Fnon Al-Rafidayn Journal

Journal homepage: https://fnon.uomosul.edu.iq/
ISSN: 2960-1703 (Online), ISSN: 2960-169X (Print)
Open Access Full Text Article
Vol: 3, Issue: 1

The Myth of Theatrical Centralism

Mahmoudi Hatem Tlili [1,*]

1 Independent Researcher and Theatre Critic - Tunisia

* Corresponding author: e-mail: hatem.tlilli@gmail.com

Received: 13 November 2025 Accepted: 14 January 2026 Published: 31 March 2026

Abstract:

This article examines the history of theatre as a continuous tension between the principles of openness and closure. It traces the transformation of theatre from a collective, celebratory spectacle rooted in life to an institutional structure that seeks to regulate aesthetics within a closed symbolic system. Particular attention is given to the shift from Dionysian rituals in public spaces to enclosed architectural settings, which contributed to the formation of the myth of "theatrical specificity" that positioned Greek theatre at the center while marginalizing other cultures.

The study critically engages with Western philosophical discourse, beginning with Aristotle, which established Greek tragedy as the universal origin of theatre while neglecting its shared performative and mythological roots across civilizations. It argues that this perspective is not merely a historical construction but also a mechanism for producing cultural dominance through aesthetics, whereby theatre becomes a metaphysical apparatus that legitimizes the notion of the "center" and excludes alternative cultural expressions.

Accordingly, the article proposes a deconstructive and decolonial re-reading of theatre history, highlighting the interconnected ritualistic and cultural dimensions of performance. It ultimately advances a renewed understanding of theatre as a pluralistic and transcultural phenomenon, rather than a closed Greek legacy.

Keywords: Myth, Theatrical, Centralism.

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

اسطورة التمركز المسرحي

حاتم التليلي محمودي[1]

الملخص:

يتناول هذا المقال تاريخ المسرح بوصفه مجالًا لصراع مستمر بين مبدأي الانفتاح والانغلاق، حيث انتقل من كونه فعلًا فرجويًا جماعيًا يحتفي بالحياة إلى بنية مؤسسية تسعى إلى ضبط الجمال ضمن نظام رمزي مغلق. ويركّز على التحول الذي رافق انتقال الطقس الديونيزوسي من الفضاءات العامة إلى الأبنية المغلقة، وما نتج عنه من تشكّل أسطورة "الخصوصية المسرحية" التي كرّست مركزية النموذج الإغريقي وهمّشت باقي الثقافات.

ينطلق البحث من نقد الخطاب الفلسفي الغربي، منذ أرسطو، الذي رسّخ التراجيديا الإغريقية بوصفها الأصل الكوني للمسرح، متجاهلًا جذوره الفرجوية والأسطورية المشتركة بين الحضارات. ويرى أن هذه الرؤية لا تتعلق بتاريخ الفن فحسب، بل ترتبط بآليات إنتاج الهيمنة عبر الجمال، حيث يتحول المسرح إلى أداة ميتافيزيقية تشرعن فكرة المركز وتقصي الآخر.

بناءً على ذلك، يسعى المقال إلى إعادة قراءة تاريخ المسرح من منظور تفكيكي وديكولونيالي، يكشف عن التداخلات الثقافية والطقوسية المشتركة، ويفتح المجال لفهم المسرح بوصفه بنية تعددية عابرة للمركزيات، لا إرثًا إغريقيًا مغلقًا.

الكلمات المفتاحية : اسطورة، التمركز، المسرحي.

مقدمة

يُعَدّ تاريخ المسرح، منذ نشأته الأولى، تاريخ صراع بين مبدأي الانفتاح والانغلاق: بين الفرجة بوصفها فعلا جماعيّا يحتفي بالحياة، والمسرح بوصفه بنية مؤسّسية سعت إلى احتكار الجمال وترويضه ضمن نظام رمزيّ مغلق. فمنذ أن انتقل الطقس الديونيزوسي من الساحات العامّة إلى البنايات المغلقة، بدأت تتشكّل أسطورة الخصوصيّة المسرحيّة التي جعلت من اليونان مركزا ومن بقيّة الثقافات هامشا. لقد تحوّل المسرح، في خضمّ هذا التحوّل، من احتفالٍ كونيّ متعدّد الأصوات إلى نسق فلسفيّ وجماليّ يقوم على التراتبيّة والتمركز، حتى غدا فعلا يكرّس الهرمية أكثر مما يخلخلها.

ينطلق هذا المقال من مساءلة تلك الأسطورة التي شيّدها الخطاب الفلسفيّ الغربيّ، منذ أرسطو، والتي جعلت من التراجيديا الإغريقية أصلا كونيّا ووحيدا للفنّ المسرحيّ، متجاهلة جذوره الفرجويّة والأسطوريّة المشتركة بين الحضارات. فالمسألة لا تتعلّق بتاريخ الفنّ فحسب، بل بآليّات إنتاج الهيمنة عبر الجمال نفسه، حيث يتحوّل المسرح إلى جهاز ميتافيزيقيّ يشرعن فكرة "المركز" ويمحو أثرَ الثقافات الأخرى.

من هنا، تسعى هذه الورقة إلى إعادة قراءة مسار المسرح من منظور تفكيكيّ وديكولونياليّ، يضع موضع مساءلة الادّعاء الغربيّ بالخصوصيّة، ويستكشف في المقابل المشترك التراجيديّ والفرجويّ بين الحضارات القديمة، بما يتيح إمكان بناء فهم جديد للمسرح، لا بوصفه إرثا إغريقيّا مغلقا، بل بوصفه شبكة من التناسجات الثقافيّة والطقوسيّة التي تسبق كلّ تمركز فلسفيّ أو جماليّ.

الفنّ المسرحيّ من الفرجة إلى التمركز

مولد الخصوصيّة المسرحيّة

يبدو أنّ طور الفنّ الأوّل مع الإغريق كان سديمه الجانب الميثيولوجي/الديني: إذ إلى جانب إله النظام والشعر والموسيقى أبولون، وربّات الغناء من سلالة زيوس، رفد على اليونان إله الكروم ديونيزوس، القادم من المستعمرات البعيدة، ذلك الذي شُيّدت من

[1] كاتب وناقد مسرحي تونسي، حائز على دكتوراه علوم ثقافية في اختصاص المسرح وفنون العرض

أجله المذبحة/العربة وقُدّمت القرابين. لقد وجد ذلك السـديم تحقّقه أوّل الأمر في الأسـطورة بوصـفها تفكيرا "في القوى البدئية الفاعلة، الغائبة وراء المظهر المتبدي للعالم وكيفية عملها وتأثيرها وترابطها مع عالمنا وحياتنا"[٢]، وبوصـفها أيضـا أمام ما يشـهده الفكر البشريّ من طفوليّة لم تتعقلن بعد "مفتاح القوى الروحيّة للإنسان"[٣].

تحقّقت تلك الأسـاطير بدورها من خلال تردّدها "أيّام الاحتفالات السـنوية، ولا سـيّما احتفالات الربيع، إذ يعتقد أنّ الكون يتجدّد فيه كلّ سنة"[٤]، وإزاء هذا الأمر نستطيع القول استنادا لهذا القديم من الطابع الميثيولوجيّ، أنّ الطقس الديونيزوسيّ كان له الدور الكبير في مولد التراجيديا اليونانية بوصفها هي الأخرى تعود "في جذورها إلى مرتجلات قادة جوقات الأناشيد الديثرامبية حيث كانت تؤدي"[٥] في عيد ذلك الإله العائد كلّ ربيع والمنبعث من مماته كرمز لتحقّق الخصب.

