ذ. هشام بن الهاشمي

مسلك مهن المسرح وفنون العرض

الفصل: الثاني

مادة : المسرح المغاربي

عز الدين المدنى: نحوالبحث عن كتابة مسرحية عربية متميزة

شكل التاريخ محور اشتغال المهووسين بفكرة إيجاد صيغة عربية للمسرح. لذلك سعوا إلى البحث عن قضايا تاريخية لإعادة بنائها وفق تأويلاتهم الخاصة، وتبعا لشكل فني يخول لهم تحقيق الإبداع المسرحي العربي. وعز الدين المدني واحد منهم، لأنه جعل من أوراقه التنظيرية محاكمة للمسرح الغربي، وتمجيدا للموروث العربي الذي من شأنه بلورة ممارسة درامية قادرة على تحقيق ثورة جمالية وفنية.

ولأن «النسج على منوال هو من قبيل التقليد وليس الإبداع، والإبداع في مستواه الأول وعلى صعيده الأكبر هو القدرة على تركيب المقولات الجمالية الخاصة بالفكر العربي تركيبا طريفا في عمل جديد»[1]، فقد سعى المدني إلى استقراء مختلف فنون التعبير التراثية، بحثا عن أشكال فنية تتناغم مع الحساسية العربية.

وهكذا، رام المدني إكساب إنجازاته الدرامية طابعا عربيا عبر عناوين نصوصه. وفي هذا السياق، تجنب استعمال لفظة "مسرحية"، وكأن توظيفها تأكيد

[1] - عز الدين المدني، المسرح والتراث العربي، مجلة الحياة المسرحية، العدد **64-65**، ربيع صيف **1985**، وزارة الثقافة والإرشاد القومي.ص:**123**.

للهيمنة الغربية، ووظف بالمقابل عبارات من قبيل: الديوان، والرحلة، والرسالة. كما آثر تسميات داخلية رغبة في رسم معمار هندسي خاص بكل أثر درامي، فانزاح عن استعمال التسميات الكلاسيكية مثل فصل، أو مشهد، ووظف مصطلح الطور، والحركة، والركح. وقد تجاوبت هذه التسميات مع المنطق الداخلي المتحكم في الاشتغال الدرامي. فمسرحية "ثورة صاحب الحمار" تجسد طورين أساسيين ومتتالين: طور انطلاق الثورة وتحقيق النصر، وطور الانتكاس وبداية الاندثار، لتنتهي المسرحية مباشرة بثورات أخرى قادمة.

وفي السياق نفسه، يعتبر المدني أن الإبداع المسرحي الأصيل لا يمكن أن يقتصر على ترك المواضيع المتناولة في المسرح الغربي، ومعالجة قضايا ذات صلة بالاهتمامات العربية، وإنما هو الذي يخلق الشكل المسرحي الملائم. يقول: «الرديء وحده يعتقد أنه يكفي أن يكتب أي كاتب باللغة العربية (على اختلاف أنواعها طبع!) نصا مسرحيا، وأن يرسم فيه شخصيات عربية ليكون النص عربيا!»[2].

ومن هنا يتحدد منطلق التأصيل لدى المدني. فهو يصوب جهوده نحو التقنيات الفنية باعتبارها جوهر الفن المسرحي، مع الأخذ بعين الاعتبار الخصائص المميزة للمجتمع العربي. فـ«رب مسرحية تونسية عربية تتحدث عن بلادنا، وعن شعبنا وعن قضايانا، وعن مطامحنا، لا تقاسمنا خبزنا ولا ملحنا، ولا تزاوج أنفاسنا، ولا تتسلل إلى كنه سلوكنا، ولا تستجيب لرغائبنا، ولا ترقباتنا البادية منها والملتبسة لأن المؤلف (أوالمخرج) لم يستطع تطويع الأداة التي بين يديه، ولم يقدر بالتالي على ربط ذلك الخيط الخفي السري الشفاف بين تعبيره الفني والجمهور الذي يتحمل ذلك التراث في صدره(...)، فيظل عمله هذا معوجا بين يديه، وكأنه من

---

[2] - عز الدين المدني، نحو كِتابة مسرحيّة عربيّة حَديثة، مجلة الحياة الثقافية، وزارة الشؤون الثقافية، تونس، سلسلة جديدة، فيفري 1978، العدد4، ص:11.

