

الاحتذاء والتجاوز بحثاً عن الهوية في المسرح العربي

Emulation and Overcoming in Search of Identity in Arab Theater

عبد الحميد ختالة

جامعة خنشلة الجزائر

تاريخ الاستلام: 2026-02-02 تاريخ القبول: 2026-04-06 تاريخ النشر: 2026-06-09

الملخص:

يعدّ المسرح المقاوم حارساً أميناً يرفع القيم النبيلة للإنسان بأسلوب جميل مقبول، ويقدم أعمالاً تقييمية تتصل بالعديد من المجالات، فيقدم دوراً تربوياً رائعاً فريداً، يرسخ الجانب البنائي النفسي والتربوي، من خلال صياغات فنية عالية المستوى، تفجر مناطق الإبداع لدى الجمهور، وتعمل على حثه على رفض العديد من السلوكيات غير المرغوبة، وتحفز الجوانب الاجتماعية الايجابية، كما تنقد الأعمال المسرحية الجانب السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وتقدم خدمات ترفهية لكافة أبناء المجتمع بمختلف شرائحه العمرية.

لقد كان ولازال المسرح فعل إرادة ومقاومة، خاصة إذا ما نظرنا إلى أن القاعدة الأساسية لمفهوم الدراما حسب التعريف الأرسطي هي « فعل نبيل تام»، فالفعل هو أساس المسرح في كل الأغراض. وليس بغريب أن يكون المسرح أكثر الفنون التصاقاً بالوعي والمقاومة والفكر الثوري والدعوة إلى التغيير والنمو بالفكر الإنساني، فقد كان منذ وجوده قائماً على الباعث والمستقبل ومهدداً بالتغيرات السياسية والمناخات الاجتماعية التي كانت تمنعه حيناً وتحرمه أحياناً، لما يحتويه من آليات مؤثرة من أجل استنهاض ذوات وقيم الشعوب، ولما يمتلكه من آليات لنقد السلطة مهما كانت طبيعتها ولما يتسم به من طبيعة أنية واقعية .

الكلمات المفتاحية: الاحتذاء- التجاوز- الهوية- المسرح- المسرح العربي

Abstract

Resistance Theater serves as a faithful guardian, nurturing noble human values through a beautiful and acceptable style. It presents evaluative works related to numerous fields, thus playing a magnificent and unique educational role. It consolidates the psychological and educational constructive aspect through high-level artistic formulations that ignite the audience's areas of creativity, encouraging them to reject many undesirable behaviors and stimulating positive social

dimensions. Furthermore, theatrical works critique the political, social, and economic spheres, and provide entertainment services to all members of society across various age demographics.

Theater has always been, and remains, an act of will and resistance, especially considering that the fundamental basis of the concept of drama, according to the Aristotelian definition, is "a complete noble action." Action, therefore, is the foundation of theater in all its functions. It is not surprising that theater is the art form most closely aligned with consciousness, resistance, revolutionary thought, and the call for change and the growth of human intellect. Since its inception, it has been driven by motive and prospect, often threatened by political shifts and social atmospheres that sometimes restricted or prohibited it. This is due to its powerful mechanisms for mobilizing the identities and values of peoples, its ability to criticize authority regardless of its nature and its inherent immediate and realistic quality.

Keywords: Emulation, Overcoming, Identity, Theater, Arab Theater.

على سبيل التقديم:

يعدّ المسرح المقاوم حارساً أميناً يرفع القيم النبيلة للإنسان بأسلوب جميل مقبول، ويقدم أعمالاً تقييمية تتصل بالعديد من المجالات، فيقدم دوراً تربوياً رائعاً فريداً، يرسخ الجانب البنائي النفسي والتربوي، من خلال صياغات فنية عالية المستوى، تفجر مناطق الإبداع لدى الجمهور، وتعمل على حثه على رفض العديد من السلوكيات غير المرغوبة، وتحفز الجوانب الاجتماعية الايجابية، كما تنقد الأعمال المسرحية الجانب السياسي والاجتماعي والاقتصادي، وتقدم خدمات ترفيهية لكافة أبناء المجتمع بمختلف شرائحه العمرية.

