقينا بأنفسنا وتشبثنا بها أكثر، كلما انفتحنا على الآخر، دون أن نخجل من هويتنا وثقافتنا. وهو ما ظلّ توفيق الجبالي ينبش فيه طيلة تجربته المسرحيّة، ذلك أن كلام الليل هي مسرحيّة تونسيّة الهوى، لها لهجة كوميدية ساخرة، ومضمونها الروح التونسيّة الخالصة، وشكلها هو صوت الفنان الممتلئ بالقيمي والكوني.

المصادر والمراجع

المصادر

- (الجبالي) توفيق، لست المسرحي المناسب، دار الجنوب، تونس، الطبعة الأولى 2025.
- (الجبالي) توفيق، كلام الليل: النصوص الكاملة، سلسلة الجدار الرابع، إنجاز وطباعة الديوان الوطني للأسرة والعمران البشري، (د.ط.).
- (الجبالي) توفيق، نص مسرحية عطيل، نص غير منشور.

المراجع

- (أبييرسفيلد) آن، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 1994.

أخرى للمسرح التونسي، قائمة على الالتقاء باللغة ووضعها ضمن أفق جدلي قادر على تحريكها من فضاءاتها. وهو ما نجده بشكل واضح في المسرحيّة في المشهد الأول، الذي ورد تحت عنوان «وين ال». وهو عبارة عن مقطع حوار بين الشخصيات، حيث يباشر فيه توفيق الجبالي فعل الكتابة انطلاقاً من تحميل كل جملة التساؤل عن هوية هذه ال... التي جاءت متبوعة في النص بثلاث نقاط.

لهذا، فإن كل جملة ورغم قصر حجمها إلا أن مداها التأويلي كبير، لأن كل قارئ لهذه الشذرة النصية أو مشاهد للعرض سيعيد تركيبها وفقاً لتأويله الخاص، لأن كل جملة هي معنى ما ينتظر اكتماله، فهي تبدأ في إخبارنا بشيء ما، ولكنها تتراجع عن ذلك وتولي هذه المهمة للجملة التي تليها، في ضرب من التوالد اللغوي المستمر، ليجد القارئ أو المشاهد نفسه، في رحلة بحث عن هذا المفقود، والمجهول، والمنسي، والمتروك. معناه أننا أمام شذرة نصية تتكون من جمل لها ذاكرة مية، جعلت من النص عبارة عن «كيان ملغز» يتطلب قراءة نموذجية كما يقول أمبرتو إيكو حتى تتم عملية الدخول إل عوالمه ومناخاته.

هذه الخاصية النصية التي تميّز نصوصه المسرحية، مكّنته من خلق طريق خاص ومتفرد، مبني أساساً على هوية ثقافية تونسيّة المنشأ والهوى، لأن توفيق الجبالي دائماً ما يؤكد على أنّ «ما يعيقنا ليس غياب التجربة أو الموهبة، بل الاغتراب الذي يجعلنا ننتظر من الآخر أن يسمينا أو يصنّفنا وأن يفسر لنا ما هو كامن في صميم ممارستنا الفنية منذ قرون»⁹.

9 توفيق الجبالي، لست المسرحي المناسب، دار الجنوب، تونس، الطبعة الأولى 2025، ص30.

(ص141 - 150)، إشراف: خالد أمين وحسن يوسف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2016.

(شبانة) عمر، حول عطيل من أسطورة إلى واقع: توفيق الجبالي: مسرحنا العربي في أسوأ أحواله، نشر في جريدة الحياة، لبنان بتاريخ 25 - 07 - 1998.

(حافظ) صبري، كلام الليل: جنس مسرحي جديد، نشر في جريدة العرب، لندن، بتاريخ 06 - 06 - 1995 ■

(بارت) رولان، الدرجة الصفر للكتابة، ترجمة سلوى قروي العونلي وعبد السلام السلامي، مراجعة ناجي العونلي، منشورات الجمل، بغداد، الطبعة الأولى سنة 2018.

(سيف) محمد، (أمين) خالد، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2014.

(بن الهاشمي) هشام، صيغ اشتغال السرد في العرض المسرحي المعاصر، ورد في، المنعطف السرد في المسرح عودة فنون الحكيم،





المتفرج الذي لا يعود:

المسرح الحقّ حدث حيّ يتجاوز التّواصلَ إلى الاتّصال. إنه ليس بثّاً وتلق وكفى. هو تجربة. إنه مغامرة إنسانيّة غامرة لكياننا، شاملة لحياتنا، تحكي عمّا كنا وعمّا سنكون. والمسرح يُثوّرنا. إنه يُغيّرنا: بقوة فعله نصير غير ما نحن وما كنا. لما أرى «المجنّون» لتوفيق الجبالي الذي قدّمه في التياتر¹ تراني أُجنّ. نعم أجدني مفتونا مسحورا: مهبولا. تغيّرت. أنا ما عدت أنا، صرت آخر. أنا آخر. إلى الأبد؟ إلى أبد الأبدين. وما المستحيل إن لم يكن عودتي إلى ما كنت عليه قبل رؤيتي «المجنّون» في صيغته الرابعة وكأن شيئا لم يكن؟ جورج بانو يتحدث عن فنّ النُو في «الممثل الذي لا يعود» عن المؤدّي الذي لا يستطيع أن يرجع إلى واقعه. ولكن هذا الكائن الذي يصير غريبا في دنياه القديمة، هذا الممثل الذي كان له عالمه منذ ساعة أنيسا أليفا فأصبح الآن بعد أدائه لدوره له شادا غريبا، هذا المؤدّي الذي ما عاد لواقعه قابلا بل بات له ناكرا لا يريده ومنه نافرا لا يطيقه فلم يعد شاه العودة إليه بتاتا، نلقاه أيضا في غير النُو: في الروائع والآثار العظيمة. ثم إن بانو، جورج بانو، نسي المتفرج الذي مثله مثل الممثل لا يعود. وكيف لي أنا المشاهد أن أعود من رائعة «المجنّون» وقد عاينتها

1 - قدّمت مسرحيّة «المجنّون» في صيغتها الرابعة لتوفيق الجبالي عن نص لجبران خليل جبران في 19 أكتوبر 2023 في قاعة «التياترو».

في اللقاء والهوية: ها أنا ذا أنت



بقلم:
محمد مومن



وجوده عزيز وليس بالوفير. سائر المسارح، سائدها، عادة ما تكتفي بأن تكون من عادي التجمعات. غالبها ترتضي بكونها من شائع المجالس ورائج المحافل. جلها تقنع بأن تكون مجرد منتديات وحلقات. ولكن المسرح الحق ليس بمواسم تلهية بخسة. وما هو بفرص لمتعة رخيصة ولا مناسبات لتسلية خسيصة. وبما أنه ليس محافل واحتفال، ففعل الفرجة حدث يعلو على عادي الأيام وينبو. وإنه لا يتحول إلى لقاء إلا إذا بلغ بليغ المعاني، جميل الصور قوبها. حينذاك يبين حقًا جمعا حيا. وهو مغامرة كلها مقامرة: سفر لا نعرف مصيره ومآله. هو رحلة غايتها معاينة فعل تمثيلي يؤديه مؤد، ولكننا نجهل إلى أين سيؤدي به وبنا إنجاز الدور المؤدي. إنه متابعة لمهارة ركحية دون معرفة مسبقة من المتابع. فما أدرانا بالكيفية والطريقة اللتان ستتمان بهما هذه المرافقة والمصاحبة؟ ولو ترجمنا هذا الأداء بلغة الهوية لتمكنا من توزيعها حسب جداول الخيال والواقع. وفي الروائع وحدها يحدث أن يتوحد شخص الممثل مع شخصيته. ولكن في غير الإبداعات الكبرى فكيفما تماثلت الشخصية الخيالية الوهمية المؤداة مع مؤديها ومهما تشابهت فلا يمكنها الالتحام التام به. هناك بون ومسافة بينهما، ربما لأن الشخصية ليس لها وجود في الواقع. لهذا، مهما تماهى المؤدي مع دوره يبقى هو: فما هو (المؤدي) بهو (الشخصية). وإنما هو هو آخر: فالمؤدي ليس المؤدي. ولهذا تأثيره وآثاره في الفرجة. فكيفما سبقت معرفتي هو الممثل فأنا المشاهد لست بعارف له فتبقى هويته خارج منالي. أنا دائما حياله في حالة انتظار. لماذا؟ لمفاجآت تأتي أو لا تأتي دائما من أدائه حتى وإن كنت عليما بلعبه وتقنياته عريفا بفنه. وكيف لي أن أعلم

بأم عيني؟ لا، لن أعود: فقد رأيتها. ربما ما كان علي رؤيتها ولكن، يا ويلاه، رأيتها. وبعد رؤيتها، فمهما حاولت ومهما أحببت العودة إلى ما قبل رؤيتها، يا ويحي، ما أنا بعائد. نعم، لن أعود. لماذا؟ لأنني رأيت. إنني -كجلجامش- هو ذلك الذي رأى. ومهما فعلت ولم أفعل فلن أجعل مني أنا من لم ير. فرائي الروائع لا يعود إلى ما كان عليه أبدا. لقد انبعث كائنا جديدا سواء درى أو ما درى. ألا يا صاحبي ودع حياتك الأولى، يا صاح! لقد تحولت وتحورت إن طوعا أو كرها إلى حياة ثانية. فالفرجة حدث. وإنها لمن حياتي. ومهما أبيت، ومهما أنكرت، فهذا الحدث أنطولوجي لأنه بات من كيانتي ووجودي. وذاك من معاني تجربة اللقاء: اللقاء كتجربة. أين هويتي الأولى؟ لا أعرف أينها ولكن لا نظنها ذهبت سدى. أعرف أين هي. كل ما نعرفه هو أنها لم تبق كما هي: تغيرت. أنا صار غيري أنا، حال إلى آخر. لحظة اللقاء وإن اتت بارقة وجاءت مع اللقاء تجربة حقة قحة أحيى فيها مغامرة ذا صبغة أنتولوجية أي وجودية ميتافيزيقية تتغير فيها الأنا إلى آخر لأنه يصير هوية مركبة (أنا وغيري أنا...) أو ربما هوية محايدة (لست أنا ولست غيري أنا الآخر...). أنا في غرابة غريبة، في غربة غير غريبة بل شبيهة بالأليفة والأنيس.

المسرح لقاء :

المسرح لقاء حي يحدث بين أحياء وأحياء. فركحا هو مرقص للأجساد والأرواح. وفرجة هو التقاء بين أجساد وأجساد وهو تلاق بين أرواح وأرواح. لهذا ما أن يبلغ اللقاء الروعة حتى تراه تجربة لها سحر الحياة وسرها. والحق أن المسرح الذي يوفر هذا الجنس من اللقاءات لنادر ندرة النفائس والجواهر. نعم،

مسبقاً ما سأراه منه في إنجازه الركحي المقبل الآتي وأنا جنته راغبا في التفرج عليه؟ ثم إنني أتيته أنا على قاعدة أني سأكون متفرجاً عليه هُو، وهُو آخِرٌ، وهو الغَيْرُ، غيري أنا الذي لا أعرفه حتى وإن سبقت معرفتي له. ستأتي لحظة ما سأعرفه فيها بفضل إنجازه. ولكن لما تلاقينا لا هو يعرفني ولا أنا أعرفه. لهذا كانت الفرجة في أصلها الأصيل قفزا في المجهول، مجهول الهويّات. الفرجة القحة هو ذلك الحدث الذي يُحيي فينا السؤال الأنطولوجي بامتياز المتصل بهويتنا. هو تلاقٍ متميّز في زمن مصطفى غير عادي، بل خارق للعادة، مع الغير ممثلاً في الممثل، ذلك الكائن البعيد والقريب والذي لا يقربني ويتقرب مني فيصير قريباً مني إلا بإنجازهِ وبمشاهدتي أنا له وهو ينجز ما ينجز، يقرب المسافات بيننا ويزيل ما هو غيري بيننا.

ما قبل الفرجة:

فأين تبدأ الفرجة؟ يبدو من البين أن لا فرجة قبل الفرجة. لا قبلها ولا بعدها: هي حدث يحدث في الآن والها هنا وليس في غيرهما أبداً. وبهذا الوجه، هي حاضر وكفى. أليس لها ما يمهد ويهيئ لها؟ المسألة فيها قول ونظر. فهي مجال تساؤل. وإجمالاً هناك رأيان مختلفان لا يلتقيان. أولهما رأي من يرى أن ما يسبق الفرجة كحدث آني لا قيمة له. فإن كانت الفرجة لغةً - وهي ليست إلا كذلك - فإن ما يسبقها هو «ضجيج» يشوش التّواصل و «ضوضاء» تفسد الاتّصال. فما قبل الحدث يتزلّز كليل وسديم،

وهو يتمثل ما يسمّيه العرب القدامى «عماء» ويعنون به الفوضى التي تسبق النشأة. ثم إن ثاني الرأيين يعتبر في المقابل ما قبل الفرجة هو منها. فوفقه من نوى حضور حدث فرجوي مسرحي اندرج بعد في حركيته ومنطقه. فمقاصد الفرجة منها. من هذه الوجهة، وجب أن نفرّق بين فعل الفرجة وحدّثها. وفي نفس السياق يلزمنا بالتوازي التمييز بين زمنين، هما ما قبل الفرجة وما بعدها. الزمن الأوّل هو وقت الإرادة، ولحظة العزم على التفرج. إنها مرحلة دلالاتها اجتماعية علاوة على كونها نفسانية. فهي تقترن الشّخصي بالجمعي. إن أوّل الفرجة هي النيّة إذن، وهي سابقة لها. ولكن يعسر زمنياً معرفة متى انعقدت حتى وإن كانت كمقصد عزيمة وإرادة وقراراً وانجازاً: فعلاً. فزمنها ممتد، ويمتد ما شاء له الامتداد. ولا نستغرب إن انطلق من الطفولة أيام التربية الفنية الأولى حيث تبدأ فيها هندسة الأذواق منذ المدارس أو حتى ما قبلها في ظلّ رعاية الآباء والأسر. ثم إنه زمن ليس بالمستقر فأحياناً يتنامى ويستمرّ وأحياناً ينتهي وينكسر. فالنيّة يمكنها أن تشرع إذن من «الرؤاية العائليّة» (سيغمون فرويد)² حتى القصّة الاجتماعية لمن نوى. فهي تاريخ طويل تطوّراته عديدة، حكاية متشعبة فصولها وتفصيلها كثيرة. إنها لسيرة عسيرة ذو منحرجات، مسار يساير سياقات الأنساق السياسية، يتلون بتلويحات الأحوال الفكرية والنظم الثقافية ويجري، يجري مجريات الشؤون الاقتصادية. إنه إذن سفرٌ كبير وسفرٌ تاريخي مديد. لهذا كان أوّل

2 - بالمعنى الذي يسنده سيغمون فرويد للمفهوم. وما «الرؤاية العائليّة» إلا قصّة اعتراف الطفل بوالديه الحقيقيين. الميثولوجية التي يشير فيها إلى لحظات ما يسمّى باللّقطة والتبني والاعتراف بالآباء الحقيقيين بعد رفضهما ورفتهما بإبهام الطفل نفسه منذ ميلاده أنه وليد الآلهة أو سليل الملوك والابطال

تعارف واعتراف:

في ما قبل فجر الفرجة المسرحية، لا المُشاهد ولا المُشاهدُ يعرفان بعضهما. فالفرجة قائمة على جهل أولي، على انعدام معرفة: على ليل الأعم. ولا يفيد المتفرج كونه يملك ما تيسر من معلومات عن الممثل، ويعرف ما يعرف عن صحبه وما صاحبه. وفي المقابل، لا علم للممثل قبل العرض عن مشاهده سوى كونه فردا فذا، فردا وليس شخصا، وهو مجهول الهوية نكرة. هو بشر، بشر أتاه إلى هنا على أساس أنه ليس ممثلا بالفعل وإنما بالقوة وكفى. سيصير ممثلا بالفعل بفعله الركحي لا قبله. أداؤه، يعني أفعاله وإنجازاته ركحا، هو آثاره، وآثاره ككل آثار هي التي تدلّ عليه، تحدده وتعرفه: إنها هي التي تكسبه هويته كمثل. وإن يعرف الممثل يقينا كون متفرجه بشرا فلا يعرف إن كان إنسانا أم لا. واللقاء لا يحدث ويحصل إلا لحظة يكون الإنسان إنسانيا أي حيوانيا بحتا. لذلك ستكون أسنة هذا الإنسان من أمّم أمّمات المشاهدة والفرجة. لو أوجزنا لقلنا إن لا أحد من المشاركين في الفرجة يعرف الآخر. هما مثل مجهولين يتواجهان.

وقول ليو شبيترز المأثور «أَنْ تَقْرَأَ يَعْنِي أَنَّكَ قَرَأْتَ» يمكن ترجمته في مجال المسرح بقولنا «أَنْ تَتَفَرَّجَ يَعْنِي أَنَّكَ تَفَرَّجْتَ» وهو من الأقوال التي لا يجب أن نطيل الجدل فيها. لأنه- ومهما كان أمرنا- لا نأتي الفرجة كما على بياض، كما صفحة عذراء، لا تسكننا صور ولا تخالجننا أفكار، كما لو لم تكن لنا ما لنا من آفاق توقع وانتظار. ولكن هل تشفع لك مشاهداتك الماضية حين فرجتك على أثر مبدع لك «المجنون» لتوفيق الجبالي؟ ما هي لك بعون. لماذا؟ لأنه إبداع. ولأنه عمل خلاق فأنت مبدأ

قرار التفرج نية تأتي نتيجة كوكبة من الأسباب والمسببات. فهو لا ينبع من عدم. إنه حصيلة مسيرة منابعها متنوعة فيما أبعادها متعددة وآفاقها متلونة. إن الفرجة من هذا المنظور ظاهرة مركبة متراكمة مكوناتها متكاثرة. وهي بهذا الوجه «ظاهرة اجتماعية شاملة» كما يفهمها مرسال موسى. وما بعد الفرجة؟ آه، ما بعد الفرجة!... في الحقيقة، حينما ينجح الالتقاء في أن يكون لقاء حقا لا نعرف له نهاية لأنه تجربة ذو مفعول يبقى عبر الزمن دائما حيا لا يمحي ولا يموت. بل إننا نتحقق من حدوث اللقاء حينما يستحيل عليه أن يندرس وينطمس، ينمحي وينمحق. إن الزمن الموالي للفرجة التي لا تكتفي بأن تكون اللقاء فقط هو زمن مستديم. ففي صورة حصول اللقاء الحق تراه لا يموت مع انتهاء المشاهدة: بل ربما يبدأ مع نهايتها لأنه ليس مناسبتيا. لا، اللقاء هو ما يبقى من اللقاء حينما ينتهي الملتقى والالتقاء. فلو فرضا انتهى لكان تأثيره حيناً، أي شوقا لزمان معين قصير مضى، مرّ وعبر. ولكن اللقاء الحق لا يوّد الحنين لأن تأثيره أبلغ من أن ينحصر ويختصر فيه. الفرجة كالتقاء تفاعل عابر وانفعال عارض وتأثر زائل، أما الفرجة كلقاء فهي آثار تأثيرها الأثير الأثيل باق أبدا لا يزول. نعم، اللقاء هو آثار اللقاء التي تشهد عليه ونحن نشهدها ما بعده. إن ما بعد اللقاء يتعدى تأثيرات مناسبة الالتقاء التي هي العرض المسرحي ويتخطاها إلى ما هو أقوى وأبقى. فلو أفصحنا لقلنا إن كانت الفرجة ملتقى لمعاينة فعل حي فلأنها حينية أنية حادثة زائلة لا تعرف الاسترجاع ولا تعترف بالاستعادة، ولكنها كلقاء تتزل كتفاعل ليس بعابر عارض بل باق ما بقي المشاهد الذي تفاعل يوما معها حيا.

جاهلٌ له، ولن تُؤتى عنه علماً إلا بمُعَايِنَتِكَ له. مشاهدتك له هي شرطه. نعم عَلِمُكَ من علمها، من رَاهِنَهَا، هو رهنها ورهينها. ثم إنَّ المهَمَّ في الآثار المسرحية الخلاقَة بل ربما الأهمُّ فيها ليس آفاقُ انتظاراتنا واستجابتها لها وإنما ما تقدّمه لنا من جديد وما تقترحه علينا من تجديد فتفاجئنا وتُبَاغِتنا فتُدْهِشُنَا. أهميتها هي في انزياحاتها عن توقعاتنا وانتظاراتنا. لأننا رفقة الأعمال السّامقة السّامية، و«المجنون» في هذا نموذجاً، نتفرّج لنقل على مقامات إبداع سامية فائقة وأحياناً حالات اعجاز عالية، وليس على ما نعرفه أي ليس ما هو عادة من المتعارف عليه من المعارف.

الفرجة إبداع :

ما نأتي إليه مما قلنا هو أن المتفرج يأتي من زمن سحيق إلى لحظة الحدث الفرجوي. فهو قادم من أوقات قديمة سابقة. إنَّ ما يفعله هو أنه يحلُّ في حاضر الحدث. فهو قادم من بعيد، بعيد زمني ومكاني، تاريخي وجغرافي. لهذا كان هنا المشاهدة وأنها مُلتقى. ولا بدُّ أن نشير أن هذا القادم من بعيد كغريب يأتي طالبا راغبا، مستعداً في أهبة السّماع ورؤية الآخر باشتياق. هو في حالة تهيئٍ وانتظار وانفتاح. إنه في حياة اللّهفان العطشان. ولا تقع المشاهدة إلا حينما أحاول ما استطعت أنا المشاهد نسيان ما شاهدته سالفاً. فأنا زاخر بصور لا حصر لها. وما رغبتني غير رؤية صور لم أرها، صور أخرى مغيرة، مميّزة متمايّزة، لا عهد لي ولا معرفة بها. وإن كنت عهدتها سابقاً فأريدني تجديد اكتشافها أو إعادة معرفتي لها. ومن أشرط الاستجابة إلى هذه الرغبات هو أن لا أتذكر ما استطعت حمله من صور رسخت في ذاكرتي وسكنت في أزماني السابقة. وهي صور متنوعة

لا تنتمي إلى مجالات المسرح والفن فقط بل هي قادمة أيضاً من شتى المشارب. لهذا أتى المتفرّج الحق إلى الميعاد المسرحي وكله رغبة قويّة في لقاء ممتاز وقد أفرغ ما أفرغ من صورهِ السابقة، هاتيك الصور القائمة والسّاكنة فيه. وها أنا، يا صاح، مستعدّ لميلاد جديد. وكأنني - نعم - لم أكن. الآن فقط سأكون - إن قدر لي أن أكون. ها أي فراغ، في تهيئ وتوثب وتحفز؛ ها أي قادر، قابل أن أكون في هذا الموعد ما يشاء الأثر الموعود أن أكون. أنا كائن ماتت فيه الصُّور. ولو لم يمت في ما قدّم من الصُّور، وإن وقتياً، ترى كيف سأستطيع تلقي ما سيلقى إليّ من جديد صور الأثر؟ ستتزاحم صور العرض المعروضة مع الصور التي هي في ذهني محفوظة. سيتنافس ويتزاحم هذان الصنفان من الصور فيتشاجران ولن أرى مما أشاهد شيئاً إلا مُشوّشاً. فالصور الخارجة عن الركح تريك ابستيمولوجيا الرُّؤية وتعوق فعل الفرجة المسرحية الحيّة. بكلام آخر، لا مشاهدة للصور التي نحن بصدد رؤيتها بدون نسيان الصور التي عرفناها وفي ذاكرتنا حفظناها. وما المشاهدة إلا تغييب وإماتة للصور القديمة لإتاحة مكانا مناسباً ومجالاً موائماً للصور الجديدة. يجب أن ننسى ونميت الصور الماضية لكي نرى ونحيا مع الصور الحاضرة. وهذا ليس مُعطى، هبةً ومِنّةً. لا، هو ليس بنعمة: إنه كسب، نتيجة لمجاهدة جهيدة: ثمرة مكافحة. وإن شئنا القول، فالمشاهدة كفعل هي من المقاومة. إنها حرب ضد الصور الفائتة البائتة البائخة، البائدة البالية، الصور الرّاسخة الجامدة. لذا كانت المشاهدة إبداع. ولو لم تكن كذا، يعني إبداعاً، لما اكتشفت الإبداع، إيه والله: لما كشفته ولا تكشفت عليه. في الفرجة المسرحية الحيّة، أن ترى يعني أنك تبعد ما ترى، لحظة

رؤيتك لما ترى. رؤية المتفرج الحق ليست فحسب مرافقة لرؤية الفنان وإنما مصاحبة لها لأنهما فعلا مبدعان، حدثان من الإبداع. فأن يتوافقا أو يتفارقا، وأن يتفاهما أو يتخالفا فذاك من الصيغ. إنها من أبواب ما هو صدف وحوادث، هوامش وطوارئ: إنها من العوارض. ويبقى المتفرج الحق والتمثيل الأثيل صنفاً من الإبداع صنوان ينبعان أصلاً وجوهراً من عين نبع الحياة. ولأن جوهر الفرجة الأصيلة إبداع فهي لقاء. لهذا كانت أبلغ من كونها تواصل. هي ترأسل لأنها فعل إبداعي يقع على حركية، سير ووتيرة الأثر المبدع، على عين وقعه وإيقاعه، على رقصه، على شطحه. فما كانت الفرجة المبدعة تواصلًا يعني تلاق فقط وإنما اتصال أي لقاء. نعم، اللقاء هو جوهر جواهر الفرجة المسرحية الحية. إنه تاجها.

ما أنا لك بعارف؛

في الملتقى المسرحي، النظرة الأولى، كالمغامرة الغرامية، مهمة لأنها بدايته. إنها ما يؤسسه. هي عمدته. ربما بها استوى المسرح كفن بصر وابصار. إن الالتقاء، وهو ما يحدث في فاتحة الملاقاة، وفي أولى النظرات يتنزل كنزال ويتهيأ كمواجهة، وجها لوجه. وفي هذه المواجهة فيها من المجابهة ما فيها لأنها مقابلة. هل هناك عدوانية بين الناظر والمنظور إليه؟ أجل. فمهما أخذت أشكال التحابب الظاهر والتلاطف الزائف المقنع لا يمكن تجاهلها. هناك مجابهة في المواجهة. أنت الذي قبّلتني مختلف عني مغاير. فوجودك مذ أن رأيتك أول ما رأيتك يمثل تهديدا لي. ألم أر أنك لست أنا في شيء؟ أنت أنت وأنت لست أنا. لا أرى ما يجمعني بك. فإن توجّست خيفة منك فلأنك تعدّ حقا خطرا علي أنا. فما أن تراني

حتى تريد محوي من الوجود لأنك- يقول سَارْتَر، جَان بُول سَارْتَر- تشيئني وتجمدني كما ميدوزا في الأساطير. هذا ما كان من أمر المشاهد. أما من جهة الممثل فلا يتهيأ المشاهد له إلا ككائن نكرة مجهول غير معلوم. إنه هو أيضا يتمثل للممثل صورة الآخر الذي لا يقبلها. فهو مختلف عنه فكيف له أن يقبله؟ فهذا يفعل بذاك ما يفعله ذاك بهذا. إن علاقة الممثل والمشاهد في البداية، عند الالتقاء، قبل اللقاء، ليست ودية ولا تتبني على التقارب. هي تتأسس على التنافر والاقصاء، على الرفض والعداء. فكيف تجاوز هذا المقام الذي لا يقوم على القبول وهذه العلاقة التي تتبني على الرفض المتبادل والنفور؟ لا بد من اللقاء. وحده هو الذي يمكنه أن يُغيّر وضعيّة التنافر. لكي تنتهي صلات الاقصاء المتبادلة بين الطرفين وجب الاعتراف ببعضهما ببعض، من الجهتين: على المشاهد والممثل أن يعترف كل منهما بالآخر، أن يقبلا كلاهما ببعضهما في غيريتهما واختلافهما. فحينما يعترف المتفرج بالممثل كممثل ويعترف الممثل بالمتفرج كمتفرج يمكن للعلاقة الفرجية أن تقع. هذا الاعتراف ليس له زمن في زمنية الفرجة وقت العرض. يمكنه أن يحدث في كل لحظة منها. ولكن أيّا كان الزمن. لا فرجة بلا هذا الاعتراف. يجب أن أراك ممثلا لكي تستوي ممثلا. لن تكفي أفعالك وأقوالك علي الرّكح ما دمت لا أراك في هيئة وصورة الممثل. لولا هذا الاعتراف المزدوج يبقى الممثل ومتفرجه غرباء فيظل بينهما بين شاسع واسع؛ بدونهما في بعد كبير عن بعضهما، كما أن بينهما صحاري ومفازات لا نهاية لها. ولكن ما أن اعترف به، يعني ما أن أقبل بأن أراه قوة لها فضلة هي حق الانجاز الرّكحي، ما أن

شخصاً، والذي يُحوّر الكائن إلى إنسان، هي المسرح. الفرجة كروية، كنظر ساحر قادر على مسح أرواح المخلوقات، تجربة إنسانية، مدرسة إعدادية تأهيلية للأنسنة. هي السبيل المؤدّي لإنسانية الإنسان أي لحيوانيته، لما هو ملائكيّ فيه، دفع رُوحِيّ روحانيّ حيّ نابض فيه. وبدون هذه التجربة لا مسرح. لا مسرح ولكن، ربّاه، كم يُشَبِّه لنا ولهم!

تراني. كيف تراني؟ قبل بداية أدائي لدوري أو أدواري لست لك إلا كائناً من سائر الكائنات. حينما تقرّ وتقرّر أني قوّة مؤدية لأدوار ما فوق الرُكح إذا بي ممثلاً. ولما تقرّر في المقابل أن الزائر القادم من خارج المكان المسرحي إلى القاعة يعني أصير متفرجاً بالقوة. لن أصير متفرجاً بالفعل إلا حينما يكتسي حضورني ص - بغة التلاقي، وهو ما يحدث ببداية العرض. ليس قبله ولا بعده. عند نهاية المسرحية ينتهي التلاقي بيننا، أي أعود إلى الفضاء والمجال الاجتماعي ■

(يتبع)

أصبغ عليه صفات الكائن المؤدّي حتى يتحوّل إلى ممثل. الآن يستوي قدامي كائناً رُكحياً حقاً فيصبح التّواصل ممكناً بيننا ثم يحقّ الاتّصال. لقد تغيرت رؤيتي له لأنني ألقيت إليه نظرة صار معه تلاقينا منفتحا على لقاء ممكن بيننا. لماذا؟ أراه الآن بنظرة مغايرة مختلفة لأنني باعترافي له صرت له قابلاً كآخر. فلقد استوعبته ورضيت به في ذاتي وعالمي فصار من كينونتي وهويتي. متى يحدث هذا الذي يشبه المعجزة؟ لا تحدث هذه الثورة ولا يقع هذا الانقلاب الهُوويّ إلا حين انطلاق الفرجة، في لمعة النظرة الأولى الفاتحة، حينذاك، يحصل ان أرى أنا المتفرج فوق الرُكح، الممثل، ويراني هو من على الرُكح في القاعة. والرؤية تساوي هنا الاعتراف. قبل تلاقِي النظر كانت تُعادل الرّفْض والقطيعة. تبدّلت رؤيتنا لبعضنا وتغيّرت. بدأنا مغامرة قبولنا لبعضنا. لا قبول، لا تلاقِي، لا لقاء بلا فرجة. رؤيتنا لبعضنا وحدها كفيلا بأن تجعل مغامرة العرفان والاعتراف ممكنة. فالرؤية، أي ذلك النظر الذي يحوّل الفرد





المقدمة

يُعدُّ المسرحُ التونسيُّ أحدَ الحقولِ الإبداعية التي تجسّد بعمق صورةَ الثقافة التونسية، لكنه ظلَّ - في كثير من قراءاته النقدية - حبيسَ تصوُّرٍ يختزل تاريخه في تجربة مسرح الممثل الآدمي. فالمراجعُ النقديّ أغلبها تربط "تاريخ المسرح التونسي" بلحظة أوّل ملامسة لممثّلين تونسيّين للركح سنة 1909، أو بالموجات التجريبية اللاحقة، دون أن تُدرج فنون العرائس ضمن المسار المسرحي الوطني. وهكذا ظلّت العروسة كجسد رمزيّ، وممارسة طقسيّة، ولغة أدائيّة، مكوّناً مهمّشاً في الوعي التاريخي والجمالي للمسرح التونسي.

إنّ هذه "الهوية المطموسة" لا تعود إلى غياب العرائس من المشهد، بل إلى المنظور النقديّ المهيمن الذي اختزل الفعل المسرحيّ في التمثيل الآدمي، واعتبر العروسة مجرد فنّ فرعيّ موجّه للطفل. لكنّ المقاربة الأنثروبولوجية تكشف أنّ فنون العرائس في جوهرها ذاكرةٌ فرجوية تونسية سابقة على الممثل والنص والمؤسّسة، ويمكنها أن تمثّل البنية التحتية الرمزية التي انبثقت منها الأشكال الدرامية اللاحقة.

تهدف ورقتنا هذه إلى إعادة إدراج فنون العرائس في سياق تشكّل الهوية المسرحيّة التونسية، ليس كملحق أو هامش، بل

* جامعة قفصة - تونس

فنون العرائس في المسرح التونسي: الهوية المطموسة ومسارات التشكّل

الأنثروبولوجي

بقلم :

نزار السعيد *



القرطاجية على أن الدُّمى لم تكن مجرد أدوات زينة أو لعب أطفال فقط، فلقد كانت كما في الحضارات الأخرى، وسائط طقسية تعبّر عن مفاهيم تتعلق بالموت، والخصوبة، والهوية الإلهية، ودينامية المجتمع القرطاجي، وتكشف عن بعد أنثروبولوجي عميق لفهم علاقة الإنسان القرطاجي بالتمثيل الرمزي.

هنا، العروسة لم تكن موضوع عرض بل موضوع إيمان؛ كائن وسيط بين الإنسان والمقدس، بين المرئي واللامرئي. وعندما نقرأ هذه الممارسات في ضوء نظرية الأداء (فيشر-ليشت، 2004، ص 88؛ شيشنر، 1988، ص 145)، نكتشف أن الفعل الطقسي يمتلك عناصر المسرح: من حيث وجود المؤدي، الجمهور، الفضاء، والزمن الجماعي. وعليه يمكن القول إن فنون العرائس في تونس تمثل امتداداً تاريخياً لما قبل المسرح، وأنها ساهمت في تشكيل الوعي الأدائي لدى المجموعة.

ومع دخول الحقب الاستعمارية العثمانية ثم الفرنسية، تحوّلت هذه الطقوس إلى رموز مقاومة ثقافية. فعرائس إسماعيل باشا والكراكوز التونسي كما يذكره أهم مرجع في تاريخ فنون العرائس (Chesnais, 1947, p78)، حيث تطبعت هذه العرائس الوافدة بطباع ولهجة أهل البلد، وأصبحت أداة سخرية من السلطة، وتطرح المواضيع الاجتماعية والأخلاقية بأسلوب كاريكاتوري ناقد، ومثلت الساحات العامة والدكاكين فضاءات للعرض. وبذلك تحوّلت العروسة من كائن مقدّس إلى فن احتجاجي¹. هذا الانتقال يعكس تحوّلاً في معنى "الهوية": من هوية جمعية متجذرة في المقدّس إلى هوية

كحقل دلالي يعكس علاقة المجتمع التونسي بذاته وبالعالم. فالعروسة، في دلالتها الرمزية، ليست "الأخر الصّغير" للممثل، فهي الجسد المغيب الذي يحمل ذاكرة الطقس، والاحتفال، والتمثيل الجماعي.

وتبنى الورقة على ثلاثة مقاطع تحليلية مترابطة:

1. السياقات الأنثروبولوجية التي تكشف جذور العروسة في تونس.
2. التحقيب الجمالي لمسار التحوّل من الطقسي الشعبي إلى المؤسسي.
3. تحليل الأشكال والمضامين المكوّنة للمدونة العرائسية الحديثة.

أولاً: السياقات الأنثروبولوجية - العروسة بين الطقس والتمثيل

من منظور أنثروبولوجي، لا يمكن فهم فنون العرائس بمعزل عن جذورها الطقسية والدينية والاجتماعية. فقبل أن تتحوّل العروسة إلى كائن مسرحي، كانت تجسيدا رمزياً لقوى الطبيعة والخصوبة، وللعلاقات بين الإنسان والعالم المحيط.

وتدلّ المعطيات الأثرية المتوفرة في الحضارة



1 نذكر في ذلك ما ورد في كتابات الرحلة مريم هاري ويعقوب لندو.

2. مرحلة التأسيس المؤسسي :

مع استقلال تونس، شرعت الدولة في تأسيس مشروع ثقافي وطني يقوم على فكرة التحديث والهوية الجامعة. ضمن هذا السياق، أُعيد تعريف الفعل العرائسي في بعده التربوي. تأسست أول فرقة وطنية للعرائس سنة 1967، وهي منظمة مسرح الأطفال والدُمى المتحركة، وبعد عودتهم من بعثة الى براغ سنة 1977، اسس رشاد المناعي والمنصف بالحاج يحيى فرقة مسرح العرائس (الماجري، 2008، ص28) واصلوا في بيان تأسيسي أن مشروعهم العرائسي يقطع مع الممارسات الشعبية لهذا الفن ولا يتأثر بالتجربة الغربية، وهي فكرة نراها ضبابية لا توضع بصفه تطبيقية معالم هذا المشروع وأسسَه النظرية ومساحاته الجمالية. لتحوّل هذه الفرقة إلى المركز الوطني لفن العرائس سنة 1993 حيث أصبح الفضاء الرسمي لإنتاج وتكوين العرائسين هدفه خدمة ثقافة الطفل التونسي. (السعيد، 2025، ص178)

غير أن هذا التحوّل، رغم أهميته، حمل معه نوعاً من "التدجين الجمالي". فقد أُدرجت العروسة ضمن الرؤية الثقافية للدولة كأداة تربوية، لا كوسيط فني حرّ، شرارتها الأولى حادثة مسرحية الأم أو خلق العالم لرشاد المناعي وبذلك، تمّ تحييد بعدها الجمالي والفلسفي لصالح وظيفة تعليمية وأخلاقية.

3. مرحلة التجريب الجمالي: استعادة الجسد الرمزي

بدأت خلال السنوات الأخيرة تظهر تجارب تسعى إلى تجاوز البعد التربوي نحو بعد جمالي نقدي. إذ تأثرت هذه المرحلة بدخول فنون العرائس الى المؤسسة الجامعية كاختصاص

نقدية تتوسل الفن للتعبير عن الرّفص. ويمكن القول إنّ المسرح التونسي وجد في العروسة نواته البدئية، على اعتبار أنها النموذج الأول للفعل الجماعي المؤدّي، أين يمتزج الصوت بالحركة والرمز بالجسد.

ثانياً: التحقيق الجمالي - من العروسة الشعبية إلى الفعل المؤسسي

يشكل التحقيق أحد المفاتيح الأساسية لفهم تشكّل فنون العرائس في تونس، إذ تكشف المراحل التاريخية عن انتقالها من الممارسة الشعبية الطقسية إلى التجربة المؤسسية الجمالية. يمكن تقسيم هذا المسار إلى ثلاث محطات رئيسية:

1. مرحلة العروسة الشعبية (ما قبل الاستقلال):

الجسد الجماعي والذاكرة الشفوية

في النصف الأول من القرن العشرين، كانت العروسة جزءاً من المشهد الشعبي. لم تكن في المسارح الرسمية المغلقة، بل لعبت في الساحات والاحتفالات والأسواق. كانت العروسة تتحرك في يد الحكواتي «الفداوي» أو العرائسي، وتشارك الناس احتفالاتهم اليومية خاصة في شهر رمضان. هذه المرحلة تمثل لحظة التمثيل الجماعي، حيث لم يكن هناك فصل بين المؤدّي والمتفرّج، بل كان الجميع شركاء في الأداء.