إنتاج مؤلف أجنبي يكتب باللغة العربية رغم أن حوارها عربي كما قلت آنفا، وديكورها "باب سويقة"، وأشخاصها عرب أسماؤهم: محمد وأحمد وصالح...»[3].

لقد سعى المدني عبر تعامله مع التراث إلى رسم نموذج في الإبداع المسرحي يستوحي أساليب النثر الفني العربي، ونخص بالذكر: الانتحال، والتضمين، والاستطراد. فكانت دعوته الصريحة للمسرحيين العرب إلى ألاّ يتبنوا من الفن المسرحي الغربي إلاّ النوع. ولذلك يشدد على «أنه كان خليقا بالعرب المعاصرين، لما تبنوا الفن المسرحي الغربي، واعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم، الا يتبنوا منه الا النوع فقط، وان يتركوا جانبا الفنيات، والأشكال، والاتجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به، وكادت تمتزج بأصوله..وانه كان ضروريا بالنسبة إليهم ان ينظروا في جوهر المسرح وان يمعنوا النظر في أدواته، وان يتأملوا في اتجاهاته»[4]. فالانتحال هو الاستحواذ على كلام الغير ونسبته للنفس. وعادة ما يطلق على منتحلي الشعر أو الحديث. وغايته لدى المدني هو تصعيد الحوار حول موقف أو مسألة محددة. وغالبا ما يظهر الكلام المنتحل «غريبا عن طبيعة الشخصية مخالفا لمبادئها أو بعيدا عن مستوى معارفها فيكون مدار الموقف المفارقة التي تصل إلى حد التناقض»[5].

أما التضمين، فيعرفه بأنه «يستعمل في الشعر، ويتمثّل في أن يأخذ الشاعر شطر بيت لغيره أو أكثر فيُدمجه في سياق شعره»[6]. وتظهر فنية التضمين بشكل جلي في مسرحية "التربيع والتدوير"[7] التي ضمنها العديد من الآيات القرآنية، والأحاديث النبوية الشريفة، والحكم، وبعض الأدعية، والابتهالات التي جاءت على

---

[3] - عز الدين المدني : بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان، مقدمة ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، (د.ت)، ص:**13–14**.

[4] - نفسه، ص:**10**.

[5] - محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، رسم للنشر، تونس، **1983**، ص:**120**.

[6] - نفسه، ص:**120**.

[7] - نشرت مسرحية التربيع والتدوير في مجلة فضاءات مسرحية العدد**1**، السنة الأولى **1985**، المسرح الوطني التونسي، وزارة الشؤون الثقافية ص:**79 93**.

لسان شخصيته المسرحية. وقد اعتمد في هذا الاستلهام التاريخي على منهجية قوامها إعادة تركيب المادة المنتقاة بعد تفكيكها بشكل يثري الحدث الدرامي، ويتيح للمؤلف طرح "القضايا والمسائل التي تشغل باله ويروم معالجتها ويكون ذلك في انسجام مع ما له من مواقف فكرية ورؤى سياسية وانتماءات اجتماعية ليست بالضرورة مطابقة أو حتى واردة في « الآثار/ المصادر»"[8].

ويشغل الاستطراد لبنة مركزية في مشروع المدني الساعي إلى تحقيق فنية متميزة في الكتابة المسرحية. فقد خصه بحيز هام في بيانه التأصيلي الأول الموسوم بـ: "بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان". ورغم انتباهه إلى أن الكتب العربية القديمة لم تنفرد بهذه الفنية، فقد أكد أنها «كانت دعامة في الانشاء الأدبي العربي القديم، فضلا عن كونها رائجة في آداب الشرق المتواري في القدم»[9]. وهذا ما أسعفه في الابتعاد عن فنيات المسرح الغربي الكلاسيكي منه والطلائعي.

ويعمد المدني إلى إبراز ملامح فنية الاستطراد انطلاقا من استعراض معانيها، المتجلية في خروج الكاتب عن محور الكلام حسب عفو الخاطر، وفي تداخل الأغراض، وتعدد التأويلات في متن الروايات ذاتها[10]، ويشير إلى أن اعتماد فنية الاستطراد من شأنه أن يسهم في «الاستحواذ على الواقع المتشعب»[11]، وقدم مسرحية الزنج بوصفها تجسيدا عمليا لهذه الفنية الجمالية.

