جدلية التلقي واتجاهاتها في المسرح العربي

أ.د. حميد صابر
كلية الفنون الجميلة/ جامعة واسط

مقدمة

ظهرت في الساحة المسرحية العربية جماعات منظمة محاولة ايجاد صيغة مسرحية مغايرة تلبي حاجات الجمهور العربي ايماناً منها بانه ليس كل ما يقدم في الغرب صالح للجمهور العربي . لذا دعت الى نبذ الاشكال الغربية للمسرح والبحث عن صيغة جديدة للمسرح العربي، تتوافق مع طبيعة المشاهد العربي وخصوصيات ذوقه بعض ان لاحظت ان المشاهد العربي عزف عن متابعة كثير من العروض التي سارت على منهج المدارس المسرحية التي ظهرت في الغرب لكونها فصلت لمشاهد اخر تراثه مختلف ويعيش واقعا مغايراً وترى جماعة المسرح الاحتفالي (ان الذوق العربي يتعرض الى الاستلاب من قبل السينما المصرية والهندسة الامريكية واجهزة التلفاز العربية بها تقدمه منه من مسلسلات درامية قائمة على اسس تجارية)[١] .

١ـ الاحتفالية : الاسلوب والتعامل مع المتلقي

ان الاحتفالية ترى التعامل مع المتلقي يتم من خلال محورين الاول هو النزول الى الذوق الشعبي المستبد والعمل على ترضيته بشتى المغريات ، وبهذا قد يتحقق من الشعبية ، ولكنها شعبية مزيفة ، الثانية تتجسد في اقدام الفن المسرحي وذلك من خلال التحليق في اجواء عالية ، ومحاولة صناعة الذوق المستقبلي ، وهذه الصناعة كان لابد لها ان تنطلق من الان واشراك الجمهور في عملية احداث التغيير ، لان اي تغيير يحدث في غيابه وعدم مشاركته نوع من الوصاية ، وتدعو الجمهور ان يخلع عنه صفة المشاهد كي يصبح مشاركاً في عملية الخلق ، لان الامر يعنيه اساساً ،ومن هنا ترفض الاحتفالية المفهوم الكلاسيكي للعملية الابداعية اي (التمثيل للجمهور) ، وترفع شعار (التمثيل مع الجمهور) اي ازالة كل الحواجز النفسي التي تفصل عادة بين العرض والجمهور .

ويشيرون الى تقديم العرض المسرحي دون اظلام القاعة ، ودون ان يختفي الممثلون لكي يرتدوا ملابس الشخصيات التي سيؤدونها ، بل يقومون بتبديل الملابس والاقنعة المختلفة امام الجمهور وليس مطلوباً من المسرح هنا ابهام المشاهد وتخديره بل المطلوب ان يشعر ان ما يجري امامه ليس تمثيلاً وانما هو لقاء صميم يجمعه بالعرض لكي يتم استرجاع الاحداث التاريخية والمجسدة في اطار فني وسط جو احتفالي استفاد كثيراً من اسس وطبيعة المسرح المرتجل ، بحيث يبدو الحوار فورياً لدرجة ان المشاهد يكاد يقتنع بأن الممثلين من اسس وطبيعة المسرح المرتجل ، بحيث يبدو الحوار فورياً لدرجة ان المشاهد يكاد يقتنع بان الممثلين غير متقيدين بنص مكتوب ، وفي هذا الصدد يتحدث برشيد قائلاً :(النص الاحتفالي ليس شيئا جامداً ومغلقاً وانما هو مجرد تخطيط يعطي فرصة للارتجال بين الجمهور والتحاول معهم وذلك حتى يتحقق للفعل المسرحي انيته وحيوته - وانتسابه الى اللحظة والناس وقضاياهم الحيوية ، لان الاساس في اللقاء ليس هو النص وانما هو الحفل) [٢] .

