

مسرحة التاريخ عند عز الدين المدني

كان الرجوع إلى التراث ضرورة حتمية، لتثمين الذات الباحثة عن أصولها وهويتها إلى الحد الذي طغى فيه مد المسرح التراثي، حتى أصبح طابعا مميزا للمسرح العربي. يقول بول شاوول: «طلعت موضة التراث فالتهم المسرحيون العرب التراث حتى الابتزاز. كأنهم ينتظرون من فرط اطمئنانهم أي ظاهرة مسرحية ليطمئنوا إليها ويتوقفوا عندها... كل ذلك، لأن الشعور بالاكْتفاء وبالاطمئنان حل محل الشعور بالقلق، حل محل البحث والمغامرة»⁽¹⁾. فقد أدى التراث وظيفة تكفل معالم الانفراد القومي، وتُكسب الإبداع الهوية المستلبة من جهة، وتعوض نقص التراكم المسرحي العربي من جهة ثانية .

وتباين المسرحيون العرب في توظيفهم التراث. ففي اللحظة التي اكتفى فيها بعضهم باستقراء التراث الشعبي الذي يستند على التناقل الشفوي لتوظيفه فنيا وتصنيعه جماليا، سعى آخرون إلى استلھام التراث الرسمي المدون أيضا، لأنه يتيح قراءة جديدة للتاريخ، وفق رؤية نقدية تستحضر قضايا الراهن وانشغالات الحاضر من جهة، وتنتج معرفة جديدة ومغايرة لما هو شائع ومتداول من جهة ثانية. وهذا هو حال عز الدين المدني.

ويميز المدني بين نظرتين للتاريخ⁽²⁾:

¹ - بول شاوول، المسرح الحديث ، ص:168.

² - عز الدين المدني، المسرح والتراث العربي، الحياة المسرحية، ص:122.

الأولى: "أفقية سطحية"، قاربت التاريخ الرسمي بوصفه عصرا ذهبيا، ومهيجا سياسيا إذكاء للروح القومية. ولذلك وسمته بأوصاف المدح والتمجيد. فساد التعامل مع التراث التاريخي بوصفه مادة جامدة. ولم تستطع هذه الصيغة من جعله مادة حيوية تمتلك مشروعية المعاصرة. فالتراث هنا واجهة نضالية ومجرد معارف سطحية تردد بهدف بث الحماس.

الثانية: "عمودية نقدية"، قوامها وضع المادة التاريخية موضع درس، ومراجعة، ورفض في الكثير من الأحيان، سيما وأن العديد من الدراسات التي تناولت التاريخ العربي لم تتصف بالنزاهة لأسباب سياسية، أو مذهبية كما هو الشأن بالنسبة لبعض المستشرقين.

ويبدو أن تعريف المدني للتاريخ جاء مبهما وغير دقيق كما في قوله: «التاريخ، بمعنى الماضي والحاضر والمستقبل، يعمل عمله في الكتابة. يكفيها، يصقلها، يخلها، يرفعها، يهتم بها، ينفخها، يكسرها، يخفضها، يثريها، يصبرها، يضخمها، يحفظها، يختزلها، يمططها، يجودها، يجملها...»⁽³⁾، ولكن مع ذلك نستطيع أن نتبين طريقة تعامله الدرامي مع التراث التاريخي عمليا من خلال مسرحياته.

يستقي المدني موضوعاته من التاريخ: أي أنه يستلهم أحداث الماضي للتعبير عن الحاضر. وبين الماضي والحاضر ينتصب جسر التراث بوصفه ممرا يوصل بين العالمين البعيدين عن بعضهما البعض. ورغم تباين الزمنين، فالقاسم المشترك بينهما هو طبيعة القضايا المطروحة. وهو ما يجليه المدني قائلا: «أنا مؤلف ديوان ثورة الزنج.. لقد الفت هذا الديوان المسرحي على ضوء الثورات، والانتفاضات، والانقلابات التي جرت... في النصف الثاني من القرن العشرين وفي عدد من بلدان العالم الثالث»⁽⁴⁾.

³ - عز الدين المدني، نحو كتابة مسرحية عربية حديثة، الحياة الثقافية، ص:16.

