المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون
بيت الحكمة

مجلّة الأكاديميّة التونسيّة

مجلّة سداسيّة بينيّة

عـــــدد 4
جوان ـ ديسمبر 2025

عدد تكريميّ
لمسيرة
عز الدين المدني

المسرح التونسيّ اليوم

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

سحب من هذه المجلّة نسخة في طبعتها الأولى

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

النّشر بمجلّة الأكاديميّة التونسيّة

° «مجلّة الأكاديميّة التونسيّة» هي نشريّة علميّة محكّمة، يصدرها المجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون «بيت الحكمة» تعبيرا عن المعارف التي تعنى بها أقسام المؤسّسة، وتضمّ الدّراسات الإسلاميّة، والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، والآداب والعلوم، والفنون.

° يشترط في المقال أن يكون جديد الفكرة والإشكاليّة، عميق البحث، وجيز العبارة، لا يقلّ عن ألفي كلمة (2000) ولا يجاوز ثلاثة آلاف كلمة (3000)، موثّقا توثيقا تامّا، ومشفوعا بأهمّ المصادر والدّراسات الجديدة.

° يحتوي كلّ عدد على موضوع جامع عليه مدار أغلب المقالات. وقد يضمّ مقالات قليلة العدد خارج الموضوع الجامع، متى توفّرت طرافة تفتح آفاقا في أحد المجالات العلميّة أو الفكريّة الرّاهنة.

° تقبل المقالات في اللّغات الثلاث: العربيّة والفرنسيّة والإنقليزيّة.

° تشجّع المجلّة على اعتماد المناهج البينيّة والحرص على وضوح المصطلحات والمفاهيم، وإدراج الأسماء والعناوين في لغتها الأصليّة أمام تعريبها عند الاقتضاء.

° تذكر التّواريخ في صلب المقال في صيغتيها الهجريّة والميلاديّة في حال ورودها.

° تنشر المقالات بعد موافقة لجنة القراءة التي تتولّى تقويم النّصوص وتعيين التغييرات الضروريّة التي يتولّى صاحب المقال إدخالها على نصّه الأصلي.

° لا تعبّر المقالات بالضرورة عن وجهة نظر المجلّة، وإنّما على وجهة نظر أصحابها، لأنّها تتنزّل ضمن مواثيق حرّية التعبير.

° لا تردّ المقالات المرفوضة إلى أصحابها، ولا تبرّر اللّجنة رفضها. كما ترفض المقالات الواردة بعد الآجال المعلنة.

° يطالب أصحاب المقالات بالالتزام بميثاق النّشر المعتمد بالمجمع. وتتولّى مصلحة النّشر بالمجمع إرساله إلى المؤلّفين في الإبّان.

° يلتمس من أصحاب المقالات أن يرفقوا مقالاتهم بمجسّمات عالية الجودة عند الاقتضاء. ويكون لقسم الفنون بالمجمع رأيه فيها قبل اعتمادها.

الهيئة الاستشارية

المنصف بن عبد الجليل
(رئيس الهيئة)

رشيدة التريكي
(قسم الفنون)

توفيق بن عامر
(قسم الدراسات الإسلامية)

فوزي محفوظ
(قسم العلوم الإنسانية والإجتماعية)

كمال قحّة
(قسم الآداب)

أنيس المؤدّب
(قسم الفنون)

حافظ عبد الملك
(قسم العلوم)

منسّقة المجلّة ببيت الحكمة السيدة سلمى جبري
salmajabri@beitalhikma.tn

الفهـــرس

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

الافتتاحيّة — المنصف بن عبد الجليل 6
المدخل — معز مرابط 8

المحور الأول: أسئلة «الهويّة» و«الغيريّة» وتمثّلات «الذاتيّة»

المسرح التونسي وجدلية «الهويّة» و«الذاتيّة» — عبد الرؤوف الباسطي 10
في المسرح التونسي والمواطنة — محمّد المديوني 20
توفيق الجبالي : نحو هويّة مسرحية تونسية — حسام المسعدي 26
في اللقاء والهوية : ها آنا ذا أنت — محمّد مؤمن 33
فنون العرائس في المسرح التونسي : الهويّة المطموسة ومسارات التشكّل الانثروبولوجي — نزار السعيدي 40
الدراما الإذاعيّة التونسيّة ومشروع دولة الاستقلال الثقافي والاجتماعي — عبد الجليل بوقرة 45
التفكير الموسيقي في المسرح التونسي — كريم الثليبي 52
المسرح التّونسي والهويّة: بين الثابت والمتحوّل — فوزية المزي 59

المحور الثاني: نحو «مدرسة» مسرحية تونسية؟

في تحرير اللّغة: نحو مسرح الفضاء الثالث، مسرحيّة جاكارندا أنموذجا — أم الزّين بن شيخة 65
جرس المسرح، جغرافيا الذات! — عمر علوي 73
جماليّةُ التّحرّر في المسرح التونسي — الطاهر بن قيزة 79
المسرح التونسي باحثا عن لغته — عبد الحليم المسعودي 86
المسرح التّونسي في مرايا ما بعد الحداثة — حاتم التليلي المحمودي 94
المسرح التونسي، قطعة في فسيفساء — فائزة المسعودي 102
في تدبّر مفهوم الأمن الثّقافي المسرحي أو مقاومة الإماتة الثقافيّة على الركح — هبة المسعودي 108
أيّ مسرح نريد؟ (الذّات بما هي فضاء حوار Agora) — حسن المؤذّن 111
شخصيّة العدد : عز الدين المدني / لقاء حواري — مع د. محمد الكشو 115
نص خارج المحور: نص محاضرة الأستاذ توفيق بن عامر : الثقافة الوطنية في عصر العولمة 120

الافتتاحية

بقلم :
المنصف بن عبد الجليل

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

وعلى قدر افتخار التونسيّين اليوم بحدث الثورة سنة 2011 واستبدال الاستبداد بالحريّة، فإنّ الكثير من المسرحيّين 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 أعلاما ذوي شأن عظيم، نساءً ورجالا، شبّانا وكهولا؛ والحال ثالثا أنّ بين المسرحيين اليوم نقّادا وأكاديميّين هم أدرى 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 حقيقيّة لا يدرك أبعادها إلاّ العارفون بخطورة الثقافة في تكوين المجتمعات والأمم. ألم نكن نظنّ أنّه على قدر الحريّة يكون

الإبداع المسرحي؟ فماذا حدث بتونس في هذا المجال الفنّي والفكريّ بالذّات؟

ركّزنا في البحوث المدرجة على مقصد ظننّاه جامعا وكاشفا: هو جامع لمختلف الجوانب التي تعتبر من عوائق التطوير والتجديد، وهو كاشف لشواغل المسرحيّين بكلّ أصنافهم. ذاك المقصد هو السؤال عن إمكان أن ينتظم المسرح بتونس في مدرسة فكريّة لها مقوّماتها وخصائصها؟

ونظرا إلى أهمّية الكفاءات التونسيّة في مجال الفنون بالمجمع التونسيّ للعلوم والآداب والفنون "بيت الحكمة"، فإنّنا 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، أيّام 25 و26 و27 أكتوبر 2025، وهو ما يسّر لِلمجمع "بيت الحكمة" أن يربط صلات فكريّة وثقافيّة بالمسرحيّين، من ناحية، وبالجهات داخل البلاد التونسيّة، من ناحية أخرى. والمرجوّ أن يجد القارئ في هذا العدد مداخل فكريّة - نقديّة إلى تفهّم المسرح التونسي وشواغل مبدعيه اليوم.

وقد وشّحنا العدد بنصّ المقابلة التي كانت مع الأستاذ عزالدين المدني عن المسرح التونسيّ وعن أعماله المسرحيّة، للاطّلاع على أحدث آرائه في الموضوع. ويشرّفنا 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 الأكاديميّة الماضية، كما أدرجنا في القسم باللسان الفرنسي محاضرة المؤرّخ الفرنسي فرانسوا هارتوغ (François Hartog) عن الزمن الحاضر (Le présentisme) افتتاحا للسنة الأكاديميّة الحاليّة، وذلك لمزيد الإفادة ■

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

بقلم :
معـزّ المرابـط

نشأ المسرح التّونسيّ المعاصر في « زمن عاصف»، كما يصف النّاقد توفيق بكّار زمن الاستعمار المباشر. بادرت الجاليات الأجنبية ببعث المسارح كرافد من روافد هيمنتها الثّقافيّة، وكان على الضّمير الوطني المهدّد في أرضه وتاريخه وكيانه وذاكرته أن يواجه الهيمنة بإرادة التّحرّر، وسياسات الطّمس والمحو بتأكيد الذات والسّعي إلى إعادة تشكلها تصّدّيا لتحدّيات المرحلة، لذلك اقترن الفعل المسرحي لدى النّخب العصريّة، منذ البداية، بالهم الوطنيّ المتطلّع إلى الاستقلال وبالإصلاح المجتمعيّ السّاعي إلى تحرير الذّات ممّا يكبّلها ويكرّس اغترابها.

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

استمرّ هذا التّلازم بين الوعي الوطني والممارسة المسرحيّة بعد الاستقلال، حيث اهتمّت الدّولة بالمسرح ومؤسّساته، ليلعب دورا مساندا للتّحديث والتّنمية. لكن سرعان ما اتّجه المسرحيّون إلى إصدار البيانات واتّخاذ المبادرات لتحرير المسرح من هيمنة السّلطة (بيان الأحد عشر، بيان المسرح الجديد)، فتصدوا للرّقابة، وانشغلوا بالواقع وقضاياه، وانخرطوا في اللاّمركزية الثّقافيّة، وأحدثوا النّقابات المهنيّة و الهياكل المسرحيّة المستقلّة.... في

مدّ وجزر مع سياسات الدّولة وتوجّهاتها. وبالتّزامن مع هذا لم يتوقّف هاجس الحفر عن الكيان التّونسي وخصائصه المميّزة، جمعيّا كان أو فرديّا.

في سياق هذه الحركيّة الدّافقة الّتي تصل الجماليّ بالفكريّ، وفي ظلّ التّحوّلات المجتمعيّة والتّصدّعات المرتبطة بواقع إقليمي ودوليّ متحرّك ومتقلّب حدّ الصّراعات والحروب الدّمويّة ، وتفاعلا مع السجالات حول مسالة الكولونيالية وما بعدها، والحداثة ونقدها وتعدّد مساراتها، والعولمة وتهديدها للتّنوّع الثّقافي... برزت مفاهيم كـ «الهويّة» و«الغيريّة» و«التأصيل» و«التّثاقف» و«الخصوصيّة» و«الكونيّة» و«الطّليعة» و«القطيعة» و «اللإستلاب» و«إكتشاف الذّات وبنائها» و«الحداثة» و«ما بعد الحداثة» و«الدّرامي» «وما بعد الدّرامي» ..... و هي كلّها مفاهيم تشكّل أطرا إديولوجية ، محليّة أو وافدة، وكأنّ الفعل الإبداعي لا يتولّد بدونها. إضافة إلى توظيف المسرحيّين والنّقاد لمضامينها، في أحيان كثيرة، دون تبيان جليّ، وتحديد منهجيّ، وفهم عميق للإشكالات الّتي تثيرها سياقاتها المخصوصة .

يهدف هذا العدد الخاص الذي تصدره الأكاديمية التونسية للعلوم والآداب والفنون – بيت الحكمة، إلى الاحتفاء بالمنجز المسرحي التونسي من خلال تطارح هذه المفاهيم في تعالقها في ما بينها، والبحث في دلالاتها الايديولوجيّة والجمالية وأبعادها السيوسيولوجية والانطروبولوجية، والسّياقات الّتي أنتجتها، وصلتها بالأنساق الفاعلة في المسرح وإبداعاته.

وقد ارتأينا الانطلاق من سؤال مركزي وهو : المسرح التونسي: أسئلة «الهويّة» و تمثلات «الذاتية» – نحو «مدرسة» مسرحيّة تونسيّة؟ ويتوزّع هذا السّؤال بتفرّعاته على محورين إثنين:

أسئلة «الهويّة» و تمثلات «الذاتية»

نحو «مدرسة» مسرحيّة تونسيّة ؟

من مبحث «الهويّة» إلى «هويّة الفن»، ومن تمثّلات «الذّاتيّة الجمعيّة» إلى «الذات المبدعة الفرد» المتحرّرة من كلّ نسق خارج ممارسة الفعل الإبداعي... هل يمكننا أن نتحدّث عن «مدرسة مسرحية تونسية؟» وما مصداقيّة هذا الانموذج -إن وجد- أمام الإبداع الحقيقي للأفراد، ولكلّ منهم عوالمه وهواجسه وأسئلته الخاصّة؟ وهل من مشروعيّة لطرح الأسئلة التي يثيرها كلّ محور من المحورين المقترحين، الآن و هنا؟

تتّصل المقالات الواردة بهذا العدد من المجلّة بهذين المحورين. ولئن كانت تحمل وجهات نظر متعدّدة في المسرح التونسي المعاصر، فإنّها لا تقف عند ذاك الحدّ وإنّما تتجاوزه إلى المساءلة، والحثّ على النقاش والالتفات إلى تجارب مسرحيّة ناشئة مازالت في طور التشكّل. بين المقاربة الفلسفيّة والمقاربة التاريخيّة والمقاربة الاجتماعيّة - الأنثروبولوجيّة التي تسم هذه المقالات وشائج تزيدها تعاضدا وتكاملا، ولكنّ السؤال عن مدرسة مسرحيّة تونسيّة يبقى مع ذلك مطمحا يقتضي مساهمة كلّ المسرحيّين وما تقدّمه هذه المقالات ليس سوى لبنة من إجابة شاملة ■

المحور الأول:
أسئلة «الهويّة» و«الغيريّة» وتمثّلات «الذاتيّة»

المسرح التّونسي وجدليّة «الهويّة» و«الذّاتيّة»

بقلم :
عبد الرؤوف الباسطي

لقد كانت جدليّة «الهويّة» و«الذّاتيّة» حاضرة منذ البدء في كل مراحل ما سمّاه محمّد المديوني مغامرة الفعل المسرحي في تونس وهي كما تعلمون مغامرة قد بدأت بمفارقة طريفة تمثّلت في السّعي إلى حماية الهويّة من هيمنة ثقافة وافدة باستنبات فن من فنون تلك الثقافة. فلقد ولدت خطى ممارسة الفعل المسرحي الأولى في وطننا من رحم توق النّخبة إلى تعزيز ثبات الذّات 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 إلاّ شعورهم بضرورة تطوّرها لتظلّ حيّة وتبقى.

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

عدد من العلماء والأدباء والزّعماء الوطنيّين من أمثال حسن القلاّتي وعبد العزيز الثّعالبي. كما سنرى المحامي الشّاب الحبيب بورقيبة يستمرّ، وقد استأثر النّضال السّياسي 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 الأجنبيّة على حساب الفرق التّونسيّة في ظلّ أزمة ركود كان من ضحاياها فرقة «المستقبل التّمثيلي».

وإنّنا، إنّما ذكرنا التفاف النّخبة حول «الآداب» و «الشّهامة» و«المستقبل التّمثيلي» كأمثلة تنبّئك بإجماع النّخبة التّونسية بمختلف مشاربها الزّيتونية والصّادقية على تأكيد أهميّة الوقوف وراء الفن المسرحي نظرا إلى تناغمه مع تطلّعاتها الإصلاحيّة والوطنيّة بما يقدّمه، في تواصله مع الجمهور، من أعمال تؤكّد وشائج الاعتزاز بالهويّة العربيّة الإسلامية وتواجه مظاهر استنقاصها من قبل الاستعمار الفرنسي.

محمّد الجعايبي

ولئن كانت جلّ النّصوص الّتي قدّمتها الفرق التّونسيّة في تلك الفترة مترجمة من قبل المشارقة أو مقتبسة من التّراث العالمي، فان ما لفت انتباه المؤرّخ لتلك المرحلة هو عرض أوّل نصّ مسرحي تونسي سنة 1910 من قبل فرقة «الجوق العربي التّونسي» الّتي كانت تضمّ ممثّلين من تونس ومن المشرق. وأمّا النّص فهو من تأليف محمّد الجعايبي وعنوانه «السّلطان بين جدران يلدز» وقد نشره صاحبه بصورة مستقلّة سنة 1911 معلنا، كما يقول محمّد المديوني، «نشأة ممارسة تونسيّة للتّأليف المسرحي، ومؤكدا أن هاجس إبداع مسرح تونسي الهويّة كان حاضرا في الأذهان منذ تلك المرحلة». ثمّ إن اللافت للانتباه في هذا الشّأن أيضا هو أنّ الجعايبي قد عالج في المسرحيّة الوحيدة الّتي كتبها حدثا سياسيّا جللا تمّ في فترة النّشر ذاتها وتمثّل في خلع السّلطان العثماني عبد الحميد الثاني، عند امتناعه عن إمضاء الدّستور وإعلانه، وقد بدا واضحا من خلال النّص أنّ المسرح، في نظر هذا المثقّف الوطني الرّائد، يجب أن يكون معنيّا بأحداث السّاعة وبالواقع المعيش، كما تجلّى من خلال فصول المسرحيّة سعي كاتبها إلى فضح فساد الحكم المطلق.

فلا غرو إذن أن تسعى النّخبة التّونسيّة بعد الحرب العالميّة الأولى إلى ما سمّاه محمد المديوني تأثيل هذا الفن تأثيلا يصبح المسرح معه عنصرا أساسيّا من العناصر الّتي تقوم عليها الثّقافة الوطنيّة الحديثة، وذلك بالحثّ على اكتساب الخبرات الّتي تتطلّبها ممارسته في مستوى احتراف يؤهّله لتبوّء مكانة مرموقة بين «الصّناعات الشّريفة» (وفق تعبير ابن أبي الضّياف). هذا، مع اعتبار نجاح الأعمال المسرحيّة متوقّفا على مدى ارتباطها بمحيطها الثّقافي والحضاري وإسهامها في تأصيل الكيان وتعزيز مقوّمات الهويّة. وهذا ما تجلى في أدبيات «لجنة الدفاع عن المسرح

التونسي» التي أنشئت سنة 1945 وكان برنامجها الطّموح يهدف، في جوهره، إلى تهيئة كلّ الظّروف الموضوعيّة التي من شأنها أن تساعد على استنبات هذا الفن وجعل القائمين عليه قادرين على إبداع أعمال تستلهم تاريخ البلاد وأدبها الشّعبي.

في غمرة مرحلة التّأثيل هذه، وعلى صعيد مواز صعيد التّماس بين الإبداع الأدبي والفعل المسرحيّ، سنرى أديبا نقابيا شابا مسكونا بهاجس جدليّة الهويّة والذّاتيّة الوجوديّة، يبدع نصّا فيه من جوهر روح المأساة ما جعله إلى الجنس المسرحي أقرب، «السّد» الّذي قال أستاذنا توفيق بكّار إنّه «لا يزال إلى اليوم يتيم دهره نصّا وحيدا غريبا ... طلع علينا منذ سنين بمفهوم للأدب ليس له سابق ولا كان له لاحق، مفهوم المأساة يستحيل معها الفنّ صراعا بين الخلق والعدم». وهذا القول يعني أنّ الصّراع في «السّد» صراعان متشابكان، صراع بطل إنسان يبني سدّا، وصراع مبدع فنّان ينشئ نصّا. وإنّك، 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 استكماله، شرف محاولة اكتساب الجدارة بحمل الأمانة الّتي عرضها اللّه على السّماوات والأرض و الجبال فأبين أن يحملنها وأشفقن منها. وكذا الكتابة بالنّسبة إلى محمود المسعدي، فمغامرته في إبداع النّص كمغامرة غيلان، مغامرة وجوديّة ذاتيّة ومسؤوليّة مزدوجة لا ينفصل فيها معنى جهاد النّفس عن معنى الخلق وتحقيق الذّات بارتقاء الإنسان إلى أعلى مراتب إنسانيته خليفة اللّه في الأرض مسكونا بهاجس الخصوصيّة.

هذا النّص الّذي أبدع في نهاية الثلاثينات وبداية أربعينات القرن الماضي لم ينشر إلاّ في منتصف الخمسينات ولم يجد سبيلا إلى الرّكح قط، وأخرجه محمّد عزيزة تمثيليّة إذاعيّة كان بثّها على أمواج الإذاعة في منتصف الستينات حدثا فارقا في السّاحة الفنيّة. وهي في رأي، من أهمّ الآثار الّتي تجسّد فيها المخاض الفكريّ الّذي كان يعتمل في السّاحة الثّقافيّة آنذاك، مخاض المثاقفة وجدليّة الهويّة والذّاتية، وتوق جيل من المبدعين إلى استنبات الفن المسرحي وتوطينه والارتقاء بالإبداع فيه إلى مستوى يماهي الإبداع العالمي مع حرص على التجذّر في موروث تستلهم رؤاه ويستشف نبض الحياة فيه بعين فاحصة ناقدة. وستظلّ هذه المشاغل حاضرة في الأذهان خلال المرحلة اللاّحقة والّتي وسّمها محمد المديوني بحقبة التأسيس.

فبعد الاستقلال، وتحديدا في بداية الستّينات، سيستمرّ جهد استنبات الفعل المسرحي وتأصيله مع تركيز بيّن على التّأسيس تأسيسا كان في بعض مفاصله امتدادا لبرنامج «لجنة الدّفاع عن المسرح التّونسي»، لكنّه استند في أسّه وجوهره إلى المرجعيّة الّتي يقوم عليها تصوّر الرّئيس بورقيبة للمسرح. وهي، كما يقول عبد الحليم المسعودي، مرجعيّة ناشئة ضمن دائرة التيّار الرّومنطيقي التّاريخي الّذي تأثّر به الرّئيس خلال تكوينه في باريس. وهذه المرجعيّة ليست مجرّد مرجعيّة جماليّة. إنّما هي، كما يقول المسعودي، سياسيّة تؤمن « بالّون المحلّي»– couleur locale ومن ورائه فكرة الانتماء القومي، والقوميّة هنا مرتبطة أشدّ

الارتباط بمفهوم» الأمّة – الدّولة « – L'état nation. وهو مفهوم يتنزّل في قرار مكين من نفس بورقيبة الّذي كان هاجسه الأوّل في بناء الدّولة الحديثة آنذاك صنع امّة من « غبار الذّوات» أو «غبار الأفراد». وهذا ما يستشفّ من الخطاب البرنامج الّذي خصّصه الرّئيس للمسرح، واعتبر فيه النّهوض بالمسرح رهانا من رهانات الدّولة الحديثة، مبرزا أهميّة هذا الفنّ باعتبار استنباته مؤشّرا من مؤشّرات التقدّم والرّقي وطريقا إلى الانخراط في مسار الحداثة، شريطة أن ننسج في ممارسته على منوال المسرح الغربي وخاصّة منه الفرنسي، بكلّ ما يعنيه ذلك من مقتضيات معرفيّة وآليات إنتاج وتقاليد سلوك.

ويبدو أنّ إعجاب بورقيبة بالمخرج الشّاب علي بن عيّاد، الّذي كان مديرا للفرقة البلديّة، سببه اعتقاد الرّئيس أنّ علي بن عيّاد قد جسّد جزءا مهمّا من مشروعه الرّئاسي بما أنجز من أعمال وفق تصوّر «المسرح الجميل والجليل» الّذي يحبّه الرّئيس وذلك حين أخرج كبريات النّصوص الكلاسيكيّة والدّراميّة العالميّة بإتقان يضاهي إتقان كبار المخرجين الغربيين. يقول عبد الحليم المسعودي متحدّثا عن أعمال علي بن عيّاد (في كتابه بورقيبة والمسرح) : «مسرح علي بن عيّاد يلبّي كلّ ما أشار إليه بورقيبة في خطابه الشّهير... ثمّة نوع من التّناسخ بين شخصيّة الزّعيم وبطولات ممثّله علي بن عيّاد فوق الخشبة الّتي تحوّلت إلى وطن صغير تحت عين الأمير «l'œil du prince» ، وثمّة تواطؤ عاطفي يريده بورقيبة وهو يمنح الفرجة المسرحيّة للنّاس (ليس كلّ النّاس) حتّى يشعر بالمقابل أنّ الشّعب يبادله نفس «الحب». وهنا تبدو بيّنة جدليّة العلاقة في المشروع البورقيبي بين « ذاتيّة ولّدتها المثاقفة وما أفرزته من توق إلى الانخراط في مسار الحداثة بالتّماهي مع المراجع الغربيّة، وبين «هويّة» تجهد في أن تتشكّل وتتطوّر وفق مقتضيات مشروع سياسي جديد.

على صعيد مواز، ينبغي التّنويه بأنّ خطاب 7 نوفمبر 1962 قد كان حدثا فارقا في مسيرة التأسيس، إذ أنّه أسند للمدرسة دورا محوريّا في اِستراتيجية النّهوض بالفن المسرحي، وأتاح للموهوبين والمتفوّقين من خرّيجي المسرح المدرسي فرص الإطّلاع على أهم التّجارب الإبداعية الرّائدة في العالم (Planchon, Vilar, وPatrice Chéreau في فرنسا ومؤسّسة Berliner Ensemble ومؤسّسها Bertolt Brecht وزوجته Helene Weigel في ألمانيا، و Giorgio Strehler و-Paola Gras si في البيكولو تياترو في ميلانو وRoyal Shakespeare في بريطانيا)، فأنجب بذلك جيلا جديدا من المسرحيين هو جيل الستيّنات الّذي تفاعل مع الحراك الّذي شهدته السّاحة الثّقافيّة والاجتماعيّة والأوساط الطّلابية في تونس وخارجها في فرنسا بالخصوص. وكان أبناء هذا الجيل يراوحون بين الفعل والتّنظير. فسعوا إلى تطوير المسرح الجامعي بجعله مسرح تجريب وبحث، يعمل على اِقتراح خطاب مسرحيّ يعالج مشاغل النّاس وتستنبط في صياغته الدّراماتورجيّة أشكال مسرحيّة مستوحاة من تقاليد التّواصل في الأوساط الشّعبيّة والسّاحات العموميّة. وأسهم أبناء هذا الجيل إسهاما قيّما في بعث الفرق الجهويّة وترسيخ تقاليد اللاّمركزية النّاشئة من منطلق إيمانهم بأهمية دمقرطة الثّقافة وضرورة إشاعة الديمقراطية الثّقافيّة

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 الّذي حرّر باللّغة الفرنسيّة ، وأحدث ضجّة في الأوساط المسرحيّة آنذاك، انطلق من تقويم شديد القسوة لواقع الممارسة العربيّة للمسرح ومن ضمنها الممارسة التّونسيّة الّتي اعتبرها محرّرو البيان مصدر استلاب لوعي الجمهور سواء أكان المسرح الّذي تنتجه «استهلاكيا» مثل «الجمل ضحك» لفرقة المسرح الشّعبي أم «نخبويّا» مثل «كاليقولا» للفرقة البلديّة. وقد أفصح أصحاب هذا البيان عن النّماذج والمراجع الّتي انطلقوا منها في صياغة مقترحاتهم وهي تلك الّتي ذكرناها آنفا عند استعراض أهمّ التّجارب الّتي اطّلع أبناء هذا الجيل عليها في 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 « بفيلار «VILAR»، وكمسرح تفكير بدلا عن المسرح الفكري النّخبوي الّذي يقدّمه علي بن عيّاد. وهذا يقتضي في نظرهم تطوير العلاقة بين ممارسي هذا الفن وبين الوسط الّذي 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 ماانفكّ ينتشر بين الشّباب، لا يخلو من طاقة معطاءة، حتّى وإن بدا في لهجته نفس تمرّدي، ولا يعدم فيه المرء إيمانا باندراج هذا المسرح المنشود ضمن مشروع مجتمعي قابل للتّحقيق إن لم يكن بصدد التّحقيق».

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

ولقد قوبل هذا البيان، رغم حدّة لهجته، بشيء من التّجاوب والتّأييد لدى العديد من الهياكل الرّسميّة. وقد يكون هذا البيان، الّذي مثّل حدثا كاد يضاهي خطاب 07 نوفمبر، من بين العوامل الّتي ستجعل علي بن عيّاد يراجع تمشّيه في اختيار النّصوص ويقدم على إخراج «مراد الثّالث» و«عهد البراق» للحبيب بولعراس و«ثورة صاحب الحمار» لعز الدّين المدني. وإنّك، إذ تتأمّل نصّ هذا البيان وما جاء فيه من نقد لاذع 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 الّتي تسكن أذهان هذا الجيل، وأوّلها 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 الذّاتية الجديدة الثّائرة، مع إعجابها بمراجع أجنبيّة تنشد 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 والّتي ستتجلّى فيها جدليّة العلاقة بين الهويّة والذّاتية بصور متنوّعة.

وأوّل هذه النّماذج مسرح عز الدّين المدني. المدني يرفض أن يكون المسرح الغربي مرجعه الأساسي ومنطلق تجربته الإبداعيّة. فهو يؤاخذ الروّاد على أخذهم فنّ المسرح العربي الحديث عن الثّقافة الأوروبية ويرى أنّه جاء الزّمن الّذي يعتمد فيه المسرح العربي على عزائمه الفكريّة. فلا بدّ، حسب اعتقاده من «التّعمّق في التّراث العربي الإسلامي لنستخرج منه العقليّة العربيّة»، وهو يتمسّك بالتّراث شكلا ومضمونا ويعتبره سمة الثّقافة الحيّة والمتحرّكة بامتداداتها الزّمنيّة وبتوثّباتها نحو الآتي القريب والبعيد. ويرى التّراث حيّا متحرّكا دائم التّنامي ويستعين بالغوص في أغواره لفهم عقليّة الإنسان العربي الّذي يصنع الحاضر. وهو ينغرس في التّراث وينتقي منه أخبار انتفاضات المهشّمين والمسحوقين والأحداث الّتي شوّهها 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 الثقافي وجائزة الدولة التونسية للآداب سنة 1989

ودور المثقّف في هذا البناء وعلاقة المثقّف بالسّلطة والشّعب، ونظام الحكم وإشكالاته في الدّول النّامية. على أن تمسّكه بالتّراث لا ينفي استعداده الدّائم، كما يقول، للتّحاور مع الآخَر الثّقافي والحضاري، ويقول «إنّي لا أرفضه وإنّما أقبله قبول النّد للنّد، وأتعرّف إلى ظاهره ومصادره ومراجعه، واستكشف لديه فكره وحساسيته ومشاعره، وأتبادل معه الأفكار والأعمال واقتبس منه ويقتبس منّي إثراءا 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» البرشتيّة «La distanciation». على أن الأسّ في تمشّيه الإبداعي هو الغوص في التّراث.

أمّا أصحاب النّموذج الموالي، جماعة المسرح الجديد، فعلاقتهم بالتّراث كما سنرى جماليّة شكليّة. لأنّ الأسّ في تمشّيهم الإبداعي ومنطلقه هو الغوص في الواقع المعيش بمقاربة تماهي مقاربات المدارس الأوروبية الّتي درسوها واتّخذوها مراجع. فـ«غسّالة النّوادر» مثلا مسرحيّة رأى النّقاد أنّ جوّها برشتي بامتياز. رهانه التّغريب يدعوك إلى إمعان الفكر النّاقد. والإيهام فيها يجعلك تلامس الوقائع كأنّك تعيشها مع الشّخصيّات، في سينوغرافيا مقتصدة ومجرّدة من كلّ بهرج. فحضور الممثّل على الرّكح يغنيك عن كلّ المتمّمات. وصياغة النّص مستوحاة من التّراث، إذ نرى الممثّل في المسرحيّة يتنقّل بسلاسة عجيبة من تقمّص الشّخصيّة إلى الاضطلاع بدور الرّاوي، فيكسر التّماهي ويروي الأحداث ويصف المشاهد والمواقف الّتي لا تجسّد بالحوار على الرّكح بلغة أنيقة ترتقي باللّهجة الدّارجة التّونسيّة النّقيّة إلى مستوى تعبير فنّي 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 الرّاوي المستوحى من التّراث الشّفوي الشّعبي. لانّ الهويّة عند مجموعة «المسرح الجديد» مقولة متطوّرة في حال استحالة مستمرّة يتغذّى منها المبدع بقدر ما يغذّيها كلّما غاص في واقعه الرّاهن أكثر وكشف علاّته متماهية ذاتيته مع مدرسة مسرحيّة تربّى عليها وهو يحسن توظيف ما يراه مناسبا من أدواتها وفنيّاتها في حوار المثاقفة معها.

أخيرا وليس آخرا أودّ أن أتوقّف معكم عند نموذج ثالث وهو سلسة «كلام اللّيل» المسرحيّة. وهي، في رأيي، من أهمّ الأعمال الّتي أبدعها توفيق الجبالي بمعيّة رؤوف بن عمر ومحمود الأرنؤوط 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 وفيّا بحكم تجدّد مواعيده مع أعمالها واطّرادها. ولعلّ هذا من العوامل الّتي جعلتها

فرقة المسرح الجديد: انشات سنة 1976 من قبل ثلة من اعلام المسرح التونسي «جليلة بكار» «الفاضل الجعايبي» 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.

تقدم على إبداع سلسلة مسرحيّة متعدّدة الحلقات، كلّ حلقة من حلقاتها تتضمّن مواقف، أو قل لوحات، تجمع بين شخصيّات نمطيّة مرسومة بأسلوب كاريكاتوري هزلي ساخر سخريّة سوداء أحيانا. الشّخصيّات مستوحاة من واقع مجتمعنا قد نلاقيها أو نمرّ بجانبها في حياتنا اليوميّة لكنّنا لا نراها مثلما نراها مجسّدة بذاك الأسلوب على الرّكح. السلسلة لاقت نجاحا منقطع النّظير وكانت حلقاتها تعرض أمام قاعة تغصّ بالجمهور. والجمهور أحبّها لأنّها تغذّيه بقدر ما تسلّيه. فهي كالمرآة يرى فيها المجتمع وجوها متعدّدة متنوّعة من ذاته ويحدث أنّها تضخّم عيوبه بفنّ الكاريكاتور فيتقبّل منها النّقد الرّفيق بروح مرحة. ومن دواعي إعجاب الجمهور بهذه السّلسلة أيضا اجتهاد المبدع في كتابة النّصوص بلغة لذيذة ولهجة دارجة رائقة تجعلك تشعر، وأنت تتلذذ بلعبة المفردات والتوريّة والجناس أحيانا، بأنّ توفيق الجبالي فنّان ينشد المتعة الفنيّة قبل كلّ شيء عندما يبدع ويحقّق مزيد التّصالح مع هويّته كلّما أرضى ذاتيّته الإبداعيّة أكثر.

ما النّماذج الّتي عرضتها إلاّ أمثلة من رصيد إبداعي وافر وزاخر بأعمال فيها من صدق التّمشّي الإبداعي ومن طرافة الاجتهاد وخصوصيّة التّفاعل مع جدليّة الهويّة والذّاتيّة ما جعل الفن المسرحي التّونسي يضطلع في الستينات والسّبعينات من القرن الماضي بدور ريادي في التّقدم بحريّة الفكر والتّعبير، رغم الحواجز الّتي تعلّم المسرحيّون فن تخطّيها، ويسهم إسهاما حيويّا في تعزيز مقوّمات الهويّة وتطويرها وفق مقتضيات الحاضر والمقبل.

بقي أن أقول قبل أن أختم، إن جلّ الأعمال الّتي أبدعت في تلك المرحلة كانت بما اختار مبدعوها، عن رويّة، من مقاربات جماليّة وفكريّة تعالج بصورة مباشرة أو غير مباشرة قضيّة مركزيّة ظلّت مطروحة منذ بداية الستيّنات . وقد بدأ الاهتمام بها مع المساءلة

الّتي وجّهها محمّد عزيزة لأشكال الفرجة التّقليديّة في حضارتنا العربيّة الإسلاميّة. فلقد بحث محمّد عزيزة في الماضي عن شكل ومضمون يمكن أن يمثّل جذور انبعاث مسرح عربي. وهذا البحث عن شكل للحالة المسرحيّة في الماضي سيستأثر باهتمام الباحثين الّذين اهتمّوا بتعريف المسرح لاحقا وتغّذت بحوثهم حول الهويّة من بحوث أخرى في دلالة الإسلام و التّاريخ والجغرافية ودلالة المسرح.