ما من شـكّ إذن في أنّ مرحلة الدين البدائي مثّلت الجينات الأولى لمولد الفنّ المسـرحيّ، ذلك أنّ تحقّقها كان فرجويا كما وجد في السـاحات العامّة إقامته، ووجد فيما هو طقسـي جوهره، أي أنّه كان يتحرّك إزاء مكان دنيويّ له زمنه الآخروي/الميتافيزيقي وذلك من خلال أشكال احتفالية لا تخلو من قدسيّة.

مع بداية اضمحلال ذلك الدين البدائي وتلاشيه، تحوّل الاحتفال الديونيزوسي إلى مجرّد وسيلة للترفيه مع الأثينيين لا فرضا من فروض عبادة الإله، فمسـألة الشـكّ الإغريقي تجاه خرافاته مثّلت قادحا لانفلات الدراما عن الجانب الطقسـي وتنظّمها شـعريّا، ما يحيلنا إلى صـيرورة جديدة ابتدأت في التشـكّل، إذ من العبادة تمّ الاتجاه إلى الطقس، ومن الطقس إلى التعقلن النظاميّ المحقق للعرض، سـيّما وأن العربة التي كانت معدّة كمذبح للقرابين مثّلت أوّل نموذج لاسـتنبات فكرة الركح المسـرحيّ الذي شـهد بدوره أشكالا مختلفة فيما بعد، كما أنّه سـاهم من خلال المسـابقات المسـرحيّة في نحت خصـوصـية المسـرح الإغريقي منذ اسـتحضـار السياسي بيزاستراتوس مهرجانا ديونيزوسيا كان بالتوازي زمنيّا مع ثورة ثيسبيس المتمثّلة في مخاطبته للجوقة، وهي مخاطبة ولّدت الحسّ الحواريّ داخل الدراما، كما حرّضـته فيما بعد إلى إبراز الفروقات بين الممثل والراقص المعروف باحتفالات وطقوس الديثرامبوس[٦].

ثمّة أسـئلة عديدة نطرحها الآن علّها تولّد مقاربة جديدة في النظر إلى كيفية تشـكل الفن المسـرحي وتحققه بعد أن كان محض احتفالات جمعيّة: فهل انتقاله إلى البنايات والقاعات المغلقة يعود إلى مسـألة الشـكّ في الدين البدائي وحده؟ وهل تلك العربة وما ولّدته من أفكار لدى ثيسبيس حيث كان يجوب بها مناطق اليونان كي يقدم عروضه وحدها هي الأخرى مثّلت منطلقا لنشأة الحوار بدل كثافة الأناشيد كما حدث مع أسخيلوس ثم سوفوكليس بزيادة عدد الممثلين فيما بعد؟.

يجيبنا خالد أمين بالقول "إن المسرح وجد بدءا في أشكاله الجماعية الشعبيّة، ثم تمّ احتواؤه ونشره من لدن الأرستقراطيّة، ومن ذلك الحين، أضحى المسرح متضمّنا داخل البناية"[٧]، ولكن بدل الاكتفاء بهذه الإجابة نعمّق أسئلتنا بشكل أدقّ، إذ ما الذي يدعو تلك الأرسـتقراطيّة إلى احتواء تلك الأشـكال الفرجويّة وما تتضـمنه من احتفالات ومن ثمّ دفعها إلى الإقامة في القاعات؟ ألا يمثّل هذا السـلوك السـلطويّ جانبا من السـيطرة على العامّة ومن ثمّة إقصـائهم في انتظار أن تتحقق الفلسـفة لتشـرّع إلى ذلك ثمّ تلقي لهم "فتاتا" مخدّرا وجد تجسّده الاصطلاحي في مفردة "التطهير"، أم إنّه عائد إلى لحظة التمدّن؟.

ثمّة إذن وعي يبشر بنهاية ذلك الدين البدئي، وضرورة جمالية حوّلت تلك العربة إلى ركح ورفعت الأناشيد إلى حسّها الحواريّ، ولكن ثمّ أيضـا العامل السـياسـي الذي نجد صـداه مع بيزاسـتراتوس وتلك الإشـارة التي لمّح إليها خالد أمين، وممّا لا شـكّ فيه، أنّ اليونان حديثا في مسـتواها الجغرافي، ليسـت نفسـها اليونان قديما، فبوصـفها إمبراطورية اسـتعماريّة كان صـدى الثقافات الأخرى مؤثّرا بالضرورة على حضارتها، وهو ما يفتح احتمالا يقول بأنّه ثمّة تراجيديا سياسيّة وجدت عنوانها في الظاهرة الديونيزوسية الوافدة

-فراس السوّاح:"مغامرة العقل الأولى"، دمشق، ١٩٩٣، ص ١١.[2] (

- كامل جوزيف:"قوّة الأسطورة"، ترجمة صقر وميساء صقر، دار الكلمة، دمشق، ط١، ١٩٩٩، ص ٢٣.[3]

- عبد الرحمان العابو:"التراجيدي في أساطير الشرق القديم"، دار نون للنشر، ط١، سورية، ٢٠٠٨، ص ٥٤.[4]

- أرسطو: "فنّ الشعر"، ترجمة ايراهيم حمادة، مركز الشارقة للإبداع الفكريّ، ص ٣١.[5]

-محمد الخطيب: "الفكر الإغريقي"، دار علاء الدين، سورية، دمشق، ط٢، ٢٠٠٧، ص ٣٢٨.[6]

[٧]- خالد أمين:"الفن المسرحيّ وأسطورة الأصل"، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط١، ٢٠٠٠، ص ٥٥.

على الإغريق إذ لم تبق على حالها كما تمّ رفدها، وإنّما تمّ تذويبها بما يتلاءم مع الديانة الأبولونيّة السـائدة في تلك الفترة، ما يؤهّل السلطة للسيطرة على الاحتفالات الجماعية سيّما وأنها تمثّل نسغا ثوريا في عديد الأحيان.

تشـابك هذه العوالم الثلاثة، مكّن الفنّ المسـرحيّ من مغادرة ينابيعه الأولى، إذ تمّ الانتقال من الزمن الآخروي إلى الزمن الدنيوي، ومن الفرجة إلى المسـرح، ومن الاحتفال جمعيّا في السـاحات العامّة إلى البنايات المغلقة، ومن الرّهان الأنطولوجي إلى الضـرورة التقنية، ومن الفرجوي الخارق والمدهش إلى التنظّم والتعقلن. يقودنا هذا الانتقال بدوره إلى القول إنّ الفنّ المسـرحيّ لم يسـتطع نحن خصوصيته إلا بوصفه محقّقا لاستقلاليته وانفصاله عمّا قبله من ذلك الصخب الاحتفالي في الأشكال الفرجوية، وهي وإن كانت تعرّف داخل حقوله من جهة تحقيقها للجانب الفرجوي فيه، فإنها في غالب الأحيان تظل خاضـعة لاكراهاته من حيث أنّه في معظمه لا يوظّفها إلا بغية اسـتثمارها نتيجة لا مآزقه فحسـب وإنّما أيضـا لإضـفاء ضـرب من ضـروب الشـرعية على تمركزه أو تراتبيته مقارنة بالثقافات الأخرى.

تطورت التراجيديا منذ ذلك عبر مراحل مختلفة، فـأسخيلوس كان أوّل من رفع عدد الممثّلين من واحد إلى اثنين مقلّلا من الدور الريادي للجوقة ليحلّ المنطق الحواري بدل كثافة الأناشـيد، وسـوفوكليس عمد إلى زيادة عدد الممثلين إلى ثلاثة لتشـهد التراجيديا بعد ذلك منعرجا تمثّل في طول الحكاية المعالجة ودخول الحوار الدرامي[٨]، ولكن اللافت في الأمر هو أنّ فعل التحوّل كان مفتقرا لما هو أنطولوجيّ، إذ كانت إقامته عند حدود المسـالك التقنية من حيث البنيات والابدالات، ومن حيث التركيز على الإجراءات الشكلية.