وإذا كان الاستطراد المسرحي يكتسي أهمية خاصة، فلأنه يتضمن بعدين أساسين: بعدا جماليا، وآخر إيديولوجيا. فالأول يجعل من الاستطراد مزجا وتركيبا قصديا لمجموعة من التفاصيل، والجزئيات المسرحية التي تجسد بواسطة تعدد الأفضية الركحية. والثاني يجعل منه إحاطة شاملة للواقع المتشعب. فـ"ما دام الواقع

---

[8] - محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، مرجع سابق، ص:**64 63**.

[9] - عز الدين المدني، بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان، مقدمة ديوان الزنج، مرجع سابق، ص:**9-10**.

[10] - نفسه، ص:**15 14**.

[11] - نفسه، ص:**15**.

لا يقدم نفسه في صورة واحدة متجانسة وإنما في صور متعددة ومتناقضة، فإن استيعابها مسرحيا لا يمكن أن يتم إلا بواسطة 'الاستطراد المسرحي' الذي يتعين تهيئ الشروط الفضائية لتشخيصه"[12].

ولهذا تقوم مسرحية ديوان الزنج على أساس مسرحة التاريخ، وفق أركاح ثلاثة:

أولها: حدث درامي يتعلق بمجلس الزنج. ويناقش قضايا ذات صلة بالحرب والسلم والتفاوض مع بني العباس. ويُقدم هذا الحدث التاريخي وفق نظر المؤلف:

«الكاتب عند نهاية العمل الدرامي في الركح الأول:

هكذا قرأت تاريخ ثورة الزنج. واني لم اعلق عليها تعليقا شخصيا. فكل قصد ظاهر او خاف لا وجود له الا في ذهن المتفرج. اني بريء من كل زيغ. اني بريء من كل تحريف. إني بريء من كل تأويل»[13].

ويتناقض الموقف المعلن من قبل المؤلف، مع الرواية التاريخية التي وردت على لسان الطبري مؤلف "تاريخ الرسل والملوك"، الذي يصف ثورة علي بن محمد بـ: فتنة الخبيث الخائن. بيد أن الطبري يتبنى في نهاية المطاف موقف المؤلف المعبر عن وجهة نظر تصحيحية قوامها مراجعة جذرية للتاريخ:

«أبو جعفر بن جرير الطبري: (عند انتهاء العمل الدرامي في الركح الأول).

لقد عدت من سباخ البصرة. وراعني ما شاهدته. واني لمراجع ما كتبته في تاريخ الرسل والملوك، في شأن ثورة الزنج. ايها الناس انصتوا يرحمكم الله لا تعتمدوا كتابي. اني غالط، فثورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا.

---

12 - حسن يوسفي، المسرح في المرايا، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الطبعة الأولى، يونيو **2003**، ص:**146**.

13 - عز الدين المدني، ديوان الزنج، الدار التونسية للنشر، (د.ت)، ص:**109**.

وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث! رب انعمت فزد»[14].

وثانيها: اتصال مباشر بين المؤلف والجمهور، إذ يظهر المؤلف على الواجهة لينخرط في مناقشة قضايا ذات صلة بالمسرح ودوره، وموضوعاته الجديرة بالتناول من قبيل: كيفية بناء مسرحي عربي، وماهية المسرح، والموضوعات المسرحية، وإمكانية إعادة كتابة التراث مسرحيا...

وبخلاف الركح الأول يظهر المؤلف منظّرا أكثر منه منتقدا أومعلقا. فقد اتخذ هذا الركح وظيفة تنظيرية، إذ يُمَكِّنُنا من استخلاص موقف المؤلف من العملية المسرحية. فالمسرح هنا موضوع تأمل وشكل مفكر فيه: أي أن هذا الركح يندرج في إطار الميتامسرح بوصفه «مسرحا تتمحور إشكاليته حول المسرح، بمعنى مسرح يتحدث عن نفسه ويعرض ذاته»[15]. ولعل ما يزكي هذا الموقف هو أن المدني قام بمسح شبه شامل لمختلف القضايا الإبداعية التي شغلت باله. لذلك ينبغي أن يوضع هذا الركح بموازاة البيانين التنظيريين اللذين وضح فيهما المدني الأسس الجمالية والفنية لمسرحه. ويتعلق الأمر بـ"بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان"، و"نحو كتابة مسرحية عربية حديثة".