تعبّر هذه المرحلة عن ذاكرة الشفوي والحسي في الثقافة التونسية، حيث الأداء يعتمد على الإيقاع، والحركة، والنغمة، أكثر من اعتماده على النصّ. إنها المرحلة التي يمكن تسميتها بـ"المسرح الطبيعي" أو "العرائسي الطقسي"، والتي حافظت على علاقة الإنسان بالمقدس والاحتفال. (الماجري، 2008، ص30)

1. الرمزية الاجتماعية والسياسية

منذ أواخر السبعينات، بدأ المسرح العرائسي التونسي يُعبّر عن قضايا اجتماعية وسياسية معاصرة: الفقر، القمع، الهجرة، الهوية. تحوّلت العروسة إلى رمز للمقهور والمهمّش، وإلى أداة لنقد السّلطة والتمثيل. في أعمال مثل الأم أو خلق العالم والأيدي المرفوعة، نرى العروسة تقدّم جسداً يبحث عن معنى الانتماء. إنها الجسد الذي يهرب من مركزية الخطاب السياسي ليصوغ لغته الخاصة. بهذا المعنى، تصبح العروسة جسداً للمقاومة عبر الصورة والحركة والإيماءة لا فقط الكلمة.

وهنا يمكن القول إنّ فنون العرائس كشفت

عن إمكانات رمزية وجمالية كانت مغيبّة في المسرح التونسي "الكلاسيكي". فبينما ظلّ الممثلّ الأدبيّ محكوماً بتمثيل الشخصية الواقعية في تلك الفترة،



كراكوز وحيواض (Karakouz et Haliwas)

استطاعت العروسة أن تمثّل اللامرئيّ والمكبوت، وأن تمنح الجسد التونسي مساحة للتأمّل والتمرد في آن.

2. النصّ العرائسيّ والدراماتورجيا الجديدة

إنّ المتابع للأعمال العرائسية الحديثة يستنتج أنها في طور التحرّر من البنية التعليمية نحو بناء دراماتورجي مفتوح يُركّز على الصورة والرمز والإيقاع (Jurkowski, 2007, p78). لم يعد النصّ العرائسيّ يُكتب للطفل فقط بل للمتفرّج

أكاديمي بالمعهد العالي للفن المسرحي بتونس، حيث يتلقّى الطلبة تكويناً نظرياً وتطبيقياً شاملاً دفعهم إلى إعادة التفكير في معنى العروسة والجسد والتمثيل، حيث لم تعد مُجرّد وسيط للتعليم أو الترفيه، بل أصبحت كائنًا مفكرًا؛ جسداً رمزياً يُجسّد أزمة الإنسان التونسي المعاصر. نجد صدى ذلك في عروض المركز الوطني لفن العرائس وعروض الفرق المستقلة، كما بدأت الدمى تتقاطع مع الممثلّ الأدبيّ.

ثالثاً : المضامين والأشكال - العروسة كجسد رمزيّ وجماليّ

يمثّل تحليل المضامين والأشكال في مدونة

فنون العرائس التونسية لحظة مركزية لفهم كيفية تشكّل الهوية المسرحية داخل علاقة مركّبة بين المحليّ والوافد، وبين الرمزيّ والواقعيّ. فالعروسة هنا

لا تُقارب كعنصر تقنيّ في الأداء، بل بوصفها جسداً رمزياً يعبر عن البنية اللاواعية للثقافة، وعن التوتر الدائم بين حضور الإنسان وغيابه.

إذ تتوّعت أشكال العرائس في تونس من الطقسيّ فالشعبيّ إلى العرائس الرقمية، لكنّها حافظت على علاقة وثيقة بالرموز الثقافية المحليّة. فالعرائسيّ التونسيّ منذ الاحتلال العثمانيّ استوعب النماذج الغربية وأعاد توطينها في بيئة رمزية تونسية.

الدراميّ وأغفلت الجسدُ الرمزيّ للعرائس. إنّ عملية استعادة فنون العرائس اليوم لا تعني العودة إلى التراث بمعناه المتحفي، بل إعادة التفكير في المسرح ذاته كحقل أنثروبولوجي. فالعروسة ليست مجرد دمية تتحرك، اذ هي كائن رمزي يُحرّك الذاكرة ويفتح أفق التأويل. وبذلك يمكن القول إنّ "الهوية المطموسة" للمسرح التونسي يكمن جزءٌ منها في هذا الفعل العرائسيّ الذي ظلّ يعمل في الظلّ، والذي قد يمنح المسرح التونسي فرادته في السياق العربيّ والعالميّ.

المراجع

باللغة العربية

السعيدي (نزار)، فنون العرائس من المقدّس إلى الدنيويّ، دار الآداب والفنون، البصرة، 2025
شيشنر (ريشارد) عوالم الأداء، دراسة في الأنثروبولوجيا والمسرح، ترجمة باحثين من المغرب، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2024
فيشر (ايريك، فيشر)، الادائية، ترجمة مروة مهدي عبيدو، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، 2023
الماجري (محمود) مسرح العرائس في تونس، من ألعاب كاركوز إلى العروض الحديثة، دار سحر للنشر والمعهد العالي للفن المسرحي، تونس، 2008.

باللغة الفرنسية

Chesnais (Jacques), Histoire générale des Marionnettes, éd. Bordas, Paris, 1947.

Jurkowski (Henri), Métamorphoses, La marionnette au XXème siècle, éd Institut International de la marionnette, Charleville-Mézière, 2007 ■

المتنوع الذي يبحث عن المعنى خلف الجمال في كتابة بصرية تمزج بين الكلمة والمشهد، وتُعيد النظر في وظيفة الحوار. النصّ لم يعد سابقاً على العرض في بعض التجارب، بل يولد داخله عبر التفاعل بين الجسد والفضاء والصوت. بذلك يتحوّل المسرح العرائسي إلى "نصّ أدائيّ" (Texte performatif) يتجاوز الكلمة نحو العلامة. (فيشر، 2025، ص 56)

في السياق الراهن، أصبحت العروسة في المسرح التونسي كائناً ثقافياً متعدّد الوظائف. فهي تحمل ذاكرة الماضي ولكنها أيضاً تُعيد صياغة الحاضر. فلقد شهد الفضاء العام في تونس بعد 2011 دخول العروسة إلى الشوارع والساحات والمهرجانات المفتوحة. هذا الانفتاح أعادها إلى أصلها الطقسيّ الأوّل، حيث الجمهورُ شريكٌ في الأداء.

من منظور أنثروبولوجي، يمثّل هذا التحوّل عودةً إلى مفهوم "الجماعة المؤدّية"، التي كانت أساس الطّقس القديم. (شيشنر، 1998، ص 104) فالعروسة التي تتحرّك في الساحات العامة لم تعد بهدف تشييط الكرنفالات بل هي تُعيد صياغة علاقة المسرح بالمجتمع، وتجعل من الأداء حدثاً اجتماعياً وممارسة مدنية تشاركية، نذكرهما تجربة مركز فنون الدرامية بصفاقس والمركز الوطني لفن العرائس.

الخاتمة

حاولنا في هذه الورقة أن نكشف عن فنون العرائس لا كفصل هامشي من تاريخ المسرح التونسي، لأننا نعتبرها نواته الأنثروبولوجيّة الأولى. فهي التي حفظت ذاكرة الأداء الشعبيّ والطقسيّ، وعبّرت عن تحولات الجسد الجمعيّ من المقدّس إلى الجماليّ. لكن هذا المكوّن ظلّ مطموساً داخل السردية الرسمية للمسرح التونسي، التي ركّزت على الممثل الأدمي والنص



كان أمام الدولة الوطنية في تونس، مباشرة بعد تحقيق الاستقلال السياسي سنة 1956، عدّة تحديات عليها مواجهتها، ويمكن تلخيصها في الأهداف الآتية:

- تثبيت الهوية الوطنية التونسية،
- تحديث المجتمع،
- مقاومة الفقر والتخلف العلمي والاقتصادي.

هوية تونسية «لا شرقية ولا غربية»

كان مشروع تثبيت الهوية التونسية مع الدولة الوطنية امتدادا لمشروع الحركة الإصلاحية والوطنية بتعديلات تتلاءم مع الظرفية التاريخية الجديدة وخصوصياتها عندما تراجع مشروع فرنسا البلاد إثر تحقيق الاستقلال السياسي وتراجع معه التهديد بذوبان الشخصية التونسية.

كما فرض الصراع البورقيبي اليوسفي توجّها جديدا للمسألة الوطنية، حيث برز التأكيد على خصوصية الهوية التونسية المختلفة عن بلدان الشرق العربي لمواجهة مشروع بن يوسف الحريص على توثيق الروابط مع بلدان الشرق العربي وخاصة مع مصر الناصرية.

كانت رغبة الرئيس الحبيب بورقيبة واضحة في تثبيت هوية جديدة وعقيدة جديدة ومختلفة عن الموروث (تعديل عقيدة

الدراما الإذاعية التونسية ومشروع دولة الاستقلال الثقافي والاجتماعي

بقلم:
عبد الجليل بوقرة



«مدرسة الإذاعة»

تأسست الإذاعة التونسية في 14 أكتوبر 1938، للتصدي إلى إذاعتي برلين وباري، ثم لعبت بعد الحرب دورا ترفيهيا بالأساس إلى أن تحقّق الاستقلال وأصبحت الوسيلة الرئسية لتكريس مشروع الدولة الوطنية الاجتماعي والثقافي عن طريق بث الخطب السياسية والبرامج التوجيهية والأغاني والتمثيلات والمسلسلات الإذاعية.

كانت قد ظهرت أوّل نواة متفرّغة للتمثيل سنة 1952، بإدارة المخرج المصري كمال بركات وتكفل المسرحي التونسي حمودة معالي بالجانب الفني. وتكوّنت تلك النواة من سبعة ممثلين: توفيق العبدلي والهادي الحجام وأحمد التريكي وعبد المجيد بويدح وعبد الرزاق عبيريقة ونجوى إكرام ونعيمة المهدي. وكانت التمثيلات الأولى عبارة عن مواقف اجتماعية قدّمها أحمد بوليمان وفرقة فضيلة ختمي وفرقة بشير المتهني. وكان أحمد خيرالدين من أوائل من كتب للإذاعة، ثم برز علي الدوعاجي ومعه تخلص التمثيل الإذاعي من الميوعة والسّطحية وتمّ تقديم أزجال غنائية وسكاتشات وتمثيلات وكانت كلّها هادفة وساخرة وناقدة للأوضاع الاجتماعية والسلوكيات المتخلفة.

ثمّ تطوّرت تلك النواة مباشرة بعد الاستقلال الداخلي حيث تأسّست الفرقة التمثيلية للإذاعة التونسية سنة 1955، وتدرجيا تنوّعت الاهتمامات واتّسعت مساحة البث وازداد عدد الكتاب والمخرجين والممثلين والفنيين، وارتفع الإنتاج.

نشرت الإذاعة الوطنية في الذكرى 70 لتأسيسها دليلا أوليا لأعلام المسرح الإذاعي،

السنة المالكية الأشعرية على نهج الإمام الجنيّد السالك)، إنّها هوية متجذّرة في تاريخها بنفس قدر انفتاحها على العالم المتقدّم، أي هوية مستوعبة لقيم الحداثة التي أفرزها القرن العشرين.

انخرطت الإذاعة الوطنية في مشروع تثبيت الهوية الوطنية سواء عن طريق تّمين الأغنية التونسية بمنحها مساحة معتبرة من البثّ الإذاعي أو عن طريق المسرح الإذاعي من خلال تمثيلات ومسلسلات وسكاتشات.

اللغة عماد الهوية والمدينة فضاؤها

يذكر الكاتب والمدير العام الأسبق للإذاعة والتلفزة التونسية عبد العزيز قاسم في كتابه «بورقيبة المستمع الأكبر»، أنّ الرّئيس الحبيب بورقيبة غضب بشدّة عندما بدأت الإذاعة في بثّ مسلسل عن أبي زيد الهلالي، بداية الثمانينات، وأمره بإيقاف بثّ ذلك المسلسل فوراً قائلاً «تعرف حرصي على إخراج تونس من البداوة وتبثّ تمثيلات تمجّد أبا زيد الهلالي؟».

كانت لهجة البدو لا تستعمل في التمثيلات إلاّ لإبراز سداجة البدو وتذاكيهم.

أراد بورقيبة ابتكار «لغة جديدة» لتونس وهي لغة العاصمة، وتحديدًا باب سويقة، مع تعديلات طفيفة، وهي «اللغة» التي يستعملها بامتياز بورقيبة في خطبه والمسرحي والصحفي والفاوي عبد العزيز العروي في خرافاته الإذاعية، وهي اللغة المستعملة من كتاب التمثيلات الإذاعية كالدوعاجي وخير الدين ومختار حشيشة وصلاح الدين البلهوان...

كانت «القلّة» ممنوعة، تقريبا، سواء في المنوعات أو في التمثيلات.



محمد بن أحمد الحبيب (1903 - 1980) : مسرحي تونسي من كبار المؤلفين المسرحيين، أسس جمعية «الكوكب التمثيلي».

يحتاج إلى مزيد التدقيق والتحقيق، أحصت فيه 352 علماً بين مخرج ومؤلف وممثل أنتجوا حوالي 1000 تمثيلية ومسلسلا للإذاعة التونسية طيلة 70 سنة. وذكر الإعلامي صالح جغام في مقال بمجلة الإذاعة والتلفزة أنّ فريق التمثيل الإذاعي أنجز خلال ثلاثة أشهر من سنة 1971 حوالي 26 تمثيلية إذاعية لمدة ساعة (2 كل أسبوع) و60 مشاركة تمثيلية في برامج متنوعة و24 حلقة مسلسل. ¹

تأثير الإذاعة في العالم وفي تونس

تؤكد عديد الأمثلة تأثير الإذاعة في تشكيل الرأي العام وتوجيهه، سواء في تونس أو في الخارج، ونقتصر هنا على حادثتين:

- الأولى بالولايات المتحدة الأمريكية عندما قدم الأمريكي أورسن ويلز (George Orson Welles) مسرحية «حرب العوالم»، مساء 30 أكتوبر 1938 في إحدى الإذاعات، وكانت مأخوذة عن رواية تحمل نفس العنوان للكاتب البريطاني هربرت جورج ويلز (H.G Wells). وكانت ضمن فصول التمثيلية نشرة إخبارية بصوت أورسن ويلز تخبر عن هجوم كائنات مريخية على الأرض ما أثار رعب عديد المستمعين وخرجوا إلى الشوارع فارين من هجوم ظنوه وشيكا. ²

- المثال الثاني من تونس ويعود إلى المسرحي علي بن عياد الذي تحدّث في حوار بمجلة «فائزة» التونسية الناطقة بالفرنسية، عن بدايته مع المسرح وكيف واجه رفض والده

توجّهاته الفنيّة، ولكن تغيّر كل شيء عندما نقلت الإذاعة التونسية عرضاً مسرحياً من المسرح البلدي بتونس شارك فيه بن عياد وتعرّف والده إلى صوته، وعندما عاد الشاب علي بن عياد إلى منزل العائلة استقبله أبوه بحفاوة قائلاً «لا أعتقد أنه يوجد أب يطلب المغفرة من ابنه إلا أنّي سأقوم بذلك معك». ³

كانت الإذاعة التونسية، إلى جانب عرض برامج توجيهية وأغان، تقدّم عروضاً تمثيلية على الأقل ثلاث مرّات في الأسبوع: تمثيلية بالدارجة في سهرة الثلاثاء وأخرى بالفصحى في سهرة الجمعة وتمثيلية بوليسية مصحوبة بمسابقة في سهرة السبت، إضافة طبعاً إلى المسلسلات والسكريات المعتمدة في عديد البرامج التوجيهية.

1 مجلة الإذاعة والتلفزة التونسية، عدد 1 جوان 1971.

2 مقال أسامة الصقار «الممثل أرسن ويلز... شكسبير السينما العالمية المطرود من هوليدود»، موقع الجزيرة الوثائقية، تمّت مراجعته يوم 10 سبتمبر 2024.

3 Faiza, numéro 32, année 1963.

لقد أثّرت التمثيليات الإذاعية الفراغ القائم بين سماع الخبر المجرد والبرامج التوجيهية الجافة والخطاب الخشبي وبين المعيش اليومي واختزلت كل برامج الدولة في خطاب سلس وسهل الاستيعاب وقادر على النفاذ والإقناع. ولعب التمثيل الإذاعي دورا مهما في تجاوز وتيرة التوجيه السطحي الممل ونجح فيه إلى حدّ معقول.

نذكر على سبيل المثال معضلة البطالة المؤرقة للدولة التي كانت تعمل على إقناع الشباب بضرورة تلقي تكويننا مهنيا واختصاصا حرفيا يساعدهم على الاندماج في سوق الشغل، سواء في تونس أو عند هجرتهم إلى أوروبا، فكان مسلسل «شباب» الساخر، بداية من رمضان سنة 1973، وألفه صلاح الدين البلهوان وأخرجه الحبيب بلحارث وتمثيل عزالدين بريكة في دور «شباب» وهو شخصية من حي شعبي بتونس العاصمة يعاني البطالة بسبب غيابه وسذاجته وعدم إتقانه لأيّ حرفة، وكانت كل الحلقات عبارة عن دعوة مبطنّة للباحثين عن شغل إلى ضرورة تعلم مهنة وإتقانها للتخلص من البطالة.

من أبرز أهداف تمثيلات الثلاثاء، الناطقة بالدارجة وذات مضمون اجتماعي، المساعدة

ظلّ الإنتاج التمثيلي الإذاعي على امتداد عشرينين بعد الاستقلال مرتبطا بمبادئ الدولة الوطنية وخياراتها، ومحاولا التوفيق بين الاتصال الثقافى والاتصال الاجتماعي في مسعى لتأصيل المشروع الاجتماعي وتعميق مدلولاته وتيسير ترويجه في أوساط تطفى عليها الأمية بكل أنواعها ويتدنى فيها الوعي إلى حدّ يجعل من الصّعب إقناعها بتغيير سلوكياتها وتقاليدها البالية الموروثة.

«الحاج كلوف» في خدمة المشروع الوطني الجديد

في سنة 1957 أَلَّف الروائي والشاعر الغنائي والمؤلف المسرحي أحمد خير الدين مسلسلا إذاعيا باسم «الحاج كلوف»، وأخرجه حمودة معالي الذي قام بدور الحاج كلوف.

فكرة المسلسل مستوحاة من شخصية كانت موجودة في بعض أحياء المدن الكبرى ومعروفة باسم «الحاج كلوف».

يتدخّل الحاج كلوف للاعتراض على كل ما كان يراه سلبيا في الشارع.

رَوّج هذا المسلسل مبادئ الدولة الوطنية وقيمها الاجتماعية بأسلوب خفيف وطريف وغير تلقيني.



الذين يلتجئون إلى الاقتراض لتوفير مصاريف الحج أو يمتنعون عن استثمار أموالهم مقابل أداء فريضة الحج عدة مرات والقيام بالعمرة. كما تكون الأعياد الدينية مناسبة لترويج فكرة التضامن والتآزر ومساعدة الفقراء وصلة الرحم بين أفراد العائلة.

التاريخ في خدمة الهوية التونسية

في سياق تثبيت الهوية التونسية، ونظرا لشغف المستمعين بالتاريخ ورغبتهم في الاطلاع على الماضي، كانت الإذاعة تفتح بعض النوافذ للكشف عما كان يحدث في تاريخ تونس عن طريق تمثيلات ومسلسلات سواء بالدراسة أو بالفصحى. ونذكر في هذا السياق تمثيلات زيادة الله الأغلب والشاعر الحصري القيرواني... ومسلسلات مقتبسة من روايات الأديب اللبناني جرجي زيدان مثل «فتاة القيروان»، عن تاريخ تونس ومصر في عهد المعز لدين الله الفاطمي وقائده جوهر الصقلي، وأخرى من رواية بشير خريف «برق الليل» عن الغزو الإسباني لتونس ومقاومة التونسيين لهم (شخصية العبد برق الليل وجسدها عبد العزيز العرفاوي) بمساعدة

في بناء مجتمع حديث يصارع الجهل ويدعو إلى المعرفة والعلم وتستقيم فيه العلاقات الاجتماعية لمفادرة مربع المجتمع العروشي والقبلي والانتقال إلى فضاء المجتمع المدني. وسعت تلك السهرات التمثيلية أيضا إلى التنبه إلى خطورة الخلافات العائلية بسبب الميراث ومدى تداعياته السلبية على تماسك العائلات بل وتماسك المجتمع.

كشفت العديد من التمثيلات أساليب المتحيلين ونزعت عنهم أقنعتهم، مثل انتحال صفة «ولي صالح» وصاحب كرامات ومعجزات وقدرة على معالجة الأمراض المستعصية وحل كل المشاكل العائلية المعقدة. واهتمت تمثيلات أخرى بسلوكيات اجتماعية مضرّة كدلال الأبناء والانحراف والمخالطات السيئة والغيرة بين الأزواج والحسد والنميمة وسوء التصرف في المداخل والطلاق وزواج المسنين بالفتيات الصغيرات وسوء معاملة الأزواج لزوجاتهم وعقوق الأبناء والتكبر للانتماء للعائلات الفقيرة...

أثناء المناسبات الدينية يكون موضوع التمثيلات حول عقلنة الطقوس الدينية مثل الحج عندما تنتقد سلوك بعض التونسيين



علي بن عباد
(1930 - 1972):
ممثل ومخرج مسرحي
تونسي اقترنت مسيرته
الفنية الاستثنائية
بتجربة فرقة مدينة
تونس

الأتراك العثمانيين (شخصية الضابط التركي شعشوع وجسدها عزالدين بريكة).

عودة إلى «الهوية» أثناء الأعياد الوطنية

وكانت الإذاعة تنتج تمثيلات إذاعيّة في المناسبات الوطنية تحتفي فيها بنضالات بعض رموز المقاومة الوطنية في زمن الاستعمار مثل «البشير بن سديرة» و«محمد الدغباجي» وتذكّر بتضحيات الشعب التونسي من أجل تحقيق الاستقلال الوطني والدّفاع عن الهوية التونسية ضدّ سياسة الفرنسة. وقد تكفل المسرحي التيجاني زليلة بتقديم برنامج موسوم بـ «شعبي أنا وأنت» للاحتفاء بالأعياد الوطنية.

وللنخبة نصيب...

لم تكن التمثيلات الإذاعية موجّهة إلى عامّة الناس فقط، بل كان للنخبة المثقّفة نصيب، حيث راهنت الإذاعة على قضية كبرى في الثقافة التونسية وهي قضية المسرح الذهني الذي توجّس منه المسرح الركحي وغامرت الإذاعة التونسية بعرضه عن طريق محمد عزيزة في برنامج «مسرحيّة الشهر» من إعداد وإخراجه وكانت مدّته ثلاث ساعات وشارك في تقديمه فرج شوشان على امتداد سنة 1967-1968، حيث تمّ تقديم أعمال عالميّة لسرفانتاس وشكسبير وموليّار واشترك في التمثيل رجاء فرحات وسمير العيادي ونجوى إكرام ومنيرة عطية وفاطمة البحري وكمال بن سلامة...

وتبقى مسرحيّة السد لمحمود المسعدي من أهمّ مغامرات الإذاعة التونسية وقد أخرجها محمد عزيزة ووضع موسيقاها الفنان محمد سعادة، وكانت مراهنة أكّد محمد عزيزة أنه «استمتع بها أيّما استمتاع».

قدّمت الإذاعة التونسية، في قناتها الدوليّة، تمثيلات باللغة الفرنسيّة في برنامج عنوانه «روبنسن الأزمنا المعاصرة». وقد تأسّست الفرقة التمثيلية باللغة الفرنسيّة للإذاعة التونسية في بداية خمسينات القرن الماضي عن طريق المسرحي الفرنسي جاك تولزا J.Toulza، ومكوّنة من «فرنسيي فرنسا» و«فرنسيي تونس»، وكان الفرنسي موريس أودران مخرجا للفرقة. واستعانت الإذاعة ببعض الفرق المسرحيّة الفرنسيّة لتسجيل تمثيلات باستديوهات الإذاعة التونسية. كما وجّهت الإذاعة دعوات إلى نجوم المسرح الفرنسي، في الخمسينات والستينات، للمشاركة في بعض التمثيلات، مثل مساهمة الكاتب والممثل والمغنيّ وعارض الأزياء الفرنسي جون كلود باسكال وتسجيله لمسرحية «الشمعدان» للكاتب الفرنسي ألفريد دو ميسّاي (Alfred de Musset لفائدة الإذاعة التونسية).

وقدّمت الفرقة التمثيلية باللغة الفرنسيّة عديد الأعمال الكلاسيكية والبولييسيّة والاجتماعيّة والكوميديّة وعديد السكاتشات. وبدأت الأعمال تتضمّن تدريجيا روحا تونسيّة، بعد أن كانت تقتصر على معالجة مشاغل «فرنسيي تونس»، عندما تولّى حسن عباس إدارة الإذاعة إلى أن تتونس التمثيل الإذاعي كليا في السبعينات والثمانينات وكان المسرحي حمادي الجزيري من أبرز نجومه.

أرشيف لا غنى عنه ولكن أيّ مال للمسرح الإذاعي؟

ويبقى أرشيف التمثيل الإذاعي رصيذا لا بدّ منه لأيّ باحث في التاريخ الثقايف والاجتماعي والسياسي التونسي، حيث دوّنت تمثيلات الإذاعة ومسلسلاتها لحظات مفصليّة من

بتشغيل بعضهم في غير مجالهم (خاصة في التشييط)، وكان من الممكن الاستفادة من رصيدهم المعرفي وتكوينهم المسرحي في إحياء التمثيل الإذاعي ويتم عبره تسويق عدّة رسائل يحتاجها المجتمع، الآن وهنا، في مرحلة انتقاليّة معقّدة وحسّاسة وخطيرة قد تنقلنا إلى حال أفضل ويتحقّق المنشود، وقد تنهار وتعود بنا القهقري إلى أسوأ مما عشناه. إنها مرحلة شبيهة ببداية الاستقلال والانتقال من مرحلة الخضوع للاستعمار والتطبيع مع الفقر والتخلّف والجهل والاستلاب إلى مرحلة تحرير السيادة والانطلاق في مشروع إصلاح متكامل، راهنت أثناءه الدولة الوطنية على التمثيل الإذاعي.

رغم بعض التداعيات السلبية للثورة التكنولوجيّة على الإذاعة فإنّه بالإمكان المراهنة على طموح الشباب وذكائهم لإحياء التمثيل الإذاعي بشكل جديد وجذاب متجانس مع العصر وبمضمون إنساني راق، ولنا فيما يحظى به عبد العزيز العروي وحكاياته الإذاعيّة، ومحمد السيارى وبرنامجه «نهج التريبونال»، من إقبال ومتابعة على اليوتيوب خير محفّز للاهتمام بالدراما الإذاعية وإمكانية المراهنة عليها ■

تاريخ تونس على امتداد ثلاثة أرباع قرن، وعكست درجة الوعي الاجتماعي السائد في كل مرحلة وجزء من مشاغل المجتمع التونسي. كما ساهمت الإذاعة التونسيّة في بناء مشروع إصلاح اجتماعي ثوري أنجزته الدولة الوطنية في بداية الاستقلال خاصّة قبل ظهور التلفزة وقبل بداية الإنتاج السينمائي التونسي.

رغم تقلص تأثير الإذاعة بفعل منافسة التلفزة والسينما لها ثم انتشار الانترنت، فإنّ العالم لم يستغن عن الإذاعة وهي لا تزال تجلب اهتمام المستمعين وتستقطب المستشهرين. وما زالت الإذاعة الوطنيّة تعرض من حين لآخر بعض الأعمال التمثيليّة خاصّة في شهر رمضان، وقد لاقى في السنوات الأخيرة مسلسل «البانكة العريانة» الرمضاني سنة 2017، من تأليف الباحث الثقافي محمد المي وإخراج المسرحي محمد السيارى، نجاحا لافتا نتيجة توفّقه في تقديم عرض علمي لتاريخ الثقافة التونسية بأسلوب درامي جذاب ومشوّق وقريب من وجدان المستمع التونسي ومن وعيه.

يتخرّج سنويا عشرات الطلبة من معاهد التمثيل بتونس ويحال أغلبهم على عطالة، دائمة أو مؤقتة، وتقوم بعض القنوات التلفزية



عثمان الكماك
: (1976 - 1903)
أديب ولغوي ومؤرخ
تونسي له إسهامات
غزيرة في الأدب والتاريخ



التفكير الموسيقي في المسرح التونسي



بقلم :
كريم ثليبي*



يشكل التفكير الموسيقي في المسرح ممارسة معرفية وجمالية محفوفة بالعديد من الصعوبات المنهجية، والتي قد تساهم في الحيلولة دون بناء «دراماتوجيا تفقه الصوت» من أجل موسيقى واضحة المعالم والقصود والتوظيف، وأخرى علمية ومعرفية، تجاه الظاهرة الموسيقية إجمالاً، بالإضافة إلى العديد من العوامل الموضوعية الأخرى والتي بمجمّلها حدت من إعتبار الموسيقى الموسيقية إداركية للجسد في لحظة فنية، لذلك أصبح من الضروري التأكيد على وجوب وجود مسار عملي جمالي للعملية المخبرية في موسيقى الجسد من أجل مشروع دراماتوجي يفقه مصطلحات «موسيقى المسرح» والصوت المشترك للفضاء ذلك الذي يكون قادراً على بناء المعنى بدقة. ولعلنا في هذا الخطاب ندفع في اتجاه الاستئناس بما يتاح لنا من علوم ومعارف، مثل علم النفس الموسيقي والعلوم النفسية للجسد والعلوم الموسيقولوجية إجمالاً وغيرها..

قد يمثل الصوت في التجريب المسرحي أحد أعقد العناصر البنيوية، وأكثرها مراوغة دلالية، ولعل ذلك راجع إلى كونه نظاماً إدراكياً يسعى إلى تشكيل الزمن المسرحي في حدود الجسد وأبعاده بشكل رئيسي، وكأنه من أجل برهنة الحركة، والانفعال، والنطق... وهو أيضاً تشكيل للفضاء، ونتيجة للصوت العام للعرض. إلا أنه ورغم أهميته في صياغة الخطاب المسرحي

* باحث في الموسيقى

اجمالا، فإنّ التفكير الموسيقي في المسرح التونسي بقي في الغالب مؤجلاً أو مُغيباً.

لقد عرف المسرح التونسي منذ ستينيات القرن الماضي مساراً تجريبياً متداخلاً مع النماذج العالمية (البرشتي، مسرح الفقير، مسرح القسوة،...)، غير أنّ ذلك التراكم كان بقيادة عملية تجريبية لمخرجين لم يكن أكثرهم من العارفين بالمادة الموسيقية، فبقى الفصل الضمني بين صوت الجسد وصوت الفضاء، وتم تناقل هذا الإستجلاب المفهومي والإنطباعي للوظائف الدرامية الخاصة بالموسيقى التصويرية التي انتشرت.

إن تفكيك مفاهيم صوت إيقاع موسيقى الجسد وتلك المرتبطة بالمثل والحركة وبكل ما ينطق مع تفكيك الصوت العام للفضاء، أصبح يحتاج مراجعة ضرورية، وإلى تفكير مرجعي، وعلى الوعي المسرحي أن يتثبت في كل مرة بأن الفعل الدراماتيورجي هو في «الزمن الصوتي» وأنّه في نهاية الأمر «موسيقى»، تلك التي تستوجب المعرفة والمبرر في كيفها ومضامينها، لهذا فإن العملية الدراماتورية الصوتية لم تكن موفقة في حسن إدراك وسائلها وآلياتها، خاصة مع غياب المخابر الصوتية الدرامية والنقد الموسيقي المسرحي، وإستمرّت المؤسسة المسرحية في الفصل بين الصوت والحدث الدرامي، وهذا يدعونا بشدة إلى التأكيد على ضرورة التناول المعرفي للصوت، وإلى أن تتحول الموسيقى إلى منهج تفكير في المسرح، لكونها أوسع من أن تكون دلالة للزمن أو إثباتا للحركة فقط، فهي الجسد غير المنفصل، بالتالي لا يمكننا اعتبارها من العناصر البنائية المستجلبة مثل الإضاءة فهي الجسد، وهي صوت الفعل الدرامي العام.

لقد قدّم «شافر» «Schafer» في «The Soundscape»

مفهوم «المنظر الصوتي»، حيث يصبح كل عرض مسرحي، زمنا سمعيا، لا مجرد مجموعة أصوات للعمل، والجسد في المسرح حسب «قروتوسكي» «Grotowski» هو الكائن الموسيقي الأول، وهو ما يتقاطع مع تحليل «مرلي بونتي» «Merleau.Ponty» للجسد بوصفه «جهازاً إدراكياً من الصوت لخلق المعنى»، والموسيقى كأداة بناء دراماتورية وفق «سوزندي»، «Szondi» هي بمثابة تحول الدراماتورجيا الحديثة من «الحبكة» إلى «البنية»، ومن «القصة» إلى المنطق الداخلي للصوت والحركة بمختلف مقاصدها التعبيرية.

يمكن للموسيقى كجزء من الصوت أن تكون الخالق للحدث لا مرافقته، ويمكن لها أن تكون المنظمة جماليا لكل صراع، والمحددة لإيقاع المعنى، وهذه المسألة قد تحيلنا الى آليات إنتاج الدلالة الموسيقية في العرض، مثل أن تكون لها وظيفة رمزية «Symbolic Function»، حين تُستخدم لإنتاج مظهرات نفسية أو أن تكون لها وظيفة إنفعالية «Affective Function» بإستخدام استراتيجيات «الهندسة العاطفية» وذلك إستنادا الى مكوناتها الفيزيائية مثل التردد والكثافة وغير ذلك .. ويمكن للموسيقى أيضا أن تكون المحرّك الدرامي «Dramatic Function» الذي يقوم على التحديد الإيقاعي ويستطيع التفكير الموسيقي كذلك أن يتعامل مع الصوت في المسرح كبنية معرفية «Cognitive Function».

إن تجاوز الوظائف الدرامية للموسيقى التصويرية أصبح اليوم ملحا جدا، ويمكن أن نقترح في هذا الإطار ان يستفيد المسرح التونسي من علم النفس الموسيقي وعلوم الشخصية، كأحدى الروافد المعرفية التي بالإمكان استثمار فكرها والاستفادة من

بحوثها ومناهجها ووسائلها في العملية التجريبية المسرحية التونسية، من أجل مزيد فهم المسألة الإدراكية والانفعالية لموسيقى الجسد، ولنتحرّر من أسر البعد الوظيفي الجمالي إلى بناء انساق معرفية لذلك «الزمن» في ذلك «الفضاء» المسرحي، بالتالي يمكن أن يتحول التفكير الموسيقي في المسرح على سبيل المثال ومن خلال مدرسة التحليل النفسي «Psychoanalysis»، والتي من أهم روادها «فرويد» «Sigmund Freud»، و«يونغ» «Jung»، إلى إعتبار صوت الجسد موسيقى مفكرة في اللاوعي، وأن تصبح المحرّكة للسلوك وللرغبات المكبوتة، فالصوت هو المتحدث عن التناقض الداخلي. ومثلما يؤكد «يونغ» «Jung»، على الرمزية الجمعية، واللاشعور الجمعي، في بدايات القرن العشرين، فإن ذلك التفكير ركّز على الدفين، وعلى جملة الصراعات الداخلية، والرموز والحلم.. وقد وجد هذا التوجه صدها المباشر في الموسيقى التعبيرية «Expressionism» التي سعت إلى كشف الانفعالات «العميقة» والارتباكات النفسية، من خلال إستعمال الأصوات غير التقليدية وإظهار توتراتها الحادة، مثلما ورد في أعمال موسيقية هدفها تجسيد الطبقات النفسية المضمرة للشخصيات المسرحية في «المدرسة التعبيرية» «Expressionism» مع «أرنل دو شونبرغ» «Arnold» Schoenberg، و«أنطون» «Anton» و«ألبان بيرج» «Alban Berg»، و«ويبران» «Webern»، وأصبح تقديم صوت الجسد، على أنه ظاهرة طبيعية تستجيب للصوت المتوتر، وقد تسلح هذا التفكير الموسيقي بعدم الاستقرار الهارموني، ليعكس الصراع النفسي والذي تقاربه «المدرسة التعبيرية» المسرحية

أما «المدرسة السلوكية» «Behavioris» والتي من أهم روادها «جون واطسون» «John Watson» و«سكينر» «Skinner»، فهي تعتبر السلوك الموسيقي للجسد هو محض استجابة لمثيرات خارجية والتي يمكن ضبطها وتشكيلها بالتعزيز والشرطية، وقد إنعكس ذلك على الصوت في شكل مقاربات تعتمد على التكرار، والإيقاع المنتظم، والإستخدام الوظيفي من أجل تشكّل الاستجابة السلوكية، خاصة في الموسيقى الموجهة للتدريب والإنتاجية، وفي المسرح ظهرت صيغ عمل تتبلور فيها الإشارات الصوتية والضوئية والتعليمات الصارمة كأدوات للتحكّم في سيرورة العمل ومسارات الممثل، خصوصاً في بعض المسرحيات التجريبية التي تشكّل التفكير الموسيقي فيها على نحو مغاير، ليصبح مرتكزا على سلوك الجسد، بوصفه إستجابة، فكانت المدرسة «الموسيقية المختصرة» «Minimalism»، لروادها «ستيف رياس» «Steve Reich»، و«فليبس قلاس» «Philip Glass»، و«تيري ريلاي» «Terry Riley»، وليتناغم فيها الفعل الدراماتيورجي الملحمي مع هذا التفكير وبيّرز «المسرح الملحمي» «Epic Theatre»، الذي كان من أهم رواده «بيرتولت بريشت» «Bertolt Brecht»، هذا التفكير الموسيقي الذي جعل من الصوت أداة توجيهية للسلوك وخطابا فاضحا لما عليه الآخر.

المدرسة أن التعبير الإبداعي هو بوابة أساسية للنمو، وقد وجدت هذه الرؤية امتدادها في التفكير الفني بصفة عامة، وأصبحت الأبعاد التأملية الجديدة تتيح للجسد التعبير عن ذاته بشكل مغاير، وأصبحت الموسيقى تستند إلى قيم القبول، والانفتاح، والشفافية النفسية، وتأثرت المؤسسة المسرحية بهذه الرؤى من خلال تطوير مناهج تقوم على تحرير طاقات الممثل الداخلية، والتركيز على التجربة الشخصية، وفتح المجال للإبداع الذاتي دون قيود شكلية صارمة، مما جعل التفكير الموسيقي في المسرح أداة لتحقيق تلك الذاتية وآلية بحث «وجودية»، وتبنى ذلك التفكير الموسيقي أيضا وحدة الصوت، على أنه بمجمله موسيقى بما في ذلك تكلم الشخصيات، وعلى تلك الموسيقى في هذه الحالة مهام الارتقاء.

أما «المدرسة المعرفية» «Cognitive Psychology»، وخاصة مع «إريك نايسر» «Ulric Neisser» و«دانيال كاهمان» «Daniel Kahneman»، فقد اهتم التفكير عندها بعمليات الانتباه، والذاكرة، واتخاذ القرار.. وغيرت هذه الرؤية طريقة فهم الموسيقى الدرامية، حيث بدأت التجارب تعتمد على خلق أنماط صوتية معقدة مثل التعدد الإيقاعي «Poly-rhythm» للتوجيه، وظهرت مؤلفات تتعامل مع الموسيقى كعملية ذهنية يشارك فيها المستمع بصورة نشطة في المسرح، وأصبحت الأعمال تستثمر الإدراك والانتباه والتشتت كأدوات درامية من أجل خلق تجارب ذهنية توظف المشاهد فكرياً، وقد تفرض عليه عمليات معالجة معلوماتية في تحليل الأحداث، ليصبح التفكير الموسيقي مبنياً على أسس منطق الروابطة، وأن العقل الموسيقي هو الذي

أما «مدرسة القشطات» «Gestalt Psychology» والتي كان من أهم روادها، «ولفغانغ كوهلر» «Wolfgang Köhler» و«ماكس ويرثهايمر» «Max Wertheimer»، و«كورت كوفكا» «Kurt Koffka»، فقد انتهج التفكير الموسيقي نهج «الكلية»، وأصبح الإدراك يتم من خلال «فعل جمعي متكامل»، أما العلاقة بين العناصر فهي أهم من العناصر نفسها، وقد كان من أهم مرديها «قريسي» «Grisey»، «تريستان ميريل» «Tristan Murail»، وتلك العملية الكلية لا يمكن اختزالها في عناصر منفصلة. وقد أثرت هذه النظرة بشكل واضح على الفهم الموسيقي إجمالاً، إذ بدأت بحوث الإدراك الموسيقي تعتمد مبادئ الجشطات في بناء المعنى للمتفرج من خلال بنى صوتية تجريبية متماسكة، بالتالي تم إنتاج موسيقى تعتمد على العلاقات الإدراكية بين أصوات الجسد الواقعية، وامتد تأثير ذلك التفكير من أجل بناء صوتي للجسد في المسرح، يكون في إطار بناء كلي للصوت العام الدرامي، وانتقل بذلك الصوت من تعابير لغوية وضجيج الجسد إلى وحدة إدراكية عامة، مدروسة وقاصدة، مثل ما ورد في «Postdramatic Theatre»، وخاصة مع «هانس لهمان» «Hans Lehmann»، حيث يعتبر المسرح ذاته كتلة صوتية وبصرية إدراكية.