ففي مسرحية "ديوان الزنج" تظهر استمرارية الماضي في الحاضر وفق علاقة جدلية تعري الواقع، وتكشف عيوبه لما للمسرح من دور طلائعي في إعادة خلق الواقع. فعندما يتحدث المدني عن الثورات التاريخية، فإنه يضع نصب عينيه ثورات العالم الثالث في عالمنا المعاصر: أي أن المسرحية التاريخية أخذت «تنهج نهجا جديدا، إذ تأخذ من التاريخ خطوطه الكبرى، وشخصياته الأساسية، فتعطيها معاني جديدة معاصرة، لتصبح أكثر صدقا وأدق تمثيلا للحاضر»⁽⁵⁾.

ومن هنا لم تغب عن مخيلة المدني صراع الشرق والغرب. فصور الدولة العباسية في صورة دولة مستعمرة تسعى إلى فرض شروطها. لذلك حدد مختلف آليات الاحتواء المعتمدة في تأكيد الهيمنة الغربية على الدول المستعمرة. وهناك قرائن نصية تؤكد هذا الطرح وتدعمه. فتارة يتم الاستغلال وانتهاك السيادة اقتصاديا:

«صالح بن وصيف: رابعا، ان نحسم نزاعنا القائم على

سباخ البصرة. فمولانا وسيدنا

ال خليفة المعتمد على الله يعرض عليكم

أن يبتاع ملح سباخ البصرة أجمع.

علي بن محمد: ان يشتري كل الملح!

أبو المحامد : نعم! وبدينار عباسي القنطار الواحد

من الملح!»⁽⁶⁾

⁴ - عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص:99.
⁵ - محمد عزام : توظيف التراث في المسرح العربي الحديث و المعاصر، مجلة الوحدة، تصدر عن المجلس القومي للثقافة العربية السنة الثامنة العدد 94-95 ، يوليو 1992، ص:72.
⁶ - عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص:70.

وتارة أخرى تحافظ الدول المستعمرة على مصالحها مالياً عبر سياسة القروض. وهو ما أوضحه رفيق في حوارهِ مع علي بن محمد:

«رفيق: كيف سنسدها؟ بأي مال؟ أين هو

المال؟ الحصار مضروب عليك في البر

والبحر والنهر. واعطيت عنقك! لمن

سيذبحك من الوريد الى الوريد...»⁽⁷⁾.

كما تعايش الماضي والحاضر، لأن الحاجة إلى استعادة التراث المفقود، والقبض على الزمن الضائع لا يضمن حركة إلى الوراء.. بل هو مرتبط بالتوظيف الذي عبره تناسجت هذه الأزمنة الثلاثة: الماضي، والحاضر، والمستقبل. فقد نزع المدني رداء الماضي عن العناصر المستوحاة من التراث، لتعوض برداء المعاصرة، وتعبّر عن قضايا الإنسان العربي، وانشغالاته، وهمومه. فالتراث بالنسبة له مجرد حجر للبناء وليس البناء كله، لأن المهم ليس هو التراث في ذاته، ولكن كيف يوظف ولأي هدف؟.

لقد رفع المدني التراث التاريخي إلى مستوى حادثة الرؤية: أي الحادثة التي تنزع عن التاريخ طابع النسبية. فهو لا تهمة "ثورة الزنج" حد ذاتها، وإنما قدرتها الإيحائية في التعبير عن الحاضر والمستقبل، «لأننا حين نتعامل مع التراث، لا نتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم في تطوير التاريخ وتغييره»⁽⁸⁾.

فالعملية الإبداعية المسرحية المستقاة من التراث التاريخي عند المدني تعبّر عن مضمون فكري، إذ «لا فائدة ولا جدوى من وراء كتابة مسرحية تاريخية من

⁷ - نفسه، ص:90.

⁸ - د. مصطفى رمضان، توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، عالم الفكر، المجلد السابع عشر، العدد الرابع، يناير فبراير مارس، 1987، ص:79.