تقول بدرة بشير في هذا الشّأن : «لقد كان تعريف المسرح موضوع اهتمام كتاب اعتنوا بمحاولة تقديم قراءة جديدة للإسلام والتّراث وللمسرح. وجدّوا في تعريف المسرح سعيا إلى إبراز المدى الدّراماتورجي الكامن في التّراث». وتضيف متحدّثة عن الّذين لا يرون أنّ للظّاهرة المسرحيّة جذورا في الحضارة العربيّة «، أمّا أتباع التيّار الثّاني فإنّهم عالجوا مسألة الأزمة الّتي عرفها المسرح أو ساءلوا النتاجات المسرحيّة القائمة دون السّعي إلى إيجاد تعريف خصوصي للمسرح في مجتمع لم ينتجه « . وهكذا نرى أنّ هاجس الهويّة والأصالة وجدليّة الهويّة والذّاتيّة لم تكن حاضرة ضمن خلفيّة الأعمال الإبداعية فحسب بل كانت حاضرة أيضا وبقوّة في جلّ أعمال الباحثين أمثال محمّد المديوني وبلقاسم النّصيري ومحمّد مسعود إدريس وفتحي اللبّان. وكلّ هذا الّذي قلت وقالوا إنّما يؤكّد أهميّة عقد ندوتكم الفكريّة هذه حول موضوع «المسرح التّونسي» : أسئلة «الهويّة» و«الغيريّة» وتمثّلات «الذّاتيّة» في هذه المرحلة بالّذات من حياة المسرح التّونسي الّذي يعدّ اليوم من أكثر المسارح العربيّة نضجا ■

المسرح البلدي القديم بصفاقس

في المسرح التونسيّ والمواطَنة

بقلم :
محمّد المديوني

وجدت الثقافةُ العربية نفسَها، في العصر الحديث، وهي تكتشف المسرح، أمام مُنْجَز فنّي وأدبي وفكري وفلسفي كبير واصطدمت، وهي تسعى إلى استيعابه بالخلفيات المُعقّدة الكامنة فيه والغريبة خاصةً عن خلفيّاتها التي عليها ترتكز. فانطرحت مسائلُ «التّأصيل والتثاقف والهوية والغيريّة». ولقد كان لنا أن خضنا في هذه المسائل في عدد من البحوث التي أنجزنا وبالإمكان العودةُ إليها[1]. ولعلّ من الأنسب في هذا المقام وباعتبار ضيق المجال أن ننظر إلى هذه المسائل من زاويةٍ بذاتها هي المدى المواطِنِيِّ في مسارات المسرح التونسِي وموقع هذه المسائل منه.

لئن تأسّست الحركةُ المسرحية في تونس، في وجه من وجوهها تفاعُلًا مع ما نشأ في المشرق وبشكل خاصٍّ مع منجزات الشّوام وقد استقروا في مصر[2] مع شيء من السعي إلى التأطير منِ قِبَل بعض موظّفي الحماية الفرنسيّة[3]، فإنّ دعوة النّخبة التونسيّة

1 انظر محمّد المديوني، إشكاليّات تأصيل المسرح العربيِّ، المجمع التونسِي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، 1993.

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

3 يتجلّى هذا الأمر، مثلا، في دعوة الكاتب العام لحكومة الحماية «برنار روا» B. Roy المجلسَ البلدي لمدينة تونس لاستقبال الفرق العربيّة في المسرح البلدي، بشكل استثنائيّ، لتقديم أعمالها لجمهور التونسيّين باعتبار أنّ أغلب مسرحياتها مقتبَسة عن المسرح الأوروبيّ عامة والفرنسيّ منه بالخصوص، انظر مقالَ «روني بوياك» R. Bougnac الصادر سنة 1907 في صحيفة Le Progrès de Tunis، وأعاد نشره محمد مسعود ادريس في «في تاريخ المسرح التونسيّ، نصوص ووثائق، سحر، 2007، ص:41.

للمسرح كانت في سياق حركة وطنية نضالية ضد الاستعمار، من ناحية، وفي إطار الدّفاع عن المواطنة والعمل على ترسيخ روحِها، من ناحية ثانية، وفي هذه السّمة ما يُبرز، في تقديري، بعْدًا مَيّز الحركة المسرحية التونسيّة تمييزًا عن المسارات التي عرفها المسرحُ وممارستُه في أغلب البلدان العربيّة.

نشأت «الشهامة العربية» و«الآداب العربية» أولى الفِرَق المسرحيةّ التونسيّة سنة 1911. وكان ذلك في إطار «نظام الجمعيات» أي انطلاقًا من مبادرات مُواطِنيّة تقوم على ممارسة الحياة الديمقراطيّة في تسييرها وتقييمها، سيْرًا على منوال الخلدونيّة الجمعيّة الأمّ النّاشِئة منذ سنة 1896 التي تدفّقت منها الحياةُ السياسيّة، والفكريّة، والثقافيّة، بكلّ تنويعاتها في البلاد التونسيّة. ولقد نشأت الجمعيّاتُ المسرحيّة الأولى في أحضانها وتعدّدت الفرق المسرحيّة على هذه الشّاكلة في العاصمة وفي مختلف المدن الكبرى، أوّلَ الأمر، ثم في مختلف قرى البلاد.

وأنْ تنشأ الفرقُ المسرحيّة التونسيّة انطلاقا من مبادرات مُواطنيّة فذلك يعني إقامةَ هذا الفنّ، عند النخبة التونسيّة، على أساس علاقة بالمجتمع وبمؤسّسات الدولة سواء منها حكومة الباي أو حكومة الحماية الفرنسيّة تبدو معها ممارسةُ المسرح بمثابة حقّ من الحقوق السياسيّة والاجتماعيّة والثقافيّة التي للمواطن أن يتمتّع بها وأنْ يدافع عنها، وذلك قياسًا على ما كان عليه الحالُ بالنسبة إلى الجاليات الأوروبيّة والفرنسيّة بشكل خاصّ.

ولذلك كانت جهودُ النّخبة التونسيّة الساعية إلى إقامة مسرح تونِسِيٍّ في البلاد التونسيّة مُصوّبةً نحو وِجْهتَيْن اثنتيْن:

أولاهما تأكيدُ الحضور الوطنيّ في وجه إدارة «الحماية» الاستعماريّة من خلال المُطالبة بالاستفادة من القوانين السارية في فرنسا والتي كان الفرنسِيون يتمتّعون بها شأن دعم البلديّات ماليًّا للبرامج المسرحيّة التي كان الفرنسِيون ينظّمونها ويوفِّرونها لجمهورهم[4]، وشأن الانتفاع من المسارح القائمة وخاصة منها المسارح البلديّة القائمة في تونس وفي سوسة وصفاقس وبنزرت لتقديم أعمالهم والمطالبة بِفتحها لجمهور التونسيّين مثلما كان الحال بالنسبة إلى الجاليات الأوروبيّة المقيمة في البلاد التونسيّة.

والوِجهة الثانية وجهةٌ تأسيسيّة تقوم على الدّعوة إلى المبادرة الذّاتية وتعزيزها ومرافقتها سواء من خلال بعث الجمعيات المسرحيّة أو احتضان الجمعيات القائمة سواءً منها الموسيقيّة أو الرياضيّة لأنشطة مسرحيّة. كانت رؤيةُ المسيّرين الرُّوَّاد لهذه الجمعيّات تقوم على تنزيل ممارسة التونسيين للمسرح في إطار حقوق يُدافَع عنها، من ناحية، وعلى سعي، من ناحية أخرى، إلى استنبات هذا الفن في الثقافة الوطنِيّة بما يقتضيه ذلك من عمل تثقيفيّ وتربويّ متواصِلٍ متفاوتة درجاتُه ومخْتَلِفة مقارباتُه[5].

وليس من الغريب أن تتكوّن في عام1945 جمعيّةٌ تحمل اسم «لجنة الدّفاع عن المسرح التونسي».

4 من مظاهر ذلك اعتراضُ أعضاء مجلس بلديّة تونس التونسيّين على منحة مرصودة لفرقة أوبيريت فرنسيّة، على أساس أنّ التونسيّين لا يتمتّعون بمثل هذه المنح، انظر La Dépêche Tunisienne 12/03/1897

5 في صحافة العصر كلامٌ عن «كلّية للمسرح» في صلب جمعيّة «الشهامة الأدبية» انظر «الأمّة» 6 مارس1921، مثلا، وعن دروس مسرحية في إطار جمعيّة «الاتّحاد المسرحيّ، النهضة 11 جانفي1936.

كانت نشأتها امتدادًا لتنزيل المسرح في إطار المبادرات المُواطِنيّة التي قامت بها النّخبة التونسيّة المُثقّفة، من ناحية، وتطوُّرًا طبيعيّا للممارسة المسرحيّة في البلاد التونسيّة تجلّت في الحاجة إلى إعداد برنامج عمليّ من شأنه أن يُحقّق مشروعَ استنبات هذا الفن في ثقافة البلاد وتوفير ما يسمح بامتلاك ناصِيَتِه[6].

قام هذا البرنامجُ على سبع نقاط وعلى تحديد مهامّ على المعنيّين أن يُنجزوهـــا إيمانًا منهم، دائمًا، بمبـــــدأ عـــدم الاقتصار على مُطالبة السلط بتوفير ما يسمح بتحقيق هذه البرامج وإنّما بإردافها بمبادرات يُنجزهـــا المطالبـــون أنفُسُهم. وَوُرود عبـــــارةِ (الدفاع) في اسم الجمعيّة يشي بهذه السِّمة النضاليّة ويوحي بمنجَزات تحقّقت تحتاج إلى أن يُدافَع عنها وإلى أن يُسْعى إلى تَطويرِها بصورة تسمح بترسيخها. أمّا النقاط السبع فهي[7]:

1 – فرض اللّغة العربيّة بالمسرح
2 – تأسيس معهد للتعليم المسرحي
3 – ضبط الكتب والمسرحيّات التي يمكن تعريبُها والإرشادُ إلى مصادر الوحي والاستمداد في التأليف المسرحي.
4 – تكوين الثقافة المسرحيّة في المتفرّجين
5 – إنشاء بناية تونسيّة للمسرح المحليّ
6 – إحداث مكتبة مسرحيّة
7 – إصدار نشريّة دوريّة تكون أداةً للوصول إلى الغاية المقصودة.

حسن الزمرلي (1907 - 1983)

بيّنٌ هو الانشغالُ بمختلف أبعاد الفعل المسرحي ومتطلّباته حتى يُسْتَنْبَت هذا الفنّ ويُتوفَّر له ما يسمح ببناء حياة مسرحيّة حقيقيّة (تكوين الممثلين والعاملين في المسرح تكوينًا حقيقيًّا وتوفير ما يسمح بتربية الجمهور وتثقيفه حتى يرغب في هذا الفن ويُقْبِل عليه ربطه باللغة العربيّة وبقضايـــا الجمهـــور التونِسيّ وتاريخه...)

ولقد نجح القائمون على هذه الجمعيّة في تحقيق عدد من نقاط هذا البرنامج ولعلّ أهمّ ما أنجزوه هو النجاح في بعث «مدرسة التمثيل العربي»، سنة 1951 التي سيتولّى حسن الزمرلي رئيسُ هذه الجمعية إدارَتَها باعتبارها مؤسّسةَ تعليم خاصّةً وسيقع «تأميمُها»، بُعَيْدَ الاستقلال، بطلب من مؤسّسيها لتندمج ضمن المؤسّسات العمومية وستطوّر سماتُها الإداريّة لتصبح المعهد العالي للفن المسرحيّ بتونس منذ 1981.

ومُمعِن النّظر في خطابُ الرئيس الحبيب بورقيبة الذي ألقاه يوم 7 نوفمبر 1962 [8] والذي لا يكاد يغيب نصُّه عن كل البحوث المتعلّقة بالمسرح التونِسيّ وتأريخه، باعتباره

6 محمد المديوني، لجنة الدفاع عن المسرح التونسيّ أو المواطَنَةُ ذاكرةً للمسرح التونسي، فنون، عدد 10 سنة2014 ص: 96 - 101.
7 «الثريا « فيفري 1945، ولقد نشرنا نصّ الإعلان عن نشأة هذه الجمعيّة ضمن الملحقات في كتابنا مغامرة المسرح التونِسيّ، ص: 216 - 218.
8 . الحبيب بورقيبة، حتى نبني المسرح على أسس ثابتة، كتابة الدولة للشؤون الثقافيّة والأخبار، نوفمبر،1962.

نصًّا مُؤسِّسًا لا تغيب عنه الصلةُ البَيّنة بين برنامج «لجنة الدّفاع عن المسرح التونِسِيّ» في نقاطه المذكورة و البرنامج الذي أعلن عنه الرئيس بورقيبة في ذلك الخطاب. وهذا يدلّ على أن تفكير الدّولة في المسرح هو امتداد لعمل النّخبة التونسيّة منذ نشأة الجمعيّة الخلدونية، من ناحية، ويُنزِّل رؤيةَ بورقيبة، من ناحِية أخرى، ضمن الرؤية التي أقامتها النخبة التونسيّة الوطنيّة للمسرح. ويبدو بورقيبة منتميًا في مسعاه ذاك إلى هذه النخبة ومُتبنِّيًا ما دعت إليه ولا يتردّد في الدّعوة إلى إنجاز برنامجِها في إطار عمله السياسيّ الذي كان يقتضيه بناءُ الدّولة الوطنيّة الحديثة، بعد التحرّر من الاستعمار.

وما يُمكن استخلاصُه مِمّا استعرضناه هو أنّ المسرح في تونس لم ينشأ بقرار إداري ولا بدعوة حكومِيّة وإنّما نشأ في إطار مبادرة مُواطِنيّة أقدمت عليها النّخبةُ التونسية منذ بدايات القرن العشرين؛ ولهذا الأمر مغزاه ومعناه. وأهمُّ معانيه شعورُ المسرحيّين، مع الاستقلال وبعده، بأنّهم، ومن خلال حِسِّهم المواطنِيّ، سابِقون للدولة في إنشاء المؤسّسة المسرحيّة التونسِيّة والمؤسّسة الثقافية وأنّهم من بيْن بُناتِها.

ولكنّ واقعَ الأمر يدعو، مع مرور الوقت، إلى التساؤل عن مدى استمرار حضور هذا المدى المواطنيّ لدى المسرحيّين التونِسيّين، واستمراريّة هذه المشروعيّة المكتسبة بناء عليه، وقد تبنّت الدولةُ أهمَّ ما عبّرَ عنه مشروعُ الجمعيّة تبنِّيًا طمَسَ دورَها في رسْمه وسعيها إلى إنجازِه، بصورة أو بِأخرى، ونزّله في إطار مبادرات من الدولة الناشئة وجُزْءًا من إستراتيجية سُلطتها، ولم يُقتصر، في ذلك، على الخطاب السياسي، فحسب وإنّما تجاوزه إلى احتواء أصحابِ هذه المبادرة المواطِنيّة بصفتهم تلك ليتحوّلوا، بمقتضى هذا الأمر، إلى جزء من سلطة الدولة يتحرّكون حسَب مقتضياتِ الإدارة التي تُديرُها وباعتبار المنطق الذي يسوسُها. ولا أدلّ على ذلك من تكليف حسن الزمرلي رئيس الجمعية وأحد مؤسّسيها برئاسة دائرة المسرح في كتابة الدولة للثقافة والإعلام[9]. لقد انحلّت لجنةُ الدفاع عن المسرح التونسِيّ تمامًا كما انحلّت الخلدونيةُ دون سابق إعلام وكأنّ دور مثل هذه الجامعيّات قد انتهى مع قيام الدولة الوطنية، لكن هل خبا مع انحلالها المدُّ المُواطنيّ الذي تنزّلت فيه، وهل خرج المسرح التونِسِيّ، بحكم ذلك، عن دائرة المواطِنيّة التي فيها نشأ وترعرع.

لا يُمكن أنْ يُتجاهل هذا المسارُ ولا الأسئلة التي يطرحها عند السّعي إلى تنزيل المسارات التي سيعرفها المسرح التونسي منزلتها الحقيقيّة ولا التوجّهات التي ستشُقُّه، ولا يُمكِن أن لا يؤخذ هذا الأمر بعين الاعتبار في فهم ما حصُل من تراكُم في ممارسة هذا الفنّ على الصعيديْن المهنِيِّ[10] والإبداعيّ.

يقف المتابعُ للمنجزات المسرحيّة المتنوّعة والدوافع إليها على سعيٍ إلى إقامة صلةٍ سويّة مع ماهية

9 حسن الزمرلي هو أوّلُ من أشرف على مصلحة المسرح في كتابة الدولة النّاشئة سنة1961.

10 ونعني بذلك بروز «نقابة الممثلين التونسيين الصادرِ قانونُها الأساسي، سنة 1936» من خلال الدّور الذي لعبته في المؤتمر القومي الأوّل للمسرح التونسي المنعقد في سبتمبر 1956، في «الدفاع عن المسرح التونسي والعاملين فيه»، ليس ضدّ المستعمر، هذه المرّة، وإنّما في إطار التعامل مع الإدارة التونسيّة المشرفة على تسيير المجال المسرحيّ في البلاد.

هذا الفنّ تحوّلت معها الرّهاناتُ السّاعية إلى استنبات هذا الفن الوافِد من خلال اكتشافِ أسرارِه والسيطرة على أدواته إلى رهانات تبحث، إضافة إلى ذلك، عن نجاعةٍ لممارسة هذا الفن تُقاس بدرجةِ تحقيق الأثر الرمزِيّ المأمول في الجمهور الذي كانت تتوَجّهُ إليه نشرًا للوعي الاجتماعي والسياسيّ. وهو ما جعلَ المسرحَ يَكْتَسِب في أذهان من كانوا يُمارسونه صُوَرًا من المشروعيّة نزَّلت المسرحَ وجهودَ المسرحيّين في إطار أشمل يتعلّق بالاندراج في بناء مجتمعٍ عادل وهو ما تجلّى في تبنّي عددٍ من مقولات بريشت وبسكتور بدرجات متفاوتة وهذا جليّ في مسرح الستينات والسبعينات من القرن العشرين. وبرزت رهاناتٌ أخرى تفاعلت مع الرّهانات السابِق ذكرها سعت إلى مساءلة جماليّات المسرح [بميم التاج] على أساس أنّ أجناس التعبير، والمسرح واحِدٌ منها، ليست مجرّدَ قوالب مُحايدة وإنّما تحوي ما تحوي من حساسيّات بذاتها ورؤى للعالم مخصوصة. وهو ما يعني انشغالا، على الصعيد النّظرِيّ بنوعيّة التعامل مع هذا الفنّ الوافد على أسُسٍ تسمح بتجاوز استنساخِ الأعمال المسرحية الأوروبيّة والسيرَ على منوالها. وسيُتَرْجَم على ذلك بِسَعْيٍ إلى العمل على ممارسة هذا الفنّ ممارسة «أصيلةً» تجد جذورها في السمات المميّزة للإنسان العربي وتاريخه وثقافته. ولقد تجلّى هذا المنحى، بشكل خاصّ، في عدد من الأعمال التي أنجزها عز الدين المدني[11]، وعمِل على مرافقتها بخطاب «تأصيليّ» نظّر فيه لاختياراته وكان، في ذلك، متناغمًا مع توجّهات برزت في المشرق والمغرب كانت تدعو إلى ذاك «التّأصيل».[12]

لئنْ كان الخروجُ عن المنوال القائم واجتنابُ الاستنساخ أمرَيْن ضروريَّيْن وشرطَيْن من شروط الإبداع الحقّ فهل يُمْكِن تحقيقهُما على أساس «عراقة» متوهَّمَةٍ و «أصالة» لا تاريخيةٍ؟ أم يكون على أساس البحث عن خصوصية دينامية تتنزّل في التاريخ وتتفاعل مع ما يَنْجُم فيه وتنبني على تمشٍّ عمليّ حيّ ينطلق من تنزيل الفعل المسرحي في إطار مشروعٍ نابع عن حاجيات حقيقيّة ذاتيّة وجماعيّة، الآن وهنا؟ أليس اعتبارُ الاختلاف مع الآخر لأنّه آخرُ سبيلًا إلى تحقيق هذه الأصالة هو تسليمٌ للآخَر المتَصوَّر بموقع المركز الذي على أساس الاختلاف معه تتحقق الذاتُ؟

إنّ في ما تجلّى في عدد من الأعمال المسرحيّة التونسيّة مِنْ سَعْيٍ إلى سبر أغوار الذّات الفرد والوقوف على ما فيها من تعقيد ومن الشذوذ، أحيانًا، وفي العمل على الكشف عن المسكوت عنه وإبراز دلالاته وآثاره في المعيش الجمعيّ ومُساءلة الواقع الاجتماعي التونسيّ والعربيّ من خلال ذلك السبر، مسالكَ ممكنةً إلى تحقيق الأصالة المشتهاة.

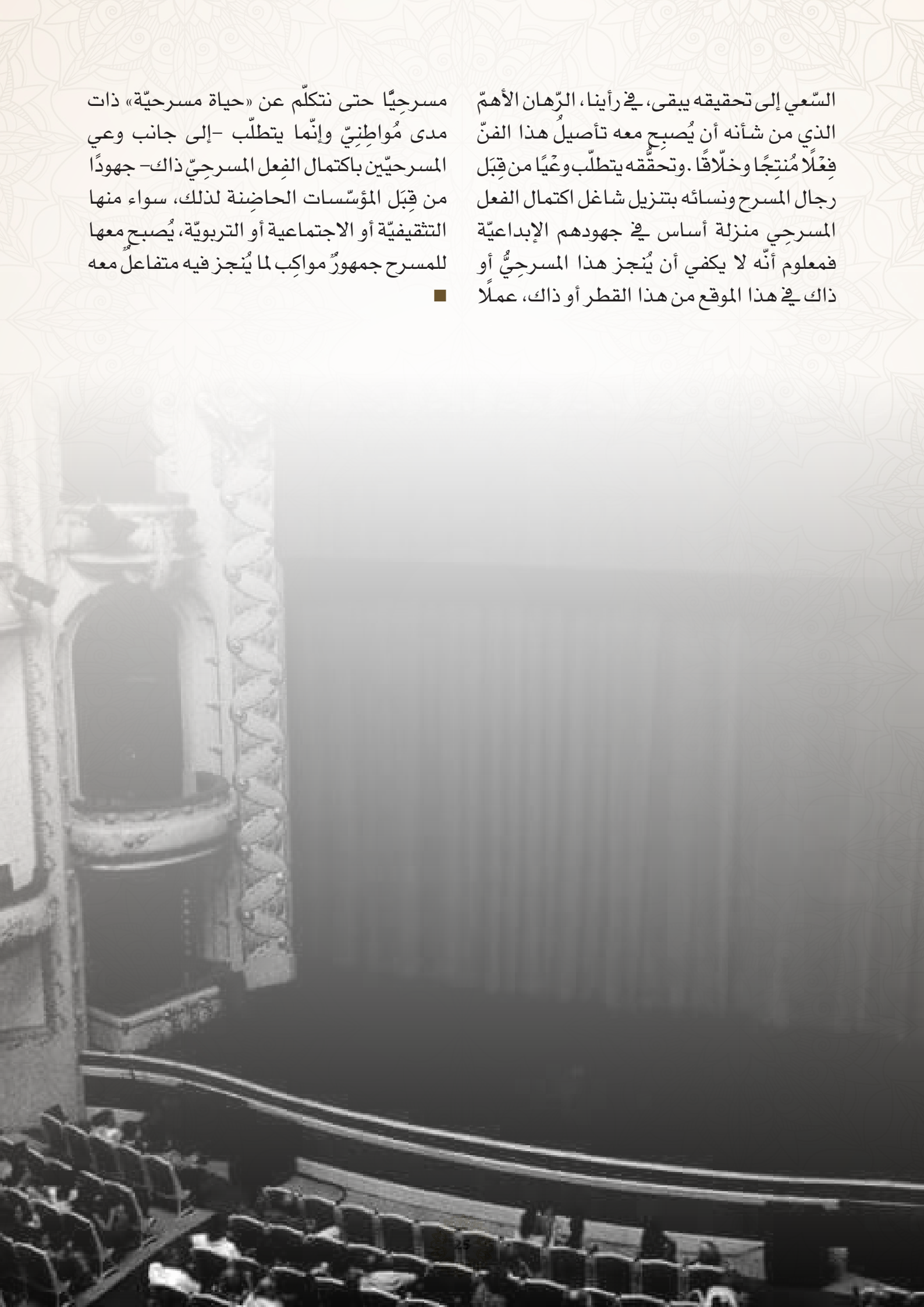
ولعلّنا لا نبالغ إذا ما ذهبنا إلى أنّ «التأصيل» بما هو سَعْيٌ إلى استِنْبات المسرح استنباتًا فعليًّا إنّما هو مُرْتبِطٌ بتحقيق اكتمال الفعل المسرحِي اكتمالًا يتحوّل معه المسرحُ من مُجرّد نشاط هامِشيّ مناسَبَتِيّ إلى حاجة من حاجات الجمهور يُقبل على الأعمال المسرحيّة إقبالَ مَنْ هو مَعْنِيٌّ بها متفاعل معها، مُمارِسًا من خلالها مواطِنِيَّته وتَنْبني على أساسه «حياة مسرحيّة» حقيقية.

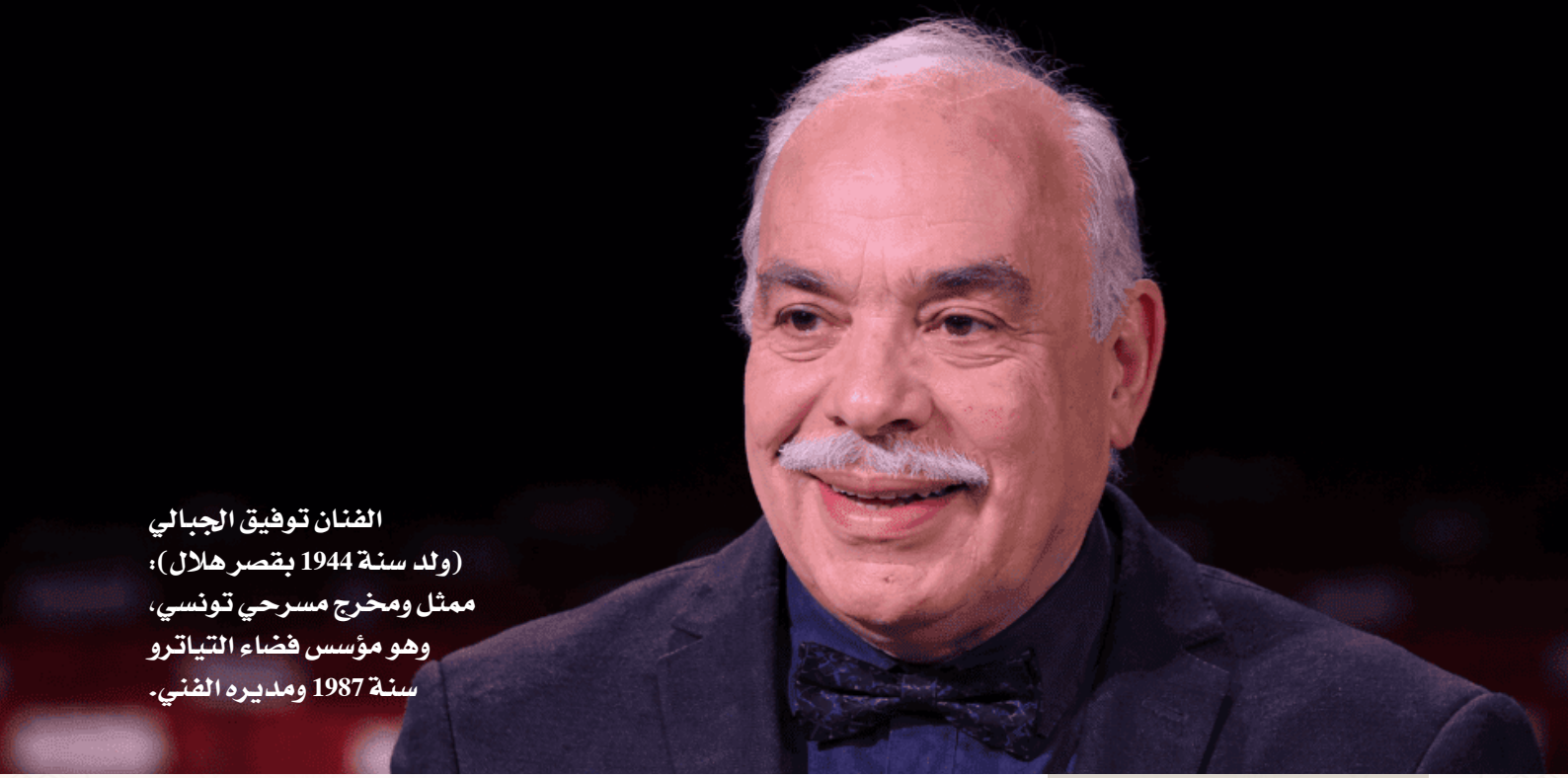
بناءُ الحياة المسرحيّة هذه ليس أمرًا يسيرًا. ولكنّ

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

12 انظر معالجتنا لهذا الموضوع وتفصيلنا القول فيه على الصعيد العربِي، محمد المديوني، إشكالِيّات تأصيل المسرح العربِّي، سبق ذِكْرُه.

السّعي إلى تحقيقه يبقى، في رأينا، الرّهان الأهمّ الذي من شأنه أن يُصبِح معه تأصيلُ هذا الفنّ فِعْلًا مُنتِجًا وخلّاقًا. وتحقُّقه يتطلّب وعْيًا من قِبَل رجال المسرح ونسائه بتنزيل شاغل اكتمال الفعل المسرحِي منزلة أساس في جهودهم الإبداعيّة فمعلوم أنّه لا يكفي أن يُنجز هذا المسرحِيُّ أو ذاك في هذا الموقع من هذا القطر أو ذاك، عملًا مسرحِيًّا حتى نتكلّم عن «حياة مسرحيّة» ذات مدى مُواطِنِيّ وإنّما يتطلّب -إلى جانب وعي المسرحيّين باكتمال الفِعل المسرحِيّ ذاك- جهودًا من قِبَل المؤسّسات الحاضِنة لذلك، سواء منها التثقيفيّة أو الاجتماعية أو التربويّة، يُصبح معها للمسرح جمهورٌ مواكِب لما يُنجز فيه متفاعلٌ معه ■





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

توفيق الجبالي: نحو هويّة مسرحيّة تونسيّة

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 وتجوالها بين الفضاءات والمحطات، وهو ما يجعل القبض عليها أشبه بالإمساك بالفراغ. فكلما اعتقدنا ونحن ننبش ونحفر 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 يهمه 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 وتتشبع به، بوصفه مادّة 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

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 التونسيّة والعربيّة من أجل أن ينبت من خلالها مشروعا مسرحيا له خصوصيّة فريدة ومتفرّدة.

نفهم من خلال معاينتنا لتجربة توفيق الجبالي المسرحيّة 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 تشغليها في قالب الفرجة المسرحيّة، لا من جهة المحافظة عليها أو تقديسها، وإنما من جهة تحطيمها وتفتيتها ومحو هويتها الأصليّة، 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)

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 المسرحيّة، وهو ما نفهمه من خلال تعامله مع نصوص المدونات وخاصة المسرحية منها، حيث يتوجه نحوها ليقوم بتفكيكها وتفتيتها وتحطيم أسسها ومقوماتها من أجل تنبيتها في بيئة وتربة ثقافية تونسية الهوى، ذلك أن توفيق الجبالي «يقرأ النص الأجنبي في بنيته الأصلية، يخترقه ويفكّك رموزه بتأن، ويفحص إيقاعاته الداخلية، ويدرس مرجعياته الفلسفيّة والسياسيّة والجماليّة، ويطّلع على سياقات تحققه فوق الخشبة، ويدرس ما كتب عنه...

وبعد ذلك كله، يبدأ رحلة التحليل الدراماتورجي ذاتها للبحث عن أنجع السبل لاستنبات روح النص في ثقافة فرجويّة مغايرة»[2]. وهو ما نتبينه من خلال نص مسرحيّة عطيل التي أعاد فيها تقديم هذا النص الكلاسيكي الصلب والمتين بشكل مختلف تماما عن بنيته الأصلية وهويته التي تم توليده فيها.

1 آن أيبيرسفيلد، قراءة المسرح، ترجمة مي التلمساني، مركز اللغات والترجمة أكاديمية الفنون، منشورات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، الطبعة الأولى سنة 1994، ص23.

2 محمد سيف، خالد أمين، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2014، ص27.

قام توفيق الجبالي، في نص عطيل، باختراق المنظومة النصيّة 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 عمليّة القتل»[4]. وعليه، فقد قام بقلب المعادلات النصيّة الشكسبيرية برمتها، من خلال بدايته للمسرحيّة من مشهد القتل بين هاتين الشخصيتين، وبالتالي فهو يبدأ من حيث ينتهي شكسبير.

في نص عطيل، يتوجه توفيق الجبالي نحو

مسرحية التابعة /توفيق الجبالي (التياترو- 2024)

تفعيل ضرب من الخرق لقواعد الدراماتورجية الكلاسيكية، وذلك بوضع نص شكسبير ضمن أفق مختبري قائم على التقطيع والتفكيك ومن ثمة التلصيق والمونتاج حسب متطلبات الخطاب في النص. وفي هذا المسار يستعين توفيق الجبالي بدراماتورجيا جديدة قوامها «الاستنبات»، أي كيفية تنبيت 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 الاستنبات 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

3 نفس المرجع السابق، ص39.

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

معاصرنا. وعليه، فقد قام بإخراج الشخصيات من مكانهما وزمنهما ووضعهما ضمن أفق نصّي 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 الاستنبات 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 إلاّ على بعض الجمل المتناثرة 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 الحكي المختلفة، وهو ما مكنه من تقديم نص مسرحي لا يعتمد على الحوارات، ولا يرتهن لمنظومة الكتابة الدرامية 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 قد أعادت تنشيط «البنية الابسودية التي تؤكد بانفصال كل ابيسود عن الآخر»[6].

مسرحية التابعة /توفيق الجبالي (التياترو- 2024)

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 تأبيد الحكي، وإنما لغاية نسفه ومحوه، ذلك أن توفيق الجبالي يوهمنا بالحكي دون أن يحكي لنا الحكاية.

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

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.

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 يأتينا من جهة الانسيابيّة والهذيان والتداعي القولي الحر، ذلك أن «ما يميز الحكي في سياق الخطاب الهذياني 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 سعييه الدؤوب إلى تقديم بنى سردية جديدة، نابعة من هويته الثقافيّة ومتأصلة في تربته وبيئته، يعيد توفيق الجبالي في نصوصه المسرحيّة الاشتغال أيضا على منطق تهييج الكلام وتنبيته في أفق نصي جديد، وذلك حتى يخلق لمسته 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 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 تنشطيه 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 وتفتيتها على نحو يجعل منها مادة حاملة للخطاب ومنشئة له.

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

7 هشام بن الهاشمي، صيغ اشتغال السرد في العرض المسرحي المعاصر، ورد في، المنعطف السردي في المسرح عودة فنون الحكي، (ص141 - 150)، إشراف: خالد أمين وحسن يوسفي، 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.

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 حواري بين الشخصيات، حيث يباشر فيه توفيق الجبالي فعل الكتابة انطلاقا 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 النصّية أو مشاهد للعرض سيعيد تركيبها وفقا 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 نصّية تتكون من جمل لها ذاكرة ميتة، جعلت من النص عبارة عن «كيان ملغز» يتطلب قراءة نموذجية كما يقول أمبرتو إيكو حتى تتم عملية الدخول إل عوالمه ومناخاته.

هذه الخاصيّة النصّية التي تميّز نصوصه المسرحيّة، مكّنته من خلق طريق خاص ومتفرد، مبني أساسا على هويّة ثقافيّة تونسيّة المنشأ والهوى، لأن توفيق الجبالي دائما ما يؤكد على أنّ «ما يعيقنا ليس غياب التجربة أو الموهبة، بل الاغتراب الذي يجعلنا ننتظر من الآخر أن يسمينا أو يصنفنا وأن يفسر لنا ما هو كامن في صميم ممارستنا الفنية منذ قرون»[9].