أما من خلال «المدرسة الإنسانية» أيضاً «Humanistic Psychology»، وممع «كارل» «Carl» و«أبرهمان ماسلو روجرز» «Abraham Maslow Rogers»، في منتصف القرن العشرين، وبقيادة «ماسلو» و«روجرز»، فقد إعتد التفكير الموسيقي على أن الجسد كائن يسعى إلى تحقيق الذات، ورأت هذه

البنوية «Post-Structuralism»، والتي كان من مريديها «فيردناند دي ساسير» «Ferdinand de Saussure»، و«جاك ديريدا» «Jacques Derrida»، انتقل التفكير الموسيقي الدرامي إلى اعتبار صوت الجسد شبكة من العلامات الموسيقية، وأن المعنى يُنتج بمنطق النظم، وبرزت في هذا الاتجاه «المدرسة الموسيقية» «Electroacoustic Music» مع «بيار سشافر» «Pierre Schaeffer» و«كارلهاينتس شتوكهاوزن» «Karlheinz Stockhausen»، والتي تعتبر الصوت «شيء» «Objet Sonore» داخل النظام الدلالي.

إن التفكير الموسيقي النفسي كمنهج، وعلى سبيل المثال عن العلوم والمعارف والتي نحتاج تقاطعاتها البحثية، سستيح إسهاما في تشكيل وتقدم الفكر المسرحي التجريبي، وقد تستفيد منه المخابر البحثية لمزيد الوعي الفني الموسيقي في البناء الدراماتي، وبالتالي مع كل ما ذكر، يمكننا الإشارة إلى أن تطور الاتجاهات الظاهرية والتأويلية وخاصة مع ميرلو-بونتي وفلسفات الإدراك المتجسد، أدت إلى ظهور رؤية جديدة في مسألة التفكير الصوتي، واعتبار الحقيقة الموسيقية كإمتداد للجسد، وليست مجرد إشارة منفصلة عنه. وقد أثر هذا الأمر بشكل مباشر في التفكير الموسيقي الذي أصبح يعتبر الجسد آلة موسيقية لها نظم مغايرة في المسرح، ولعلنا نرى بدايات هذا التفكير في أعمال غروتوفسكي في «المسرح الفقير»، حيث أصبح الجسد مصدرًا للصوت، والإيقاع، والطاقة الدرامية... وبصفة عامة علينا اليوم الكثير من المراجعات، والتفكير في مسألة الموسيقى في المسرح التونسي، من أجل دراماتوجيا معاصرة.

يبني الأنماط خاصة في «المدرسة الموسيقية» «Polyrhythmic-Polymetri»، مع «قيورجي ليجاتي» «György Ligeti» و«لانيس إكناكيس» «Jannis Xenakis»، ليصبح التفكير الموسيقي من خلالها، تفكير في الأنظمة الإيقاعية المتشابكة، ومن أجل تشكيل بنية عقلية، وهذا ما يتناسب مع العديد من المدارس المسرحية مثل «Cognitive/Philosophical Theatre» مع «باتر بروك» «Peter Brook»، و«روبرت ويلسون» «Robert Wilson»، والتي يتكفل فيها الفعل الموسيقي الدرامي بمهمة معالجة المعلومات الذهنية لدى المتلقي لتصبح العملية الدراماتورية الموسيقية عبارة عن استراتيجيات بناء صوتي صانعة للحدث ومسببة في ما يفعل الجسد على الخشبة.

أما «المدرسة الوجودية» «Existential Psychology» والتي من أهم روادها، «فيكتور فرانكل» «Viktor Frankl»، و«رولو ماي» «Rollo May»، فيتمظهر التفكير الموسيقي فيها على أنه بحث عن المعنى، وهو من أحل ذلك الهدف سيكون مباحا له كل فعل صوتي قاصد، وقد برزت كحصول لذلك التفكير المدرسة الموسيقية «Avant-gardiste Experimental»، مع «جون كاجي» «John Cage»، و«لويجي نونو» «Luigi Nono»، وأصبح البحث أكثر في الصمت والفراغ، والموسيقى كعلامة وجودية للجسد وللحس وهذا ما يتناسب على سبيل المثال مع المدرسة المسرحية «Theatre of the Absurd» ومع «صمويل بيكات» «Samuel Beckett»، و«إيجان إينسكو» «Eugène Ionesco»، التي اعتبرت التفكير الموسيقي في المسرح هو الترتيب الجمالي للصمت وللعشبة.

أما «المدرسة البنوية» «Structuralism» وما بعد

المراجع العلمية المقترحة

قسم السلوك الموسيقي:

ثالثاً: «الجشطات» «Gestalt Psychology»

12. Köhler, Wolfgang. Gestalt Psychology.
13. Wertheimer, Max. Laws of Organization in Perceptual Forms.
14. Zuckerkandl, Victor. Sound and Symbol: Music and the External World.
15. Snyder, Bob. Music and Memory: An Introduction.

(يتناول الإدراك الكلي في الموسيقى)

رابعاً: المدرسة الإنسانية ماسلو «روجرز» «Hu-manistic Psychology»

16. Maslow, Abraham. Toward a Psychology of Being.
17. Rogers, Carl. On Becoming a Person.
18. Ferrara, Lawrence. Philosophy and the Analysis of Music.

(يربط بين التجربة الذاتية والإنسانية في التحليل الموسيقي).

19. DeNora, Tia. Music in Everyday Life. نظرية إنسانية اجتماعية حول الموسيقى (كتحرر وتعبير).

خامساً: المدرسة المعرفية «Cognitive Psychology»

20. Kahneman, Daniel. Thinking, Fast and Slow. تحليل الإدراك والقرار وقدرة الصوت على التأثير المعرفي).

21. Putnam, Hilary. Mind, Language and Reality.

22. Levitin, Daniel. This Is Your Brain on Mu-

أولاً: التحليل النفسي «Psychoanalysis» «فرويد» موسيقى الجسد واللاوعي:

1. Freud, Sigmund. The Unconscious. Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud.

2. Freud, Sigmund. Beyond the Pleasure Principle.

3. Gritten, Anthony & King, Elaine. Music and Gesture. Routledge.

(يربط بين الأداء الجسدي والموسيقى واللاشعور)

4. Abbate, Carolyn. Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century.

(تطبيقات تحليلية اللاوعي في الموسيقى).

5. Jung, Carl G. The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton University Press.

6. Jung, Carl G. Man and His Symbols.

7. Stevens, Anthony. Jungian Analysis and Music.

(بحث في العلاقة بين الموسيقى والرموز الجمعية).

ثانياً: المدرسة السلوكية «واتسون» و«وسكينر»:

8. Watson, John B. Behaviorism.

9. Skinner, B.F. Science and Human Behavior.

10. Madsen, Clifford K. Behavioral Approaches to Music Teaching and Learning.

11. Lehmann, A.C., Sloboda, J., & Woody, R. Psychology for Musicians: Understanding and Acquiring the Skills.

(أهم مرجع عالمي في الموسيقى والصوت في
السينما - يمكن إسقاطه على المسرح).

29. Kramer, Lawrence. Musical Meaning:
Toward a Critical History.

30. Brown, Steven. Music and the Brain.
Oxford University Press.

31. Cook, Nicholas. Music, Imagination, and
Culture.

سابعًا: مراجع في الدراماتورجيا الصوتية
«Sound Dramaturgy»

32. Rebstock, Matthias & Roesner, David.
Composed Theatre: Aesthetics, Practices, Pro-
cesses.

33. Roesner, David. Musicality in Theatre: Mu-
sic as Model, Method and Metaphor.

34. Giesekam, Greg. Staging the Screen: The
Use of Film and Video in Theatre.

35. Blau, Herbert. The Eye of Prey: Subver-
sions of the Postmodern Stage ■

sic. (علم الأعصاب الموسيقي).

23. Patel, Aniruddh. Music, Language and the
Brain.

(مرجع في الإدراك الموسيقي).

24. Bregman, Albert. Auditory Scene Analysis:
The Perceptual Organization of Sound.

(مرجع في الإدراك السمعي المعرفي).

25. Juslin, Patrik & Sloboda, John. Handbook
of Music and Emotion.

(علم النفس الموسيقي المعرفي والانفعالي).

سادسًا: دراسات مباشرة في الموسيقى
المسرحية «Music & Theatre Studies»

26. Hatten, Robert. Musical Meaning in Bee-
thoven: Markedness, Correlation, and Interpre-
tation.

27. McAuley, Gay. Space in Performance: Ma-
king Meaning in the Theatre.

28. Chion, Michel. Audio-Vision: Sound on
Screen.





لأنّ المبدعين المسرحيين واقعون تحت ضغط الـ «ضُرورة» بالمعنى الذي أشار إليه ذات فكرة، الكاتب الكبير يونسكو. أي بمعنى أن يفكر الإنسان في الوجة المخالفة لزمه.

وأيضاً بمعنى أن يخترق المبدع الزمن التاريخي الرّاهن ليبتدع زمناً إبداعياً يتوافق مع الهوية الذاتية أو فردية الذات (l'ipséité).

لأنّهم مجبرون على الانخراط فيما يسمّى بالهوية الجماعية، فهم غالباً ما يأجلون البحث في المسألة. وهي في صلب اهتمام المتلقّي سواء كان ناقداً «محترفاً» أو متفرّجاً ينشد الفائدة، أو المتعة، أو التّماهي، أو كلّها معاً.

أن تُطرح الأسئلة حول الهوية في المسرح التّونسي، فلا بدّ من التّمييز بين الهوية كمرّف ثابت بالمعنى المتعارف عليه، من جهة والهوية الإبداعية أو الجمالية، من جهة أخرى.

هذا الطّرح لا شكّ يقتضي استحضار مسالك متعدّدة في البحث، تتعلّق بالإنسانيّات من حيث هي الضّامنة للغوص في مفهوم التّغيير الذي يُفترض أن يُطرح في علاقة الإبداع المسرحي بمجموعة الهويّات التي يشغل عليها في مقترحه الدّراماتورجي (بناء الشّخصيّات والسّينوغرافيا وإدارة الممثلين، والإشارات الرّكحية)، إلى غير ذلك من عناصر العمل المقترح.

* دكتورة ناقدة مسرحية وباحثة في علم اجتماع المسرح

المسرح التّونسي والهوية بين الثّابت والمتحوّل



بقلم :
فوزية بلحاج المزي





يوجين يونسكو (1909 - 1994)

إنّ تدارس مفهوم الهوية في المسرح التونسي، يقتضي التّصيص على مراحل التّجربة كاملة منذ بداياتها، كما يقتضي التّوقّف عند كلّ مرحلة، لتفكيك مقارنة الهوية على مستوى المشروع الإبداعي أو المقترح الإبداعي كما على مستوى التّلقّي، تلقّي الجمهور، وبعبارة أخرى، على مستوى الرّكح والقاعة.

استفادت التّجربة المسرحيّة التّونسيّة من المناهج الإبداعية الغربيّة والعربيّة أيضا في مراحلها التّاريخيّة المختلفة وعلى مدى تطوّراتها الجماليّة. وهي تطوّرات لم يكن فيها المسرح، كفنّ ميدانيّ، منعزلا عن بقيّة الفنون كما أنّه لم يغيب عن تجربته معطيات العلوم الإنسانيّة.

كان للمسرح في الغرب وما يزال له حضور، وبالذات فيما يتعلّق بالهويّة، في تصوّرات علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة، وعلوم السّياسة، والاقتصاد. وسيتأثر المسرح لاحقا، ومنذ الثّمانينات من القرن الماضي، بالتّكنولوجيات المتعدّدة الوسائط.

والمناهج المسرحيّة الغربيّة، خاصّة تلك التي استلهمت منها وتأثرت بها التّجربة المسرحيّة التّونسيّة، تمثّلت مفهوم الهوية استنادا لبحوث الإنسانيّات، إضافة إلى مختلف التّعبيرات الفنيّة الأخرى وخاصّة منها الموسيقى والفنون التّشكيلية.

برتولد براشت، والتّجربة المسرحيّة التّونسيّة قد تأثرت به أيّما تأثر فميّزت آثاره عن آثار بقيّة المسرحيين الغربيّين، يستحضر الهوية في تصور دقيق ومعقد في الآن.

«البعديّة» أو «التّغريب» (la distanciation)، يحيل على مفهوم التّغيير أو التّغيّر (le chan-gement, novum) الذي يحيل بدوره على الجدليّة عند هيغل. بمعنى أنّ الهوية ليست

ثابتة وإنّما هي متحوّلة ومتغيّرة وفق وتيرة التّغيّرات المحيطة بها اجتماعيّا، وسياسيّا، وثقافيّا، واقتصاديّا.

وهو في هذه المقاربة البرشتيّة، تغريب وخروج عن الإلفة (défamiliarisation).

وفي ذلك اعتبار لمسألة التّلقّي الذي يدقّق مفهوم التّغريب: فالتّغريب لا يعني اتّخاذ مسافة ما بين المقترح المسرحيّ بشخصه ودراماتورجيّته إجمالا وإنّما يحوّل وجهة التّلقّي من التّفاعل مع الشّخص بوصفها هويّات ذاتيّة والتّركيز على طباعها النّمودجيّة (l'archétype)، أي على غيريّتها (l'altérité). بما يطرح الهوية كسؤال قائم توليديّ (maïeutique).

يقول فريدريك جايمسون (Frederic Jameson) في كتابه «براشت والمنهج» (Brecht et la mé-thode. Ed Verso 1998 réédité 2011)، «إنّ

وفي مرحلة التأسيس للاحتراف التي هيأت لها نضالات الجيل الأوّل، تشكّلت مقاربة جديدة للهويّة، بادر بها فريق من المسرحيين وعلى رأسهم الفنّان علي بن عياد، وتتفرّع إلى عنصرين اثنين.

يتعلّق العنصر الأوّل بالبحث في خصوصيّة الفعل المسرحي، جمالياً، والسّعي إلى تخليصه من «شبهات» الخطابة الأدبيّة والاستثمار في التّحصيل المعرفي الذي غنم منه الجيل الثّاني في بلدان غربيّة مثل فرنسا وإنجلترا وإيطاليا. أمّا العنصر الثّاني، فيتمثّل في الالتزام بابتكار هويّة تونسيّة للنصّ المسرحي، والتّميّز عن الآثار العالميّة التي لطالما نهل منها المسرح التّونسي في بداياته، تقليداً، واقتباساً، وإعادة كتابة. وهو ما كان يعبر عنه ب «النصّ التّونسي لحما ودما» والذي نتج عنه نصّان مهمّان هما «مراد الثّالث» و«عهد البراق» للمثقّف والكاتب الحبيب بولعراس. على أنّ تصوّر الهويّة في هذه المرحلة من التّجربة التّونسيّة، قابله تصوّر «غيري» طرحته مجموعة من المعارضين وهي مجموعة الأحد عشر التي حاولت تعميق صياغة الهويّة مسرحيًّا، ضمن بيان صادر في 1969، من خلال مقاومة ثقافة المركز التي كانت تمثّلها تجربة فرقة مدينة تونس للمسرح.

ونلاحظ هنا، أنّ هذه الزاوية التي نظرت بها المجموعة إلى «هويّة مسرحيّة بديلة»، هي زاوية تأخذ في الاعتبار مفهوم «التّغير» الذي ذكرته سابقاً، بالنّظر إلى الظرف السّياسي والاقتصادي الذي كانت تعيشه تونس في أواخر السّتينات من القرن الماضي والتي اختلفت عن الظرف السّابق والذي كان، في فجر الاستقلال، يرنو إلى تعميق الهويّة التّونسيّة.

في هذه المرحلة الجديدة، والتي أشركت

مفهوم «التّغير» في مقترح براشت الجماليّ هو النّسق المؤدّي إلى البدائل التي تنتج عن سؤال الهويّة والمتمثّل في مكافحة الادعاء السّائد بأنّ «الهويّة مسألة ثابتة وقارة وجبليّة».

ومن جهته، يعتبر جاك لاكان إنّ الفرد «الأنا» هو فرد آخر، «غيري». ويجب أن يتعامل مع «أنا» دون السّقوط في منطق الآخر

(l'individu identique à lui-même, le «je», est un autre ? Il lui faut faire avec ce «je», sans être pris par la logique de l'autre).

هل أسس المسرح التّونسي لمدرسة خصوصيّة؟

يبدو أنّ لعلاقة المسرح التّونسي بالهويّة، أطوار تطفى عليها التّبعيّة للمسرح الغربي بوصفه المنهل الذي استلهم منه تجاربه. وهنا، أستبعد، بل وأقصي المعنى السّلبّي للتّبعيّة واستبقي منها معناها الوثائقي التاريخي. لأنّ التّجربة المسرحيّة منذ بداياتها في أوائل القرن الماضي وحتى في الرّاهن، تفاعلت مع المسرح من باب الاكتشاف وليس من باب الابتكار.

في تجربة النّصف الأوّل من القرن العشرين، صاغ المسرح التّونسي هويّته من منطلق اللّحاق بالأمم المتقدّمة والإدلاء بدلوه في الاقتباس من الآثار العالميّة، في منحى التّقليد (pastiche) وهو أقرب للجوهريّ الذّاتيّ (immanent) منه للخارق والمسائل (transcendant). وكالتزام بضرورة التّفرد، ثمّ الانخراط في قضايا المجتمع المحليّ وتصدر المشغل الوطنيّ التّحريريّ المشهد، خاصّة فيما يتعلّق بالإستراتيجيّة الهيكلية المرافقة للعمل المسرحي والتي تميّزت بتهميش التّجربة المسرحيّة التّونسيّة وحرمانها من الهيكلية المناسبة ومن الفضاءات اللاتّقة بالعرض المسرحي. وهي بالطبع الإستراتيجيّة الحمائيّة الفرنسيّة.

الحراك الاجتماعي والسياسي الذي كان يعتمل في المجتمع. وإن تكن ووجهت بالنقد لـ «نخبويتها» الفكرية ولكن الجمالية أيضا، فإنها تواصلت على مدى ما يقارب العقد ونصف العقد.

والسؤال الذي تطرحه التجربة، في نظرنا، إلى اليوم هو تقصيرها في صياغة منهجية يمكن أن تتيح اليوم الحديث عن مدرسة مسرحية تونسية «لحما ودما»؟ فالسؤال ناتج عن ظاهرة الاستساخ لتجربة المسرح الجديد والتي مازالت عدّة تجارب تتعامل بها فتسقط في أحيان كثيرة في التقليد (le pastiche).

وذلك ما يدفعنا إلى القول بأن منجز المسرح الجديد لم يتمكن من تأسيس مدرسة مسرحية خصوصية، باعتبار أنه أنتج أنموذجا «مبهرا» بما مثله من قطيعة مع الأنساق التقليدية للتجارب المسرحية السابقة وذلك على مستويات الإبداع وأيضا على مستوى النمط الإنتاجي وهو النمط الخاص. كما أنه اشتغل على تثبيت سلطة الإخراج مقابل سلطة النص. وهي منهجية كانت برزت في البلدان الغربية وصاغت أسئلة جديدة حول مكانة النص في التجربة المسرحية بالنسبة إلى العناصر الركحية أي المشهدية.

وقد أثر ذلك بشكل لافت في التجارب المسرحية اللاحقة والتي تعاملت مع هذه الأسئلة المطروحة في جوانبها الشكلية بقطع النظر على دلالاتها ومقاصدها الجوهرية التجريبية. فبقي منجزه أقرب إلى مفهوم التجربة أو الممارسة منه إلى مفهوم المدرسة وهو مفهوم يقتضي شروطا مفهومية قابلة للتداول التعليمي والأكاديمي إضافة وبالأساس للتجربة الميدانية.

يمكن القول بأن تطوّر المسرح في تونس لم يخضع إلى ما يشاع على أنه تأثر بالمسرح الغربي بقدر ما هو لقاء بين حساسيات ومشاكل وطروحات

الجهات في تصوّر الفعل المسرحي وفي إنجازهِ وتوزيعهِ، لم تفلح التجربة المسرحية في الفوص عميقا للبحث عن الهوية الإبداعية التي دعا إليها البيان، فأصبح مفهوم اللامركزية، هدفا في حد ذاته ولم يستوف أغراضه كوسيلة وكمنهجية كانت ربّما تؤدي إلى تحقيق هوية جهوية خصوصية تقاوم التهميش والإقصاء، وآلت إلى الزوال، فيما أنها في التجربة الفرنسية التي كانت مرجعية لها، تواصلت التجربة إلى يومنا هذا وحظيت برعاية المؤسستين العمومية والخاصة أيضا، كما حظيت باهتمام البحث والتوثيق والتتظير في مجلّدات الدوريات والنشريات المختصة. فأين التجارب المسرحية التونسية من ذلك؟

المرحلة الموالية والتي تزامن أولها مع السابقة، فهي مرحلة مسرح التراث ولم تدم طويلا هي أيضا لتزامنها مع «العصر الذهبي للرقابة» المسلطة على المسرح والتي كانت تمثل، في نظرنا، مفارقة مع المرصودات المعنوية والمادية التي تضمّنها خطاب الزعيم الحبيب بورقيبة في السابع من نوفمبر 1962، والذي اقتصر منجزه على محصلة التكوين في المهنة المسرحية وتثقيتها من الوصم الذي أعاقها على امتداد النصف الأول من القرن الماضي.

ولعل قصر عمر هذه التجربة راجع لبروز حركة التجديد في المسرح والتي تركّزت بتأسيس فرقة المسرح الجديد الذي دخلت معه التجربة المسرحية في تونس طورا مهما سيشهد صياغة متفردة لمقاربة الهوية، حيث انطلق المسرح الجديد ممّا سمّاه «الميثولوجيا اليومية» التونسية أو كما عبّر عنه أعضاء المجموعة (l'homo tunisianus).

وقد اشتغلت التجربة على الهوية اللغوية موازاة مع

لغة الحروب والمحاذير النووية المؤذنة بنهاية التاريخ. هي فترة أنوميا تشيأت فيها القيم الإنسانية الكونية من حقوق الإنسان إلى الحق في الوطن إلى الحق في الحرية إلى الحق في الكرامة، فما بالك بالنقد؟

فأصبح الإنتاج هنا، في غنى عن نقد يعارضه إبداعياً، ويفتح أمامه معابر لمسالك البحث، والدّرس، والتّحليل، والبدائل.

علاوة على ذلك، فإنّ في اللعبة، مهنة يسترزق منها حرفيون حاملون لبطاقة مهنية، تدافع عنهم نقابات نشطة، ترنو إلى تأييد الإنتاج من منظور نقابي لا يتهيب من القيم الإبداعية، بل ويردّدها إلى الزاوية الخلفية.

وفي تلك الزاوية، يكمن المتن النقدي والمبحث العلمي الأكاديمي. فإن يكن «وجود» المسرح في العرض فالعرض آيل إلى الزوال، لولا أن يتلقّفه النقد فيبدع حوله أثرا تتوارثه وترعاه أجيال البحث والتوثيق والنقد اللاّحقة.

وهي مسألة أخرى، لا يستهان بها...

المراجع:

- 1 - «براشت والمنهج» فريديريك جامسون. منشورات فرسو 1998. أعيد نشره في 2011
- 2 - «الأنا» في نظرية فرويد وفي التّحليل النّفساني» في مضمون «الكتاب 2» «le livre» 2» لجاك لاكان (ويكيبيديا)
- 3 - «بيان الأحد عشر» الصّادر في 1969 عن مجموعة من أحد عشر رجل مسرح من بينهم المنصف السّويسي وتوفيق الجبالي وفرج شوشان دعوا فيه إلى لامركزيّة المسرح، تلميحا لما كانوا يسمّنه «المسرح الرّسمي» الذي كان ينتجه الفنّان علي بن عياد في صلب فرقة مدينة تونس للمسرح ■

فكرية بين الضّفتين الغربيّة والشرقيّة وفي تشكّل كلّ من هويّتهما، توجد لا محالة، مادّة كونيّة صاغتّها الإنسانيّات باختلاف توجّهاتها. هي إذن تجارب نهلت من ذلك اللّقاء أدوات وصيغا تعبيرية خصوصية وعروضا جمالية تتجدّد بتجدّد الفكر الكوني وتطوّره وتغيّره.

مرحلة ما بعد أحداث 14 جانفي 2011. مرحلة دقيقة في العلاقة بالسّؤال حول الهوية.

ذلك أنّ التجربة المسرحية تشهد نموّا «ديموغرافيا» ملفتا للمسرحيين بما تحقّقه مؤسّسات التّكوين الأكاديمية منها أو المهنية.

فالمسرح أصبح حرفة وليس فقط فنا. والحرفة تقتضي عرضا، وطلبا، ومستهلكا. والإبداع أصبح يخضع لنسق السّوق وبالتالي للتسويق.

وهنا تبرز «الضرورة» التي يجابهها المسرحي لإنتاج عمله في حيّز الزّمن الإنتاجي، مؤجّلا التوقّف في الزّمن الإبداعي، ذلك الذي سيهتّم فيه بتشكيل هويّته الإبداعية.

يتركز الوعي الإنتاجي هنا على منطق الاستهلاك. فيعتبر المتفرّج مستهلكا من الضّروريّ الاستجابة إلى انتظاراته وتطلّعاته.

والنّاقد إذن؟ ما هو موقعه؟

في هذا النّسق «السّوقي» نسبة إلى السّوق، لا غير، لا مكان إلاّ للإعلام الدّعائي الداعم للإنتاج دعما غير مشروط جماليا ولا فكريا.

والنّاقد؟ هو مجرد متفرّج يرغب ربّما في تسليط قواعد فنيّة وفرض قيم جمالية لم يعد لها معنى في لكسيك الإنتاج.

فعلا، فالمرحلة مرحلة لغط (une cacophonie) سياسي واقتصادي وثقافي. مرحلة تغيّرات «تسونامية»، تاريخيا وجغرافيا وحضاريا، ارتبكت فيها خارطة العالم وسيطرت فيها



المحور الثاني:
نحو «مدرسة»
مسرحية تونسية

جاكراندا

CALL CENTER TRAGEDY



«هيا أيها الرفقاء لقد انتهت اللعبة الأوروبية ولا
بد من البحث عن شيء آخر» فرانز فانون - معذبو
الأرض

«إن وجودنا اليوم موسوم بإحساس مبهم بالبقاء
على قيد الحياة والعيش على حدود الحاضر»

هومي بابا

«إن مفهوم الإنسان والإنسانية لدى كانط قد كان
مؤسساً على المفهوم الأوروبي للإنسان.. وليس
على الكائنات البشرية الدنيا التي كانت تسكن
خارج نطاق قلب أوروبا. ومن ثم فإن التنوير لم
يكن للناس كافة. وهكذا إذا كنت لا تجسد التاريخ
المحلي والذاكرة.. الخاصة بكانط وفوكو، ماذا
عليك أن تفعل؟ اشتر زوجاً من أحذية كانط
وفوكو».

والتر منيولو

في تحرير اللغة: نحو مسرح الفضاء الثالث مسرحية «جاكرندا» أنموذجا

بقلم:
أم الزين بن شيخة*



* جامعة المنار

تقديم :

وجود له خارج منطقة اللغة والزمان والمكان وبيوغرافيا الأجساد التي تولد فوقه. «هنا والآن» نغني بها في هذا السياق الإشكالي لهذا المقال هو : بعد ثورة 2011 في تونس كتاريخ محلي، وطوفان الأقصى أي حرب الإبادة على الشعب الفلسطيني كتاريخ عالمي.

أية لغة يمكن للمسرح التونسي أن يبتكرها من أجل أن نقول أنفسنا بعد هذين الحدثين؟ فالمسرح طريقة اللغة في تشكيل هويتنا أيضا. ونحن نعتقد أن المسرح التونسي يحتاج اليوم إلى أفق جمالي كبير تتخرط فيه أعماله من أجل إستراتيجية إبداعية مشتركة لضرب من السيادة الإبداعية في وطننا. من أجل معالجة هذه الإشكاليات، نقترح اختبار الأطروحة التالية : أن ما يحدث اليوم على مسارحنا يدخل في أفق براديفم الجماليات ما بعد الكولونيالية. وبالتالي أن المسرح التونسي المعاصر قد تجاوز براديفم التأصيل والتحديث ومعارك الهوية والغيرية والذاتية كما أسسها الجدل الفكري الكلاسيكي منذ قراء التراث تحديدا. وسنحاول اختبار هذا البراديفم ما بعد الكولونيالي على مسرحية تونسية معاصرة أثارت جدلا نقديا كبيرا هي مسرحية «جاكرندا».

تتوزع خطة هذا المقال على قسمين : قسم نظري فيه يتم التعريف بالبراديفم ما بعد الديكولونيالي بتمييزه عن الخيار الديكولونيالي. وقسم عملي وفيه نقترح قراءة لمسرحية جاكرندا وفق استشكال علاقتها باختراع لغة مغايرة لتشكيل هوياتنا وتجديدها على الدوام.

يتعلق الأمر في هذا المقال بالاشتغال على «المسرح التونسي» من جهة البراديفمات الفلسفية والجمالية التي بوسعه ابتكارها أو استنباتها أو تبيئتها من أجل الانخراط في ضرب من الحراك المسرحي العالمي. ليس المطلوب هو أن ننتج مسرحا محليا بل المطلوب هو : كيف نقترح مسرحا خاصا بجغرافية أجسادنا على العالم بوصفه تشكيلا لهويتنا الخاصة؟ وخاصة كيف نجدد قدرتنا على الانتماء إلى مخيالنا الثقافي وفق خطة إبداعية لتطوير ذواتنا في نوع من المعاصرة الجمالية لما يحدث في العالم من أحداث روحية وفنية وسياسية كبرى؟

يقول فتحي المسكيني : «لا يوجد شعب باستطاعته أن يكلم نفسه وحيدا خارج الإنسانية»¹ أليس المسرح هو الشكل الحي الوحيد من الكلام حول أنفسنا؟ فهو الفضاء الفني والجمالي الحي الوحيد الذي فيه نبتكر طريقة تشكيل هويتنا، أي وفق جغرافيتنا وما يحدث لنا في أوطاننا. إن المسرح هو طريقة شعب ما في مخاطبته لنفسه. إنه الفضاء الذي فيه نبتكر اللغة الخاصة بنا في الكلام عن أنفسنا بوصفنا قطعة حية من الإنسانية الحالية. كيف يجعلنا المسرح نشعر بأننا أحياء وأننا مطالبون بالبقاء قيد الحياة كلما تكلمنا عن أنفسنا؟ وكيف بوسعنا أن نكلم أنفسنا اليوم بعد سلسلة الزلازل السياسية التي نعيشها في أوطاننا؟ إنه في غياب تحديد اليوم الميتافيزيقي الدقيق الخاص بتفكيرنا، لا يمكن للمسرح أن يخلق أي ركح بيننا. فهو دائما هنا والآن، لا

1 - فتحي المسكيني، حروب المعنى (الجيل: دار صفحة سبعة، 2022)، ص 7.

1) ملاحظات نظرية :

أمر يقتضي الإعلان عن العصيان الجمالي لاستطبيقا الغرب التي هيمنت على خيال الشعوب منذ أكثر من قرنين من الزمن.

ثالثا : ضرورة إعادة النظر في السردية الغربية حول تاريخ الفن انطلاقا من الميز العنصري الاستعماري بين الفن وما ليس بفن، أي بين تراث الثقافات المحلية التابعة بوصفه مجرد صناعات حرفية، والفن الأوروبي بما هو مقياس للفن الحر.

وبالتالي ضرورة التحرر من سردية تاريخ الفن على طريقة الغرب إلى تاريخ عالمي للفنون يمنح الكلمة للزنجي والإفريقي والجنوبي للحديث عن ذاكرته واختراع الخطاب الجمالي الخاص بثقافته. وتتسبب الغرب بوصفه مجرد فصل في تاريخ عالمي.²

لكن علينا أن نميز هنا المقاربة الديكولوجية عن الدراسات ما بعد الكولونيالية انطلاقا من ادوارد سعيد وصولا إلى المفكر الهندي هومي بابا. في كتابه مواقع الثقافة (1994)³ يقترح علينا المفكر الهندي هومي بابا ضرورة تنزيل مسألة الثقافة في مفردات «المابعد». والمقصود أن تغييرات عميقة قد حصلت في مفاهيم الماضي والحاضر والزمان والمكان والهوية والغيرية. يتعلق الأمر بأشكال معقدة من الهويات الهجينة التي أنتجت ثقافة المابعد، أي فضاءات بينية توفر أرضية فكرية من أجل إرساء استراتيجيات جديدة عن الهوية. وتبعاً لذلك نحن مطالبون بتغيير وجهة نظرنا في دراستنا للثقافات من التركيز على أصل السرديات إلى الاشتغال بالميكانيزمات الثقافية

إنّ تغوّل الإمبريالية العالمية المتوحّشة وتحويلها العالم إلى مساحة للحروب الدائمة، خاصّة ما نعيشه منذ عامين من فظاعات حرب الإبادة على الشعب الفلسطيني، دفع بالفكر إلى التغيير من أسئلته. يتعلّق الأمر بضرورة مساءلة إبستمولوجيا الشمال كأرضية لاستعمار الشعوب. وهذا المشروع الفكري خاص بالمقاربة ما بعد الديكولوجيا التي تم استئنافها وتجديدها على نحو مغاير من لدن الفكر الديكولوجي. وسنبدأ بتعريف عاجل لهذا الفكر الذي ظهر لدى مفكرين من أمريكا اللاتينية وتمت صياغته تحت قلم والتر منيولو في أفق مفهوم «العصيان المعرفي». ويمكننا تلخيص هذا الخيار الديكولوجي في الأفكار التالية :

أولا : ضرورة فك الارتباط مع الحداثة الغربية في وجهها المظلم أي الكولونيالية. أي ضرورة تفكيك الخطاب الكولونيالي الذي شرّع وبرّر لاستعمار الشعوب. فالخطير ليس فقط استعمار الأرض فقط بل استعمار العقول والخيال والخطاب. بحيث أنّ المطلوب هو مساءلة إبستمولوجيا الشمال بوصفها قد فرضت هيمنة معرفية وجمالية على شعوب جنوب الحداثة.

ثانيا : المقاربة الديكولوجية لا تعتقد في نموذج الكونية الغربية بل تدعو إلى تنشيط كونيّات وعوالم وصياغات جديدة للحقيقة وللجمال. والمطلوب حينئذ هو «كيف نأخذ الكلمة مرّة أخرى من أجل مخاطبة الإنسانية من موقع جغرافيتنا المعرفية والإبداعية؟» وهو

2 - انظر : كتابنا الجماعي حول : الفكر الديكولوجي، (كتاب جماعي)، تحت إشراف أمّ الزين بن شيخة، تونس مجمع إفريقيا للدراسات والتوثيق والنشر، 2024.

3 - Homi K. Bhabha, the location Of culture, London, 1994

الثانية. نحن نعتقد أنّ أغلب ما يتمّ عرضه اليوم على مسارحنا أقرب إلى براديجم الفضاء الثالث والتناسج الثقافى⁶ منه إلى أطروحة الخروج من جماليات الغرب.⁷

2) جاكرندا : نحو فضاء ثالث؛ أو في تحرير اللغة

مسرحية جاكرندا، نصّ عبد الحليم المسعودي، إخراج وسينوغرافيا نزار السعيدى، تقترح علينا إمكانية تحرير الفضاء المسرحى التونسى من ثنائية التأصيل والتحديث⁸ التي أرقت جيلا مسرحيا وفكريا برمّته من القرن التاسع حتى قرّاء التراث⁹. وبالتالي هي مسرحية تعيد استشكل مفاهيم الهوية والغيرية والأنا والآخر



نزار السعيدى : باحث ومخرج مسرحي

الراهنة ومسارات التهجين والتناسج الثقافى. يعتقد هومي بابا في كتابه مواقع الثقافات أنّ الهويّات في السياق ما بعد الكولونيالى هي هويّات هجينة ومتشظية. وأنّ الكولونيالية قد صنعت كائنات هجينة تتأرجح بين ثقافتها الأصيلة والثقافة الاستعمارية. لكنّ هذه الوضعية البيئية بوسعها أن تكون موقع مقاومة للاستعمار المعرفى والإبداعى، ولإعادة صياغة وتشكيل القصص المحلية الخاصة بكل ثقافة. ضدّ أطروحة النسبية الثقافية التي تشتغل وفقها فرضية التتوّع الثقافى، يقترح هومي بابا التداخل والتناسج بين السرديات⁴. والمسألة الأهمّ هي : كيف لثقافة ما أن تبني نفسها وأن تعترف بذاكرتها وأن تخاطب الثقافات الأخرى من موقعها الخاص، وأن تعيد تجديد قصصها ومخيالها؟ كيف لثقافة ما أن تتجدّد وأن تتطوّر وأن تصبح عالمية؟ وليس كيف نحافظ على هويّتنا ونعود إلى أصولنا ونتمسك بحصوننا كخير أمة أخرجت للناس؟ وهنا علينا تنزيل أسئلتنا في مفردات الجغرافيا السياسية وسياسة الأجساد بدلا عن التاريخ الخطى للحدّثة الأوروبية⁵.

بين الخيار الديكولونيالى الذي يطلب ضرورة فكّ الارتباط مع الغرب، والدراستات ما بعد الكولونيالية التي تقوم على مفهوم الثقافات الهجينة وتقترح مفهوم الفضاء الثالث براديجما للحياة الإبداعية في مجتمعات ما بعد كولونيالية سنحاول قراءة مسرحية جاكرندا وفق المقاربة

- 4 - انظر كتاب : إريكا فيشر، من مسرح الثقافة إلى تناسج ثقافات الفرجة، ترجمة خالد أمين، العراق، دار الفنون والآداب، 2020
- 5 - انظر كتاب : فتحي المسكيني، هذه الذات ليست لك، صدوع ديكولونيالية، تونس، دار الأمانة للنشر، 2025
- 6 - حول مفهوم التناسج الثقافى انظر كتاب : خالد أمين، السلطة والمعرفة في المسرح العربى، مراجعات ديكولونيالية، طنجة، المركز الدولى لدراسات الفرجة، 2025.
- 7 - انظر كتابنا : الفنّ وسياسات الذاكرة، هل يمكن الخروج من جماليات الغرب؟ تونس، أركاديا، 2024
- 8 - انظر كتاب : عبد الحليم المسعودى، المسرح التونسى، مسارات حدّثة، تونس، دار الأمانة للنشر، 2025
- 9 - انظر كتاب : محمد المديونى، إشكاليات تأصيل المسرح العربى، تونس، بيت الحكمة، 1993

الأجساد. فهي تحرير للغة في معانٍ ثلاثة :
 أولاً من غربتها حينما تتكلم في غير لفظها (ما
 يتجلى في عنوان المسرحية بلفظ غريب عن لغة
 لم تسترجع بعد قدرتها على الكلام بنفسها).
 وثانياً هي تحرير للغة من صمتها حينما تمنع
 من الكلام في غير اللغة الميَّنة. (وهو ما يتجلى
 منذ انفتاح الرّكح). وثالثاً : تحرير اللغة من
 يأسها حينما لا أحد يسمع صوتها. (وهو ما
 يتجسّد في آخر مشهد من المسرحية حينما
 يقطع المسرح لسانه على ركحه الخاص).