حيث هي تاريخ، بل الفائدة وكل الجدوى أن نكتب مسرحية تاريخية من حيث هي وعي تاريخي»⁽⁹⁾، لذلك اختار في "مسرحية ديوان الزنج" شخصية جماعية هي الزنج، توافقا مع اقتناعه في الأدب التجريبي بأن «البطل باطل والإنسان حق»⁽¹⁰⁾، فأزال التشويه الذي لحق بهم، مرغما القائمين على تدوين التاريخ الرسمي على البوح بتحريفهم للحقائق التاريخية، فيجعل من ثم الطبري يتراجع عن كل اتهاماته للثورة ولزعيمها محمد بن علي:

«أبو جعفر بن جرير الطبري: لقد عدت من سباح 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 غلط فتورة الزنج لم تكن فتنة وعلي بن محمد لم يكن خارجيا. وعملة السباخ لم يكونوا عبيدا. راجعوا التاريخ! راجعوا التراث!»⁽¹¹⁾.

وبذلك يبدو أن مسرحية التاريخ ليست الغاية المثلى لدى المدني. فهو يهدف إلى إعادة التفكير في التراث وفق آلية الهدم والبناء: أي هدم وجهة نظر تاريخية، وبناء وجهة نظر بديلة بوعي فكري متأمل. ولذلك يصور المدني الشخصيات «من عدة زوايا والأحداث من عدة أصعدة تاريخية بالقبول وأخرى بالرفض وثالثة بالتكامل»⁽¹²⁾، أما القارئ فيتمتع بحرية تمكنه من «إذكاء ملكات الذكاء والفكر والنقد في نفسه، وتدفعه إلى التأمل فيما يقرؤه دون استهلاك سلبي وهو يخرج بنتيجة ترسب في أعماقه، وهو أن للحقيقة وجوها متعددة ومتناقضة»⁽¹³⁾.

⁹ - عز الدين المدني، المسرح و التراث العربي، الحياة المسرحية، مرجع سابق، ص:123.

¹⁰ - عز الدين المدني، الأدب التجريبي، مرجع سابق، ص:55.

¹¹ - عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص:118119.

¹² - عز الدين المدني، المسرح و التراث العربي، الحياة المسرحية. ص:124.

¹³ - نفسه، ص:124.

إن الثورات تهزم من الداخل قبل أن يهزمها أعداؤها من الخارج عندما تزيع عن مبادئها. ولعل ما ساعد الحكام على التماذي في غيهم، هو انحدار منسوب وعي الرعية. لذلك أوجد المدني في "ديوان الزنج" شخصية "رفيق" بوصفه مثقفا يحمل فكرا ثوريا، من خلال كثرة التساؤلات التي يوجهها للمجلس:

«محمد بن سليمان: (...) اني ربيته على السؤال: ان يسأل، أن

يناقش، أن يفكر، أن يبحث.. انما

الخرج أن يخاف المسؤول من السؤال»⁽¹⁴⁾.

يذكرنا "رفيق" بمتقف السبعينيات في العالم العربي الذي شحن بأفكار ماركسية، ظنا منه أنها المخرج من الأزمة التي يعيشها العالم العربي، دون الارتباط بالمعسكر الاشتراكي. فهو يتخذ موقفا نابعا من هوية خاصة مترسخة، ويرفض التحالف مع أي قوة من القوتين سواء تعلق الأمر بالمعسكر الشرقي أم الغربي، لأن التحالف معهما لا يخدم الشعب، ويفضل- في هذا الإطار- الانتماء إلى مجموعة دول عدم الانحياز.

«رفيق: (مقاطعا) نحن لا نريد المشرق ولا

نريد المغرب. نحن الزنج، نحن لا ننحاز»⁽¹⁵⁾.

واللافت للانتباه هو الحضور البارز للهاجس السياسي، عبر توظيف مصطلحات ذات شحنة سياسية واضحة مثل: رفيق، والاشتراكية، والنضال، والاستغلال، والامبريالية..إلخ. فالمدني «مسكون بهاجس السياسة مثل جل المثقفين، التونسيين خصوصا، والعرب عموما، في مرحلة الستينيات والسبعينيات من القرن الماضي، إذ أن جلهم كان يطمح إلى مجتمع ديمقراطي،

¹⁴ - عز الدين المدني، ديوان الزنج، ص:32.