وهذا يعكس خصوصية المحلي وثراءه وحيويته وإمكاناته الكبيرة في تجديد أسلحة الخطاب وتثويرها. إنه يستدرج اللغة إلى فضائه ليفككها ويعيد تنبيتها من جديد، ضمن أفق نصّي 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 كوميديّة 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

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

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

(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 السردي في المسرح عودة فنون الحكي، (ص141 – 150)، إشراف: خالد أمين وحسن يوسفي، 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 ■

في اللقاء والهويّة: ها أنا ذا أنت

بقلم :
محمد مومن

المتفرّج الذي لا يعود:

المسرح الحقّ حدث حيّ يتجاوز التَّوَاصُلَ إلى الاتِّصَال. إنه ليس بثّا وتلق وكفى. هو تجربة. إنه مغامرة إنسانيّة غامرة لكِياننا، شاملة لحياتنا، تحكي عمّا كنّا وعمّا سنكون. والمسرح يُثوِّرنا. إنه يُغَيِّرُنا: بقوّة فعله نصير غير ما نحن وما كنا. لما أرى «المَجْنُون» لتَوْفِيق الجَبَالِي الذي قدّمه في التِيَاتْرُ[1] تراني أُجَنّ. نعم أجدني مفتونا مسحورا: مهبولا. تغيّرت. أَنَا ما عدت أَنَا، صرت آخر. أنا آخر. إلى الأبد؟ إلى أبد الآبدين. وما المستحيل إن لم يكن عودتي إلى ما كنت عليه قبل رؤيتي «المَجْنُون» في صيغته الرّابعة وكأن شيئا لم يكن؟ جُورْجْ بَانُو يتحدّث عن فنّ النُّو في «المُمَثِّلَ الذِي لاَ يَعُود» 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 شاذا غريبا، هذا المؤدّي الذي ما عاد لواقعه قابلا بل بات له ناكرا لا يريده ومنه نافرا لا يطيقه فلم يعد شاهِ العودة إليه بتاتا، نلقاه أيضا في غير النُّو: في الروائع والآثار العظيمة. ثم إن بَانُو، جُورْجْ بَانُو، نسي المتفرّج الذي مثله مثل الممثّل لا يعود. وكيف لي أنا المشاهد أن أعود من رائعة «المَجْنُون» وقد عاينتها

1 - قدّمت مسرحيّة « المَجْنُون» في صيغتها الرابعة لتَوْفِيق الجبَالِي عن نص لجبْرَانْ خَلِيلْ جبْرَانْ في 19 أكتوبر 2023 في قاعة « التِيَاتْرُو».

بأمّ عينيَّ؟ لا، لن أعود: فقد رأيتها. ربما ما كان عليّ رؤيتها ولكن، يا ويلاه، رأيتها. وبعد رؤيتها، فمهما حاولت ومهما أحببت العودة إلى ما قبلَ رؤيتِها، يا ويحي، ما أنا بعائد. نعم، لن أعود. لماذا؟ لأنني رأيت. إنني -كجِلْجَامِشَ- هو ذاك الذي رأى. ومهما فعلت ولم أفعل فلن أجعل مني أنا مَنْ لم ير. فرائي الروائع لا يعود إلى ما كان عليه أبدا. لقد انبعث كائنا جديدا سواء درى أو ما درى. ألا يا صاحبي وَدَّعْ حياتك الأولى، يا صاح! لقد تحوّلتُ وتحوّرت إن طوعا أو كرها إلى حياة ثانية. فالفرجة حدث. وإنها لمن حياتي. ومهما أبيتُ، ومهما أنكرت، فهذا الحدث أنْطُولُوجِي لأنه بات من كَياني ووجودي. وذاك من معاني تجربة اللِّقَاءِ: اللّقَاءُ كتجربة. أين هويتي الأولى؟ لا أعرفُ أينها ولكن لا نظنّها ذهبت سدى. أعرف أين هي. كل ما نعرفه هو أنها لم تبق كما هي: تغيّرت. أنا صار غيري أنا، حال إلى آخر. لحظة اللقاء وإن اتت بارقة وجاءت لُمع اللِّقَاءِ تجربة حقّة قحّة أحيى فيها مغامرة ذا صبغة أنتولوجيّة أي وجودية ميتافيزقية تتغيّر فيها الأنا إلى آخر لأنه يصير هويّة مركّبة (أنا وغيري أنا...) أو ربما هويّة محايدة (لست أنا ولست غيري أنا الآخر...). أنا في غرابة غريبة، في غربة غير غريبة بل شبيهة بالأليفة والأنيس.

المسرح لقاء :

المسرح لِقَاءٌ حيّ يحدث بين أحياء وأحياء. فَرُكْحًا هو مرقص للأجساد والأرواح. وفرجةً هو التِقَاءٌ بين أجساد وأجساد وهو تَلاقٍ بين أرواح وأرواح. لهذا ما أن يبلغ اللِّقَاءُ الرَّوعة حتى تراه تجربة لها سحرُ الحياة وسرّها. والحق أن المسرح الذي يوفّر هذا الجنس من اللِّقَاءَاتِ لَنادر نُدْرَة النفائس والجواهر. نعم، وجوده عزيز وليس بالوفير. سائرُ المسارح، سائدُها، عادة ما تكتفي بأن تكون من عادي التجمّعات. غالبها ترتضي بكونها من شائع المجالس ورائج المحافل. جلُّها تقنع بأن تكون مجرّد منتديات وحلقات. ولكن المسرح الحق ليس بمواسم تلهية بخسة. وما هو بفرص لمتعة رخيصة ولا مناسبات لتسلية خَسِيسَة. وبما أنه ليس محافل واحتفال، ففعل الفرجة حدث يعلو على عادي الأيّام وينبو. وإنّه لا يتحوّل إلى لِقَاءٍ إلا إذا بلغ بليغَ المعاني، جميلَ الصور قويَّها. حينذاك يبين حقّا جُمْعًا حيّا. وهو مغامرة كلها مقامرة: سفر لا نعرف مصيره ومآله. هو رحلة غايتها معاينة فعل تمثيلي يؤدّيه مؤدٍّ، ولكننا نجهل إلى أين سيؤدّي به وبنا إنجاز الدّور المُؤدّى. إنه متابعة لمهارة ركحية دون معرفة مسبّقة مِن المتابع. فما أدرانا بالكيفيّة والطريقة اللتان ستتمّان بهما هذه المرافقة والمصاحبة؟ ولو ترجمنا هذا الأداء بلغة الهويّة لتمكنّا من توزيعها حسب جداول الخيال والواقع. وفي الروائع وحدها يحدث أن يتوحّد شخص الممثل مع شخصيته. ولكن في غير الإبداعات الكبرى فكيفما تماثلت الشخصية الخيالية الوهميّة المؤدّاة مع مؤدّيها ومهما تشابهت فلا يمكنها الالتحام التام به. هناك بَوْن ومسافة بينهما، ربما لأن الشخصية ليس لها وجود في الواقع. لهذا، مهما تماهى المؤدّي مع دوره يبقى هُوَ: فما هو (المؤدّي) بهُوَ (الشخصيّة). وإنّما هو هُوَ آخَرُ: فالمؤدِّي ليس المؤدَّى. ولهذا تأثيره وآثاره في الفرجة. فكيفما سبقت معرفتي هُوَ الممثّل فأَنَا 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 عِرّيفا بفنّه. وكيف لي أن أعلم

مسبّقا ما سأراه منه في إنجازه الركحيّ المقبل الآتي وأنا جئته راغبا في التفرّج عليه؟ ثم إني أتيته أَنَا على قاعدة أني سأكون متفرّجا عليه هُوَ، وهُوَ آخَرُ، 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 الهُويّات. الفرجة القحّة هو ذاك الحدث الذي يُحيي فينا السؤال الأنطولوجي بامتياز المتّصل بهويتنا. هو تلاق متميّز في زمن مصطفى غير عادي، بل خارق للعادة، مع الغير ممثلا في الممثّل، ذلك الكائن البعيد والقريب والذي لا يقربني ويتقرب مني فيصير قريبا مني إلا بإنجازه وبمشاهدتي أنا له وهو ينجز ما ينجز، يقرّب المسافات بيننا ويزيل ما هو غيريّ بيننا.

ما قبل الفرجة:

فأين تبدأ الفرجة؟ يبدو من البَيِّنُ أن لا فرجة قبل الفرجة. لا قبلها ولا بعدها: هي حدث يحدث في الآن والهنا وليس في غيرهما أبدا. وبهذا الوجه، هي حاضر وكفى. أليس لها ما يمهد ويهيئ لها؟ المسألة فيها قول ونظر. فهي مجال تساؤل. وإجمالا هناك رأيان مختلفان لا يلتقيان. أوّلهما رأي من يرى أن ما يسبق الفرجة كحدث آني لا قيمة له. فإن كانت الفرجة لغةً- وهي ليست إلا كذلك- فإن ما يسبقها هو «ضَجِيجٌ» يشوِّش التَّوَاصُلَ و «ضَوْضَاء» تفسد الاتِّصَالَ. فما قبل الحدث يتنزّل كَلَيْل وسديم، وهو يتمثّل ما يسمّيه العرب القدامى «عَمَاءً» ويَعنُون به الفوضى التي تسبق النشأة. ثم إن ثاني الرّأيين يعتبر في المقابل ما قبل الفرجة هو منها. فوفقه من نوى حضور حدث فرجوي مسرحي اندرج بعْدُ في حركيته ومنطقه. فمقاصد الفرجة منها. من هذه الوجهة، وجب أن نفرّق بين فِعْلِ الفرجة وحَدَثِها. وفي نفس السياق يلزمنا بالتوازي التمييز بين زمنين، هما ما قبل الفرجة وما بعدها. الزمن الأوّل هو وقت الإِرَادَة، ولحظة العزم على التفرّج. إنها مرحلة دلالاتها اجتماعيّة علاوة على كونها نفسانيّة. فهي تقرن الشّخصي بالجمعي. إن أوّل الفرجة هي النِيَّةُ إذن، وهي سابقة لها. ولكن يعسر زمنيّا معرفة متى انعقدت حتى وإن كانت كمقصد عزيمةً وإرادة وقرارا وانجازا: فعلا. فزمنها ممتدّ، ويمتدّ ما شاء له الامتداد. ولا نستغربنّ إن انطلق من الطفولة أيام التربية الفنية الأولى حيث تبدأ فيها هندسة الأذواق منذ المدارس أو حتى ما قبلها في ظلّ رعاية الآباء والأُسَر. ثم إنه زمن ليس بالمستقر فأحيانا يتنامى ويستمرّ وأحيانا ينتهي وينكسر. فالنيَّةُ يمكنها أن تشرع إذن من «الرِوَايَةِ العَائِلِيَّة» (سِيغْمُونْ فِرْوِيدْ)[2] حتى القصّة الاجتماعيّة لمن نوى. فهي تاريخ طويل تطوّراته عديدة، حكاية متشعّبة فصولها وتفاصيلها كثيرة. إنها لسيرة عسيرة ذو منعرجات، مسار يساير سياقات الأنساق السياسة، يتلوّن بتلوينات الأحوال الفكرية والنظم الثقافية ويجري، يجري مجريات الشؤون الاقتصادية. إنه إذن سِفْرٌ كبير وسَفَرٌ تاريخي مديد. لهذا كان أوّل

2 - بالمعنى الذي يسنده سِيغْمُونْ فِرْوِيدْ للمفهوم. وما « الرِّوَايَةُ العَائِلِيَّةُ» إلا قصّة اعتراف الطفل بوالديه الحقيقيين . الميثولوجية التي يشير فيها إلى لحظات ما يسمّى باللَّقَاطَةِ والتَّبَنّي والاعْتِرَافِ بالآباء الحقيقيين بعد رفضهما ورفتهما بإيهام الطفل نفسه منذ ميلاده أنه وليد الآلهة أو سليل الملوك والابطال

قرار التفرّج نيّة تأتي نتيجة كوكبة من الأسباب والمسبّبات. فهو لا ينبع من عدم. إنه حصيلة مسيرة منابعها متنوّعة فيما أبعادها متعدّدة وآفاقها متلوّنة. إن الفرجة من هذا المنظور ظاهرة مركّبة متراكمة مكوّناتها متكاثرة. وهي بهذا الوجه «ظَاهِرَةٌ اجْتِمَاعِيَّةٌ شَامِلَةٌ» كما يفهمها مَرْسَالْ مُوسْ. وما بعد الفرجة؟ آه، ما بعد الفرجة!... في الحقيقة، حينما ينجح الالْتِقَاءُ في أن يكون لِقَاءً حقا لا نعرف له نهاية لأنه تجربة ذو مفعول يبقى عبر الزمن دائما حيا لا يمّحي ولا يموت. بل إننا نتحقّق من حدوث اللِّقَاء حينما يستحيل عليه أن ينْدَرِسْ ويَنْطَمِسْ، يَنْمَحِي ويَنْمَحِقْ. إن الزمن الموالي للفرجة التي لا تكتفي بأن تكون الْتِقَاءً فقط هو زمن مستديم. ففي صورة حصول اللِّقَاءِ الحق تراه لا يموت مع انتهاء المشاهدة: بل ربما يبدأ مع نهايتها لأنه ليس مناسبتيا. لا، لا، اللِّقَاءُ هو ما يبقى من اللِّقَاءِ حينما ينتهي المُلْتَقَى والالْتِقَاءّ. فلو فرضا انتهى لكان تأثيرُه حَنِينًا، أي شوقا لزمن معيّن قصير مضى، مرّ وعبر. ولكن اللِّقَاءَ الحق لا يولّد الحَنِينَ لأن تأثيره أبلغ من أن ينحصر ويُخْتَصَر فيه. الفرجة كالْتِقَاء تفاعلٌ عابر وانفعال عارض وتأثّر زائل، أما الفرجة كلِقَاء فهي آثار تأثيرها الأثير الأثيل باق أبدا لا يزول. نعم، اللِّقَاءُ هو آثار اللِّقَاءِ التي تشهد عليه ونحن نَشْهَدُها ما بعده. إن ما بعد اللِّقَاءِ يتعدّى تأثيرات مناسبة الالْتِقَاءِ التي هي العرض المسرحي ويتخطاها إلى ما هو أقوى وأبقى. فلو أفصحنا لقلنا إن كانت الفرجة ملتقى لمعاينة فعل حيّ فلأنها حينيّة آنيّة حادثة زائلة لا تعرف الاسترجاع ولا تعترف بالاستعادة، ولكنها كلِقَاءٍ تتنزّل كتفاعل ليس بعابر عارض بل باقٍ ما بقي المشاهد الذي تفاعل يوما معها حيًّا.

تعارف واعتراف:

في ما قبل فجر الفرجة المسرحيّة، لا المُشاهِدُ ولا المُشَاهَدُ يعرفان بعضَهُما. فالفرجة قائمة على جهل أوّلي، على انعدام معرفة: على ليلِ الأَعلَم. ولا يفيد المتفرّج كونه يملك ما تيسّر من معلومات عن الممثل، ويعرف ما يعرف عن صحبه وما صاحَبَه. وفي المقابل، لا علم للممثّل قبل العرض عن مشاهدِه سوى كونه فردا فذّا، فردا وليس شخصا، وهو مجهول الهويّة نكرة. هو بشر، بشر أتاه إلى ههنا على أساس أنه ليس ممثلا بالفعل وإنما بالقوّة وكفى. سيصير ممثلا بالفعل بفعله الركحيّ لا قبله. أداؤه، يعني أفعاله وإنجازاته ركحا، هو آثاره، وآثاره ككل آثار هي التي تدلّ عليه، تحدّده وتعرّفه: إنها هي التي تكسبه هويته كممثّل. وإن يعرف الممثل يقينا كون متفرجه بشرا فلا يعرف إن كان إنسانا أم لا. واللِّقَاءُ لا يحدث ويحصل إلا لحظة يكون الإنسان إنسانيّا أي حيوانيّا بحتا. لذلك ستكون أَنْسَنَةُ هذا الإنسان من أمّ أمّهات المشاهدة والفرجة. لو أوجزنا لقلنا إن لا أحد من المشاركَيْن في الفرجة يعرف الآخر. هما مثل مجهولين يتواجهان.

وقول لِيُو شْبيتْزَرْ 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 الجدال فيها. لأنه- ومهما كان أمرنا- لا نأتي الفرجة كما على بياض، كما صفحة عذراء، لا تسكننا صورٌ ولا تخالجنا أفكارٌ، كما لو لم تكن لَنَا مَا لَنَا من آفاقِ توقّع وانتظار. ولكن هل تشفع لك مشاهداتك الماضية حين فرجتَك على أثر مبدع ك «المَجْنُون» لتَوْفِيقْ الجْبَالِي؟ ما هي لك بَعَوْنٍ. لماذا؟ لأنه إبداع. ولأنه عمل خلاّق فأنت مبدأ

جاهلٌ له، ولن تُؤتى عنه علما إلا بمُعَايَنَتك له. مشاهدتك له هي شرطُه. نعم عِلْمُك من علمها، من راهنها، هو رهنُها ورهينُها. ثم إنّ المهمَّ في الآثار المسرحيّة الخلاّقة بل ربما الأهمُّ فيها ليس آفاقُ انتظاراتنا واستجابتها لها وإنما ما تقدّمه لنا من جديد وما تقترحه علينا من تجديد فتفاجِئُنا وتُبَاغتنا فتُدْهشُنا. أهميتها هي في انزياحاتها عن توقعاتنا وانتظاراتنا. لأننا رفقة الأعمال السّامقة السّامية، و«المَجْنُون» في هذا نموذجا، نتفرّج لنقل على مقامات إبداع سامية فائقة وأحيانا حالات اعجاز عالية، وليس على ما نعرفه أي ليس ما هو عادة من المتعارَف عليه من المعارِف.

الفرجة إبداع :

ما نأتي إليه مما قلنا هو أن المتفرج يأتي من زمن سحيق إلى لحظة الحدث الفرجوي. فهو قادم من أوقات قديمة سابقة. إنّ ما يفعله هو أنّه يَحُلّ في حاضر الحدث. فهو قادم من بعيد، بعيد زمنيّ ومكانيّ، تاريخيّ وجغرافيّ. لهذا كان هُنَا المشاهدة وآنُهَا مُلْتَقَى. ولا بدّ أن نشير أنّ هذا القادم من بعيد كغريب يأتي طالبا راغبا، مستعدّا في أهبة السّماع ورؤية الآخر باشتياق. هو في حالة تهيئ وانتظار وانفتاح. إنه في هيأة اللّهفان العطشان. ولا تقع المشاهدة إلا حينما أحاول ما استطعت أنا المشاهد نسيان ما شاهدته سالفا. فأنا زاخر بصور لا حصر لها. وما رغبتي غير رؤية صور لم أرها، صور أخرى مغايرة، مميّزة متمايزَة، لا عهد لي ولا معرفة بها. وإن كنت عهدتها سابقا فأريدني تجديد اكتشافها أو إعادة معرفتي لها. ومن أشراط الاستجابة إلى هذه الرغبات هو أن لا أتذكّر ما استطعت حمله من صور رسخت في ذاكرتي وسكنت في أزماني السّابقة. وهي صور متنوّعة لا تنتمي إلى مجالات المسرح والفنّ فقط بل هي قادمة أيضا من شتّى المشارب. لهذا أتى المتفرّج الحقّ إلى الميعاد المسرحي وكله رغبةٌ قويّةٌ في لقاء ممتاز وقد أفرغ ما أفرغ من صوره السّابقة، هاتيك الصورُ القائمةُ والسّاكنةُ فيه. وها أنا، يا صَاح، مستعدّ لميلاد جَديد. وكأنني- نعم - لم أكن. الآن فقط سأكون- إن قدّر لي أن أكون. ها أني فراغ، في تَهَيّء وتَوَثُّب وتَحَفُّز؛ ها أني قادرٌ، قابلٌ أن أكون في هذا الموعد ما يشاء الأثرُ الموعودُ أن أكون. أنا كائن ماتت فيه الصُّوَرُ. ولو لم يمت فيّ ما قَدَمَ منَ الصُّور، وإن وقتيّا، تُرى كيف سأستطيع تلقّي ما سيُلقى إليّ من جديد صور الأثر؟ ستتزاحم صورُ العرض المعروضةُ مع الصورِ التي هي في ذهني محفوظةُ. سيتنافس ويتزاحم هذان الصنفان من الصور فيتشاجران ولن أرى مما أشاهد شيئا إلا مُشَوَّشًا. فالصور الخارجة عن الركح تربك ابستيمولوجيا الرُّؤْية وتعوق فعل الفرجة المسرحيّة الحيّة. بكلام آخر، لا مشاهدةٌ للصور التي نحن بصدد رؤيتها بدون نسيان الصور التي عرفناها وفي ذاكرتنا حفظناها. وما المشاهدة إلا تغييبٌ وإماتة للصور القديمة لإتاحة مكانا مناسبا ومجالا موائما للصور الجديدة. يجب أن ننسى ونميت الصور الماضية لكي نرى ونحيا مع الصور الحاضرة. وهذا ليس مُعْطى، هبةً ومِنّةً. لا، هو ليس بنعمة: إنه كسبٌ، نتيجةٌ لمجاهدة جهيدة: ثمرةُ 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 إبداعا، لما اكتشفت الإبداعَ، إيه واللّه: لما كشفته ولا تكشّفت عليه. في الفرجة المسرحية الحيّة، أن ترى يعني أنك تبدع ما ترى، لحظةَ

رؤيتك لما ترى. رؤيةُ المتفرّج الحقِّ ليست فحسب مرافقة لرؤية الفنان وإنما مصاحبة لها لأنهما فعلان 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 التفرّج الحق والتمثيل الأثيل صنفان من الإبداع صنوان ينبعان أصلا وجوهرا من عين نبع الحياة. ولأن جوهر الفرجة الأصيلة إبداع فهي لقاء. لهذا كانت أبلغَ من كونها تواصلا. هي تراسلٌ لأنها فعل إبداعي يقع على حركية، سير ووتيرة الأثر المبدع، على عين وقعه وإيقاعه، على رقصه، على شَطْحه. فما كانت الفرجةَ المبدعة تواصلا يعني تلاقٍ فقط وإنما اتصال أي لقاء. نعم، اللقاء هو جوهر جواهر الفرجة المسرحية الحيّة. إنه تاجها.

ما أنا لك بعارف:

في الملتقى المسرحي، النظرةُ الأولى، كالمغامرة الغراميّة، مهمّة لأنها بدايته. إنها ما يؤسّسه. هي عمدته. ربما بها استوى المسرح كفن بصر وابصار. إن الالتقاء، وهو ما يحدث في فاتحة الملاقاة، وفي أولى النظرات يتنزّل كنزال ويتهيّأ 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 المقنّع لا يمكن تجاهلها. هناك مجابهة في المواجهة. أنت الذي قُبّالَتي مختلف عني مغاير. فوجودك مذ أن رأيتك أوّل ما رأيتك يمثّل تهديدا لي. ألم أر أنك لست أنا في شيء؟ أنتَ أنتَ وأنت لستَ 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 سَارْتِرْ، جَانْ بُولْ سَارْتِرْ- تشيّئني وتجمّدني كما مِيدُوزَا في الأساطير. هذا ما كان من أمر المشاهد. أما من جهة الممثّل فلا يتهيّأ المشاهد له إلا ككائن نكرة مجهول غير معلوم. إنه هو أيضا يتمثّل للممثّل صورة الآخر الذي لا يقبلها. فهو مختلف عنه فكيف له أن يقبله؟ فهذا يفعل بذاك ما يفعله ذاك بهذا. إنّ علاقة الممثّل والمشاهِد في البداية، عند الالتقاء، قبلَ اللّقاء، ليست وديّة ولا تنبني على التّقارب. هي تتأسّس على التنافر والاقصاء، على الرّفض والعداء. فكيف تجاوزُ هذا المُقام الذي لا يقوم على القبول وهذه العلاقة التيَ تنبني على الرفض المتبادل والنفور؟ لا بد من اللقاء. وحده هو الذي يمكنُه أن يُغيّر وضعيّة التنافر. لكي تنتهي صلات الاقصاءات المتبادلة بين الطرفين وجب الاعتراف بعْضهما ببعض، من الجهتين: على المشاهد والممثّل أن يعترفَ كل منهما بالآخر، أن يقبلا كلاهما ببعضهما في غيريتهما واختلافهما. فحينما يعترف المتفرّج بالممثّل كممثّل ويعترف الممثّل بالمتفرّج كمتفرّج يمكن للعلاقة الفرجويّة أن تقع. هذا الاعتراف ليس له زمن في زمنية الفرجة وقت العرض. يمكنه أن يحدث في كل لحظة منها. ولكن أيًّا كان الزمن. لا فرجة بلا هذا الاعتراف. يجب أن أراك ممثّلا لكي تستوي ممثلا. لن تكفي أفعالك وأقوالك على الرّكح ما دمتُ لا أراك في هيأة وصورة الممثّل. لولا هذا الاعترافَ المزدوجَ يبقى الممثّل ومتفرّجه غرباء فيظلّ بينهما بَيْنٌ شاسع واسع؛ بدونه، هما في بِعاد كبير عن بعضهما، كما أن بينهما صحاري ومفازات لا نهاية لها. ولكن ما أن أَعْتَرِفُ به، يعني ما أن أَقْبَلَ بأَنْ أراهُ قوّةً لها فَضْلَةٌ هي حقُّ الانْجَازِ الرُّكْحِيِّ، ما أن

أصْبَغَ عليه صفَاتِ الكائنِ المُؤدِّي حتى يتحوّلَ إلى ممثِّلٍ. الآن يستوي قدّامي كائنا ركحيّا حقًّا فيصبح التَّوَاصُلُ ممكنا بيننا ثم يَحُقُّ الاتِّصَالُ. لقد تغيرت رؤيتي له لأني ألقيت إليه نظرة صار معه تلاقينا منفتحا على لقاء ممكن بيننا. لماذا؟ أراه الآن بنظرة مغايرة مختلفة لأني باعترافي له صرت له قابلا كآخرَ. 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 الهُوَوِيُّ إلا حين انطلاق الفرجة، في لمعة النظرة الأولى الفاتحة، حينذاك، يحصل ان أرى أنا المتفرج فوق الرّكح، الممثّل، ويراني هو مِن على الرُّكح في القاعة. والرؤية تساوي هنا الاعتراف. قبلَ تلاقي النظر كانت تُعادِلُ الرَّفْض والقطيعةَ. تبدّلت رؤيتنا لبعضنا وتغيّرت. بدأنا مغامرة قبولنا لبعضنا. لا قبول، لا تلاقي، لا لقاء بلا فرجة. رؤيتنا لبعضنا وحدها كفيلة بأن تجعل مغامرة العرفان والاعتراف ممكنة. فالرُّؤية، أي ذلك النظر الذي يحوّل الفرد شخصا، والذي يُحوِّر الكائن إلى إنسان، هي المسرح. الفرجة كرؤية، كنظر ساحر قادر على مسخ أرواح المخلوقات، تجربة إنسانية، مدرسة إعدادية تأهيليّة للأنسنة. هي السبيل المؤدّي لإنسانية الإنسان أي لحيوانيته، لما هو ملائكيّ فيه، دفق روحيّ روحاني حيّ نابض فيه. وبدون هذه التجربة لا مسرح. لا مسرح ولكن، ربّاه، كم يُشَبّهُ لنا ولهم!

تراني. كيف تراني؟ قبل بدايـــة أدائي لدوري أو أدواري لست لك إلا كائنـــا من سائـــر الكائنات. حينما تقرّ وتقرّر أني قوّة مؤدية لأدوار ما فوق الركح إذا بي ممثلا. ولما تقرّر في المقابل أن الزائر القادم من خارج المكان المسرحي إلى القاعة يعني أصير متفرجا بالقوة. لن أصير متفرجا بالفعل إلا حينما يكتسي حضوري 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)

فنونُ العرائس في المسرح التونسيّ: الهويّةُ المطموسة ومساراتُ التشكّل الأنثروبولوجيّ

بقلم :
نزار السعيدي*

المقدمة

يُعدّ المسرحُ التونسيّ أحدَ الحقول الإبداعية التي تجسّد بعمق صورةَ الثقافة التونسية، لكنه ظلّ - في كثير من قراءاته النقدية - حبيسَ تصوُّرٍ يختزل تاريخَه في تجربة مسرح الممثل الآدميّ. فالمراجعُ النقدية اغلبُها تربط "تاريخ المسرح التونسي" بلحظة أوّلِ ملامسة لممثّلين تونسيّين للركح سنة 1909، أو بالموجات التجريبية اللاّحقة، دون أن تُدرج فنون العرائس ضمن المسار المسرحي الوطني. وهكذا ظلّت العروسةُ كجسد رمزيّ، وممارسة طقسيّة، ولغة أدائية، مكوّنًا مهمّشًا في الوعي التاريخي والجمالي للمسرح التونسي.

إنّ هذه "الهوية المطموسة" لا تعود إلى غياب العرائس من المشهد، بل إلى المنظور النقديّ المهيمن الذي اختزل الفعلَ المسرحيَّ في التمثيل الآدمي، واعتبر العروسة مجرّدَ فنٍّ فرعي موجّه للطّفل. لكنّ المقاربة الأنثروبولوجية تكشف أنّ فنونَ العرائس في جوهرها ذاكرةٌ فرجوية تونسية سابقة على الممثّل والنص والمؤسّسة، ويمكنها أن تمثّل البنية التحتية الرمزية التي انبثقت منها الأشكالُ الدّرامية اللاحقة.

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

* جامعة قفصة ـ تونس

كحقل دلاليّ يعكس علاقة المجتمع التونسي بذاته وبالعالم. فالعروسة، في دلالتها الرمزية، ليست "الآخرَ الصّغير" للممثّل، فهي الجسد المُغيَّب الذي يحمل ذاكرةَ الطقس، والاحتفال، والتمثيل الجماعي.

وتُبنى الورقة على ثلاثة مقاطع تحليلية مترابطة:

1. السياقات الأنثروبولوجيّة التي تكشف جذور العروسة في تونس.
2. التحقيب الجمالي لمسار التحوّل من الطقسي الشعبيّ إلى المؤسّسي.
3. تحليل الأشكال والمضامين المكوّنة للمدوّنة العرائسيّة الحديثة.

أولًا: السيّاقاتُ الأنثروبولوجية - العروسة بين الطّقس والتمثيل

من منظور أنثروبولوجي، لا يمكن فهمُ فنون العرائس بمعزل عن جذورها الطقسية والدينية والاجتماعية. فقبل أن تتحوّل العروسةُ إلى كائن مسرحيّ، كانت تجسيدًا رمزيًا لقُوى الطبيعة والخصوبة، وللعلاقات بين الإنسان والعالم المحيط.

وتدلّ المعطياتُ الأثريّة المتوفّرة في الحضارة

عرائس خيال الظل

القرطاجيّة على أن الدُّمَى لم تكن مجرَّد أدواتِ زينة أو لعب أطفال فقط، فلقد كانت كما في الحضارات الاخرى، وسائطَ طقسيّة تعبّر عن مفاهيم تتعلّق بالموت، والخصوبة، والهوية الإلهية، وبدينامية المجتمع القرطاجي، وتكشف عن بعد أنثروبولوجي عميق لفهم علاقة الإنسان القرطاجي بالتمثيل الرّمزي.

هنا، العروسةُ لم تكن موضوعَ عرض بل موضوع إيمان؛ كائن وسيط بين الإنسان والمقدّس، بين المرئي واللامرئي. وعندما نقرأ هذه الممارسات في ضوء نظرية الأداء (فيشر-ليشت، 2004، ص88؛ شيشنر، 1988، ص145)، نكتشف أن الفعل الطقسيّ يمتلك عناصرَ المسرح: من حيث وجودُ المؤدّي، الجمهور، الفضاء، والزمن الجماعي. وعليه يمكن القولُ إنّ فنون العرائس في تونس تمثّل امتدادًا تاريخيًا لما قبل المسرح، وأنها ساهمت في تشكيل الوعي الأدائي لدى المجموعة.

ومع دخول الحقبات الاستعماريّة العثمانيّة ثم الفرنسيّة، تحوّلت هذه الطّقوسُ إلى رموز مقاومة ثقافيّة. فعرائس إسماعيل باشا والكراكوز التونسي كما يذكره أهمّ مرجع في تاريخ فنون العرائس (Chesnais,1947, p78)، حيث تطبّعت هذه العرائس الوافدة بطباع ولهجة أهل البلد، وأصبحت أداةَ سخريّةٍ من السلطة، وتطرح المواضيع الاجتماعيّة والأخلاقيّة بأسلوب كاريكاتوري ناقد، ومثّلت الساحاتُ العامّةُ والدكاكينُ فضاءاتٍ للعرض. وبذلك تحوّلت العروسة من كائن مقدّس إلى فنّ احتجاجيّ[1]. هذا الانتقالُ يعكس تحوّلًا في معنى "الهوية": من هوية جمعية متجذّرة في المقدّس إلى هوية

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

نقدية تتوسل الفنَّ للتعبير عن الرّفض. ويمكن القولُ إنّ المسرح التونسي وجد في العروسة نواته البدئية، على اعتبار أنها النموذجُ الأوّل للفعل الجماعي المؤدّى، أين يمتزج الصوت بالحركة والرمز بالجسد.

ثانيًا: التحقيبُ الجماليّ - من العروسة الشعبية إلى الفعل المؤسّسيّ

يشكّل التحقيبُ أحدَ المفاتيح الأساسية لفهم تشكّل فنون العرائس في تونس، إذ تكشف المراحلُ التاريخية عن انتقالها من الممارسة الشعبيّة الطقسية إلى التجربة المؤسسية الجمالية. يمكن تقسيم هذا المسار إلى ثلاث محطات رئيسية:

1. مرحلة العروسة الشعبيّة (ما قبل الاستقلال): الجسد الجماعي والذاكرة الشفويّة

في النصف الأول من القرن العشرين، كانت العروسةُ جزءًا من المشهد الشعبيّ. لم تكن في المسارح الرسمية المغلقة، بل لعبت في الساحات والاحتفالات والأســـــواق. كانت العروسة تتحرّك في يد الحَكَواتي «الفداوي» أو العرائسي، وتُشـــــارك النّاسَ احتفالاتِهم اليوميّةَ خاصة في شهر رمضان. هذه المرحلة تمثّل لحظة التمثيل الجماعي، حيث لم يكن هناك فصلٌ بين المؤدّي والمتفرّج، بل كان الجميعُ شركاءَ 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 تسميتُها بـ"المسرح الطبيعي" أو "العرائسيّ الطقسيّ"، والتي حافظت على علاقة الإنسان بالمقدّس والاحتفال.(الماجري، 2008، ص30)

2. مرحلة التأطير المؤسّسيّ :

مع استقلال تونس، شرعت الدّولةُ في تأسيس مشروع ثقافيّ وطنيّ يقوم على فكرة التحديث والهوية الجامعة. ضمن هذا السياق، أُعيد تعريفُ الفعل العرائسي في بعده التربويّ. تأسست أوَلُ فرقة وطنية للعرائس سنة 1967 وهي منظّمة مسرح الأطفال والدُمَّى المتحرّكة، وبعد عودتهم من بعثة الى براغ سنة 1977، اسس رشاد المناعي والمنصف بالحاج يحيى فرقةَ مسرح العرائس (الماجري، 2008، ص28) واعلنوا في بيان تأسيسيّ أن مشروعهم العرائسي يقطع مع الممارسات الشعبية لهذا الفن ولا يتأثر بالتجربة الغربية، وهي فكرة نراها ضبابيةً لا توضع بصفه تطبيقية معالمَ هذا المشروع وأسسَه النظرية ومساحاته الجمالية. لتتحوّل هذه الفرقة إلى المركز الوطني لفن العرائس سنة 1993 حيث أصبح الفضاء الرسميّ لإنتاج وتكوين العرائسيين هدفه خدمة ثقافة الطفل التونسي. (السعيدي،2025، ص178)

غير أن هذا التحوّلَ، رغم أهميته، حمل معه نوعًا من "التدجين الجمالي". فقد أُدرجت العروسةُ ضمن الرؤية الثقافية للدولة كأداة تربوية، لا كوسيط فنيّ حُرّ، شرارتُها الاولى حادثة مسرحية الأم أو خلق العالم لرشاد المناعي وبذلك، تمّ تحييدُ بعدَها الجمالي والفلسفي لصالح وظيفة تعليمية وأخلاقية.