لقد حافظ المسرح على كونه فناً أدائياً يقوم على دعم فعل الإرادة والمقاومة لدى الفرد والجماعة، خاصة إذا ما اعتبرنا الفهم القائل بأن الدراما في الحقيقة هي التعريف الأرسطي « فعل نبيل تام»، إرادة الفعل والحث عليه هي أساس الدراماتورج. ومن أجل ذلك كان ولا يزال المسرح هو الفن الأرب توافقاً مع الوعي والمقاومة والفكر الثوري والدعوة إلى التغيير والتطلع نحو الأفضل، لقد كان المسرح دائماً دافعاً على البحث نحو المستقبل متوسلاً فكرة التغيير، لما يتضمنه المسرح من أدوات فنية مؤثرة تستنهض الهمم و تصنع الوعي بالتحدي، لقد امتلك المسرح دائماً سلطة النقد اتجاه الاجتماعي والسياسي والديني بكل جرأة ووعي.

لقد نشأ فن المسرح متوسلاً الطقس الديني ولعل ذلك الذي أورثه الجرأة على النقد والبحث عن الإنسان، ونعلم أن المسرح بدأ شعرياً عندما اتكأ على الوزن الشعري والبلاغة، طبيعي أن تكون كل هذه المؤثرات داعماً للفعل المسرحي من أجل أن يكتسب القوة الكافية من قدرة التأثير على ذائقة المتلقي و محاوره

آماله و مراميه المستقبلية توسيعا لمساحات الوعي لديه، والحال هذه فلا مناص من أن يطور فن المسرح من أدواته البلاغية واللغوية وكذا من صياغته المتجددة تزيد من زخم شعريته التي تُمكن النص من أن يصير عملا فنيا قابلا للعرض المسرحي، مؤديا لرسالته المعرفية والجمالية يمزج بين مخاطبة العاطفة والفكر معا، إن مثل هذه التحدي هو الذي يُكسب المسرح من اختراق حدود العقل والتفكير بحثا على المواءمة بين التخيل والعقل أو بين الفن والفكر.

الحق، أن فن المسرح _ كما هو معلوم _ في بدايته مع اليونانيين كان قد دخل في حوار معرفي راقى جدا مع الأسطورة، إذ شكل التفكير الأسطوري عند اليونانيين الحلقة الأرقى للفكر البشري وقتذاك، ارتقى وقتها المسرح لأن يمشهد الفكر اللاهوتي الكامن المعتقد اليوناني حينما دخل صوفوكليس وغيره في حوارات مع الآلهة، وهذا ذاته الذي يحسب على أنه استثمار جيّد للوعي الأول الذي اشتغل عليه المسرح اليوناني، ولعلّ هذا عينه الذي شكل عمود المسرح الدرامي الأرسطي الذي كان الصراع فيه عموديا بين عالم الأعلى وعالم الأسفل وفق الفهم والمعتقد اليوناني، إذ اشتغل المسرح تنوع الحوار بين مستويين اثنين، يتعلق المستوى الأول بالخيال في حالته الخام من أجل إنتاج فعل الفرجة، ويتعلق المستوى الثاني باستجلاب الذوق الجماهيري من أجل الربط بين المؤدى اللغوي الدال/ النص وبين المؤدى الفرجوي على خشبة المسرح وما ينتجه من معارف تراكم الوعي بالوجود.

سوف لن نختلف على أن المسرح هو فن الوعي، فللمسرح القدرة على أن يُمشهد الفكرة عندما ينزلها من معراجها التجريدي وله المكنة كذلك في يجسد الإحساس الذي ظل غارقا في عتمة العواطف بل ذاك عينه فعل المسرح ومأموله، والحال هذه فإنه ليس أقدر من المسرح على صناعة الوعي بالفكرة خاصة وهو يتوسل جملة من الأدوات الفاعلة في البوح بداية من اللغة والبلاغة والحركة والأداء ومؤثرات سينوغرافية أخرى، وأحسب أن المسرح قد نجح مرات عديدة في أن يخاطب متلقيه بموضوع الثورة عن الجهل والركود اعتقادا وقناعة كرسهما روح المسرح البريختي، هذا الأخير الذي أخرج الفعل المسرحي من الدرامي إلى الملحمي ومن الوهم إلى الوعي.