¹⁵ - نفسه، ص:47.

تعددي، يكتسب فيه المثقف حرية التعبير»⁽¹⁶⁾. فاختراق السياسة للمتون الإبداعية عند عز الدين المدني انعكاس طبيعي لما يعتمل في الساحة العربية من قضايا ثقافية تتفاوت في أهميتها وقوتها، كما يتفاوت المثقفون في درجة استنساخهم لأهميتها.

لقد كشفت الإستراتيجية المزدوجة - التي قوامها إزالة التحريف الذي لحق بالثورات من جهة، وإبراز مثالبها ونواقص زعمائها من جهة ثانية - عن «البعد الآخر الذي على أساسه يقع إعادة امتلاك التراث، إذ لا ينظر الجمهور إلى هذه الأحداث نظرة مطلقة، بل يرى فيها العناصر السلبية، والعناصر الإيجابية، ويكشف عبر معالجة الكاتب ما وقع تزيفه، وما وقع تشويهه، وما وقع تناسيه أو ما وقع تهويله والتعظيم من شأنه»⁽¹⁷⁾.

وقد استلزمت هذه المواقف - ذات البعد التأملي في جوهر الثورة - من القارئ أن يمتلك حاسة نقدية تؤهله، للوقوف عند عثرات الحركات التحررية في العالم العربي، ودول العالم الثالث. ولهذا الغرض أدرج المدني القارئ في اللعبة المسرحية وأشركه فيها، عبر كسر الجدار الرابع وطغيان السرد، مما يؤكد أن من أسباب تعامل المدني مع المادة التاريخية على هذا النحو، تأثره بمنهج بريشت الذي شاع في أرجاء الوطن العربي. فقد كانت أدوات المنهج البريشتي من قبيل: توظيف السرد، وإيقاف الحدث المسرحي لرفض الإيهام، وسيلةً للتعليم والتحريض والتوعية.

والواضح أن العودة إلى المتن التراثي لاستنباط إichات تراثية، وإسقاطها على الواقع العربي المعاصر، ليست ظاهرة خاصة بالمسرح العربي، لأنها تشمل المسرح الغربي أيضا. فقد جعلت الكلاسيكية الجديدة من ثوابتها الرجوع إلى التاريخ لتستلهم منه موضوعات مسرحياتها. فعودة المسرحيين العرب إلى التاريخ

16 - محمد عبازة، تطور الفعل المسرحي بتونس من اللامركزية إلى التجريب، ص: 103.

17 - محمد المديوني، مسرح عز الدين المدني و التراث، ص: 97.

والتراث هو «مسايرة الكتاب المسرحيين الغربيين في مسرحتهم واقتفاء لأثرهم في طريقة تأليفهم»⁽¹⁸⁾.

ويبدو أن المدني لا يبتعد في تعامله مع التراث التاريخي بشكل كبير عن شكسبير الذي «حين يكتب عن التاريخ يحذف منه كل العناصر الوصفية والحكايات الصغيرة، ويكاد يحذف القصة منه: إنه التاريخ مقطرا نقيا من كل شائبة... وشكسبير لا يمسرّح التاريخ فحسب، بل يمسرّح السيكولوجيا ويعطينا شرائح كبيرة منها، وفيها نجد أنفسنا»⁽¹⁹⁾. فقد نهل شكسبير من التاريخ ما يخدم غرضه المسرحي، ولم يتردد في تغيير الأحداث، وتبديل معالم الشخصيات. فجاء بمسرحيات ناجحة، مدركا أن الكاتب المسرحي مبدع وليس مؤرخا⁽²⁰⁾.

لقد انفتح المدني على الذاكرة الغربية، وعلى أحدث نقالاتها الفنية التي كانت لها جاذبية كبيرة، مع مجاهدته في البحث عن تبرير تراثي لهذا التوظيف. وهذه الازدواجية تجعلنا نتساءل:

هل عمد المدني إلى قراءة التراث بآليات غربية وافدة؟ أم أنه قرأ الإنجازات الغربية من خلال التراث؟ أي هل شكلت الآليات الوافدة السراج المنير الذي مكن من إضاءة عتمة التراث، وفتح مغاليقه، واستكشاف تقنياته؟ أم أن التراث يتناغم في الكثير من تقنياته مع الإنجازات الفنية الغربية؟.