3. مرحلة التجريب الجماليّ: استعادة الجسد الرمزيّ

بدأت خلال السّنوات الأخيرة تظهر تجاربُ تسعى إلى تجاوز البعد التربوي نحو بعد جمالي نقدي. إذ تأثّرت هذه المرحلةُ بدخول فنون العرائس الى المؤسسة الجامعية كاختصاص

أكاديمي بالمعهد العالي للفن المسرحيّ بتونس، حيث يتلقّى الطلبةُ تكوينا نظريا وتطبيقيا شاملا دفعهم الى إعادة التفكير في معنى العروسة والجسد والتمثيل، حيث لم تعد مُجرّدَ وسيط للتعليم أو الترفيه، بل أصبحت كائنًا مفكّرًا؛ جسدًا رمزيًا يُجسّد أزمة الإنسان التونسي المعاصر. نجد صدى ذلك في عروض المركز الوطني لفن العرائس وعروض الفرق المستقلة، كما بدأت الدمى تتقاطع مع الممثل الآدميّ.

ثالثا : المضامين والأشكال - العروسة كجسد رمزيّ وجماليّ

يمثّل تحليلُ المضامين والأشكال في مدوّنة فنون العرائس التونسية لحظةً مركزيّة لفهم كيفيّة تَشكّل الهوية المسرحية داخل علاقة مركّبة بين المحليّ والوافد، وبين الرمزيّ والواقعيّ. فالعروسة هنا لا تُقارب كعنصر تقنيّ في الأداء، بل بوصفها جسدًا رمزيًا يعبّر عن البنية اللاواعية للثقافة، وعن التوتر الدائم بين حضور الإنسان وغيابه.

إذ تنوّعت أشكالُ العرائس في تونس من الطقسيّ فالشعبيّ إلى العرائس الرقميّة، لكنّها حافظت على علاقة وثيقة بالرموز الثقافية المحليّة. فالعرائسيُّ التونسيّ منذ الاحتلال العثماني استوعب النّماذجَ الغربية وأعاد توطينَها في بيئة رمزية تونسية.

1. الرمزيّة الاجتماعيّة والسياسيّة

منذ أواخر السبعينات، بدأ المسرحُ العرائسيّ التونسيّ يُعبّر عن قضايا اجتماعيّة وسياسيّة معاصرة: الفقر، القمع، الهجرة، الهوية. تحوّلت العروسةُ إلى رمز للمقهور والمهمّش، وإلى أداة لنقد السّلطة والتمثيل. في أعمال مثل الأم أو خلق العالم والأيادي المرفوعة، نرى العروسة تقدّم جسدًا يبحث عن معنى الانتماء. إنها الجسد الذي يهرب من مركزية الخطاب السياسي ليصوغَ لغتَه الخاصّة. بهذا المعنى، تصبح العروسة جسدًا للمقاومة عبر الصورة والحركة والإيماءة لا فقط الكلمة.

وهنا يمكن القوُل إنّ فنونَ العرائس كشفتْ عن إمكانات رمزيّة وجماليّة كانت مغيَّبةً في المسرح التونسي "الكلاسيكي". فبينما ظلّ الممَثّلُ الآدميُّ محكومًا بتمثيل الشخصيّة الواقعيّة في تلك الفترة، استطاعت العروسةُ أن تمثّل اللامرئيَّ والمكبوتَ، وأن تمنح الجسد التونسي مساحةً للتأمّل والتمرّد في آنٍ.

كراكوز وعيواظ (Karakouz et Haliwas)

2. النصّ العرائسيّ والدراماتورجيا الجديدة

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

المتنوّع الذي يبحث عن المعنى خلف الجمال في كتابة بصرية تمزج بين الكلمة والمشهد، وتُعيد النظرَ في وظيفة الحوار. النصّ لم يعد سابقًا على العرض في بعض التجارب، بل يولد داخلَه عبر التّفاعل بين الجسد والفضاء والصّوت. بذلك يتحوّل المسرحُ العرائسي إلى "نصّ أدائيّ" (Texte performatif) يتجاوز الكلمةَ نحو العلامةِ.(فيشر، 2025، ص 56)

في السياق الراهن، أصبحت العروسةُ في المسرح التونسي كائنًا ثقافيًا متعدّدَ الوظائف. فهي تحمل ذاكرة الماضي ولكنها أيضًا تُعيد صياغة الحاضر. فلقد شهد الفضاءُ العام في تونس بعد 2011 دخولَ العروسة إلى الشوارع والساحات والمهرجانات المفتوحة. هذا الانفتاحُ أعادها إلى أصلها الطقسيّ الأوّل، حيث الجمهورُ شريكٌ في الأداء.

من منظور أنثروبولوجي، يمثّل هذا التحوّلُ عودةً إلى مفهوم "الجماعة المؤدّية"، التي كانت أساسَ الطّقس القديم. (شيشنر، 1998، ص 104) فالعروسةُ التي تتحرّك في الساحات العامة لم تعد بهدف تنشيط الكرنفالات بل هي تُعيد صياغة علاقة المسرح بالمجتمع، وتجعل من الأداء حدثًا اجتماعيًا وممارسة مدنية تشاركية، نذكر هما تجربة مركز فنون الدرامية بصفاقس والمركز الوطني لفن العرائس.

الخاتمة

حاولنا في هذه الورقة أن نكشفَ عن فنون العرائس لا كفصل هامشي من تاريخ المسرح التونسي، لأننا نعتبرها نواتَه الأنثروبولوجيّة الأولى. فهي التي حفظت ذاكرةَ الأداء الشعبيّ والطقسيّ، وعبّرت عن تحولاّتِ الجسد الجمعيّ من المقدّس إلى الجماليّ. لكن هذا المكوّن ظلّ مطموسًا داخل السرديّة الرسميّة للمسرح التونسي، التي ركّزت على الممثل الآدمي والنص 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 القولُ إنّ "الهوية المطموسة" للمسرح التونسي يكمن جزءٌ منها في هذا الفعل العرائسيّ الذي ظلّ يعمل في الظلّ، والذي قد يمنح المسرح التونسي فرادتَه 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 (ايريكا، 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 ■

الدّراما الإذاعية التونسيّة ومشروع دولة الاستقلال الثّقافي والاجتماعي

بقلم :
عبد الجليل بوقرّة

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

- تثبيت الهويّة الوطنيّة التونسيّة،
- تحديث المجتمع،
- مقاومة الفقر والتخلّف العلمي والاقتصادي.

هوية تونسيّة «لا شرقيّة ولا غربيّة»

كان مشروع تثبيت الهويّة التونسيّة مع الدولة الوطنيّة امتدادا لمشروع الحركة الإصلاحيّة والوطنيّة بتعديلات تتلاءم مع الظرفيّة التاريخيّة الجديدة وخصوصياتها عندما تراجع مشروع فرنسة البلاد إثر تحقيق الاستقلال السياسي وتراجع معه التهديد بذوبان الشخصيّة التونسيّة.

كما فرض الصّراع 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 وخاصّة مع مصر الناصرية.

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

السنّة المالكية الأشعريّة على نهج الإمام الجنيد السّالك)، إنّها هويّة متجذّرة في تاريخها بنفس قدر انفتاحها على العالم المتقدّم، أي هويّة مستوعبة لقيم الحداثة التي أفرزها القرن العشرين.

انخرطت الإذاعة الوطنيّة في مشروع تثبيت الهوية الوطنيّة سواء عن طريق تثمين الأغنية التونسية بمنحها مساحة معتبرة من البثّ الإذاعي أو عن طريق المسرح الإذاعي من خلال تمثيليات ومسلسلات وسكاتشات.

اللّغة عماد الهويّة 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 فورا قائلا «تعرف حرصي على إخراج تونس من البداوة وتبثّ تمثيليات تمجّد أبا زيد الهلالي؟».

كانت لهجة البدو لا تستعمل في التمثيليات إلاّ لإبراز سذاجة البدو وتذاكيهم.

أراد بورقيبة ابتكار «لغة جديدة» لتونس وهي لغة العاصمة، وتحديدا باب سويقة، مع تعديلات طفيفة، وهي «اللغة» التي يستعملها بامتياز بورقيبة في خطبه والمسرحي والصحفي والفداوي عبد العزيز العروي في خرافاته الإذاعية، وهي اللغة المستعملة من كتّاب التمثيليات الإذاعية كالدّوعاجي وخير الدين ومختار حشيشة وصلاح الدين البلهوان...

كانت «القلقلة» ممنوعة، تقريبا، سواء في المنوّعات أو في التمثيليات.

«مدرسة الإذاعة»

تأسّست الإذاعة التونسية في 14 أكتوبر 1938، للتصدّي إلى إذاعتي برلين وباري، ثمّ لعبت بعد الحرب دورا ترفيهيا بالأساس إلى أن تحقّق الاستقلال وأصبحت الوسيلة الرّئيسية لتكريس مشروع الدّولة الوطنيّة الاجتماعي والثقافي عن طريق بث الخطب السياسية والبرامج التوجيهيّة والأغاني والتمثيليات والمسلسلات الإذاعية.

كانت قد ظهرت أوّل نواة متفرّغة للتمثيل سنة 1952، بإدارة المخرج المصري كمال بركات وتكفّل المسرحي التونسي حمودة معالي بالجانب الفنّي. وتكوّنت تلك النواة من سبعة ممثلين: توفيق العبدلّي والهادي الحجام وأحمد التريكي وعبد المجيد بوديدح وعبد الرزاق عبيريقة ونجوى إكرام ونعيمة المهدي. وكانت التمثيليات الأولى عبارة عن مواقف اجتماعية قدّمها أحمد بوليمان وفرقة فضيلة ختمي وفرقة بشير المتهنّي. وكان أحمد خيرالدين من أوائل من كتب للإذاعة، ثمّ برز علي الدوعاجي ومعه تخلّص التمثيل الإذاعي من الميوعة والسّطحية وتمّ تقديم أزجال غنائية وسكاتشات وتمثيليات وكانت كلّها هادفة وساخرة وناقدة للأوضاع الاجتماعية وللسلوكيات المتخلّفة.

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

نشرت الإذاعة الوطنيّة في الذكرى 70 لتأسيسها دليلا أوّليّا لأعلام المسرح الإذاعي،

يحتاج إلى مزيد التّدقيق والتحقيق، أحصت فيه 352 عَلمًا بين مخرج ومؤلّف وممثّل أنتجوا حوالي 1000 تمثيلية ومسلسلا للإذاعة التونسية طيلة 70 سنة. وذكر الإعلامي صالح جغام في مقال بمجلّة الإذاعة والتلفزة أنّ فريق التمثيل الإذاعي أنجز خلال ثلاثة أشهر من سنة 1971 حوالي 26 تمثيلية إذاعية لمدّة ساعة (2 كلّ أسبوع) و60 مشاركة تمثيلية في برامج متنوّعة و24 حلقة مسلسلة.[1]

تأثير الإذاعة في العالم وفي تونس

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

- الأولى بالولايات المتحدة الأمريكية عندما قدّم 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 مرّيخية على الأرض ممّا أثار رعب عديد المستمعين وخرجوا إلى الشوارع فارّين من هجوم ظنّوه وشيكا.[2]

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

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

توجّهاته الفنّية، ولكن تغيّر كل شيء عندما نقلت الإذاعة التونسيّة عرضا مسرحيّا من المسرح البلدي بتونس شارك فيه بن عياد وتعرّف والده إلى صوته، وعندما عاد الشاب علي بن عياد إلى منزل العائلة استقبله أبوه بحفاوة قائلا «لا أعتقد أنه يوجد أب يطلب المغفرة من ابنه إلاّ أنّي سأقوم بذلك معك».[3]

كانت الإذاعة التونسية، إلى جانب عرض برامج توجيهيّة وأغان، تقدّم عروضا تمثيليّة على الأقل ثلاث مرّات في الأسبوع: تمثيليّة بالدارجة في سهرة الثلاثاء وأخرى بالفصحى في سهرة الجمعة وتمثيلية بوليسيّة مصحوبة بمسابقة في سهرة السبت، إضافة طبعا إلى المسلسلات والسكاتشات المعتمدة في عديد البرامج التوجيهيّة.

1 مجلّة الإذاعة والتلفزة التونسية، عدد 1 جوان 1971.

2 مقال أسامة الصفّار "الممثل أرسن ويلز... شكسبير السينما العالمية المطرود من هوليود"، موقع الجزيرة الوثائقية، تمّت مراجعته يوم 10 سبتمبر 2024.

3 Faiza, numéro 32, année 1963.

ظلّ الإنتاج التمثيلي الإذاعي على امتداد عشريتين بعد الاستقلال مرتبطا بمبادئ الدّولة الوطنية وخياراتها، ومحاولا التوفيق بين الاتصال الثقافي والاتصال الاجتماعي في مسعى لتأصيل المشروع الاجتماعي وتعميق مدلولاته وتيسير ترويجه في أوساط تطغى عليها الأمية بكلّ أنواعها ويتدنّى فيها الوعي إلى حدّ يجعل من الصّعب إقناعها بتغيير سلوكياتها وتقاليدها البالية الموروثة.

«الحاج كلوف» في خدمة المشروع الوطني الجديد

في سنة 1957 ألّف الرّوائي والشاعر الغنائي والمؤلّف 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 كلّ ما كان يراه سلبيا في الشارع.

روّج هذا المسلسل مبادئ الدّولة الوطنية وقيمها الاجتماعية بأسلوب خفيف وطريف وغير تلقيني.

لقد أثّثت التمثيليات الإذاعية الفراغ القائم بين سماع الخبر المجرّد والبرامج التوجيهيّة الجافّة والخطاب الخشبي وبين المعيش اليومي واختزلت كلّ برامج الدّولة في خطاب سلس وسهل الاستيعاب وقادر على النفاذ والإقناع. ولعب التمثيل الإذاعي دورا مهمّا في تجاوز وتيرة التوجيه السّطحي الممل ونجح فيه إلى حدّ معقول.

نذكر على سبيل المثال معضلة البطالة المؤرّقة للدّولة التي كانت تعمل على إقناع الشباب بضرورة تلقّي تكوينا مهنيا واختصاصا حِرفيّا يساعدهم على الاندماج في سوق الشغل، سواء في تونس أو عند هجرتهم إلى أوروبا، فكان مسلسل «شناب» السّاخر، بداية من رمضان سنة 1973، وألّفه صلاح الدين البلهوان وأخرجه الحبيب بلحارث وتمثيل عزالدين بريكة في دور «شناب» وهو شخصيّة من حي شعبي بتونس العاصمة يعاني البطالة بسبب غبائه وسذاجته وعدم إتقانه لأيّ حرفة، وكانت كلّ الحلقات عبارة عن دعوة مبطّنة للباحثين عن شغل إلى ضرورة تعلّم مهنة وإتقانها للتخلّص من البطالة.

من أبرز أهداف تمثيليات الثلاثاء، الناطقة بالدّارجة وذات مضمون اجتماعي، المساعدة

في بناء مجتمع حديث يصارع الجهل ويدعو إلى المعرفة والعلم وتستقيم فيه العلاقات الاجتماعيّة لمغادرة مربّع المجتمع العروشي والقبلي والانتقال إلى فضاء المجتمع المدني. وسعت تلك السهرات التمثيليّة أيضا إلى التنبيه إلى خطورة الخلافات العائليّة بسبب الميراث ومدى تداعياته السلبيّة على تماسك العائلات بل وتماسك المجتمع.

كشفت العديد من التمثيليات أساليب المتحيّلين ونزعت عنهم أقنعتهم، مثل انتحال صفة «ولي صالح» وصاحب كرامات ومعجزات وقدرة على معالجة الأمراض المستعصية وحلّ كلّ المشاكل العائلية المعقّدة. واهتمّت تمثيليات أخرى بسلوكيات اجتماعيّة مضرّة كدلال الأبناء والانحراف والمخالطات السيّئة والغيرة بين الأزواج والحسد والنميمة وسوء التصرّف في المداخيل والطّلاق وزواج المسنين بالفتيات الصغيرات وسوء معاملة الأزواج لزوجاتهم وعقوق الأبناء والتنكّر للانتماء للعائلات الفقيرة...

أثناء المناسبات الدينيّة يكون موضوع التمثيليات حول عقلنة الطقوس الدينيّة مثل الحج عندما تنتقد سلوك بعض التونسيين الذين يلتجئون إلى الاقتراض لتوفير مصاريف الحج أو يمتنعون عن استثمار أموالهم مقابل أداء فريضة الحج عدّة مرّات والقيام بالعمرة. كما تكون الأعياد الدينية مناسبة لترويج فكرة التضامن والتآزر ومساعدة الفقراء وصلة الرّحم 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 عمّا كان يحدث في تاريخ تونس عن طريق تمثيليات ومسلسلات سواء بالدارجة أو بالفصحى. ونذكر في هذا السّياق تمثيليات زيادة اللّه الأغلبي والشاعر الحصري القيرواني... ومسلسلات مقتبسة من روايات الأديب اللبناني جرجي زيدان مثل «فتاة القيروان»، عن تاريخ تونس ومصر في عهد المعز لدين اللّه الفاطمي وقائده جوهر الصقلّي، وأخرى من رواية بشير خريف «برق الليل» عن الغزو الاسباني لتونس ومقاومة التونسيين لهم (شخصية العبد برق الليل وجسّدها عبد العزيز العرفاوي) بمساعدة

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

الأتراك العثمانيين (شخصية الضّابط التركي شعشوع وجسّدها عزالدين بريكة).

عودة إلى «الهوية» أثناء الأعياد الوطنية

وكانت الإذاعة تنتج تمثيليات 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 تكفّل المسرحي التيجاني زليلة بتقديم برنامج موسوم بـ «شعبي أنا وأنت» للاحتفاء بالأعياد الوطنية.

وللنخبة نصيب...

لم تكن التمثيليات الإذاعية موجّهة إلى عامّة الناس فقط، بل كان للنخبة المثقّفة نصيب، حيث راهنت الإذاعة على قضيّة كبرى في الثقافة التونسيّة وهي قضية المسرح الذهني الذي توجّس منه المسرح الركحي وغامرت الإذاعة التونسيّة بعرضه عن طريق محمد عزيزة في برنامج «مسرحيّة الشهر» من إعداده وإخراجه وكانت مدّته ثلاث ساعات وشارك في تقديمه فرج شوشان على امتداد سنة 1967-1968، حيث تمّ تقديم أعمال عالميّة لسرفانتاس وشكسبير وموليار 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 التونسيّة وقد أخرجها محمد عزيزة ووضع موسيقاها الفنان محمد سعادة، وكانت مراهنة أكّد محمد عزيزة أنه «استمتع بها أيّما استمتاع».

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

وقدّمت الفرقة التمثيلية باللغة الفرنسية عديد الأعمال الكلاسيكية والبوليسيّة 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 كلّيا في السبعينات والثمانينات وكان المسرحي حمادي الجزيري من أبرز نجومه.

أرشيف لا غنًى عنه ولكن أيّ مآل للمسرح الإذاعي؟

ويبقى أرشيف التمثيل الإذاعي رصيدا لا بدّ منه لأيّ باحث في التاريخ الثقافي والاجتماعي والسياسي التونسي، حيث دوّنت تمثيليات الإذاعة ومسلسلاتها لحظات مفصليّة من

تاريخ تونس على امتداد ثلاثة أرباع قرن، وعكست درجة الوعي الاجتماعي السّائد في كلّ 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 تقلّص تأثير الإذاعة بفعل منافسة التلفزة والسينما لها ثم انتشار الانترنيت، 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 السياري، نجاحا لافتا نتيجة توفّقه في تقديم عرض علمي لتاريخ الثقافة التونسية بأسلوب درامي جذّاب ومشوّق وقريب من وجدان المستمع التونسي ومن وعيه.

يتخرّج سنويا عشرات الطلبة من معاهد التمثيل بتونس ويحال أغلبهم على عطالة، دائمة أو مؤقّتة، وتقوم بعض القنوات التلفزية بتشغيل بعضهم في غير مجالهم (خاصة في التنشيط)، وكان من الممكن الاستفادة من رصيدهم المعرفي وتكوينهم المسرحي في إحياء التمثيل الإذاعي ويتمّ 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 القهقرى 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 إصلاحي متكامل، راهنت أثناءه الدولة الوطنية على التمثيل الإذاعي.

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

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

التّفكير الموسيقي في المسرح التّونسي

بقلم :
كريم ثليبي*

يشكّل التّفكير الموسيقي في المسرح ممارسة معرفية وجماليّة محفوفة بالعديد من الصعوبات المنهجيّة، والتي قد تساهم في الحيلولة دون بناء «دراماتورجيا تفقه الصوت» من أجل موسيقى واضحة المعالم والقصد والتوظيف، وأخرى علميّة ومعرفيّة، تجاه الظّاهرة الموسيقيّة إجمالا، بالإضافة إلى العديد من العوامل الموضوعيّة الأخرى والتي بمجملها حدت من إعتبار الموسيقى بنية إدراكيّة للجسد في لحظة فنيّة، لذلك أصبح من الضروري التأكيد على وجوب وجود مسار عملي جمالي للعمليّة المخبريّة في موسيقى الجسد من أجل مشروع دراماتورجي يفقه مصطلحات «موسيقى المسرح» والصوت المشترك للفضاء ذلك الذي يكون قادرا على بناء المعنى بدقّة. ولعلنا في هذا الخطاب ندفع في اتجاه الاستئناس بما يتاح لنا من علوم ومعارف، مثل علم النفس الموسيقي والعلوم النفسيّة للجسد والعلوم الموسيقولوجيّة اجمالا وغيرها..

قد يمثّل الصوت في التجريب المسرحي أحد أعقد العناصر البنيويّة، وأكثرها مراوغة دلاليا، ولعل ذلك راجع الى كونه نظاما إدراكيا يسعى الى تشكيل الزمن المسرحي في حدود الجسد وأبعاده بشكل رئيسي، وكأنّه من أجل برهنة الحركة، والانفعال، والنطق..، وهو أيضا 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 مُغيَّباً.

لقد عرف المسرح التونسي منذ ستّينيات القرن الماضي مسارًا تجريبيًا متداخلًا مع النماذج العالمية (البرشتي، مسرح الفقير، مسرح القسوة،...)، غير أنّ ذلك التراكم كان بقيادة عملية تجريبيّة لمخرجين لم يكن أكثرهم من العارفين بالمادة الموسيقيّة، فبقى الفصل الضمني بين صوت الجسد وصوت الفضاء، وتم تناقل هذا الإستجلاب المفهومي والإنطباعي للوظائف الدراميّة الخاصة بالموسيقى التصويرية التي انتشرت.

إن تفكيك مفاهيم صوت إيقاع موسيقى الجسد وتلك المرتبطة بالممثل والحركة وبكل ما ينطق مع تفكيك الصوت العام للفضاء، أصبح يحتاج مراجعة ضروريّة، وإلى تفكير مرجعي، وعلى الوعي المسرحي أن يتثبت في كل مرّة بأن الفعل الدراماتورجي هو في «الزمن الصوتي» وأنّه في نهاية الأمر «موسيقى»، تلك التي تستوجب المعرفة والمبرر في كيفها ومضامينها، لهذا فإن العملية الدراماتورجية الصوتيّة 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 بشدّة 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 «جهازًا إدراكيًا من الصوت لخلق المعنى»، والموسيقى كأداة بناء دراماتورجية وفق «سوزندي»، «Szondi» هي بمثابة تحول الدراماتورجيا الحديثة من «الحبكة» إلى «البنية»، ومن «القصة» إلى المنطق الداخلي للصوت والحركة بمختلف مقاصدها التعبيريّة.

يمكن للموسيقى كجزء من الصوت أن تكون الخالق للحدث لا مرافقته، ويمكن لها أن تكون المنظمة جماليا لكل صراع، والمحدّدة لإيقاع المعنى، وهذه المسألة قد تحيلنا الى آليات إنتاج الدلالة الموسيقيّة في العرض، مثل أن تكون لها وظيفة رمزية «Symbolic Function»، حين تُستخدم لإنتاج تمظهرات 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 الدراميّة للموسيقات التصويريّة أصبح اليوم ملحا جدا، ويمكن أن نقترح في هذا الإطار ان يستفيد المسرح التونسي من علم النفس الموسيقي وعلوم الشخصيّة، كإحدى الروافد المعرفيّة التي بالإمكان استثمار فكرها والاستفادة من

بحوثها ومناهجها ووسائلها في العمليّة التجريبية المسرحيّة التونسيّة، من أجل مزيد فهم المسألة الادراكيّة والانفعاليّة لموسيقى الجسد، ولنتحرّر من أسر البعد الوظيفي الجمالي إلى بناء انساق معرفيّة 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 الرمزيّة الجمعيّة، واللاشعور الجمعي، في بدايات القرن العشرين، فإن ذلك التفكير ركّز على الدفين، وعلى جملة الصراعات الداخلية، والرموز والحلم.. وقد وجد هذا التّوجه صداه المباشر في الموسيقى التعبيريّة «Expressionism» التي سعت إلى كشف الانفعالات «العميقة» والارتباكات النفسيّة، من خلال إستعمال الأصوات غير التقليديّة وإظهار توتّراتها الحادة، مثلما ورد في أعمال موسيقيّة هدفها تجسيد الطبقات النفسية المُضمرة للشخصيات المسرحية في «المدرسة التعبيريّة» «Expressionism» مع «أرنلدو شونبرغ» «Arnold» Schoenberg, و«أنطون» «Anton»، و«ألبان بيرج» «Alban Berg»، و«ويبران» «Webern»، وأصبح تقديم صوت الجسد، على أنه ظاهرة طبيعيّة تستجيب للصوت المتوتر، وقد تسلح هذا التفكير الموسيقي بعدم الاستقرار الهارموني، ليعكس الصراع النفسي والذي تقاربه «المدرسة التعبيرية» المسرحيّة «Expressionist Theatre» مع «جورج كيزير» «Georg Kaiser»، و«إرناست تولور» «Ernst Toller»، وذلك من خلال سعيها إلى إعادة صياغة الفضاء والصوت من أجل تحديد ماهية الاضطراب النفسي.

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

أما «مدرسة القشطالت» «Gestalt Psycho-logy» والتي كان من أهم روّادها، «ولفقانق كوهلر» «Wolfgang Köhler» و«ماكـــس ويرثهايمـــر» «Max Wertheimer»، و«كـــورت كوفا» «Kurt Koffka»، فقد انتهج التفكير الموسيقي نهج «الكليّة»، وأصبح الإدراك يتم من خلال «فعل جمعي متكامل»، أما العلاقة بين العناصر فهي أهمّ من العناصر نفسها، وقد كان من أهمّ مريديها «قريسي» «Grisey»، «تريستان ميريل» «Tristan Murail»، وتلك العملية الكلية لا يمكن اختزالها في عناصر منفصلة. وقد أثّرت هذه النظرة بشكل واضح على الفهم الموسيقى إجمالا، إذ بدأت بحوث الإدراك الموسيقي تعتمد مبادئ الجشطالت في بناء المعنى للمتفرج من خلال بنى صوتية تجريبية متماسكة، بالتالي تم إنتاج موسيقى تعتمد على العلاقات الإدراكية بين أصوات الجسد الواقعيّة، 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 الى وحدة إدراكيّة عامة، مدروسة وقاصدة، مثل ما ورد في «Postdra-matic Theatre»، وخاصّة مع، «هانس لهمان» «Hans Lehmann»، حيث يعتبر المسرح ذاته كتلة صوتية وبصريّة إدراكيّة.

أما مـــن خـــلال «المدرسة الإنسانيّة» أيضا «Humanistic Psychology»، ومـــــع «كارل» «Carl»، و«أبرهمـــان ماسلـــو روجـــــرز» «Abraham Maslow Rogers»، في منتصف القرن العشرين، وبقيادة «ماسلو» و«روجرز»، فقد إعتمد التفكير الموسيقي على أن الجسد كائن يسعى إلى تحقيق الذات، ورأت هذه المدرسة أن التعبير الإبداعي هو بوابة أساسيّة للنمو، وقد وجدت هذه الرؤية امتدادها في التفكير الفني بصفة عامة، وأصبحت الأبعاد التأمليّة الجديدة تتيح للجسد التعبير عن ذاته بشكل مغاير، وأصبحت الموسيقى تستند إلى قيم القبول، والانفتاح، والشفافيّة النفسيّة، وتأثرت المؤسّسة المسرحيّة بهذه الرؤى من خلال تطوير مناهج تقوم على تحرير طاقات الممثل الداخليّة، والتركيز على التجربة الشخصيّة، وفتح المجال للإبداع الذاتي دون قيود شكليّة صارمة، مما جعل التفكير الموسيقي في المسرح أداة لتحقيق تلك الذاتيّة وآليّة بحث «وجوديّة»، وتبنّى 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 المعرفيّة» «Cognitive Psychology»، وخاصة مع «إلريـــك نايسر» «Ulric Neis-ser»، و«دانيال كاهمان» «Daniel Kahne-man»، فقد اهتمّ التفكير عندها بعمليات الانتباه، والذاكرة، واتخاذ القرار.. وغيّرت هذه الرؤية طريقة فهم الموسيقى الدراميّة، حيث بدأت التجارب تعتمد على خلق أنماط صوتية معقدة مثل التعدّد الإيقاعـــي «Poly-rhythm» للتوجيـــه، وظهرت مؤلفات تتعامل مع الموسيقى كعمليـّـة ذهنية يشارك فيها المستمع بصورة نشطة في المسرح، وأصبحت الأعمال تستثمر الإدراك والانتباه والتشتت كأدوات دراميّة من أجل خلق تجارب ذهنيّة تورّط المشاهد فكريًا، وقد تفرض عليه عمليات معالجة معلوماتيّة في تحليل الأحداث، ليصبح التفكير الموسيقي مبنيا على أسس منطق الروابطة، وأن العقل الموسيقي هو الذي

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

أما «المدرسة الوجودية» «ExistentialPsycholo-gy» والتي من أهمّ 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 كحصيلة لذلك التفكير المدرسة الموسيقية «Avant-gardiste Experimental»، مع «جون كاجي» «John Cage»، و«لويجي نونو» «Lui-gi Nono»، وأصبح البحث أكثر في الصمت والفراغ، والموسيقى كعلامة وجودية للجسد وللفكر 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 وللعبثية.

أما «المدرسة البنيوية» «Structuralism» وما بعد البنيوية «Post-Structuralism»، والتي كان من مريديها «فيردناند دي ساسير» «Ferdinand de Saussure»، و«جاك ديريدا» «Jacques Derrida»، انتقل التفكير الموسيقي الدرامي إلى إعتبار صوت الجسد شبكة من العلامات الموسيقيّة، وأن المعنى يُنتج بمنطق النظم، وبرزت في هذا الاتجاه «المدرسة الموسيقيّة» «Electroacous-tic Music» مع «بيار سشافر» «Pierre Schaef-fer»، 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 البحثيّة، ستتيح إسهاما في تشكيل وتقدم الفكر المسرحي التجريبي، وقد تستفيد منه المخابر البحثيّة لمزيد الوعي الفني الموسيقي في البناء الدراماتورجي، وبالتوازي مع كل ما ذكر، يمكننا الاشارة إلى أن تطور الاتجاهات الظاهراتيّة والتأويليّة 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 أثّر هذا الأمر بشكل مباشر في التفكير الموسيقى 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 دراماتورجيا معاصرة.

المراجع العلمية المقترحة

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).

ثانيًا: 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.

قسم السلوك الموسيقي:

ثالثًا: «الجشطالت» «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)

رابعًا: المدرسة الإنسانية ماسلو «روجرز» «Humanistic 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 كتحرّر وتعبير).

خامسًا: 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-

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 Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation.

27. McAuley, Gay. Space in Performance: Making Meaning in the Theatre.

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

(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, Processes.

33. Roesner, David. Musicality in Theatre: Music 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: Subversions of the Postmodern Stage ■

المسرح التّونسي والهويّة بين الثّابت والمتحوّل

بقلم :
فوزيــة بلحاج المـزي

لأنّ المبدعين المسرحيّين واقعون تحت ضغط الـ «ضّرورة» بالمعنى الذي أشار إليه ذات فكرة، الكاتب الكبير يونسكو. أي بمعنى أن يفكّر الإنسان في الوجهة المخالفة لزمنه.

وأيضا بمعنى أن يخترق المبدع الزّمن التّاريخي الرّاهن ليبتدع زمنا إبداعيّا يتوافق مع الهويّة الذّاتيّة أو فرديّة الذّات (l'ipséité).

لأنّهم مجبرون على الانخراط فيما يسمّى بالهويّة الجماعيّة، فهم غالبا ما يأجّلون البحث في المسألة. وهي في صلب اهتمام المتلقّي سواء كان ناقدا «محترفا» أو متفرّجا ينشد الفائدة، أو المتعة، أو التّماهي، أو كلّها معا.

أن تُطرَحَ الأسئلة حول الهويّة في المسرح التّونسي، فلا بدّ من التّمييز بين الهويّة كمعرّف ثابت بالمعنى المتعارف عليه، من جهة والهويّة الإبداعيّة أو الجماليّة، من جهة أخرى.

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

---

* دكتورة ناقدة مسرحية وباحثة في علم اجتماع المسرح

إنّ تدارس مفهوم الهويّة في المسرح التّونسي، يقتضي التّنصيص على مراحل التّجربة كاملة منذ بداياتها، كما يقتضي التّوقّفَ عند كلّ مرحلة، لتفكيك مقاربة الهويّة 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 الإبداعيّة 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 يغيّب عن تجربته معطيات العلوم الإنسانيّة.

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

والمناهج المسرحيّة الغربيّة، خاصّة تلك التي استلهمت منها وتأثّرت بها التّجربة المسرحيّة التّونسيّة، تمثّلت مفهوم الهويّة استنادا لبحوث الإنسانيّات، إضافة إلى مختلف التّعبيرات الفنّيّة الأخرى وخاصّة منها الموسيقى والفنون التّشكيليّة.

برتولد براشت، والتّجربة المسرحيّة التّونسيّة قد تأثّرت به أيّما تأثر فميّزت آثاره عن آثار بقيّة المسرحيّين الغربيّين، يستحضر الهويّة في تصور دقيق ومعقّد في الآن.

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

يوجين يونسكو (1909 - 1994)

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 بشخوصه ودراماتورجيّته إجمالا وإنّما يحوّل وجهة التّلقّي من التّفاعل مع الشّخوص بوصفها هويّات ذاتيّة والتّركيز على طباعها النّموذجيّة (l'archétype)، أي على غيريّتها (l'altérité). بما يطرح الهويّة كسؤال قائم توليديّ (maïeutique).

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

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

ومن جهته، يعتبر جاك لاكان إنّ الفرد «الأنا» هو فرد آخر، «غيريّ». ويجب أن يتعامل مع «أناهُ» 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 أسّس المسرح التّونسي لمدرسة خصوصيّة ؟

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

في تجربة النّصف الأول 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 التّفرّد، ثمّ الانخراط في قضايا المجتمع المحلّي وتصدر المشغل الوطني التّحريريّ المشهد، خاصّة فيما يتعلّق بالإستراتيجيّة الهيكليّة المرافقة للعمل المسرحي والتي تميّزت بتهميش التّجربة المسرحيّة التّونسيّة وحرمانها من الهيكلة المناسبة ومن الفضاءات اللائقة بالعرض المسرحي. وهي بالطّبع الاستراتيجيّة الحمائيّة الفرنسيّة.

وفي مرحلة التّأسيس للاحتراف التي هيّأت لها نضالات الجيل الأوّل، تشكّلت مقاربة جديدة للهويّة، بادر بها فريق من المسرحيّين وعلى رأسهم الفنّان علي بن عيّاد، وتتفرّع إلى عنصرين اثنين.

يتعلّق العنصر الأوّل بالبحث في خصوصيّة الفعل المسرحي، جماليّا، 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 للنّصّ المسرحي، والتّميّز عن الآثار العالميّة التي لطالما نهل منها المسرح التّونسي في بداياته، تقليدا، واقتباسا، وإعادة كتابة. وهو ما كان يعبّر عنه ب «النص 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 «غيريّ» طرحته مجموعة من المعارضين وهي مجموعة الأحد عشر التي حاولت تعميق صياغة الهويّة مسرحيّا، ضمن بيان صادر في 1969، من خلال مقاومة ثقافة المركز التي كانت تمثّلها تجربة فرقة مدينة تونس للمسرح.