في كتابه "التراجيديا والفلسـفة" ينبّهنا والتركا وفمان إلى أنّ تعقلن الفنّ مع الإغريق كان نتيجة انحياز الفلسـفة إلى إله دون آخر، ما اقتضـى المراهنة على أبولون أكثر ديونيزوس، فتمّ الأخذ بالطقوس إلى البنايات ليحلّ الشـكلي بدل الطقسـي، ومن ثمّ الإعلان عن مولد الفنّ المسـرحيّ، ولكنه يشـير في المقابل إلى أنّ الفعل الفلسـفيّ الجادّ كان أقلّ عمرا من التراجيديا، إذ أنّ "فلسـفة القرن السـادس قبل الميلاد مختلفة تمام الاختلاف عن فلسـفة القرن الرابع قبل الميلاد. وفيلسـوفا القرن الرابع اللذان تناولا التراجيديا مطوّلا أي أفلاطون وسـقراط كتبا طروحاتهما بعد أن مضـى الشـعراء التراجيديون العظام في الغابرين"[٩]، وعلى هذا النحو نقرأ لـسـاره كوفمان شذرة تقول بأنّ "مصير الفلسفة ومصير التراجيديا واحد"[١٠] فنتساءل عن ذلك الموروث التراجيدي في نظر الفلسـفة الإغريقية وما أنتجته بصـدده، وما إذا كان اللاحقون قد جدّدوا في ذلك أم أنّهم ظلّوا عند حدود الجمالية الأرسـطية وعولمتها فيما بعد، بما يعنيه القول من تمركز للفنّ المسـرحيّ واعتباره النموذج الأوحد في حيّز فعل تراجيدي حدّدته شـروط حضارية غذّت بدورها التمركز الثقافي لحضارة دون أخرى.

أرسطو وأسئلة التراجيديا

يبدو أنّ كلّ باحث في التراجيديا الإغريقية يجد نفسـه أمام مفارقة عجيبة تثير فيه كمّا هائلا من الأسـئلة، وذلك من خلال عقد مقارنة بسـيطة بين التراجيديات وبين ما كتبه حولها أرسـطو في "فنّ الشـعر"، فما نلاحظه ونحن نقرأ هذا الفيلسـوف أنّه لم يكن مكترثا بمواقف الشـعراء التراجيديين ورؤاهم حول العالم، إنّما تناول تلك التراجيديات من حيث وظيفتها الاجتماعيّة والنفسـيّة، ومن حيث القوالب الجماليّة والشـكليّة، فهو من جهة يبحث عن علاج من شـأنه تحقيق الأتراكسـيا للمتلقّي وقد وجد عشـبته في جسـد مصـطلحيّ هو "التطهير"، ومن جهة ثانية يقنّن التراجيديا تقنيّا وفنّيا فيعرّفها على أسـاس أنّها "محاكاة لفعل جادّ، تامّ في نهايته، له طول معيّن، في لغة ممتعة لأنّها مشـفوعة بكلّ نوع من أنواع التزيين الفنّي، كل نوع منها يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحيّة: وتتمّ هذه المحاكاة في شكل دراميّ، لا في شكل سرديّ، وبأحداث تثير الشفقة والخوف، وبذلك يحدث التطهير"[١١].

نكتشـف، من خلال ما سبق، أنّ قراءة أرسطو للتراجيديا لم تحد عن مسارين أساسيين، الأوّل فنّي/جماليّ أمّا الثاني فوظيفيّ، ما يدعّم صحّة ما ذهب إليه مجدي كامل في كتابه "أرسـطو: المعلّم الأوّل" وذلك بالقول أنّه مع التطهير الأرسـطي "لم تعد المسـرحيات

[8] - أرسطو: "فنّ الشعر"، ص ص ٩٤/٩٥.

[9] - والتر كاوفمان:"التراجيديا والفلسفة"، ص ٥٥.

[10] - Sarah Kofman: « Neitzshe et la scène philosophiques », Paris, Galiléo, 1986, P 11.

[11] - أرسطو: فنّ الشعر"، ص ١١١.

جزءا من الشعائر والطقوس، بل أصبحت تؤدي وظيفة نفسيّة واجتماعيّة من خلال التأثير على الجمهور"[١٢]، ما يعنيه الأمر من تخلّ عن كلّ رهان ميتافيزيقيّ يحمله المسرح بما له من خصوصيّة جديدة ألقت بظلالها على التجارب اللاحقة فكانت مثابة العبء على كلّ محاولة تجديديّة.

ظلّ النموذج الأرسطي عالقا بأذهان المسرحيين ومعظم أعمالهم، وما زال يطرح نفسه حدّ هذه اللحظة، فبالرغم من تقويض الفلسفة الأرسطية بتقويض مبادئها الملخّصة في مبدأ الثالث المرفوع والقائل بأنّ للشيء بالضرورة صفة مّا ونقيضها وهو ما نفت الأبحاث الفيزيائية مزاعمه باكتشاف يقول أنّ للضوء مادّة وموجة في ذات اللحظة[١٣]، وبالرغم من الجراحات الفلسفيّة التي ألحقها نيتشه بالتراجيديا في مفاهيمها الأرسطيّة وذلك من خلال وصف جماليته تلك بالأخلاقيّة، إذ عبّر في أكثر من شذرة ومن كتاب عن عدم جدواها من حيث وظيفتها المتمثّلة في التطهير، متهكّما بالقول إنّ "هذا التخفيف العلاجيّ الذي يسمّى التطهير بالعبارة الأرسطيّة، لا يعرف فقهاء اللغة أين يتمّ تصنيفه بالضبط: هل هو ظاهرة طبّية أم ظاهرة أخلاقيّة"[١٤]، ومشكّكا أيضا من خلال سؤال انكاريّ طرح نفسه بقوّة مفاده "هل صحيح، مثلما يريد ذلك أرسطو أن المأساة المسرحيّة تطهّر المستمع من الخوف والشفقة، بحيث يعود إلى منزله هادئا، ساكنا"[١٥]، ولكنّه تجاوزيّ أيضا عبر تعريف جديد يطرحه بالقول "إنّه ليس بالضبط زعزعة المشاهدين بالآلام ! لقد كان الأثينيّ يذهب إلى المسرح ليستمع إلى الكلام الجميل: كان الكلام الجميل الشغل الشاغل لسوفوكل"[١٦].

في المقابل، وبما أن كتاب فنّ الشعر لا يعدّ وثيقة تاريخية فحسب وإنّما أيضا تأريخيّة تجعلنا نطّلع على تطوّر الفنّ الأثينيّ في مرحلة ما من التاريخ، فإنّه ثمّة من ظلّ ينظر إلى الجماليّة الأرسطيّة ويفسّرها "من قبيل الصرعة، كما لو كانت نصّا مقدّسا"[١٧].