1/ البحث في الهوية/ حدّ المصطلح

يعدّ مصطلح الهوية من المصطلحات التي لا يمكن أن نحصر انتمائها تاريخيا ولا جغرافيا، فمعلوم أن الإنسان منذ مرحلة البدء كان يبحث عن هويته من أجل أن يصنع لنفسه وجود، ففعل الكينونة فعل لصيق بمعرفة مصطلح الهوية Identity ، وقد تسلسل هذا المصطلح وفق حلقات الفكر الأرسطي القديم

في بحث المنطق، فطبيعي أن يندرج فهم الهوية ضمن السياقات العلمية والمعرفية التي أنشأها سؤال المنطق الأرسطي، فالبحث عن الكينونة هو بحث في هو الإنسان سواء في مستواه الفردي أو الجمعي. لقد فتح المنطق الأرسطي السؤال مبكرا حول مفهوم الهوية عندما ربطها بالسياقات العقلية والرياضية، فقد ارتبطت الهوية بصيغتها الكلية غير القابلة للتجزئ، ذاتية الشيء كلية متكاملة لا تخضع للتبعيض وإلا فإن ذلك قد يعرضها لفقدان هويتها التامة.

إن ماهية الشيء رغم اختلاف بيئاتها و ألوانها فإن لها جملة من الهياكل الضامنة لهويتها، هذه الخصوصية الذاتية هي التي تجعلنا نقف بكل قناعة أمام ما يعرف الهوية، لا تخضع ذاتية الأشياء وهويتها لمبدأ تغير الطقوس المحيطة بها ولا يمكن أن تدلّ إلا على نفسها، هذه الرواسخ في أصل الشيء وفي قدرته الدفاعية على مكوناته ومقوماته هي الدعائم الحافظة لذاتيته، تبقى هذه الذاتية هي المعبرة عن جوهر الشيء وأصله المحافظ على فردانيته والرافض للمشاركة والمشاركة مع ذوات أخرى مستقلة عنه.

طبيعي أن يتمدد مفهوم الهوية ليلقى حضورا و احتفاء لدى مختلف الشعوب والأمم، تماما مثلما حدث له في الفكر المعاصر في أوروبا والعالم العربي بل في العالم كله، لقد توسعت مساحات الاهتمام بمبدأ الهوية عندما تعددت الأفهام والرؤى وزوايا النظر لهذا المصطلح الضارب في عمق فكرة الوجود البشري، ويبقى هذا التعدد في الرؤية متعلقا بشكل مباشر او غير مباشر بجملة الظروف السياسية والاقتصادية والثقافية المحيطة به،

طبيعي جدا أن يتطور مبدأ الهوية اصطلاحا وفهما و مفهوما لدى مختلف الجماعات البشرية خاصة بعد ما عاشته الإنسانية من انتكاسات جزاء الحروب التي عرفها العالم واستفحال العبودية والاتجار بالبشر، كل هذه العوامل رغم قسوتها على مبدأ الكينونة البشرية إلا أنه كان عاملا فاعلا في يقظة العقل وتوسع مبدأ الهوية الرافض للإمحاء في الآخر ، وقد تلقف الدرس النقدي العربي هذا المصطلح وكانت له مساحات نقاش عميقة لدى الفكر العربي والإسلامي.

يحدد غارنييه Garnier الهوية بصفته: " مجموع قوائم السلوك واللغة والثقافة التي تسمح لشخص أن يتعرف على انتمائه إلى جماعة اجتماعية والتماثل معها، غير أن الهوية لا تتعلق فقط بالولادة أو بالاختبارات التي تقوم بها الذوات، لان تعيين الهوية سياقي ومتغير ، فالواقع أن التقاليد التي تنقل الثقافة عبرها تبصم الإنسان، منذ طفولته جسدا وروحا بكيفية غير قابلة للمحو".(عزالدين لمناصرة ، 2014،