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

في هذه المرحلة الجديدة، والتي أشركت

الجهات في تصوّر الفعل المسرحيّ وفي إنجازه وتوزيعه، لم تفلح التّجربة المسرحيّة في الغوص عميقا للبحث عن الهويّة الإبداعيّة التي دعا إليها البيان، فأصبح مفهوم اللاّمركزيّة، هدفا في حدّ ذاته ولم يستوف أغراضه كوسيلة وكمنهجيّة كانت ربّما تؤدّي إلى تحقيق هويّة جهويّة خصوصيّة تقاوم التّهميش والإقصاء، وآلت إلى الزّوال، فيما أنّها في التّجربة الفرنسيّة التي كانت مرجعيّة لها، تواصلت التّجربة إلى يومنا هذا وحظيت برعاية المؤسّستين العموميّة والخاصّة أيضا، كما حظيت باهتمام البحث والتّوثيق والتّنظير في مجلّدات الدّوريّات والنّشريّات المختصّة. فأين التّجارب المسرحيّة التّونسيّة من ذلك؟

المرحلة الموالية والتي تزامن أوّلها مع السّابقة، فهي مرحلة مسرح التّراث ولم تدم طويلا هي أيضا لتزامنها مع «العصر الذّهبي للرّقابة» المسلّطة على المسرح والتي كانت تمثّل، في نظرنا، مفارقة مع المرصودات المعنويّة والماديّة التي تضمّنها خطاب الزّعيم الحبيب بورقيبة في السّابع من نوفمبر 1962، والذي اقتصر منجزه على محصّلة التّكوين في المهنة المسرحيّة وتنقيتها من الوصم الذي أعاقها على امتداد النّصف الأوّل من القرن الماضي.

ولعلّ قصر عمر هذه التّجربة راجع لبروز حركة التّجديد في المسرح والتي تركّزت بتأسيس فرقة المسرح الجديد الذي دخلت معه التّجربة المسرحيّة في تونس طورا مهمّا سيشهد صياغة متفرّدة لمقاربة الهويّة، حيث انطلق المسرح الجديد ممّا سمّاه «الميثيولوجيا اليوميّة» التّونسيّة أو كما عبّر عنه أعضاء المجموعة (l'homo tunisianus).

وقد اشتغلت التّجربة على الهويّة اللّغويّة موازاة مع الحراك الاجتماعي والسّياسي الذي كان يعتمل في المجتمع. وإن تكن ووجهت بالنّقد لـ «نخبويّتها» الفكريّة ولكن الجماليّة أيضا، فإنّها تواصلت على مدى ما يقارب العقد ونصف العقد.

والسّؤال الذي تطرحه التّجربة، في نظرنا، إلى اليوم هو تقصيرها في صياغة منهجيّة يمكن أن تتيح اليوم الحديث عن مدرسة مسرحيّة تونسيّة «لحما ودما»؟ فالسّؤال ناتج عن ظاهرة الاستنساخ لتجربة المسرح الجديد والتي مازالت عدّة تجارب تتعامل بها فتسقط في أحيان كثيرة في التّقليد (le pastiche).

وذلك ما يدفعنا إلى القول بأنّ منجز المسرح الجديد لم يتمكّن من تأسيس مدرسة مسرحيّة خصوصيّة، باعتبار أنّه أنتج أنموذجا «مبهرا» بما مثّله من قطيعة مع الأنساق التّقليديّة للتّجارب المسرحيّة السّابقة وذلك على مستويات الإبداع وأيضا على مستوى النّمط الإنتاجي وهو النّمط الخاصّ. كما أنّه اشتغل على تثبيت سلطة الإخراج مقابل سلطة النّصّ. وهي منهجيّة كانت برزت في البلدان الغربيّة وصاغت أسئلة جديدة حول مكانة النّصّ في التّجربة المسرحيّة بالنّسبة إلى العناصر الرّكحيّة أي المشهديّة.

وقد أثّر ذلك بشكل لافت في التّجارب المسرحيّة اللاّحقة والتي تعاملت مع هذه الأسئلة المطروحة في جوانبها الشّكليّة بقطع النّظر على دلالاتها ومقاصدها الجوهريّة التّجريبيّة. فبقي منجزه أقرب إلى مفهوم التّجربة أو الممارسة منه إلى مفهوم المدرسة وهو مفهوم يقتضي شروطا مفهوميّة قابلة للتّداول التّعليمي والأكاديمي إضافة وبالأساس للتّجربة الميدانيّة.

يمكن القول بأنّ تطوّر المسرح في تونس لم يخضع إلى ما يشاع على أنّه تأثّر بالمسرح الغربيّ بقدر ما هو لقاء بين حساسيّات ومشاغل وطروحات

فكريّة بين الضّفّتين الغربيّة والشّرقيّة وفي تَشكّل كلّ من هوّيّتهما، توجد لا محالة، مادّة كونيّة صاغتها الإنسانيّات باختلاف توجّهاتها. هي إذن تجارب نهلت من ذلك اللّقاء أدوات وصيَغا تعبيريّة خصوصيّة وعَروضا جماليّة تتجدَّدُ بتجدّد الفكر الكونيّ وتطوّره وتَغيُّره.

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

ذلك أنّ التّجربة المسرحيّة تشهد نموّا «ديموغرافيّا» ملفتا للمسرحيّين بما تحقّقه مؤسّسات التّكوين الأكاديميّة منها أو المهنيّة.

فالمسرح أصبح حرفة وليس فقط فنّا. والحرفة تقتضي عرضا، وطلبا، ومستهلكا. والإبداع أصبح يخضع لنسق السّوق وبالتّالي للتّسويق.

وهنا تبرز «الضّرورة» التي يجابهها المسرحيّ لإنتاج عمله في حيّز الزّمن الإنتاجي، مؤجّلا التّوقّف في الزّمن الإبداعي، ذلك الذي سيهتمّ فيه بتشكيل هويّته الإبداعيّة.

يتركّز الوعي الإنتاجي هنا على منطق الاستهلاك. فيُعتبَرُ 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 الدّاعم للإنتاج دعما غير مشروط جماليّا ولا فكريّا.

والنّاقد؟ هو مجرّد متفرّج يرغب ربّما في تسليط قواعد فنّيّة وفرض قيم جماليّة لم يعد لها معنى في لكسيك الإنتاج.

فعلا، فالمرحلة مرحلة لغط (une cacophonie) سياسيّ واقتصاديّ وثقافيّ. مرحلة تغيّرات «تسوناميّة»، تاريخيّا وجغرافيّا وحضاريّا، ارتبكت فيها خارطة العالم وسيطرت فيها لغة الحروب والمحاذير النّوويّة المؤذنة بنهاية التّاريخ. هي فترة أنوميا تشيّأت فيها القيم الإنسانيّة الكونيّة من حقوق الإنسان إلى الحقّ في الوطن إلى الحقّ في الحرّيّة إلى الحقّ في الكرامة، فما بالك بالنّقد؟

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

علاوة على ذلك، فإنّ في اللّعبة، مهنة يسترزق منها حرفيّون حاملون لبطاقة مهنيّة، تدافع عنهم نقابات نشطة، ترنو إلى تأييد الإنتاج من منظور نقابيّ لا يتهيّب من القيم الإبداعيّة، بل ويردفها إلى الزّاوية الخلفيّة.

وفي تلك الزّاوية، يكمن المتن النّقدي والمبحث العلمي الأكاديمي. فإن يكن «وجود» المسرح في العرض فالعرض آيل إلى الزّوال، لولا أن يتلقّفه النّقد فيبدع حوله أثرا تتوارثه وترعاه أجيال البحث والتّوثيق والنّقد اللاّحقة.

وهي مسألة أخرى، لا يستهان بها...

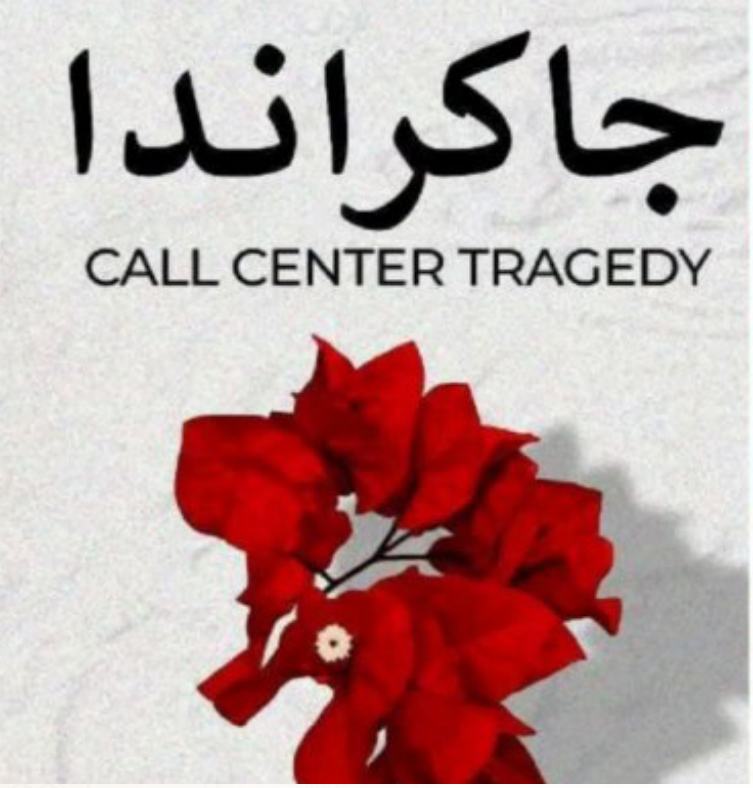
المراجع:

1 - «براشت والمنهج» فريديريك جامسون. منشورات فرسو 1998. أعيد نشره في 2011

2 - «الأنا» في نظريّة 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 كانو يسمّنه «المسرح الرّسمي» الذي كان ينتجه الفنّان علي بن عيّاد في صلب فرقة مدينة تونس للمسرح ■

المحور الثاني:
نحو «مدرسة»
مسرحيّة تونسيّة ؟



في تحرير اللّغة : نحو مسرح الفضاء الثالث مسرحيّة «جاكرندا» أنموذجا

بقلم :
أمّ الزين بن شيخة*

«هيّا أيّها الرّفقاءُ لقد انتهت اللعبة الأوروبيّة ولا بدّ من البحث عن شيء آخر» فرانز فانون – معذبّو الأرض

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

هومي بابا

«إنّ مفهوم الإنسان والإنسانية لدى كانط قد كان مؤسّسًا على المفهوم الأوروبي للإنسان.. وليس على الكائنات البشرية الدنيا التي كانت تسكن خارج نطاق قلب أوروبا. ومن ثمّ فإنّ التنوير لم يكن للنّاس كافّة. وهكذا إذا كنت لا تجسّد التاريخ المحلّي والذاكرة.. الخاصة بكانط وفوكو، ماذا عليك أن تفعل؟ اشتر زوجًا من أحذية كانط وفوكو».

والتر منيولو

* جامعة المنار

تقديم :

يتعلّق الأمرُ في هذا المقال بالاشتغال على «المسرح التونسي» من جهة البراديغمات الفلسفية والجمالية التي بوسعه ابتكارُها أو استنباتها أو تبيئتها من أجل الانخراط في ضرب من الحراك المسرحي العالمي. ليس المطلوب هو أن ننتج مسرحا محليّا بل المطلوب هو : كيف نقترح مسرحا خاصّا بجغرافية أجسادنا على العالم بوصفه تشكيلا لهويّتنا الخاصة؟. وخاصة كيف نجدّد قدرتنا على الانتماء إلى مخيالنا الثقافي وفق خطّة إبداعية لتطوير ذواتنا في نوع من المعاصرة الجمالية لما يحدث في العالم من أحداث روحيّة وفنّية وسياسيّة كبرى؟

يقول فتحي المسكيني : «لا يوجد شعبٌ باستطاعته أن يكلّم نفسه وحيدا خارج الإنسانية»[1] أليس المسرحُ هو الشكل الحيّ الوحيد من الكلام حول أنفسنا؟ فهو الفضاء الفنّيّ والجماليّ الحيّ الوحيد الذي فيه نبتكر طريقةً تشكيل هويّتنا، أي وفق جغرافيتنا وما يحدث لنا في أوطاننا. إنّ المسرح هو طريقة شعب ما في مخاطبته لنفسه. إنّه الفضاء الذي فيه نبتكر اللّغة الخاصة بنا في الكلام عن أنفسنا بوصفنا قطعةً حيّة من الإنسانية الحالية. كيف يجعلنا المسرحُ نشعر بأنّنا أحياء وأنّنا مطالبون بالبقاء قيد الحياة كلّما تكلّمنا عن أنفسنا؟ وكيف بوسعنا أن نكلّم أنفسنا اليوم بعد سلسلة الزلازل السياسية التي نعيشها في أوطاننا؟ إنّه في غياب تحديد اليوم الميتافيزيقي الدقيق الخاصّ بتفكيرنا، لا يمكن للمسرح أن يخترع أيَّ ركح بيننا. فهو دائما هنا والآن، لا وجود له خارج منطقة اللّغةَ والزّمان والمكان وبيوغرافيا الأجساد التي تولد فوقه. «هنا والآن» نعني بها في هذا السياق الإشكاليّ لهذا المقال هو : بعد ثورة 2011 في تونس كتاريخ محلّي، وطوفان الأقصى أي حرب الإبادة على الشعب الفلسطيني كتاريخ عالمي.

أيّةُ لغة يمكن للمسرح التونسي أن يبتكرها من أجل أن نقول أنفسنا بعد هذين الحدثين؟ فالمسرح طريقةُ اللّغة في تشكيل هويّتنا أيضا. ونحن نعتقد أنّ المسرح التونسي يحتاج اليوم إلى أفق جمالي كبير تنخرط فيه أعمالُه من أجل إستراتيجيّة إبداعيّة مشتركة لضرب من السيادة الإبداعيّة في وطننا. من أجل معالجة هذه الإشكاليات، نقترح اختبار الأطروحة التالية : أنّ ما يحدث اليوم على مسارحنا يدخل في أفق براديغم الجماليات ما بعد الكولونيالية. وبالتالي أن المسرح التونسي المعاصر قد تجاوز براديغم التأصيل والتحديث ومعارك الهوية والغيرية والذاتية كما أسّسها الجدل الفكري الكلاسيكي منذ قرّاء التراث تحديدا. وسنحاول اختبار هذا البراديغم ما بعد الكولونيالي على مسرحية تونسية معاصرة أثارت جدلا نقديا كبيرا هي مسرحية «جاكرندا».

تتوزّع خطّةُ هذا المقال على قسمين : قسم نظري فيه يتمّ التعريفُ بالبراديغم ما بعد الديكولونيالي بتمييزه عن الخيار الديكولونيالي. وقسم عمليّ وفيه نقترح قراءة لمسرحيّة جاكرندا وفق استشكال علاقتها باختراع لغة مغايرة لتشكيل هوياتنا وتجديدها على الدوام.

---

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

1) ملاحظاتٌ نظريّة :

إنّ تغوّلَ الإمبريالية العالمية المتوحّشة وتحويلَها العالم إلى مساحة للحروب الدائمة، خاصّة ما نعيشه منذ عامين من فظاعات حرب الإبادة على الشعب الفلسطيني، دفع بالفكر إلى التغيير من أسئلته. يتعلّق الأمرُ بضرورة مساءلة إبستمولوجيا الشمال كأرضيّة لاستعمار الشعوب. وهذا المشروع الفكريّ خاص بالمقاربة ما بعد الديكولونياليّة التي تمّ استئنافُها وتجذيرُها على نحو مغاير من لدن الفكر الديكولونيالي. وسنبدأ بتعريف عاجل لهذا الفكر الذي ظهر لدى مفكّرين من أمريكا اللاتينيّة وتمّت صياغتُه تحت قلم والتر منيولو في أفق مفهوم «العصيان المعرفي». ويمكننا تلخيصُ هذا الخيار الديكولونيالي في الأفكار التالية :

أوّلا : ضرورةُ فكّ 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 مُساءلةُ ابستمولوجيا الشمال بوصفها قد فرضت هيمنةً معرفية وجمالية على شعوب جنوب الحداثة.

ثانيا : المقاربة الديكولونياليّة لا تعتقد في نموذج الكونيّة الغربيّة بل تدعو إلى تنشيط كونيات وعوالم وصياغات جديدة للحقيقة وللجمال. والمطلوب حينئذ هو «كيف نأخذ الكلمة مرّة أخرى من أجل مخاطبة الإنسانية من موقع جغرافيّتنا المعرفية والإبداعيّة»؟ وهو أمر يقتضي الإعلان عن العصيان الجمالي لاستطيقا الغرب التي هَيْمَنتْ على خيال الشعوب منذ أكثر من قرنين من الزمن.

ثالثا : ضرورة إعادة النظر في السرديّة الغربيّة حول تاريخ الفنّ انطلاقا من الميز العنصري الاستعماري بين الفنّ وما ليس بفنّ، أي بين تراث الثقافات المحليّة التابعة بوصفه مجرّد صناعات حرفيّة، والفنّ الأوروبي بما هو مقياس للفنّ الحرّ.

وبالتالي ضرورة التحرّر من سرديّة تاريخ الفنّ على طريقة الغرب إلى تاريخ عالمي للفنون يمنح الكلمةَ للزنجي والإفريقي والجنوبي للحديث عن ذاكرته واختراع الخطاب الجمالي الخاص بثقافته. وتنسيب الغرب بوصفه مجرّدَ فصلٍ في تاريخ عالمي. [2]

لكن علينا أن نميّز هنا المقاربة الديكولونيالية عن الدّراسات ما بعد الكولونيالية انطلاقا من ادوارد سعيد وصولا إلى المفكّر الهندي هومي بابا. في كتابه مواقع الثقافة (1994)[3] يقترح علينا المفكّر الهندي هومي بابا ضرورة تنزيل مسألة الثقافة في مفردات «المابعد». والمقصود أنّ تغيّرات عميقة قد حصلت في مفاهيم الماضي والحاضر والزمان والمكان والهوية والغيرية. يتعلّق الأمر بأشكال معقّدة من الهويات الهجينة التي أنتجتْها ثقافةُ المابعد، أي فضاءات بينية توفّر أرضيّةً فكرية من أجل إرساء استراتيجيات جديدة عن الهوية. وتبعا لذلك نحن مطالبون بتغيير وجهة نظرنا في دراستنا للثقافات من التركيز على أصل السرديات إلى الاشتغال بالميكانيزمات الثقافية

2 - انظر : كتابنا الجماعي حول : الفكر الديكولونيالي، (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

الراهنة ومسارات التهجين والتناسج الثقافي. يعتقد هومي بابا في كتابه مواقع الثقافات أنّ الهويّات في السياق ما بعد الكولونيالي هي هويّات هجينة ومتشظّية. وأنّ الكولونيالية قد صنعت كائنات هجينةً تتأرجح بين ثقافتها الأصيلة والثقافة الاستعمارية. لكنّ هذه الوضعيّة البينيّة بوسعها أن تكون موقع مقاومة للاستعمار المعرفيّ والإبداعيّ، ولإعادة صياغة وتشكيل القصص المحلية الخاصة بكل ثقافة. ضدّ أطروحة النسبية الثقافية التي تشتغل وفقها فرضية التنوّع الثقافي، يقترح هومي بابا التداخل والتّناسج بين السرديات [4]. 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 عالميّة؟ وليس كيف نحافظ على هويّتنا ونعود إلى أصولنا ونتمسك بحصوننا كخير أُمّة أخرجت للناس؟ وهنا علينا تنزيل أسئلتنا في مفردات الجغرافيا السياسية وسياسة الأجساد بدلا عن التاريخ الخطّي للحداثة الأوروبية [5].

بين الخيار الديكولونيالي الذي يطلب ضرورة فَكّ الارتباط مع الغرب، والدّراسات ما بعد الكولونيالية التي تقوم على مفهوم الثقافات الهجينة وتقترح مفهوم الفضاء الثالث براديغما للحياة الإبداعية في مجتمعات ما بعد كولونيالية سنحاول قراءة مسرحية جاكرندا وفق المقاربة الثانية. نحن نعتقد أنّ أغلب ما يتمّ عرضُه اليوم على مسارحنا أقربُ إلى براديغم الفضاء الثالث والتناسج الثقافي [6] منه إلى أطروحة الخروج من جماليات الغرب. [7]

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

مسرحيّة جاكرندا، نصّ عبد الحليم المسعودي، إخراج وسينوغرافيا نزار السعيدي، تقترح علينا إمكانيّة تحرير الفضاء المسرحي التونسي من ثنائية التأصيل والتحديث [8] التي أرّقت جيلا مسرحيّا وفكريا برمّته من القرن التاسع حتى قرّاء التراث[9]. وبالتالي هي مسرحية تعيد استشكال مفاهيم الهويّة والغيرية والأنا والآخر

نزار السعيدي : باحث ومخرج مسرحي

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 الأمينة للنشر، 2025

6 - حول مفهوم التناسج الثقافي انظر كتاب : خالد أمين، السلطة والمعرفة في المسرح العربي، مراجعات ديكولونيالية، طنجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة،2025

7 - انظر كتابنا : الفنّ وسياسات الذاكرة، هل يمكن الخروج من جماليات الغرب؟ تونس، أركاديا، 2024

8 - انظر كتاب : عبد الحليم المسعودي، المسرح التونسي، مسارات حداثة، تونس، دار الأمينة للنشر، 2025

9 - انظر كتاب : محمد المديوني، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، تونس، بيت الحكمة، 1993

عبد الحليم المسعودي: كاتب وناقد مسرحي

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

مسرحيّة جاكرندا تتوزّع على ثلاث لحظات فلسفيّة لتحرير اللغة من أجل ابتكار الفضاء الثالث وفتح المسرح على فضاءات تهجين وتجديد للخيال وللخطاب ولجغرافيّة الأجساد. فهي تحرير للّغة في معان ٍ ثلاثة : أوّلا من غربتها حينما تتكلّم في غير لفظها (ما يتجلّى في عنوان المسرحيّة بلفظ غريب عن لغة لم تسترجع بعدُ قدرتها على الكلام بنفسها). وثانيا هي تحرير للّغة من صمتها حينما تُمنع من الكلام في غير اللغة الميّتة. (وهو ما يتجلّى منذ انفتاح الركح). وثالثا : تحرير اللغة من يأسها حينما لا أحدَ يسمع صوتَها. (وهو ما يتجسّد في آخر مشهد من المسرحية حينما يقطع المسرح لسانه على ركحه الخاص).

الصمت هو الإمكانية الأولى لدفع الركح نحو الفضاء الثالث [10]. فضاء بينيّ هجين يتأرجح بين ما يُقال في اللغة الميّتة حول أنفسنا ولغة لا تزال في ظلمة الركح. ربّما يكون الكلامُ تهمة أو جريمة. لذلك حضر الصّمتُ مستوطنا مساحة غياب اللغة الحيّة. من أجل ذلك كانت العتمة لتنظيم شكل ظهوره، وكان مكانه كئيبا ورماديا وغامضا معا. نور شاحب أقرب إلى اللّيل منه إلى النّهار وسماء مكفهرّة 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 أحيانا مجرّد أشباح، بقصص معطوبة وأرواح مكلومة وقصص حبّ مستحيل ورائحة الغدر تدفع بالمكان إلى تقيّؤ مَنْ عليه مِن الأيادي الوسخة. المكان ضيّق جدّا والعتمة تلفّ الجميع في دائرة مربّعة. ورغم ذلك، يُصرّ الرّكحُ على جعلنا نرى ما حدث لنا. لأنّنا نادرا ما نكون قادرين على التحديق في ظلام أنفسنا وما يحدث تحت سماء أنفسنا، وما يُدبّر بليل

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

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

ضدّ أنفسنا. هُويّاتٌ تصنع ومشاعرُ تُقهر وتراجيديا تُعيد نفسها في شكل مهزلة. كيف يمكن للمسرح أن يحرّرنا؟

صمت ثقيل بالأسئلة المستحيلة هو الذخيرة الميتافيزيقيّة التي ينفتح عليها اذن ركحُ مسرحيّة جاكرندا. ثمانية أشخاص أو أشباح يتقدّمون متلحّفين ببدلات سوداء نحو الجمهور، كفيلق عسكري. أو كاقتحام بوليسي. لا شيء يملكون غير الصمت والتحديق 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 ومبهمة. وما أضيق العالم بلا «ربّما».. المسرح هاهنا يتجلّى بوصفه زمانَ العَتمَة ومكانَها معًا. الضوء شاحب دوما.. بين الليل والنهار هو وضعية شعوب بلا بوصلة. لا هي تكلّمت حتى يسمعَها العالَمُ، ولا هي صمتتْ كما يليق بصمت عظيم على حدّ تعبير نيتشه. لكنّ الصمت المؤقّت الذي ينفتح عليه الرّكحُ هو أرضية للصّراخ الذي سنسمعه بأصوات مقهورة، وأرواح معطوبة. ما وصل إلينا هو أنّنا جميعا معتقَلون في عتمة ما حدث لنا من خيبات أمل في وطن لم يجد الطريق إلى النور بعدُ.

صمويل بيكات الذي حوّل المسرح إلى ركح للعتمة والفراغ، والكتابة إلى «نصوص من أجل اللاشيء»، صاغ ثلاثة أَسئلة عبثا بجدّية ايمانويل كانط الذي اعتقد أنّه أسّس للكونية المعرفية والجمالية. هذه الأسئلة يستحضرها ألان باديو صانعا ركحا فلسفيا بين غرب منتصر وغرب عدميّ بلا أفق. بين أسئلة كانط – «ماذا يمكنني أن أعرف؟ ماذا ينبغي عليّ أن أفعل؟ وماذا يحقّ أن آمل؟»– 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 ترفٌ ميتافيزيقي)، ولا يفعل (لأنّ الفعل ادّعاء سياسي) ولا يأمل (لأنّ الأمل وهم لاهوتي). إنّه فقط يريد أن نذهب معه إلى مكان آخر لأنّ المكان الذي نحن فيه قد تعطّل أو قد أصيب بالخراب. وهو يريد منّا أن نكون لأنّنا 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 أصواتٌ كفيلة بأن تصل؟ محمود درويش قال ذات مرّة «طوبى لشيء لم يصل»

11 -A .Badiou, Beckett, l’increvable désir, Paris, Pluriel, 1995, p.12

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 معتّمة بين الشجرة والفتاة المجنونة والمغدورة في حبّها. الغدر أيضا مكان لا يصله النّورُ إلاّ شاحبا. هي حرفيا شجرة أصلها من أمريكا الجنوبية، لكنها تنبت أيضا في كلّ الأماكن الحارّة، ويصل ارتفاعُها إلى خمسةَ عشرَ مترًا.. لكنها ليست مثمرةً، وأزهارها جميلة لكنّها سريعةُ السقوط، وهي شجرة خطيرة لأنّها تخرّب جدران المنازل. عنوان المسرحية مربك جدّا: فهو بلغة غير لغتنا، وجاكرندا شجرة من بلاد غير بلادنا، عالية لكنها غير مثمرة، جميلة لكنها مخرّبة للعمران. العنوان غريب بلفظه مربك بمعناه غامض بغيابه فهو لا يظهر إلاّ في آخر مشهد حيث يقطع المسرح لسانه وزهور جاكرندا تسّاقطُ كدموع الآلهة. اسمها غريب وبه عُجمة، وكلّ لغة لا تنفتح على الغريب لا تُنبت غيرَ القحط. غريبة هي جاكرندا لكن الفنّ أرض لولادة الغرباء أيضا. وليس أكثر وجعا من غربتك داخل وطنك. كلّنا جاكرندا، والمسرح يجمعنا بوصفه وطنا 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 لتنظيف الفضاء المسرحي من اللغة الميّتة، لغة ماتت من فرط سكوتها عن الحقيقة. وحينما ينفتح الرّكحُ على فضاءٍ آخرَ، تركض الحقيقة مفزوعة على الركح وقد تحرّرت من مذبحة الصّمت.

جاكرندا هي مجازٌ للعبور إلى الشخصية «ألفة» 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 وسخٌ جدّا بل هو يبعث على التقيّؤ. هل يصلح المسرح لتحرير المكان من الأيادي الوسخة ؟

المكان إذن هو المسألة الكبرى. من أيّ موقع نتكلّم ؟ هذا هو السؤال الأوّل في المقاربة ما بعد الديكولونيالية.. أيّ جغرافيا للأجساد تجمعنا؟ ذاك 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 مُفرَغة. تُؤثّثها علاقاتٌ غامضة مشوبة بالخيانات 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..وأنّو البرباشة 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 تتقيد في مكاتب الضبط الفوق الفوق في صفاق قبة السماء..وكلامكم يترجم قيح ودم وسفا وطاعون وكوليرا وقلة بخت وشيح في الأرحام ونواصي وعتب.. وهزايم وجرايم وفضايح وحجر من سجّيل تصبّ بيه المطر على رؤوسكم»..

جاكرندا شجرةٌ تنثرُ زهورَها الميّتة على لغة يتمّ اغتيالُها في ألسنة أصحابها من أجل أن تُكتب بأجساد متألّمة وأحلام مهدورة ومشاعر

مغدورة، في مجتمع صار فيه الكلامُ «يُترجمَ إلى دم وطاعون وهزائم وفضائح وجرائم». كيف نتطهّر من الكلام الذي تمّ سفكُ دمائِهِ فوق رؤوسنا؟ كيف يحرّرنا المسرحُ من هذه المذبحة ؟ في جاكرندا يولد المسرح من شجرة فقدت عطرَها، لذلك فهو ابتكارٌ للغة أخرى لإعادة تشكيل حكايتنا وهويّتنا. جاكرندا تُولَد من حالة يأس كبرى، لكنّ ذاك اليأسُ هو ما سيدفعنا إلى استعادة اقتدارنا على ابتكار أنفسنا، باستعادة القدرة على الحبّ. حينما يستحيل الحبُّ يولد اليأسُ. فلْنقطعْ اللّسانَ الذي لم يصل بعدُ إلى لغة تجعل الحبّ ممكنا مرّة أخرى. ولْنشيّعْ جنازةَ مسرح لا يدرّبنا على محبّة أنفسنا واختراع فضاء ثالث فيما أبعد من البكاء على الكلام الميّت حول أنفسنا (الهوية الجاهزة) من جهة، واليأس من لغة سوف تأتي (الحلّ 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 متكتّم راكب على بعضو لونو أخضر والقنطرة اللي تهزّ لرادس تملصت وشيرة اللاك 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 :

جاكرنـــدا مسرحيّةٌ سياسيّـــةٌ ما بعد كولونياليـــــة بامتياز وذلك في معنى دقيق جـــدّا : إنّها تدفع بالرّكح إلى تنضيد سياسات جديدة للفضاء المسرحي فيما أبعدَ من مذبحة الكلام الميّت، بما فيه كلامُ الغرب عنّا الاستعماريّ عنّا، أي على نموذج شكسبير الذي طالما تمّ اعتبارهُ نموذجا لمسارحنا. لقد جلب المسرحُ ما حدث وقال للمشاهدين : هذا ما حدث لكم، الآن بوسعكم التّحديقُ بعيونكم وبلغتكم الخاصة في هذا الظّلام وإعادة اختراع المرئّي وتشكيل الذوات وتهجينها ودفعها إلى الفعل، وذلك من أجل إعادة تشكيل الهويّة التي بوسعها أن تُقالَ في لسانها الخاص. وإن لم يكن المسرح قادرا على إنقاذنا، حَسْبهُ أن يجمعنَا لنشاهدَ قصّتَنا معًا، ونتأمّلَ مواضع العطب والصمت والألم. بوسع المسرح أن ينظّف المكان الذي يجمعنا، أو أن يكون بوصلةً تُوجّهنا في العتمة. بوسع المسرح أن يمنحنا لسانا جديدا خاصا بنا وأن يخاطبَنا قائلا : حَدِّقوا مليّا في هذا الظلام الفسيح، فهو ظلامُكم الخاصّ. هذا أنتم فَلْتكنْ لديكم الجرأةُ على اقتحام فضاءٍ ثالث قبل أن يتمّ قطعُ ألسنتكم مرّة أخرى. تكلّموا إذن حتى تحافظوا على ألسنتكم. أنتم فقط ما تقولونه حول أنفسكم. فاللسان الذي تمّ قطعُه ليس لَكُم. آن الأوانُ أن تقولوا من أنتم بلغتكم ■

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

جرس المسرح.... جغرافيا الذات

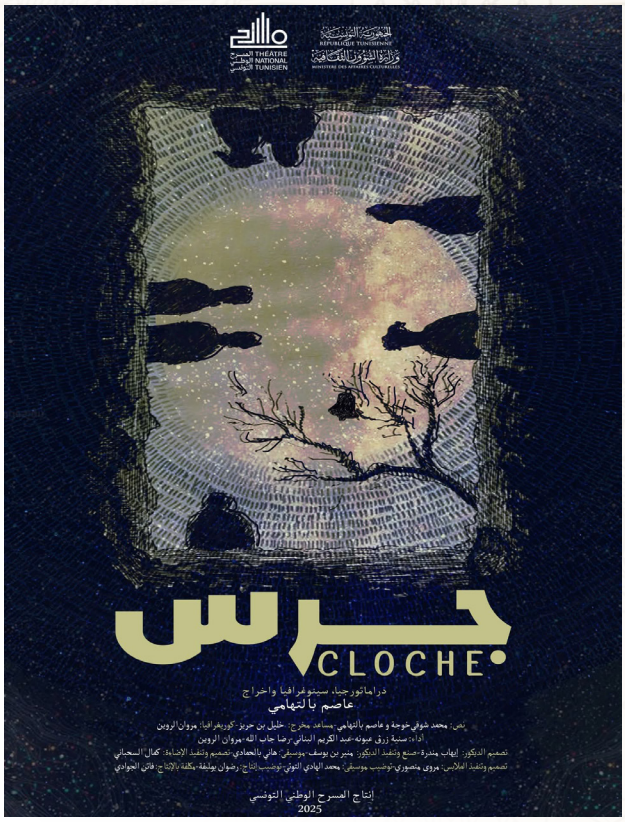
بقلم :
عمر علوي*

لا تتعلق هذه الورقة بتحليل مستفيض حول الذاتية والغيرية مفهوميا، 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) ضمنيا على الذات تجاه هذه المساحة الحدودية. إننا أمام جيل جديد استفاد كثيرا من الأجيال السابقة، ولازال.

تتعلق بداية هذه الورقة بمصطلح الجرس (la cloche)، ونحن نعود إلى ذاك لأنّه التوقيع الأول الذي يحمله هذا العرض كعنونة... 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.

---

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



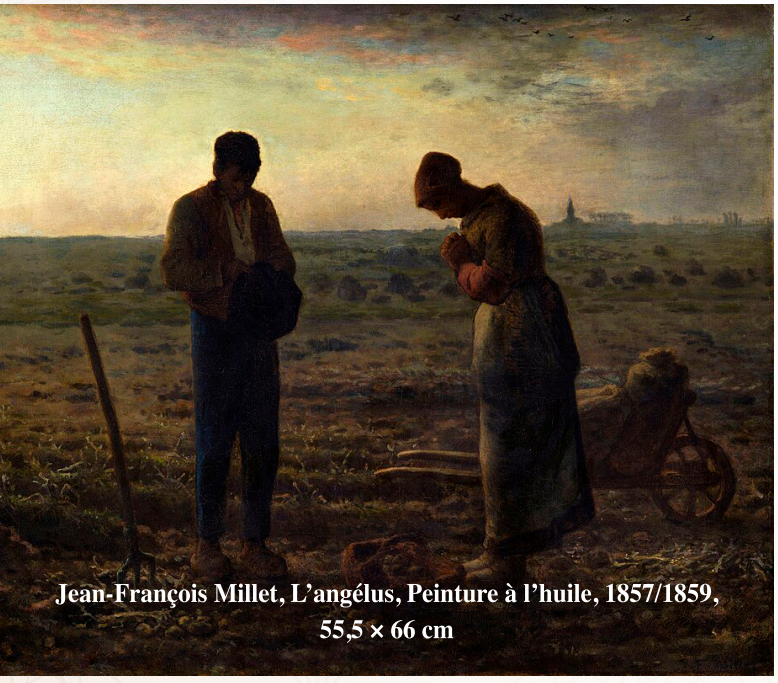
معلقة عرض جرس، إخراج عاصم بالتوهامي، 2025، إنتاج المسرح الوطني

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 صوتيًا يُنظِّم حياة الجماعة حول الإيقاع المقدّس. أما الطبقة الرمزية للجرس فقد اخترعتها المسيحية واستحوذت عليا . 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 الأبدي (glas funèbre) ، فيما يحيل المعنى الثالث وخاصّة 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. إنّه يفتح عالماً. أمّا ريكور، ولأنه يختلف عن أنطولوجية هيدغر فيقول بأنّ صوت الجرس ذاكرة قبل أن يكون إشارة. فهو لا يقول فقط «تعال»، بل يُذكّرنا بأننا قد سمعنا. ومهما اختلفا فإنّ الجرس هو ماهية التذكير بأنّ هناك مساحة على الكينونة عبورها، أو سكناها أو التفاوض حولها.