الصمت هو الإمكانية الأولى لدفع الرّكح نحو
 الفضاء الثالث¹⁰. فضاء بيني هجين يتأرجح
 بين ما يُقال في اللغة الميَّنة حول أنفسنا ولغة لا
 تزال في ظلمة الرّكح. ربّما يكون الكلامُ تهمة
 أو جريمة. لذلك حضر الصّمتُ مستوطننا
 مساحة غياب اللغة الحيّة. من أجل ذلك كانت
 العتمة لتتظلم شكل ظهوره، وكان مكانه كئيباً
 ورمادياً وغامضاً معاً. نور شاحب أقرب إلى
 الليل منه إلى النهار وسماء مكفهرة بالسحب
 الكثيفة التي تُنذر بالصواعق. موسيقى أشبه
 بنواقيس الخطر مع صوت سيّارة إسعاف ونباح
 كلاب سائبة ونقيق ضفادع مزعجة. هكذا هي
 طقوس مسرحية جاكرندا بشخصيات تصير
 أحياناً مجرد أشباح، بقصص معطوبة وأرواح
 مكلومة وقصص حبّ مستحيل ورائحة الغدر
 تدفع بالمكان إلى تقيؤ منّ عليه من الأيدي
 الوسخة. المكان ضيق جداً والعتمة تلفّ
 الجميع في دائرة مربّعة. ورغم ذلك، يُصرّ
 الرّكح على جعلنا نرى ما حدث لنا. لأننا نادراً
 ما نكون قادرين على التحديق في ظلام أنفسنا
 وما يحدث تحت سماء أنفسنا، وما يُدبّر بليل



عبد الحليم السعودي؛ كاتب وناقد مسرحي

على نحو ما. ويمكننا العثورُ على مواضع هذا
 الاستشكال في العنوان أولاً ثمّ في المشهد الأوّل
 الذي يفتح على سؤال «اشكون؟» الذي يتمّ
 تكراره في فزع من لدن شخصيات الرّكح. ثمّ
 تتشظى علاماتُ الفضاء الثالث في مضامين
 المسرحية : أحداث المسرحية تقع في تونس
 آخر القرن الماضي، لكنّها تحيل على هاملت
 شكسبير، تلعبها أجسادُ تونسيين يعانون من
 تعاسة ما حدث لهم من ظلم وقهر وهرسلة
 جنسية واستعباد في العمل، ومراقبة ومعاقبة
 وجرائم قتل وفساد، لكنّها تحيل على أسماء
 أخرى «تروتسكي»، «العشاء الأخير قبل القبض
 على المسيح من أجل صلبه..»

مسرحية جاكرندا تتوزّع على ثلاث لحظات
 فلسفية لتحرير اللغة من أجل ابتكار الفضاء
 الثالث وفتح المسرح على فضاءات تهجين
 وتجديد للخيال وللخطاب ولجغرافية

10 - حول مفهوم الفضاء المسرحي، انظر كتاب : عبد الحليم السعودي، في جمالية الفضاء المسرحي، مقارنة تحليلية لمسرحية «عرب» للمسرح
 الجديد، تونس، أركاديا، 2025

هو أرضية للصرّاح الذي سنسمعه بأصوات مقهورة، وأرواح معطوبة. ما وصل إلينا هو أننا جميعا معتقلون في عتمة ما حدث لنا من خيبات أمل في وطن لم يجد الطريق إلى النور بعد.

صمويل بيكات الذي حوّل المسرح إلى ركح للعتمة والفرغ، والكتابة إلى

«نصوص من أجل اللاشيء»، صاغ ثلاثة أسئلة عبثا بجديّة ايمانويل كانط الذي اعتقد أنه أسس للكونية المعرفية والجمالية. هذه الأسئلة يستحضرها ألان باديو صانعا ركحا فلسفيا بين غرب منتصر وغرب عديمي بلا أفق. بين أسئلة كانط - «ماذا يمكنني أن أعرف؟ ماذا ينبغي عليّ أن أفعل؟ وماذا يحقّ أن أملك؟»- وأسئلة بيكات «أين سأذهب لو كان يمكنني أن أذهب؟ ماذا سأكون لو كان يمكنني أن أكون؟ ماذا سأقول لو كنت أملك صوتا؟»¹¹.

المسرح هاهنا لا يعرف (لأنّ المعرفة ترفّ ميتافيزيقي)، ولا يفعل (لأنّ الفعل ادعاء سياسي) ولا يأمل (لأنّ الأمل وهم لاهوتي). إنه فقط يريد أن نذهب معه إلى مكان آخر لأنّ المكان الذي نحن فيه قد تعطلّ أو قد أصيب بالخراب. وهو يريد منا أن نكون لأننا لا نوجد أو نحن فقط «موتى لابسين حوايج» وفق عبارة نص جاكرندا. ونحن لا نأمل في أيّ شيء بل فقط نرغب في أن نصرخ، أي أن يكون لنا صوت نصرخ به. فهل لدينا أصوات كفيّلة بأن تصل؟ محمود درويش قال ذات مرّة «طوبى لشيء لم يصل»



مسرحية جاكرندا / نزار السعيد (المسرح الوطني التونسي - 2025)

ضدّ أنفسنا. هويّات تصنع ومشاعر تُقهر وتراجيديا تُعيد نفسها في شكل مهزلة. كيف يمكن للمسرح أن يحزّرنا؟

صمت ثقيل بالأسئلة المستحيلة هو الذخيرة الميتافيزيقيّة التي يفتح عليها اذن ركح مسرحيّة جاكرندا. ثمانية أشخاص أو أشباح يتقدّمون متلخّفين ببدايات سوداء نحو الجمهور، كفيّلق عسكري. أو كاقترحام بوليسي. لا شيء يملكون غير الصمت والتحديد في الفراغ. فراغ العيون الصامتة التي هم إليها ينظرون. كما لو كانوا يبحثون عن شيء ما. فهل يعرفون عمّ جاؤوا يبحثون؟ ربّما جاؤوا للبحث عن الجلاّد أو عن الضحية؟ أو عمّن يُنقذهم من كارثة هم منها هاربون؟ لا أحد يعلم لأنّ مساحة «الربّما» شاسعة ومبهمّة. وما أضيق العالم بلا «ربّما».. المسرح هاهنا يتجلّى بوصفه زمان العتمة ومكانها معاً. الضوء شاحب دوماً.. بين الليل والنهار هو وضعيّة شعوب بلا بوصلة. لا هي تكلمت حتى يسمّعها العالم، ولا هي صمتت كما يليق بصمت عظيم على حدّ تعبير نيتشه. لكنّ الصمت المؤقت الذي يفتح عليه الرّكح

11 -A .Badiou, Beckett, l'incroyable désir, Paris, Pluriel, 1995, p.12

التي أُصيبت بالجنون بعد غدر الحبيب بها وهجره لها. فتاهت في المكان تروح وتجيء دون أيّة ضرورة أو حاجة لها. هي فقط تريد أن تنظّف المكان. وهذا يعني أنّ المكان الذي تقترحه المسرحية مكانٌ وسخٌّ جدًّا بل هو يبعث على التقيؤ. هل يصلح المسرح لتحرير المكان من الأيدي الوسخة؟

المكان إذن هو المسألة الكبرى. من أيّ موقع نتكلّم؟ هذا هو السؤال الأوّل في المقاربة ما بعد الديكولوجيا.. أيّ جغرافيا للأجساد تجمعنا؟ ذلك هو ما يحدّد طبيعة الخطاب والصوت والكلمة. فالمكان هو «مركز للاتصالات» لكنّ لا أحد من شخصياته يتواصل بشكل إيجابي مع الآخر. يدور الجميع في دائرة مُفرّغة. تُوثّتها علاقاتٌ غامضة مشوبة بالخianات والغدر وخيبات الأمل. وهو خطاب يأتي على لسان ألفة المجنونة: «ما فيبالكمش اللي السنتر مبني على جبّانة؟ ما فيبالكمش اللي الصيودة متاع البلفيدير يوكّلو فيهم في لحم البيبيات متاع الكورتاج.. وأتو البرياشة يحضّرو في انقلاب في البلاد؟ ما فيبالكمش اللي في ها البلاد الليل فيها ما يوصّيش على النهار والفجر حفيان والعصر حفّار قبوره، والمغرب عسّاس نعوش.. ما فيبالكمش اللي العشّاق ما عادوش يرندفو قدّام المسرح البلدي.. ما فيبالكمش اللي الاتصالات الخامجة اللي تعملو فيها في السنتر تنقيد في مكاتب الضبط فوق الفوق في صفاق قبة السماء.. وكلامكم يترجم قيح ودم وسفا وطاعون وكوليرا وقلة بخت وشيح في الأرحام ونواصي وعتب.. وهزاييم وجرايم وفضايح وحجر من سجّيل تصبّ بيه المطر على رؤوسكم»..

جاكرندا شجرةٌ تنثرُ زهورها الميّتة على لغة يتمّ اغتيالها في السنة أصحابها من أجل أن تُكتب بأجساد متألّمة وأحلام مهدورة ومشاعر

وقال أيضا «لا يصل الحبيب إلى الحبيب إلاّ شهيدا أو شهيد». وفي جاكرندا لا أحد يصل إلى أيّ مكان. لأنّ المكان الذي يقفون فوقه «جبّانة» قديمة. فكيف يمكن الرقص في مقبرة؟ قالها جبران ذات مرّة.

ما هي جاكرندا أو من هي؟ بين السؤال الأوّل والثاني مسافةٌ معتمّة بين الشجرة والفتاة المجنونة والمغدورة في حبّها. الغدر أيضا مكان لا يصله النورُ إلاّ شاحبا. هي حرفيا شجرة أصلها من أمريكا الجنوبية، لكنها تنبت أيضا في كلّ الأماكن الحارّة، ويصل ارتفاعها إلى خمسة عشر مترا.. لكنها ليست مثمرة، وأزهارها جميلة لكنها سريعة السقوط، وهي شجرة خطيرة لأنّها تخرب جدران المنازل. عنوان المسرحية مريب جدًّا: فهو بلغة غير لغتنا، وجاكرندا شجرة من بلاد غير بلادنا، عالية لكنها غير مثمرة، جميلة لكنها مخزّبة للعمران. العنوان غريب بلفظه مريب بمعناه غامض بغيابه فهو لا يظهر إلاّ في آخر مشهد حيث يقطع المسرح لسانه وزهور جاكرندا تساقطُ كدموع الآلهة. اسمها غريب وبه عجمة، وكلّ لغة لا تفتح على الغريب لا تُنبت غير القحط. غريبة هي جاكرندا لكن الفنّ أرض لولادة الغرباء أيضا. وليس أكثر وجعا من غربتك داخل وطنك. كلّنا جاكرندا، والمسرح يجمعنا بوصفه وطننا للغرباء في أوطانهم. لذلك نحتاج إلى لغة أخرى لمخاطبة أنفسنا الغريبة عن الكلام الميّت في حناجرنا. كل مسرح يولد على جثّة لغة لم تعد قادرة على قول حقيقة ما يحدث لنا. لذلك كان الصمت لتتظيف الفضاء المسرحي من اللغة الميّتة، لغة ماتت من فرط سكوتها عن الحقيقة. وحينما يفتح الرّكح على فضاءٍ آخر، تركض الحقيقة مفزوعة على الرّكح وقد تحرّرت من مذبحه الصّمت.

جاكرندا هي مجازٌ للعبور إلى الشخصية «ألفة»

مغدورة، في مجتمع صار فيه الكلام «يترجم إلى دم وطاعون وهزائم وفضائح وجرائم». كيف نتطهر من الكلام الذي تم سفك دماؤه فوق رؤوسنا؟ كيف يحزرننا المسرح من هذه المذبحة؟ في جاكرندا يولد المسرح من شجرة فقدت عطرها، لذلك فهو ابتكارٌ للغة أخرى لإعادة تشكيل حكايتنا وهويتنا. جاكرندا تولد من حالة يأس كبرى، لكن ذلك اليأس هو ما سيدفعنا إلى استعادة اقتدارنا على ابتكار أنفسنا، باستعادة القدرة على الحب. حينما يستحيل الحب يولد اليأس. فلنقطع اللسان الذي لم يصل بعد إلى لغة تجعل الحب ممكنا مرة أخرى. ولنشيع جنازة مسرح لا يدرّبنا على محبة أنفسنا واختراع فضاء ثالث فيما أبعد من البكاء على الكلام الميت حول أنفسنا (الهوية الجاهزة) من جهة، واليأس من لغة سوف تأتي (الحل العدمي) من جهة أخرى..

وهو ما جاء على لسان «الزاوق» أحد الشخصيات في المسرحية: «الجوّ ما يعجبش كأنّها باش تخلى، ما نيش عارف شنوّة صاير في البلاد علامات الساعة حتى السحاب في السماء متكّم راكب على بعضو لونو أخضر والقنطرة اللي تهزّ لرادس تملصت وشيرة اللاك

سياسات جديدة للفضاء المسرحي فيما أبعد من مذبحة الكلام الميت، بما فيه كلام الغرب عنّا الاستعماريّ عنّا، أي على نموذج شكسبير الذي طالما تمّ اعتباره نموذجا لمسارحنا. لقد جلب المسرح ما حدث وقال للمشاهدين: هذا ما حدث لكم، الآن بوسعكم التّحديق بعيونكم وبلغتكم الخاصة في هذا الظلام وإعادة اختراع المرئي وتشكيل الذوات وتهجينها ودفعها إلى الفعل، وذلك من أجل إعادة تشكيل الهوية التي بوسعها أن تُقال في لسانها الخاص. وإن لم يكن المسرح قادرا على إنقاذنا، حسبه أن يجمعنا لنشاهد قصّتنا معاً، ونتأمّل مواضع العطب والصمت والألم. بوسع المسرح أن ينظف المكان الذي يجمعنا، أو أن يكون بوصلة تُوجّهنا في العتمة. بوسع المسرح أن يمنحنا لسانا جديدا خاصا بنا وأن يخاطبنا قائلا: حدّقوا مليا في هذا الظلام الفسيح، فهو ظلامكم الخاص. هذا أنتم فلتكن لديكم الجرأة على اقتحام فضاء ثالث قبل أن يتمّ قطع ألسنتكم مرة أخرى. تكلّموا إذن حتى تحافظوا على ألسنتكم. أنتم فقط ما تقولونه حول أنفسكم. فاللسان الذي تمّ قطعه ليس لكم. آن الأوان أن تقولوا من أنتم بلغتكم ■

2 غارقة في ماء أصفر ريحتو كبريت واصل للشرقية..يا مدام راهي باش تخلى عمري ما ريت الجران هاجم على السنتر شيء مخلط بالدم والقيح»..

خاتمة:

جاكرندا مسرحية سياسية ما بعد كولونيالية بامتياز وذلك في معنى دقيق جدا: إنّها تدفع بالركّح إلى تنضيد



مسرحية جاكرندا/ نزار السعيد (المسرح الوطني التونسي - 2025)



لا تتعلق هذه الورقة بتحليل مستفيض حول الذاتية والغيرية مفهوميًا، ولكن هي مناسبة فقط لالتقاط إشارات، أشياء صغرى، علامات طفيفة يمكن أن نستدل بها حول المساحة الفاصلة بين الإقليمين، وما المسلك الجغرافي الذي يقترحه عرض جرس لعاصم بالتوهامي (2025/ إنتاج المسرح الوطني) ضمينا على الذات تجاه هذه المساحة الحدودية. إننا أمام جيل جديد استفاد كثيرا من الأجيال السابقة، ولا زال.

تتعلق بداية هذه الورقة بمصطلح الجرس (la cloche)، ونحن نعود إلى ذلك لأنه التوقيع الأول الذي يحمله هذا العرض كعنوان... جرسه الأول. ولفهم هذا الغرض (objet) كان لزاما علينا العودة إلى الأصل الإيتيمولوجي لتفكيك تشكّله. تعود الكلمة الفرنسية إلى اللاتينية الشعبية *clocca* (latin populaire) وهي تخضع في ولادتها إلى المحاكاة الصوتية (Cloc- cloc). تم الاستحواذ على هذه الكلمة من اللغة السلتية القديمة (langues celtiques) وهي عائلة لغوية كانت تضم الغالية (فرنسا الحالية) والغالية القارية (أوروبا الوسطى والشرقية). أما الظهور العيني للجرس فهو يعود إلى ألفي سنة قبل الميلاد في الصين، في حين أنه ظهر في العالم الروماني في القرن الأول قبل الميلاد لتستحوذ عليه المسيحية في استعمال فذ وخاص في القرن الرابع.

جرس المسرح... جغرافيا الذات



بقلم :
عمر علوي*



* أستاذ مساعد، وباحث في الجماليات. صاحب كتابي التفكير والحدود (2021)، وفتحي المسكيني. الفيلسوف النابته (2023).

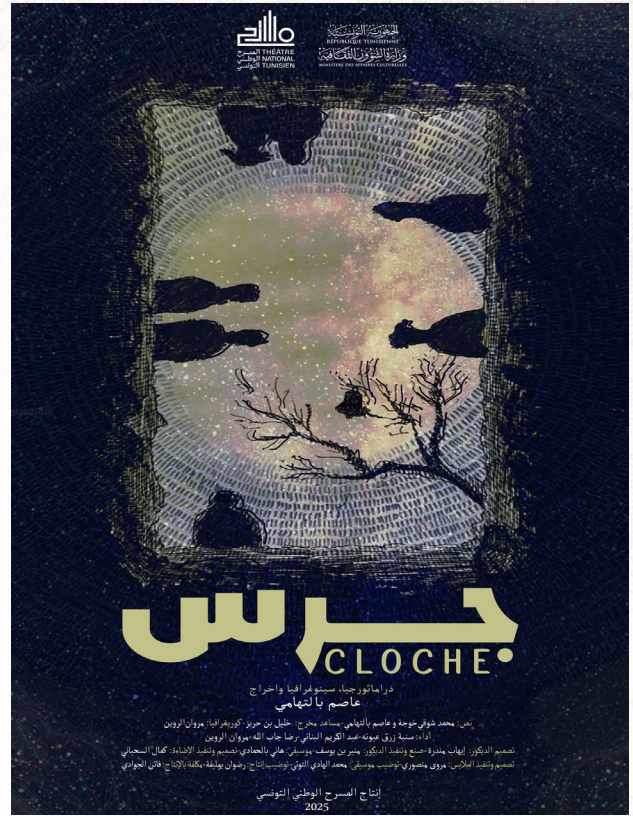
المعنى الثالث وخاصة في الطقوس والأعياد على العبور من الدنيوي إلى المقدس. ومهما اختلفت التأويلات فإنّ الجرس هو غرض لضبط إيقاع الرحيل أي إيقاع العبور يسميها هيدغر انفتاح الكينونة. فصوت الجرس ليس مجرد ضجيج، بل هو نداء. إنه يفتح عالماً. أمّا ريكور، ولأنه يختلف عن أنطولوجية هيدغر فيقول بأنّ صوت الجرس ذاكرة قبل أن يكون إشارة. فهو لا يقول فقط «تعال»، بل يُذكرنا بأننا قد سمعنا. ومهما اختلفا فإنّ الجرس هو ماهية التذكير بأنّ هناك مساحة على الكينونة عبورها، أو سكنها أو التفاوض حولها.

أمّا في اللغة العربية، فإنّ مصطلح جرس سيتفرق معناه بين القبائل. ولكن المعنى الأخص الذي يعيننا هو التالي: جرس الدهر فلانا بمعنى حنّكه وجعله خبيراً بالأمر.

هذا التفكيك الاصطلاحي للجرس نجد صدها في الفنون البصرية مثلاً. إن الدلالة الرمزية الأولى لـ angelus وهو المرور إلى الزمن الروحي، هي لوحة أيضاً تحمل نفس العنونة لجان فرانسوا مياي (1857-1859)



Jean-François Millet, L'angélus, Peinture à l'huile, 1857/1859, 55,5 x 66 cm



معلقة عرض جرس، إخراج عاصم بالتوهامي، 2025، إنتاج المسرح الوطني

لقد تمّ تنظيم استعمال الأجراس من قبل الرهبان البندكتيين (les moines bénédictins) ليكون وسيلةً لضبط إيقاع العالم.

«صلِّ واعمل (ora et labora) -». كان الجرس يدعو إلى الصلاة، والعمل، والتأمل. وبذلك أصبح أداةً للزمن، ونداءً صوتياً يُنظّم حياة الجماعة حول الإيقاع المقدّس. أما الطبقة الرمزية للجرس فقد اخترعتها المسيحية واستحوذت عليها. وهي طبقة تحيل على ثلاثة مستويات متراكبة كلها تتقاطع عند مفهوم العبور. يعود المعنى الأول للجرس إلى صلاة أنجيلوس (Angélus)، أي المرور من الزمن الدنيوي - أي العمل - إلى الزمن الروحي. أمّا المعنى الثاني فهو خاصّ بالجرس الجنائزي، أي طقوس العبور من الدنيوي إلى الأبدى (glas funèbre)، فيما يحيل



ورغم عدم مرئية الجرس في هذه اللوحة، فإنَّ صدها الصامت يُعلِّق زمنَ العمل فينقطع الفلاحان عن مهامهما، وحتى الأشياء كالرفش والنقالة اليدوية بدورها تستقيل من وظائفها. إنَّ المقدَّس يَفْتَح لحظةَ المقدَّس. ومن ثمَّ فهو يشكِّل المشهد الصوتي لصمت اللوحة إستدلالنا عليه بملامح البرج الجرسى للكنيسة (La flèche du clochet) الذي ينتظم عالم البشر وعالم الفن وفق اتجاهه. ومهما يكن فإن اقتران la cloche و la flèche هو اقتران بحسبان. بمعنى أن صدى الجرس هو هذا السهم الذي يوجه خطى البشر.

ومهما اختلفت هذه الأعمال الفنية فإنها تلتقي عند المساحة التي على الكينونة عبورها نحو آلهتها. وهذا تماما ما نعثر عليه في جرس، هذا العرض الذي قدم في فضاء الفن الرابع. والعنونة بوصفها العتبة الأولى فهي لا تحمل هنا سوى وظيفة تعيينية وإذا خصصنا فإنه تعيين حدثي. إنَّه العمل الذي يسمي منذ البدء ويشير إلى واقعة أنطولوجية تتعلق بالعبور أو بمعانية مساحة الفراغ الكبرى التي تجد الكينونة نفسها إزاءها. لذلك فإن العرض يستولي على الجرس كي يوقع نفسه.

ما يفعله المخرج، أنَّه يستولي على الجرس المسيحي بعامة ليقلمه، ويهدِّبه، ويفرغه من المعنى التيولوجي والميتافيزيقي، ويحقن به جرعة أنطولوجية حول عبور الكينونة نحو أنها. وفي الحقيقة أن صوت الجرس أو الناقوس المسيحي وقع استبداله بالأذان في التراث الإسلامي، مخافة صوت الحديد الثقيل. ولأنَّ الدرس الذي اقترحه عاصم بالتوهامي لا

يتعلَّق بهذا ولا ذاك، ولكن بالكينونة وهي تعالين مصير السُّؤال، فإنَّ هذا الجرس هو جرس التسأل حول إمكانيات الفراغ. ويبدو هنا أننا إزاء مسرح يعيدنا إلى أصل السُّؤال، فلا يفعل غير تصحير المشهد وتفقيره أمام قلب عابر مسكون بهاجس خفَّته وخوف من هواء ثقيل لا يصل رثتيه.

«إنَّه قلبي المر الذي يرتجف بين الضلوع كلِّ مرة، بقاياها مبعثرة، أنفاسه متعثرة، أشلاءه معلقة/ إنَّه الجرس الأخير/ لعله أنا؟»¹.

ربَّما يتعلَّق كلُّ العرض بللملة أشلاء القلب، أو بتجميع قوة ضخ الدماء، ومن ثمَّ فإنَّ صوت الجرس الذي يوقِّع كلَّ العرض لا يوقِّع سوى ماهية السُّؤال الأخير: من أنا؟ التي علقت في وحل امتلائها وأضاعت إمكانيات فراغها: أي

1 عاصم بالتوهامي، محمد شوقي خوجة، جرس، 2025، نص غير منشور. إنتاج المسرح الوطني.

يشدنا إلى الأرض في حقيقة الأمر، لذلك بدت هذه الطاولة تدور حول نفسها وتتأرجح. ولأن المسرح يسأل الأشياء، فإن الطاولة ليست ما تحت اليد كما يقول هيدغر³ أو ما ينتظم حولها عالمنا المألوف، أو هي موقع اللقاء والضيافة، ولكن المخرج يحافظ فقط على معنى دقيق. إن الطاولة هي ما يجمعنا ويفرقنا في الآن. ولأنها مساحة فإنها تنتمي إلى عالم البشر، لذلك تربط الناس ولا تذيب تفردهم. إنها تفتحهم لا على إمكانية الحركة كما يشير ميلو - بونتي، ولكن على إمكان السؤال. ومن ثمة فإن ما يجمع البشر هو الفراغ والقدرة على التفاوض وتشكيله.

ما يبدو مثير أيضا هو الشكل السفلي للطاولة. إن أسفلها وفي تصميمه يحافظ على عراءه، (Bare wood) أي بوصفه خشبا عار من الصقل والتهذيب. ولكن المتمعن لا يلحظ خشبا، إنما هي طاولة صخرية اقتطعت من جدار كهف. لكن ماذا يعني أن نلتقط الطاولة من الجدران الصخرية؟

في حقيقة الأمر أن ما يريد قوله المخرج أن الفضاء المسرحي هو تماما أمثلة الكهف. أي هذا الحدّ الفاصل بين الصورة والسيملاكر⁴.

كيفية تربية الفراغ كي تكون الأنا أكثر خفة. هل الفراغ مشهد؟ في العرض لا تقول الشخصية الثالثة سوى أنها والفراغ توأمان. الفراغ هو الأصل والولادة وتسريح الفكرة وتسديد الدين وإيقاع السمع. ومن ثم فإن النص وفي الفصل الرابع يكشف عن الورشة التي يشتغل فيها مخرج العمل، وهذا هو المعنى الأساسي الذي يعيننا. ولأن الذات قد ملّت إفراط الإشباع فعلى المسرح تربية الفراغ. الملاحظة الثانية تأتي من استحواذ المسرح على العشاء الأخير لدي فانتشي. حين صحر المخرج الفضاء المسرحي لم يحافظ سوى على الطاولة المشدودة إلى السماء، غير أنها



ليست طاولة المسيح حين صرح «الحق أقول لكم إن أحدكم سيسلمني»²، لقد أفرغ الطاولة من التاريخ الديني وعلقها. إن ما يعلقنا هو ما

2 إنجيل متى، الإصحاح 26، الآية 21.

3 عد إلى: مارتن هيدغر، الكينونة والزمان، ترجمة فتحي المسكيني، مترجمة إسماعيل المصدق، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2012، الفقرة 15، ص. 152 - 162.

4 في الاختلاف بين الصورة والسيملاكر يمكن مراجعة كتاب: جان بوردريار، المصطنع والإصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله، مترجمة سعود المولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008.



ولأن سؤال الكهف يخصّ الحقيقة، فإنّ سؤال العرض هو سؤال يخصّ سطح الطاولة الصخرية بوصفها صحراء قاحلة بيني وبينني، وبين آخري بوصفه أناي الدفينة. أمّا الشمس فهي لا تأتي إلاّ من عمق الطاولة، أي من بطن الطاولة بوصفها مساحة جغرافية تفصلني

عن الآخر الذي يجلس في الجهة الأخرى من عالمي.

إذا كان دي فانتشي يضعنا أمام محاكمة بوصفنا مشاهدين، فإنّ عرض جرس يستقل لنا كرسيًا بوصفنا جزء من محاكمة ما الذي فعلناه بإمكانية الفراغ التي بحوزتنا. الظلال في هذا العرض لا تنعكس على الجدار، ولكن المخرج يتتبع الظلال التي تسكننا. ومن ثمّ ليس هناك من حقيقة سوى حقيقتك، وحقيقة الظلال التي تملؤك وتثقلك وتقتلك. ولأنّ سؤال الهوية سؤال يخصّ الامتلاء، فإنّ فهمها يتطلب تفكيك كمية الظلال التي بحوزتك.

«ردوا لي وجهي فكثرة الوجوه السوداء قد شوشت نظري

مخيبها كي تتولد ضايح...تفركس على روحك في عينين الغير... ذاكرتي دارو باها القطعية شفتوها وخلوني طاسة تقربع»⁵.

إذن ما الذي يمنحنا هذا العرض ؟ يبدو أن هذا الفراغ الذي تنتهي إليه الكينونة،

كما ينتهي عنده النص والسينوغرافيا لا يحيلنا سوى على مشهد لا يمكن معاينته إلا حدوديا. ومن ثمة فإن الصورة، والسيملاك، والاستعارة، والوجوه المتعددة بوصفها أقنعة أي كل البلاغة المسرحية التي اعتدنا على معاينتها، لم تعد ناجعة أمام كنه هذه الجغرافيا الجديدة التي تجد الكينونة أو الذات نفسها أمامها. ومن ثمّ يبدو أنّ العرض يقترح نشاطا تحليليا جديدا يتناسب مع ماهيات الصراع التي يخوضها وجه الذات الذي امتلأ وجوها. أي أنّ العرض يقترح وبشكل سرّي ما يسمى اليوم بالمشاهد الحدودية. إنّ فحوى الطاولة هي السؤال، ولكن السؤال بوصفه تفكيكا للمشاهد الحدودي الذي تتصارع فيه الشخصيات. لذلك فإن السؤال هو جغرافيا بامتياز لأنّه مساحة الاحتكاك/: إنّه كاشف للطريق، وارتداد إلى الشك، وانفتاح أبواب، واحتراق، وارتواء من الضمأ، وغريق، ونجاة، ومرض، وانبلاج روح جديدة، وتثبيت للحقيقة، وارتداد للخطأ، واقتتال، ولذة، ووهم، وفراغ. وفي حقيقة الأمر أنّ السؤال لا يفعل غير إحداث العطب داخل

5 عاصم بالتوهامي، محمد شوقي خوجة، جرس، مصدر مذکور.

أجل تربية خفة الكينونة كي تعبر سالمة.

الامتلاء، ومن ثمّ فهو يزرع مساحات فراغ...
رئة الحياة ذاتها.

قائمة المصادر:

هذه الرئة هي الطاولة التي تفصل وتصل.

إنجيل متّى، الإصحاح 26، الآية 21.

وفي اعتقادنا أنّ هذه هي جدة هذا الطرح الجمالي. العرض إذن يقترح المشهد والمنهج في ذات الكرّة. وبدل التفكير في الحدود الفاصلة بين الذات والآخر، وبين الذات والذات عينها إقليمياً، أضحت المسألة ترتبط أكثر بالمشهد الحدودي كمشهد سائل ومتغيّر ومجال خصب للهويات الناشئة. وهذا السيلان في تقديرنا ناتج عن التدفقات العابرة للوجوه. وبدل النزوع نحو الإبتستيمولوجيات المتصلبة، أصبح المشهد الحدودي مفهوماً يحتضن التفاوض والصراعات وشطب الظلال والوجوه الوهمية التي لا تخصّنا. إنّ التموقع وإعادة التموقع من

بالتوهامي (عاصم)، محمد شوقي خوجة، جرس، 2025، نص غير منشور. إنتاج المسرح الوطني.

بورديار (جان)، المصطنع والإصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله، مرتجعة سعود المولى، بيروت، المنظمة العربية للترجمة، 2008.

هيدغر (مارتن)، الكينونة والزمان، ترجمة فتحى المسكينى، مرتجعة إسماعيل المصدق، بيروت، دار الكتاب الجديد المتحدة، 2012 ■



مسرحية جرس / عاصم بالتوهامي (المسرح الوطني التونسي - 2025)

مسرحية «حدّث» لإحمد إدريس
من إنتاج المسرح الوطني التونسي



يقول هانس تيس ليمان Hans-Thies Lehmann في كتابه عن المسرح لما بعد الدرامي: «إنّ الفلاسفة، رغم أنهم يتأمّلون في «المسرح» كمفهوم وفكرة بشكل متكرّر للغاية، بل ويحوّلون «المشهد» و«المسرح» إلى مفاهيم أساسية في الخطاب النظري، فإنّهم نادراً ما يكتبون بشكل ملموس عن أشكال مسرحية محدّدة أو عن ممارسين مُعيّنين.¹ وما دمتُ قادماً من أفق الفلسفة، فسأحاول اختراق هذه القاعدة والحديث عن جماليّة التحرّر في المسرح انطلاقاً من مثاليين بليغين للتعبير، في آن، عن خصوصيّة المسرح التونسي وعن فكرة التحرّر من النصّ المميّزة للمسرح لما بعد الدرامي، أو من التحرّر من نمط خطاب العنف المهيمن على الثقافة العربيّة عموماً وعلى الثقافة التونسيّة بشكل خاصّ. المسرحيّة الأولى هي مسرحيّة «حدّث» لمحمد إدريس وحسن المؤدّن، والثانية مسرحيّة «آخر مرّة» لوفاء الطوبوي.

من «حدّث أبو هريرة قال» إلى «حدّث»

مسرحيّة «حدّث» التي كانت «حدّث أبو هريرة قال» من إنتاج المسرح الوطني التونسي. وهي تتميز ببعدها الصوّفي. وعلى نقیض ما صار سائداً اليوم، ليست المسرحيّة اقتباساً لأثر مسرحيّ غربيّ، بل هي تمرين مخصوص لنمط من الفعل المسرحي انطلاقاً من نصّ تونسيّ. في العرض قبل الأوّل قراءة

جماليّة التحرّر في المسرح التونسيّ



بقلم :
الطاهر بن قيزة



¹ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby, Routledge, 2006.



محمد إدريس : كاتب وممثل ومخرج مسرحي

الصباح بعنوان «شهادة متفرج للعرض الوحيد لـ «حدث أبو هريرة قال»: من نصّ الرواية إلى رواية النصّ»²، نُشر قبل العرض الأوّل وتساءلتُ: «كيف السبيل إلى عرض معنى قد يكون مسلك الفهم فيه خروجاً عن منحى النصّ؟ وهل يمكن للمخرج ألا يُخرج من حيث يرى، وألا يُفرج عن الرؤى الملازمة لموقعه، ولموضعه، ولثقافته، المنسيّة والمعلومة، الكامنة فيه والمحدقة بدلالة الكلمات والمسطرة لاتّجاه المقول؟»

من هنا بدا لي مشروعاً أن أطرح السّؤال التالي: «ألا يعني الاهتمام بمثل هذا الأثر رغبة في رفع تحدٍّ يسمح بالدفاع عن أطروحة طريفة مفادها أنّ النصّ لا يمثل سوى عنصر واحد من عناصر العمل المسرحي؟ ألا يمكن تخيّل نصوص عدّة لسينوغرافيا وإخراج واحد؟» وقد حصل ما توقّعتُه فعلاً. فمن يشاهد «حدث أبو هريرة قال» لا يمكن ألاّ يشعر، بثقل نصّ المسعدي وبكثافة سيطرة المخرج على ركحه، بحيث يحصل له انطباع بأنّ العرض هو نصّ على نصّ. ولم يُخف نصّ التقديم ذلك إذ اعتبر إدريس أنه يقدم «قراءة مُنتجة

لأثر محمود المسعدي وفي العرض الأوّل تحرّر كامل من نص المسعدي وقُدِّم العمل على أنه إهداءً إلى رباعيات الخيام. العرض قبل الأوّل قُدِّم في أواخر جوان 1998 والعرض الأوّل في 4 نوفمبر 1998. وقد لقيت هذه المسرحيّة التي عُرضت في بلدان عربيّة مختلفة استحساناً كبيراً، ومثّلت بالنسبة إلى كثير من النقاد حدثاً استثنائياً في المسرح العربيّ بشكل عامّ. تجمع بين العرضين مشهديّة جماليّة خاصة وأسلوب مميّز في الدراماتورجيا والسينوغرافيا والأضواء والملابس والموسيقى.

قُدِّم العرض قبل الأوّل بحضور الأديب محمود المسعدي نفسه. كتبتُ على إثره مقالا بجريدة

2 الطاهر بن فيزة، شهادة متفرج للعرض الوحيد لـ «حدث أبو هريرة قال: من نص الرواية إلى رواية النص، جريدة الصباح، تونس، عدد 16068، صفحة 10، 3 نوفمبر 1998.

حسن المؤذن: كاتب ومخرج مسرحي



وموازية للإبداع الأصلي انطلاقاً مما حرّكه فينا من تأملات وصور وهو اجس ورؤى». فعلاً، عبّر الفعل المسرحي عند محمد إدريس، بأبعاده المتعددة، عن موقف درامي صوّفٍ يختلف جذرياً عن رؤية المسعدي الذي تعلّل لرفض ربط نصّة بديراما محمد إدريس بأنّ هذا الأخير قد أقحم في عرضه شخصيات لا وجود لها في «حدث أبو هريرة» قال: «وهنا تكتسب المسألة دلالة خاصة: فأخرج هذا النصّ

مع الالتزام الحرفي به أمرٌ بالغ الصعوبة. وربما لهذا السبب، منح المخرج للنص سرديّة لا تُشبه سرديّة المسعدي. وقد يكون هذا التناقض الظاهريّ هو ما دفع المسعدي إلى محاولة إنقاذ نصّه من قراءة قد تمنحه حياة لم يتوقّعها، ومكّن محمد إدريس من أن يقدّم مسرحيته بغطاء صوّفيّ آخر طليق من كل نصّ، تتحوّل فيه السينوغرافيا باعتبارها أداة تشكيل للفضاء والصوت والإضاءة والتمثّل والحركة الى تعبير كونيّ يمكن أن يُدرّكه كل كائن بشريّ.

جمالية التحرّر في «حدث»

أعاد محمد إدريس صياغة مسرحيته بعنوان آخر هو «حدث»، ليُفسح المجال لتعبير ركيحيّ حرّ يُعيد تعريف اللّغة المسرحيّة من خلال أدواتها البصريّة والصوتيّة والجسديّة. وكما يقول أنطونان أرتو Antoine Arthaud في المسرح ونظيره: «نظراً لخضوع المسرح للكلام،

يمكننا أن نتساءل عمّا إذا كان المسرح يمتلك لغته الخاصة، وعمّا إذا كان من الخيال اعتباره فناً مستقلاً وذاتياً، على غرار الموسيقى والرسم والرقص... وعلى أيّ حال، فإن هذه اللّغة، إن وُجدت، فهي تُماهي الإخراج.³ بهذا المعنى، كان إخراج حدث بمثابة لغة مسرحيّة قائمة على الإيقاع، والملابس، والفضاء، والمشهديّة الركيحيّة بحيث يندرج العرض دون عناء ضمن ما يُعرف بالمسرح ما بعد الدرامي، الذي لا يعني القطيعة مع الدراما بقدر ما يعني إعادة تشكيلها وفق منطق جماليّ جديد.

ولا شكّ أنّ فكرة المسرح ما بعد الدرامي ترتبط بالتوجّه الفكري الذي رسمه جان-فرانسوا ليوتار Jean-François Lyothard في الوضع ما بعد الحداثي⁴، حيث أعلن عن نهاية «السرديات الكبرى» أي التأويلات والتمثيلات التي تُفسّر العالم بصورة إجمالية، تلك الروايات التي تُقدّم الإجابة الميتافيزيقية عن بداية ونهاية العالم كما تنتهي مع الوضع

3 Antoine Arthaud, Le théâtre et son double, Gallimard, 1938 p.74.

4 Jean-François Lyothard, La Condition postmoderne : rapport sur le savoir, éd. Minuit, 1979,

Ador- ، وتيودور أدورنو- Walter Benjamin ،
Roland Bar- ، ورولون بارت no Théodor
، وفردريش كيتلر Friedrich Kittler ،
، ومارشار ماكلوهان Marshall McLuhan ،
فضلاً عن تأثيرات السينما الجديدة.

في حدث، يتحرك الممثلون خلف حواجز شفافة، كأنهم كائنات معلقة بين الأرض والسماء؛ لا يُسمع لهم وقع، ولا يُرصد لهم زمن. تدور الأحداث في فضاء رمزي تتبدل فيه اللوحات والمواقف بسلاسة إبداعية يبقى فيها البناء الهرمي ثابتاً: يظهر من خلاله النزول في أوج يسره والصعود في قمة عسره. هذا التوتر بين الانحدار والارتقاء يُحاكي التجربة الصوفيّة، حيث لا يتحقق الكشف إلاّ بخرق الحُجب، ولا يُستخلص المعنى إلاّ من التناقض. تستدعي العلامات البصريّة والطقوس الحركيّة صوراً دينيّة، منها مشهد الصّلب الذي يُستعاد لا بوصفه حدثاً تاريخياً، بل رمزاً للتطهير والمُعانة الإنسانيّة. يتحرك الممثلون على تخوم الحضور والغياب، بين الحقيقة والوهم، وكأنهم يتهيأون للرحيل، مجسّدين نهجاً صوفيّاً يسعى إلى الكشف ويحيل إلى ما وراء القول المنطوق.

ورغم أهميّة ما أنجزه محمد إدريس من تجاوز للنموذج الكلاسيكي بتقديم عرض لا يخضع لنصّ ناظم، فإنّ هذا «التحرر» ظلّ تحرراً جماليّاً، لا يصدّم المتفرّج ولا يثير فيه القلق والحيرة اللذين يميّزان المسرح الملتزم. ولعلّ هذا الشكل من المسرح يجد تجسيده الأمثل في تجربة المخرجة وفاء الطبوبي، خصوصاً في عملها ما قبل الأخير آخر مرة سنة 2024.