إنّ لفظة "المقدّس" التي وصف بها والتر كاوفمان "المزاعم" الأرسطيّة، هي التي سنحاول من خلالها الإشارة لا إلى عقم التجارب المسرحيّة والتيارات الفنّية بل إلى عدم تقويضها نهائيّا التصوّر الأرسطي حول التراجيديا والخصوصية المسرحية من حيث تمركزها الإغريقي، فمن طبيعة المقدّس أنّه مطلق بإطلاق/مفرد ينفي التعدّد، ولكنّه يقبل التأويل شريطة أن لا تتمّ منافسته في تلك القدسيّة التي يتّصف بها، كأن يظلّ وحده النموذج، وهذا ما نراه جليّا إزاء الفعل المسرحيّ، حتّى أن الجماليّة الأرسطيّة ظلّت سائدة لتتفرّع عنها "طوائف" و"مذاهب" جديدة قدّمت نفسها على إنّها جماليات هي الأخرى، غير أنّها ظلّت عند حدود تلك التركة القديمة، فجدّدت فيما هو شكليّ وقوالب جماليّة وفيما هو متعلّق بوظيفة المسرح، بينما حافظت على ذلك التأبين الميتافيزيقي لما هو ميتافيزيقي في المسرح إلى حدّ جعل من أنطونان أرطو يصرّح بنبرة غضب مفادها قوله "إنّ الحالة الاجتماعية الراهنة حالة ظالمة تصلح للهدم، وإذا كان من شأن المسرح أن ينشغل بها، فمن شأن المدفع أن ينشغل بها بها أكثر منه"[١٨].

نستخلص من ذلك أن التجديد الذي كان يلقي بتصوراته على المسرح، كانت تقوده الضرورة الفنّية/الجماليّة والوظيفة الاجتماعيّة، فلم تحدث القطيعة مع "الدوغم" الأرسطيّ، وإنّما تمّ تشغيله بما يلاءم راهنيّة كلّ حدث مسرحيّ له ارتباطاته الفنّية/التقنيّة والسوسيولوجيّة، ما كرّس غربة هذا الفنّ عن ينابيعه القديمة وتعميقها.

يخبرنا زولا عن التحوّلات المسرحيّة بالتأكيد على أنّها نتاج "الفكر المنطقيّ والعلميّ، واللجوء إلى الملاحظة والتجريب"[١٩] وهي فرضيّة تجد دعما لها من قبل فرضيات أخرى تقول بأنّه "إذا ظهرت ملامح تغييرات عميقة فإنّنا نلاحظ أنّها لا تعود إلى نظريات جماليّة ولكن إلى الإمكانيات التقنيّة الجديدة"[٢٠]، ما يجعلنا ندرك سلطة النموذج بوصفه ثابت/لا متغيّر يحشر نفسه باستمرار ضمن ما

---

[12] - مجدي كامل:"أرسطو: المعلّم الأوّل"، دار الكتاب العربيّ، ط١، ٢٠١١، ص ٢٣٧.

[١٣] - محمد فتحي عبد الله: "الجدل بين أرسطو وكانط"، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر والتوزيع، ط١، ١٩٩٥، ص ١٠.

[14] - Freidrich Neitzsche: « La naissance de la tragedie », P 148.

[15] - نيتشه: "انسان مفرط في انسانيته"، ترجمة محمد ناجي، ج١، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، ١٩٩٨، ص ١١٦.

[١٦] - نيتشه: "العلم الجذل"، ترجمة سعاد حرب، دار المنتخب العربي للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠١، ص ٨٣.

[17] - والتر كاوفمان: "التراجيديا والفلسفة"، ص ٥٥.

[18] - آرطو: "المسرح وقرينه"، ترجمة سامية أسعد، دار النهضة العربيّة، القاهرة، ص ٣٤.

[19] - Zola in veinstein André: « Le théâtre expérimental », La naissance du livre, Paris, 1986, P 11.

[20] - Sonrel Philippe: « Encyclopédie du théâtre comparai », Voll , Publication de France, 1975, P 14.

هو متحوّل/متحرّك على الرغم من تجاوز الجمال المطلق بمعايير جمال جديد زمنيّ ونسبيّ. والمتأمّل في مسار التجارب المسرحيّة وتياراتها يلاحظ أنّه ثمّة من لجأ إلى التراجيكوميديا بوصفها تمثّل مسرحا لا نظاميّا يتجاوز السائد من القواعد، وأنّه ثمّة من ظلّ عند حدود منزلة الممثّل وماهيته إذ مع ستانسلافسكي، مثالا، كان عليه (الممثّل) "أن يحاكي نفسه باسم الشخصيّة المسرحيّة لا بصيغة الشخص الثالث "هو" ولكن بصيغة الشخص الأوّل "أنا""[٢١]، وإضافة إلى ذلك ذهب جروتوفسكي إلى إمكانية التخلّي عن الأزياء والإضاءة والتأثيرات الصوتية مؤكدا على حضور الممثّل والجمهور[٢٢]، أمّا بريخت فقد عقد محاولة تمثّلت في امكانيّة الاطاحة بمفهوم التطهير الأرسطيّ واستبداله بمفهوم آخر هو التغريب معتقدا أنّه من الضروريّ على المسرح "أن يتحدّث بصورة قاطعة بلسان عصره"[٢٣]. من جهة أخرى كان اهتمام البعض متعلّقا بشكل فضاء العرض أو محاولة ابتداع نظريّة للسينوغرافيا كما هو الحال مع أودولف آبيا A. Appia وإدوارد كوردن كريغ G. Graig أو مع كانتور من حيث اعتماده على سينوغرافيا لا قيمة لها في الحياة واهتمامه المتزايد بتشظّي عناصر التعبير المسرحيّ بعضها عن بعض[٢٤].

لا يمكننا أن نسوق كلّ الأمثلة عن التيارات المسرحيّة واتجاهاتها، ومن ثمّ تشريحها وتفكيكها، ذلك أنّها ستحيد بنا إلى اتجاه آخر غير مرمى فكرتنا المراد إعلانها هنا، إذ ما نريد قوله أنّ تلك التجارب لم تهدم الحصن المسرحيّ كي تنفذ إلى جوهره وتغيّره، وإنّما كانت تحاول طلاء ذلك الحصن بشكل مغاير عن السابق، ما دعّم حضور الرهان الأرسطيّ على الدوام.

علاوة على ذلك، وقبل أن يعترف العديد من النقّاد والمنظرين بأزمة المسرح الغربيّ حيث نشأت تلك الدعوات المبشّرة بضرورة العودة إلى القدم من قديمه، طال النموذج من جهة التراتبية المسرحيّة جلّ المسرحيين في بلدان غير غربيّة ما عوله وفقا لتلك التصوّرات، حتّى أنّ تلك العودة لم تمثّل في حدّ ذاتها خروجا من الشراك التي سجنت هذا الفنّ، وإنّما ولّدت بدورها نوعا من المثاقفة المزعومة سنشير إليها لاحقا إذ أنّ وهم التراتبيّة وجد سنده فيما هو فلسفيّ أيضا.

النموذج ووهم التمركز الفلسفيّ

تذهب عديد الدراسات والبحوث إلى نفي إمكانية وجود مسرح آخر غير المسرح الغربيّ من حيث خصوصيته تلك، وهي وإن كانت صائبة في أحيان عديدة، إلا أنّها تحجب حقائق عديدة تجعلنا نشكّك فيما ذهبت إليه، فمنطلقها المعرفيّ كانت بداياته ما بعد التكوّن والتمركز الإغريقي فالأوروبيّ، ثم تصدير مسرحهم بوصفه في نظرهم النموذج الأوحد.

غذّت هذه الفكرة أسطورة التراتبية والأصل، سيّما أنّها وجدت ذريعتها من خلال أوهام فلسفيّة غذّت بدورها مقولة التفوّق الغربي، فظلّ هذا الاعتقاد سائدا إلى مدى بعيد، ما يدعونا إلى تفكيك الخطاب الفلسفيّ/الغربيّ في حدّ ذاته، بالكشف عن تناقضاته.