وتساءل الاحتفالية في بيناتها الفكري الثاني كيف نجعل الجمهور متحركاً عوضاً على ان يبقى ساكناً كيف نجعله ، مساهماً - عوض ان يشاهد فرجة ، كيف نجعله فاعلاص ومتفاعلا في نفس الوقت فالاحتفالية ترفض شكل المسرح الايطالي فهو على حد زعمها (سجن العين في بؤرة واحدة). فالاحتفالية تعمل على تحرير العين والذهن وتحرير الفعل المسرحي ، وجوابهم هو عملية ربط الفن المسرحي لمظاهر اجتماعية عاشت او تعيش بيننا ، مظاهر ترسخت مع الايام ، وضربت بجذورها في عمق التربية العربية . لهذا فهم يدعون الى استقرار واكتشاف التجمعات في الساحات والاسواق والجوامع والاثار ، وعن ذلك يقوم عبد الكريم برشيد (ان المسرح العربي ولد بسيطاً عارياً شفافاً وواضحاً فلم يكن المداح او الحكواتي يحتاج الى ستارة ، لم يكن يتوسل بالاقناع بالملابس ، والدكيور ، والمكياج ، ولم يكن يعتمد الا على موهبته في الحكي والتقليد

، وعلى عصاه السحرية لأنها تمتلئ ان تكون اي شيء) [٣] . لان العمل الابداعي بالنسبة لجماعة المسرح الاحتفالي ضمير حي للوجدان (الشعبي) هذا الوجدان الذي اثبت التركيب الفني والفكري والاجتماعي للشعب ، والذي هو المرجح الاساس لهذلا الابداع .

ان الاحتفالية تقوم على المشاركة الوجدانية التلقائية فيصير المسرح كرنفالاً ، والغاية من هذهِ المشاركة هو البحث عن لغة انسانية مشتركة ذات ابعاد انسانية ، وتحويل المسرح الى تظاهرة اجتماعية يقيمها الانسان للإنسان من عرض قضايا الانسان [٤] وهي بذلك تحاول بناء علاقات جديدة مع الجمهور تقوم على استبعاد التعليم والتحريض والتلقين . فالمسرح ما هو الا مؤتمر شعبي .

ان المسرح الاحتفالي لا يحاكي ولا يحكي ، انهُ يحي حدثاً ويقيم لقاء - هنا والان / هذا اللقاء ، الاحتفال هو جزء منا نحن المحتفلين انه نحن وهو لا يمكن ان يكون الا كما نريده ونحيا [٥] . فالمسرح الاحتفالي لا يميل على الماضي كما هو شان الدرامية ولا يميل على الاخر الغائب - البعيد كالمسرح الملحمي - (وانما يميل على ذاته فهو وحده المرجع والمصدر لانه لقاءنا نحن - الان - هنا ، انه يخلق زمناً جديداً) [٦] .