أمّا في اللغة العربية، فإنّ مصطلح جرس سيتفرق معناه بين القبائل. ولكن المعنى الأخص الذي يعنينا هو التالي: جرّس الدهر فلانا بمعنى حنّكه وجعله خبيرا بالأمور.

هذا التفكيك الاصطلاحي للجرس نجد صداه في الفنون البصرية مثلا. إن الدلالة الرمزية الأولى لـ angelus وهو المرور إلى الزمن الروحي، هي لوحة أيضا تحمل نفس العنونة لجان فرانسوان مياي (1857–1859)



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

عاصم بالتوهامي : ممثل ومخرج مسرحي

ورغم عدم مرئية الجرس في هذه اللوحة، فإنّ صداه الصامت يُعلِّق زمنَ العمل فينقطع الفلاحان عن مهامهما، وحتى الأشياء كالرفش والنقالة اليدوية بدورها تستقيل من وظائفها. إنّ المقدّس يَفتَح لحظةَ المُقدَّس. ومن ثمّ فهو يشكّل المشهد الصوتي لصمت اللوحة إستدلالنا عليه بملامح البرج الجرسي للكنيسة (La flèche du clochet) الذي ينتظم عالم البشر وعالم الفن وفق اتجاهه. ومهما يكن فإن اقتران la flèche و la cloche 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. إنّه العمل الذي يسمي منذ البدء ويشير إلى واقعة أنطولوجيّة تتعلق بالعبور أو بمعاينة مساحة الفراغ الكبرى التي تجد الكينونة نفسها إزاءها. لذلك فإن العرض يستولي على الجرس كي يوقع نفسه.

ما يفعله المخرج، أنّه يستولي على الجرس المسيحي بعامة ليقلّمه، ويهذّبه، ويفرغه من المعنى التيولوجي والميتافيزيقي، ويحقن به جرعة أنطولوجيّة حول عبور الكينونة نحو أناها. وفي الحقيقة أن صوت الجرس أو الناقوس المسيحي وقع استبداله بالآذان في التراث الإسلامي، مخافة صوت الحديد الثقيل. ولأن الدرس الذي اقترحه عاصم بالتوهامي لا يتعلّق بهذا ولا ذاك، ولكن بالكينونة وهي تعاين مصير السؤال، فإن هذا الجرس هو جرس التسآل حول إمكانيات الفراغ. ويبدو هنا أننا إزاء مسرح يعيدنا إلى أصل السؤال، فلا يفعل غير تصحير المشهد وتفقيره أمام قلب عابر مسكون بهاجس خفّته وخوف من هواء ثقيل لا يصل رئتيه.

«إنّه قلبي المر الذي يرتجف بين الضلوع كلّ مرة، بقاياه مبعثرة، أنفاسه متعثرة، أشلاءه معلقة/ إنّه الجرس الأخير/ لعله أنا؟»[1].

ربّما يتعلق كلّ العرض بلملمة أشلاء القلب، أو بتجميع قوة ضخ الدماء ، ومن ثمّ فإنّ صوت الجرس الذي يوقّع كلّ العرض لا يوقّع سوى ماهية السؤال الأخير: من أنا؟ التي علقت في وحل امتلائها وأضاعت إمكانات فراغها: أي

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

كيفيات تربية الفراغ كي تكون الأنا أكثر خفة.

هل الفراغ مشهدا؟ في العرض لا تقول الشخصيّة الثالثة سوى أنّها والفراغ توأمان. الفراغ هو الأصل والولادة وتسريح الفكرة وتسديد الدين وإيقاع السمع. ومن ثمّ فإنّ النص وفي الفصل الرابع يكشف عن الورشة التي يشتغل فيها مخرج العمل، وهذا هو المعنى الأساسي الذي يعنينا. ولأن الذات قد ملّت إفراط الإشباع فعلى المسرح تربية الفراغ. الملاحظة الثانية تأتي من استحواذ المسرح على العشاء الأخير لدي فانتشي. حين صحّر المخرج الفضاء المسرحي لم يحافظ سوى على الطاولة المشدودة إلى السماء، غير أنّها يشدّنا إلى الأرض في حقيقة الأمر، لذلك بدت هذه الطاولة تدور حول نفسها وتتأرجح. ولأنّ المسرح يسائل الأشياء، فإنّ الطاولة ليست ما تحت اليد كما يقول هيدغر[3] أو ما ينتظم حولها عالمنا المألوف، أو هي موقع اللقاء والضيافة، ولكن المخرج يحافظ فقط على معنى دقيق. إنّ الطاولة هي ما يجمعنا ويفرّقنا في الآن. ولأنّها مساحة فإنّها تنتمي إلى عالم البشر، لذلك تربط الناس ولا تذيب تفردهم. إنّها تفتحهم لا على إمكانية الحركة كما يشير ميلو – بونتي، ولكن على إمكان السؤال. ومن ثمة فإنّ ما يجمع البشر هو الفراغ والقدرة على التفاوض وتشكيله.

عرض جرس. إخراج عاصم بالتوهامي . 2025

ما يبدو مثير أيضا هو الشكل السفلي للطاولة. إنّ أسفلها وفي تصميمه يحافظ على عراءه، (Bare wood) أي بوصفه خشبا عار من الصقل والتهذيب. ولكن المتمعن لا يلحظ خشبا، إنّما هي طاولة صخرية اقتطعت من جدار كهف. لكن ماذا يعني أن نلتقط الطاولة من الجدران الصخرية.؟ في حقيقة الأمر أنّ ما يريد قوله المخرج أنّ الفضاء المسرحي هو تماما أمثولة الكهف. أي هذا الحدّ الفاصل بين الصورة والسيملاكر[4].

ليست طاولة المسيح حين صرّح «الحقّ أقول لكم إنّ أحدكم سيسلّمني»[2]، لقد أفرغ الطاولة من التاريخ الديني وعلّقها. إنّ ما يعلقنا هو ما

2 إنجيل متّى، الإصحاح 26، الآية 21.

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

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

عرض جرس. إخراج عاصم بالتوهامي . 2025

ولأن سؤال الكهف يخصّ الحقيقة، فإنّ سؤال العرض هو سؤال يخصّ سطح الطاولة الصخريّة بوصفها صحراء قاحلة بيني وبيني، وبين آخري بوصفه أناي الدفينة. أمّا الشمس فهي لا تأتي إلاّ من عمق الطاولة، أي من بطن الطاولة بوصفها مساحة جغرافيّة تفصلني عن الآخر الذي يجلس في الجهة الأخرى من عالمي.

إذا كان دي فانتشي يضعنا أمام محاكمة بوصفنا مشاهدين، فإنّ عرض جرس يستقل لنا كرسيا 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 كمّية الظلال التي بحوزتك.

«ردوا لي وجهي فكثرة الوجوه السوداء قد شوشت نظري

مخيبها كي تتولد ضايع ...تفركس على روحك في عينين الغير... ذاكرتي دارو باها القطعية شفطوها 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، والسيملاكر، والإستعارة، والوجوه المتعددة بوصفها أقنعة أي كل البلاغة المسرحيّة 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 للمشهد الحدودي الذي تتصارع فيه الشخصيات. لذلك فإن السؤال هو جغرافي 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 مذكور.

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

هذه الرئة هي الطاولة التي تفصل وتصل.

وفي اعتقادنا أنّ هذه هي جدة هذا الطرح الجمالي. العرض إذن يقترح المشهد والمنهج في ذات الكرّة. وبدل التفكّر في الحدود الفاصلة بين الذات والأخر، وبين الذات والذات عينها إقليميا، 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 مفهوما يحتضن التفاوض والصراعات وشطب الظلال والوجوه الوهمية التي لا تخصّنا. إنّه التموقع وإعادة التموقع من أجل تربية خفّة الكينونة كي تعبر سالمة.

قائمة المصادر:

إنجيل متّى، الإصحاح 26، الآية 21.

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

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

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

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

مسرحية «حدّث» لمحمد إدريس
من إنتاج المسرح الوطنيّ التونسيّ

جماليّةُ التحرّر في المسرح التّونسيّ

بقلم :
الطاهر بن قيزة

يقول هانس تيس ليمان Hans-Thies Lehmann في كتابه عن المسرح الما بعد الدرامي: «إنّ الفلاسفة، رغم أنهم يتأمّلون في «المسرح» كمفهوم وفكرة بشكل متكرّر للغاية، بل ويحوّلون «المشهد» و«المسرح» إلى مفاهيم أساسيّة في الخطاب النظري، فإنّهم نادراً ما يكتبون بشكل ملموس عن أشكالٍ مسرحيّة محدّدة أو عن مُمارِسين مُعَيَّنين.»[1] وما دمتُ قادما من أفق الفلسفة، فسأحاول اختراق هذه القاعدة والحديثَ عن جماليّةِ التحرّر في المسرح انطلاقا من مثالين بليغين للتعبير، في آنٍ، عن خصوصيّة المسرح التونسي وعن فكرة التحرّر من النصّ المُميّزة للمسرح الما بعد الدرامي، أو من التحرّر من نمط خطاب العنف المُهيمن على الثقافة العربيّة عموما وعلى الثقافة التونسيّة بشكل خاصّ. المسرحيّة الأولى هي مسرحيّة «حدِّث» لمحمد إدريس وحسن المؤذّن، والثانية مسرحيّة «آخر مرّة» لوفاء الطبوبي.

من «حَدَّثَ أبو هُريرة قال» إلى «حَدِّثْ»

مسرحيّة «حدِّث» التي كانت «حدّث أبو هريرة قال» من إنتاج المسرح الوطنيّ التونسيّ. وهي تتميّز ببُعدها الصّوفي. وعلى نقيض ما صار سائدا اليوم، ليست المسرحيّة اقتباسا لأثر مسرحيّ غربيّ، بل هي تمرين مخصوص لنمط من الفعل المسرحي انطلاقا من نصّ تونسيّ. في العرض قبل الأوّل قراءة

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

محمد إدريس : كاتب وممثل ومخرج مسرحي

لأثر محمود المسعدي وفي العرض الأوّل تحرّرٌ كامل من نص المسعدي وقُدِّم العملُ على أنه إهداءٌ إلى رباعيّات الخيام. العرض قبل الأوّل قُدّم في أواخر جوان 1998 والعرض الأوّل في 4 نوفمبر 1998. وقد لَقِيَتْ هذه المسرحيّةُ التي عُرضت في بلدان عربيّة مختلفة استحسانا كبيرا، ومَثّلت بالنسبة إلى كثير من النقادُ حَدَثا استثنائيا في المسرح العربيّ بشكل عامّ. تجمع بين العرضين مشهديّةٌ جماليّة خاصة وأسلوبُ مميّز في الدراماتورجيا والسينوغرافيا والأضواء والملابس والموسيقى.

قُدّم العرض قبل الأوّل بحضور الأديب محمود المسعدي نفسه. كتبتُ على إثره مقالا بجريدة الصباح بعنوان «شهادة متفرّج للعرض الوحيد لـ «حدث أبو هريرة قال»: من نصّ الرّواية إلى رواية النصّ»[2]، نُشِر قبل العرض الأوّل وتساءلتُ: «كيف السبيلُ الى عرض لمعنى قد يكون مسلكٌ الفهم فيه خروجا عن منحى النصّ؟ وهل يمكن للمخرج ألاّ يُخرج من حيث يرى، وألاّ يُفرج عن الرؤى الملازمة لموقعه، ولموضعه، ولثقافته المنسيّة والمعلومة، الكامنة فيه والمحدقة بدلالة الكلمات والمسطّرة لاتّجاه المقول؟»

من هنا بدا لي مشروعًا أن أطرح السّؤالَ التالي: «ألا يعني الاهتمامُ بمثل هذا الأثر رغبةً في رفع تحدٍّ يسمح بالدفاع عن أطروحة طريفة مفادها أنّ النصّ لا يمثل سوى عنصرٍ واحد من عناصر العمل المسرحي؟ ألا يمكنَ تخيّلُ نصوص عدّة لسينوغرافيا وإخراج واحد؟» وقد حصل ما توقّعتُه فعلا. فمَن يُشاهدْ «حدَّث أبو هريرة قال» لا يمكن ألاّ يشعرَ، بثِقل نصّ المسعدي وبكثافة سيطرة المخرج على ركحه، بحيث يحصل له انطباعٌ بأنّ العرض هو نصّ على نصّ. ولم يُخفِ نصُّ التقديم ذلك إذ اعتبر إدريس أنه يقدّم «قراءةً مُنتجة

2 الطاهر بن قيزة، شهادة متفرج للعرض الوحيد لـ«حدث ابو 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 انطلاقا مما حرّكه فينا من تأمّلات وصور وهواجـــس ورُؤى». فعلا، عبّر الفعلُ المسرحيّ عند محمد إدريس، بأبعاده المتعدّدة، عن موقف درامي صوفيّ يختلف جذريًا عن رؤية المسعدي الذي تعلّل لرفض ربط نصّة بدراما محمد إدريس بأنّ هذا الأخير قد أقحم في عرضه شخصيّات لا وجودَ لها في «حدث أبو هريرة قال». وهنا تكتسب المسألةُ دلالةً خاصة: فإخراجُ هذا النصّ مع الالتزام الحرفي به أمرٌ بالغُ الصّعوبة. وربما لهذا السبب، منح المُخرج للنص سرديّة لا تُشبه سرديّة المسعدي. وقد يكون هذا التناقضُ الظاهريّ هو ما دفع المسعدي إلى محاولة إنقاذ نصّه من قراءة قد تمنحه حياةً لم يتوقّعْها، ومَكّن محمد إدريس من أن يقدّم مسرحيته بغطاءٍ صوفيٍّ آخرَ طليق من كلّ نصّ، تتحوّل فيه السينوغرافيا باعتبارها أداةَ تشكيل للفضاء والصوت والإضاءة والتمثّل والحركة الى تعبير كونيّ يمكن أن يُدركَه كلُّ كائن بشريّ.

جماليّةُ التحرّر في «حدِّث»

أعاد محمّد إدريس صياغةَ مسرحيّته بعنوانٍ آخرَ هو «حدِّث»، ليُفسح المجال لتعبيرٍ ركحيّ 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 فنًّا مستقلاً وذاتيًّا، على غرار الموسيقى والرسم والرقص... وعلى أيّ حال، فإن هذه اللغة، إن وُجدت، فهي تُماهي الإخراج.»[3] بهذا المعنى، كان إخراجُ حدِّث بمثابة لغةٍ مسرحيّة قائمة على الإيقاع، والملابس، والفضاء، والمشهديّة الركحيّة بحيث يندرج العرضُ دون عناء ضمن ما يُعرف بالمسرح ما بعد الدرامي، الذي لا يعني القطيعة مع الدراما بقدر ما يعني إعادة تشكيلها وفق منطقٍ 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 الحداثي[4]، حيث أعلن عن نهاية «السرديّات الكبرى» أي التأويلات والتمثلات التي تُفسّر العالَم بصورة إجمالية، تلك الرّواياتُ 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,

وفاء الطبوبي: مخرجة وممثلة وكاتبة مسرحية

الما بعد حداثي التأويلات الوضعية التي تدافع عن التقدم وعن العقلانية الكونية ونموذج الدولة-الأمة، والحقيقة المطلقة، والأنوار المُخلِّصة، والزعيم المُنقذ. وقد أفضت هذه النهاية إلى تحوّلاتٍ جذريّة في المجتمع والفنون، ومنها المسرح، الذي لم يعد فيه النصّ خيطًا ناظمًا للفعل المسرحي، بل عنصرًا 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 الحسّي. تشير كارن مونبي Karen Jürs-Munby في تقديمها لكتاب هانز ليمان إلى أنّ المَلْمح الأبرز في هذا التحوّل هو «الانتقال التاريخي من ثقافة نصيّة إلى ثقافة تمرّ عبر الصّورة والصّوت.»[5] وهو تحوّلٌ لا يخصّ المسرحَ وحده، بل يتقاطع مع تحوّلات جماليّة أوسع تناولها فالتار بنيامين Walter Benjamin ، وتيودور أدورنو Ador-no Théodor ، ورولون بارت Roland Bar-thes ، وفردريش كيتلر Friedrich Kittler، ومارشار ماكلوهان Marshall McLuhan، فضلاً عن تأثيرات السينما الجديدة.

في حدِّث، يتحرّك الممثّلون خلف حواجزَ شفّافةٍ، كأنهم كائناتٌ معلّقة بين الأرض والسماء؛ لا يُسمع لهم وقعٌ، ولا يُرصد لهم زمنٌ. تدور الأحداثُ في فضاء رمزيٍّ تتبدّل فيه اللوحاتُ والمواقفُ بسلاسة إبداعية يبقى فيها البناءُ الهرمي ثابتًا: يظهر من خلاله النّزولُ في أوج يُسره والصعود في قمّة عُسره. هذا التوتّرُ بين الانحدار والارتقاء يُحاكي التّجربةَ الصوفيّة، حيث لا يتحقّق الكشفُ إلاّ بخرق الحُجُبِ، ولا يُستخلص المعنى إلاّ من التناقض. تستدعي العلامات البصريّة والطقوس الحركيّة صورًا دينيّة، منها مشهدُ الصّلب الذي يُستعاد لا بوصفه حدثًا تاريخيًا، بل رمزًا للتطهير والمُعاناة الإنسانيّة. يتحرّك الممثلون على تخوم الحضور والغياب، بين الحقيقة والوهم، وكأنهم يتهيّأون للرحيل، مجسّدين نهجًا صوفيًا يسعى إلى الكشف ويحيلُ إلى ما وراء القول المنطوق.

ورغم أهميّة ما أنجزه محمد إدريس من تجاوزٍ للنموذج الكلاسيكي بتقديم عرضٍ لا يخضع لنصٍّ ناظم، فإنّ هذا «التحرّر» ظلّ تحرّرًا جماليًا، لا يصدم المتفرّج ولا يثير فيه القلقَ والحيرةَ اللذين يُميّزان المسرح الملتزم. ولعلّ هذا الشكل من المسرح يجد تجسيدَه الأمثلَ في تجربة المخرجة وفاء الطبوبي، خصوصًا في عملها ما قبل الأخير آخر مرة سنة 2024.

5 Hans-Thies Lehmann, المرجع الذكور سابقا، ص 1.

مسرحيّةُ آخر مرة

ما الذي يميز هذا العمل؟ بدت لي مسرحيّةُ آخر مرة حَدَثًا مسرحيًا استثنائيًا من طراز الأعمال الكبرى التي تُؤثّث متحفَ المسرح التونسي الذي ما انفكّ المسرحيون يطالبون بإحداثه في تونس. ليس لأنّها تقدّم نصًا محبوكًا 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 نفسَها: يجب على المرأة أن تكتُب عن المرأة، وتدفع النساء إلى الكتابة التي انتُزعن منها بعنف كما انتزعن من أجسادهن؛ وللأسباب نفسها، وبالقانون نفسه، وبالهدف المُميت نفسه. ينبغي على المرأة أن تكتب النصوص – وترتبط بالعالم، وبالتاريخ – بمحض حركتها».[6]

واللاّفتُ، أن وفاء الطبوبي تكتب من منطلق إنساني شامل، لا من زاوية نسويّة ضيّقة. 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 المسرحيّةُ معاناة المرأة التونسيّة المعاصرة – سكرتيرةً، وأمًّا، وزوجةً – وهي تواجه أشكالَ العنف والإقصاء والتحرّش والظلم اليومي، من غير شعارات أو إحالات مباشرة على وقائع بعينها. فالمرأة في آخر مرة ليست مجرّدَ ضحيّة، بل هي أيضًا مصدر عنف وخوفٍ وكبحٍ للآخرين، مسكونة بهاجس المجهول، تحيا بينَ الرغبة والرهبة.

مسرحية اخر مرة / وفاء الطبوبي (2021)

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

مسرحية اخر مرة / وفاء الطبوبي (2021)

مسرحيّة «آخر مرة» شهادة فنيّة على قيمة الحب بكل تنوّعاته، وأيضًا على مظاهره المدمِّرة. هي مرآة لجماليّة التحرّر من الخطاب السائد ومن القوالب الجاهزة. اعتمد العرضُ على بساطة الفضاء الركحيّ ودقّة بنائه الدّلالّي: طاولة وكراسي تتحوّل إلى رموز دالّة، حيث تصبح الكراسي نفسها شخصيات تعبّر عن الحياة في تنقلاتها: تتقارب، تتباعد، تتواجَهُ. أمّا الإضاءة، فاقتصرت على مستطيلات ومربّعات تخلق عوالمَ مغلقة ومواقف مسطّرة، ممّا يعكس الرتابة والاختناق. ملابس الممثّلَين بالأبيض والأسود تُذكّرنا بالصور الفوتوغرافيّة القديمة، ممّا يخلق انطباعًا بأنّنا أمام شريط سينمائي. لكن مريم بن حميدة وأسامة كوشكار في روعة أدائهما يواجهان المتفرّجَ بأجسادهما الحيّة وحرارة حضورهما. فلا يمكنك ألاّ تشعرَ بانخراطك في فعل مسرحيّ يكون فيه المتفرّجُ مشاركًا وليس مجرّدَ متلقٍّ.

لقد استطاعت وفاء الطبوبي أن تجعل من كلّ عنصر على الخشبة - الضوء، والموسيقى، والديكور، والملابس، والجسد - أداةَ فعل في سيمفونيّة تعبيريّة عنيفة، حيث كلٌّ شيء يتكلّم ويشارك في تفاصيل العرض من أجل صياغة المعنى. المخرجة وفاء الطبوبي، التي هي أيضًا مؤلّفةُ النصّ، شابّةٌ، ومساعد المخرجة إسماعيل المحضاوي شابّ أيضا. والمّمثّلاَن مريم بن حميدة وأسامة كُشكار في عنفوان الشباب، وكذلك مدير الإضاءة يزيد بالهادي، ومصمّم السينوغرافيا إسكندر الشريف، والمسؤول عن الموسيقى صالح الشرفي. كلّ ذلك يعني أنّ جيلا جديدا من المسرحيين بدأ يفرض نفسه بعمله وبكدّه وامتيازه وقدرته على الإبداع والتأثير. فـ«آخر مرة» ليست مجرد مسرحيّة عن المرأة، بل هي مسرحية عن الإنسان في هشاشته واغترابه. إنها تجربة جماليّة ما بعد درامية تهدف إلى تحرير الذات

من أَسْر الخطاب الذكوريّ والنسويّ على حد سواء، عبر الإصغاء إلى صوت امرأة حرة تجرؤ على كشف الجرح، معيدة تشكيل العالم وفقًا لرؤيتها الخاصة من خلال جماليّة تنهض بالوعي وتحرّره من مكبوتاته.

ويبقى السّؤالُ: هل يمكن انطلاقا من هذين المثالين الحديثُ عن خصوصيّة تونسيّة في المسرح أو مدرسة مسرحية تونسية؟ يتعلّق السّؤالُ بمفهوم الهويّة الثقافيّة 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 اللّغةُ ولا نعني باللّغة الكلامَ وحدَه بل تعني كما يقول أرتو الإخراجَ المسرحيّ وجميعَ أشكال التعبير الفني. يعني ذلك أنّ الهويّة الثقافيّة ليست مُعْطًى جاهزًا أو تراثًا منجزًا ونهائيًا، بل هي شيء يجب بناؤُهُ وصنعُه. يعني ذلك أننا مدينون إلى لغتنا وإلى ثقافتنا، علينا أن نؤهلّها لكي نؤهّل أنفسَنا، فنُثبت بذلك إنسانيّتنا. يقول هاردر الذي دافع عن فرادة كلّ ثقافة من الثقافات رافضا القول بعصر أنوار يقدم نفسه على أنّه المنعرجُ الذي على شتّى الأمم الاقتداءُ به: «الإنسانيّةُ هي سِمةُ نوعنا البشريّ؛ غير أنّها لا تُمنَح لنا من الطبيعة إلاّ على سبيل الاستعداد، وينبغي في الحقيقة أن تُكسَب لنا عن طريق الثقافة [...]. فالإلهيّ في نوعنا إذن هو الثقافة الموجّهة نحو الإنسانيّة [...]، إنّها فنُّ نوعنا البشريّ. أمّا التثقيف من أجل الإنسانيّة فهو عمل يجب أن يُتابَعَ بلا انقطاع؛ وإلاّ فإننا نسقط، على اختلاف طبقاتنا العليا والدنيا، في الهمجيّة.[7]» ■

مسرحية اخر مرة / وفاء الطبوبي (2021)

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

المسرحُ التّونسيّ باحثا عن لغته

بقلم :
عبد الحليم المسعودي*

تشكّل اللّغةُ جوهرَ الظّاهرة المسرحيّة في أصولها البدئية الأولى، فهي ظاهرة قامت بالأساس على القول اللّدُنيّ المُلهَم سواء في شكل اجتراح النشيد الطقوسيّ الأوّل أو الإلهام الشعري النازل من عل على المتوحّدين والرّعاة الهائمين في الخلاء. وعليه ومنذ البدء أيضا عاش المسرحُ منذ النشأة إلى اليوم كُلّ التحولاّت الممكنة من القطائع المعرفية إلى التشظيّ في تجلياته السّردية والفرجوية والبصرية، لكنه ظلّ في حضنه الأموميّ الأول، حضن اللّغة، تلك اللغة التي كانت امتدادا لحضور الجسد وترجمانه، تلك اللغة التي أرادها المسرحُ سَكَنا أولا وأخيرا يُقلّب من خلالها مقولاته الثابتة في الجوهر والأصل والتاريخ.

وفي هذا الإطار يمكن اعتبارُ اللّغة في مفهومها العام التواصلي الأنثروبولوجي أهمَّ أدوات الفنّ المسرحي وأساسها الأرسطي منذ انتباه أرسطو إلى وجوب اجتراح بوييطيقا Poétique أو شعرية ممكنة تضبط التعبير المسرحي وتُخرجه من السردية الملحمية ومن الترتيل الديثيرامبي اللّذَيْن تلبَّسا بالشعر الإغريقي إلى رحاب الفعل الدرامي.

الثّابتُ أنّ اللغة في المسرح منذ النشأة الإغريقية ووصولا إلى الحداثة المسرحية الغربية كانت المشغل الحيّ في بناء الهويّة الوجودية ببعديها القومي والسّياسي بالنسبة إلى الأمم التي

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

محمود المسعدي (1911 - 2004)؛ كاتب ومفكر وسياسي

أخذت بناصية التعبير المسرحي واعتبرته مَخْبرا لصهر هذه الهويّة ذاتها صهرا لغويا. ولا داعي في هذا السّياق التذكير بأن المسرح الإغريقي بلسانه الأثيني ساهم في توحيد القبائل الإغريقيّة تحت مظلة الوحدة الهيلينيّة Panhellénisme، ولا داعي أيضا التذكير بالدّور 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 اجتراح مسرح ألماني قومي يكون ندّا لجاره المسرح الكلاسيكي الفرنسي في سياق الحراك الجيو- سياسي الذي شهدته أوروبا والذي بلور مفهومَ الدّول الأمم Les états-nations. لقد كان هاجسُ تأصيلِ الهُويّة الثقافيّة وبنائها في تلك النماذج لا يمر إلا عبر اللّغة باعتبارها مادّةَ المخيال الإبداعي وروحَه ومستودع تجارب الجماعة البشريّة في التاريخ الصامت والمتكلّم للأمم.

ولأنّ لا هويّة في الفن المسرحي تنشأ خارج اللغة فإن سؤال الهوية يستبعد بالمقابل كُلَّ عنصر متمّم في المسرح خارج هذه اللغة بما في ذلك الفرجة المآل 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 تمثلاَّت لسانيّة لغويّة بالأساس قبل أن تتحوّل في المسرح إلى مفاهيم عملية، وهو ما يفسّر إلى حدّ بعيد تهميش أرسطو نفسه للفرجة بمقابل عنايته الكبرى بمفاصل آنبناء الدراما التراجيدية وذلك بالعودة دائما للمتن اللغوي بوصفه جوهرا للقول الشعري وفي نفس الوقت منشأ للخطاب أو اللوغوس. بمعنى أن كلّ الأطياف في مملكة المسرح آفلة ولم يتبَّق شي من المسرح ضمن هذا المسار الطويل، بل لن يتبقى شيء من كل ذلك إلا اللّغةُ، إلاّ الخطابُ.

وضمن هذا المنظور وبالعودة إلى سؤال الهويّة في المسرح التونسي، وارتكازا على تاريخه «الرّسمي» ظل سؤال الهويّة طيفا متردّدا في ظل غربة الاستنبات القسري للظاهرة المسرحيّة نفسها بحكم وفود هذه الممارسة على ما تَعوَّد عليه التونسيون محليّا من مظاهرَ تقليدية للفرجة، إلى جانب ثقل ذهنية العداوة والتحريم لكل ما هو وارد أو وافد.

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

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

ولقد عبّرتْ هذه الطّيفيةُ عن نفسها منذ بداية نشأة المسرح التونسي حيث أن تبنّي الظاهرة المسرحية في تونس في قالبها الأوروبي منذ البدايات، أي منذ مطلع القرن الماضي، لم يكن من خلال التقليد المباشر لما استعرَضَه المستعمرُ الفرنسيّ على خشباته في الحاضرة التونسية بل إنّ القادح في ذلك هو تمثّلُ 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 وجدانيا ولغويا وعقائديا من التونسيين و التي حفزتهم على الانخراط وبشكل فوري في هذه الممارسة المسرحية الممكنة .

ويمكن القول في هذا الصدد إن المسرح التونسي بدأ تعبيرا هوويّاً بالأساس إذا ما أدركنا أنه الأطرُ الموضوعيّة التي احتضنت هذه الممارسة، ونعني هنا النشاط الجمعياتي الذي كان سببا في نشأة أولى الفرق المسرحية التونسية (الشهامة، والآداب)، هي تتويج لحراكُ سياسيّ وطني سخّر 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 الحراكُ السّياسيّ إلا ما قامت بها النّخبُ التونسية في حركة التّونسيّين الشبان ما يسمى بنادي حلقة التونسي (2) بقيادة علي باش حانبة رأس حربة هذه النخبة التونسية الوطنية.

ولعلّ هذا الوعي الهوويّ قد برز في الدفاع أولا عن اللغة العربية الفصحى باعتبارها اللغة الرامزة لانتماء التونسيين لمجال هوية الإنتماء الواسعة للثقافة العربية الإسلامية والتي تجلت في الأعمال المسرحية الأولى التي أنجزها المسرحيون التونسيون سواء ضمن فرقة الآداب أو فرقة الشهامة. ففرقة «الآداب» يميّزها عن فرقة «الشّهامة» كونها شديدةً الارتباط بحركة «الشباب التونسي» ومجموعة «حلقة التونسي» التي ضمت وتضمّ أهمَّ 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 والزّعيم البشير صفر وعلي بوشوشة صاحب جريدة «الحاضرة» وعبد الجليل الزاوش أحد أبرز الناشطين في الحياة السّياسية والاجتماعية.

ويبدو أن مسألة النّضال المسرحي عند الروّاد المسرحيّين التونسيّين قد تركّزت بشكل أساسي على مسألة الدفاع عن اللغة العربيّة

الفصيحة. ونلاحظ أن هذا الدفاع انطلق من الدفاع عن فن التمثيل إلى الدّفاع عن اللّغة، هكذا ينفذ هذا الخطاب إلي تحديد العلاقة المباشرة للدّفاع عن مسألة اللغة العربية وتنزيلها ضمن الحالة التونسية حين تتمّ الدّعوةُ الضّمنية لـ «الأمّة التونسية» لكي تحتضن هذا الفن وممارسته حفاظا على اللغة و بالتالي الحفاظ على هويتها الثقافية انتسابا إلى المرجعيّة الحضارية الأوسع، وانخراطها في مسيرة التقدّم الأممية، وهو ما نلمسه في هذا الخطاب المبكّر عام 1911 حين يقول كاتبه : «ولذا كنتَ ترى المصريين وغيرَهم من الأمم (غير الأمة التونسية) يقدّرون هذا الفن حقّ قدره ويبذلون لأجل انتشاره أموالا طائلة لا يكترثون بصرفها في سبيل بثّه لعلمهم أنه من الفائدة بمكان. كيف لا وفي الاشتغال به زيادة على ما قلنا حفظ للغة العربية تلك اللّغة 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 «الآداب» و«الشهامة» وطوال العقود الأربعة التي استغرقتها التجربةّ المسرحية التونسية (أي العشرينـــات والثلاثينات والأربعينات والخمسينات) في تأصيل التأليف المسرحي التونسي باللغة العربية الفصيحة مقابل تهميش يكاد يكون متعمدا للهجة التونسية المحكية. فمنذ ظهور أول نص مسرحي تونسي مكتوب باللغة العربية والمتمثل في نص «السلطان بين جدران يلدز» (1911) لمحمد الجعايبي انطلقت الكتابةُ المسرحيّة التونسيّة باللغة العربيّة الفصحى عند كوكبة من النخب الأدبية والصحفية مستبطنة قالب المسرح التاريخي –في نموذج مسرحية «صلاح الدين» القادم بدوره من النموذج الروائي التاريخي الرومنطيقي عند والتر سكـــــوت Walter Scott - فتوالَتْ النصّوصُ المسرحيّة على أيدي كوكبة من الكتاب كمحمد الحبيب وأحمد خيرالدين وزين العابدين السنوسي وخليفة السطنبولي، وعلي الدعاجي، وعبد الرزاق كرباكة، وأحمد مختار الوزير ومحمد أحمد بورقعة وعامر التونسي (4). كما تواصل هذا التمسّكُ باللغة العربية في عِقديْ 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 لكتبٍ مثل شكسبير و ألكسندر دوماس و وروبار مارلً وآرتور أداموف وألخندرو كسونا ومولیار وغيره، وفي نفس هذا السياق أيضا يمكن الإشادة بجهود كل من توفيق عاشور الذي ترجم نصوصا لفيديروكا غارسا لوركا وأندري شديد والمنوبي العريف وكذلك جهود عزالدين القرواشي الذي ترجم لكالدرون دي لاباركا ولألخاندرو كسونا و للوركا و لبرندلو ولشكسبير ولبرتولت بريشت (5).

وبالتوازي مع اللّغة العربيّة الفصيحة في المسرح فإنّ اللّغة المحكية التونسيّة 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 آنتعاشة جليّة في المجال المسرحي باعتبارها معبرة عن الشخصيّة التونسيّة في نظر السّلطة السياسيّة، خاصّة وأن هذه اللّغة

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

كانت وريثةَ الأساليب اللغوية المحكية التي انتعشت بها أرباض الحاضرة كباب سويقة وباب جديد، وهي ذات اللغة التي كرّسها أدباءُ جماعة مقهى تحت السور في تعابيرهم السردية والشعرية كما هو ثابت في لغة الدوعاجي والعروي وغيره. وقد ازدهرت هذه اللغة أيّما ازدهار في السياق الإذاعي وتحديدا في التمثيليات الإذاعيـــــة، وهي لغة محكية مهذبة تنحو نحو «اللغة البيضاء» التي يتكلمها التونسي العادي دون ملامح انتماء لفئة أو جهة أو شريحة اجتماعية أو مهنية مخصوصة.

أما في مجال المسرح فقد حـــــاول بعضُ المسرحيّين كما هو الحال في تجربة فرقة مدينة تونس من أمثال الهادي العبيدي وعبد السلام البش ونورالدين القصباوي والبشير الدريسي وغيرهم الارتقاء بهذه اللّغة المحكية التونسية والعمل على استثمار قوّتها التعبيريّة والشعرية خاصة في السياق الكوميدي. لكن هذه المحاولات لم تنجح في اجتراح لغة درامية خاصة بها. كما أن محاولة اقتباس الأعمال الكوميدية من التراث العالمي من أجل تحقيق «تونسة» هذه الأعمال ظلت محاولات مفتعلة تفتقر إلى صياغة أسلوب تأليفي قادر على استثمار شعرية اللغة المحكية وتشغيل مخيالها الثقافي والجمالي. وهو ما عبرت عنه تجربةُ علي بن عياد في إطار محاولاته في إقحام هذه اللغة الدارجة على المسرح الكوميدي المولياري المقتبس فباستثناء مسرحية «الماريشال» التي اقتبسها نورالدين القصباوي عن «البرجوازي النبيل» لم تنجح تلك المحاولات التوليفية بين اللغة المحكية والأدب المسرحي الكوميدي.