ثالثها: وفيها يظهر الطبري المؤرخ وهو يتلو فقرات من مدوناته، يليها مواد مختلفة تحتوي على أشعار تبث شكوى الفقراء من غلاء المعيشة، وأخرى تبدي النصح والنذر للخليفة.

وترتبط هذه الفنيات المستمدة من الإنشاء العربي القديم بالنص. وهذا ما يعزز سلطته في المسرح العربي، مقابل ضمور الممثل وخفوت العرض المسرحي. ونتصور أن دفاع المدني عن النص هو دفاع عن وجوده بوصفه مؤلفا دراميا، إذ لطالما نادى بإعادة الاعتبار للمؤلف الدرامي محددا ضعف المسرح التونسي في أنه

---

[14] - نفسه، ص:**118–119**.

[15]- **Patrice Pavis, Dictionnaire du Théâtre. Edit. Sociales .Paris 1987.p: 237.**

«لا مكان للكاتب المسرحي في الفرق المسرحية التونسية وكذلك العربية والإفريقية، أعني أنه ليس عضوا فيها، ولا منتسبا إليها ولا لأحقابها، فمقعده خارج المقعد، ووجوده غيب وغياب، وحضوره صمت، وقوله مأثور، ورؤيته نشاز، ذلك راجع إلى أننا نظمنا الفرق التونسية والعربية طبقا للتقاليد الفرنسية والإنجليزية ولم نشك فيها، ولم تراجعها على ضوء وضعنا ومستقبلنا، وعلى قدر نمونا وجهدنا وإبداعنا، فاتبعنا تلك التقاليد إتباعا أعمى أو بالأحرى إتباع المبهورين، والتلاميذ الذين يقلدون أساتذتهم، والصغار الذين سيظلون صغارا لأنهم يتخيلون أنفسهم دائما صغارا مدى الدهر المسرحي الرهيب»[16].

واللافت للانتباه هو أن الدعوة إلى التحرر من القالب المسرحي الغربي، والانخراط في البحث عن صيغة مسرحية عربية، قد تزعمها مؤلفون دراميون قبل أن يتلقفها المخرجون العرب. ويعود ذلك فضلاعن أسباب أخرى إلى القداسة التي مازال النص الدرامي يتمتع بها في العالم العربي. وهو ما أوضحه المدني نفسه قائلا: «النص مجال داخلي في التصور العربي الإسلامي القديم، كأن تقول إنه في الحظيرة، أو في الحرم، أو في الرحمة، أو في العناية، أو في الحصانة وهو مجال داخلي قدسي..»[17]. لذلك لم تستطع إنجازات المدني الانفلات من السلطة الرمزية للنص، علاوة على غياب إدراك خصوصية اللغة المسرحية الشاملة التي لا يشكل النص إلا جزءا يسيرا منها.

والحاصل، أن فنيات المدني لا تبتعد بمسافة كبيرة عن جماليات الكتابة في المسرح الغربي، وفي هذا الصدد يتساءل المديوني: «هل يكفي أن نطلق تسمية تراثية من نوع الاستطراد أو الانتحال أو التضمين على فنية غربية حتى تصبح

---

16 - أحمد عطية، الأصالة والمعاصرة في مسرح عز الدين المدني، مجلة الثقافة التونسية المسرحية، العدد 4، 1987، ص:66.

17 - عز الدين المدني، نحو كِتابة مسرحيّة عربّية حَديثة، مجلة الحياة الثقافية، مرجع سابق، ص:15.

عربية أصيلة؟ وهل يمكن اعتبار هذا المسلك مسلكا ناجعا وموصلا إلى تأسيس المسرح العربي المنشود؟»[18].