يكاد التاريخ الفلسفيّ أن يكون مرتبطا باليونانيين وحدهم، وهو أمر قد يقوّض فكرة البحث عن الأصل، فمثلما لا ننكر أهمّية الإغريق في ذلك، لا يمكننا أيضا أن نهمل الجانب الذي يبين جنينيّة الفلسفة ذاتها من حيث تراثها منذ قدم القديم سيّما مع الحضارات الشرقيّة[٢٥]، الفرعونية والفارسيّة خاصّة.

من حيث التأريخ للفلسفة، ذهب أرسطو إلى التلميح عن الفلاسفة الأوائل فلم يذكر غير اليونانيين، وذهب هيقل إلى تقويض إمكانية الفعل الفلسفيّ الشرقيّ من حيث وصف اشتغاله على أنّه متفاعل ومرتبط ومتأثّر بما هو دينيّ[٢٦]، وبالتالي منح اليونان دون غيرها من الحضارات القيمة الفلسفيّة، وما يزيد هذا الرأي غلوّا ويضعه في خانة التمركز الأوروبي وحده، ما نقرأه في إحدى الشذرات للمفكر بارتيليمي سانهيلير حيث يقول "إنّ الفلسفة الشرقيّة لم تؤثر في فلسفتنا"[٢٧] بما يعنيه ذلك من اعتراف ضمنيّ ومبطّن يتمثّل أوّل الأمر في التمثّل الفلسفي لدى الشرق، ثم يعكس عامل القوّة/السلطة من حيث استثمارها للجوانب الثقافيّة

---

[21] - طلال درجاني: "المسرح: المخرج والممثل،منهج ستانسلافسكي"، كتابات معاصرة، عدد ٥٣، ٢٠٠٤، ص ١٠٣.

[22] - جروتوفسكي: "نحو مسرح فقير"، ترجمة كمال قاسم نادر، دار الشؤون العامّة، بغداد، ١٩٨٦، ص ١٧.

[٢٣] - بريخت: "الأرجانون الصغير"، ترجمة فاروق عبد الوهاب، مركز الشارقة للابداع الفكري، هلا للنشر والتوزيع، ص ٤٣.

[24] - Kantor Tadeuz: « Le theatre de la mort », Edition L'age l' homme, Lausanne, 1977, P 69.

[٢٥] - ابراهيم عبد الله: "المركزيّة الغربية: اشكاليّة التكوّن والتمركز حول الذات"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، ١٩٩٧، ص ٢١٣.

[٢٦] - هيقل:"محاضرات في تاريخ الفلسفة"، ترجمة خليل أحمد خليل، المؤسسة الجامعيّة للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٦، ص ٤٨.

[٢٧] - بارتليمي سانهيلير: "مقدمة ترجمة الكون والفساد لأرسطو"، ترجمة أحمد لطفي السيد، الدار القومية للطباعة والنشر، ص ٠٤.

لغيرها من الحضارات، فهذا الرأي المتمثّل في تحديد الفلسفة يونانيّا، يوهمنا بتقويض المرحلة الأسطوريّة بوصفها الينابيع الأولى من حيث أنّها تمثّل مشتركا اغريقيا وشرقيا حدّ السواء، ولكن لا يمكن حجب مغالطاته تلك، كما أنّه لا يمكن أن يغفل حقائق تاريخيّة تمثّلت في أنّ جذور العظمة اليونانية لم تكن من داخل حضارتها وحدها، وإنّما يعود أيضا إلى استفادتها من مستعمراتها واحتكاكها بمعظم الحضارات الأخرى خاصّة تلك التي نشأت ما بين النهرين وغيرها كالحضارة الفرعونية.

إن معركة من هذا القبيل تبحث عن فكرة الأصل، لا يمكن أن تغذّي إلا حالة التمركز سواء من خلال تفوّق الآخر/الغربيّ أو من خلال تمركز مضادّ/شرقيّ يراد به ردّة الفعل، كما لا يمكن أن تتعدّى رهاناتها حدود العقم الفلسفيّ والحضاريّ أيضا، ذلك أنّها تشطب مبدأ التفاعل والتناسج الثقافي وتغذّي ما هو دوغمائيّ يشرّع للتصادم.

يبدو أنّ نيتشه من الذين وقفوا حصنا منيعا بغاية نفي مزاعم البحث عن فكرة الأصل، ولكنّه لم يتورّع هو الآخر في الذهاب إلى القول بأنّ لليونانيين وحدهم حكماء بينما لدى الآخرين قدّيسين[٢٨]، ممّا يحيلنا أن نقده لأفلاطون وأرسطو لم يتجاوز الدائرة الإغريقية نفسها خاصّة بعد تمجيده لسطاليس ووصفه بالفيلسوف الرياديّ[٢٩]، إلا أن المريب في الأمر هو انسجامه مع نبيّه زاراتوسترا المشرقيّ، فبالرغم من كونه يمثّل عدوّا لدودا لكافّة الأنساق الفلسفيّة، إلا أنّ إقامته عند حدود المثاقفة لم تتجاوز تلك النظرة المتعالية المستثمرة للآخر، ممّا يجعله مموضعا في شراك التمركز الغربيّ ورهين تلك المغالطات الفلسفيّة.

إنّ تشغيل الديونيزوسية فلسفيّا بغية الحفر فيما هو تراجيدي مع هذا الفيلسوف، يضعنا أمام إشكالية تبحث عن المختلف في مفهوم التراجيديا بين التراجيديات في حدّ ذاتها، والتراجيديات من حيث تمثّلها أرسطيّا، وهي إشكالية وإن كانت لها قابليّة نقض الخصوصية المسرحيّة كما ولدت مع الإغريق، فإنّها أيضا تعيدنا إلى التصوّر الأسطوريّ الأوّل والذي من شأنه أن يدين المنظورات التي جعلت منه يتعقلن مسرحيّا وفلسفيّا.

إزاء هذا التصوّر النيتشويّ، يمكننا نقض المركزيّة المسرحيّة اليونانيّة ذاتها، ففعل العودة إلى الماقبل أرسطيّ من قبل فيلسوف الدّينامية (نيتشه)، ووضع تعريف جديد للتراجيديّ بوصفه لا يبشّر بالتخلّي عن الحياة وإنّما يحرّض على اللذّة والصخب الديونيزوسيّ، يمكّننا بشكل أو بآخر من استنبات مدار جديد يوازي المدار النيتشويّ وذلك من خلال تشغيل الرّوح التمّوزيّة/الديونيزوسية لا فلسفيا فحسب، وإنّما أيضا مسرحيّا. فذهابه إلى القول بأنّ التراجيديا "فنّ تأكيد الحياة"[٣٠] يبين ويحيل على ضرورة هدم مفهوميّ للتصورات السائدة فلسفيا ومسرحيا، كما يحيلنا إلى أنّ الفنّ يتخطى حدود المركزية والخصوصية المغلقة والأحادية، إذ تكمن إقامته داخل الحياة نفسها، بوصفه ذلك النسغ العظيم أين تلتقي التجارب الإبداعية فيما وراء الزمان والمكان، ولكن أن نظلّ عند حدود الخطاب الفلسفيّ والمسرحيّ المشرّع لظاهرة الإعلاء من نزعة التفوّق والأفضليّة، فإنّه لا يمكننا تقويض تلك المركزيات الثقافية أو تفكيكها بالبحث عن المشترك فيما بينها، سيّما وأنّنا نتحرّك تحت رقابة جسد مصطلحيّ هو "الميتامسرح" بوصفه وليدا لتلك الخلخلة المفهوميّة التي حدثت في حقول المسرح، ولتلك الجراحات العلميّة والفلسفيّة التي كان من شأنها الإطاحة بما هو مطلق من تصورات لا تغذّي إلا فكرة التمركز.