ان استلهام التراث من قبل (الطيب الصديقي) محتوى هدفه الاساس الاقتراب الحميم من المتلقي ، والملاحظ في اعماله المسرحية والتي لجأ فيها الى بطون التراث الشعبي كالحلقة والبساط ، وسلطان الطلبة ، كان القصد منها محاولة ايجاد علاقة جديدة مع المتلقي لكن طغيان التراث عبر محتواه ماضوي ساعد على التباعد مع الجمهور رغم ان الاشكال الشعبية كانت عفوية في وجودها ولكن حينما يعاد تركيبها وصياغتها تنقلب الى معادلة فنية ، هذه المعادلة بالرغم من وجود الكثير من التجارب العالمية القريبه منها فقد ظلت حبيسة التجريب في الشكل ولم تثمر في ترسيخ وتوطيط العلاقة مع الجمهور والا ما سبب هذه الهزات التي تجتاح مسرحنا العربي حيث نجد ان اختراق هذه التجارب من قبل اصحاب المسرح (الاستهلاكي) * لا يكلف مشقة فسرعان ما تندفع (الحشود) التي لم يتسنى لمسرحنا ان يخلق منها (جمهوراً مسرحياً) لمشاهدة اعمال مسرحية تفتقر الى ابسط مقومات العرض المسرحي شكلاً ومضموناً ، هذا لا يعني ان نغمط حق هذه المحاولات المخلصة ، وهي تسعى مجتهدة لخلق هوية مميزة للمسرح في الوطن العربي ، فالارتماء الدائم في احضان التراث وترك مشاكل الحاضر تجعل الجماهير تضطر الى مجرات مسرح التسلية لان مسرح (التجارب والجدية) لم يوفر لها سوى الصدى اما الصوت اي صوت الجمهور غائب - الا انه شكل حضوراً مادياً في مسرح الترفيه والتسليه ، مما ساعد على ارتفاع اصوات رجال ذلك المسرح ، فالمشكلة ليست في ان يقوم المخرج وفريقه من الممثلين بان يبدل قطع الديكور امام المتلقي او محاولة تحطيم التسلسل المنطقي للوحدات او نفي الزمان والمكان ام محاولة تركيب المسرحية على شكل لوحات يتصل بعضها ببعض والابتعاد كلياً عن كل ابهام مسرحي فلا ستارة والممثلون يدخلون امام اعين الجمهور ويرتدون الملابس امامهم ، وانما تكمن في بناء اسس جديدة تقوم على علاقة المسرح بالجمهور من خلال قضايا الانسان العربي الحقيقة عبر رؤياه عربية قومية صادقة ، يرى الباحث دراستها في فلسفة الدين ورسالته الخالدة فبوسعنا ان ندلل على ان (برشت) لم يلجأ إلى اساليب المسرح الشرقي وعمليات كسر الابهام والترغيب لغاية شكلية يفتقرها مسرحه بقدر ما انه قام بقاءه جمالية للفكر الجدلي والمشكلة هي ايضاً (في كيفية توظيف التراث من زاوية النضال والمعاناة العربية) [٧] والتراث في ابسط تعريف له : كل ما يشمل القيم الحضارية والتاريخية سواء منها المكتوبة او الموروثة وما من شك ان الفكر العربي التراثي اثر وما يزال يؤثر بشكل جوهري على الفكر العربي المعاصر وتتجلى طبيعة التراث العربي مع انه تراث انساني الجذور والتأثير . ان الوصول الى جوهر التراث واستدعائه في الحاضر لم يتم تقديمه الا في ثوب الاستفادة من اشكاله اذ لم نرى سوى محاولة وضعه على المسرح بلا محتوى داخلي ذاتي .

ويكتب د. علي الراعي هو بشيء كبير من الحماس حول تجربة المخرج المغربي (الطيب الصديقي) اذ يقول (انه قدم لوناً مسرحياً يتطلب تنفيذه في اماكن فسيحة للتمثيل واعداد فخمة من البشر مابين ممثلين ومعدات مسرحية ، كما انه موجه لجماهير غفيرة من الناس) [٨] .

و د. علي الراعي كان يتحدث عن عرض مقامات بديع الزمان وتجربة ديوان (سيد عبد الرحمن المجذوب) وهذه هي الاخيرة تستخدم قالب الرواية القديم الذي كان يمزج بين رواية الاحداث وروايتها ليحدثنا عن الشاعر الشعبي الجوال (عبد الرحمن المجذوب) [٩] . وللكاتب عبد الكريم برشيد رأيه في محاولة المخرج الطيب الصديقي من جانبها الادائي وعلاقته بالمتلقي اذ يقول (ان الصديقي قام بأداء الشخصية الشاعر الشعبي الجوال - الحكواتي الذي يحسن كل شيء يمثل ويغني ، ويرقص ويقوم بالألعاب البهلوانية ، وينشد الاشعار ، الممثل الذي يعتمد على حضور البديهه ، فيرتجل عندما تدعوه الضرورة ويحس بالجمهور ويتفاعل معه وتكون له عين ثالثة مركزة عليه) [١٠] .

٢- جماعة مسرح الحكواتي اللبنانية ومفهومها للعلاقة مع المتلقي :

ولدت هذه الجماعة من منطلق رفض المسرح السائد في لبنان وسبب رفض مسرح الحكواتي - لما هو سائد من مسرحيات والتي تعرفه تمثل فكراً اوربياً دخيلاً لا يتلاءم وذوق الجمهور الشعبي العربي ، بـــــات من الضروري البحث عن وسائل مختلفة في التعبير عن الحاجات الجديدة فذكر هذه الجماعة على ضحية ايجاد نمط جديد في العلاقة مع الجمهور المختار من الفئات الشعبية وهذا النط الجديد هو بالتحديد هو تحويل رؤية المشاهدين من رؤية سكونيه الى رؤية فاعلة تتيح لهم امكانية المشاركة المجدية في الممارسة المسرحية وتشكل الرؤية الفاعلي موقفاً تمارس فيه حاجات ورغبات الجمهور (بحيث يفرز تدريجياً لغته المسرحية الخاصة) [١١] ونرى بان هذه العلاقة لا تكون ساعة تقديم العرض المسرحي فقط ، وانما تكون في جميع مراحل العمل اي من اختيار الموضوع والاعداد للعـــرض وعلى جميـــع المستويات الفكرية والفنية والاقتصادية . اذ١ن فهي لا تتعامل مع مشكلة الجمهور من زاوية الحضور المادي لقاعة المسرح بل هي تعيد النظر في مختلف عمليات الانتاج وأساليب العمل ، اذ ان الفرقة انطلقت من اسس تشكل مفهوما لمديات العلاقة مع المتلقي.