تستأنس الهوية إلى جملة من الضوابط تربطها بالفرد مرة وبالجماعة مرة أخرى، كما قد تتدخل بعض الضوابط التي تجعل الهوية متعلقة بمصطلح البلد أو الأمة، هذه الضوابط قد تبدأ في كثير من الأحيان بتحديد أساس اللغة، ثم العادات والتقاليد التي تتحكم عادة في حياة الفرد والجماعة بشكل ترتب فيه الإرادة البشرية، بمعنى أنه يحصل انصهار جميل للفرد بكل مبادئه في تقاليد الجماعة البشرية، وهذا بالضبط الذي يجعل الفرد يشعر بالانتماء إلى المجموعة فيعبر بلغتها عن كل مقومات الهوية الجامعة لتلك الفئة من البشر في من سلوكيات و عادات وتقاليد وطريقة معيشة من أكل وشرب ولباس وثقافة.

قدّم المفكر الفرنسي أليكس ميكشيلي رؤيته الخاصة لمبدأ الهوية في كتاب سمّاه "الهوية"، إذ يحيل العنوان على أن المصطلح في ذاته إشكالي فهو لا يحتاج إلى أن يستشكل صيغة دالة في العنوان، حيث يرى أليكس أن الهوية في الحقيقة هي كيان مركب من جملة من العناصر منها ما يتعلق بالجوانب المادية والمعنوية والاجتماعية والثقافية، "فالهوية في معناها العام، كل يتكون من الهويات الجزئية المعلنة عن شخص ما، وذلك يشير إلى تعدد كبير في الهويات الفرعية، إذ يحق لكل فرد تحديد هويته بما يناسبه، وذلك ينسحب على الجماعة أيضا.." (أليكس ميكشيلي، 1993، صفحة 99)

يحولنا الفهم المعلن عنه من طرف أليكس ميكشيلي على أن الهوية كيان مركب من جملة من الهويات تجتمع جميعها من أجل أن تشكل هوية عامة هي ذاتها التي تعبر عن الهوية الجمعية، فرغم ما يتميز الفرد من استقلالية الفكر والرغبة والقناعة إلا أنه لا يمكنه ذل من الإنسلاخ والتصلعك عن جماعته التي يعيش معها، ففي الحقيقة أن الهوية العامة هي اجتماع و تكامل لمختلف الهويات الفردية التي تنطلق أساسا من جملة الصفات والقناعات الخاصة للفرد داخل المجموعة البشرية، تكتسب الهوية العامة حركيتها وفاعليتها من هذه الحركة الواعية والمقصودة من الفرد نحو الجماعة ومن الجماعة نحو الفرد، فالهوية حسب ميكشيلي "هي تعريف لكل (فرد- جماعة أو مجتمع) ويستند ذلك بالتحديد إلى مجموعة من المعايير المحددة، وإنه لمن الصعب الإعلان عن جميع المعايير المحددة للهوية، وبالتالي فإن اختيار مجموعة من العناصر لتحديد هوية ما يؤدي إلى تعدد كبير في الهويات". (أليكس ميكشيلي، 1993، صفحة 98)

يحدث أن يصعب تحديد الهويات المتعددة عندما يتعلق الأمر بالهوية الفردية، ونكون حينها بصدد جملة من التحديدات الجسمية للفرد فيما يتعلق بطوله وشكله الخارجي، كما يتعدى ذلك إلى تعيينات أخرى تتعلق باللغة واللون وكثيرا ما كان لهذا الخير الدور الفاصل في تحديد الكثير من الهويات المشتركة ليس بن الأفراد فحسب بل بين الجماعات البشرية، هذه الفواصل الدالة عن الهوية الفردية تتكامل و تتركب

من أجل تحديد ما نسميه بـ (الهو)، تجتمع هذه الصفات المشتركة بين الأفراد لتشكيل هوية الوطن والثقافة والتاريخ، فالإمساك بهذه العناصر مجتمعة كفيل بأن يصنع الوعي بالهوية الجمعية التي قد تتجاوز حدود السياسي والجغرافي.