إن الفنيات التي اقترحها المدني تستجيب للاتجاهات الغربية في المسرح، فالمرجعية التراثية تحضر لانسجامها مع المرجعية الغربية. والنتيجة أن تلك الفنيات ترمي إلى التوفيق بين أصالة يجسدها التراث، ومعاصرة تضمنها الإفادة من الغرب. يقول الدكتور حسن المنيعي كاشفا هذا المعطى: «فقد كانت ازدواجية الممارسة تهدف في المقام الأول إلى خلق حداثة مسرحية عبر توظيف أشكال تراثية تحاور الصيغ الأوربية، وتُقّدِم في نفس الوقت رؤية ثقافية عربية لها ميزتها الخاصة وذلك من حيث اعتمادها على تصور شمولي يستعيد الأصول، ويستفيد من التقنيات الدرامية المستحدثة في الغرب»[19]. فالاستطراد بوصفه آلية من آليات الكتابة الدرامية لا يختلف عن فنية الاسترجاع التي تقوم على أساس استدعاء أحداث سابقة. وهنا يبدو الأثر التغريبي الذي ارتآه المدني، كأن تقوم الشخصية بالتوجه مباشرة إلى الجمهور وكسر الجدار، أو أن يقوم المؤلف نفسه بمخاطبة الجمهور أو تقديم الشخصيات. فالمدني من «البريشتيين العرب الذين أسسوا مغايرتهم على نموذج جاهز وكامل، وعلى بديل مستمد من خارج ظروفهم»[20]. فرغم أنه لا يصل بنصوصه إلى مستوى البناء الملحمي كما نظمه بريشت، إلا انه يستعير بعض المبادئ الملحمية، وأهمها على الإطلاق التغريب باعتباره تقنية توقف الاندماج. لذلك لم يجانب بول شاوول الصواب، حين قال: «واضح أن بريشت كان الحاضر الأكبر بين المسرحيين العرب... الكل استعاره. الكل استحضره. واحدا أخذ لغته، وآخر أخذ لهجة حواره، وآخر تقنياته، وآخر مفاهيمه، وآخر شكله المسرحي، حتى

---

18 - محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني والتراث، مرجع سابق، ص:123.

19 - د حسن المنيعي، المسرح الحديث اشراقات واختيارات، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، سلسلة دراسة الفرجة، ط1، 2009 ص:94.

20 - بول شاوول، المسرح العربي الحديث 1989 1976، رياض الريس للكتب والنشر، ط.1، 1989، ، ص:161.

حسب المشاهد أن بريشت يقدم نفسه على دفعات، أو يظهر عليه بأقنعة وبأزياء وأصباغ مختلفة»[21].

ولا يخلو تطلع المدني إلى ممارسة مسرحية عربية ذات شكل فني مستمد من كتب الإنشاء العربية القديمة من مأزقين على الأقل:

الأول: تاريخية الفنيات الجمالية المبحوث عنها. فالشكل الفني المنتقى يتسم بالقدم وينتمي إلى زمن غابر. ولذلك فهو أقرب إلى قضايا الإنسان في ذلك العصر واهتماماته، ألم يقل المدني إن «كل شكل فني يرمي ويرمز إلى ما ورائية معينة؟»[22] وهذا يدعو إلى التساؤل حول مدى قدرة الشكل الفني القديم على الاندراج في العصر الحاضر، والتناغم مع الحاجيات الفنية للإنسان الحاضر. ولعل ما يبرر هذا المعطى أن الاستطراد غاب عن إنتاجات المدني اللاحقة لديوان الزنج الذي قدمه تطبيقا فعليا لهذه الفنية الجمالية.

الثاني: ضعف الذاكرة المسرحية العربية مقابل ثراء المسرح الغربي، وتأسيسه تراكما متعدد الاتجاهات والتيارات. وهو ما يجعلنا نتساءل عن قدرة المسرح العربي المنشود على الخروج عن مقتضيات المسرح الغربي وفنياته الجمالية. بمعنى آخر: رغم روح التمرد التي تسكن المدني، فإنه لم يستطع الانفلات من واقع ثقافي أكبر منه. فغالبا «ما يقتصر حضور المادة المستلهمة في إطارها الجديد على مجرد إطلاق اسمها على وظيفة أو على عنصر ينتميان إلى مكونات البنية المسرحية الغربية المتعارفة، فكذا كان الأمر بالنسبة إلى المداح في قالب توفيق الحكيم وبالنسبة إلى تطبيق فنية (الاستطراد) التي دعا إليها عز الدين المدني»[23].

---

[21] - نفسه، ص:**162**.

[22] - عز الدين المدني، بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان، مرجع سابق، ص:**13**.

[23] - محمد المديوني، إشكاليات تأصيل المسرح العربي، المجمع التونسي للعلوم والآداب والفنون، بيت الحكمة، قرطاج، **1993**، ص:**426**.