فالفعل الجماعي لا يعني مجرد تجميع الخبرات والمواهب ودمجها في قالب واحد فهي تؤكد على تجانس اعضاء الفرقة وارتباطهم الفعلي بالجمهور كمواطنين اولاً ومن صم انتماءهم الى الوسط الشعبي لان هذا الانتماء يشكل حلقة وصل فاعلة في الممارسة على صعيد اللغة والمخيلة والاسلوب [١٢] ، (ورجيه عساف) مخرج الفرقة وهو احد اهم العناصر الفاعلة فيها يقوم (ان كتابة النص واعداد مسرحية متزامنة وهذه العملية تتم باشتراك جميع اعضاء الفرقة من خلال البحث عن حكاية ملائمة للواقع ثم تجري مناقشتها بقصد وضع خطوط رئيسية لمشروع العرض المسرحي واحياناً والحديث لا زال لرجيه عساف ، واثناء اعداد العرض تقوم بزيادة الناس وتجعل تفاصيل او مشاهد من المسرحية تتفاعل مع الجمهور حتى تساهم في ايجاد الصيغة الصحيحة [١٣] .

فالمشاركة هنا والعلاقة مع المتلقي هي علاقة دائمة وليست فقط اثناء العروض ويرى الباحث انهم يحاولون الاقتراب مما حدده (برشت) في مفهوم فن المشاهدة ومحاولة زج المشاهد للمساهمة اثناء مراحل التمرين المسرحية والتعرف عن قرب لتفاصيل انجاز واخراج العرض المسرحي .

ان (روجيه عساف) يرفض تسمية مسرحنا (بالمسرح العربي) فهو يفضل ان يذكر (الناطق باللغة العربية) ، ذلك لان مركز اهتمامه قضايا الناس ، فالفرقة اذ تتوجه قصدياً الى الفئات الشعبية في اماكن تواجدها مما يؤمن او قدر او مكان الشرط الموضوعي لان يكون المتلقي بموقفه الى الفئات الشعبية في اماكن تواجدها مما يؤمن قدر او مكان شرط لان يكون التلقي بوقفه وفي حالة انسجام مع اطار العرض ، مؤهلاً بالتالي للمشاركة الفعالية [١٤] ولكن هل محاولة الذهاب ال الاوساط

الشعبية يحقق مشاهدة الجمهور وخاصة اذا ما عرفنا ان هذه الفرقة تنحاز مذهبياً الى دون فئة اخرى محاولة تأطير صياغتها المسرحية بتوجيه ديني مستتر [١٥] . ان الفئات الشعبية وخاصة تلك التي تتواجد في الجنوب اللبناني هي مصدر اهتمام هي مصدر اهتمام الفرقة وعلى اساس ذلك الانحياز المحدد بتفاقم الازمة اللبنانية وتعقيدها سنرى ان جمهورها سيرى فيها صوتاً معبراً عن المكبوت في دواخل تلك الفئات المشهورة ، الا ان هذا لا يحل مشكلة الجمهور والمسرح وطبيعة ذوق الجماهير .

وتلجأ الفرقة في محاولتها للالتحام بالمتلقي الى استخدام الفنون الشعبية ومنها الحكواتي ومنه جاءت تسمية الفرقة . فالحكواتي بعلاقته المباشرة مع الجمهور ، يروي ويجسد المشاهد بواسطة ادوات بسيطة ومكشوفة ، ينطلق مسرح الحكواتي من هذا الاسلوب فيحكي حكايته الشعبية مباشرة فيحقق بذلك ازالة الحاجز التقليدي بين المسرح وكل ما هو خارجه مع اننا نعرف ان الجماعة تتوجه الى المتلقي حيث يتحشد وهي تذكر انها تتعاون معها هيئات معينة جماهيرية ويقول ، روجيه عساف (لم نلجأ الى الحكواتي بالصدفة او مجرد رغبة شكلية ، فالحكواتي ثمرة تطوير العمل الشعبي الذي يراه المخرج في القرى والمخيمات) [١٦] .