وفاء الطبوبي؛ مخرجة وممثلة وكاتبة مسرحية

الما بعد حدثي التأويلات الوضعية التي تدافع عن التقدم وعن العقلانية الكونية ونموذج الدولة- الأمة، والحقيقة المطلقة، والأنوار المخلصة، والزعيم المنقذ. وقد أفضت هذه النهاية إلى تحولات جذريّة في المجتمع والفنون، ومنها المسرح، الذي لم يعد فيه النصّ خيطاً ناظماً للفعل المسرحي، بل عنصراً ضمن شبكة من العلامات البصريّة والصوتيّة والجسديّة. هكذا، تمّ تفكيك نموذج الجماليّة الكلاسيكيّة القائمة على وحدة الزمان والمكان، والشخصيات البطوليّة، والتناغم بين القول والحركة، لصالح جماليّة جديدة تتأسس على التعدّد والتشظّي، والتفكيك، والحضور الحسيّ. تشير كارن مونبي Karen Jürs-Munby في تقديمها لكتاب هانز ليمان إلى أنّ الملمح الأبرز في هذا التحوّل هو «الانتقال التاريخي من ثقافة نصيّة إلى ثقافة تمرّ عبر الصّورة والصّوت»⁵ وهو تحوّل لا يخصّ المسرح وحده، بل يتقاطع مع تحولات جماليّة أوسع تناولها فالتار بنيامين

5 Hans-Thies Lehmann, المرجع المذكور سابقاً، ص 1.

مسرحية آخر مرة

ما الذي يميز هذا العمل؟ بدت لي مسرحيةً آخر مرة حَدثًا مسرحيًا استثنائيًا من طراز الأعمال الكبرى التي تُوثق متحف المسرح التونسي الذي ما انفك المسرحيون يطالبون بإحداثه في تونس. ليس لأنها تقدّم نصًا محبوبًا بعناية فنيّة عالية فحسب، بل لأنها تطرح خطابًا تقوله امرأةٌ تتحدّث باعتبارها إنسانا، وهي دون ادعاءات نسويّة أو نضاليّة شعاراتيّة تقدم وجهة نظر تجسّم التحرّر الإيتيقي من نموذج الخطاب السائد، في تناغم مع ما تقوله هيلان سيكسو Hélène Cixous في ضحكة المدوسا: «لا بدّ للمرأة أن تكتب نفسها: يجب على المرأة أن تكتب عن المرأة، وتدفع النساء إلى الكتابة التي انتزعن منها بعنف كما انتزعن من أجسادهن؛ وللأسباب نفسها، وبالقانون نفسه، وبالهدف المميّت نفسه. ينبغي على

المرأة أن تكتب النصوص - وترتبط بالعالم، وبالتاريخ - بمحض حركتها»⁶. واللافت، أن وفاء الطبوبي تكتب من منطلق إنساني شامل، لا من زاوية نسويّة ضيقة. فهي تكشف، بلغة مسرحيّة مكثّفة، عن مواطن العنف الظاهر والمستتر لدى الرجل كما لدى المرأة، ذلك العنف الذي يدمّر إمكانيّة التواصل الحقيقي، ويغتال الحبّ بوصفه الطريق الملكيّ نحو التواصل والحياة.

تروي المسرحيّة معاناة المرأة التونسيّة المعاصرة - سكرتيرة، وأمّا، وزوجة - وهي تواجه أشكال العنف والإقصاء والتحرّش والظلم اليومي، من غير شعارات أو إحالات مباشرة على وقائع بعينها. فالمرأة في آخر مرة ليست مجرد ضحيّة، بل هي أيضًا مصدر عنف وخوفٍ وكبح للآخرين، مسكونة بهاجس المجهول، تحيا بين الرغبة والرغبة.

مسرحية آخر مرة / وفاء الطبوبي (2021)



⁶ Hélène Cixous, *Le Rire de la Méduse*, 1975.



لقد استطاعت وفاء الطبوبي أن تجعل من كلّ عنصر على الخشبة - الضوء، والموسيقى، والديكور، والملابس، والجسد - أداة فعل في سيمفونية تعبيرية عنيفة، حيث كلُّ شيء يتكلم ويشترك في تفاصيل العرض من أجل صياغة المعنى. المخرجة وفاء الطبوبي، التي هي أيضاً مؤلفة النصّ، شابة، ومساعد المخرجة إسماعيل المحضاوي شاب أيضاً. والممثلان مريم بن حميدة وأسامة كشكار في عنفوان الشباب، وكذلك مدير الإضاءة يزيد بالهادي، ومصمّم السينوغرافيا إسكندر الشريف، والمسؤول عن الموسيقى صالح الشرقي. كل ذلك يعني أنّ جيلاً جديداً من المسرحيين بدأ يفرض نفسه بعمله وبكده وامتيازته وقدرته على الإبداع والتأثير. ف«آخر مرة» ليست مجرد مسرحية عن المرأة، بل هي مسرحية عن الإنسان في هشاشته واغترابه. إنها تجربة جمالية ما بعد درامية تهدف إلى تحرير الذات

مسرحية «آخر مرة» شهادة فنيّة على قيمة الحب بكل تنوّعاته، وأيضاً على مظاهره المدمّرة. هي مرآة لجمالية التحرّر من الخطاب السائد ومن القوالب الجاهزة. اعتمد العرض على بساطة الفضاء الركحي ودقّة بنائه الدلالي: طاولة وكراسي تتحوّل إلى رموز دالة، حيث تصبح الكراسي نفسها شخصيات تعبّر عن الحياة في تنقلاتها: تتقارب، تتباعد، تتواجه. أمّا الإضاءة، فاقترنت على مستطيلات ومربّعات تخلق عوالم مغلقة ومواقف مسطّرة، ممّا يعكس الرتابة والاختناق. ملابس الممثلين بالأبيض والأسود تُذكرنا بالصور الفوتوغرافية القديمة، ممّا يخلق انطباعاً بأننا أمام شريط سينمائي. لكن مريم بن حميدة وأسامة كوشكار في روعة أدائهما يواجهان المتفرّج بأجسادهما الحيّة وحرارة حضورهما. فلا يمكنك ألاّ تشعر بانخراطك في فعل مسرحي يكون فيه المتفرّج مشاركاً وليس مجرد متلقٍ.

الثقافات رافضا القول بعصر أنوار يقدم نفسه على أنه المنعرج الذي على شتى الأمم الاقتداءً به: «الإنسانية هي سمة نوعنا البشري؛ غير أنها لا تُمنح لنا من الطبيعة إلا على سبيل الاستعداد، وينبغي في الحقيقة أن تُكسب لنا عن طريق الثقافة [...]». فالإلهي في نوعنا إذن هو الثقافة الموجهة نحو الإنسانية [...]. إنها فنُّ نوعنا البشري. أمّا التثقيف من أجل الإنسانية فهو عمل يجب أن يُتابع بلا انقطاع؛ وإلا فإننا نسقط، على اختلاف طبقاتنا العليا والدنيا، في الهمجية.⁷ ■

من أسر الخطاب الذكوري والنسوي على حد سواء، عبر الإصغاء إلى صوت امرأة حرة تجرؤ على كشف الجرح، معيدة تشكيل العالم وفقاً لرؤيتها الخاصة من خلال جماليته تنهض بالوعي وتحرره من مكبوتاته.

ويبقى السؤال: هل يمكن انطلاقاً من هذين المثالين الحديث عن خصوصية تونسية في المسرح أو مدرسة مسرحية تونسية؟ يتعلّق السؤال بمفهوم الهوية الثقافية التي لا معنى لها خارج فعل الممارسة. فالمجتمعات مثل الأفراد تتحدّد من خلال الفعل.

غير أنّ فعل الثقافات -وبصورة خاصة فعل المسرح- يظهر من خلال التعبير الذي من أهم تجلياته اللغة ولا نعني باللغة الكلام وحده بل تعني كما يقول أرتو الإخراج المسرحي وجميع أشكال التعبير الفني. يعني ذلك أنّ الهوية الثقافية ليست مُعطى جاهزاً أو تراثاً منجزاً ونهائياً، بل هي شيء يجب بناؤه وصنعه. يعني ذلك أننا مدينون إلى لغتنا وإلى ثقافتنا، علينا أن نؤهلها لكي نؤهل أنفسنا، فنثبت بذلك إنسانيتنا. يقول هاردر الذي دافع عن فرادة كل ثقافة من



مسرحية اخرمرة / وفاء الطوبوي (2021)

∇ J.G. Herder, *Werke in zehn Bänden*, Bd 7, hrg. von Hans Dietrich Irscher. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt-am-M., 1991



تشكّل اللّغةُ جوهرَ الظّاهرة المسرحيّة في أصولها البدئية الأولى، فهي ظاهرة قامت بالأساس على القول اللدنيّ الملهم سواء في شكل اجترّاح النشيد الطقوسيّ الأوّل أو الإلهام الشعريّ النازل من عل على المتوحّدين والرّعاة الهائمين في الخلاء. وعليه ومنذ البدء أيضا عاش المسرحُ منذ النشأة إلى اليوم كلّ التحولات الممكنة من القطاعات المعرفية إلى التشظّي في تجلياته السردية والفرجوية والبصرية، لكنه ظلّ في حضنه الأموميّ الأوّل، ضمن اللّغة، تلك اللّغة التي كَانَتْ امتدادا لحضور الجسد وترجمانه، تلك اللّغة التي أرادها المسرحُ سَكَنًا أولا وأخيرا يُقَلَّب من خلالها مقولاته الثابتة في الجوهر والأصل والتاريخ.

وفي هذا الإطار يمكن اعتبارُ اللّغة في مفهومها العام التواصلي الأنثروبولوجي أهمّ أدوات الفنّ المسرحي وأساسها الأركاييكي منذ انتباه أرسطو إلى وجوب اجترّاح بويطيقا Poétique أو شعرية ممكنة تضبط التعبير المسرحي وتُخرجه من السردية الملحمية ومن الترتيل الديثيرامي اللدنيّ تلبّسا بالشعر الإغريقي إلى رحاب الفعل الدرامي.

الثّابتُ أنّ اللّغة في المسرح منذ النشأة الإغريقية ووصولاً إلى الحداثة المسرحية الغربية كانت المشغل الحيّ في بناء الهوية الوجودية ببعديها القومي والسياسي بالنسبة إلى الأمم التي

* دكتور وناقد مسرحي، المعهد العالي للفنّ المسرحي - جامعة تونس

المسرح التونسي باحثا عن لغته



بقلم :

عبد الحليم المسعودي*





محمود المسعدي (1911 - 2004): كاتب ومفكر وسياسي

أخذت بناصية التعبير المسرحي واعتبرته مَخْبِراً لصهر هذه الهوية ذاتها صهرا لغويا. ولا داعي في هذا السياق التذكير بأن المسرح الإغريقي بلسانه الأثيني ساهم في توحيد القبائل الإغريقيّة تحت مظلة الوحدة الهيلينيّة Panhellénisme، ولا داعي أيضا التذكير بالدور الهائل الذي مثله شكسبير

في المسرح الإليزابيثي لغويا وسياسيا، أو كذلك بالعصر الذهبي للمسرح الإسباني، أو التذكير أيضا بالمعركة الثقافيّة والأيديولوجيّة التي خاضتها النخب الألمانيّة في نهاية القرن الثامن عشر مع شيللر Schiller وجوته Goethe من أجل اجترار مسرح ألماني قومي يكون ندا لجاره المسرح الكلاسيكي الفرنسي في سياق الحراك الجيو-سياسي الذي شهدته أوروبا والذي بلور مفهومَ الدّول الأمم Les états-nations. لقد كان هاجسُ تأصيلِ الهوية الثقافيّة وبنائها في تلك النماذج لا يمرّ إلا عبر اللّغة باعتبارها مادّة الخيال الإبداعي وروحَه ومستودع تجارب الجماعة البشريّة في التاريخ الصامت والمتكلم للأمم.

ولأنّ لا هويّة في الفن المسرحي تنشأ خارج اللّغة فإن سؤال الهوية يستبعد بالمقابل كلّ عنصر متمم في المسرح خارج هذه اللّغة بما في ذلك الفرجة المألّ المادي الأخير للتعبيرة المسرحية. ونعتقد بناء على ذلك أن أهم المقولات الأرسطية في البيوطيقا كالمحاكاة والتطهير وغيرها ما هي في الحقيقة وفي عقل

أرسطو إلا تمثلات لسانیّة لغويّة بالأساس قبل أن تتحوّل في المسرح إلى مفاهيم عملية، وهو ما يفسّر إلى حدّ بعيد تهميش أرسطو نفسه للفرجة بمقابل عنايته الكبرى بمفاصل آبناءء الدراما التراجيدية وذلك بالعودة دائما للمتن اللغوي بوصفه جوهرًا للقول الشعري وفي نفس الوقت منشأ للخطاب أو اللوغوس. بمعنى أن كلّ الأطياف في مملكة المسرح آفلة ولم يتبقّ شي من المسرح ضمن هذا المسار الطويل، بل لن يتبقى شيء من كل ذلك إلا اللّغة، إلا الخطاب.

وضمن هذا المنظور وبالعودة إلى سؤال الهوية في المسرح التونسي، وارتكازا على تاريخه «الرّسمي» ظل سؤال الهوية طيفا مترددا في ظل غربة الاستتبات القسري للظاهرة المسرحيّة نفسها بحكم وفود هذه الممارسة على ما تعودّ عليه التونسيون محليا من مظاهر تقليدية للفرجة، إلى جانب ثقل ذهنية العداوة والتحریم لكل ما هو وارد أو وافد.

وبقطع النظر عن إقرار جيل الرّحلة والديبلوماسية التونسيين (ابن أبي الضياف،

لحراكٍ سياسيٍّ وطنيٍّ سَخَّرَ جهوده للنضال الوطني وللحفاظ على ملامح الهوية التونسية على مستوى اللغة المهدّدة صراحة من المستعمر الفرنسي وعلى مستوى الانتماء الحضاري للثقافة العربية الإسلامية الواسعة وضمن المهجة الإصلاحية الساعية إلى بناء الوعي ونحت الشخصية التونسية، وليس هذا الحراك السياسيّ إلا ما قامت بها النخبُ التونسية في حركة التّونسيّين الشبان ما يسمى بناادي حلقة التونسي (2) بقيادة علي باش حانبة رأس حربة هذه النخبة التونسية الوطنية.

ولعلّ هذا الوعي الهويّ قد برز في الدفاع أولاً عن اللغة العربية الفصحى باعتبارها اللغة الرامزة لانتماء التونسيين لمجال هوية الانتماء الواسعة للثقافة العربية الإسلامية والتي تجلت في الأعمال المسرحية الأولى التي أنجزها المسرحيون التونسيون سواء ضمن فرقة الآداب أو فرقة الشّهامة. فرقة «الآداب» يميّزها عن فرقة «الشّهامة» كونها شديدة الارتباط بحركة «الشباب التونسي» ومجموعة «حلقة التونسي» التي ضمت وتضمّ أهم رموز الحركة الوطنية في ذلك الوقت، وأوّل تمرين (بروفا) قامت بها الفرقة على مسرحية «صلاح الدين» كان بحضور الشيخ الثعالبي، الذي قاد الجماعة إلى تقديم العرض الاختباري أمام زملائه من أفراد «حلقة التونسي»، أي أمام كل من علي باش حانبة والرّعيم البشير صفر وعلي بوشوشة صاحب جريدة «الحاضرة» وعبد الجليل الزاوش أحد أبرز الناشطين في الحياة السياسيّة والاجتماعية.

ويبدو أن مسألة النضال المسرحي عند الرّواد المسرحيين التونسيين قد تركّزت بشكل أساسي على مسألة الدفاع عن اللغة العربيّة

خيرالدين، بيرم الخامس، السنوسي، بن الخوجة) بأهمية الظاهرة المسرحية في البلدان الأوروبية وإدراكهم للجانب المُشرق في هذه الممارسة وعلاقتها بالترقيّ والتحضّر الاجتماعي فإن فكرة ارتباط هذه الممارسة بمسألة الهوية كان غائباً في تمثيلات هذا الجيل بل كان من باب «اللامفكر فيه». باستثناء من حاول إيجاد رديف لهذه الممارسة المسرحية في الثقافة العربية الإسلامية كما هو حال عند محمد السنوسي الذي استحضّر نماذج أدبية كالمقامات وقصص كليلة ودمنة وسرديات ألف ليلة و ليلة (1).

ولقد عبّرت هذه الطيفيّة عن نفسها منذ بداية نشأة المسرح التونسي حيث أن تبني الظاهرة المسرحية في تونس في قالبها الأوروبي منذ البدايات، أي منذ مطلع القرن الماضي، لم يكن من خلال التقليد المباشر لما استعرّضه المستعمر الفرنسي على خشباته في الحاضرة التونسية بل إنّ القادح في ذلك هو تمثّل التونسيين للممكن في شرعية هذه الممارسة حينما تحسسوا سبيلها في نموذج الفرق والأجواق المشرقية (فرقة الكوميديا المصرية 1907، فرقة القرداحي، فرقة سلامة حجازي 1908) الوافدة على البلاد والقريبة وجدانياً ولغويًا وعقائدياً من التونسيين والتي حفزتهم على الانخراط وبشكل فوري في هذه الممارسة المسرحية الممكنة.

ويمكن القول في هذا الصدد إن المسرح التونسي بدأ تعبيراً هويّاً بالأساس إذا ما أدركنا أنه الأطر الموضوعيّة التي احتضنت هذه الممارسة، ونعني هنا النشاط الجمعياتي الذي كان سبباً في نشأة أولى الفرق المسرحية التونسية (الشّهامة، والآداب)، هي تنويع

مستبطنة قالب المسرح التاريخي - في نموذج مسرحية «صلاح الدين» القادم بدوره من النموذج الروائي التاريخي الرومنطقي عند والتر سكوت Walter Scott - فتوالت النصوص المسرحية على أيدي كوكبة من الكتاب كمحمد الحبيب وأحمد خيرالدين وزين العابدين السنوسي وخليفة السطنبولي، وعلي الدعاجي، وعبد الرزاق كركباكة، وأحمد مختار الوزير ومحمد أحمد بورقعة وعامر التونسي (4). كما تواصل هذا التمسك باللغة العربية في عقدي الخمسينات والستينات في تجربة الترجمة والاقتباس من النصوص المسرحية العالمية وقد برع في هذا المجال الكاتب المسرحي حسن الزمرلي الذي عرّب للمسرح التونسي كبريات النصوص المسرحية العالمية لكتب مثل شكسبير و ألكسندر دumas و روبر مارل و آرتور آدموف و ألكسندر كسونا وموليير وغيره، وفي نفس هذا السياق أيضا يمكن الإشارة بجهود كل من توفيق عاشور الذي ترجم نصوصا لفيدرورا غارسا لوركا وأندرى شديد والمنوبي العريف وكذلك جهود عزالدين القرواشي الذي ترجم لكالدرون دي لاباركا ولألكساندرو كسونا و لوركا و لبرندلو ولشكسبير ولبرتولت بريشت (5).

وبالتوازي مع اللغة العربية الفصيحة في المسرح فإن اللغة المحكية التونسية قد تواصلت في سياق حضور المسرح الكوميدي والهزلي الذي اعتمد لغة سكان الحاضرة تونس. ويبدو أن هذه اللغة قد شهدت في أواخر الخمسينات وطوال الستينات، أي منذ بداية تأسيس الدولة الوطنية أنتعاشة جلية في المجال المسرحي باعتبارها معبرة عن الشخصية التونسية في نظر السلطة السياسية، خاصة وأن هذه اللغة

الفصيحة. ونلاحظ أن هذا الدفاع انطلق من الدفاع عن فن التمثيل إلى الدفاع عن اللغة، هكذا ينفذ هذا الخطاب إلى تحديد العلاقة المباشرة للدفاع عن مسألة اللغة العربية وتنزيلها ضمن الحالة التونسية حين تتم الدعوة الضمنية لـ «الأمة التونسية» لكي تحتضن هذا الفن وممارسته حفاظا على اللغة وبالتالي الحفاظ على هويتها الثقافية انتسابا إلى المرجعية الحضارية الأوسع، وانخراطها في مسيرة التقدم الأممية، وهو ما نلمسه في هذا الخطاب المبكر عام 1911 حين يقول كاتبه : «ولذا كنت ترى المصريين وغيرهم من الأمم (غير الأمة التونسية) يقدرون هذا الفن حق قدره ويبدلون لأجل انتشاره أموالا طائلة لا يكتثون بصرفها في سبيل بثه لعملهم أنه من الفائدة بمكان. كيف لا وفي الاشتغال به زيادة على ما قلنا حفظ للغة العربية تلك اللغة العظيمة التي تسمى أم اللغات - تلك اللغة التي طالما أشاع بعض الأعداء موتها في حين كانت ترفل في حلة من الصحة والعافية أبقاها الله وأبكت كل عدو رماها بمكروه.» (3).

ولعل هذه القناعة قد ساهمت بعد بعث الفرقتين «الأدب» و«الشهامة» وطوال العقود الأربعة التي استغرقتها التجربة المسرحية التونسية (أي العشرينات والثلاثينات والأربعينات والخمسينات) في تأصيل التأليف المسرحي التونسي باللغة العربية الفصيحة مقابل تهमيش يكاديكون متعمدا للهجة التونسية المحكية. فمنذ ظهور أول نص مسرحي تونسي مكتوب باللغة العربية والمتمثل في نص «السلطان بين جدران يلدز» (1911) لمحمد الجعايبي انطلقت الكتابة المسرحية التونسية باللغة العربية الفصحى عند كوكبة من النخب الأدبية والصحفية

«تونس» هذه الأعمال ظلت محاولات مفتعلة تفتقر إلى صياغة أسلوب تأليفي قادر على استثمار شعرية اللغة المحكية وتشغيل مخيالها الثقافى والجمالى. وهو ما عبرت عنه تجربة علي بن عياد فى إطار محاولاته فى إقحام هذه اللغة الدارجة على المسرح الكوميدي المولياري المقتبس فباستثناء مسرحية «الماريشال» التى اقتبسها نورالدين القصباوي عن «البرجوازي النبيل» لم تنجح تلك المحاولات التوليفية بين اللغة المحكية والأدب المسرحي الكوميدي.



علي بن عياد فى مسرحية كاليغولا (فرقة مدينة تونس 1958)

هذا وقد شهد المسرحُ التونسي تحولات عميقة فى مسألة البحث عن اجتراح لغة مسرحية جديدة قادرة على التعبير عن الواقع الاجتماعي المتحوّل بدوره فى أواخر الستينات وبداية السبعينات على خلفية التحولات الكبرى التى شهدها العالم المعاصر خاصة مع صعود الأيديولوجيات وظهور حركات التحرر العالمية وتصفية الميراث الاستعماري. لم يكن المسرح التونسي بمنأى عن هذه التحولات العاصفة ولعل بيان الأحد عشر (1966) يعد أهم وثيقة لهذه الرغبة فى التجديد وتجاوز الطرق المعبدة التى كان تنتهجها الممارسة المسرحية التونسية. ومع صعود جيل جديد من المسرحيين متعلم ومتمرد عايش هذه التحولات وعالين عن كتب ما حدث من قطائع فى التجارب المسرحية الأوروبية بدأ سؤال اللغة فى المسرح يفرض نفسه بقوة، وارتسم فى السعي لاجتراح لغة مسرحية قادرة على التعبير عن هذه التحولات اتجاهاً أساسيان فى الكتابة المسرحية:

- اتّجاه أوّل تمسّك باللّغة العربيّة وعمل على استكناه شعريتها الأصليّة كما تعبر عنها مدوّنات التراث وتوظيف ذلك للتعبير عن القضايا الكبرى ذات الصّلة بقضايا الأمة

كانت وريثة الأساليب اللغوية المحكية التى انتعشت بها أرباض الحاضرة كباب سويقة وباب جديد، وهى ذات اللغة التى كرّسها أدباء جماعة مقهى تحت السور فى تعابيرهم السردية والشعرية كما هو ثابت فى لغة الدوعاجي والعروي وغيره. وقد ازدهرت هذه اللغة أيّما ازدهار فى السياق الإذاعي وتحديدًا فى التمثليات الإذاعية، وهى لغة محكية مهذبة تتحو نحو «اللغة البيضاء» التى يتكلمها التونسي العادي دون ملامح انتماء لفئة أو جهة أو شريحة اجتماعية أو مهنية مخصوصة.

أما فى مجال المسرح فقد حاول بعض المسرحيين كما هو الحال فى تجربة فرقة مدينة تونس من أمثال الهادي العبيدي وعبد السلام البش ونورالدين القصباوي والبشير الدريسي وغيرهم الارتقاء بهذه اللغة المحكية التونسية والعمل على استثمار قوتها التعبيرية والشعرية خاصة فى السياق الكوميدي. لكن هذه المحاولات لم تنجح فى اجتراح لغة درامية خاصة بها. كما أن محاولة اقتباس الأعمال الكوميديّة من التراث العالمي من أجل تحقيق



عز الدين المدني: كاتب ومؤلف مسرحي

عبر تكتيك استعاري يسرد الواقع الراهن عبر توظيف التراث وكذلك عبر تدبير انتقائي عليم للكشف عن مفاصل الأزمات في هذا التاريخ وتثمين الأبعاد الجمالية والحضارية لهذا التراث الشاسع. ويمثّل هذا الاتجاه في الكتابة بقوة الكاتب عز الدين المدني والذي يلتقي مع غيره من الكتاب المسرحيين في

الواقع الاجتماعي التونسي في تفاصيله اليومية وشعريته اللغوية المخصوصة. وقد نشأ هذا الاتجاه المسرحي في مطلع السبعينات على خلفية القناعة بوجود أن يلعب المسرح دوره في بناء الوعي الفردي والجماعي والالتزام بقضايا الناس والبحث على تأصيل هوية تونسية قائمة على فكرة «الميثولوجيا اليومية». ويمكن أن نقسم هذا الاتجاه نفسه إلى أربعة اتجاهات كبرى جعلت من اللغة المحكية رهانا أساسيا.

(*)- اتجاه عفوي اعتمد توظيف اللغة الشعبية القائمة على ثنائية التصادم بين لغة التحضر ولغة الأرياف وقد مثلت نصوص أعمال فرقة المغرب العربي بقيادة لمين النهدي ونصوص أحمد عامر ونصوص الحبيب شبيل أبلغ نموذج لهذا الاتجاه الذي تواصل في الإنتاجات المسرحية بشكل كاد يكون سطوحيا ومبتذلا في أوساط الهواة أو المسرح الهزلي التجاري الذي نلمسه خاصة في ظاهرة «ألوان مان شو».

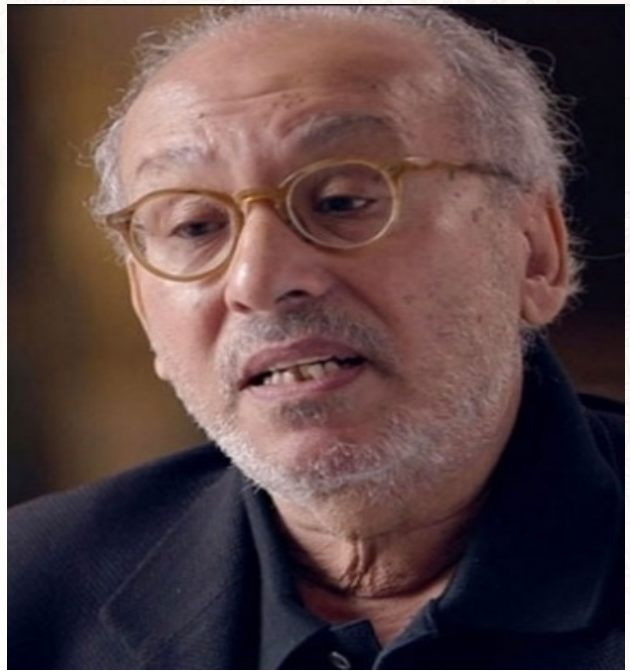
العالم العربي الذين دعوا إلى فكرة التأصيل بالعودة إلى النماذج السردية المشرقة في هذا التراث. ويمكن في هذا الإطار أن نشير إلى نصوص الحبيب بولعراس ومصطفى الفارسي والتيجاني زليلة وعمر بن سالم والبشير القهوجي وبعض من نصوص سمير العيادي وعلى اللواتي ومحمد العوني وغيرهم مع تفاوت أساليبهم وموضوعات أعمالهم.

- واتجاه ثانٍ اختار اللغة اليومية التونسية فقد نشأ من الحاجة القصوى للتعبير عن



جيليلة بكار:
كاتبة وممثلة

هذه اللغة والذهاب بعيدا نحو صياغة لغة شعريّة متشظية ذات نفس تجريبيّ لكنها لغة تتهل من بلاغة المحلي وثناء مخياله. ويمكن في هذا الإطار أن نشير إلى أن المنطلق الأول لهذا الاتجاه بدأ منذ ظهور مسرحية «تمثيل كلام» (1980) التي شكّلت منعرجا مسرحيا جديدا في النظر إلى الواقع التونسي من خلال تعبيراته اللغوية. وهذا وقد مثّل توفيق الجبالي من خلال كتاباته المسرحية وتجربته في مسرح التياترو أهمّ معبر عن هذا الاتجاه في التجريب على اللغة واستثمار مخيالها دون التخلي عن علاقة هذا المشغل بالميثولوجيا اليومية وبالهمّ الاجتماعي والسياسي.



الفاضل الجعايبى: مخرج مسرحي

(*) - أمّا الاتجاه الرابع فهو إنشائي شعري مزج بين الملحمية والدرامية، وانشغل بدوره بشعرية اللغة المحكية التونسية في سياقها الثقافى الأنثروبولوجي والتركيز على خصائص اللون المحلي دون الانفصال عن المشاغل الإنسانية والوجودية الكبرى. ونعتبر أن نصوص محمد إدريس من أبرز النصوص المعبرة عن هذا الاتجاه منذ نصه الشهير «إسماعيل باشا» وصولا إلى «دون جوان». وضمن هذا الاتجاه الإنشائي الشعري والملحمي تمثّل الكتابة المسرحية عند نورالدين الورغي في تجربته في مسرح الأرض علامة فريدة في هذه النزعة الشعرية الملحمية التي نجحت في بناء مجال لغوي شعري ينهل من التجربة الجمعية في المجال الجغرافي الريفي وتحديدًا في محيط الشمال الغربي التونسي بكل ثقله التراثي والثقافى والتاريخي. كما نجحت هذه التجربة في إلغاء تلك الثنائية السلبية بين لغة الحضريّة والريفية التي كرّسها اتجاه المسرح العفوي الساخر من الأفاقيين.

(*) - اتجاه أدرك أهميّة المقاربة الاجتماعية الأنثروبولوجية في علاقة اللغة المحكية بالواقع ووجوب انتقائها بشكل درامي وملحمي وجعلها قادرة على سرد الواقع الاجتماعي والنفسي للكائن التونسي في راهنيته وصراعاته مع وحوش الماضي وفزاعات الحاضر، وتجلّى هذا الاتجاه خاصة مع تجربة المسرح الجديد ثم استكمل مع تجربة الفاضل الجعايبى وجليلة بكار. كما أن هذا الاتجاه على أهميته قد رسم مدارا انخرطت فيه تجارب مسرحية أخرى مجالية سواء لتجربة المسرح الجديد / الجعايبى أو عند أجيال مسرحية جديدة اختارت التعبير عن الواقع التونسي بتناقضاته الاجتماعية والنفسانية والسياسية بذات المنطلقات التي رسمها المسرح الجديد ومسرح الجعايبى.

(*) - اتجاه ذو نزعة تجريبية انتبه إلى شعرية اللغة التونسية المحكية فسعى إلى الكشف عن ترسباتها الداخلية في علاقتها بالواقع اليومي والكشف أيضا عن المسكوت عنه في

(2) - لمزيد من التعرف على حركة حلقة الشبان التونسيين ودورهم في بناء الوعي الوطني يمكن العودة إلى :

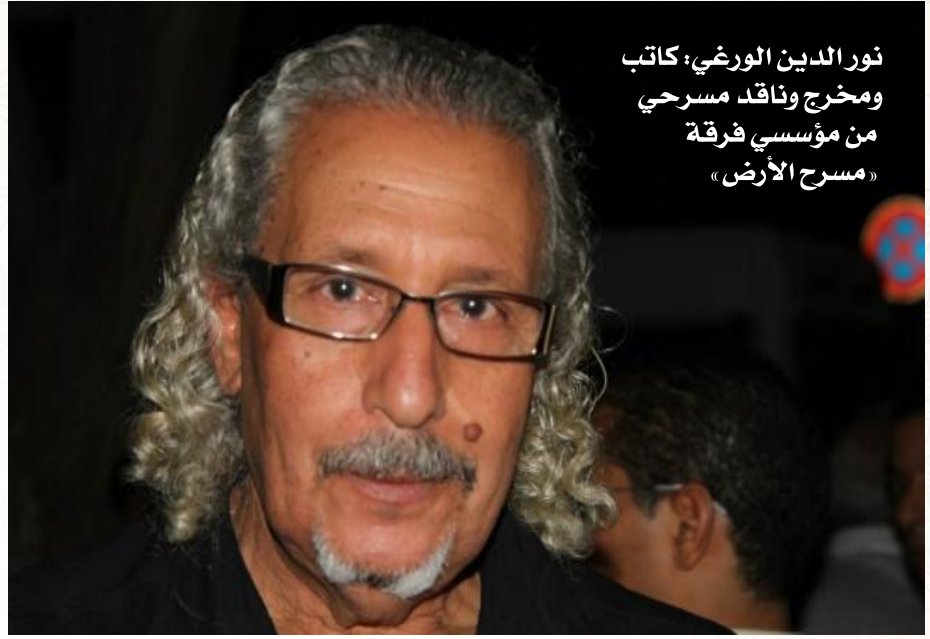
Khaled Guezmir ,
Jeunes Tunisiens,
Edition Alif, Tunis
1986.

(3) - محمد مسعود
ادريس في تاريخ المسرح
التونسي نصوص ووثائق،

دار سحر للنشر 2007 ، ص، 56، الوثيقة رقم
1/14 او جريدة المشير بتاريخ 25 ماي 1911

(4) - يمكن العودة إلى كتاب رواد التأليف
المسرحي في تونس لمحمد السقانجي وعزالدين
المدني الصادر عن الشركة التونسية للتوزيع
بتونس عام 1986 لاطلاع على بعض من مدونة
هؤلاء الكتاب المسرحيين.

(5) -بخصوص مدونة النصوص لكل من توفيق
عاشور وعزالدين القرواشي يمكن العودة
المجلد الأول والثاني للمترجمين إلى سلسلة
الرصيد المسرحي التي أدارها محمد المديوني
والصادرة عن وزارة الثقافة عام 2011 ■

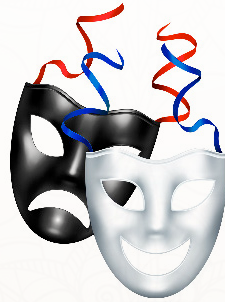


نورالدين الورغي؛ كاتب
ومخرج وناقد مسرحي
من مؤسسي فرقة
«مسرح الأرض»

وخلاصة القول، إنّ هذه الاتجاهات الأربعة التي أشرنا إليها في علاقة المسرح التونسي المعاصر بمسألة اللغة هي تقييمات نسبية وتتداخل أو تتجاوز في التجربة المسرحية الواحدة، كما أنها تقسيمات يَعتَورُها النقصانُ لكنها في ذات الوقت تمسح الطّريقَ لدراسة أكثر عمقا في مسألة بحث المسرح التونسي عن لغته وأساليب تعبيره عن واقعه المركّب.

الإحالات والهوامش

(1) - محمد مسعود إدريس، دراسات في تاريخ المسرح التونسي 1881 - 1956 ، دار سحر للنشر ، تونس ،1995، ص 20.





تحاول هذه الورقة ترميم وضع مسرحيٍّ بعينه، ذلك الذي يجد تسريده اليوم من قبل البعض من المسرحيين على ضرورة تصنيف أعمالهم المسرحية والفرجوية خارج ثوابتها الدرامية السائدة. مقابل ذلك، هم يشهدون اليوم اعتراضا عنيفا وقويا من قبل جملة من النقاد والباحثين والأكاديميين الذين لم يتورعوا في وصف تلك الأعمال المسرحية بالتخبُّط الفكري والجمالي. على هذا النحو ازدادت الهوة بين الممارسة الإبداعية والممارسة النظرية، ونشأت القطيعة بين المبدعين الذين هم الآن يحملون صخرة الفن المسرحي على ظهورهم ويصعدون فلوات «المابعد»، وبين النقاد الذين تمّ الإجهاز على وصايتهم القديمة، ولم يتمثلوا بعد المنعطفات الجمالية والجراحات الفكرية التي من الممكن استتباتها في كروم المسرح وتربته.

المابعد: مفهوم زئبقي

إن تلك السابقة (مابعد) لم تلحق بالدراما وحدها، وإنما نلمس إلحاقها بعدة أجهزة مفهومية أخرى، وبخاصة الحداثة، عليه فإن التفكير في المغزى من وجودها داخل الحقل المسرحي لا يمكن أن يكون بمعزل عن السياقات الفكرية والفلسفية وتأثيراتها الثقافية التي أنتجتها، ومن ثمّ إضاءة ذلك الالتباس المفهومي الذي رافقها، فهل علينا مرافقة فكرة النهايات منذ ذلك العزاء الذي تمّ إلحاقه بالميتافيزيقا؟ ومنذ أن غطت سماء المسيحيين

المسرح التونسي في مرايا ما بعد الحداثة



بقلم :

حاتم التليلي محمودي



سلفا في الكتب، ولا فائدة أيضا من البحث عن تاريخ استقرار لفظة المابعد كبادئة لغوية أمام جملة من المفاهيم كالحداثة والبنويّة والدراما، لأننا بهذا الشكل لن نخرج من شرك الثثرة الأكاديمية.

مقابل ذلك، إن السؤال الأهم في نظرنا: هو كيف ننعطف بثقل هذه الإشكالية إلى موقع إقامتنا في هذا المقال حيث ضرورة الاستقرار والبحث عن اشتغال المابعد في تجارب مسرحية تونسية، ربّ مكيدة معرفية أشدّ صعوبة من حل عقدة غوردديوس، تلك التي استحالت فكها نتيجة انعدام وجود طرف للحبل الذي عقدت به، فلم يعد ممكنا اجتراف مسالك لها دون قوّة ذلك السيف الذي كان في قبضة الاسكندر المقدوني. لتجاوز هذا الاختناق المعرفي والمنهجي سنبحث في خاصية هذا المابعد وطرائق اشتغاله وأوهام تحقيب الزماني وصولا إلى استقراره في الكتابة المسرحية، على أن ندلك فيما بعد ذلك الصديد الذي حام حول مفتاح القفل المؤدي إلى موقع إقامتنا عينها.

في كتابه «موقع الثقافة» تحدّث هومي بابا بالقول: «يشير المابعد إلى مسافة مكانية، ويسم تقدّما، ويعد بالمستقبل، غير أن ما نبديه من بوادر تخطي الحاجز أو الحدّ - فعل المضيّ ذاته إلى المابعد-، ليس قابلا للمعرفة ولا للتمثيل، دون العودة إلى الحاضر الذي يغدو في سيرورة التكرار، متفارقا ومنزاحا» [3]، مقابل ذلك، تحدّث ليندا هتشيون في كتابها «سياسة ما بعد الحداثة بالقول: «ما بعد الحداثة تسعى في النهاية إلى إدخال الأعراف والافتراضات وتقويتها بقدر ما هي تريد تدميرها وتهديمها» [4] ثم أضافت قائلة «إذا كان الحاضر يعتبر غير قابل للإنقاذ والخلص، فلا يكون لنا خيار إلا

رائحة العفن الإلهي في ما أوجده نيتشه؟ ومنذ الجنون البشري فوكويا؟ ومنذ نبذ المؤلّف بارتيا؟ ومنذ انسداد الثقوب أمام المستقبل مع فوكو ياما؟ وصولا إلى ما قاله ليوتار وقد نبّهه في ذلك المفكر إيهاب حسن من خلال كتابه «أدب الصمت»: «لقد فقدت الحكاية الكبرى مصداقيتها، بصرف النظر عن نمط التوحيد الذي تستخدمه، وبصرف النظر عما إذا كانت حكاية تأملية أم حكاية تحرر» [1]، لقد سلّم جزء عظيم من الحضارة الغربية بتلك المقولات كما لو أنّها نصوص دينية مقدّسة وجاهزة، واندفع إلى البحث عمّا يمكن توصيف صيرورته إزاء حالة كتلك هي في الأصل تمثّل إعلانا جذريا عن فشل حدائته وانهارها بشكل لم يعد يمكنه تمثّلها إلا على نحو نقدي وتجاوزي، وجد ضالته في اختراع ذلك الجسد المصطلحي «ما بعد الحداثة». لم ينتج ذلك غير دحض عظيم للحدود الفاصلة بين الاختصاصات والعلوم والفنون وانتقاء المذاهب والتيارات كضرب من التفات والتبشير بإعلان الحداد على جل المعارف المستقرّة.