يرى المفكر ماكس فيبر " M.veber: أن الهوية لا تتعلق بالفرد ولا تنتهي إليه، بل هي عنده فكرة تعتنقها الجماعة البشرية تشعرها بالأصل المشترك الذي تنتمي إليه جماعة من الأفراد، ولذلك الهوية هي منظومة من الرموز الدالة على الفرد وهي ما تلقى به من عادات وتقاليد وألحان وتعبيرات خارجية، هذه المنظومة من العناصر الدالة هلى التي تفرق بين مجموع الهويات، حيث تتحكم سلطة التاريخ والعادات والمعتقدات في الهوية الجماعية.

في هذا الطرح نجد أن الهوية تنعرج منعرجا آخر يتعلق بروح الجماعة أو بالمساحة التي ينصهر فيها الفرد داخل المجموعة البشرية، داخل هذا الفهم الخاص للهوية العامة يتولد مفهوم الانتماء فلا يشعر الفرد بكيونته إلا وهو ينتهي إلى مجتمعه، فيه وبه يتحقق وجوده و ثقافته ومعتقداته وعاداته وتقاليده، وهنا يتولد الإحساس بالانتماء واللجوء إلى ركن الأصل فيسعى الفرد إلى الحفاظ على مجموعته من أجل أن يجسد كينونته هو، إن دفاع الفرد على الجماعة هو دفاع عن هويته الخاصة التي لا تتحقق إلى بقاء المجموعة، ولا يتحقق وجود المجموعة إلا بجملة الثوابت الناطقة على وجه الدلالة كالعادات والتقاليد المشتركة والرموز الخاصة كالعلم والعملية والتاريخ المشترك، هذه الحقيقة هي التي تجعل من هوية الفرد هوية جامعة تختلف عن سائر الهويات الأخرى.

يركز الفيلسوف جول لاشولي Jules lachelier على جملة من العناصر المرممة للهوية الذاتية، حيث يرى أن استمرار الطبع نفسه لدى الفرد وتكرار الذكريات ذاتها كفيل بأن يولد لديه الإحساس بالهوية، فالهوية هنا متعلقة بشكل مباشر بجملة الذكريات التي تتكرر بشكل لافت يعطي الانطباع بأن هذا الذي يحدث معنا ليس طارئا ولا هو عشوائي بل يمتلك دلالة القرار في التاريخ والمعتقد والوجود، وهذا عينه الكفيل بتوليد الإحساس بالهوية، الهوية حسب رأيه هو ذلك التداعي السلس لجملة من الذكريات المتكررة. (ينظر: مولاي أحمد بن نكاع، صفحة 35)

إن وعي الفرد بما يعيشه من أفعال وسلوكيات وأخلاق وقناعات في تكرارها وارتباطها الوثيق بحياته هو الذي يولد لديه الوعي بهويته، وحينها فقط يرتقي السلوك الفردي إلى مستوى النظام الدال على الانتماء، وهذا الشعور بالانتماء يجعله يحترم حاضره وماضيه ولغته وتقاليده، وفي هذه المساحة الواعية تتدخل الذاكرة للحفاظ على عناصر الهوية لدى الفرد المنتهي، وبهذه الطريقة فقط يخفت هاجس الحيرة من

المستقبل سواء لدى الفرد أو لدى الجماعة لأنه عناصر الهوية ستشتغل بكامل قوتها في صناعة الوعي بالانتماء.

استقبل الفكر العربي مصطلح الهوية بحدوده الإفهامية اليونانية القديمة والأوروبية المعاصرة، وقد فعلت العولمة والمثاقفة فعلها في تبني تلك الأفهام لدى الوعي العربي، وطبيعي أن تستجد جملة من الأسئلة في تحديد الهوية الفردية والجماعية في العقل العربي، إذ قد عرفت البيئة العربية حالة من الطمس الممنهج للهوية العربية انطلاقاً من تلك الحملات الاستدمارية التي شهدتها البيئة العربية، فسؤال الهوية هنا أصبح مرادفاً للمقاومة الثقافية والسياسية.