والحكايات الشعبية التي يركز عليها المخرج (روجيه عساف) من شأنها ان تربط المتلقي بذاكرته وتبرز الرموز والاشارات التي تعبر عن هوية الحفل وعن انتمائهم الى وحدة اجتماعية ذات تاريخ وثوابت فكرية معينة . ويستخدم هذا الفنان والذي هو المنشد او الراوي او الحكواتي والذي يروي ويرقص ولا يخفي بشخصية وراء احداث الحكاية او يتقنع (فهو الممثل العربي الاصيل الذي يقلد ويمثل ويستحضر الاحداث والاحاديث) [١٧] .

وفي الوقت نفسه يعبر عن شعوره ويحتفل مع الناس مستخدماً اساليب فنية بسيطة ، صورته ، وجهه ، عصا ، كرسيا ، فيحولها الى وسائل من خلال فعل المخيلة والتي بدورها تحفز مخيلة المتلقي ويشير المخرج (روجيه عساف) الى دور (الفنان العفوي) هذا الفنان النابع من عامة الناس ومعاناتهم ، لذلك يخسر طاقاته للتعبير عن قضاياهم ومن تجاربهم المعروفة (حكايات ١٩٦٣ التي قدمتها الفرقة ١٩٧٩ هذهِ المسرحية تصور بطلاً ، ونموذجاً وسمت حكايات انتفاضة بنت جميل ١٩٣٦ التي هجم فيها الوطنين على السجن التي حجزت سلطات الانتذاب الفرنسي عدداً من الوطنين ليطلقوا سراحهم) [١٨] .

ومنهال العمل ، والذي نال شهرة من خلال مهرجان دمشق المسرحي يرى الباحث ان نهج هذه الجماعة الشعبي وتوظيفها للموروث الشعبي ولجوؤها الى استخدام اساليب فنية تقترن بشكل او بأخر من وسائل كسر الابهام مع اني ارى ان محاولتهم في الاستفادة من فنوننا الشعبية لهما يبرره فنياً واجتماعياً لذا ان هذهِ الجماعة كانت منسجمة مع نفسها ، وجمهورها فالفرقة عرضت اعمالها بعيداً عن المسارح التقليدية من خلال (الحكواتي وتوجهت الى اناسهم الشعبين في اماكن تواجدهم وتعايشت معهم فهي بذلك غيرت انماط العلاقة مع المتلقي من الاساس) .

١. علاقة انسانية .

٢. علاقة طبقية / شعبية / انتاجية .

٣. علاقة فنية .

فالمغزى الحقيقي لعرض حكايات ١٩٣٦ التاريخي هي محاولة لطرح الوقائع القديمة وربطها بواقع الانسان العربي المعاصر لكي يستخلص الجمهور المعاصر ، العبرة من احداث الماضي ومعاناته ، ويرى الباحث ان توجه الجماعة الى الجهور حيث يتواجد لم يكن بدافع التخلص من (مسرح العلبة الايطالية) ولم يكن ذلك بسبب حاجة مادية . وانما كان الهدف الواضح مد جسور جديدة مع المشاهد . وتغير مختلف جوانب العلاقة ، وبالتالي طرح مسألة وظيفة الفن ظرحا مغايراً لما هو سائد . ومناقشة طبيعة الجمهور ازاء عروض معينة لا بد لنا على ذائقة الجمهور العربي . فطبيعة الجمهور العربي مرتبطة

اشد الارتباط بأزمة (المجتمع العربي الحديث ، ولأنه كما لاحضنا ان الازمة (اي ازمة الجمهور في المسرح) لم تأخذ طريقها الى الحل - نعيش ازمة متفجرة قوامها كثرة ادعاءاتها بالعمل من اجل الديمقراطية وسط غيابها) [١٩] .