ولم تفرز العودة إلى التراث تلك المغايرة التي بحث عنها المدني. فقد استعاد الفنيات العربية القديمة ليمزجها بأساليب وتقنيات غربية، دون أن تصل حد التناسج الخلاق والانصهار المثمر والمبدع. فبحثه عن صيغة مسرحية عربية تلهمها الرغبة في ضمان الانتماء العربي التونسي، أكثر مما يلهمها البحث عن جمالية مسرحية منفتحة. ونرى أنه يصعب سريان الفكر القومي أو الوطني الضيق على أشكال التعبير الفني، ومن بينها المسرح، لأن الفن لا يعيش إلا داخل التعدد.

تختلف الخصوصية المسرحية التي يبحث عنها المدني بشكل جذري عن الطرح الغربي. فالخصوصية هنا لا تعني تميز المسرح العربي، وتفرده عن باقي أشكال التبادل الثقافي، وإنما تعني الخصائص التي تفصله عن النوع الغربي وجمالياته. ولذلك تضمنت الخصوصية لدى المدني معنى سلبيا يوحي بالاختلاف المتضمن معنى الانقطاع، والعزلة، والتباعد عن بقية الثقافات والحضارات. ومن ثم إنتاج ذات الثنائيات الموهومة، والتقسيمات التراتبية من قبيل: شرق وغرب، وشمال وجنوب...، بدل التلاقح الفني والتناسج الثقافي بين العوالم. إن الحوار الحقيقي بين الثقافات «لا يدور في فضاء الخصوصيات القومية أو الثقافية المغلقة، أو المتقوقعة على نفسها داخل الزمن الذي توقفت فيه عقارب الساعة عن الدوران»[24]. فاستلهام المنجز المسرحي الغربي ومنجزاته الفنية والجمالية لا يعني إلغاء الخصوصية العربية، وإنما ضمان تعددها الدلالي، وتخصيب إنجازاتها وفق فعل الإبداع، والحوار، والاختلاف.

لذلك، كان من الخطإ أن تتنامى العدائية المجانية نحو الآخر الذي نهل من الفرجة الشرقية، ومتح من مخزونها الثري دون مضاضة، ودون أن يعتبرها ثقافة لا تناسبه، لأن الثقافات لا تعيش دون تفاعل. فقد كان المسرح الأوربي الذي «اعتمد على ثقافات الشرق مسرحا متوهجا ولم يهتم بأنه مستلب أو غير طبيعي، لأن

---

[24] - د. عبد الرحمن بن زيدان، معنى الرؤية في المسرح العربي، دار الحرف للنشر والتوزيع، المغرب، ط**1**، **2009**، ص:**165**.

أوروبا تجاوزت الرؤية المرضية للخصوصية»[25]، فكان الوعي بالهوية نقديا وذا أفق إنساني لأن الخصوصية لا تعني بالضرورة الانغلاق على الذات، ولا نفي الآخر، ولا الإحجام عن التفاعل.

والمفارقة الصارخة هو تعبير المدني عن نيته الواضحة في بناء مسرح عربي متميز لتقويض الهيمنة الغربية، لكنه في نفس الوقت يصرح في معرض كلامه عن مراحل إنجاز مسرحية الزنج أن «العمل، أي أن النص الخام الاول قد صهره المنصف سويسي باعانة رجاء فرحات في قوالب دراماتورجية وافقت عليها لأنها لم تخن مضمون النص من جهة، ولانها جنحت الى المستوى البريشتي من جهة أخرى»[26]. وهو ما يؤكده بول شاوول قائلا «إن الكتابات الدرامية العربية عندما تنفذ على الخشبة فإنها تنفذ في حلول إخراجية غربية، والمسرح "التراثي" يندرج عموما ضمن هذه المعطيات، فلا يكفي أن نكتب مسرحية عن أبي زيد الهلالي أو عن الحلاج أو ابن عربي... كي نطمئن إلى أن عملنا المسرحي هو عربي، إذ يمكن أن ننفذ عملا مكتوبا بالفصحى وعن شخصية تراثية أو موضوع تراثي بأسلوب منوشكين أو بروك، فالمشكلة إذن إبداعية أولا وأخيرا»[27].

ومن هنا نتساءل: ما فائدة إنتاج أعمال مسرحية تراثية تكون أهميتها في نواحيها الفلكلورية فقط، وليس في نواحيها الإبداعية؟ وهل الاستطراد كفيل بتحقيق جمالية عربية متميزة؟، وهل تقتضي مشاريع الفكر أن نكسر التمركز الغربي لنؤسس تمركزا تونسيا عربيا؟، وهل المطلوب تقويض صورة السيد الغربي لنقيم صورة سيد آخر؟ أليس المسرح حوارا ثقافيا؟ وأي حوار أحادي يؤدي به مهما قاوم إلى الموت البطيء.