عاش الفرد العربي حالة من الخيبة والانتكاسة جراء ذلك الظلم الذي تعرض إليه من المستدمرات الأوروبية المتنوعة، الأمر الذي جعل المفكر مالك بن نبي يقول: "لا يمكن لنا أن نتصور تاريخاً بلا ثقافة، فالشعب الذي يفقد ثقافته يفقد حتماً تاريخه، والثقافة بما تتضمنه من فكرة دينية انتظمت الملحمة الإنسانية في جميع أدورها الإنسانية". (مالك بن نبي، 2009، صفحة 76)

لقد أصبح لزاماً على الفرد العربي أن يبحث في تاريخه عن مقومات هويته، أصبح لزاماً عليه أن يفتش في قناعاته و لغته و تاريخه المشترك عن تلك المقولات التي ترمم هويته التي نهى و حطها المستدمر الأوروبي، وتعمق الفرد العربي في جملة من الأسئلة الوجودية التي تحدد المرجع والمآل.

لقد تعلق سؤال الهوية في الخطاب الإبداعي والرسعي العربي من أجل ترميم ما هدمته الحملات الإستدمارية الغربية، كما شكّل سؤال الهوية حافزاً فاعلاً جداً من أجل العودة إلى التراث قراءة وتفسيراً وتأويلاً بحثاً على مرتكزات الذات، وقد تعدد التراث العربي الإسلامي بين المقدس والمدنس ما أسهم في صناعة الأفكار المتضادة في تحديد مقومات الهوية العربية الإسلامية في الفكر والفن ومختلف الخطابات التي أنتجت الذات المبدعة في البيئة العربية.

2/ اللغة باعتبارها أساس الهوية :

تعدّ اللغة أداة للتواصل كما عرفها الدرس اللغوي العربي القديم، فإذا كانت اللغة هي جملة من الأصوات يعبر بها كل قوم عن أغراضهم، فقد تطور دورها لأن يعبر بها كل قوم عن هويتهم، اللغة في الفهم و العقل المعاصر هي الضامن لعلاقة الفرد بنفسه و لعلاقة الفرد بالمجتمع الذي ينتهي إليه، فعلا قد توجي أفكار الفرد ومشاعره و أحاسيسه عن ذاتيته، ولكن لا يمكن أن تتحقق تلك الذاتية إلا عندما يعبر عن تلك الرغبات بلغته التي تشكل وجوده، فاللغة هي بيت الكينونة كما يرى المفكر هايدوغر.

تقدم اللغة عادة على أنها عنصراً فاعلاً يسهم في تقدم الأمم وتطور حضاراتها، وهي القائم على ربط شبكة العلائق بين الأفراد وبين الجماعات و تحديد بؤر التأثير و التأثير، "فاللغة أداة للتخاطب والتفاهم بين أفراد شعب بعينه فهي كذلك وسيلة هذا الشعب لإثبات هويته الخاصة التي يتميز بها من غيره من الشعوب الأخرى التي لها لغاتها وهوياتها وبها يتحقق التنوع الخلاق"(المقالح عبدالعزيز صالح، 2009، صفحة 107)

نعم، بإمكان اللغة أن تشكل عاملاً حاسماً في تحديد الاختلاف والتنوع بين الجماعات البشرية، وقد أبرز القراءان الكريم ذلك عندما حدّد اختلاف الألسن بين البشر على أنه نقطة من نقاط الاختلاف، وهذه اللغة التي صيرت الاختلاف كائن وموجود بين الجامعات هي نفسها القادرة على تفعيل عنصر الثقافة انطلاقاً من قدرتها على التكيف ترجمةً و شرحاً وتأويلاً لمختلف المنجزات اللغوية لأي أمة من الأمم، كما أنها تحمل مورثات جامعة للبشرية فرغم اختلاف اللغات إلا أن مرجعيتها واحدة هي الإنسان.