ويستمر د. ابراهيم في طرح ملاحظاته حول عزلة الجهور عن المسرح رغم ما استمدته التجارب المسرحية في الوطن العربي من حكايات وقصص التراث العربي العريق قائلاً (ان المسرح الذي تتعاطى ادواره في المجتمع العربي لا يزال مسرحاً منقولاً لا ينتمي الينا رغم كثرة ما نستمده من قصص التراث والتي اتخذنا منها سبيلاً لخلق مسرح عربي) [٢٠] وفعلاً ليس هناك استجابة متصلة من قبل الجمهور العربي بالمسرح رغم جهادية الرواد وتجريبية الجماعات واخلاصها الا انها ضلت تدور في مختبرات وتجارب المسرح العالمي فمن السهل ان ترى تقارب او اوجه تشابه بين الكثير من الاتجاهات الفنية المعاصرة في المسرح كالمسرح الحي او الخبز والدمى او مسرح الشمس او مسرح (لاكومونه) الى المسرح الشعبي والفرقة الشعبية الايطالية ، دارفيو) القريبة من اتجاهات الاحتفالية وأساليب المخرج الفرنسي جان فبلار ، وزجه لمختلف الفنون في المسرح وحتى اسلوب المسرح الشرطي لماير هولد الروسي .

يرى الباحث ان الجماعات المسرحية العربية تضل رغم اجتهادها تدور في فلك التنظير المجرد اكثر من محاولات التطبيق وان هي قدمت اعمالاً مهدت لتكون قريبة من بياناتها الفكرية وهل رأى الجمهور العربي رؤيه جديدة مختلفة من خلال تجارب الجماعات المسرحية التي رات النور عبر المهرجانات ووجدت لها تجاوباً نقدياً ولكننا هل نستطيع تلمس الاستجابة الجماهيرية لها .

اي هل حدث تواصل حضاري بوظيفة المسرح . ان هذه الجماعات المسرحية استمدت مصادرها الفنية من الموروث الشعبي من مواويل واغاني وحكايات واساليب مسرحية لخلق المسرح البديل وتغير علاقات الانتاج وطبيعة العلاقة مع الجمهور منطلقين من اهمية المسرح الشعبي لا الرسمي وهذا المسرح الذي يرتبط ظهوره دائما بحاجة الجماعة لتأكيد كيانها ، وتجده دائما يتعرض للتراث التاريخي من واقع معاصرة بحث يربط تاريخ - بمعاناة المتآصر بالوجدان الجماعي بواقع الحياة ، والحياة اليومية والمشاكل الراهنة لذلك نجد ان الرقعة التاريخية التي يعطيها المسرح الشعبي تتسم عادة بالاتساع مما يجعل العرض يأخذ اطاراً شمولياً منوعاً [٢١] وهذا ما فعلته تلك الجماعات فالمسرح الشعبي اذن هو مسرح يؤرخ لوجدان الجماعة في ماضيها وحاضرها بصورة تشمل الحياة المتعددة المتداخلة من نظم وموروثات اجتماعية واخلاقية وتقاليد وعادات وكل ما يترسب من التجربة الحياتية في اللاوعي الجماعي في شكل حكايات ورموز [٢٢] ، وفي اطار بحثنا فأننا نلحظ ان فلسفة الجماعات المسرحية العربية تتحد بفعل قوتين الاولى محاولة الانفكاك من اسر المسرح الغربي وشكلهِ سعياً للاستقلال وخلق هوية مميزة عرضاً عبر الارتماء في احضان التاريخ ، والتراث والثانية تأكيد الذات عبر خلق تواصل جديد مع الجمهور متسلحين بتاريخ عريق كمعين في توثيق الرابطة والعلاقة مع الجمهور من خلال البحث عن وسائل واساليب مغايرة سواء في هندسة المكان واسلوب الاداء وعلاقات الانتاج .