---

[25] - سعيد الناجي، البهلوان الأخير... أي مسرح لعالم اليوم؟، منشورات المرايا، طنجة، ط.**1**، **2009**، ص:**44**.

[26] - عز الدين المدني، كلمة عند إعداد الديوان المسرحي، مقدمة ديوان الزنج، مرجع سابق، ص:**18**.

[27] - بول شاوول ، المسرح العربي الحديث **1989 1976**، مرجع سابق، ص:**25**.

لم يكتف المدني بنقد صيغ التعامل مع التراث في المسرح العربي، بل تعدى ذلك إلى رفض مد جسور التواصل مع الإرث التنظيري الذي سبقه. فغابت السيرورة، وانتفى مبدأ الانبناء والتبلور الطبيعي، وحضرت ثقافة الشرخ بدل ثقافة الاختلاف الخلاق. فبدل أن يرتكز على منجزات عربية سابقة راح -تلميحا لا تصريحا- يكيل لها اللوم والطعن، ويعيد إنتاج نفس العقيدة الاستعمارية الواصفة للسياق الثقافي العربي بالخمول، والجمود، والكسل. يقول: ««المداح» أو «الكاراكوز» أو «اسماعيل باشا»، ليس الا «ظاهرة فولكلورية» ذات اصباغ زاهية يرتاح إليها الصبي، وينتعش بها الشيخ، وتزهو في عين الزائر، كفولكلورية الأماكن السياحية... لم تأخذ من العلامات الحضارية الا بعض القشور»[28].

ولعل ما غاب عن المدني في هذا السياق، هو ضرورة التمييز بين التعبير الفني والفلكلور. لقد أضحت التقاليد الفرجوية التي جسدت تعبيرا فنيا متميزا، مجرد فولكلور يثير اهتمام الأجانب الذين أخضعوها للدراسة والتمحيص والتلذذ، بوصفها تراثا إنسانيا، إلى الحد الذي أضحت فيه متاحف فنية مفتوحة أمام سياح العالم لجلب أنظارهم واستدرار جيوبهم ليس إلا. أما الإنسان العربي الذي مارسها بشغف وأقبل عليها بتلقائية، فقد أضحت عنده تقليدا فولكلوريا وجب تجاوزه في إطار أفق التحديث. وفي هذا السياق يرى عبد الله العروي أنه: «من النقط البالغة الأهمية، أن ندرك إلى أي حد يجب أن نميز في مجالنا الثقافي بين التعبير الفني والفولكلور، ومن المؤسف حقا أن نرى النقاد العرب والأجانب يهملون لأسباب سياسية أو مذهبية هذا التمييز مع أنه يعكس أم القضايا التي نواجهها»[29].

يميز عبد الله العروي بين التعبير الفني والفولكلور. وكم كان المشروع الاستعماري وأتباعه من الحصافة والذكاء، حينما وسموا تقاليدنا الفرجوية العربية بالفولكلور، لأنه مجرد «آداب مجتمع ذهب واندثر يرثه مجتمع حي فيحافظ عليه،

---

[28] - عز الدين المدني، بيان حول استعمال الفضاء المسرحي في هذا الديوان، مقدمة ديوان الزنج، مرجع سابق، ص:**11**.

[29] - عبد الله العروي، الإيديولوجيا العربية المعاصرة، المركز الثقافي العربي، ط**2**، **1999**، ص:**208**.

بل يحنطه لكي يتمثله ويتسلّى به»[30]، لتوضع بذلك موضع الاستهجان قياسا بالثقافة العالمة الوافدة. فكانت المحصلة استبعاد التقاليد الفرجوية. فهي خارج مدار الاهتمام ما دامت تذكر بمرحلة ما قبل التحديث الغربي. فهي في نظرهم جزء من اللا مفكر فيه، مما أفضى إلى تغييبها وطمسها لكونها مؤشرا دالا على حقبة مظلمة، وكأنها "عورة" تحيل على تاريخ عتيق ينبغي نسيانه ليتم بذلك رميها بالعقم والتفاهة.

[30] - نفسه، ص:**114**.