هذا وقد شهد المسرحُ التونسي تحوّلات عميقةً في مسألة البحث عن اجتراح لغةً مسرحية جديدة قادرة على التعبير عن الواقع الاجتماعي المتَحوّل بدوره في أواخر الستينات وبداية السبعينات على خلفية التحوّلات الكبرى التي شهدها العالَمُ 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 في التجديد وتجاوز الطرق المعبدة التي كان تنتهجها الممارسةُ المسرحية التونسية. ومع صعود جيل جديد من المسرحيين متعلم ومتمرد عايش هذه التحولات وعاين عن كثب ما حدث من قطائع في التجارب المسرحية الأوروبية بدأ سؤال اللغة في المسرح يفرض نفسه بقوّة، وارتسم في السعي لاجتراح لغة مسرحية قادرة على التعبير عن هذه التحولات اتجاهان أساسيان في الكتابة المسرحية:

- اتّجاه أوّلُ تمسّك باللّغة العربيّة وعمل على استكناه شعريتها الأصليّة كما تعبر عنها مدوّناتُ التراث وتوظيف ذلك للتعبير عن القضايا الكبرى ذات الصّلة بقضايا الأمّة

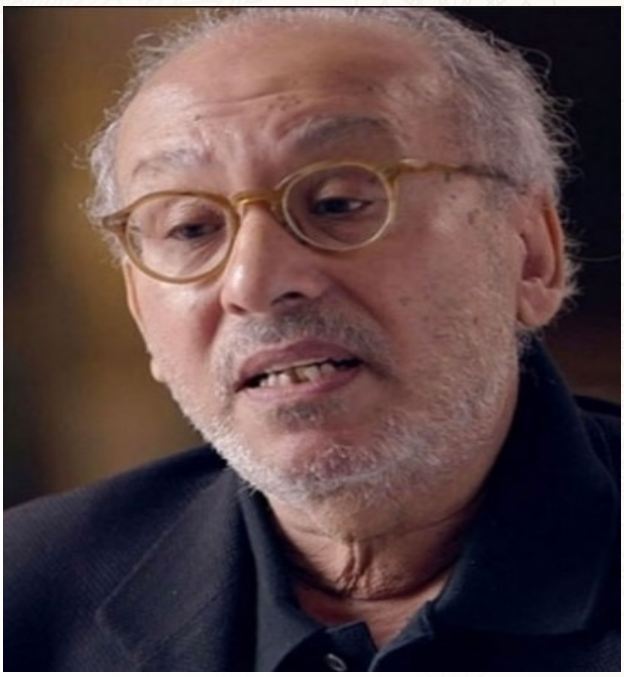
عز الدين المدني : كاتب ومؤلف مسرحي

عبر تكنيك 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. ويمثّـــل هذا الاتّجاه في الكتابة بقوّة الكاتب عز الدين المدني والذي يلتقي مع غيره من الكتاب المسرحيين في العالم العربي الذين دعوا إلى فكرة التأصيل بالعودة إلى النماذج السّردية المشرقة في هذا التّراث. ويمكن في هذا الإطار أن نشير إلى نصوص الحبيب بولعراس ومصطفى الفارسي والتيجاني زليلة وعمر بن سالم والبشير القهواجي وبعض من نصوص سمير العيادي وعلى اللواتي ومحمد العوني وغيرهم مع تفاوت أساليبهم وموضوعات أعمالهم.

- واتّجاهٌ ثانٍ اختار اللّغة اليومية التونسية فقد نشأ من الحاجة القصوى للتعبير عن الواقع الاجتماعي التونسي في تفاصيله اليومية وشعريته اللغوية المخصوصة. وقد نشأ هذا الاتّجاهُ المسرحي في مطلع السبعينات على خلفية القناعة بوجوب 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.

(*) -اتجاهٌ عفويّ اعتمد توظيفً اللّغة الشعبية القائمة على ثنائية التصادم بين لغة التحضر ولغة الأرياف وقد مثّلت نصوصُ أعمال فرقة المغرب العربي بقيادة لمين النهدي ونصوص أحمد عامر ونصوص الحبيب شبيل أبلغَ نموذج لهذا الاتجاه الذي تواصـــــل في الإنتاجات المسرحيّة بشكـــل كاد يكون سطحيا ومبتـــذلا في أوساط الهواة أو المسرح الهزلي التجاري الذي نلمسه خاصة في ظاهرة «ألوان مان شو».

جليلة بكار : كاتبة وممثلة

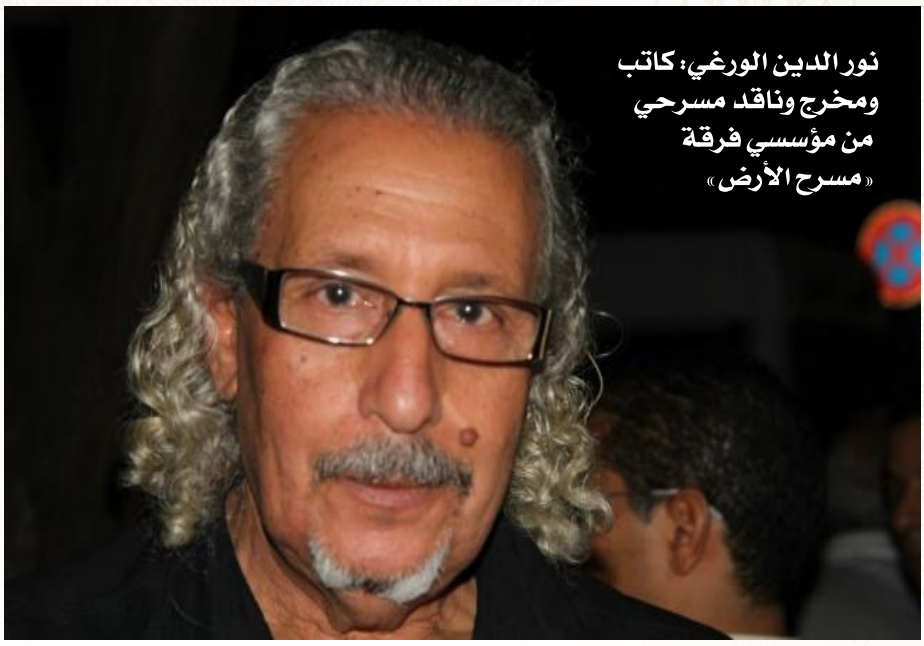


الفاضل الجعايبي: مخرج مسرحي

(*) -اتّجاهٌ أدرك أهميّةَ 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 وفزّاعات الحاضر، وتجلّى هذا الاتّجاهُ خاصة مع تجربة المسرح الجديد ثم استكمل مع تجربة الفاضل الجعايبي وجليلة بكار. كما أن هذا الاتجاه على أهميته قد رسم مدارا انخرطت فيه تجارب مسرحية أخرى مجايلة سواء لتجربة المسرح الجديد / الجعايبي أو عند أجيال مسرحية جديدة اختارت التعبير عن الواقع التونسي بتناقضاته الاجتماعيّة والنفسانيّة والسياسيّة بذات المنطلقات التي رسمها المسرحُ الجديد ومسرحُ الجعايبي.

(*) -اتّجاهٌ 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 هذه اللغة والذهاب بعيدا نحو صياغة لغة شعريّة متشظية ذات نفس تجريبيّ لكنها لغة تنهل من بلاغة المحلي وثراء مخياله. ويمكن في هذا الإطار أن نشير إلى أن المنطلق الأول لهذا الاتّجاه 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 أهمَّ معبّرٍ عن هذا الاتّجاه في التجريب على اللّغة واستثمار مخيالها دون التخلّي عن علاقة هذا المشغل بالميثولوجيا اليومية وبالهمّ الاجتماعي والسياسي.

(*) -أمّا الاتّجاهُ الرابع فهو إنشائي شعري مزج بين الملحمية والدرامية، وانشغل بدوره بشعرية اللغة المحكية التونسية في سياقها الثقافي 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 تُمثّل الكتابةُ المسرحية عند نورالدين الورغي في تجربته في مسرح الأرض علامةً فريدة في هذه النزعة الشعرية الملحمية التي نجحت في بناء مجال لغوي شعري ينهل من التجربة الجمعية في المجال الجغرافي الريفي وتحديدا في محيط الشمال الغربي التونسي بكل ثقله التراثي والثقافي والتاريخي. كما نجحت هذه التّجربةُ في إلغاء تلك الثنائية السلبية بين لغة الحضريّة والريفيّة التي كرّسها اتّجاهُ المسرح العفوي الساخر من الآفاقيين.



نور الدين الورغي: كاتب ومخرج وناقد مسرحي من مؤسسي فرقة «مسرح الأرض»

وخلاصة القول، إنّ هذه الاتّجاهات الأربعة التي أشرنا إليها في علاقة المسرح التونسي المعاصر بمسألة اللغة هي تقييمات نسبية وتتداخل أو تتجاور في التجربة المسرحية الواحدة، كما أنها تقسيمات يَعْتورُها النقصانُ لكنها في ذات الوقت تمسح الطَريقَ لدراسة أكثرَ عمقا في مسألة بحث المسرح التونسي عنً 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.

(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 للتشر 2007 ، ص، 56، الوثيقة رقم 1/14و جريدة المشير بتارخ 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 ■

المسرح التّونسي في مرايا ما بعد الحداثة

بقلم :
حاتم التليلي محمودي

تحاول هذه الورقة ترميمَ وضعٍ مسرحيٍّ بعينهِ، ذلك الذي يجد تسريده اليوم من قبل البعضِ من المسرحيين على ضرورة تصنيف أعمالهم المسرحيّة والفرجويّة خارج ثوابتها الدراميّة السائدة. مقابل ذلك، هم يشهدون اليوم اعتراضا عنيفا وقويّا من قبل جملة من النّقاد والباحثين والأكاديميين الذين لم يتورّعوا في وصف تلك الأعمال المسرحيّة بالتخبّط الفكري والجمالي. على هذا النّحو ازدادت الهوّة بين الممارسة الإبداعية والممارسة النظريّة، ونشأت القطيعة بين المبدعين الذين هم الآن يحملون صخرة الفنّ المسرحي على ظهورهم ويصعدون فلوات «المابعد»، وبين النقاد الذين تمّ الإجهاز على وصايتهم القديمة، ولم يتمثّلوا بعد المنعطفات الجمالية والجراحات الفكرية التي من الممكن استنباتها في كروم المسرح وتربته.

المابعد: مفهوم زئبقيّ

إن تلك السابقة (مابعد) لم تلحق بالدّراما وحدها، وإنما نلمس إلحاقها بعدّة أجهزة مفهوميّة أخرى، وبخاصّة الحداثة، عليه فإن التفكير في المغزى من وجودها داخل الحقل المسرحي لا يمكن أن يكون بمعزل عن السياقات الفكريّة والفلسفيّة وتأثيراتها الثقافيّة التي أنتجتها، ومن ثمّ إضاءة ذلك الالتباس المفهومي الذي رافقها، فهل علينا مرافقة فكرة النهايات منذ ذلك العزاء الذي تمّ إلحاقه بالميتافيزيقا؟ ومنذ أن غطّت سماء المسيحيين

رائحة العفن الإلهي في ما أوجده نيتشه؟ ومنذ الجنون البشري فوكويا؟ ومنذ نبذ المؤلّف بارتيّا؟ 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 الغربيّة بتلك المقولات كما لو أنّها نصوص دينيّة مقدّسة وجاهزة، واندفع إلى البحث عمّا يمكن توصيف صيرورته إزاء حالة كتلك هي في الأصل تمثّل إعلانا جذريّا عن فشل حداثته وانهيارها بشكل لم يعد يمكنه تمثّلها إلا على نحو نقدي وتجاوزي، وجد ضالّته في اختراع ذلك الجسد المصطلحي «ما بعد الحداثة». لم ينتج ذلك غير دحض عظيم للحدود الفاصلة بين الاختصاصات والعلوم والفنون وانتفاء المذاهب والتيارات كضرب من التفتّت والتبشير بإعلان الحداد على جلّ 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 الارباك الملازم للمفهوم، وأغلقنا 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 سلفا في الكتب، ولا فائدة أيضا من البحث عن تاريخ استقرار لفظة المابعد كبادئة لغوية أمام جملة من المفاهيم كالحداثة والبنيويّة والدراما، لأنّنا بهذا الشكل لن نخرج من شراك الثرثرة الأكاديميّة.

مقابل ذلك، إن السؤال الأهمّ في نظرنا: هو كيف ننعطف بثقل هذه الإشكاليّة إلى موقع إقامتنا في هذا المقال حيث ضرورة الاستقرار والبحث عن اشتغال الما بعد في تجارب مسرحيّة تونسيّة، ربّ مكيدة معرفيّة أشدّ صعوبة من حلّ عقدة غورديوس، تلك التي استحال فكّها نتيجة انعدام وجود طرف للحبل الذي عقدت به، فلم يعد ممكنا اجتراح 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 تحقيبه الزمني وصولا إلى استقراره في الكتابة المسرحيّة، 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 أنّ ما نبديه من بوادر تخطّي 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، تحدّثت ليندا هتشيون في كتابها «سياسة ما بعد الحداثية بالقول : «ما بعد الحداثية 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 والخلاص، فلا يكون لنا خيار إلا

بالنظر، إمّا إلى الوراء أو الأمام»[5].. على هذا النّحو، يفضي 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 نحته كمصطلح 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 تنسيبها وتحطيم كبرياءها وتعاليها. نكون بذلك قد تعرّضنا إلى سخرية هذا المفهوم، ففي اللّحظة التي نزعم أنّنا ألحقناه بالدراما نكتشف إقامته سلفا هناك، منذ قدم المسرح عينه، على هذا الأساس يمكن تنزيل جزء من التجارب المسرحية الموغلة في قدمها التاريخي ضمن ما بعد الدرامي، لأنّها تمثّل بشكل أو بآخر واقعة فكريّة تدنّس المقدّس وتنسّب القيم المطلقة والحقائق اليقينيّة كما نقرأ في مسرحيّة الضفادع لأرستوفانيس حيث العبث بقداسة الآلهة علاوة على التنكيل بإرادتها وفق أسلوب ساخر ومتهكم وعنيف. لقد نبتت السوريالية كمصطلح في أوّل العشرينات من القرن الماضي لكنّ ذلك لم يمنع أندريه بروتون من اعتبار هيراقليط وبودلير وساد وهيقل وماركس ونيتشه سوروياليين، واستنادا إلى هذا المقام يمكن للمابعد أن يتنزّل فيما أنجزه أسلافنا القدامى، 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 يوجدها 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 القصدية 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 التمركز إلى الشظايا والتشتّت، ومن الذكورية إلى المخنّث[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 محايثة الخطاب النقدي للمنجز الإبداعي، بمعنى تضافرهما معا داخل المنجز المسرحي الواحد بوصفه كتابة على الكتابة، وخطابا على الخطاب: مثل ذلك نجده مع بيراندبلو 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 مكوّنات السينوغرافيا في مسرح الموت مع كانتور، والنظر إلى الحياة بوصفها تمثّل مسرحا في حدّ ذاتها مع كالدرون ومسرحيّته «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

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

ولأنّه ليس من مهامّنا الآن تسريد خطاب المسرح الغربي بقدر رغبتنا في قطع عقدة غورديوس، فسنعتقد ونحن نقبض على سيف الاسكندر المقدوني ضرورة تسليطه على رقاب تلك الأسئلة التي يلوكها المتقوقعون على أنفسهم خوفا على تلك اللفظة اللغوية التي أصابها صدأ الايدولوجيا: الهوية. تتمثّل تلك الأسئلة في جملة هذه الإشكاليات: «كيف هُرِّبَتْ ظاهرة ما بعد الحداثة رغم التباسها كمفهوم إلى مجتمعات لم تنتقل بعد إلى مرحلة الحداثة؟». وما تأثير ذلك على الكتابة في منجزنا المسرحيّ والحال أنّ بعض تجاربه تنعطف إلى مثل هذا الأفق المابعديّ؟ هل من الممكن تقليص المسافة بين تلك المفاهيم المهرّبة إلينا وما ننجزه اليوم إبداعيا؟ 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 المسرحيّة لدينا في ضوء تنزيلها ضمن ما بعد الدّرامي ضرورة جمالية أم محض استنساخ مسرحيّ لتجربة الآخر مثلما تمّت عمليّة استنساخ حداثته أو تهريبها تهجينا إلى حقولنا؟

إنّ ما ستقوله 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 الحداثي، فإن خطاب ما بعد الحداثة يحثّ هذه الأطراف على الانتقال من شرطها ما قبل الحداثي إلى الشرط ما بعد الحداثي، دون المرور بإشكالية الحداثة ذاتها»[8] لكن دم الأطراف لدعاة الهويّة 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 النّحو، مثلما يمكن اجتراح المابعد في جغرافية مجتمعات متطورة يمكن اكتشافه أيضا لدى مجتمعات أقل تطوّرا، فنحن الآن على شفا نحر ربّ المسلمين وما دمويته السائدة إلاّ علامة على انهيار حصونه، وما نعيشه اليوم في سياقاتنا الاجتماعيّة والسياسيّة والثقافيّة لا يمكن أن يمثّل سوى نزعة تفضي إلى تمارين على الإقامة في هذا الضياع العنيف والفظيع: أليس المابعد هو ذلك الذي يعكس لحظة رعبنا الكوني، ألا يمثّل رغبة الكلّ في استعادة الهيولي الأوّل، ألم ينشأ من تلك الهجرة التي تخبط في ظلمات السؤال، والتي يمكن الإمساك بها في «تشتت لغة الانسان في كلّ مكان، عودة إلى لحظة الخلق (الانفجار الكبير، نزوحا إلى حافة الانحسار في الكون (النجوم الزائفة)، داخل الثقوب السوداء في الفضاء أو اللاوعي (لاكان) –بديلا عن محايثة العقل والخطاب في المرحلة الحداثية»[9].

المابعد واشتغاله في «الرّهوط» و«الشمع»:

لننصرف الآن جميعا 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 كتبته ليندا هتشيون : «إنّ الإدخال المابعد حداثي لمحيطات النص، أي لهذه الأنواع المختلفة للآثار التاريخية للأحداث، التي يسميها المؤرخون وثائق – سواء أكانت قصاصات صحف، أو بيانات قانونية، أو أمثلة توضيحية فوتوغرافيّة – 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 ملصّقة. وما يفعله كلّها هو طرح، وللمرّة الثانية، ذلك السؤال ما بعد الحداثي 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 والمفكّك والمشتّت 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 نغفل ذلك الانزياح العنيف نحو تعذيب اللغة وتهشيمها وتجريدها من وظائفها التواصليّة السائدة، ويتمظهر ذلك من الصّراخ أو ترتيل شذرات نصيّة على نحو قرآني، أو جمع عبارات لا رابط يجمعها أو يوحّدها من حيث تشغيل معانيها، مع نكران مطلق لوجود القصة أو الخرافة، وفعل مسرحة 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 استنهاض 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 شواغلكم».

فيما بعد نكتشف صعود الممثلين إلى الركح، يتحرّكون بشكل دائري وسريع وهم يرتدون نفس الملابس، وبعد تسرديهم 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 المقنّعون):

«باسم اللّه الرحمان الرحيم: أيها الرهطيون، أيتها الرهطيات، نحن الرّهط 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 رهْط»، أو «ولولا رهطك لرجمناك»؛ إذ توحي الدلالة هنا باستبعاد المرأة، على العكس من ذلك، تفطّن فتحي المسكيني إلى هذه المخاتلة اللغوية بالقول «الرّهط جلد، قدر ما بين الركبة والسرّة، تلبسه الحائض، وكانوا في الجاهلية يطوفون عراة والنساء في أرهاط. والرهط أيضًا جلد يُقَدُّ سيورًا عرض السير أربع أصابع أو شبر تلبسه الجارية الصغيرة قبل أن تدرك. وأنّ الترهيط عِظَم اللقم وشدّة الأكل والدهورة. والراهطاء من حِجَرة اليربوع، وهي أوّل حفيرة يحتفرها (...) والرّهطي هو النمط البشريّ الذي يظهر على ركح الأحداث، وليس له من ورقة توت يخفي بها سوأته الحديثة، كي يقبل منه هذا التجديف الروحي على الذوق العام، سوى أنّه مؤقّت، وأن طرده سوف يكلّفنا 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 نهائيّا، وتأتي أيضا كاعتراض عنيف على ما يجري فوق ركح الأحداث اليومية التي نعيشها وما يجري على الركح المسرحي باستبعاد كلّ مقوّمات الدراما إذ تغيب الشخصيات وبدلا منها ثمّة شخصوص، وتغيب الحبكة 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 المتنافرات والمتناقضات في مشهد يقدمه أحد الممثلين وهو يصرخ حينا ويتوعد أحيانا أخرى، يضحك في بعض الأحيان ويبكي أيضا، يلوك الكلمات وهو يرغي ويزبد 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 استنبات التخريب، بل عمل يأتي إلى إعادة كتابة سردية الوطن الجريح، هكذا تعلو الصرخات قبل أن تشعل الإنارة على الجمهور وقاعة العرض:

- «نحن الوطن، إن لم يكن بنا كريماً آمناً، ولم يكن محترما، ولم يكن حرّا، 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 مقوّما أدائيا ثانيا، ذلك الذي يقوم على لعب الدور من داخل الدور. على النّحو نفسه، يغمرنا أوّل العرض بضوء المابعد، وذلك بعد أن تحوّلت

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

التمارين المسرحيّة السابقة لزمن الفرجة إلى جزء من العرض نفسه، هكذا يتكلم الممثل الصحبي عمر موجّها خطابه إلى ممثّل ثان هو عاصم بالتوهامي: «فسّخ وعاود 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 مجدّدا: «عاملي ثورة يا خالد، أصبر يا خالد هاني قريب نكملك الكتيبة». لقد كان الصحبي ممثلا ومشاركا في كتابة نص مسرحيّة الشمع، وتأتي ثورة خالد هنا لأن مسار شخصيته لم يكتب بعد، هكذا تترجم الخصومة بين المؤلف والممثل على الركح فتصبح جزءا من العرض. ثمّة ضرب من مسرحة مآزق المسرح ومناهج التمثيل، ها هي ليندا هتشيون تكرّر بالقول: «يمكن أن يصبح تاريخ التمثيل ذاته موضوعا صحيحا للفنّ»[12]، فالممثل هنا في عمل كالذي نسرّده الآن نسخة عن ذاته لا عن الشخصية: ثمّة ما أفصح عنه باتريس بافيس بالانعكاس الذاتي داخل الفرجة حيث الإشارة إلى الأحداث التي يتمّ 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 الممسرح؟ قال حسن اليوسفي في كتابه المسرح والمرايا على لسان نيشي: «إن النقد الذي يأتينا

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، ولعلّنا 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 نحدّدها كالتالي: «إنّها تمارين على الإقامة في المابعد»، ولكن انتظروا قليلا كي نعود إلى مسرحية الشمع على سبيل المثال لا الحصر: على الركح، نشاهد الممثل والشخصية الصحبي عمر، يقرأ شواهد القبور بحثا عن اسم أمّه، يشير بأصابعه ويسمي أسماء الممثلين تباعا.

• «اللّه أكبر، الحبيب مات ! وفلوسنا؟»

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

المسرح التونسي قطعة في فسيفساء

بقلم :
فائزة المسعودي

رغم أنّ تونس عرفت المسرح متأخّرا، إلا أنّ موجة من الفنّانين التونسيين المستنيرين والطموحين للمسرح الكبير، عملت منذ السبعينيات، متّتبعة 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 فيلار[1].

هؤلاء الطلائعيون، الذّين 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 أساسا 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, 2ème édition 1992.

على ثلاث تجارب مسرحيّة تونسيّة: 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 يُفهم على أساس أنّه مجموعة الممارسات والرؤى الجمالية المشتركة بين جميع صنّاع المسرح التونسي في إنتاج أعمالهم المسرحيّة؟ أم أنّه يشير إلى فكرة الخصوصيّات التونسيّة للعمل المسرحي باعتبارها جزءا من الكل، أي جزءا من المسرح العالمي؟ إنّ اختيار مصطلح «المدرسة» يمكن أن يجمع الممارسات المسرحيّة 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 محل كلمة المسرح. فقد أصبح للتباين الأسبقية على التجانس في جميع الفنون. كذلك أضحت التعدديّة سمة من سمات مسرح ما بعد الدراما، وبالتالي تعدّدت المدارس والأساليب والتوجّهات. إنّ تاريخ المسرح في تونس يثبت تنوّع 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 بخصوصيّات تسمح له بأن يشكّل جزءًا، فهل يمكن في هذه الحالة أن نتحدّث

فاضل الجزيري (1948 - 2025)

عن هويّة أو خصوصيّات مسرحيّة تونسيّة لفنّ يأتي من الخارج، وتختلف الآراء بخصوص بداياته[2] ويعتبر أنه لم يتجاوز عمره 120 سنة. في الحقيقة، يتردّد المختصّون في المسرح التونسي، سواء من صانعي العروض أو النقاد وحتّى المؤرخين والأكاديميين، دائما بين تسمية المسرح التونسي والمسرح في تونس، نظرا للفارق الدقيق الذي توحي به الصفة التونسية والذي يطرح إشكاليّة 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 جماليّة جديدة، هناك فقط صنّاع عرض»[3].

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

2 محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من النشأة إلى التأسيس ، ص13، دار سحر للنشر، الطبعة الأولى1997

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

فاضل الجعايبي

ذي قيم من شأنه أن يُولّد مسرحا جديدا (...). أحاول مساءلة اللغة وأزمات التمثيل، وتمثيل المواطنة، والتواصل، وإفلاس اللغة، وكلّ ما يتعلق بالتمثيل والعرض المسرحي»[4].

لذلك رأينا أنّه، على الرغم من الاستهلاك السلبي للطروحات والجماليّات الغربيّة، ورغم غياب المفاهيم والمناهج التونسية، لا يمكن إنكار الجهود التي بذلها رجال المسرح منذ البداية في تأصيل الممارسات المسرحيّة، والبحث والتجريب، من خلال الإصرار على إبراز الخصوصيّات التونسيّة وإدخالها في فسيفساء المسرح في العالم. لا يمكننا أن ننكر أنّنا، بعد حوالي مائة وعشرين سنة، فرضنا اعترافا ما بالمسرح التونسي على مستوى العالم العربي، بل حتى في الغرب، إذْ يُطلب من فنّانين مثل الفاضل الجعايبي، أو توفيق الجبالي أو حتى غيرهم المشاركة في مهرجانات ومسارح مشهورة في باريس وأفينيون وبرلين وطوكيو وغيرها. ليس فقط من خلال البرمجة ولكن أيضًا للإنتاج في مسارح كبيرة. كذلك صارت لدينا مسرحيات نموذجيّة في المسرح التونسي أصبحت مرجعيّات مثل مسرحية «غسالة النوادر» لفرقة «المسرح الجديد» التي أثّرت كثيرا في الأجيال اللاحقة.

مع عصر ما بعد الدراما الذي أصبح فيه المسرح كتابات وجماليّات، ومع اندفاع المجتمعات إلى إبراز خصوصياتها في مواجهة الهيمنة الثقافية التي تفرضها العولمة، وأيضا مع تطوّر التكنولوجيا الرقميّة والشبكات الاجتماعية، تقلّصت المسافة التي فرضتها ثنائيّة المحلية/الكونية. يُضاف إلى ذلك انفتاح الهويّة الثقافية على الغيريّة من خلال تبادل الخبرات والممارسات مع العلم أنّ المسرح هو الفن الذي لا يتحقّق إلا من خلال العرض للآخرين.

لكلّ هذه الأسباب نعتبر أنّ المسرح التونسي قطعة لا تنفصل عن الفسيفساء العالمية الكبيرة المرصّعة بكلّ الألوان. إذا وجدت هذه القطعة مكانها المناسب، فذلك بفضل هذه الرغبة في بناء الهويّة في الممارسة المسرحيّة ونوعيّة الأعمال المسرحيّة التونسيّة التي تبرهن عن هذا التجريب والتساؤل المستمر عن جماليّات المسرح.

ومن الواضح أنّ المسرح التونسي يبرز ضرورةً من خلال الروح والحساسيّة والمزاج والذوق والبنية العقلية والمعرفيّة والنفسيّة للكائن التونسي، وذلك عبر الممثل والمخرج وكاتب الحوار أو الدراماتورج، الخ. فهذا الكائن

4 Ibid.

التونسي يبرز بالضرورة في الممارسة المسرحيّة حتى وإن كانت التقنية والجماليّات غربيّة. إن هذا المزيج، وهذا التهجين، وهذه الكيمياء هي التي تنتج ما نسميّه 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 ومسائلة قضايا محلية. هذه المواضيع لا تهمّ الجمهور التونسي فحسب، بل أيضًا الجماهير في جميع أنحاء العالم.

«التابعة» لتوفيق الجبالي [5]

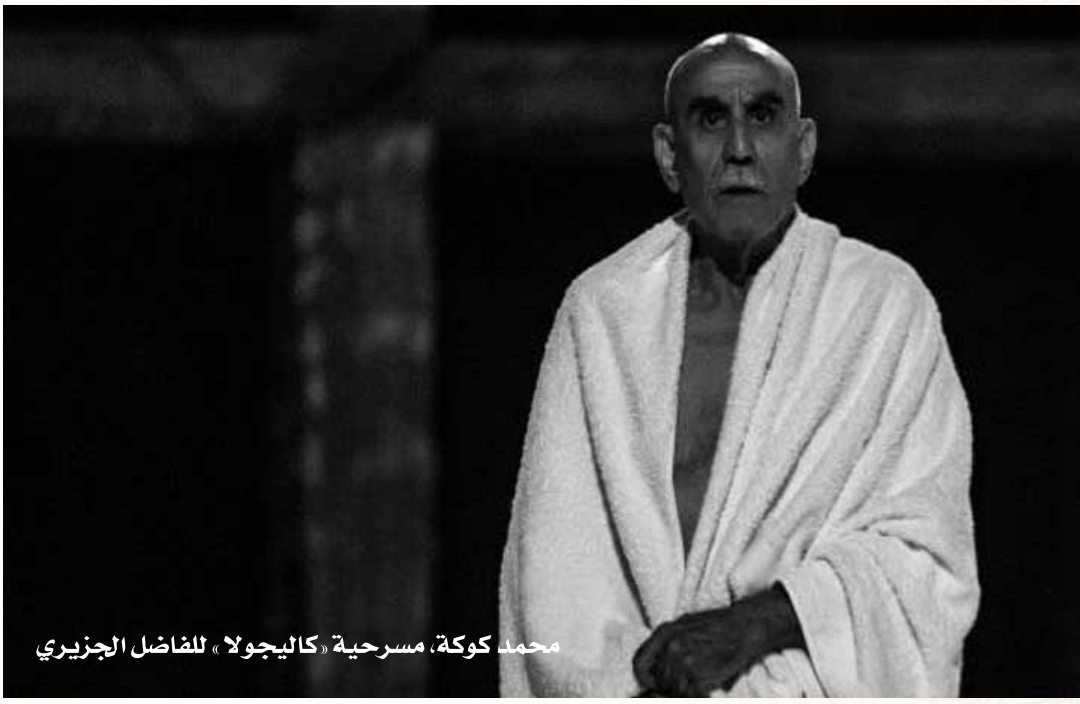
تعدّ هذه المسرحية مثالا هاما يجمع بين المحلي والكوني. ومن بين المواضيع التي يطرحها هذا الأثر، موضوع العادات والتقاليد التي تحكم حياة التونسيين، مثل عادات عيد الأضحى التي يستحضرها المخرج ويسائلها في المسرحية عبر «الفرناق»، «السلاخ»، «الكبش يدور وقرونو نطاحة» ... مع التأكيد على حظر مساءلة المقدّسات والتقاليد.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

انطلاقا من ظاهرة محليّة، يثير المخرج موضوعا كونيّا يستهدف الإنسان بشكل عام، من خلال طرح السؤال التالي: هل أنّ الإنسان الذي يدّعي الحرّية يعي حرّيته الزائفة، وأوهامه، وتبعيته للأنظمة الملازمة لحياته؟ لا يثير توفيق الجبالي التساؤلات فحسب، بل يطوّر ردّ فعله السلبي شكليّا، أي ركحيّا وجماليّا. إنّه يجسّد الضبابية التي تغطي وعي الإنسان بحجاب من الخيوط التي تتدلى في المنتصف، صانعة فاصلاً بين واجهة المسرح وأعماقه، كعلامة تحجب الرؤية، بين الوضوح والعتمة، بين الحقيقة والوهم، بين الوعي واللاوعي. ثمّ، في لحظة معيّنة من الأداء، تصبح هذه الحُجُب حبالًا تضطهد وتخنق الشخصيات. ويتّصلُ الجانب الثاني الذي يستحقّ الاهتمام والذي يثبت أنّ الجبالي ينطلق من ظاهرة محليّة 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». كلّ واحد منهم واثق من دقّة تسميته للمطر ومشروعيّتها وفقا لعقدة الانتماء الجهوي.

مسرحية «التابعة» لتوفيق الجبالي لمسرح التياترو

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

كما تفقد عبارة «الكبش يدور وقرونو نطاحة» التي ينطقها بطل الرواية، حرفيا، مرجعيتها على الركح، لكن المحتوى الضمني يصبح مرئيّا للمتفرج التونسي من خلال إيماءات البطل وطريقة نطقه. ومن خلال هذا المشهد، يثير المخرج ضمنيًا 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 الدينيّة والاجتماعيّة والثقافيّة والألسنيّة.


محمد كوكة، مسرحية «كاليجولا» للفاضل الجزيري

«كاليجولا 1» للفاضل الجزيري[6]

كما يشير العنوان، فإنّ هذه المسرحيّة هي اقتباس للأثر الأدبي «كاليجولا»، للكاتب الفرنسي كامو، ولكن منذ العنوان يحذّرنا الجزيري من أنّ «كاليجولا» ليس نفس تلك الشخصية التّي نحتها كامو. لأنّ إسم «كاليجولا» الجزيري كُتب بحرف (K) وليس (C) وبقيّة الشخصيّات مجهولة، يتعرّفون على بعضهم البعض من خلال العلاقات التي يقيمونها بينهم. تتمثّل ممارسة المخرج في تقديم عمل من خلال تطويعه من انتماء كوني إلى سياق محلي زمنه الآن وهنا.

لقد اختار الجزيري الحمّام مكانًا للكشف عن الشخصيات، عن نفسيتهم، وأوهامهم ودوافعهم وانحرافاتهم. يُعدّ هذا المكان في الواقع بمثابة واجهة عرض لإخفاء الأنشطة التجاريّة الأخرى المنوعة لغسل الأموال، ويسلّط الضوء على المشهد الاقتصادي الذي تهيمن عليه موجة من المحتكرين والمهرّبين الذين يبسطون أيديهم على كافة القطاعات، فتَبِين العلاقات الإنسانية القائمة على العنف والسلطة والانحراف، وهي سمات تميّز بطريقة ما المشهد الاجتماعي التونسي.

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

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

«آخر البحر» للفاضل الجعايبي [7]

يرجع الفاضل الجعايبي إلى الموروث الأسطوري الكوني، فيعيد إحياء أسطورة «ميديا» وينقلها من العالم المقدس إلى العالم الدنيوي بهدف إخضاعها لكتابة محليّة حديثة. إن «عاتقة» بطلة 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 الرجعيّة. لكنها تكتشف واقعًا أسوأ، وهو تونس الغارقة في الظلامية، دولة تتدهّور شيئًا فشيئًا على الرغم من جهود التحديث التي بُذلت في فجر الاستقلال.