واذا كانت هذه المحاولات قد وقفت عند توظيف التراث واستلهام بعض الياته الشعبية من اجل تحقيق الصيغة الجديدة للمسرح الغربي - وترسيخه في الوجدان العربي وجعله حاجة اساسية للإنسان العربي الا ان المشكلة تضل قائمة فبين فترة واخرى نلاحظ طغيان المد التجاري سواء التي تقدم التسلية والترفيه او الذي خذ يحاول اللعب على قضايا الانسان العربي مستتراً بالمسرح النقدي او التنفسي ، والامر الجدير بالذكر والذي تؤكد عليه (تلكم الجماعات في تجاربها المسرحية هو تأكيدها على ان لكل شعب اسلوبه في الفرجة ، وطبيعة في المشاركة ، والاستمتاع ، ولكل شعب في تراثه ما يحركه ويثير مكامن نفسه) [٢٣] . ومع كل التجارب المسرحية التي اجتهدت في مناقشة قضية الجمهور الا اننا نجعل السؤال مستمرا ، وعلى لسان المخرج (سعد اردش) قائلا (لماذا لم يحقق المسرح العربي وجوداً يتناسب مع كيان الامة العربية ؟ ولماذا لم

تصبح الجماهير العربية قوة ضاغطة تسعى من اجل مسرحها ؟ ويضع جوابه بصيغة الاحتمال اذ يذكر (ان المسرح العربي لم يسعى من البداية الا الارتباط بالجماهير الا البحث عن وسائل عقد هذا الارتباط ، ويدعو الى زرع اهمية المسرح في نفوس الاجيال الجديدة من خلال مراحل التعليم المختلفة ، ومنذ الطفولة) [٢٤] . ويضع سعد اردش احتمالاً اخراً وهو ان العاملين في المسرح العربي قد بذلوا جهودهم الفنية في تطوير المهنة المسرحية ولم يستهدفون التركيز على معنى الرسالة بأبعادها الحضارية والسياسية [٢٥] . ولسامي عبد الحميد رأي في هذا الصدد اذ يقول (ان العودة الى المصادر التراثية لا بد ان تكون مرتبطة بنظرة الى الاخر ... ويجب ان تتلاءم مع النظرة المستقبلية ، وان البحث عن صيغ جديدة لتأصيل المسرح العربي - تقضي منا بالضرورة البحث عن وسائل تأصيل المتفرج ايضاً اي ما يجعل المتفرج رائد من رواد المسرح متتبعاً لحركته ومساهماً في تطوره فهناك نوع من عدم الانسجام بينما يقدم على الخشبة من تجارب بأتجاه المسرح العربي وبين حماس الناس)[٢٦] .

ان تلك الجماعات لم تستطع ان تبلور وتخلق جمهوراً فهي ظلت تدور باحثة عن وسائل للتواصل والحذب وسرعان ما يشهد الزمن انحسارها ولا تترك ورائها اثراً ثم انها تقدم لنفسها اراء وافكار بصيغ بيانات دون ان تمتحن تلك الآراء في ارض الواقع رغم ان هذه الجماعات تخلط بين عدة اتجاهات مسرحية شهدها المسرح العربي جراء ظروف ما بعد الحرب الكونية وما تركته من ازمات وصدعات قاسية ، ومع ذلك فإنما يميز عملية تعاقب تلك الاتجاهات الاوربية المختلفة ، هو ان كل اتجاه او مذهب من المذاهب مثل مرحلة من مراحل تطور الفن العالمي ، اي ضمن مرحلة (الضرورة التاريخية) [٢٧] ، اي ان الاتجاهات في المسرح العربي لم تكن اثر استجابة تاريخية فهي تتحرك في ضوء الرغبة للتجاوز الشكلي والابهار الخارجي . ان السمة المشتركة لتلك الاتجاهات هي السعي الى معمارية مغايرة ومحاولة الابتعاد عن شكل مسرح العلبة ، والسؤال كم مضى على هذا الشكل لدينا حتى يعد مألوفاً وتقليدياً . فالمسرح التقليدي لم يترسخ على المستوى الزمني حيث تصبح مسألة المطبعية والمكان - والبناية - لم يشكل ايضاً عندنا رمزاً وموعداً للارتياد وبرنامجاً حياتياً وحاجة ملحة ، فالقفزات سواء في المكان والابعاد الفنية الاخرى اثرت سلبياً فهذه الجماعات لم تسطع ان تبلور جهوداً كما انها قدمت تنظيراً هو مزيج من تيارات عالمية معروفة وهذا لا يعني انها دعوة الانغلاق على الذات ونؤكد ضرورة التفاعل ضمن مفهوم التواصل مد الجسور مع الاخرين في ظل خصوصيتنا القومية .