هذه الواقعة المصطلحية التي نزلت في مجتمعات متطورة ما تزال حد اليوم محلّ التباس كبير من حيث مفهومها، إلى درجة دفعت إيهاب حسن في مقال له بعنوان «سؤال ما بعد الحداثة» إلى القول: «إن المصطلح فضلا عن المفهوم، ينتمي إلى ما يطلق عليه الفلاسفة الفئة المتنازع عليها جوهريا/ وإذا وضعنا أهم المفكرين الذين ناقشوا المفهوم في غرفة واحدة، ثم أضفنا الأرباك الملازم للمفهوم، وأغلقتنا الغرفة، وألقينا بالمفتاح بعيدا، فلن يحدث اتفاق بين المناقشين، بل سنجد خيطا من الدماء يبدو أدنى عتبة الغرفة» [2]، لا فائدة إذن من تسريد أطنان من التعاريف موجودة

القديم، إذ لا محدّد له إلا ذلك التخريب الذي يمارسه على نمط من التفكير السائد مهما كان وضعه الزمني، ومن سماته الاختراق.

إنّ ما نقصده بالاختراق في حالة كهذه، هو تلك الإقامة التي يوجد بها المابعد فيما هو خطّي ومطلق للدراما قصد خلخلة ثوابتها، وهو تلك الجراحات التي يحدثها في نسيج العرض المسرحي ككلّ، كأن نكتشف مع إيهاب حسن تلك الهجرة من القصديّة إلى اللعب، ومن التخطيط إلى المصادفة، ومن النظام إلى الفوضى، ومن القوّة إلى الضعف، ومن التمثيل إلى الأداء، ومن الشمولية إلى التفكيك، ومن الحضور إلى الغياب، ومن التمرّك إلى الشظايا والتشتّت، ومن الذكورية إلى المخنث [6]. أمّا أن نبحث عن سماته فيمكننا اكتشافها من خلال تجارب مسرحية عديدة، كأن نتحدث عن التسامي النصي إذ لا موضوع للمسرح سوى المسرح نفسه، وسيتبلور ذلك من خلال محاكاة الخطاب النقدي للمنجز الإبداعي، بمعنى تضافرهما معا داخل المنجز المسرحي الواحد بوصفه كتابة على الكتابة، وخطابا على الخطاب: مثل ذلك نجده مع بيرانديلو على سبيل المثال لا الحصر، يمكننا أيضا الإشارة إلى لعب الدور من داخل الدور مع بريشت، وتقنية المسرح داخل المسرح مع شكسبير في مسرحيّة هاملت، وتشظي مكونات السينوغرافيا في مسرح الموت مع كانتور، والنظر إلى الحياة بوصفها تمثّل مسرحا في حدّ ذاتها مع كالدرون ومسرحيّة «حلم»، إضافة إلى تغييب مبدأ الحدث أو القصة وبدلا منهما التركيز على تقديم موقف أو حالة، واضطلاع الأكسسوار بأكثر من وظيفة، ومحو الفصل بين المتفرج والممثل كشكل من اللقاء الإنساني القائم على

بالنظر، إمّا إلى الوراثة أو الأمام» [5].. على هذا النحو، يفرض المابعد - بوصفه مفهوما زئبقيا -، إلى أنّ التاريخ لا يتقدم خطيا مثل رصاصة، إنّما هو في حركة ارتدادية على الدوام، وهو ما سيحرّضنا على تدمير ظاهرة استتبات مصطلحه وحصره في حقبة زمنيّة دون سواها. للمابعد مأساته هو الآخر، تلك التي وجدت اشتغالها من خلال التأخير الزمني الطويل في عمليّة نحت مصطلح ومن ثمّة الاعتراف بوجوده، ثم سلعنته فيما بعد كظاهرة تحتكرها المجتمعات الأكثر تطورا دون سواها.

تهريب المابعد

ولأنّه من مهماتنا الآن تهريب المابعد إلى الدراما، لا يمكن أن نغفل نشأتها في حقول ثقافية واجتماعيّة وسياسيّة تقول بالقيم المطلقة، ولكن ها قد تمّ تسيبها وتحطيم كبرياءها وتعاليلها. نكون بذلك قد تعرّضنا إلى سخريّة هذا المفهوم، ففي اللحظة التي نزعّم أنّنا ألحقناه بالدراما نكتشف إقامته سلفا هناك، منذ قدم المسرح عينه، على هذا الأساس يمكن تنزيل جزء من التجارب المسرحية الموعلة في قدمها التاريخي ضمن ما بعد الدرامي، لأنّها تمثّل بشكل أو بآخر واقعة فكريّة تدنس المقدّس وتتسبّب القيم المطلقة والحقائق اليقينيّة كما نقرأ في مسرحيّة الضفادع لأرستوفانيس حيث العبث بقداسة الآلهة علاوة على التكيّل بإرادتها وفق أسلوب ساخر ومتهكم وعنيف. لقد نبتت السورالية كمصطلح في أوّل العشرينات من القرن الماضي لكنّ ذلك لم يمنع أندريه بروتون من اعتبار هيراقليط وبودلير وساد وهيكل وماركس ونيتشه سوراليين، واستنادا إلى هذا المقام يمكن للمابعد أن يتنزّل فيما أنجزه أسلافنا

صراع الذاتية حيث الإنسان في ظل سلطة مغيرة، وتمثيل الممثل لذاته بدل هجرته إلى جلد شخصية مّا، وسلخ اللغة عن خطابها الاعتيادي حيث «كتابة المحو على أنقاض كتابات أخرى سابقة»[7].

ولأنه ليس من مهامنا الآن تسريد خطاب المسرح الغربي بقدر رغبتنا في قطع عقدة غوردديوس، فسنعتقد ونحن نقبض على سيف الاسكندر المقدوني ضرورة تسليطه على رقاب تلك الأسئلة التي يلوكها المتقوقعون على أنفسهم خوفاً على تلك اللفظة اللغوية التي أصابها صدأ الايدولوجيا: الهوية. تتمثل تلك الأسئلة في جملة هذه الإشكاليات: «كيف هُرِّبَت ظاهرة ما بعد الحداثة رغم التباسها كمفهوم إلى مجتمعات لم تنتقل بعد إلى مرحلة الحداثة؟». وما تأثير ذلك على الكتابة في منجزنا المسرحي والحال أن بعض تجاربه تتعطف إلى مثل هذا الأفق المابعدِي؟ هل من الممكن تقليص المسافة بين تلك المفاهيم المهرّبة إلينا وما ننجزه اليوم إبداعياً؟ كيف يمكن الاطمئنان إلى المنعطفات السياسية والفكرية والاجتماعية التي نمرّ بها اليوم من زاوية البحث في المشترك بينها وقرينتها الغربية التي أنتجت مصطلح ما بعد الحداثة وما بعد الدراما والميتامسرح؟ هل تعدّ الكتابة المسرحية لدينا في ضوء تنزيلها ضمن ما بعد الدرامي ضرورة جمالية أم محض استتساخ مسرحي لتجربة الآخر مثلما تمّت عملية استتساخ حدائته أو تهريبها تهجيناً إلى حقولنا؟

إنّ ما ستقولُه ضربة ذلك السيف على لسان صبحي حديدي في مقال له بعنوان «ماذا في المابعد من قبل ومن بعد؟» هو التالي: «إذا كان خطاب الحداثة الغربية قد أبقى الأطراف

بعيدة ومستبعدة عن المركز الحدائي، فإن خطاب ما بعد الحداثة يحثّ هذه الأطراف على الانتقال من شرطها ما قبل الحدائي إلى الشرط ما بعد الحدائي، دون المرور بإشكالية الحداثة ذاتها»[8] لكن دم الأطراف لدعاة الهوية الباردة كالجليد سيسيل على الأرض ليخطّ هذا السؤال: كيف يمكن الاطمئنان إلى أن ما ينجزه المركز، سيصل إلى الأطراف، الهوامش، بشكل غير مشوّه؟ ربّ سؤال سيحرّض ذلك السيف للاشتغال من جديد، وهنا تأتي صرخة المسكيني، تلك التي أطلقها على غلاف كتابه الموسوم بـ «الدين والإمبراطورية في تنوير الإنسان الأخير»: «أنت معولم يا صاح»!

على هذا النحو، مثلما يمكن اجترّاح المابعد في جغرافية مجتمعات متطورة يمكن اكتشافه أيضاً لدى مجتمعات أقلّ تطوراً، فنحن الآن على شفا نحر ربّ المسلمين وما دمويته السائدة إلا علامة على انهيار حصونه، وما نعيشه اليوم في سياقاتنا الاجتماعية والسياسية والثقافية لا يمكن أن يمثل سوى نزعة تفضي إلى تمارين على الإقامة في هذا الضياع العنيف والفظيع: أليس المابعد هو ذلك الذي يعكس لحظة ربنا الكوني، ألا يمثل رغبة الكل في استعادة الهيولي الأول، ألم ينشأ من تلك الهجرة التي تخبط في ظلمات السؤال، والتي يمكن الإمساك بها في «تشتت لغة الانسان في كل مكان، عودة إلى لحظة الخلق (الانفجار الكبير، نزوحاً إلى حافة الانحسار في الكون (النجوم الزائفة)، داخل الثقوب السوداء في الفضاء أو اللاوعي (لاكان) -بديلاً عن محايثة العقل والخطاب في المرحلة الحدائية»[9].

المابعد واشتغاله في «الرّهوط» و«الشمع»:
لننصرف الآن جميعاً عن ذلك الادعاء القائل

بتصيير المابعد في سجن المكان، ولنبحث عن ضوء له في تجاربنا، ذلك الضوء الذي يحاول الرجعيون ردمه بأسمالهم !!!

ونحن نقرأ ما كتبه ليندا هتشيون : «إنّ الإدخال المابعد حدائي لمحيطات النص، أي لهذه الأنواع المختلفة للآثار التاريخية للأحداث، التي يسميها المؤرخون وثائق - سواء أكانت قصاصات صحف، أو بيانات قانونية، أو أمثلة توضيحية فوتوغرافية - يجرّد طبيعة السجلّ ويبرز نصّ تمثيله، في المقام الأوّل. وتظهر هذه النصوص الوثائقية في حواش، وأقوال مقتبسة، ومقدمات، وخاتمات، وهي أحيانا، تقذف مباشرة في داخل الخطاب اللغوي الخرافي، كما لو في ملصقة. وما يفعله كلّها هو طرح، وللمرة الثانية، ذلك السؤال ما بعد الحدائي المهمّ، وهو بأي مقدار من الدقة نحن نعرف الماضي؟» [10]، سنرتدّ بذاكرتنا إلى العرض المسرحي «الرهوط» لصاحبه عماد المي، ذلك الذي انطلقت خلفياته المعرفيّة من خلال تشغيل جملة من سرديات ونصوص وشذرات فلسفيّة وقانونيّة وشعريّة، وكتبت على نحو يجمع بين مفردات متنافرة، لتؤلف جميعها ضفيرة لنص واحد يستحضر ما يرغب في تجاوزه، وينكشف ركحيا عند حدود الهجين والمفكك والمشتت في أشكال وقوالب مجزّئة ومتقطّعة، علاوة على شطب هذا العرض ملامح الشخصيات وتجريدها من أبعادها، فإنّه ركّز على الإدلاء بمواقف لا أفعال، وحالات لا وضعيات، دون أن يغفل ذلك الانزياح العنيف نحو تعذيب اللغة وتهشيمها وتجريدها من وظائفها التواصلية السائدة، ويتمظهر ذلك من الصّراخ أو ترتيل شذرات نصيّة على نحو قرآني، أو جمع عبارات لا رابط

يجمعها أو يوحدّها من حيث تشغيل معانيها، مع نكران مطلق لوجود القصة أو الخرافة، وفعل مسرحية المسرح عينه. يبدأ العرض في شكل لقاء حيّ بين الممثلين والجمهور داخل القاعة وبين الكراسي حيث لا ثمّة شيء على الركح في أوّل الأمر، هكذا يتمّ استقبال المتلقي كما تتمّ دعوته إلى مواكبة العرض بشكل فيه غير القليل من استتهاض وعيه، يتكلم الممثلون تباعا عن المسرح وأحواله، ويمسرحون ظاهرة هذا الفنّ بالقول:

• «جئتم، جئتم للتفرّج على ممثلين يشخصون نيابة عنكم مسرحية الحياة».

أو:

• «بعضكم ينتظر براعة التمثيل، وجمالية الحركة، و إبداع الإخراج».

• «بعضكم حيّره العنوان و تساءل عن موضوع المسرحيّة».

• «جميعكم ، جئتم لنسيان شواغلکم».

فيما بعد نكتشف صعود الممثلين إلى الركح، يتحرّكون بشكل دائري وسريع وهم يرتدون نفس الملابس، وبعد تسرديمهم جملة من النصوص القانونيّة، يستحضرون وفقا لمشاهد متتالية جملة من المواقف السياسيّة والظواهر الاجتماعيّة لا بغاية اجترارها وتكرارها بالشكل نفسه الذي نراه مع موجة المسرح السياسي التي عمّت مسارحنا، وإنما بغاية تدميرها والتهكم عليها كما نلمس ذلك في مشهد (الرهطيون المقنعون):

«باسم الله الرحمان الرحيم: أيها الرهطيون، أيتها الرهطيات، نحن الرهط الأكبر زعيم وسيّد الرهطيين في هذه الطاولة والتي يمثل من خلالها كل رهط منكم في مجلس الرهطيين

المقدّس باقي الرهوط الأخرى أصدر البلاغ التالي».

ليس الرّهط ما قال عنه القرآن «وكان في المدينة تسعة رهط»، أو «ولولا رهطك لرجمناك»؛ إذ توحى الدلالة هنا باستبعاد المرأة، على العكس من ذلك، تفتن فتحي المسكيني إلى هذه المخاتلة اللغوية بالقول «الرّهط جلد، قدر ما بين الركبة والسرّة، تلبسه الحائض، وكانوا في الجاهلية يطوفون عراة والنساء في أرهاط. والرّهط أيضًا جلد يُقدّ سيورًا عرض السير أربع أصابع أو شبر تلبسه الجارية الصغيرة قبل أن تدرك. وأنّ الترهيط عظم اللقم وشدة الأكل والدهورة. والراهطاء من حجرة اليربوع، وهي أوّل حفيرة يحتفرها (...) والرّهطي هو النمط البشريّ الذي يظهر على ركح الأحداث، وليس له من ورقة توت يخفي بها سوءاته الحديثة، كي يقبل منه هذا التجديف الروحي على الذوق العام، سوى أنّه مؤقت، وأن طرده سوف يكلفنا من الجهد والإزعاج العمومي أكثر من مؤونة السكوت الانتقالي عنه».

تأتي مسرحيّة الرهوط في سياقها «الميتانصي» محمّلة بغير قليل من الرغبة في استحضار الراهن السياسي والاجتماعي قصد تحطيمه نهائيًا، وتأتي أيضا كاعتراض عنيف على ما يجري فوق ركح الأحداث اليومية التي نعيشها وما يجري على الركح المسرحي باستبعاد كل مقوّمات الدراما إذ تغيب الشخصيات وبدلا منها ثمّة شخصوص، وتغيب الحكمة وبدلا منها ثمّة التشظي، ويغيب المعنى والوضوح وبدلا منهما سلخ اللغة عن تعابيرها الاعتياديّة:

• «أريد الربيع والخريف وخطوط العرض والطول وكل الفصول، أريدها فورا، والأفق والطائر، والفحم والذهب، والعبد والأمير،

والشيخ والإمام، والفقيه والسفسطائين في مجال الدين، والبابا ولينين، ويهوذا والمسيح، نفقات الصرف الصحي والعمل الفدائي، صراخ المجاعات وعروض الأزياء، مؤلفات ماركس وأنجلز في فن الطبخ، الترياق والسم الزعاف».

هكذا يتمّ الجمع بين مفردات لغوية لا رابط يربطها، وهكذا يتمّ الربط بين المتناقضات والمتناقضات في مشهد يقدمه أحد الممثلين وهو يصرخ حينًا ويتوعد أحيانا أخرى، يضحك في بعض الأحيان ويبيكي أيضا، يلوك الكلمات وهو يرغب ويذب في صورة آرتوية لا قداسة لها غير العواء وطحن الوجود والدلالة. تتضح دلالة الرهوط في آخر العرض، إنّها عمل مسرحي يأتي لا لغاية التدمير والتحطيم أو لغاية استتبات التخريب، بل عمل يأتي إلى إعادة كتابة سردية الوطن الجريح، هكذا تعلق الصرخات قبل أن تشعل الإنارة على الجمهور وقاعة العرض:

• «نحن الوطن، إن لم يكن بنا كريماً آمناً، ولم يكن محترماً، ولم يكن حرّاً، فلا عشنا ولا عاش الوطن».

بعيدا عن عرض الرّهوط، ثمّة رهط مسرحي آخر وجد تعبيراته في عرض مسرحي هو «الشمع» لجعفر القاسمي، نكتشف معهم ضوء الما بعد في جملة من النقاط، الأولى عائدة إلى مقولة المسرح داخل المسرح بوصفه «بنية حكائية ومشهدية مضاعفة مدمجة داخل بنية أكبر هي بنية المسرحية»^[11]، ونكتشف اشتغالها من خلال إعادة تمثيل موت الأمّ، ومنها نكتشف مقوّمًا أدائيًا ثانيا، ذلك الذي يقوم على لعب الدور من داخل الدور. على النحو نفسه، يغمرنا أوّل العرض بضوء المابعد، وذلك بعد أن تحوّلت



صورة للمسرح البلدي بتونس زمن الاستعمار الفرنسي (4 جانفي 1911)

باتريس بافيس بالانعكاس الذاتي داخل الفرجة حيث الإشارة إلى الأحداث التي يتم تمثيلها وإلى فعل السرد القصصي عينه، وإلا كيف نفسر ما تدلي به الممثلة صابرة الآن: (المخرج اختار باش الشخصية تاخذ اسمي، صابرة، يمكن على خاطر تشبهلي في حاجات وغريبة عليّ في حاجات أخرى، صابرة من الصبر، أنا صابرة الهميسي، طبرقية، في عمري 43 سنة، حبيت، حبلت، وجبت بنية في ظلامهم، في كلامهم، في وجيعتهم، وسميتها شمس)، وكيف نفسر هجرة شخصيات العرض إلى دم الممثلين، بدل هجرة الممثل إلى شخصية ورقية يمسرحها فيما بعد، لقد كان جميع الممثلين يلعبون أدوارهم من خلال أسماءهم عينها، وطبائعهم ذاتها، وصراعاتهم في الحياة نفسها.

ماذا لو بحثنا في خاصية أخرى للما بعد نعثر عليها في هذا العرض من خلال تقنية النقد المسرحي؟ قال حسن اليوسفي في كتابه المسرح والمرآيا على لسان نيشي: «إن النقد الذي يأتي

التمارين المسرحية السابقة لزمن الفرجة إلى جزء من العرض نفسه، هكذا يتكلم الممثل الصحبي عمر موجّها خطابه إلى ممثل ثان هو عاصم بالتوهامي: «فسّخ وعاوود من جديد».

أبعد من ذلك، يتخلّى الممثل عن شخصيته ليلعب دورا آخر هو التأليف أو تنظيم العرض والتعليق عليه، ففي الدقيقة رقم 40 من زمن العرض، يصرخ الصحبي عمر مجدداً: «عاملي ثورة يا خالد، أصبر يا خالد هاني قريب نكملك الكتيبة». لقد كان الصحبي ممثلاً ومشاركاً في كتابة نص مسرحية الشمع، وتأتي ثورة خالد هنا لأن مسار شخصيته لم يكتب بعد، هكذا تترجم الخصومة بين المؤلف والممثل على الركب فتصبح جزءاً من العرض. ثمّة ضرب من مسرحة مازق المسرح ومناهج التمثيل، ها هي ليندا هتشيون تكرر بالقول: «يمكن أن يصبح تاريخ التمثيل ذاته موضوعاً صحيحاً للفن» [12]، فالممثل هنا في عمل كالذي نسرده الآن نسخة عن ذاته لا عن الشخصية: ثمّة ما أفصح عنه

فعلا نزعة تحريرية من السائد، كما تمثل إصرارا عنيفا على المضي قدما في تمارينها نحو الإقامة في الما بعد الدرامي.

الهوامش:

[1] فرانسوا ليوتار، الوضع ما بعد الحداثي، ترجمة أحمد حسان، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط1، 1994، ص 59.

[2] <https://www.mominoun.com/pdf1/2016-02/hadatta.pdf>

[3] بابا هومي، موقع الثقافة، ترجمة ثائر ديب، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2004، ص 47.

[4] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ترجمة حيدر حاج اسماعيل، المنظمة العربية للترجمة، ط1، بيروت، 2009، ص 66.

[5] (م،ن): ص 345.

[6] إيهاب حسن، نحو مفهوم لما بعد الحداثة، ترجمة صبحي حديدي، مجلة الكرمل، العدد 51، 1997.

[7] جماعي، مسرح ما بعد الدراما، منشورات المركز الدولي لدراسة الفرجة، ط1، 2012، ص 96.

[8] صبحي حديدي، مجلة الكرمل، العدد 51، 1997.

[9] إيهاب حسن، نحو مفهوم لما بعد الحداثة، ترجمة صبحي حديدي، مجلة الكرمل، العدد 51، 1997.

[10] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 202/203.

[11] حسن اليوسفي، المسرح والمرايا، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ص 46.

[12] ليندا هتشيون، سياسة ما بعد الحداثية، ص 116 ■

من المسرح يعلمنا، قبل كل شيء، عدم الاحترام» تحيل لفظة الاحترام إلى واقعة جمالية لا أخلاقية، تأتي منطلقاتها من مقولة صراع المسارح إلى حدّ تبلغ فيه التهكم والسخرية اللاذعة، تمّ تشغيلها في هذا العرض كضرب من النقد الموجّه لمسرحية خوف للفاضل الجعايبي، ولعلنا لا ننسى جميعا كيف لعب أحد الممثلين دور المخرج وهو يدير البقية ويوجههم لأداء وضعيّة مسرحيّة لا حالة لها غير استشعار الرعب، فكان الموقف مضحكا، بالغ الازدراء والوقاحة.

يمكن لسائل أن يسأل الآن: نعم ثمّة ضوء للما بعد في هذه التجارب، لكن لماذا لا نشاهد اكتمالا لمساراتها أو عملا ما بعد درامي مكتملا بشكل نهائيّ؟ يمكننا الاكتفاء بإجابة نحددها كالتالي: «إنها تمارين على الإقامة في المابعد»، ولكن انتظروا قليلا كي نعود إلى مسرحية الشمع على سبيل المثال لا الحصر: على الركب، نشاهد الممثل والشخصية الصحبي عمر، يقرأ شواهد القبور بحثا عن اسم أمّه، يشير بأصابعه ويسمي أسماء الممثلين تباعا.

• «الله أكبر، الحبيب مات! وفلوسنا؟»

من يكون الحبيب؟ وما علاقة ذلك المشهد بمسرحية الشمع حيث الخروج من الدور الحقيقي إلى دور آخر؟ حين نتفطن إلى أن الحبيب هو الحبيب بلهادي منتج العمل المسرحي، سندرك في حالة كهذه ذلك النقد المسرح للسياسات الإنتاجية للمسرح عينه ومن داخل العملية الإبداعية، فكيف لضوء المابعد أن يكتمل نزوله واشتغاله في العروض المسرحية التي تتحو في هذا الاتجاه والحال أن المسرح يشهد واقعة إنتاجية أقل ما يقال عنها بأنّها كارثية؟ هل لأننا مجتمعات غير متطورة؟ سنعترف بذلك شريطة اعتراف أولئك الجدانوفيين من النقاد بأنّ هذه التجارب تمثل



المسرح التونسي قطعة في فسيضاء



بقلم :
فائزة المسعودي



رغم أنّ تونس عرفت المسرح متأخراً، إلا أنّ موجة من الفنّانين التونسيين المستيرين والطموحين للمسرح الكبير، عملت منذ السبعينيات، متّبعة جهود الأجيال الأولى، على وضع الأساس لتطوّر المسرح التّونسي الحديث، ومواءمته مع الراهن الغربي فيما يتعلّق بتحرير المسرح من القواعد الكلاسيكية، وتطوّر مكانة المخرج، والولوج للجمالية البريختية. باختصار دأب الطلائعيون على تقديم مسرح «مرتبط بشكل كامل ومطلق بالعرض»، على قول فيلار¹.

هؤلاء الطلائعيون، الذين تكوّنوا في الغرب، جلبوا معهم نسائم المسرح الجديد ونفخوها في إبداعاتهم المسرحيّة، ممّا أحدث هزّة في المشهد المسرحي، ولاسيما مع جماعة «المسرح الجديد». وساهم هؤلاء الفنّانون الطليعيّون مثل توفيق الجبالي، والفاضل الجعايبي، والفاضل الجزيري، وجليلة بكار، والحبيب شبيل، ورجاء بن عمار، وأسماء أخرى لا تقل أهميّة، بشكل إيجابي في تطوّر المشهد المسرحي التونسي من خلال ترسيخه في أراضيه وتحديد خصوصيّاته مع الحفاظ على طابعه الكوني.

تندرج مداخلتنا أساساً في هذا التوجّه نحو «مدرسة» مسرحيّة تونسيّة بين المحليّة والكونيّة. وسنبيّن هذا البعد من خلال التركيز

1 Le théâtre en France, sous la direction de Jacqueline de Jomaron, Tome 2, p. 467, Armand Colin, 2^{ème} édition 1992.



فاضل الجزيري (1948 - 2025)

على ثلاث تجارب مسرحية تونسية: تجربة توفيق الجبالي من خلال مسرحيته «التابعة»، والفاضل الجزيري من خلال «كاليغولا1»، والفاضل الجعايبي «آخر البحر».

المسرح التونسي أم المسرح في تونس؟

إنّ مصطلح «مدرسة» يتطلّب الوقوف عنده: ما هو المعنى الضمني الذي تنقله هذه الكلمة المثيرة للاهتمام؟ هل يفهم على أساس أنّه مجموعة الممارسات والرؤى الجمالية المشتركة بين جميع صنّاع المسرح التونسي في إنتاج أعمالهم المسرحية؟ أم أنّه يشير إلى فكرة الخصوصيات التونسية للعمل المسرحي باعتبارها جزءا من الكل، أي جزءا من المسرح العالمي؟ إنّ اختيار مصطلح «المدرسة» يمكن أن يجمع الممارسات المسرحية في تونس تحت عنوان التجانس، لكننا لم نعد نتحدث عن مسرح بل عن مسارح، علاوة على ذلك، يصرّ ليوتار (Jean-François Lyotard) على مفهوم «الممارسة» الذي حلّ محلّ كلمة المسرح. فقد أصبح للتباين الأسبقية على التجانس في جميع الفنون. كذلك أضحت التعددية سمة من سمات مسرح ما بعد الدراما، وبالتالي تعدّدت المدارس والأساليب والتوجّهات. إنّ تاريخ المسرح في تونس يثبت تنوع الممارسات ووجود عدّة توجّهات: «المسرح الجديد»، «مسرح الأرض»، «المسرح العضوي»، «مسرح فو»، «المسرح المثلث»، وغيرها.

ومن ناحية أخرى، إذا سلّمنا بأنّ المسرح في تونس يتمتّع بخصوصيات تسمح له بأن يشكّل جزءاً، فهل يمكن في هذه الحالة أن نتحدّث

عن هويّة أو خصوصيات مسرحية تونسية لفنّ يأتي من الخارج، وتختلف الآراء بخصوص بداياته² ويعتبر أنّه لم يتجاوز عمره 120 سنة. في الحقيقة، يتردّد المختصّون في المسرح التونسي، سواء من صانعي العروض أو النقاد وحتى المؤرخين والأكاديميين، دائما بين تسمية المسرح التونسي والمسرح في تونس، نظرا للفارق الدقيق الذي توحى به الصفة التونسية والذي يطرح إشكالية الأصول. ففي حوار مع الفنّان والممارس والأكاديمي فتحي العكاري حول هذا الموضوع، دحض فكرة وجود مسرح تونسي بقوله «المسرح التونسي غير موجود (...) إلى اليوم لا يوجد مبدع مسرحي ولا جمالية جديدة، هناك فقط صنّاع عرض»³.

وعند السّؤال عن مسرحه البديل وجماليات الفوضى التي يحاول تجريبها، يضيف فتحي العكاري: «أعمل على خلق فنّان جديد، مواطن

2 محمد عبّازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس، ص13، دار سحر للنشر، الطبعة الأولى 1997

3 Faiza Messaoudi, À bâtons rompus avec Fathi Akkari 1/ 2 , Interview, Journal Le Temps, 21/12/2016

مشهورة في باريس وأفينيون وبرلين وطوكيو وغيرها. ليس فقط من خلال البرمجة ولكن أيضًا للإنتاج في مسارح كبيرة. كذلك صارت لدينا مسرحيات نموذجية في المسرح التونسي أصبحت مرجعيات مثل مسرحية «غسالة النوادر» لفرقة «المسرح الجديد» التي أثرت كثيرا في الأجيال اللاحقة.

مع عصر ما بعد الدراما الذي أصبح فيه المسرح كتابات وجماليات، ومع اندفاع المجتمعات إلى إبراز خصوصياتها في مواجهة الهيمنة الثقافية التي تفرضها العولمة، وأيضا مع تطور التكنولوجيا الرقمية والشبكات الاجتماعية، تقلصت المسافة التي فرضتها ثنائية المحلية/الكونية. يُضاف إلى ذلك انفتاح الهوية الثقافية على الغيرية من خلال تبادل الخبرات والممارسات مع العلم أن المسرح هو الفن الذي لا يتحقق إلا من خلال العرض للآخرين.

لكل هذه الأسباب نعتبر أن المسرح التونسي قطعة لا تنفصل عن الفسيفساء العالمية الكبيرة المرصعة بكل الألوان. إذا وجدت هذه القطعة مكانها المناسب، فذلك بفضل هذه الرغبة في بناء الهوية في الممارسة المسرحية ونوعية الأعمال المسرحية التونسية التي تبرهن عن هذا التجريب والتساؤل المستمر عن جماليات المسرح.

ومن الواضح أن المسرح التونسي يبرز ضرورة من خلال الروح والحساسية والمزاج والذوق والبنية العقلية والمعرفية والنفسية للكائن التونسي، وذلك عبر الممثل والمخرج وكاتب الحوار أو الدراماتورج، الخ. فهذا الكائن



فاضل الجعايبى

ذي قيم من شأنه أن يولد مسرحا جديدا (...). أحاول مساءلة اللغة وأزمات التمثيل، وتمثيل المواطنة، والتواصل، وإفلاس اللغة، وكل ما يتعلق بالتمثيل والعرض المسرحي»⁴. لذلك رأينا أنه، على الرغم من الاستهلاك السلبي للطروحات والجماليات الغربية، ورغم غياب المفاهيم والمناهج التونسية، لا يمكن إنكار الجهود التي بذلها رجال المسرح منذ البداية في تأصيل الممارسات المسرحية، والبحث والتجريب، من خلال الإصرار على إبراز الخصوصيات التونسية وإدخالها في فسيفساء المسرح في العالم. لا يمكننا أن ننكر أننا، بعد حوالي مائة وعشرين سنة، فرضنا اعترافا ما بالمسرح التونسي على مستوى العالم العربي، بل حتى في الغرب، إذ يُطلب من فنّانين مثل الفاضل الجعايبى، أو توفيق الجبالي أو حتى غيرهم المشاركة في مهرجانات ومسارح

4 Ibid.

وتبعيته للأنظمة الملازمة لحياته؟ لا يثير توفيق الجبالي التساؤلات فحسب، بل يطوّر ردّ فعله السلبي شكلياً، أي ركحياً وجمالياً. إنه يجسّد الضبابية التي تغطي وعي الإنسان بحجاب من الخيوط التي تتدلى في المنتصف، صانعة فاصلاً بين واجهة المسرح وأعماقه، كعلامة تحجب الرؤية، بين الوضوح والعمّة، بين الحقيقة والوهم، بين الوعي واللاوعي. ثمّ، في لحظة معيّنة من الأداء، تصبح هذه الحُجُب حبالاً تضطهد وتخنق الشخصيات. ويتّصل الجانب الثاني الذي يستحقّ الاهتمام والذي يثبت أنّ الجبالي ينطلق من ظاهرة محلية ليتناول مسألة عالميّة، بمشكلة اللغة وتجلياتها. تتشاجر الشخصيات حول تسمية المطر: أحدهم يقول «شتا»، فيصحّحها الآخر بكلمة «مطر» بينما تصرّ الشخصية الثالثة على اسم «نو». كل واحد منهم واثق من دقّة تسميته للمطر ومشروعيتها وفقاً لعقده الانتماء الجهوي.

التونسي يبرز بالضرورة في الممارسة المسرحيّة حتى وإن كانت التقنية والجماليّات غربيّة. إن هذا المزيج، وهذا التهجين، وهذه الكيمياء هي التي تنتج ما نسميه المسرح التونسي.

نقدّم قراءة لثلاث مسرحيّات مهمّة لنرى كيف انطلقت هذه الأعمال من مواضيع خاصّة بالمجتمع التونسي للبحث في قضايا كونية أو العكس، أي تنطلق من مراجع عالمية لإثارة ومساءلة قضايا محلية. هذه المواضيع لا تهّم الجمهور التونسي فحسب، بل أيضاً الجماهير في جميع أنحاء العالم.

«التابعة» لتوفيق الجبالي⁵

تعدّ هذه المسرحية مثالا هاما يجمع بين المحلي والكوني. ومن بين المواضيع التي يطرحها هذا الأثر، موضوع العادات والتقاليد التي تحكم حياة التونسيين، مثل عادات عيد الأضحى التي يستحضرها المخرج ويسائلها في المسرحية عبر «الفرناق»، «السلاخ»، «الكبش يدور وقرونو نطاحة» ... مع التأكيد على حظر مساءلة المقدّسات والتقاليد. ينطلق الجبالي إذن من التمثيلات الجماعيّة، وهي الظواهر التي تحدّد الوعي، وردود الفعل، وسلوك التونسي منذ ولادته، ويسمي هذا الفنان بـ «التابعة» ما يسميه بورديو (Pierre Bourdieu) بـ «الهابيتوس» (habitus) أو دوركهايم (Emile Durkheim) بـ «الوعي الجماعي» (la conscience collective).

انطلاقاً من ظاهرة محلية، يثير المخرج موضوعاً كونياً يستهدف الإنسان بشكل عام، من خلال طرح السؤال التالي: هل أنّ الإنسان الذي يدّعي الحرّية يعي حرّيته الزائفة، وأوهامه،



مسرحية «التابعة» لتوفيق الجبالي لمسرح التياترو

◦ Faiza Messaoudi, *Malédiction : Écorchés jusqu'aux os*, La Presse, ٨ janvier ٢٠٢٥.

تلك الشخصية التي نحتها كامو. لأنَّ إسم «كاليجولا» الجزيري كُتب بحرف (K) وليس (C) وبقيّة الشخصيات مجهولة، يتعرّفون على بعضهم البعض من خلال العلاقات التي يقيمونها بينهم. تتمثل ممارسة المخرج في تقديم عمل من خلال تطويعه من انتماء كوني إلى سياق محلي زمنه الآن وهنا.

لقد اختار الجزيري الحمّام مكاناً للكشف عن الشخصيات، عن نفسيّتهم، وأوهامهم ودوافعهم وانحرافاتهم. يُعدّ هذا المكان في الواقع بمثابة واجهة عرض لإخفاء الأنشطة التجارية الأخرى، الممنوعة لغسل الأموال، ويسلط الضوء على المشهد الاقتصادي الذي تهيمن عليه موجة من المحتكرين والمهربين الذين يبسطون أيديهم على كافة القطاعات، فتبيّن العلاقات الإنسانية القائمة على العنف والسلطة والانحراف، وهي سمات تميّز بطريقة ما المشهد الاجتماعي التونسي.

كما تفقد عبارة «الكبش يدور وقرونو نطاحة» التي ينطقها بطل الرواية، حرفياً، مرجعيتها على الركح، لكن المحتوى الضمني يصبح مرئياً للمتفرج التونسي من خلال إيماءات البطل وطريقة نطقه. ومن خلال هذا المشهد، يثير المخرج ضمناً مسألة الإشارة واعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول التي أسالت حبر الألسنيين مثل إميل بنفينيست (Emile Benveniste). هكذا يخاطب الجبالي، من خلال النموذج التونسي الإنسان العالمي ويتساءل عن تكيّفه مع الأنظمة الدينية والاجتماعية والثقافية والألسنية.



محمد كوكوة، مسرحية «كاليجولا» للفاضل الجزيري

وبالتالي يسلط المخرج الضوء على انحطاط البلاد، من خلال شخصيّة الرجل العجوز (الدور الذي لعبه محمد كوكا)، الذي لا يتوقّف أبداً عن استحضار العصر البورقوبي عندما شهدت البلاد نموها رغم كل شيء.

«كاليجولا 1» للفاضل الجزيري⁶

كما يشير العنوان، فإنّ هذه المسرحية هي اقتباس للأثر الأدبي «كاليجولا»، للكاتب الفرنسي كامو، ولكن منذ العنوان يحذّرنا الجزيري من أنّ «كاليجولا» ليس نفس

6 Faiza Messaoudi, Le quotidien tunisien d'un autoritaire pervers, Le Temps, 16 janvier 2019.

«آخر البحر» للفاضل الجعايبي⁷

يرجع الفاضل الجعايبي إلى الموروث الأسطوري الكوني، فيعيد إحياء أسطورة «ميديا» وينقلها من العالم المقدس إلى العالم الدنيوي بهدف إخضاعها لكتابة محلية حديثة. إن «عاتقة» بطلّة رواية «آخر البحر»، هي الصورة المدنّسة للنموذج الأصلي لميديا: امرأة من اليمن تتزوّج من تونسي بعد أن سرقت مخطوطة ثمينة من بلدها وقتلت شقيقها وهربت إلى تونس. ترغب «عاتقة» في تحرير نفسها من خلال انتهاك المبادئ والقيم الاجتماعية الرجعية. لكنها تكتشف واقعاً أسوأ، وهو تونس الفارقة في الظلامية، دولة تتدهور شيئاً فشيئاً على الرغم من جهود التحديث التي بُذلت في فجر الاستقلال.

رغم ارتكاب «عاتقة» لفظائع بقتل طفلها، إلا أنّ المخرج يقدّمها في موقف القوّة والحرية، والوعي والمسؤولية، وفي صورة امرأة تتحدّى المؤسسات السياسيّة والاجتماعية والدينيّة والأخلاقية والمدنيّة وتكشف ضعفها وأكاذيبها وعجزها في مواجهة عالم تحكمه المادة والريح، من خلال رجال مافيا مثل شخصية «محمد الجازي» ورئيسه «جلول التبريزي». تشير المسرحيّة إلى الأمراض التي تعصف بالبلاد، على الرغم من مجهودات التقدميين مثل الحداد وبورقيبة وحشاد والناشطات النسويّات لبناء تونس حديثة. هكذا يدعو المخرج، من خلال الكائن التونسي، إلى إعادة النظر في مكانة إنسان اليوم في هذا الكمّ من الحريّات الفرديّة وحقوق الإنسان والتعددية والحريّات الجنسيّة والجمعيات المدنيّة، والانتقال من الفرديّة المحدودة إلى الفرديّة الكاملة كما أكد ذلك جيل ليبوفيتسكي (Gilles Lipovetsky).

تكشف المسرحية تطرّف الفرديّة الذي يؤدّي إلى الاستبداد، والوحشيّة وهمجيّة الإنسانيّة التي اعتقدنا أنّها سعيدة في أفضل العوالم الممكنة وفقاً لتفاؤل الفيلسوف لايبنتز (Leib-niz). ويعود هذا التراجع إلى الإنسان الذي يدمّر نفسه بنفسه، ويحوّل التواصل بينه وبين الآخر إلى جحيم على حساب المحبّة والسلام. فصورة القوارب الملونة في نهاية العرض، التي تمّ إعطابها، لها دلالة كبيرة، فهي تمثل فشل القيم الإنسانيّة العالميّة كالحب والسلام والتعددية والاختلاف والمساواة... وبالتالي فشل الإنسان وإجهاض الإنسانيّة المشوهة!