المشترك: نحو تناسج السياقات الثقافية

وهم المركزية الثقافيّة

من قديم الفنّ المسرحي إلى حديثه، لم تخلخل بعد وبصفة نهائية، تلك المغالطة التاريخية، التي اعتبرت التراجيديا حكرا على اليونانيين والغرب وحدهم، ورغم أفولها منذ ستينات القرن الماضي، وإعلان مولد الميتامسرح وريثا شرعيا لها كما أشرنا سلفا مع أبيل Abel، إلا أن تلك المغالطة ظلّت عالقة في أذهان معظم النقاد، بما في ذلك العرب منهم، وهنا يجدر بنا استحضار المقولة النيتشوية التي ذهبت إلى القول بأن "أصل التراجيديا الإغريقية لم يعالج قطّ، ولم يطرح بجدّية بتاتا"[٣١]، ولكنّنا بدل التسليم بهذا الرأي، نطرح السؤال التالي: لماذا لم يتمّ ذلك؟ وهو في نظرنا سؤال إنكاري لا يبحث عن إجابة بقدر ما يحرّك المسكوت عنه، ذلك

---

[٢٨] - نيتشه: "الفلسفة في العصر المأساوي الإغريقي"، ترجمة سهيل القشّ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ةالتوزيع، ط٢، ١٩٨٢، ص ٤٢.

[29] - (م، ن)، ص ٤٦.

[٣٠] - نيتشه: "هذا الإنسان"، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، دار التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ٢٠٠٥، ص ٩٢.

[31] - Friedrich Nietzshe : « La naissance de la tragédie ». P 49.

المتعارف عليه، ولكن وقع تهميشه من قبل سلطة معينة ظلّت لدهور تحاول إخضاعه كي لا يفور ويفكّك تلك المركزية الثقافية التي تطرحها النزعات الكولونيالية، بادّعائها التميّز في مجال الفنّ المسرحي، وأحقّيتها في تحديد دلالاته ومفاهيمه، كأن يصبح بضاعة قابلة للاحتكار ، وأداة للسيطرة، حتّى إنّه رغم التحوّلات التي شهدها طيلة حقبة طويلة من الزمن، والتي أوصلته إلى حدث الانفصال عن تلك الطقوس الاحتفالية، ممّا دفع به إلى الوقوع في مآزق فنية، جعلت منه يلتجأ في نهاية المطاف إلى استشراف آفاق المثاقفة خارج المركزية الأوروبية[٣٢]، والعودة إلى ما هو طقسي وبدائي، مازال ينكر أهمّية تلك الأصول، بوصفها تجلّيا للتناسج الثقافي، ذلك أنه لم يتعامل معها من منطلق الإثراء والتنوع والاختلاف، وإنما وظّفها لحلّ مآزقه تلك، وهو منطلق براغماتي من خلاله "يروم البحث في مسرح المثاقفة، ضمنيا وأحيانا بشكل علني، تركيز الاهتمام على استثمار العناصر غير-الغربية في المسرح الغربي، وليس بالعكس، وهو بهذا الصّنيع يكرّس هيمنة النموذج المسرحي الغربي من خلال الاحتفاء بانجازاته المبنية أساسا على تفاعله مع آخره"[٣٣].

ولمزيد من التوضيح، نستطيع القول، إن هذا الفن، الذي سمّي منذ زمن قصيّ بالمسرح، هو في حقيقة الأمر، تلك التراجيديا، القائمة على العنف، والاحتفال، والألم، والتي تمّ تقنينها واحتوائها كي تكون لها نزعة تنظيمية ومؤسساتية، منذ أن احتكرتها الأرستقراطية واحتوتها في البنايات أو قاعات العرض[٣٤]، بعد أن كانت تقام في السّاحات العامة، أي أنها كانت ملكية مشتركة، تحمل في تخومها تلك الطقوس الدينية والاحتفالات الشعبية، وهنا منبت الأصول المسرحية، وهي أصول لم يعرفها اليونانيون وحدهم[٣٥]، وإنما هي ظواهر ثقافية شهدتها معظم الحضارات وخاصة الشرقية منها، مما يؤكد على أن جينات الفن المسرحي كانت بمثابة ظواهر تتناسج ثقافيا بين شعوب عدّة، وليست خاصّة بالتقليد الغربي وحده، ولكنّ قد تظلّ له الأسبقية في تأصيل هذا الفنّ، من حيث إعطائه تلك الخصوصية التي تميّزه عن باقي الفنون الأخرى، وهي خصوصية لا تتنزّه عن النقد، ذلك أنها تحمل عثراتها من خلال نزعتين عبرهما تنشأ فرضية مراجعة مفهوم هذا الفنّ وتقويضه، الأولى نزعة كولونيالية موغلة في التعصّب، تدّعي المركزية الثقافية، ولا تلتجئ إلى الآخر من قبيل الاختلاف، وإنما من خلال استثماره، والثانية وقوف المسرح الغربي المعاصر الآن على شفا جرف هار، أي أنه بات يعيش أزمة خانقة، بعد أن صارت حياة الإنسان الغربي منتظمة في مناهج علمية صارمة، وهو ما دفعه إلى البحث عن تلك التيارات غير المرئية لدى الشعوب الأخرى، كالطقوس والتعازيم والتوريات والأحاجي والنذور، وقد كان ذلك خاصّة مع أنطونان أرطو[٣٦] ، ومن بعده بيتر بروك[٣٧] وآخرين، وهو ما يبطل تلك الخصوصية المزعومة التي ادّعت الاكتمال، ولنا في ذلك دليل آخر كان بمثابة اعتراف صرّح به أوجينيو باربا عبر قوله "لا بدّ من الإشارة إلى أنّ المسرح التقليدي عبارة عن نموذج من أصل أوروبي أو غربي جرى فرضه على الثقافات الأخرى"[٣٨]، وهو اعتراف ضمني يكشف ويدين تلك النزعة الكولونيالية، ممّا يتيح لنا إمكانية تقويض المبدأ القائل بتفوّق الآخر فنّيا، إذ أنّ عامل القوّة له دوره في طمس التجارب المحلّية للشعوب، وهي تجارب مغايرة وفريدة وملهمة، من الممكن النّظر إليها على أساس أنّها نطفة للتأسيس خارج دائرة التبعية، فللثقافات الأخرى تاريخها وذاكرتها، من خلال تعدّد الظواهر التعبيرية والطقوس الاحتفالية وتنوعها، وهي نفسها التي انطلق منها المسرح الغربي وعاد إليها.

وهم التمركز المضادّ

أشرنا في العنصر السابق إلى المركزية الثقافية الغربية وإلى جانب من جوانب تكوّنها، وفي نفس الإطار لمّحنا إلى وهمها، وإمكانية خلخلة بنياتها، ذلك أن تاريخيتها قديمة قدم الفن المسرحي نفسه، رغم إن تجلياتها وتمظهراتها لم تتضح بشكل علني وسافر إلا

---

[32] - Patrice Pavis :« the inter cultural Reader». Londen and New York: Routledge. 1996. P 19.

[٣٣] - جماعيّ: "الفرجة والتنوع الثقافي"، مقاربات متعددة الاختصاصات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، ط١، ٢٠٠٨، ص ٤٠.

[34] - خالد أمين:"الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل"، ص ٥٥.

[35] - George steiner: « La Mort de la tragédie ». Edit, Gallimard. 1993. P 11.

[36] - A. Artaud: « Le théâtre et son double ». Paris. Gallimard. P 64.

[37] - بيتر بروك: "المكان الخالي"، ترجمة سامي عبد الحميد، جامعة بغداد، ١٩٨٣، ص ٦٦.