تستلزم العلاقة بين آليات اشتغال التراث الذي نهل منه المدني، وبعض الانجازات الفنية الغربية ضرورة التمييز: «بين المظهر الخارجي المتشابه للرموز عبر تجارب ثقافية متعددة... وبين الخصوصية الاجتماعية التي تسم كل ضرب من ضروب إنتاج المعنى»⁽²¹⁾، ذلك بأن الإنجازات الفنية الغربية، ونقالاتها

18 - نفسه، ص: 95.

19 - يان كوت، شكسبير معاصرنا، ترجمة إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط2، 1980، ص: 20.

20 - د. علي الراعي، التاريخ العربي والمسرح، الحياة المسرحية، ص: 120.

21 - هومي. ك. بابا، موقع الثقافة، ص: 298.

النوعية "عابرة للقوميات". وعبر هذا الانزياح المكاني تفقد قوتها وتمردها الأصليين، والكثير من عناصرها الجوهرية لتتسجم مع سياق ثقافي آخر، وتتجاوب مع خصوصياته في إطار سيرورة التحول والتغيير المفضي إلى التبييض لدرجة «ما عاد من الممكن الإحالة بسهولة إلى خاطب "الأمة"، أو "الشعب"، أو التراث "الشعبي" الأصيل، ذلك الخطاب الطبيعي (أو المطبع) والموحد، أو تلك الأساطير التي هي جزء لا يتجزأ من خصوصية الثقافة»⁽²²⁾.

لقد جمع المدني إذن إلى جانب الخصائص الفنية التراثية، بعض خصائص المسرح الغربي: أي أنه مد جسور التواصل مع الثقافات الأخرى المغايرة لتجويد الإبداع. فالتفاعل الثقافي، الحوار الفني لا يدور في فلك الخصوصية القومية، والثقافة المنعزلة داخل سجن الذات المحلية، بل يستوجب الانفتاح على الآخر الذي أضى عاملاً مساعداً على الإسهام في نقل المسرح العربي من النمط التقليدي، إلى زمن تحديث بنيته ورؤيته.

وعندما يعتبر المدني أن «علاقة النص المسرحي العربي بالمسرح الغربي علاقة قطيعة معرفية، بإيجاز»⁽²³⁾، فذلك معناه أنه يتبنى أطروحة المسرح "الخالص" التي تعاند تطور التاريخ. فليس ثمة مسرح خالص وغير مخترق، لأن الآخر يحضر في طريقة كتابة النص الدرامي، وفي نوعية البناية الإيطالية، وفي تقنيات الإخراج، وفي الجمهور نفسه بحكم انتمائه إلى مجتمع عربي ما بعد كولونيالي. فقد انفتح وإن حاول جاهداً تصوير عكس ذلك على الذاكرة الغربية، وعلى أحدث نقلاها الفنية التي كانت لها جاذبية كبيرة. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر التمسرح المضاعف عند بيرانديلو والتمسرح التغريبي عند بريشت بشكل خاص، لتحديث أساليب الكتابة المسرحية العربية، وإيجاد بني جديدة للتلقي إلى

²² - نفسه، ص: 298.

²³ - عز الدين المدني، نحو كتابة مسرحية عربية حديثة، الحياة الثقافية، ص: 12.

الحد الذي تحول فيه صاحب نظرية المسرح الملحمي إلى «قناع يختبئ وراءه كل من أراد أن يقدم شيئاً باسم التجديد و التحديث»⁽²⁴⁾.

²⁴ - برنار دورت، مقتبس في : د. ماري إلياس، بريشت اليوم، متضمن في : قيس الزبيدي، درامية التغيير : دراسات مختارة في المسرح الملحمي، دمشق، دار كنعان للدراسات والنشر والخدمات الإعلامية، 2004، ص:13.