الهوامش والمصادر

١. البيان الثاني لجماعة المسرح الاحتفالية ، مجلة البيان ، الكويت ، ١٩٧٩ ، العدد ١٦٣ ، ص ١٥ .

٢. عبد الكريم برشد ، المصدر السابق ، ص ٢١ .

٢. عبد الكريم برشيد ، محاولة البحث عن هوية متميزة لشكل المسرح العربي وبحوث ندور المسرح والتراث العربي ، الكويت ١٩٨٤ ، ص ٢٧ .

٤. ينظر احمد عثمان ، دعوة الى فتح ملف المسرح العربي برمته ، البينا ، الكويت . ع ١٦٤ ، ١٩٧٩ ، ص ٦٥ .

٥. ينظر ، عبد الكريم برشيد . المصدر السابق ، ص ٢٤ .

٦. عبد الكريم برشيد ، الانتاج المسرحي خلفياته وشروطه ، جريدة الجمهورية ، بغداد ، ع ٦٤٦٤ - ٢٤ شباط ١٩٩٠ ، ص ٧ .

* المسرح الاستهلاكي : المسرح الذي يهتم بالربط وجذب وارضاء المشاهد المريض وعادة تقرن عروضه بعدم الاهتمام بالمستوى الفني والفكري .

٧. صدام حسين ، التراث العربي والمعاصرة / بغداد / دار الحرية للطباعة ، ١٩٨٠ ، ص ٤٦ .

٨. د. علي الراعي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٦٩ .

٩. ينظر د. علي الراعي ، المصدر السابق نفسه ، ص ٥٧١ .

١٠. عبد الكريم برشيد ، بحوث ندوة التراث والمسرح ، ص ٣٤ .

١١. البيان الاول لجماعة مسرح الحكواتي ، مجلة البيان عدد ١٦٣ - ١٩٧٩ ، الكويت ، ص ١٠ .

١٢. ينظر روجيه عساف ، المسرحة اقنعة المدينة ، (بيروت ، جار المثلث للتصميم والطباعة والنشر) ، ب ت ، ص ١٨.

١٣. منحة البطراوي ، حوار مع روجيه عساف عن الحكواتي ، مجلة فضاءات مسرحية تونس ع ٥ / ٦ السنة الثانية ١٩٨٦ ، ص ١٢٢ .

١٤. ينظر البيان الاول لجماعة المسرح الحكواتي ، المصدر السابق ، ص ١١.

١٥. ينظر ، روجيه عساف ، اقنعة المدينة ، ص ٢٩ .

١٦. سعيد طه ، روجيه عساف وفرقة المسرح الحكواتي ، الاقلام . بغداد ، ع ٣ ، ايار ١٩٨٠ ، ص ١٢٦.

١٧. سعيد طه ، المسرح اللبناني ، الاقلام ، ع ٦ ، بغداد ١٩٨٠ ، ص ١٧٦ .

١٨. سعيد طه ، المسرح اللبناني ، مصدر سابق ، ص ١٧٦ .

١٩. د. ابراهيم عبد الله غلوم ، اسئلة النقد واشكالية الجمهور ، البيان ، الكويت ، ٢٦ اذار ١٩٨٨ ، ص ١٤٥ .

٢٠. د. إبراهيم غلوم ، المصدر السابق ، ص ١٥٠ .

٢١. ينظر نهاد صليحة ، مصدر سابق ، ص ١٤٠ .

٢٢. ينظر ، د. نهاد صليحة ، المصدر نفسه ، ص ١٤١ .

٢٣. ينظر ، سعد اردش ، المسرح في الارض العربية يشكل حاجة اساسية ، قضايا عربية ، ع ١٢ . س٧ ، ١٩٨٠ ، ص ٩٨٩ ؟.

٢٤. سامي عبد الحميد ، السبيل لإيجاد مسرح عربي مثمر ، فن ، نقابة الفنانين العراقيين ، ع ١ ، ١٩٨٧ ، بغداد ، ص ١٦ .

٢٥. ينظر ، د.جميل نصيف التكريتي ، المذاهب الادبية (بغداد ، دار الشرون القفافية العامة) ، ١٩٩٠ ، ص ١٧٢ .