[38] - أوجينيو باربا مسرح أدونيد، ترجمة فاروق الأسدي، مجلة الحياة المسرحية، سوريا، عدد ١٢/١١، ص ٤٦

حديثا، وخاصة بعد التصادم الحضاري الذي وضع السياسة الاستعمارية نفسها على محكّ الإدانة، وكشف في نفس الوقت عن عقم المسرح الغربي، الذي بات رهين العودة إلى تلك الأشكال الاحتفالية والفرجوية التي تمّ تعريفها على أساس أنها درامات بدائية[٣٩]، وبرغم ذلك، فإن هذه المركزية لاقت أوّل الأمر هامشا كبيرا من التغلغل في صلب شعوبنا، سواء كان ذلك عبر التبعية أو من خلال سلوكات أخرى، فـ"نتيجة لصدمة اللقاء مع المستعمر تلاشى الوعي العربي باختلافه الثقافي مفسحا المجال أمام سيرورة من الإقصاء الذاتي، ممّا أدّى إلى تبنّي النماذج المسرحية الغربية على حساب تطوير تقاليد الفرجة المحلّية".[٤٠] لكن بعد أن استلزمت مرحلة ما بعد الكولونيالية كتابة التاريخ الثقافي الخاصّ، وموروث الهوّية المغتصبة، والمهمّشة، قوبلت تلك المركزية بمركزية مضادّة، ذلك أن الفعل المسرحي العربي وجد نفسه منخرطا في صلب المقاومة، ولكنّ هذه المقاومة كانت بمثابة ردّة فعل بافلوفية، هذا إن لم تكن مقاومة ملغومة، تدّعي الثورية، ولكنّ مناهجها كانت تصبّ في خدمة الامبريالية، ولم تكن حافلة بذلك المفهوم الذي يصفها على إنها "نهج بديل في تصوّر التاريخ البشري"[٤١].

لا نعتبر مفهوم المركزية المضادّة مفهوما علميا ونقديا صرفا، ولكنّنا نستخدمه هنا لتبيان مآزق التجارب المسرحية العربية، فإن كان الآخر/ الغربي قد أوفد مسرحه الخاص، وطمس الموروث الشعبي، وهمّشه، معليا من كبرياءه الذي يزعم امتلاك الحقيقة المطلقة، فإن تجاربنا هي الأخرى، في جانب منها، كانت تمثّل مركزية بدورها، وهي مركزية تدور في فلكين، الأوّل يحملها إلى الإقامة في مناخ الهويّة المتعصّبة، الرافضة لفعل الاختلاف، ممّا يضعها في خانة التصادم، وينفي عنها فعل المساءلة النقدية والإبداعية، أمّا الثاني فقد كان ينحدر من سوء توظيف لذلك الموروث، وقراءته قراءة نصّية، ظاهراتية، تجعل من الاشتغال عليه مجرّد فعل سطحي، وأبعد من ذلك، فقد نشأت هذه المركزية من خلال جهل، لا نظنّ أنّه متعمّد، بذلك الموروث، الذي تمّ اختزاله في حقبة تاريخية معيّنة، ونفى عنه إمكانية الحلول في فترات أخرى قديمة قدم الحضارات الشرقية نفسها.

لقد حفل مسار المسرح العربي، بعديد المساءلات والدراسات النقدية، وهي التي سمحت لنا بقول ما ذكرناه سلفا، إذ كانت تلك هي محصلة رؤيتنا النقدية، ولتبيان ذلك، نستطيع الإشارة إلى بعض الأمثلة على سبيل المثال لا الحصر، ومنها تلك البحوث المغربية التي تناولت مواضيع الفرجة بالدراسة، وقرنتها بمناهج حديثة كالأنثروبولوجيا والاثنوسينولوجيا، واستطاعت من خلال ذلك خلخلة المفاهيم التقليدية للمسرح، ولكنّ تلك البحوث لم تعد بما فيه الكفاية للحفر في الأصول التراجيدية، وإنما اكتفت ببعض الأشكال الفرجوية التي كانت نشأتها ذات منحى تاريخي لم يتجاوز فترة بروز الديانة الإسلامية، ومن بين الأشكال نستطيع أن نذكر العيساوية ونار عاشوراء والاصطنبالي. وبرغم الوعي النقدي الذي أشار كم مرّة إلى أنّ الجينات الأولى للمسرح كانت قديمة قدم الأساطير وما قبل الديانات التوحيدية، إلا أن الإسهامات الكتابية، والتي من شأنها أن تراكم معرفيا، حول هذا الموضوع، ظلّت تكاد تكون منعدمة، وهو ما من شأنه تأبيد محنة الفعل التغييري للثقافة العربية في مواجهتها الآخر الذي زعم أنّ "مسرح التعزية هو المسرح المحلّي الوحيد الذي أفرزه العالم الإسلامي"[٤٢] وهو رأي نستطيع تقويضه بسهولة، ذلك أن هذا المسرح لم تكن نشأته شرقية (نسبة إلى إيران أو العراق) زمن الحقبة الإسلامية كما تمت الإشارة إلى ذلك، وإنما كانت أصوله مع مصر الفرعونية، كما سنثبت ذلك لاحقا.

المشترك: نحو تفكيك المركزيات

في سياق ما ورد سابقا، نستطيع القول إنه لا يمكن الحديث عن المسرح في ظل هذه المغالطات المفهومية التي أنتجتها السياسات الثقافية القائمة على التصادم، بمعزل عن جيناته الأولى والمتمثلة في تلك الأشكال الفرجوية، لا من قبيل حصره أو نفي ابدالاته وتحوّلاته، ولا من قبيل أصولية تعود به إلى مناخ البدائية، ولكن من قبيل إجراء مساءلة حول كيفية نشأته تلك، عبر محاورة فلسفية تقول بأن "ما يحتويه المفهوم من مركبات، وما يصاحبه من علاقات مع الغير، يؤلفان سؤال إبداع المفاهيم"[٤٣]، وعليه

---

[39] - Bastide Royer: « Art et société », Payot. Paris. 1997. p76

[40] - خالد أمين:"الفنّ المسرحي وأسطورة الأصل"، ص ٤٢.

[41] - إدوارد سعيد: "الثقافة والإمبريالية"، ترجمة: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط٣، ٢٠٠٤ ، ص ٢٨٦.

[42] - Peter J. chilkowsky (ed),Taziyeh: « Ritual and drama in Iran », New York University Press. 1979. P1.

[٤٣] - جيل دولوز وفليكس غتّاري: "ما هي الفلسفة"، ترجمة وتقديم مطاع صفدي، مركز الإنماء القومي، ط١، لبنان-بيروت، ١٩٩٧، ص١٣.

فإن تبنّي فكرة البحث الأصـول، كانت بهدف التأكيد على ذلك البعد الإنسـاني القائم على ثنائيتي المختلف/المشـترك، خارج إطار تلك الأطروحات التصادمية القائمة أساسا على نزعة السيطرة.

ولأنّنا أشـرنا إلى أن تلك الأصـول متمثّلة أسـاسـا في تلك الطقوس الاحتفالية، الملفّعة بغير قليل من الحكمة التراجيدية، والتي ادّعى ملكيتها أولئك المسـرحيون من أحفاد أرسـطو، نشـير أيضـا إلى أن هذا السـلوك الاحتكاري كان قد سـخر منه الفيلسـوف الألماني نيتشـه بقوله "عبثا بحثت بنفسي عن آثارها لدى كبار فلاسـفة الإغريق، لكن بقي لديّ شكّ بشـأن هيراقليطس، ذلك الذي يريحني قربه وينعشـني"[٤٤]، ذلك أنه لا يعود إلى سـقراط أو أفلاطون أو أرسـطو وإنما إلى أولئك الذين أتوا من قبلهم، ليعطي مفهوما جديدا للتراجيديا وقد عرّجنا عليه سـلفا، إذ باتت متأتّية من ذلك الفرح الموغل في اللّذة، معه خرج الفنّ "عن طور الفنّ وعن طور الإنسان الحديث وعن طور عقل التنوير بكل الوعود التي بشر بها" [٤٥].