هناك العديد من الأعمال التي تثبت الجودة الفنيّة للممارسات المسرحيّة التونسيّة والتي تركز على تونسيّتها وتطمح إلى العالميّة. تستمرّ الأجيال الجديدة أيضاً في استكشاف مجالات الإبداع المسرحي بحثاً عن تعبير مسرحي جديد. ربما ينبغي لنا أن نتجنّب هذا الإنكار وهذه النظرة الاختزالية والدونية وحتى عقدة أصل المسرح هذه، ونشتغل على النهوض بالمسرح التونسي ومفاهيمه وجماليّاته ■



آخر البحر، لفاضل الجعايبي، (المسرح الوطني التونسي 2023)

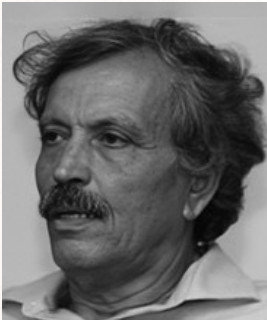
7 Faiza Messaoudi, Avortement d'une humanité défigurée, Le Temps, 14 juillet 2024.



فتحي المسكيني: شاعرٌ
وفيلسوفٌ ومترجمٌ

«لا تعدو أن تكون كينونتنا سوى
حراثة الصمت التي نشير إليها
بعبارة «أنا» دون مضمونٍ واضح»

فتحي المسكيني



مصطفى الكيلاني:
أستاذ جامعي متحصل
على دكتورا
الدولة في اللغة والأدب
العربية من الجامعة
التونسية.

«الإنسان العربيّ اليوم ضميرٌ بلا
فردية فاعلة، جسدٌ لا تتضح صفاته
المميّزة داخل موقع ذات مخصوصة،
وذاتٌ لا تتمظهر في جسدٍ مبدعٍ إلا في
مواطنٍ محدودة، هو القاتل والقتيل،
يقتل ذاته ويقتل الآخر فيه وخارجه
ويُقتل أي يهلك في كلّ المواضع»

مصطفى الكيلاني

التمهيد:

يقول فتحي المسكيني في كتابه الكوجيطو المجروح «إنّ الثورات هي
في سرّها العميق عملٌ هويّ نجم عن رغبة «الأمة» أو الجماعة
الروحيّة الكبرى التي تزودنا بمصادر أنفسنا في تأصيل انتمائها

في تدبر
مفهوم الأمن
الثقافي
المسرحي
أو مقاومة
الإماتة
الثقافية
على الرّكح

بقلم:
هبة المسعودي



لا أحد منا ذاته في ظلّ الوتيرة المتصاعدة للعولة والهيمنة الرمزية والرقمية والغزو الثقافي والاختراق الإعلامي والرقمي والهيمنة المعرفية في شكل من التغريب المعرفي والجماليّ تحت ما يُسمّى بالثورات الناعمة التي جعلنا نتأقلم مع الحداثة السائلة وما يترتب عن هذه السيولة من ذوبان يصل إلى حدّ الانصهار.

تعالّت الدّعوات إلى صياغة ما يُعرف بالسدّ المنيع للفقد الهويّ الذي تجلّى أساسا في مفهوم الأمن الثقافيّ بعامّة أي حماية الهوية الثقافية بماهي هوية رمزية تتجلّى في اللغة والإبداع والفنّ والقيم والإبداع الفنيّ بخاصة بوصفه إبداعا فريدا يحمل كلّ ضروب الفنون البصرية والسمعية والركحية وغيرها. وما هذا التوجّه إلا صون للهوية الثقافية والفنية واعتراف بالذين ينسجون ذواتهم في تجارب عميقة تحتاج الكثير من الجهد للقراءة والتأويل حتى نمنحها حقّ الإنبات في تربتها.

التأسيس للأمن الثقافيّ:

هنا يكون التأسيس للأمن الثقافيّ مشروعاً حيث يمكن فهمه على أنه الاقتدار الاستراتيجي لتحسين وحماية الثقافة والهوية واللغة والذاكرة من السقوط في الاستلاب وهو أيضا تحسين للفعل الإبداعيّ من الدّاخل والخارج لأنّ الأمن الثقافيّ لا يعني الدّفاع عن الماضي وإنما توليد ذات ثقافية إبداعية في مواجهة النعومة الاستعمارية التي تمنع الوثب إلى المستقبل. فثمة تجديد للهوية وإعادة تشكيل لها دون أن نسقط في مصيدة فقدانها والتجرّد من الخصوصية. إنه ديكلونالية الهوية تفكيكا للهيمنة الرمزية.

ومعتقدها، بعد حقبة من الانبئات الحضاري الذي فرضه منطّق الدولة القومية الحديثة التي تشكّلت بعد الاستقلال عن المستعمر، الدولة التي فشلت في اختيار المواطنة الحرّة، بعد تحويل السّكان الأصليين إلى غرباء سياسيين¹ وهنا يكون كل فعل سياسي من تحرّر من المستعمر أو استقلال أو ثورات في كنها هي فعل هويّ أي بحث عن هوية ضائعة أو مسلوقة وهو ما يحتم الاستعادة والبعث للذات الجماعية أو الأنا الجمعي حيث أنّ عملية التحرّر لا تشمل الأرض والوطن فقط، بل عليها أن تكون مشروعاً وطنياً يهدف إلى تفكيك العقل الاستعماري في كل الجوانب، خاصّة تلك الغير مرّئية فتكون الحاجة إلى جماعة روحية ثقافية تعزز الانتماء وتعمّق معانيه لأنّ مرحلة ما بعد الاستعمار أعمق بوصفها اشتغالا بالوهن الداخلي من انبئات وترسخ لتفوق المستعمر في أذهان أصحاب الأرض. لذلك كانت دراسات ما بعد الاستعمار، دراسات تفكيكية للرواسب والبقايا اللامرئية للتغريب² أي مبدأ الغربية وتأسيس للهوية الثقافية والفنية الوطنية. والمرحلة الثانية لا تكون ممكنة إلا انطلاقاً من المرحلة الأولى. ومن جهة أخرى فإنّ دولة ما بعد الاستقلال كرّست مفهوم التغريب بأن أصبح أبناء الوطن مستعبدين سياسياً وثقافياً فلا قدرة واضحة على تمثيل ذواتهم غرباء داخل أوطانهم. ولأنّ الاستعمار ليس استعماراً عسكرياً بل استعماراً رمزياً معرفياً كما أكد إدوارد سعيد حيث تتحوّل الدولة لأداة لإدامة الاغتراب عوض تجاوزه. فالثورة هي انفجار هويّ ناتج عن الإحساس بالاغتراب لأن « هذه الذات ليست لك».

1 - فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح، ص11.

2 الغرب ليس بالضرورة اوروبا بل هو استعارة أي طريقة اغتصاب محسوبة لكنونة شيء ما وترجمتها في صيغة قابلة للهيمنة ص13

يقترح مصطفى الكيلاني مفهوم الأمن الثقافي في مواجهة الانبثات الثقافي الذي تسبب فيه الغزو وسياسات التغريب. فالأمن لا يكون سياسياً ولا عسكرياً فقط، فقد يكون ثقافياً أيضاً لأن حالة الوهن تسقط في الكولونيالية لذلك يعتبر «الأمن الثقافي العربي اليوم من أخطر المواضيع لأنه يخص وجوداً مهدداً بالاضمحلال الكامل³» فما يحدث من تحلل وذوبان للمبادئ والقيم الثقافية الأساسية في ثقافتنا العربية يجعل من الوجود العربي وجوداً هشاً يلتجئ إلى الاندساس في الثقافة المركزية خوفاً من تحمّل مسؤولية الضعف الذي عليه الآن. فإنّ الأمن الثقافي قضية أنطولوجية.

حراسة للذاكرة والمعنى والفعل الإبداعي والحفاظ على الخصوصيات الفنية المحلية خاصة من تدمير الذوق الفني. الثقافة عندما تصبح غير قادرة على تأويل العالم

وتقديم روايتها الخاصة له بلغتها الخاصة ومعانيها الخاصة فإنها تتحول إلى مجرد تابع للآخر الرمزي والثقافة كأفق وجودي خاصة والفن كأفق وجودي بعامة وهنا يصبح الفن ليس ترفاً بل وجوداً «الأنماط المختلفة للوجود» وباعتبار أنّ المسرح أكثر مجالات الإبداع حساسية في حفظ أو تهديد الهوية الثقافية بوصفه ذاكرة جماعية تدمج اللغة والجسد والطقس لذلك وجب التأسيس للأمن الثقافي

المسرحي حماية للرموز الثقافية والتجارب المحلية من سياسات التغريب خاصة في الفكر الديكولوجي وإعادة تجديد الهوية المسرحية وتشكيلها في أعمال إبداعية معاصرة

وقد أشار جال لو أمسيل إلى الكونية العمودية الغربية بقوله «أكد أن من اللازم الصراع ضد الكونية حين لا تكون سوى مركزية أوروبية، ومن ثم «خصوصية» تتعارض مع «خصوصيات» أخرى تسعى لأن تحظى بالاعتراف⁴ مقاومة الكونية الزائفة التي تقوم على الهيمنة الثقافية والدعوة إلى كونية بديلة تقوم على الحوار الأفقي

التجارب التونسية في الأمن الثقافي المسرحي

المسرح الجديد

للفاضل الجعايي

والفاضل الجزيري في فترة

السبعينات والثمانينات منهجه

الكتابة الجماعية والتحليل العميق للواقع قائم على النقد والتحليل النفسي والسياسي للبنية الاجتماعية للمجتمع التونسي.

مسرح التياترو وتجربة توفيق الجبالي

بداية من التسعينات ومنهجه التفكير للموروث

اللغوي والمسرحي والاشتغال بالميتا مسرح

مسرح فو وتجربة رجاء بن عمار فيها

الاعتناء باللغة الجسدية والصورة البصرية

والمسرح البديل وغيرها... ■



الفاضل الجعايي
(المسرح الجديد) :
مخرج ومؤلف مسرحي

3 الكيلاني، أسئلة الراهن، مذکور سابقاً، ص46.

4 سليمان بشير ديان، جان لو أمسيل، إفريقيا أفقا للفكر في مساءلة الكونية ومابعد الكولونيالية، ترجمة فريد الزاهي، دار معنى للنشر والتوزيع، 2021، ص35.



يفترض أن أجيب في هذه المداخلة، إجابة مكثفة ومقتضبة على سؤال : أيّ مسرح نريد ؟، في إطار موضوع الندوة والمحاور المنبثقة عنه.. وأجدني مدفوعاً لإثارة ملاحظتين منهجيتين. تتمثل الأولى في أنّ شبكة المفاهيم التي تتضمنها ورقة الندوة (الهوية، الغيرية، تمثّلات الذات...) وإن كانت لها أصداء في الممارسة المسرحية التونسية، فهي تحيل إلى حقول معرفية متباينة، كالفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم الاجتماع والعلوم السياسية.... بينما الفعل الإبداعي تحدده مفاهيم أخرى، تنغرس في مجاله الخاص، كتاريخ الجماليات والخبرة والتجربة والرؤية والتخييل والإنشاء والإيقاع والأصالة الفردية ولذة التلقي... وبالتالي، فإنّ تناول المسرح بأفكار منفصلة عن مجاله وإن كانت تضيء بعض جوانب الممارسة الإبداعية فهي تظلّ قاصرة عن النفاذ إلى شروطها ومحدداتها الحقيقية، بما أنّها تتزاح عن المقولات الأيديولوجية المجردة.

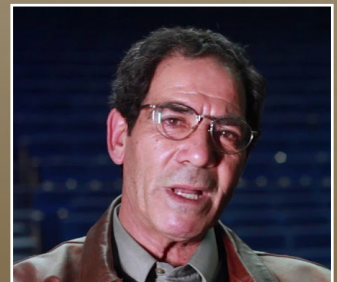
الملاحظة الثانية، تتمثل في ورود السؤال بصيغة الجمع (أيّ مسرح نريد؟) في حين أنّ الفعل الإبداعي فردي وأصيل، ينطلق من همّ المبدع ومكابداته لخلق الأثر الفني، وكذلك من رؤيته الخاصة لتوليف الأثر، وصراعه مع الأشكال لإيجاد مناخات عالمه ومفرداته التعبيرية وأسلوبه، دون أن يعني هذا انفصاله تماماً عن الكيان الجمعي، في صيرورته التاريخية والثقافية. إنّه دوماً بين فصل ووصل، استمرار وانقطاع، إئتلاف وإختلاف.

* كاتب درامي ومخرج

أيّ مسرح نريد ؟ (الذات بما هي فضاء حوار Agora)



بقلم :
حسن المؤذن *



الذات بما هي «أغورا»

تجفيف الينابيع مصطلح نحتته الأجهزة الأمنية في عهد الاستبداد لمحاصرة كل فكر نقدي حرّ وكل فعل إبداعي يشهر جموحه وتمردّه.

ويحيلنا هذا المصطلح بجلاء إلى تلازم القهر والفقر. كيف يمكن أن تمنع ماء الحياة عن الشجرة حتى لا تخضر فتثمر تلك الثمار الملعونة المحرّمة ؟

ذاك ماكانت تفكر فيه طيلة عقود. العقلية الأمنية، من خلال مؤسّسات المراقبة والمعاقبة التي تملكها.

وقد اتخذ هذا الهاجس له أهدافا متعدّدة لعلّ أبرزها : فصل الفعل الإبداعي عن الحياة في بعدها الوجودي، وفصله عن كل فكر متأمل أو حسّ نقدي، وفصله عن الذات التاريخية في عمقها الحضاري.

كان حيز الحرية، وهو المجال الطبيعي والحيوي لكل عقل مبدع، يضيق ويضيق وأمست الممارسة الإبداعية مهددة بالشلل والعقم والخواء.

إزاء هذا الواقع المتسلط القاسي ابتكر بعض المثقفين مصطلحا مضادا سمّوه المرابطة. والغاية منه الثبات في الموقع والحفاظ على مساحات المقاومة وان كانت ضئيلة والحرص على أن يبقى الضمير حيا يقظا حتى وان كان صوته خفيضا.

استمرت هذه الحال إلى أن كان يوم الانفجار ودوى صوت الشعب عاليا ومتحديا «إذا الشعب يوما أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدر». الحياة وليس غير الحياة مايريد كل فرد. الحياة وليس غيرها ما يريده الشعب الثائر. ثورة على الموت في مختلف صوره المقيتة والمتعفنة، انفجرت بكلّ عنفوانها وجلالها

لتجرف رمز الاستبداد وتعصف بأركانها. ثورة تبشر بعودة تموز من منفاها، من عالم الظلام والصقيع، ليسري النبض مجددا في كل شيء.

إذا كان مطلبنا كمسرحيين لا ينفصل عن مطلب شعبنا فكيف نعيد الحياة إلى مسرحنا.. كيف نعيد له توهجه وألقه.. كيف ننزع عنه ما تلبس به من شوائب الموات وأعراضه ؟

تستدعي الإجابة على هذا السؤال التذكير ببعض المنطلقات التي أصبحنا ندركها بدهاءة، ومنها أنّ العمل الفني يشهد لنفسه بنفسه. هو ليس امتدادا لحقيقة أخرى توجد خارجه ، مع أنّه يتفاعل مع كلّ حقائق العالم حوله. العمل الفني لا بدّ أن ينطوي على شيء فريد، فلا سبيل إلى تفسيره بغيره ولا سبيل إلى إرجاعه إلى غيره. هو نسيج وحده، يقوم في جوهره على نشاط تأسيسي أو بنائي *une activité* كما يعبر عن ذلك سوريو. الفنّ كنشاط إنساني له حقله المتميز، ولطريقته الخاصة في المعرفة حقيقتها المتفرّدة وغايتها المحددة *instauratrice*. لا شك أنّ الفنّان يتفاعل مع مجتمعه في كلّ ما يخرق هذا المجتمع من قضايا وأسئلة ملحة، لكن استجابته تختلف عن استجابة السياسي أو رجل العلم ، وقد يكون هذا ما عناه هربرت ريد بقوله : «إنّ ممارسة الفنّ وتقديره هما عمليّتان فرديّتان، تبدان بوصف الفنّ نشاطا فرديا لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعية إلاّ بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرّف على تلك الوحدات الخاصة من الخبرة، مستوعبا إيّاها في صميم وجوده الجمعي».

يعني هذا أنّ الرّوح الإبداعية التي تصدر عن ذات الفنّان الحرّة والمستقلة هي قوّة حيوية في ذاتها، تتميز بالتوثّب والتّمردّ وحب المغامرة والكشف. إنّها قوّة انتشار وامتداد وثورة عن

المألوف والسائد وتشوّف للمستقبل. فالقيم الجماليّة لا تصدر عن التّرقّي الاجتماعي بقدر ما تصوّغه وتصنعه.

في المنفى والملكوت قصّة دالّة، أوردتها كامو تحت عنوان الفنّان أثناء العمل، يصوّر فيها حكاية رسّام فقير حدّ البؤس، كان صادقاً مع فنّه. وحين انتهى به الأمر إلى سرير الموت لم يجد أمامه إلاّ لوحة بيضاء مكتوبا عليها بأحرف صغيرة جدّاً كلمة يمكن أن نتهجّى قراءتها على صيغتين : الصّيغة الأولى تعني المتوحّد (solitaire) حيث يكون المبدع وحيدا محتفظا بتلك المسافة التي تفصله عن المجتمع راغبا في التّمسك بسكينة النّفس التي تخوّل له الإنصات إلى ذاته الأعمق. والصّيغة الثّانية تعني المتحد أو المتضامن (solidaire) في إشارة إلى التعاطف مع ما يعانیه النّاس ومشاركتهم همومهم وآلامهم. ورغم ما بين العزلة والتّضامن من تعارض فإنّ كليهما جوهرى في تجربة الفنّان الإبداعية الأصليّة. الفن يستدعي العزلة والمسافة بقدر ما يستدعي المشاركة والتّفاعل.

إذا سلّمنا بما سبق، فأيّ مسرح نريد ؟ إذن أيّ مسرح مختلف نطمح إليه ونحن على وعي تام بأنّ مجتمعنا يعيش لحظة فارقة ؟ هل يوجد فعلا ما قبل وما بعد لفنّنا ؟

رأبي أنّ الاستقلال إذا حقق لنا حرّيّة الأرض- فإنّ ثورة 14 جانفي تعدنا، في وجه من الوجوه، بتحرّر الذات ممّا كان يسحقها ويلجمها ويحوّلها إلى شيء من الأشياء. كنّا غبار أفراد «une poussière d'individus». وبالإمكان أن نعي أنفسنا الآن كذوات حرّة ، مستقلّة.

الكيان الإنساني الفرد هو بمثابة شريعة لذاته، ولا تطلب النّفس غير غاية واحدة هي بلوغ مرحلة كمال وجودها، إذا توفّرت لها الرّغبة

واستطاعت مقاومة السّقوط في الخمود والابتدال وحافظت على شعلة الرّوح حيّة متّقدة . ذلك كل ما نستطيع فعله، إذ لا احد منّا يدرك ما سنكون عليه غدا، ولا أحد يستطيع أن يرسم صورة محدّدة لمصيره . على البرعم أن يتفتح لكن لا احد يمكنه أن يتبأ بما ستكون عليه الزّهرة .

يكتسب الكيان الإنسانيّ قيمته وكرامته بالقرارات التي تتطلّب منّا شجاعة وجرأة باعتبارها أنطولوجيّة، أي جوهرية لوجودنا. ومن متطلّبات هذه الشّجاعة أنّها تقتضي تمركزا وتجوهرها داخل وجودنا الخاص. بدون هذا التّجوهر نشعر أنّنا مجرد خواء بلا مسعى ولا غاية عليا .ولا يمكن لهذا الخواء الداخلي إلاّ أن يدعم اللامبالاة في الخارج، واللامبالاة تولّد الجبن، لهذا ينبغي أن نوّسس التزامنا في المركز بدءا من وجودنا الخاص. تلك هي عين كلّ ثورة حقّة ، ذات مناعة واستمرار دائم على الفعل. إنّ الخوف من الشرّ الذي لا نلمسه في نفوسنا، ونراه دائما في الآخرين، يصدّ العقل عن حيويّته وفاعليّته في كلّ مرّة ، أمّا الذي يعي نفسه كإنسان فإنّه يعي الآخر فيه بالضرورة، يشاركه آلامه وتطلّعاته ، ويمنحه ما لنفسه من حقوق. إنّ الفعل الإبداعي الأصيل لا يمكن أن ينبثق إلاّ من ذات حيّة ، مفتوحة على نبض التّاريخ ، ومسؤولة إزاء فنّها باعتباره كشافا دائما وفعلا حيويّا حرّا ومنطلقا . ما هو جميل لا يتولّد إلاّ عن ذات تشتغل بصبر وأناة على نحت كيانها وتنزيل القيم الجماليّة فيها لتصبح من صميمها .

قد يكون ما أقوله بديهيّا غير أنّ التّجربة علّمتني أنّ البديهيّ غالبا ما يتضمّن أكثر الأفكار صعوبة وتعقيدا كلّما نزلناها في حيز

غير متوقّعة .

إننا كمبدعين مسؤلون عن إنتاج المعنى، والمعنى لا يمكن بأيّ حال أن ينتمي إلى الماضي.

من ناحية أخرى، ثمة لدى المسرحيين ميل إلى رؤية فنّهم في علاقته بالسلطة، وكلّما يرونه في علاقته بذواتهم الإبداعية.

كان المسرح، منذ القديم، مفتوحا على التّعّدّد والصّراع والاختلاف، لهذا تخافه كلّ الأنظمة المستبدّة قديمها وحديثها. إنّ المسرح صورة أخرى، فنيّة، للاغورا، تلك السّاحة التي تتأمّل فيها الذات ذاتها كما تتواجه فيها الدّوات، وتتقارع الأفكار، وتتصارع الرّغبات وتفترق المصائر.

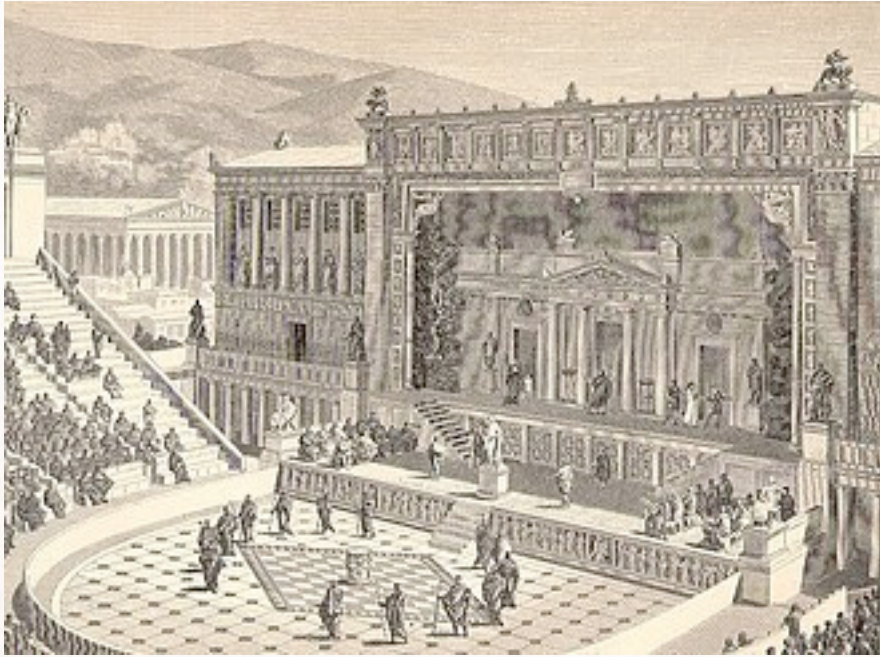
لا حقيقة تولد أو ترجى إلّا من خلال الكائن الحيّ، في تناقضاته وتمزّقاته، ألمه وأمله، عظّمته وبؤسه ■

الممارسة. فما أعسر أن نحبّ فنّنا بصدق ! وما أعسر أن نراجع اليقينيّات التي تسكننا ! وما أعسر أن نتواصل بشكل ديناميّ وفعلّ مع من يعمل معنا ! وما أعسر أن نحافظ على يقظة ضميرنا ورهافة حسّنا وثراء خيالنا ! كلّ هذا يحتاج رياضة روحيّة دائمة، وجشاعة لا تلتين، وتواضع كبير أمام مانصنع، حتّى يبقى المسرح حيّا.

كيف نواجه مايسمّيه بروك بالمسرح الميّت، ويعني به المسرح الرّديء العاهر، ويضيف موضّحا :

«إنّ العاهرات يتقاضين المال أوّلا...».

وإنّ من أصناف المسرح الميّت ذاك الذي يدّعي أنّه أعلى من الحياة فيختزل الفعل الإبداعي في قوالب منحنّة وأساليب معروفة وتقاليد منحنّة ونظريّات واتّجاهات... لا تتسع للمسرح لما فيه من إمكانيات لا نهائيّة ودروب بكر واكتشافات



عز الدين المدني

Ezzedine Madani

توطئة توثيقية:

هذا الحوار هو ثمرة لقاء مسجل ومطول مع الكاتب والمفكر عز الدين المدني. وقد قام المحاور محمد الكشو بإعادة صياغة مضامينه وتكثيفها إبستمولوجياً، مع الحفاظ على روح الأفكار وجوهر الأطروحات التي طرحها المدني. إن الصياغة النهائية، بما تشمله من إحالات فلسفية وتحليلات سياقية، هي قراءة تركيبية تهدف إلى إبراز «المنظومة المعرفية» لمشروع المدني وتوثيقها بأسلوب يتلاءم مع متطلبات النشر الأكاديمي.

مقدمة المقال: هندسة الوعي الطلائعي

لا يمثل عز الدين المدني مجرد فصل في تاريخ المسرح التونسي، بل هو «المشروع» الذي حاول إعادة تعريف العلاقة بين الذات العربية والحدثة الكونية. إن قراءة تجربة المدني اليوم تتطلب أدوات «أركيولوجية» لاستتطاق الطبقات المعرفية التي شيد عليها مدونته؛ بدءاً من «تصفير الوعي» وصولاً إلى «السيادة المعرفية».

لقد تشكّل وعي المدني في لحظة تاريخية حرجة (الستينات والسبعينات)، حيث كان الصدام بين الأصالة والمعاصرة في ذروته. ومن خلال اقتترابه من جاك بيارك في «كوليج دو فرانس» (Collège de France)، استطاع المدني أن ينحت طريقاً ثالثاً: طريقاً لا يرفض التراث بل «يواصله» (Continuation)، ولا

ديالكتيك
«المواصلة
والتكثيف»
في فكر
عز الدين
المدني:
نحو سيادة
معرفية
للمسرح
العربي



يستهلك الحداثة بل «يكتفها» (Densification). هذا المقال/الحوار يسعى لتفكيك هذه المفاهيم ليس كتقنيات كتابة، بل كاستراتيجية وجودية لمواجهة «السياسة التقنية» والوضعية العلمية التي حاولت تدجين العقل العربي.

نص الحوار:

محمد الكشو : سيد عز الدين، لعل البداية الأنسب لفهم مشروعكم الطليعي هي العودة إلى مفهوم «الإنسان الصفر». في سياق الستينات المأزوم، لماذا اخترتم «الصفر» كنقطة انطلاق أنطولوجية؟

عز الدين المدني : الصفر في مشروعني ليس فراغاً أو «عدمًا» (Le néant) بالمعنى العدمي، بل هو «فعل تطهيري» (Un acte purgatif). في سياق الستينات، كان الوعي العربي مثقلاً بيقينيات زائفة وأيديولوجيات «جاهزة» تفرضها السلطة أو يملئها الاستعمار الثقافى. «الإنسان الصفر» (L'Homme Zéro) كان دعوة لـ «تصفير إستيمولوجي» (Remise à zéro épistémologique) يهدف لتطهير الذات من الرواسب الكولونيالية. لقد كان هذا الخيار يمثل صرخة لاستقلال الوعي، وهو ما جعلنا في صدام مبكر مع «البطانات» البيروقراطية التي كانت «ملكية أكثر من الملك» (Plus royalistes que le roi). المسرح كان وسيلتنا لكسر الرقابة والهروب نحو فضاء التجريب المطلق، حيث يبدأ الإنسان ببناء نفسه من «الصفر» المعريف لا من القوالب الجاهزة.

محمد الكشو : هذا التوجه الطليعي تزامن مع علاقة فكرية عميقة مع جاك بيرك. كيف ساهمت هذه الوساطة في بناء نقدكم لـ «الوضعية الكونيتية» التي هيمنت على الفكر الغربي؟

عز الدين المدني : الوضعية (Le Positivisme)، كما صاغها أوغست كونت، حاولت اختزال العالم في ظواهر مادية قابلة للقياس، وهي فلسفة وظفها الاستعمار لتحويل الشعوب العربية إلى «مواضيع جامدة» للدراسة (Objets d'étude). جاك بيرك (Jacques Berque) كان «الوسيط الاستثنائي» الذي بلقائه شرعت في تجاوز هذه النظرة التشيئية (Réification). في كتابه «سوسيولوجيا المغرب» (Sociologie du Maghreb)، قدم بيرك نموذجاً للتحليل يحترم «الخصوصية التاريخية» ويرفض «العلموية» (Le scientisme) الباردة. من هنا، أصبح المسرح عندي «مضاداً للوضعية» (Anti-positiviste)؛ فهو لا يقدم تقارير جافة عن الواقع، بل ينتج «معرفة مركبة» (Savoir complexe) تعيد الاعتبار للمخيال والذاكرة. نحن لا ندرس الواقع كأشياء، بل نعيد بناءه كـ «صيغ إنشائية» تتقاطع فيها الفلسفة مع التجريب الجمالي.

محمد الكشو : بالحديث عن الخلق، يبرز الفضاء المسرحي لديكم كبناء هندسي دقيق. كيف تأثرتكم بمدرسة «الباوهاوس» وكيف حولتم «الديكور» إلى سيميوطيقيا دلالية؟

عز الدين المدني : المسرح هو «بناء» (Construc-

يملك «طاقة كامنة» (Énergie latente) لا تنتهي بموت أصحابه. أما «التكثيف» فهو ضغط هذه الطاقة وصيها في قالب حدائي. نحن نعيد تفسير الماضي بأدوات الحداثة لإنتاج «معنى متفاعل» مع السياق الراهن. لغتي المسرحية هي «لغة مواصلة» تجمع بين جزالة اللفظ وعمق الدلالة الوجودية.

محمد الكشو : هذا يقودنا إلى نقدكم للمنهج البريشتي. لماذا وجدتم في «الإنشائية الدراماتورية» بديلاً عن «التعليمية» التي نادى بها بريشت؟

عزالدين المدني: بريشت سقط في فخ «التعليمية السياسية» (Didactique politique). أنا أتبنى «الإنشائية الدراماتورية» (Constructivisme dramaturgique)؛ فالمسرح عندي لا يلحق دروساً، بل يبني «وضعيات فكرية». استلهامي لـ «الحكواتي» و«خيال الظل» (Ombres chinoises) والمقامات لا ينبع من حنين فولكلوري، بل لأن هذه الأشكال تمتلك بنية «تشاركية» تكسر «الجدار الرابع» بشكل أعمق. المتفرج في مسرحي هو «شريك في الإنتاج المعرفي»؛ عليه أن يفك شفرات «التكثيف» ليشكل رؤيته الخاصة، بعيداً عن المباشرة الأيديولوجية الفجة التي تقتل جمالية العمل الفني.

محمد الكشو : في مساركم، هناك تمدد عربي لافت، لكنكم رفضتم دوماً مصطلح «التأصيل». ما هو مأخذكم على هذا المفهوم في تلك الحقبة؟

عزالدين المدني : التمدد العربي لنصوصي

(tion) بالمعنى المعماري والذهني. تأثري بمدرسة «الباوهاوس» (Bauhaus) ينبع من الرغبة في تحقيق «الوظيفية الجمالية» (Fonctionnalisme es-thétique)؛ أي تطهير الخشبة من «الترهل الرومانسي» (romantique Relâchement). تعاوني مع فنانيين مثل نجا المهداوي وفابيو روكوتيللي كان يهدف لتحويل «الديكور» إلى «سيمبوتيقيا للفضاء» (Sémiotique de l'espace). لقد استلهمت من «المنمنمات الإسلامية» (Miniatures Densi-fication visuelle). المنمنمة تُعلمنا كيف نحشد المعاني الكبرى في مساحة صغرى؛ فالخط واللون والحركة تصبح لغة مسرحية مكثفة تغني عن الكلام الفائض، وتحول العرض المسرحي إلى معمار فكري متكامل الأركان.

محمد الكشو : نصل هنا إلى ثنائية «المواصلة» و«التكثيف». لماذا تصرون على هذا المصطلح وترفضون مصطلح «التناص» الشائع في الدراسات النقدية لكتاباتكم؟

عزالدين المدني : «التناص» (Intertextuali-té) مصطلح تقني يصف غالباً عملية «ميكانيكية» لتركيب النصوص. أما «المواصلة» (Continuation) فهي مفهوم «حيوي» وجدلي. هي ليست مجرد اقتباس (Emprunt)، بل هي «تنشيط للوعي الحضاري». في نصوصي مثل «ديوان الزنج» أو «ثورة صاحب الحمار»، أنا لا أستعيد التاريخ لتمجيده، بل لـ «مواصلته» في الحاضر. المواصلة تعني أن الحدث التاريخي

الاشتباك الفكري والوجودي.

محمد الكشو: كسرتم «المركزية الأوروبية» بالتوجه نحو أحداث الشرق (اليابان، ماليزيا..). ما الذي أضافته لكم تجربة مسرح «النو» (Nô) و«الكابوكي» (Ka-buki)؟

عز الدين المدني: الحداثة هي فعل «كوني متعدد المراكز» (Polycentrique). الوساطة الفرنسية كانت تفرض أحياناً «رومانسية مبتذلة» (Romantisme vulgaire) لا تتناسب مع مشروعنا الإنشائي. في اليابان، اكتشفت في مسرح «النو» و«الكابوكي» تقنيات «الاقتصاد في الحركة» و«التكثيف الدلالي». هذه التقنيات تتصالح مع تراثنا العربي في «البلاغة والإيجاز». الانفتاح على الشرق كان يهدف لكسر «عقدة النقص» تجاه الغرب، ولإثبات أن المسرح العربي يمكنه أن ينهل من «حداثات بديلة» تصقل أدواته العالمية وتجعله نداً للنماذج الأوروبية.

محمد الكشو: لعل تجربة الملحق الثقافي لجريدة «العمل» كانت المختبر الحقيقي لهذه الأفكار. كيف مارستم فعل «الغربة» هناك؟

عز الدين المدني: الملحق لم يكن مجرد صفحة أخبار، بل كان «فضاء اشتباك». فعل «الغربة» (Le Criblage) كان يعني تصفية الفكر من الرومانسية المستهلكة والتبعية العمياء للنمط التقليدي. تعاوننا مع فنانين طليعيين لتطوير سيميوطيقا للفضاء المسرحي عبر الورق. كنا نحلل النصوص الروائية والشعرية والمسرحية

كان محاولة لـ «تبيئة» (Acclimata-tion) المسرح الطليعي في تربة عربية واسعة. لكنني عارضت مصطلح «التأصيل» (L'authentification) لأنه تحول إلى مشروع «سياسوي» مرتبط بالأيديولوجيات التي أرادت توظيف الفن لخدمة السلطة. أنا أؤمن بـ «المعرفة المسرحية المستقلة». المسرح فعل كوني، واستلهامي لشخصيات من بغداد أو الأندلس لم يكن لوضعها في سياق «قومي ضيق»، بل في سياق «إنساني حدائي». المسرح لا يجب أن يكون «شهادة ميلاد» للهوية، بل «مختبر للوعي» الذي يتجاوز الجغرافيا نحو «الحداثة الكونية» (Mo-dernité universelle).

محمد الكشو: تبرز «المونودراما» (Le Monodrame) في أعمالكم كأداة تشريحية للذات. كيف يخدم هذا قالب فلسفة «التكثيف»؟

عز الدين المدني: المونودراما هي الأداة المثلى لـ «تكتيف الصراع». عندما نخترل الخشبة في ممثل واحد، نضع «الوعي المتشظي» (Conscience fragmentée) تحت المجهر. في «ثلاثة نساء»، الممثلة لا تؤدي أدواراً، بل تستحضر «طبقات الذاكرة» المتراكمة داخل النفس الواحدة. ومع ذلك، في أعمال أخرى مثل «راس الغول»، جريت «تقاسم الوعي» بين المجموعة. هذه التجارب تنتمي لما أسميه «النظم الجمالية والحضارية» (Systèmes esthétiques et civilisationnels). المسرح هنا هو بنية لغوية وفضائية ترفض التلقي البسيط وتبحث عن المعنى في مناطق

قبل العرض، ونطرح أسئلة حول «إعادة إنتاج التراث». كان مختبراً يضمن خلو العمل الفني من «الشوائب الوضعية» (Impuretés positivistes) ويؤكد على امتلاكه للعمق «الإنشائي» الذي يجمع بين الجمال والفكر في وحدة عضوية واحدة. **محمد الكشو:** تأتي إلى النقطة الجوهرية: نقد «السياسة التقنية». كيف يتقاطع مسرحكم مع أطروحات «مارتن هايدغر» في نقد التقنية و«ميشيل فوكو» في نقد السلطة؟

عز الدين المدني: هذا هو صلب «السيادة المعرفية». عندما أتحدث عن «السياسة التقنية» (La politique technique)، فأنا أشير إلى النظام الذي يحول الإنسان والمجتمع إلى «رصيد احتياطي» (Bestand) وفق التعبير الهايدغري (Heidegger). هايدغر حذر من أن التقنية تحبس الكائن في وظيفة استهلاكية، والمسرح في نظري هو «استراتيجية وجودية» لكسر هذا الإطار. هنا يتقاطع فكري مع فوكو (Foucault) في تحليله لـ «ميكرو-فيزياء السلطة» (Microphysique du pouvoir). السلطة الحديثة تعمل عبر الضبط والرقابة، ونوصي هي محاولات لتفكيك «أركيولوجيا السلطة» العربية. أنا أهاجم «السياسة التقنية» التي تحاول تدجين المبدع، والمسرح هو المكان الذي نسترد فيه «الذات الفاعلة» من سطوة الأنظمة الشمولية والنمطية. **محمد الكشو:** ختاماً، كيف تلخصون وظيفة المسرح كفعل «استرداد حضاري»؟

عز الدين المدني: المسرح هو «استراتيجية وجودية» للفكر الحر ضد التشيي. وظيفته الجوهرية هي «الاسترداد الحضاري» (Récupération civilisationnelle)؛ أي استعادة الذات من ضياع السياسة والبيروقراطية. نحن نهل من عقلانية ابن خلدون وإشراقات المتصوفة (Soufis) لنحول الماضي إلى أداة حضارية حية. المسرح هو المختبر الذي تظل فيه «الذات الفاعلة» قادرة على بناء معمارها الخاص بعيداً عن «المقاربات المحنطة». هو فعل «إنشاء مستمر» يواصل التاريخ ويكثفه لضمان مستقبل فكري مستقل وناجز، يؤمن بالسيادة المعرفية كطريق وحيد للتحرر.