رغم ارتكاب «عاتقة» للفظائع بقتل طفليها، إلا أنّ المخرج يقدّمها في موقف القوّة والحرية، والوعي والمسؤولية، وفي صورة امرأة تتحدّى المؤسّسات السياسيّة والاجتماعية والدينيّة والأخلاقية والمدنيّة وتكشف ضعفها وأكاذيبها وعجزها في مواجهة عالم تحكمه المادة والربح، 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 الفردية 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 وفقًا لتفاؤل الفيلسوف لايبنتز (Leibniz). ويعود هذا التراجع إلى الإنسان الذي يدمّر نفسه بنفسه، ويحوّل التواصل بينه وبين الآخر إلى جحيم على حساب المحبّة والسلام. فصورة القوارب الملونّة في نهاية العرض، التي تمّ إعطابها، لها دلالة كبيرة، فهي تمثّل فشل القيم الإنسانية العالمية كالحب والسلام والتعددية والاختلاف والمساواة...، وبالتالي فشل الإنسان وإجهاض الإنسانية المشوهة!

هناك العديد من الأعمال التي تثبت الجودة الفنّية للممارسات المسرحيّة التونسيّة والتي ترتكز على تونسّيتها وتطمح إلى العالميّة. تستمرّ الأجيال الجديدة أيضًا في استكشاف مجالات الإبداع المسرحي بحثًا عن تعبير مسرحي جديد. ربما ينبغي لنا أن نتجنّب هذا الإنكار وهذه النظرة الاختزالية والدونية وحتّى عقدة أصل المسرح هذه، ونشتغل على النهوض بالمسرح التونسي ومفاهيمه وجمالياته ■

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

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

في تدبُّر مفهوم الأمن الثّقافي المسرحيّ أو مقاومة الإماتة الثقافيّة على الرّكح

بقلم :
هبة المسعودي

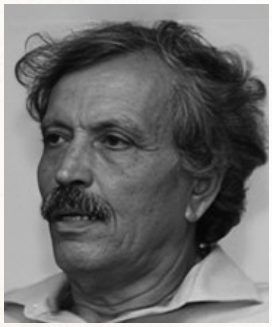
«لا تعدو أن تكون كينونتُنا سوى حراثة الصمت التي نشير إليها بعبارة «أنا» دون مضمونٍ واضح»

فتحي المسكيني

فتحي المسكيني: شاعرٌ وفيلسوف ومترجِم

«الإنسان العربيّ اليوم ضميرٌ بلا فرديّة فاعلة، جسدٌ لا تتّضح صفاتُه المميّزة داخل موقعٍ ذاتٍ مخصوصة، وذاتٌ لا تتمظهر في جسدٍ مبدع إلاّ في مواطن محدودة، هو القاتل والقتيل، يقتل ذاته ويقتل الآخر فيه وخارجه ويُقتل أي يُهلك في كلّ المواضع»

مصطفى الكيلاني



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

التمهيد:

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

ومعتقدها، بعد حقبة من الانبتات الحضاري الذي فرضه منطقُ الدّولة القوميّة الحديثة التي تشكلّت بعد الاستقلال عن المستعمر، الدّولة التي فشلت في اختيار المواطنة الحرّة ، بعد تحويل السّكان الأصليّين إلى غرباء سياسيّين[1]» وهنا يكون كلُّ فعل سياسي من تحرّر من المستعمر أو استقلال أو ثورات في كنّها هي فعل هوويّ أي بحث عن هوية ضائعة أو مسلوبة وهو ما يحتّم الاستعادة والبعث للذّات الجماعيّة أو الأنا الجمعي حيث أنّ عمليّة التحرّر لا تشمل الأرض والوطن فقط، بل عليها أن تكون مشروعًا وطنيًا يهدف إلى تفكيك العقل الاستعماري في كلّ الجوانب، خاصّة تلك الغير مرئية فتكون الحاجة إلى جماعة روحية ثقافية تعزز الانتماء وتعمّق معانيه لأنّ مرحلة ما بعد الاستعمار أعمق بوصفها اشتغالاً بالوهن الداخلي من انبتات وترسخ لتفوّق المستعمر في أذهان أصحاب الأرض. لذلك كانت دراساتُ ما بعد الاستعمار، دراسات تفكيكيّةً للرواسب والبقايا اللامرئية للتغريب[2] أي مبدأ الغربة وتأسيس للهوية الثقافية والفنيّة الوطنية. والمرحلة الثانية لا تكون ممكنة إلا انطلاقا من المرحلة الأولى.

و من جهة أخرى فإنّ دولة ما بعد الاستقلال كرّست مفهوم التغريب بأن أصبح أبناءُ الوطن مستعبَدين سياسيّا وثقافيّا فلا قدرةَ واضحة على تمثيل ذواتهم غرباء داخل أوطانهم. ولأنّ الاستعمار ليس استعمارا عسكريا بل استعمارا رمزيا معرفيّا كما أكدّ إدوارد سعيد حيث تتحوّل الدّولةُ لأداة لإدامة الاغتراب عوض تجاوزه. فالثورة هي انفجار هوويّ ناتج عن الإحساس بالاغتراب لأن « هذه الذات ليست لك».

لا أحدَ منّا ذاتهُ في ظلّ الوتيرة المتصاعدة للعولمة والهيمنة الرمزيّة والرقميّة والغزو الثقافي والاختراق الإعلامي والرّقمي والهيمنة المعرفية في شكل من التغريب المعرفيّ والجماليّ تحت ما يُسمَّى بالثورات الناعمة التي تجعلنا نتأقلم مع الحداثة السائلة وما يترتب عن هذه السيولة من ذوبان يصل إلى حدّ الانصهار.

تعالت الدّعواتُ إلى صياغة ما يُعرف بالسدّ المنيع للفقد الهوويّ الذي تجلّى أساسا في مفهوم الأمن الثقافي بعامة أي حماية الهويّة الثقافية بماهي هويّة رمزيّة تتجلّى في اللّغة والإبداع والفنّ والقيم والإبداع الفنّي بخاصة بوصفه إبداعا فريدا يحمل كلّ ضروب الفنون البصرية والسمعية والركحية وغيرها. وما هذا التوجّه إلا صون للهويّة الثقافيّة والفنيّة واعتراف بالذين ينسجون ذاوتهم في تجارب عميقة تحتاج الكثير من الجهد للقراءة والتأويل حتى نمنحها حقّ الإنبات في تربتها.

التأسيس للأمن الثقافي:

ههنا يكون التّأسيس للأمن الثقافيّ مشروعا حيث يمكن فهمُه على أنه الاقتدارُ الاستراتيجي لتحصين وحماية الثقافة والهويّة واللّغة والذّاكرة من السقوط في الاستلاب وهو أيضا تحصين للفعل الإبداعيّ من الدّاخل والخارج لأنّ الأمن الثقافي لا يعني الدّفاعَ عن الماضي وإنّما توليدَ ذات ثقافيّة إبداعيّة في مواجهة النعومة الاستعماريّة التي تمنع الوثبَ إلى المستقبل. فثمّة تجديدٌ للهويّة وإعادة تشكيل لها دون أن نسقط في مصيدة فقدانها والتجرّد من الخصوصية. إنه ديكولونيالية الهويّة تفكيكا للهيمنة الرمزيّة.

---

1 - فتحي المسكيني، الكوجيطو المجروح، ص11.

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

يقترح مصطفى الكيلاني مفهومَ الأمن الثقافيّ في مواجهة الانبتات الثقافيّ الذي تَسّبب فيه الغزو وسياسات التغريب. فالأمن لا يكون سياسيّا ولا عسكريّا فقط، فقد يكون ثقافيّا أيضا لأنّ حالة الوهن تسقط في الكولونيالية لذلك يعتبر «الأمنَ الثقافي العربي اليوم من أخطر المواضيع لأنّه يخصّ وجودا مهدّدا بالاضمحلال الكامل[3]» فما يحدث من تحلّل وذوبان للمبادئ والقيم الثقافيّة الأساسيّة في ثقافتنا العربية يجعل من الوجود العربي وجودا هشّا يلتجِئُ إلى الانسداس في الثقافة المركزية خوفا من تحمّل مسؤولية الضعف الذي عليه الآن.

فإنّ الأمن الثقافي قضيّة أنطولوجية.

حراسةٌ للذاكرة والمعنى والفعل الابداعيّ والحفاظ على الخصوصيّات الفنية المحلية خاصة من تنميط الذوق الفني. الثّقافة عندما تصبح غيرَ قادرة على تأويل العالمَ وتقديم روايتها الخاصّة له بلغتها الخاصة ومعانيها الخاصة فإنها تتحول إلى مجرّد تابع للآخر الرمزيّ والثقافة كأفق وجودّي بخاصة والفنّ كأفق وجودي بعامة وهنا يصبح الفنّ ليس ترفا بل وجودا «الأنماط المختلفة للوجود»

وباعتبار أنّ المسرح أكثرُ مجالات الإبداع حساسيّةً في حفظ أو تهديد الهويّة الثقافيّة بوصفه ذاكرةً جماعية تدمج اللّغة والجسد والطّقس لذلك وجب التّأسيسُ للامن الثقافي المسرحي حمايةً للرموز الثقافية والتجارب المحلية من سياسات التّغريب خاصة في الفكر الديكولونيالي وإعادة تجديد الهويّة المسرحيّة وتشكيلها في أعمال إبداعيّة معاصرة

وقد أشار جال لو أمسيل إلى الكونيّة العموديّة الغربيّة بقوله «أكيدٌ أن مَن اللازم الصّراعَ ضد الكونيّة حين لا تكون سوى مركزيّةٍ أوروبيّة، ومن ثمّ «خصوصيّة» تتعارض مع «خصوصيات» أخرى تسعى لأن تحظى بالاعتراف»[4] مقاومة الكونية الزائفة التي تقوم على الهيمنة الثقافية والدعوة إلى كونية بديلة تقوم على الحوار الأفقيّ

الفاضل الجعايبي
(المسرح الجديد) :
مخرج ومؤلف مسرحي

التجاربُ التونسيّة في الأمن الثقافي_المسرحي

_المسرحُ الجديد للفاضل الجعايبي والفاضل الجزيري في فترة السبعينات والثمانينيات منهجهُ الكتابةُ الجماعيّة والتحليل العميق للواقع قائم على النّقد والتحليل النفسي والسياسي للبنية الاجتماعيّة للمجتمع التونسيّ.

_مسرح التياترو وتجربة توفيق الجبالي بداية من التّسعينات ومنهجه التفكيك للموروث اللغويّ والمسرحيّ والاشتغال بالميتا مسرح

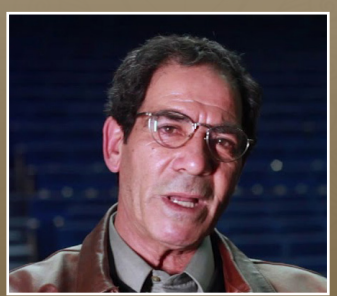
_مسرح فو وتجربة رجاء بن عمار فيها الاعتناء باللغة الجسدية والصورة البصرية والمسرح البديل وغيرها... ■

3 الكيلاني، أسئلة الراهن، مذكور سابقا، ص46.

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

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

بقلم :
حسن المؤذّن*



يفترض أن أجيب في هذه المداخلة، إجابة مكثّفة ومقتضبة على سؤال : أيّ مسرح نريد ؟، في إطار موضوع النّدوة والمحاور المنبثقة عنه.. وأجدني مدفوعا لإثارة ملاحظتين منهجيّتين. تتمثّل الأولى في أنّ شبكة المفاهيم الّتي تتضمّنها ورقة النّدوة (الهويّة، الغيريّة، تمثّلات الذّاتيّة...) وإن كانت لها أصداء في الممارسة المسرحيّة التونسيّة، فهي تحيل إلى حقول معرفيّة متباينة، كالفلسفة والأنتروبولوجيا وعلم الاجتماع والعلوم السّياسيّة.... بينما الفعل الإبداعيّ تحدّده مفاهيم أخرى، تنغرس في مجاله الخاصّ، كتاريخ الجماليّات والخبرة والتّجربة والرّؤية و التّخييل و الإنشاء و الإيقاع والأصالة الفرديّة ولذّة التّلقي... وبالتّالي، فإنّ تناول المسرح بأفكار منفلتة عن مجاله وإن كانت تضيء بعض جوانب الممارسة الإبداعية فهي تظلّ قاصرة عن النّفاذ إلى شروطها ومحدّداتها الحقيقيّة، بما أنّها تنزاح عن المقولات الإيديولوجية المجرّدة.

الملاحظة الثّانية، تتمثّل في ورود السّؤال بصيغة الجمع (أيّ مسرح نريد؟) في حين أنّ الفعل الإبداعي فردي وأصيل، ينطلق من همّ المبدع ومكابداته لخلق الأثر الفنّي، وكذلك من رؤيته الخاصّة لتوليف الأثر، وصراعه مع الأشكال لإيجاد مناخات عالمه ومفرداته التّعبيريّة وأسلوبه، دون ان يعني هذا انفصاله تماما عن الكيان الجمعيّ، في صيرورته التّاريخيّة والثّقافية. إنّه دوما يبن فصل ووصل، استمرار وانقطاع، إئتلاف وإختلاف.

* كاتب درامي ومخرج

الذّات بما هي «أغورا»

تجفيف الينابيع مصطلح نحتته الأجهزة الأمنية في عهد الاستبداد لمحاصرة كلّ فكر نقديّ حرّ وكلّ فعل إبداعي يشهر جموحه وتمرّده.

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

ذاك ماكانت تفكّر فيه طيلة عقود. العقليّة الأمنيّة، من خلال مؤسّسات المراقبة والمعاقبة الّتي تملكها.

وقد اتّخذ هذا الهاجس له أهدافا متعدّدة لعلّ أبرزها : فصل الفعل الإبداعي عن الحياة في بعدها الوجودي، وفصله عن كلّ فكر متأمّل أو حسّ نقدي، وفصله عن الذّات التّاريخيّة في عمقها الحضاري.

كان حيز الحريّة، وهو المجال الطّبيعي والحيوي لكلّ عقل مبدع، يضيق ويضيق وأمست الممارسة الإبداعية مهددة بالشّلل والعقم والخواء.

إزاء هذا الواقع المتسلّط القاسي ابتكر بعض المثقّفين مصطلحا مضادا سمّوه المرابطة. والغاية منه الثّبات في الموقع والحفاظ على مساحات المقاومة وان كانت ضئيلة والحرص على أن يبقى الضّمير حيّا يقظا حتّى وان كان صوته خفيضا.

استمرّت هذه الحال إلى أن كان يوم الانفجار ودوّى صوت الشّعب عاليا ومتحدّيا «إذا الشّعب يوما أراد الحياة فلا بدّ أن يستجيب القدر». الحياة وليس غير الحياة مايريده كلّ فرد. الحياة وليس غيرها ما يريده الشّعب الثّائر. ثورة على الموت في مختلف صوره المقيتة والمتعفّنة، انفجرت بكلّ عنفوانها وجلالها لتجرف رمز الاستبداد وتعصف بأركانه. ثورة تبشّر بعودة تموز من منفاه، من عالم الظّلام والصّقيع، ليسري النّبض مجدّدا في كلّ شيء.

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

تستدعي الإجابة على هذا السّؤال التّذكير ببعض المنطلقات الّتي أصبحنا ندركها بداهة، ومنها أنّ العمل الفنّي يشهد لنفسه بنفسه. هو ليس امتدادا لحقيقة أخرى توجد خارجه ، مع أنّه يتفاعل مع كلّ حقائق العالم حوله. العمل الفنّي 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 instauratrice. كما يعبّر عن ذلك سوريو. الفنّ كنشاط إنساني له حقله المتميّز، ولطريقته الخاصّة في المعرفة حقيقتها المتفرّدة وغايتها المحدّدة . لا شكّ أنّ الفنّان يتفاعل مع مجتمعه في كلّ ما يخترق هذا المجتمع من قضايا وأسئلة ملحّة، لكن استجابته تختلف عن استجابة السّياسي أو رجل العلم ، وقد يكون هذا ما عناه هربرت ريد بقوله : «إنّ ممارسة الفنّ وتقديره هما عمليّتان فرديّتان، تبدان بوصف الفنّ نشاطا فرديّا لا يلتحم بنسيج الحياة الجماعيّة إلاّ بقدر ما يستطيع المجتمع أن يتعرّف على تلك الوحدات الخاصّة من الخبرة، مستوعبا إيّاها في صميم وجوده الجمعي».

يعني هذا أنّ الرّوح الإبداعيّة الّتي تصدر عن ذات الفنّان الحرّة والمستقلّة هي قوّة حيويّة في ذاتها، تتميّز بالتّوثّب والتّمرّد وحب المغامرة والكشف. إنّها قوّة انتشار وامتداد وثورة عن

المألوف والسّائد وتشوّف للمستقبل. فالقيم الجماليّة لا تصدر عن التّرقـــــي الاجتماعي بقدر ما تصوغه وتصنعه.

في المنفى والملكوت قصّة دالّة، أوردها كامو تحت عنوان الفنّان أثناء العمل، يصوّر فيها حكاية رسّام فقير حدّ البؤس، كان صادقا مع فنّه. وحين انتهى به الأمر إلى سرير الموت لم يجد أمامه إلاّ لوحة بيضاء مكتوبا عليها بأحرف صغيرة جدّا كلمة يمكن أن نتهجّى قراءتها على صيغتين : الصّيغة الأولى تعني المتوحّد (solitaire) حيث يكون المبدع وحيدا محتفظا بتلك المسافة الّتي تفصله عن المجتمع راغبا في التّمسّك بسكينة النّفس الّتي تخوّل له الإنصات إلى ذاته الأعمق. والصّيغة الثّانية تعني المتّحد أو المتضامـــن (solidaire) في إشارة إلى التّعاطف مع ما يعانيه النّاس ومشاركتهم همومهم وآلامهم. ورغم مابين العزلة والتّضامن من تعارض فإنّ كليهما جوهري في تجربة الفنّان الإبداعية الأصلية. الفن يستدعي العزلة والمسافة بقدر مايستدعي المشاركة والتّفاعل.

إذا سلّمنا بما سبق، فأيّ مسرح نريد ؟ إذن أيّ مسرح مختلف نطمح إليه ونحن على وعي تام بانّ مجتمعنا يعيش لحظة فارقة ؟

هل يوجد فعلا ماقبل وما بعد لفنّنا ؟

رأيي أنّ الاستقلال إذا حقق لنا حريّة الأرض- فانّ ثورة 14 جانفي تعدنا، في وجه من الوجوه، بتحرّر الذّات 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 والابتذال وحافظت على شعلة الرّوح حيّة متّقدة . ذلك كل مانستطيع فعله،إذ لا احد منّا يدرك ما سنكون عليه غدا، ولا أحد يستطيع أن يرسم صورة محدّدة لمصيره . على البرعم أن يتفتّح لكن لا احد يمكنه أن يتنبأ بما ستكون عليه الزّهرة .

يكتسب الكيان الإنسانيّ قيمته وكرامته بالقرارات الّتي تتطلّب منّا شجاعة وجرأة باعتبارها أنطولوجيّة، أي جوهريّة لوجودنا. ومن متطلّبات هذه الشّجاعة أنّها تقتضي تمركزا وتجوهرا داخل وجودنا الخاص. بدون هذا التّجوهر نشعر أننا مجرّد خواء بلا مسعى ولا غاية عليا .ولا يمكن لهذا الخواء الدّاخلي إلاّ أن يدعم اللاّمبالاة في الخارج، واللاّمبالاة تولّد الجبن، لهذا ينبغي أن نؤسّس التزامنا في المركز بدءا من وجودنا الخاصّ. تلك هي عين كلّ ثورة حقّة ، ذات مناعة واستمرار دائم على الفعل. إنّ الخوف من الشرّ الّذي لا نلمسه في نفوسنا، ونراه دائما في الآخرين، يصدّ العقل عن حيويّته وفاعليّته في كلّ مرّة ، أمّا الّذي يعي نفسه كانسان فإنّه يعي الاخر فيه بالضّرورة، يشاركه ألامه 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 كشفا 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 يكـــون ما أقوله بديهيّا غير أن التّجربة علّمتني أن البديهيّ غالبا ما يتضمّن أكثر الأفكار صعوبة وتعقيدا كلّما نزّلناها في حيز

الممارسة. فما أعسر أن نحبّ فنّنا بصدق ! وما أعسر أن نراجع اليقينيّات الّتي تسكننا ! وما أعسر أن نتواصل بشكل ديناميّ وفعّال مع من يعمل معنا ! وما أعسر أن نحافظ على يقظة ضميرنا ورهافة حسّنا وثراء خيالنا ! كلّ هذا يحتاج رياضة روحيّة دائمة، وجشاعة لا تلين، 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 ...».

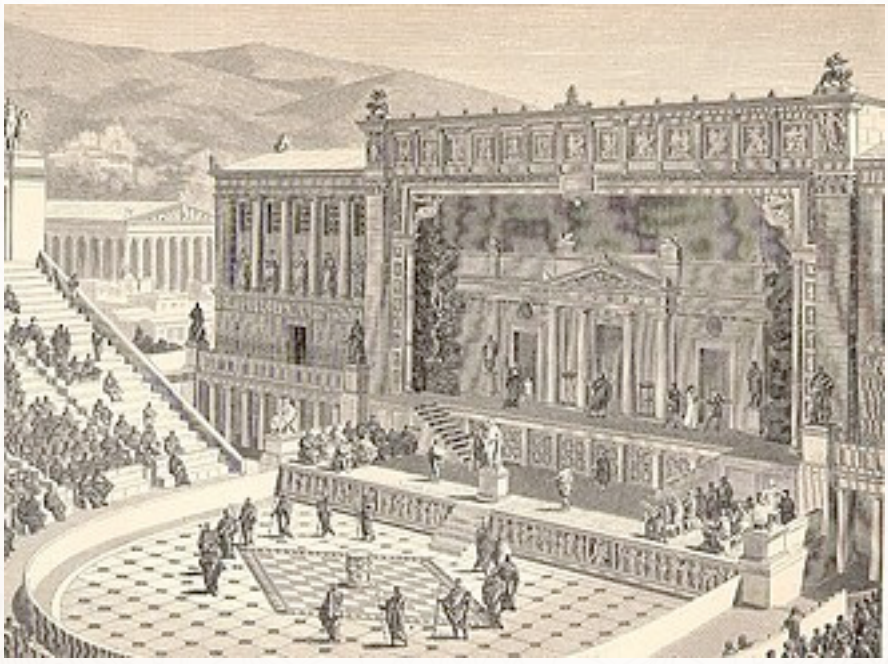
وإنّ من أصناف المسرح الميّت ذاك الّذي يدّعي أنّه أعلى من الحياة فيختزل الفعل الإبداعي في قوالب منحطّة وأساليب معروفة وتقاليد محنّطة ونظريّات واتّجاهات... لا تتّسع للمسرح لما فيه من إمكانيات لا نهائيّة ودروب بكر واكتشافات غير متوقّعة .

إنّنا كمبدعين مسئولون عن إنتاج المعنى، والمعنى لايمكن بأيّ حال أن ينتمي إلى الماضي.

من ناحية أخرى، ثمّة لدى المسرحيّين ميل إلى رؤية فنّهم في علاقته بالسّلطة، وقلّما يرونه في علاقته بذواتهم الإبداعية.

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

لا حقيقة تولد أو ترجى إلاّ من خلال الكائن الحيّ، في تناقضاتـــه وتمزّقاته، ألمه وأمله، عظمته وبؤسه ■



عز الدين المدني
Ezzedine Madani

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

توطئة توثيقية:

هذا الحوار هو ثمرة لقاء مسجل ومطول مع الكاتب والمفكر عز الدين المدني. وقد قام المحاور محمد الكشو بإعادة صياغة مضامينه وتكثيفها إبستيمولوجياً، مع الحفاظ على روح الأفكار وجوهر الأطروحات التي طرحها المدني. إن الصياغة النهائية، بما تشمله من إحالات فلسفية وتحليلات سياقيّة، هي قراءة تركيبيّة تهدف إلى إبراز «المنظومة المعرفيّة» 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 والحداثة الكونية. إن قراءة تجربة المدني اليوم تتطلب أدوات «أركيولوجية» لاستنطاق 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 اقترابه من جاك بيـــرك في «كوليج دو فرانـــس» (Collège de France)، استطاع المدني أن ينحت طريقاً ثالثاً: طريقا لا يرفض التراث بل «يواصله» (Continuation)، ولا

يستهلك الحداثة بل «يكثفها» (Densification). هذا المقال/الحوار يسعى لتفكيك هذه المفاهيم ليس كتقنيات كتابة، بل كاستراتيجية وجودية لمواجهة «السياسة التقنية» والوضعية العلموية 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 مشروعي ليس فراغاً أو «عدماً» (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 يمليها الاستعمار الثقافي. «الإنسان الصفر» (L'Homme Zéro) كان دعوة لـ «تصفير إبستيمولوجي» (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» المعرفي 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 الكونتية» 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 التشييئية (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 تأثرتم بمدرسة «الباوهاوس» وكيف حولتم «الديكور» إلى سيميوطيقيا دلالية؟

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

tion) بالمعنى المعماري والذهني. تأثري بمدرسة «الباوهاوس» (Bauhaus) نبع من الرغبة في تحقيق «الوظيفية الجمالية» (Fonctionnalisme esthétique)؛ أي تطهير الخشبة من «الترهل الرومانسي» (Relâchement romantique). تعاوني مع فنانين مثل نجا المهداوي وفابيو روكوتيللي كان يهدف لتحويل «الديكور» إلى «سيميوطيقيا للفضاء» (Sémiotique de l'espace). لقد استلهمت من «المنمنمات الإسلامية» (Miniatures) تقنية «التكثيف البصري» (Densification visuelle). المنمنمة تُعلّمنا 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؟

عز الدين المدني : «التناص» (Intertextualité) مصطلح تقني يصف غالباً عملية «ميكانيكية» لتركيب النصوص. أما «المواصلـــــة» (Continuation) فهي مفهوم «حيوي» وجدلي. هي ليست مجرد اقتباس (Emprunt)، بل هي «تنشيط للوعـــــي 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 يمتلك «طاقة كامنة» (Énergie latente) لا تنتهي بموت أصحابه. أما «التكثيف» فهو ضغط هذه الطاقة وصبّها في قالب حداثي. 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 الدراماتورجية» بديلاً عن «التعليمية» التي نادى بها بريشت؟

عز الدين المدني : بريشت سقط في فخ «التعليمية السياسية» (Didactique politique). أنا أتبنى «الإنشائية الدراماتورجية» (Constructivisme dramaturgique)؛ فالمسرح عندي لا يلقن 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؟

عز الدين المدني : التمدد العربي لنصوصي

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 حداثي». 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 Mon-drame) في أعمالكم كأداة تشريحية للذات. كيف يخدم هذا القالب فلسفة «التكثيف»؟

عز الدين المدني: المونودراما هي الأداة المثلى لـ «تكثيف الصراع». عندما نختزل 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»، جربت «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 الاشتباك الفكري والوجودي.

محمد الكشو: كسرتم «المركزية الأوروبية» بالتوجه نحو حداثات 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 «الغربلة» هناك؟

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

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: نأتي 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 المعرفيّة». عندما أتحدث عن «السياسة التقنيّة» (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، ونصوصي 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 التشييء. وظيفته الجوهرية هي «الاِسترداد الحضاري» (Récupération civilisationnelle)؛ أي استعادة الذات من ضياع السياسة والبيروقراطية. نحن ننهل 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» متكاملاً يسعى لتحرير الوعي العربي من الوصاية. إن مفاهيم «المواصلة والتكثيف» و«الغربلة» و«الإنشائية» تشكل في مجموعها مانييفستو للمقاومة الثقافية ضد التشييء 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 موغلة 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 تمثلها 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 الثقافي تكوينا وتوظيفا

ودعمت الأصالة واستنبتت الحداثة

وقد مرت هذه الثقافة الوطنية وتمر اليوم بمرحلة عصر العولمة منذ ظهورها إلى حدود اللحظة الراهنة التي نعيشها

فما هي أوضاع الثقافة الوطنيّة في هذه المرحلة ؟

وكيف تفاعلت مع مقتضيات العولمة وتحدياتها ؟

وإلى أي مدى كانت مستجيبة أو رافضة لمؤثّراتها ؟

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 تتبّع 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 تظافرت مستجدات سياسيّة واقتصاديّة في أواخر القرن العشرين كان لها دور حاسم في بروز ظاهرة العولمة ومزيد التقارب بين الشعوب وكسر الحدود الفاصلة بينها بعد انتهاء الحرب الباردة وسقوط حائط برلين وانحلال المعسكر الشيوعي وانتصار الخيار الليبيرالي 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 وتراكما لرأس 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 الليبيرالي 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

في نفس الوقت. وذلك حسب طبيعة المنهج المتبع في التعامل معها وإن كانت الدول الكبرى هي المستفيدة منها أكثر من غيرها لاختلاف موازيـــــن 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 الليبيرالية 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 نفصل 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 وسلبي من ناحية أخرى . لأن المناصرة الكاملة للعولمة في هذا المجال وكذلك التنديد بها ورفضها بالكلية مما يخالف مجريات الأحداث على أرض الواقع والممارسة التاريخيّة . 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 ليبيرالية تنادي بالحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان. وفي ذلك إعلان عن انتهاء عصر الانغلاق على الذات إذ حلّ 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 للحريات السياسية وللعدالة الاجتماعية .

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

مثل تحديات ومخاطر على صعيد الثقافة الوطنية وظل هاجس الأوساط الثقافية والنخب الفكرية . وكان الخوف الأكبر ولا يزال من ظاهرة الاختراق الثقافي فالثقافة الوطنية لم تعد تجد فرصة للإفلات من الاختراق أو الغزو الثقافي 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 المنتوجات والبضائع والإعلانات الترويجية والدعائية الخانقة .

وقد وسمت العولمة ثقافيا لاسيما في المرحلة الراهنة بالأمركة لأنها تعمل على تعميم أنماط التفكير والاستهلاك الأمريكيـــة . إنها كما يشاع مكدلة للعالم نسبة إلى ماكدونالد Macdonald هذا علاوة على الرموز الثلاثة للأمركة وهي أولا اكتساح اللغة الانكليزية للعالم وثانيا سينما هوليود 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 ويضمر 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 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 القيمية 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 والملذات الحسية هو مقياس السعادة واللحاق بالإنسانية عند الأغلبية . وأصبحت مرجعية الفرد هي المصلحة الشخصية وقل الوجود الفعلي للمواطنين والوطنيين وحتى لمؤمنين وإنما الوجود لملايين من المستهلكين فحسب .

إلاّ 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 المستقرئ 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 ثقافاتها وهوياتها في غفلة منها عن نهب القوى العظمى لثرواتها.

ولئن كانت تلك المناورات لا تغيب عن سياسات تلكم القوى في أغلب الحالات فإن ما يجدر بنا تأكيده في هذا السياق هو حضور العامل الثقافي حضورا ملازما 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 سلفا إلى وجهها الانعكاسي والاستتباعي للعولمة الاقتصادية والاتصالية فإننا نقف الآن على صيغتها النظرية باعتبارها مشروعا 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 خيارا مبدئيا واستراتيجيا يهدف إلى تهيئة الأذهان والنفوس لتمرير وقبول العولمات الأخرى. وقد تجلى ذلك بوضوح في الفكر الغربي منذ نهاية الألفيّة الثانية عندما تصدرت الساحة الثقافيّة العالميّة مؤلفات صمويل هنتكتن Samuel Huntington وفرنسيس فوكوياما Francis Fukuyama حول صراع الحضارات والنظام العالمي الجديد وحول نهاية التاريخ والإنسان الأخير. وبشرت تلك المؤلفات بتحول ثقافي حاسم وشامل على مستوى العالم واعتبرته أمرا واقعا وليس فكرة تطرح للنقاش. ومثلت لذلك بصورة القطار السائر الذي من لم يستطع أن يستقله وهو يسير فسيبقى وحيدا وعلى الهامش. ويمثل ذلك التحول في اعتبارها نقلة نوعية في عالم المعلومات في كل ميادين المعرفة ومرحلة جديدة من التطور التاريخي يواكب الحداثة وما بعد الحداثة وينتظر منه أن يكون مجالا خصبا لتلاقح الثقافات. وهو تلاقح سيفضي في تقديرها إلى توحيد القيم الثقافية عالميا.

وقد رفع هذا التيار الفكري في الغرب شعار «ثقافة بلا حدود» تماشيا ومواكبة للاتجاه العولمي. وسعى إلى رسم إطار معرفي يهدف إلى جعل النظام الليبيرالي الرأسمالي مقبولا 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 وثقافاتهم 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 الثقافي العالمي يؤدي إلى

نشأة كيان عالمي يعرف بأنه نطاق من التفاعل والتبادل الثقافي . 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 الإمكانات 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 الثقافي ومحو الأصالة والخصوصيات الثقافية وما تتسم به من فرادة .

علاوة على أن وهم الثقافة العالمية الواحدة يستتبع تنميط 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 القهرالسياسي . 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 « فخ العولمة» The Global Trape لكل من هانس بيتر مارتن Hans Peter Martin وهارالد شومان Ha-rald Schumann في تحليل مختلف الأخطار المنجرة عن العولمة المفروضة عل 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 استعماريا متوحشا وحول ثقافته إلى

ثقافة مهيمنة تغذيها نزعة التمركز 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 لاننفك نشاهده 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 أعاقت تقدمها . وفيما يلي بيان لأهم مؤثرات العولمة في الهوية الثقافية الوطنية.

مؤثرات العولمة في الهوية الثقافية الوطنية

إن حديثنا عن الثقافة الوطنية لا يقتصر 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 تنبع ولا تعيش وتنمو 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 الثقافيّة التي كانت مسيطرة بعد الفترة الاستعماريّة وفيما بعد الاستقلال هي منظومة القيم الوطنيّة 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 الثقافي والتعليمي والتنمية الاقتصاديّة والتكافل الاجتماعـــي والعدالة الاجتماعيّة مع ميل إلى الخيارات الاشتراكيّة. كما ارتبط بذلك تصور خاص للعلاقات الدوليّة والإقليميّة 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 الليبيرالية 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 واستنباتها في الثقافة . وكان السعي لموجهة ذلك التراجع إلى رمي المسؤولية على القطاع الخاص وجلب الاستثمارات الأجنبية فازدادت مقابل ذلك موجة التبعية الثقافية لأسواق الإنتاج الثقافي 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 لليبيرالية 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 الثقافي 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 الارتماء 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 الإسلاميّة والاستفادة من قيمها الروحية والفكرية البناءة وبقي منكفئا 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 الثقافي وتزيت بلبوس الثقافة الوطنية لكنها ساهمت إلى حد ما في تفسخها وخلخلة دعائمها لأنها كانت ثقافات غير ناجعة وأحيانا عقيمة ومدمرة . فهنالك ثقافة الديمقراطية والتحرر والتعدد الفكري المنحصرة في شرائح محدودة من المثقفين وأرباب المهن من الطبقة الوسطى وهنالك ثقافة الاسترجاع للقيم والطقوس الدينية وكل منهما لم يحقق النجاح المرجو في ملء الفراغ الثقافي .

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 تلبي 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 رواجا لها في إطار العولمة فكذلك الإرهاب هو إفراز للعولمة ذاتها .

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

في الساحة الوطنيّة 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 والتائهة في البحث عن معنى لوجودها وفي حيرة المجتمع في تحديد مرجعيته الجمعية وأفقه المستقبلي. وهذه الأزمة تحمل في رحمها كل بذور الصراع والنزاعات الداخلية والخارجيـــــــة. 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 نغض الطرف أو نتغافل 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 الإسلامية باسم الإرهاب و في سياق ما يسمى 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 للعولمة 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 العولمة الثقافية

وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن التحديات والأخطار لا تكمن فقط في طبيعة العولمة 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 المنافسة الندية وفق برامج مدروسة مع الاستعاضة عن ثقافة الصدام بثقافة التفتح والحوار.

إن إستراتيجية مواجهة العولمة ثقافيا لا تنطلق من الرفض المطلق ولا القبول المطلق . ذلك لأن العولمة في حقيقتها عمليّة تاريخيّة فمحاربتها بشكل عام هو منطق 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 والتحولات المصاحبة لها ؟. كما أن رفض العولمة 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 .

ومن تلك الفرص المتاحة للثقافة الوطنية ما تحققه العولمة من دفع لدخول عصر العلم والتكنولوجيا لا كمستهلكين وإنما كفاعلين ومساهمين مع اغتنام ما توفره العولمة من إمكانات 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 تلكم الجوانب الإيجابية يتعين العمل عل 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 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 تنوه 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 فمواجهة تحديات العولمة الثقافية لا يتم فقط بثقافة وطنية متجذرة 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 ■