قد تبدو فلسـفة نيتشـه بمثابة رؤية تجاوزية، تحرّر الإله ديونيزوس من أسـر تلك الاكراهات التنظيمية، والمقولات ذات الصـبغة المؤسساتية، ولكنّها قد تحملنا إلى مسار آخر لا تحتمله اشكاليتنا هذه، والتي تهدف في نهاية المطاف، إلى رصد ذلك المشترك الثقافي حيث يجد عنوانه في تلك السلوكات التراجيدية المتعددة بين الشعوب قبل أن يكون الفن المسرحي فنّا قائم الذّات وأسير المركزيات الثقافية، وعليه فإنّنا نشـير إلى أن "فكرة البذور الأولى للتراجيدي، إنما تجلّت في أدب الرافدين"[٤٦]، ولكنّها كانت تتفاعل وتتعالق وتتشابه من أسطورة إلى أخرى، ومن ملحمة إلى أخرى، حتّى أنّ "التمييز بين الأسطورة والملحمة لا يمكن الالتزام به، بشكل ثابت في أدب وادي الرّافدين ذلك أنّ بطلا مثل جلجامش أو دموزي قد يعامل باعتباره بطلا في سـياقات عديدة في حين أنّه يمثّل في الأصـل شخصية تاريخية حقيقية"[٤٧]، وهو ما يحيلنا على فكرة تتمثّل في تناسج السـياقات الثقافية، بعيدا عن نقيضتها المتمثلة في تعالي ثقافة على أخرى، ولمزيد من التأكيد على ذلك، نعود إلى المناحة الحسـينية، التي تقام مرّة في كلّ سـنة، لنجد أن جذورها كانت تقام في مصـر الفرعونية، عبر طقوس العزاء واللطم والقسـوة الجسـدية، وهو ما أثبته المؤرّخ الإغريقي هيرودوت سـنة ٥٠٠ قبل الميلاد أثناء زيارته إلى مصر، حيث شاهد احتفالات المصريين السنوية بموت الإله إيزيروس، ورأى تلك المواكب من البشر النائحين الذين كانوا يبكون وينوحون ويضربون رؤوسهم بالسكاكين[٤٨].

نسـتطيع القول إن جلّ الأفكار التي حاولنا طرحها في هذه المحاولة، تظلّ في حاجة إلى مزيد من التفكيك والمراجعة والتدقيق، ولكنّنا نعتقد أنّ إثارتنا لأسـئلة من هذا القبيل، قد تغذّي الفعل النّقدي الذي يهدف لا إلى تحطيم أوهام السـيطرة الكولونيالية، وإنّما من قبيل تحرّكنا ضمن تلك الإشكاليات المتامسـرحيّة وتموطنها في ما يقوّض مغالطات التمركز على الصـعيد الفنّي المسـرحي والثقافي.

References:

Abdullah, M. F. (1995). *The dialectic between Aristotle and Kant*. Arab Institution for Studies and Publishing.

Abdullah, I. (1997). *Western centralism: The problem of formation and self-centeredness* (1st ed.). Arab Cultural Center.

Amin, K. (2000). *Theatrical art and the myth of origin* (1st ed.). Faculty of Arts and Humanities Publications.

Aristotle. (n.d.). *Poetics* (I. Hamada, Trans.). Sharjah Center for Intellectual Creativity.

[44] - F.Nietzshe: « La philosophie a l époque tragédie des Grecs ». Paris. Gallimard. Folio. 1975. P 142.

[45] - أمّ الزّين بنشيخة المسكيني: "الفنّ يخرج عن طوره"، جداول-لبنان، ط١، ٢٠١١، ص ١٠٥.

[46] - عبد الرحمان العابو: "التراجيدي في أساطير الشرق القديم" ، ٢٠٠٨.

[47] - فاضل عبد الواحد عليّ: "سومر أسطورة وملحمة"، الأهالي للطباعة والنشر، ط١، دمشق، ١٩٩٩، ص ١٦٢.

[48] - هيرودوت: "وصف مصر"، نقله عن الإغريقية محمد المبروك الدويب، جامعة قار يونس، ليبيا، ٢٠٠٦، ص ٤٣.

Artaud, A. (n.d.). *The theatre and its double* (S. Assad, Trans.). Arab Renaissance House.

Bastide, R. (1997). *Art et société*. Payot.

Brecht, B. (n.d.). *The little organon for the theatre* (F. Abdel Wahab, Trans.). Sharjah Center for Intellectual Creativity.

Brook, P. (1983). *The empty space* (S. Abdul Hamid, Trans.). University of Baghdad.

Chilkowsky, P. J. (Ed.). (1979). *Ta'ziyeh: Ritual and drama in Iran*. New York University Press.

Collective. (2008). *Spectacle and cultural diversity: Interdisciplinary approaches* (1st ed.). International Center for Spectacle Studies.

Deleuze, G., & Guattari, F. (1997). *What is philosophy?* (M. Safadi, Trans.) (1st ed.). National Development Center.

Grotowski, J. (1986). *Towards a poor theatre* (K. Q. Nader, Trans.). General Cultural Affairs House.

Hegel, G. W. F. (1996). *Lectures on the history of philosophy* (K. A. Khalil, Trans.) (1st ed.). University Institution for Studies and Publishing.

Joseph, K. (1999). *The power of myth* (S. Saqr & M. Saqr, Trans.) (1st ed.). Dar Al-Kalima.

Kamel, M. (2011). *Aristotle: The first teacher* (1st ed.). Arab Book House.

Kantor, T. (1977). *Le théâtre de la mort*. L'Âge d'Homme.

Kofman, S. (1986). *Nietzsche et la scène philosophique*. Galilée.

Al-Khatib, M. (2007). *Greek thought* (2nd ed.). Dar Aladdin.

Nietzsche, F. (1982). *Philosophy in the tragic age of the Greeks* (S. Al-Qash, Trans.) (2nd ed.). University Institution for Studies and Publishing.

Nietzsche, F. (1998). *Human, all too human* (M. Naji, Trans.) (Vol. 1). Africa East.

Nietzsche, F. (2001). *The gay science* (S. Harb, Trans.) (1st ed.). Arab Selection House.

Nietzsche, F. (2005). *Ecce homo* (M. A. M. Mujahid, Trans.) (1st ed.). Dar Al-Tanweer.

Pavis, P. (1996). *The intercultural performance reader*. Routledge.

Said, E. W. (2004). *Culture and imperialism* (K. Abu Deeb, Trans.) (3rd ed.). Dar Al-Adab.

Sanhillier, B. (n.d.). Introduction to *On generation and corruption* by Aristotle (A. L. El-Sayed, Trans.). National Printing and Publishing House.

Sonrel, P. (1975). *Encyclopédie du théâtre comparé* (Vol. 1). Publications de France.

Al-Suwwah, F. (1993). *The first adventure of the mind*. Damascus.

Ali, F. A. W. (1999). *Sumer: Myth and epic* (1st ed.). Al-Ahali Printing and Publishing.

Al-Abbo, A. (2008). *The tragic in ancient Eastern myths* (1st ed.). Dar Noon.

Bencheikha Al-Meskini, O. (n.d.). *Art out of its bounds* (1st ed.). Jadawel.

Zola, É. (1986). In A. Veinstein, *Le théâtre expérimental*. La Naissance du Livre.