خاتمة المقال : نحو إبستيمولوجيا مسرحية مغايرة

في نهاية هذا التطواف الفكري مع عز الدين المدني، يتبين أن مشروعه لم يكن مجرد كتابة مسرحية، بل كان «بناءً إبستيمولوجياً» متكاملًا يسعى لتحرير الوعي العربي من الوصاية. إن مفاهيم «المواصلة والتكثيف» و«الغريلة» و«الإنشائية» تشكل في مجموعها مانييفستو للمقاومة الثقافية ضد التشيي والوضعية. إن صياغة محمد الكشو لهذا الحوار قدمت المدني كنموذج للمثقف الذي لا يكتفي بوصف العالم، بل يبني أدوات لفهمه وتغييره. إن استرداد السيادة المعرفية عبر المسرح يظل هو الرهان الأكبر، ففي عالم تبتلعه «السياسة التقنية»، يبقى المسرح هو الحصن الأخير الذي نكثف فيه إنسانيتنا ونواصل عبره حلمنا بكيان حضاري مستقل ومبدع ■



الثقافة الوطنية في عصر العولمة



بقلم :
توفيق بن عامر



الثقافة الوطنية حضرات السيدات والسادة ضاربة بجذورها في أعماق التاريخ . فهي ثقافة موعلة في القدم وكل الحضارات التي تعاقبت على هذه البلاد منذ فجر التاريخ وربما قبله قد تركت بصماتها على هذه الثقافة مما جعلها تتميز بسمات ثلاث :

أولا - التمسك بالثوابت من عناصر الهوية ومكوناتها

ثانيا - التفتح على ثقافة الآخر والقدرة على تمثيلها واستيعابها

ثالثا - التنوع والثراء جراء التثاقف المستمر عبر العصور

وقد أضافت الحضارة العربيّة الإسلاميّة إلى هذه العناصر والمكونات ثقافة التوسط والاعتدال والتسامح النابعة من الفقه المالكي والاعتقاد الأشعري والسلوك الصوفي في نسخته السنيّة الجنيديّة .

وقد شهدت هذه الثقافة في ظل الدولة الوطنيّة الحديثة نموا وتطورا مشهودا إذ كانت تلك الدولة هي الراعية لمختلف المرافق الحيوية ومنها الثقافة :

إذ اضطلعت بنشرها في مختلف ربوع البلاد

ووضعت المخططات للنهوض بها

وأرست البنى الأساسيّة وأنشأت المؤسسات

وعملت على تعصير التعليم وتعميمه

ونهضت بالإعلام الثقافى تكوينا وتوظيفاً

ودعمت الأصالة واستتبنت الحداثة

الباردة وسقوط حائط برلين وانحلال المعسكر الشيوعي وانتصار الخيار الليبرالي واقتصاد السوق وبروز الثورة التكنولوجية والرقمية ووسائل الاتصال الحديثة مما أصبح معه العالم بمثابة قرية واحدة.

وقد شهد العالم في هذه المرحلة وفرة في الإنتاج وتراكم رأس المال لدى القوى العظمى مما دفعها إلى البحث عن أسواق خارجية وتحرير المبادلات من كل القيود . إذ شملت البضائع ورؤوس الأموال والخامات والخدمات والكفاءات واليد العاملة وظهرت الشركات الكبرى العابرة للقارات وأنشئت مؤسسات البنك الدولي وصندوق النقد الدولي والمنظمة العالمية للتجارة وأحدث كل ذلك تحت مظلة الخيار الليبرالي وسياسة القطب الواحد وبصورة أدق تحت المظلة الأمريكية. فنحن إذ نتحدث عن العولمة إنما نتحدث عنها باعتبارها واجهة وهي في صميمها وخلفيتها أمركة.

هكذا يتضح أن الحامل الأساسي للعولمة هو حامل اقتصادي يقوم على المنافسة الحرة بين النظم الاقتصادية العالمية ولن نخوض هنا في آليات هذه العولمة الاقتصادية ومآلات تلك المنافسة الحرة . لكن هذا التحرر الاقتصادي قد كانت له تداعيات على سائر الدول سياسيا واجتماعيا وثقافيا . وقد انقسمت المواقف من ظاهرة العولمة بين مناصر متحمس لها باعتبار منافعها وما تتيحه من فرص للنمو والازدهار وهذا الموقف هو الغالب على الفكر الغربي ومنتقد لها خاصة من الدول الضعيفة أو السائرة في طريق النمو لما تواجهه بسببها من تحديات وما تشكله عليها من أخطار .

لكن الواقع كما يتجلى من خلال التجربة والممارسة أن العولمة قد كان لها فوائد وأخطار

وقد مرت هذه الثقافة الوطنية وتمر اليوم بمرحلة عصر العولمة منذ ظهورها إلى حدود اللحظة الراهنة التي نعيشها
فما هي أوضاع الثقافة الوطنية في هذه المرحلة ؟

وكيف تفاعلت مع مقتضيات العولمة وتحدياتها ؟
وإلى أي مدى كانت مستجيبة أو رافضة لمؤثراتها ؟

وإلى أي أفق مستقبلي تتطلع اليوم ؟
وهل من دلائل ومؤشرات على مآلاتها في المستقبل القريب والبعيد بعد خوضها لتجربة العولمة ؟
ولكن ما المقصود بادئ ذي بدء بالعولمة وما صلتها بالثقافة ؟

العولمة

دون التوغل في تتبع أصول الظاهرة تاريخيا يمكن القول بأن ظاهرة العولمة كما تجسدت في صيغتها المعاصرة ومنذ نشأتها في بداية تسعينات القرن الماضي قد تمثلت في تطور المعاملات الاقتصادية والمبادلات التجارية خارج حدود أوطانها المحلية لتشمل العالم كله. ويرى بعض المحللين إمكانية الرجوع بهذه الظاهرة الاقتصادية إلى أصول تاريخية قديمة قدم أوضاع التجارة الخارجية بين البلدان المختلفة . لكن عدة أسباب موضوعية جعلتها تنمو وتتطور منذ القرنين الثامن عشر والتاسع عشر بظهور الثورة الصناعية وتطور وسائل الاتصال بين الشعوب.

ثم تضافرت مستجدات سياسية واقتصادية في أواخر القرن العشرين كان لها دور حاسم في بروز ظاهرة العولمة ومزيد التقارب بين الشعوب وكسر الحدود الفاصلة بينها بعد انتهاء الحرب

على أرض الواقع والممارسة التاريخية . ومن واجبنا أن نميز في هذا السياق بين مزايا ومنافع العولمة على الصعيد الثقافي والتحديات والأخطار الحادثة والمتوقعة جراء العولمة الثقافية .

مزايا العولمة وتحدياتها

فليست العولمة كما أسلفنا تحديات ومخاطر بالنسبة للجميع وفي كل الأوقات والسياقات. ولو كانت كذلك لما قامت ولا استمرت. فمن إيجابيات العولمة مساهمتها في إزالة الفوارق المعرفية بين الشعوب ونشر وتعميم نتائج البحث العلمي والتطور التكنولوجي والعمل على ردم الفجوة الرقمية بين الدول والاستفادة من نتائج الثورة الاتصالية وإن تم ذلك بنسب متفاوتة بين الأمم. وقد أفاد ذلك من جهة حمايتها من الأمية الجديدة أي الأمية الرقمية وخطرها المهدد وكذلك من جهة التواصل والتثاقف وانتشار ثقافة ليبرالية تنادي بالحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان. وفي ذلك إعلان عن انتهاء عصر الانغلاق على الذات إذ حل محلّه عصر الانفتاح والتفاعل مع الشعوب الأخرى لا فقط على وجه الاختيار وإنما على وجه الاضطرار أيضا. وقد أتاح ذلك واقعا جديدا من العلاقات حدث خلاله التوجه نحو استبدال العلاقات الاستعمارية بعلاقات تعاون وتكامل . وقد استفادت الدولة الوطنية في بلادنا من هذه الإيجابيات وعملت على تأهيل المؤسسات وتنمية الثروات وعقد الشراكات وتعزيز التضامن وإن تعثرت في منح حظوظ أوفر للحرريات السياسية وللعدالة الاجتماعية .

إلا أن هذا الواقع الجديد في ظل العولمة بالرغم من مزاياه التي أشرنا إلى بعضها قد

في نفس الوقت. وذلك حسب طبيعة المنهج المتبع في التعامل معها وإن كانت الدول الكبرى هي المستفيدة منها أكثر من غيرها لاختلاف موازيين القوى وتفاوت مستويات التأهيل والاستعداد للمنافسة مع القوى الاقتصادية في العالم. ولذلك تفاوتت حظوظ الاستفادة ومواجهة التحديات والأخطار من دولة إلى أخرى.

فإذا تأملنا في تأثير العولمة سياسيا وجدنا أنها ساهمت في نشر المبادئ الليبرالية من حرية سياسية ونظم ديمقراطية وحقوق الإنسان. لكنها في الآن نفسه قلصت من سيادة الدول على أوطانها وزعزعت مفهوم الدولة الراعية وصادرت القرار الوطني باسم العولمة السياسية . وهذا موضوع آخر يستدعي الدراسة ولا نفضل القول فيه في هذه المداخلة. وإذا تأملنا في تأثير العولمة اجتماعيا لاحظنا مساهمتها في تقوية المجتمع المدني في الدولة الوطنية ودعم مشاريع ومؤسسات النهوض بأوضاع المرأة. لكنها في المقابل همشت الفئات الشعبية وعمقت الهوة بين الأغنياء والفقراء وأوهت وشائج اللحمة الاجتماعية والتكافل الاجتماعي . وهذا موضوع آخر أيضا جدير بالدراسة يتعلق بالعولمة الاجتماعية ولا مجال للخوض فيه في هذه الورقة .

والسؤال المركزي المطروح علينا في هذه المناسبة هو سؤال العلاقة بين العولمة والثقافة الوطنية . ويستدعي منا لمحاولة الإجابة عنه أن نشير أولا إلى أن تلك العلاقة هي علاقة مزدوجة أيضا بين نوعين من التأثير إيجابي من ناحية وسلب من ناحية أخرى . لأن المناصرة الكاملة للعولمة في هذا المجال وكذلك التثديد بها ورفضها بالكلية مما يخالف مجريات الأحداث

قضاياه الجدية والتشكيك في قناعاته وهويته وجره إلى توافه الأمور . ولا يخفى أن تشجيع ثقافة الاستهلاك من شأنه تشويه التقاليد والأعراف وشيوع الاستهتار والتكالب على المادة مع العزوف عن الإنتاج والابتكار . وذلك علاوة على أثره في إضعاف الشعور بالانتماء و تأثيره في أخلاق الأسرة . وتسعى هذه الثقافة إلى تحطيم الثوابت القيمة وخلق إنسان هامشي لينصهر بسهولة في الثقافة الغربية الرأسمالية المادية . وهذا نوع من الاختراق للثقافة الوطنية وطمس لمعالم الهوية وطرح لبدائل هجينة . فقد أصبح الاستهلاك ومراكمة الماديات والملاذات الحسية هو مقياس السعادة وللحاق بالإنسانية عند الأغلبية . وأصبحت مرجعية الفرد هي المصلحة الشخصية وقل الوجود الفعلي للمواطنين والوطنيين وحتى لمؤمنين وإنما الوجود لملايين من المستهلكين فحسب .

إلا أنّ السؤال المطروح في هذا السياق : هل هذه التحديات الثقافية على هذه الشاكلة هي مجرد تداع واستتباع وانعكاس لآثار العولمة الاقتصادية والاتصالية بمعنى أنها في هذه الحالة ليست سوى نتيجة طبيعية لها وتابع من توابعها ؟ أم أن العولمة الثقافية كما يرى بعض الدارسين تمثل مشروعا قد وقع التنظير والتخطيط له مسبقا باعتباره ممهدا ومنشطا للعولمة الاقتصادية والاتصالية بل ومنطلقا لها؟ إن المستقرى للواقع التاريخي لا يسعه إلا أن يسلم بالأمرين معا . وإن كان المفكر المصري حسن حنفي قد نظر إلى الأمر من زاوية أخرى عندما اعتبر العولمة الثقافية مجرد خدعة ووسيلة لإلهاء الشعوب بالدفاع عن ثقافتها وهوياتها في غفلة منها عن نهب القوى العظمى لثرواتها .

مثل تحديات ومخاطر على صعيد الثقافة الوطنية وظل هاجس الأوساط الثقافية والنخب الفكرية . وكان الخوف الأكبر ولا يزال من ظاهرة الاختراق الثقافى فالثقافة الوطنية لم تعد تجد فرصة للإفلات من الاختراق أو الغزو الثقافى وما يحدثه من استلاب للأمم بواسطة القوى الإعلامية والاتصالية المحتكرة لمصادر المعلومات عن طريق ما تبثه من صور تعبر حدودنا وتشكل أفكارنا دون إذن منا ودون أن نستطيع وضع حد لها . وقد تضافرت هذه العولمة الاتصالية مع العولمة الاقتصادية لإشاعة ثقافة استهلاكية تقوم على الإغراء عبر عرض المنتجات والبضائع والإعلانات الترويجية والدعائية الخانقة .

وقد وسمت العولمة ثقافيا لاسيما في المرحلة الراهنة بالأمركة لأنها تعمل على تعميم أنماط التفكير والاستهلاك الأمريكية . إنها كما يشاع مكدلة للعالم نسبة إلى ماكدونالد Macdonald هذا علاوة على الرموز الثلاثة للأمركة وهي أولا اكتساح اللغة الانكليزية للعالم وثانيا سينما هوليوود وثالثا مشروب كوكا كولا وشطائر البرجر وكنتاكي . ذلك أن الولايات المتحدة هي الموزع الرئيسي والمنتج لمعظم وسائل الاتصال الحديثة وكذلك الصناعات الثقافية بل إن العالم الافتراضي بأكمله يقود إلى الولايات المتحدة وينطق بلغتها ويضمّر رموزها . إنها أمركة ذات طابع مادي استهلاكي يستهدف الدين والقيم باسم العولمة وحقوق الإنسان .

وقد كان لهذه الثقافة المادية الاستهلاكية تأثيرها القوي والعميق على الساحة الوطنية ولاسيما في الشرائح الشبابية وكانت ضمن عوامل عزل الشباب عن ثقافته الوطنية وعن

المعلومات في كل ميادين المعرفة ومرحلة جديدة من التطور التاريخي يواكب الحداثة وما بعد الحداثة وينتظر منه أن يكون مجالاً خصباً لتلاقح الثقافات. وهو تلاقح سيفضي في تقديرها إلى توحيد القيم الثقافية عالمياً.

وقد رفع هذا التيار الفكري في الغرب شعار «ثقافة بلا حدود» تماشياً ومواكبة للاتجاه العولمي. وسعى إلى رسم إطار معرفي يهدف إلى جعل النظام الليبرالي الرأسمالي مقبولاً من سائر الشعوب. وقد عمل المفكرون الإستراتيجيون في مخابر البحوث على التخطيط لذلك والدعوة إلى التكيف معه والترويج لهذه الفكرة وصنع المبررات للإقناع بها خاصة في الولايات المتحدة الأمريكية. والهدف من كل هذه المساعي إشاعة قيم ومبادئ ومعايير ثقافة واحدة هي الثقافة الغربية وتنميط سلوكيات البشر وثقافتهم في كافة المجتمعات على غرارها. وتم استغلال شعارات الديمقراطية وحقوق الإنسان وغيرها من العناصر الثقافية التي كان بالإمكان أن تكون صالحة للتحرير والتطوير لو أنها صيغت في إطار المنظومة الثقافية الوطنية إلا أنه قد وقع تصديرها في شكل بضاعة لفرض مبادئ ووضع أسس ثقافية نمطية.

ويعتقد هؤلاء المفكرون أنهم يبشرون بثقافة ثالثة. ويؤكدون أن عصر الثقافة الوطنية قد انتهى وأن العولمة الثقافية مؤكدة وحتمية. وأن هذه الثقافة الثالثة ستبرز من رحم المثاقفة بين ثقافتين إحداهما خاصة ومحلية والثانية عامة وكونية ومن خصائص هذه الثقافة الثالثة كونها ثقافة عابرة للقوميات. وقد نظر مارتن فيذرستون Martin Featherstone لهذه الثقافة بقوله: «إن التمدد والتداخل الثقافى العالمى يؤدي إلى

ولئن كانت تلك المناورات لا تغيب عن سياسات تلك القوى في أغلب الحالات فإن ما يجدر بنا تأكيده في هذا السياق هو حضور العامل الثقافى حضوراً ملازماً للمنطلقات والغايات ومواكبا لمختلف المشاريع السياسية والاقتصادية والاجتماعية. فالثقافة لا تنشأ من فراغ بل هي بمثابة الحاضنة لتلك المشاريع والموجهة لها والمتفاعلة معها باستمرار. ومن هنا برزت أهمية العولمة الثقافية إذ اعتبرها البعض أخطر أنواع العولمة. ولئن كنا قد أشرنا سلفاً إلى وجهها الانعكاسي والاستتباعي للعولمة الاقتصادية والاتصالية فإننا نقف الآن على صيغتها النظرية باعتبارها مشروعاً تم التخطيط له والإقناع به والقيام على إنجازه من قبل القوى العظمى في العالم.

التنظير للعولمة الثقافية

لقد أثير نقاش واسع بين الباحثين حول أصول العولمة الثقافية وتأكد لديهم بما يشبه الإجماع أنها تمثل خياراً مبدئياً واستراتيجياً يهدف إلى تهيئة الأذهان والنفوس لتمير وقبول العولمة الأخرى. وقد تجلى ذلك بوضوح في الفكر الغربي منذ نهاية الألفية الثانية عندما تصدرت الساحة الثقافية العالمية مؤلفات صمويل هنتنغتون Samuel Huntington وفرنسيس فوكوياما Francis Fukuyama حول صراع الحضارات والنظام العالمي الجديد وحول نهاية التاريخ والإنسان الأخير. وبشرت تلك المؤلفات بتحول ثقافى حاسم وشامل على مستوى العالم واعتبرته أمراً واقعاً وليس فكرة تطرح للنقاش. ومثلت لذلك بصورة القطار السائر الذي من لم يستطع أن يستقله وهو يسير فسيبقى وحيداً وعلى الهامش. ويمثل ذلك التحول في اعتبارها نقلة نوعية في عالم

نشأة كيان عالمي يعرف بأنه نطاق من التفاعل والتبادل الثقائي . فهو عملية تقوم فيها سلسلة من التوافقات الثقافية لإبراز ثقافة عابرة للقوميات يمكن تسميتها بالثقافة الثالثة».

ولا يسع المتأمل في هذا الطرح النظري وفي هذه الإستراتيجية الثقافية إلا أن يلاحظ مراهنتها على ظاهرة التثاقف إلا أن التثاقف في مفهومه الحقيقي لا يكون ممكنا ومنتجا وصالحا للطرفين المتثاقفين على مستوى الواقع إلا إذا حدث بصورة تلقائية وطوعية بين ثقافتين متساويتين في الإمكانيات والوسائل مما يضمن له نتائج إيجابية. إلا أنه وفي غياب شرطي التساوي والطوعية تصبح ثقافة الأقوى مهددة لثقافة الأضعف مما يؤدي إلى اندماج الثقافات الصغيرة في الثقافات الأكبر والأكثر تأثيرا. وهو ما من شأنه أن يفضي إلى فقدان التنوع الثقائي ومحو الأصالة والخصوصيات الثقافية وما تتسم به من فرادة .

علاوة على أن وهم الثقافة العالمية الواحدة يستتبع تهميط الثقافة وتجميد طاقات الإبداع فيها وهو وهم أشبه ما يكون بوهم اللغة العالمية الواحدة فالثقافة في جوهرها لا تعولم بقرار مسبق وإرادة فوقية لأنها سليلة التاريخ والذات والبيئة. وكل عولمة ثقافية هي في الحقيقة هيمنة لثقافة معينة على ثقافات أخرى . وتلك الهيمنة تستند إلى قوة من خارج مجال الثقافة وهذه القوة تستمد خاصة من التكنولوجيا أو الاقتصاد أو القهر السياسي . فما هي بصورة أدق وأكثر تفصيلا تجليات الهيمنة في الطرح العولمي للثقافة ؟

تجليات الهيمنة في العولمة الثقافية

تتجلى هذه الهيمنة بشكل واضح في نسيج

العلاقات بين مركز العولمة ومحيطها . وتعتبر ظاهرة عدم التكافؤ فيها بين المركز والمحيط من أخص خصائصها ومن أخطر نتائجها الوخيمة. إذ من الطبيعي أن يقود ذلك إلى تأثر أمة بأمة أخرى هي الأقدر على الحركة وأن يكون الاندماج بينهما ضارا بالثقافة المحلية من وجوه عديدة . ثم إن شعار التثاقف الذي يستبطن علاقة لا تكافئية بين المحلي والمقدم على أنه كوني يجعل من العولمة الثقافية أقرب إلى كونها أسلوبا جديدا للاستعمار في شكله الناعم .

ومن خصائص تلك العلاقات الدولية أيضا تحولها من علاقات بين الأوطان إلى مستوى ما فوق البعد الوطني وقد نتج عن ذلك التحدي الواضح لكل ما هو وطني . يقول جان جاك روش Jean Jacques Roch في تعريف العولمة: «إنها مرحلة من مراحل تطور العلاقات الدولية حيث تجسد تحول البيئة وكذلك تحول طبيعة هذه البيئة التي كانت تحكمها علاقات بين الدول ثم حولتها العولمة إلى علاقات ما فوق وطنية » . وقد أطنب كتاب « فح العولمة » The Global Trape Hans Peter Martin وهارالد شومان Ha-rald Schumann في تحليل مختلف الأخطار المنجرة عن العولمة المفروضة على شعوب العالم في مختلف مناحي الحياة .

ويمكن القول بأنه منذ انتهاء الحرب الباردة وظهور سياسة القطب الواحد فرضت ثقافة الأقطاب الاقتصادية الكبرى على باقي الثقافات. ومنذ ذلك التاريخ والغرب يظهر قوته أمام العالم . والكل يعرف تاريخ علاقاته بالأمم والحضارات وهو تاريخ مروع أظهر فيه سلوكا استعماريًا متوحشا وحول ثقافته إلى

ثقافة مهيمنة تغذيها نزعة التمرکز على الذات التي تشكل نواة العقلية الغربية . ويسعى الغرب اليوم بكل السبل المتاحة لديه إلى فرض ثقافته عبر قلب المفاهيم والقيم وإعادة صياغة ثقافة الآخر بالتدخل في برامجها التكوينية والتعليمية باسم التنمية والتطوير مستعينا في ذلك بالاقتصاد والإعلام ومراكز البحوث وحتى بالاتفاقيات الدولية وبالمناورات السياسية وبتأجيج الانتقاضات والثورات المحلية في صورة ربيع عربي وبتجاوز القانون الدولي وباستعمال السلاح إن اقتضى الأمر كما لانفك نشأه اليوم.

ولا جدال في أن ثقافة الأقوى هي الثقافة الأمريكية إذ تزامن ظهور العولمة بتفوق الولايات المتحدة جيوسياسيا واقتصاديا وعلميا وعسكريا . وقد شنت ثقافتها تحديا للثقافات الأخرى وتهجما عليها بدعوى صراع الحضارات ونهاية التاريخ لفسح المجال أمام اقتصاد السوق وأمام الثقافة الرأسمالية وفرضها على سائر الأمم. وقد اتضح أن العولمة الأمريكية في سعيها إلى تهميش الثقافات الأخرى تستهدف بالدرجة الأولى الثقافة الإسلامية لأن الإسلام بمناهجه وقيمه يتعارض مع مصالح العالم الغربي وثقافته المادية. ولا شك في أن سياسات التهميش والهيمنة تشكل اليوم تحديات كبرى للثقافة الوطنية وخلخلة لبعض مكوناتها ولكنها لم تستطع استئصالها بالكلية وإن أعاققت تقدمها. وفيما يلي بيان لأهم مؤثرات العولمة في الهوية الثقافية الوطنية.

مؤثرات العولمة في الهوية الثقافية الوطنية

إن حديثنا عن الثقافة الوطنية لا يفتصر على

ما تنتجه من إبداعات فكرية وفنية صيغت بحرف كاتب وشاعر وريشة رسام وإزميل نحات وألحان موسيقي وحركات راقص أو مسرحي وتعليقات مدون في فضاء افتراضي. وإنما تشمل خاصة منظومة القيم الكامنة وراء تلك الإبداعات المعبرة عنها والمشعة من خلالها وما تحتويه تلك المنظومة من إحساس بالانتماء إلى لغة وأرض وعقيدة وتاريخ وتمثل للذات وتصور لعلاقتها بماضيها وحاضرها وما ترسمه من أهداف للمستقبل القريب والبعيد ولعلاقتها بالآخر المختلف من شعوب العالم ثقافة وعقيدة وحضارة. فالثقافة لا تتبع ولا تعيش وتتمو في الفراغ وإنما في سياق تاريخي واجتماعي. ذلك السياق هو الذي يحدد أولويات وتراتبية القيم المؤثرة فيها ويرسم التوجهات العامة والأفكار التي تحرك المجتمع . وهو الذي يبلور تلك الأفكار في إطار منظومة ثقافية ملهمة للسياسات الرسمية من جهة وللنظم الاجتماعية والنخب الفكرية من جهة أخرى. وتؤلف هذه العناصر الثقافية مجتمعة مفهوم الهوية و ما يعبر عنه في العلوم الاجتماعية بالإيديولوجيا السائدة في المجتمع. ومن الضروري التذكير في هذا السياق بأن المنظومة الثقافية التي كانت مسيطرة بعد الفترة الاستعمارية وفيما بعد الاستقلال هي منظومة القيم الوطنية وهي منظومة قد بنيت على عقد ثقافي يقتضي العمل على بناء الهوية الجامعة مع مجموعة من القيم الإضافية المشتقة منها والموضوعة في خدمتها مثل قيم النهوض بالمستوى الثقافى والتعليمي والتنمية الاقتصادية والتكافل الاجتماعي والعدالة الاجتماعية مع ميل إلى الخيارات الاشتراكية. كما ارتبط بذلك تصور خاص للعلاقات الدولية والإقليمية كالتضامن بين الشعوب

العربية لمواجهة الاستعمار والامبريالية وقد التحمت بهذه الثقافة مجموعة من القيم الحداثية الهادفة إلى التخلص من السلطات التقليدية سواء كانت دينية أو أسرية أو قبلية أو جهوية. وقد ساهم كل ذلك في نشوء ثقافة وطنية حداثية مؤسسة على ثلاثة عناصر رئيسية. أولا التأكيد على الهوية العربية إلى جانب الهوية الإسلامية وأحيانا فوقها أو معها وثانيا تبني النزعة الإنسانية التقدمية والفردية التحررية الليبرالية وثالثا التصدي للهيمنة الأجنبية التي بلغت أوجها في الاستيطان اليهودي بفلسطين مع التمسك بالاستقلال والسيادة الوطنية وعدم الانحياز..

لكن الانخراط في العولمة قد أفضى إلى التخلي التدريجي عن هذا العقد الثقافي الوطني بسبب التأقلم مع السياسات العالمية المفروضة والتي قلصت من تدخل الدولة في الشؤون العامة ومن دورها في ذلك لا فقط اقتصاديا وإنما اجتماعيا وثقافيا وتعليميا أيضا . ونتج عن ذلك التقلص وقوع الفئات الاجتماعية تحت التأثير المباشر لمنطق العولمة الخارجي وإذا ما كانت الفئة الاجتماعية الأقوى هي الأقدر على التفاعل معه فإن الفئات الأخرى التي كانت تعيش على برامج الدولة الوطنية قد وقع تهميشها مما أثار ردود فعل على العولمة من قبل الفئات المتضررة لا فقط في الدولة الوطنية النامية وإنما حتى في الدول الصناعية الكبرى . وقد أضر كل ذلك بالبرنامج الاجتماعي والثقافي وبالمخططات التي كانت موضوعة لفائدته .

وهكذا أدى ذلك التصدع في النظام الوطني العمومي جراء ضغوط العولمة الخارجية والداخلية إلى التراجع عن مشاريع التنمية الثقافية وبناء الإطارات والكفاءات الوطنية

وتوطين الحداثة واستبانتها في الثقافة . وكان السعي لموجهة ذلك التراجع إلى رمي المسؤولية على القطاع الخاص وجلب الاستثمارات الأجنبية فازدادت مقابل ذلك موجة التبعية الثقافية لأسواق الإنتاج الثقافى الخارجية مع ميل إلى الاندماج في الثقافة الاستهلاكية. ويقدم كل ذلك على أنه انفتاح ثقافي. نعم هو انفتاح ولكنه بدون رؤية ولا هدف ولا مضمون لأنه غير مرتبط بمشروع مجتمعي ولا بمخطط واضح للتنمية والتحديث. ولا شك في أن من نتائج هذا الوضع ما يلاحظ اليوم من تشتت فكري وضياع نفسي وتفاقم لهجرة الكفاءات والإطارات الثقافية والعلمية لانسداد الآفاق أمامها في وطنها الأصلي.

ولنا أن نتساءل بعد التشخيص للوضع الذي آلت إليه الثقافة الوطنية تحت وطأة العولمة وما أحدثت فيها من توهين وخلخلة لبرامجها التنموية التقليدية عما قدمته هذه العولمة من بديل ثقافي حري بأن يرأب الصدع ويحقق التنمية المرجوة . لا شك أن وصفة العلاج التي تروج لها العولمة هي نشر ثقافة الديمقراطية وحقوق الانسان باعتبارها نافذة للتواصل مع العالم وبصفتها جزءا من العولمة الثقافية وإن كانت الدول الغربية لا تتورع أحيانا كثيرة عن رفع شعاراتها وممارسة نقيضها لاسيما خارج حدود أوطانها. إلا أن منظومة القيم الديمقراطية على الساحة الوطنية لم تلامس سوى قشرة رقيقة من المجتمع تمثلها بعض الشرائح الاجتماعية الواعية وبعض المخلصين لليبرالية من أبناء الطبقة الوسطى ولم تتغلغل الفكرة الديمقراطية في السواد الأعظم من الجمهور العريض. كما أن هذه القشرة الرقيقة من ثقافة الحرية السياسية وحقوق الإنسان لم

تتمكن من توفير البديل عن التراجع الحاصل في العقيدة الوطنية وفي الإحساس بالانتماء مع تزايد الشعور بفقدان كل مرجعية فكرية أو أخلاقية. وذلك لأن ما حدث من تجاوز للثقافة والقيم الوطنية باسم العولمة لم يرافقه لا تجذر حقيقي في التراث الثقافى الوطني ولا تمثل عميق لمفاهيم الثقافة الغربية .

وقد أدى الانحسار التدريجي للقيم الثقافية الوطنية إلى الانكفاء نحو توجهات انطوائية. و تزامن كل ذلك مع شيوع القيم الاستهلاكية واعتبارها معيار الأفضلية في المنزلة الاجتماعية. إلا أنه في غياب شروط ومؤهلات تبوؤ مراتب تلك المنزلة في مجتمع مفتقر للقدرة الشرائية نتيجة للعولمة الاقتصادية لم يكن للفئات الشعبية من ملجأ سوى الارتواء في أحضان التقاليد الدينية ليس فقط بهدف التطهر الروحاني والتخلص من الإحباط وإنما أيضا لملء الفراغ في الحياة الثقافية أو للتغطية عليه وترميم ما اهترأ من بنيان الهوية. لكن هذا التدين لم يخفف من سطوة الثقافة الاستهلاكية ولم يغير من سيطرة معاييرها بل ظل مضرب الأمثال في نوازع النهم والجشع .

ولم يستطع ذلك التدين التكفل بتجديد الثقافة الإسلامية والاستفادة من قيمها الروحية والفكرية البناءة وبقي منكمفا على حالته الطقوسية ولم يتمكن من استرجاع ما في الدين من قيم إنسانية كالتضامن والتسامح والأخوة وغيرها من القيم بل بادر بحجبها وقطع الطريق عليها برؤاه التقليديّة الماضويّة ومواقفه الرجعيّة من كل بادرة ثقافيّة . فلم يغير تيار التدين الجديد من سلوك الأفراد في معاملاتهم ولم يتخذوا منه مرجعية لخيارات شخصية بل اتضح لديهم قصور في الاختيار

واستعاضوا عن ذلك بالتأكيد على هوية جماعية شكلية غير نابعة من الوعي الذاتي بقدر عنايتها بالانغماس في طقوس جماعية وسياسوية دون الإحساس بحاجة إلى مبادرات جديدة أو حتى إلى مجرد التفكير فيها .

فقد شهدت الساحة الوطنية في عصر العولمة نوعا من الاضطراب في القيم والتداخل بين المرجعيات وشهدت ثقافات تصدرت المشهد الثقافى وتزيت بلبوس الثقافة الوطنية لكنها ساهمت إلى حد ما في تفسخها وخلخلة دعائمها لأنها كانت ثقافات غير ناجعة وأحيانا عقيمة ومدمرة . فهناك ثقافة الديمقراطية والتحرر والتعدد الفكري المنحصرة في شرائح محدودة من المثقفين وأرباب المهن من الطبقة الوسطى وهناك ثقافة الاسترجاع للقيم والطقوس الدينية وكل منهما لم يحقق النجاح المرجو في ملء الفراغ الثقافى .

فلا الأولى قد وفقت في حمل الذوات الاجتماعية على الاستيعاب و التمثل الحقيقي للحرية وللقيم الديمقراطية ولا الثانية قد استطاعت لعجزها عن الابتكار في الاختيار الأخلاقي أن تلبى الحاجيات الروحية لتلكم الذوات الاجتماعية . ولم يقتصر الأمر على هاتين الثقافتين اللتين ترشحتا لتعويض الثقافة الوطنية الكلاسيكية فقد برزت ثقافة ثالثة تبنتها الأقلية وتتميز بقوة استثنائية وهي ثقافة العنف الناشئة عن الإحساس بالإحباط والفشل والموجهة إلى الذات وإلى الخارج في الوقت نفسه فإذا كانت الديمقراطية قد شهدت رواجها في إطار العولمة فكذلك الإرهاب هو إفراز للعولمة ذاتها .

وإذا ما رمنا التساؤل في هذا السياق عن القيمة الثقافية الرئيسية التي تشرها العولمة

في الساحة الوطنية لا نكاد نجد غير الضياع والتجرد من الثقافة وعدم القدرة على رسم الملامح لكيان وطني مستقل وهو ما نسميه بأزمة الهوية تلك الأزمة المتمثلة في اجتثاث الذات الفردية من إطارها والتأثرة في البحث عن معنى لوجودها وفي حيرة المجتمع في تحديد مرجعيته الجمعية وأفق المستقبل. وهذه الأزمة تحمل في رحمها كل بذور الصراع والنزاعات الداخلية والخارجية. ونعني بالصراع غياب قيم التفاهم والتواصل والوفاق وهذه القيم والمبادئ لا تتحقق إلا بالثقافة فهي وحدها القادرة على مد الجسور بين الأفراد والجماعات وإنشاء الذاتية الفردية الممثلة لهويتها الجماعية .

فنحن لا نخالنا نبالغ إذا ما قدمنا بعض المواصفات لما يتميز به الوضع الثقافي الوطني الراهن ولما يعيشه من صراعات داخليا وخارجيا. فداخليا لا يمكننا أن نعز الطرف أو نتعاطل عن وجود صراع يشق المجتمع بين معسكرين إيديولوجيين إسلامي وعلماني دون الخوض في فروع كل منهما وعن الشعور المتزايد بالهوة الفاصلة بين النظام السياسي وما يروجه من قيم وما ينشره بين الفئات الشعبية وبين الثقافة السياسية العالمية وما تلتزم به من تأكيد على الحريات والحقوق الإنسانية . وأما خارجيا فالصراع الثقافي متواصل بدون هوادة ومن أهدافه السعي إلى تشويه الثقافة العربية بالصدام بين الثقافات وصراع الحضارات ولا يخفى ما ينجر عن ذلك من تشكيك للمواطن التونسي العربي المسلم في ثقافته وهويته وقدرة مجتمعه على البقاء والاستمرار ودفعه إلى الانسلاخ من هويته الثقافية والشعور باليأس والإحساس بالغربة والاستلاب. تلك إذن صورة

مختصرة عن النتائج السلبية للعولة الثقافية على الصعيد الوطني وامتداداتها على المستوى العربي الإسلامي بوجه أعم وإن بشكل متفاوت وهو ما يستدعي من القوى الوطنية وضع الاستراتيجيات الكفيلة بمواجهتها والتصدي لها للحد من آثارها .

إستراتيجية التصدي لتحديات العولة الثقافية

وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن التحديات والأخطار لا تكمن فقط في طبيعة العولة الثقافية ذاتها والقائمة على أطراف غير متكافئة وإنما تكمن أيضا في أسلوب وكيفية التعامل معها للاستفادة من منافعها من ناحية والحد من أضرارها من ناحية أخرى ولا يتسنى ذلك إلا بوضع الخطط الكفيلة بمواجهتها والتأهل للدخول معها في المناقشة الندية وفق برامج مدروسة مع الاستعاضة عن ثقافة الصدام بثقافة التفتح والحوار .

إن إستراتيجية مواجهة العولة ثقافيا لا تنطلق من الرفض المطلق ولا القبول المطلق . ذلك لأن العولة في حقيقتها عملية تاريخية فمحاربتها بشكل عام هو منطوق متهافت . فهل يمكن مثلا إصدار قرار بالامتناع عن التعامل مع الأنترنات أو - مع منظمة التجارة العالمية وغيرها من المؤسسات العالمية ؟. وهل يمكن الوقوف ضد التطورات والتحويلات المصاحبة لها ؟. كما أن رفض العولة لا يضمن تجنب مخاطرها بل تكون له نتائج عكسية. أما قبولها المطلق فإنه يتسبب في تعطيل وإفساد أسلوب الاستفادة منها ومن جوانبها الإيجابية إن لم يتسبب في الخضوع لها والذوبان فيها . فالحل يكمن إذن في الاستفادة من فرصها المتاحة مع مواجهة أخطارها وتحدياتها .

الإسلامية السمحة وعلى المستجدات والمبتكرات في ميادين العلم والمعرفة مع الأخذ بمنهج التوعية المستدامة لمختلف الشرائح الاجتماعية لما لكل ذلك من دور محوري في دعم المشروع الثقافي الوطني .

وثالثا - تكثيف الاهتمام بتشجيع الإبداع والابتكار الثقافي والعمل على دعم الابتكارات العلميّة والمبادرات الفنيّة والأدبيّة التي تنوّه بالقيم الثقافيّة الوطنيّة وتعزز التفاعل مع الثقافات الأخرى. وذلك بهدف تطوير إنتاج ثقافي حي قادر على التفاعل بإيجابية مع التحديات المعاصرة.

ورابعا - الاستثمار في مجال صناعة الإعلام والاتصال والعمل على تطويرها لمواجهة تحديات العولمة الثقافية لا يتم فقط بثقافة وطنية متجددة ومتطورة وإنما أيضا بإعلام قوي وفاعل وقادر على المنافسة .

ولا يسعنا بعد هذا العرض الموجز لطبيعة العلاقة الراهنة ومآلاتها بين ثقافتنا الوطنيّة والعولمة إلا أن نقر بأنها رغم ما واجهته ولا تزال من التحديات العولمية العاتية قد استطاعت أن تحافظ على ركائزها الأساسية وأن تحافظ على وجودها و تواصل مسيرتها وإن كانت لا تزال في حاجة إلى مزيد من التأهيل عبر التصحيح والتعديل والتطوير والمساندة والدعم من خلال رسم سياسة ثقافيّة وطنيّة واضحة المعالم تأخذ بعين الاعتبار مقتضيات الحاضر وتعمل على استشراف آفاق المستقبل ■

ومن تلك الفرص المتاحة للثقافة الوطنية ما تحقّقه العولمة من دفع لدخول عصر العلم والتكنولوجيا لا كمستهلكين وإنما كفاعلين ومساهمين مع اغتنام ما توفره العولمة من إمكانيات وفرص ليس أقلها الإبحار في عالم الرقمنة والذكاء الاصطناعي. وتوظيف تلك الوسائل الحديثة لدعم اللغة الوطنية ونشرها في ربوع العالم والتعريف على نطاق واسع بمخزون حضارتنا العربية وإبداعاتها وقيمنا الإسلامية النيرة مع التفاعل الإيجابي مع الثقافات الأخرى . وفي مقابل الاستفادة من تلك الجوانب الإيجابية يتعين العمل على التصدي للتحديات و للاختراق الثقافي وعلى تعزيز الثقافة الوطنية والسهر على حماية الهوية والخصوصية الثقافية مع دعم المناعة الذاتية والثقة بالذات ووضع الخطط الإستراتيجية لمشروع ثقافي وطني يقوم على الأسس التالية :

أولا- المضي قدما في حماية التراث الثقافي وتوثيقه ويشمل ذلك إحياء الفنون التقليدية والحفاظ على المواقع التاريخية ودعم اللغة العربية ونقل التراث للأجيال القادمة وتضافر الجهود الكفيلة بتجذير الشعور بالانتماء والفخر والاعتزاز بالهوية الوطنية

وثانيا - تطوير مناهج التعليم بما يرسخ الرؤية النقدية والفكر المستقل وما يكفل مزيدا من النجاعة في ترسيخ الوعي بالموروث الثقافي والتركيز في برامج التعليم على التاريخ والثقافة الوطنيين والتربية الوطنية والمبادئ الأخلاقية