يكمن "دور اللغة في تعميق الهوية والمحافظة عليها من المسلّمات التي لا تحتاج إلى براهين وإثباتات وهي عند المفكر يوسف الحجاج (من أهم الأساليب التي تظهر عناصر الأمة في بوتقة واحدة، ومن أهم الأساليب التي تقيم التفاهم الذهني بين مختلف الطبقات) ... وإذا كانت الهوية الثقافية هي حجر الزاوية في تكوين الأمم القومية المتماسكة، فإن اللغة هي جوهر هذه الثقافة وأداتها بدونها لا تكون ثقافة ولا هوية"(المقالح عبدالعزيز صالح، 2009، صفحة 108)

إن للغة فعل لا يُنكر في تحديد الهوية بل هي الفاعل الأساس في ذلك وقد توافقت مجمل آراء الفلاسفة والمفكرين العرب على أن اللغة العربية بخاصة تمتلك تلك الطاقة على إنتاج الهوية لدى الناطقين بها، ولعلّ ذلك ما يدعمه ما ورد في الأثر من أن كل من تكلم العربية فهو عربي، فللغة المكنة من صناعة الهوية، إن تفريط الجماعة البشرية في اللغة هو تفريط في هويتها، وهو تضييع مباشر لكيونتها.

إن التهاون اللغوي الذي يصيب كل مجتمع هو مؤشر مباشر على ضياع أهم مقوم هوياتي، فالتفريط في اللغة لا يعد تفريط في أداة التواصل فحسب بل هو تضييع لأداة التفكير، فالإنسان في الحقيقة لا يفكر إلى بوساطة اللغة وداخلها و تضييعه لشفرات لغته معناه التفكير في مساحة لا ينتهي إليها في واقعه لا في ثقافته، ولعمري لهو الضياع والهوان واللائتواء.

3/ البعد الهوياتي من خلال رمزية الشخصيات:

تعدّ الشخصية قطب العملية الإبداعية وبخاصة في مجال فن المسرح، فهي الفاعل المحرك لأحداث الخطاب القائم في العمل الفني، فالشخصية في الحقيقة هي جملة الصفات والطباع التي تُحدث التنوع

من كيان شخصي إلى كيان آخر، تلك الجملة من الطباع المنتجة لجملة من السلوكيات هي التي تميز الفرد داخل المجموعة، فتختلف أفعال البشر و تنوع طباعهم وتتشكل لدينا جملة من الأفراد داخل بيئة واحدة، فالشخصية ليست جملة من الملامح المختلفة فحسب بل هي كذلك ما سبق ذكره إضافة إلى تلك الرغبات والميولات الذاتية.

تتحدّد الشخصية كذلك بوساطة مجموعة من النقاط المؤطّرة للبعد النفسي، الجسدي والاجتماعي هذه العناصر التي تتألف فيما بينها لتحديد لنا شخصية معينة تتميز عن غيرها، فمحدّدات الشخصية عبارة عن أنماط دائمة من الأفكار والمشاعر والسلوكات، وأنماط أخرى متجدّدة تنتجها الظروف الاجتماعية والسياسية والثقافية، وهذا يثبت أن هناك الثابت والمتغير في كل شخصية.

يرى عبد الملك مرتاض أن الشخصية داخل أي عمل إبداعي وفني هي التي تصطنع اللغة، وهي التي تثبت أو تستقبل الحوار، وهي التي تقوم بالمناجاة وهي التي تصف معظم المناظر التي تستهويها، وهي التي تنجر الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها وهي التي تعمر المكان، وهي التي تتكيف مع التعامل مع هذا الزمن في أهم أطرافه الثلاثة: الماضي، والحاضر والمستقبل. (ينظر: عبد الملك مرتاض، 1998، صفحة 91)

هنا تكون الشخصية هي الضامن لحركية وسيروية الحدث في أي عمل فني، فاللغة التي تختارها الشخصية مثلا ستكون هي الفاعل في تحديد ملامح الحوار المؤسس للحكي أو للفرجة داخل الإبداع أو في أي عمل درامي، وبواسطتها تتحدد مفاصل التأزم والانفتاح في تطور الحدث وتنامي فكرة الصراع الذي تنبني عليه فكرة الدراماتورج، بالإضافة إلى علاقتها بالمكان والزمان.

إذ يرى عبد الملك مرتاض أن " لا أحد من المكونات السردية الأخرى يقتدر على ما تقتدر عليه الشخصية، فاللغة وحدها تستحيل إلى سمات خرساء فنجد لا تكاد تحمل شيئا من الحياة والجمال، والحدث وحده في غياب الشخصية، يستحيل أن يوجد في معزل عنها لأن هذه الشخصية هي التي توجده، وتنهض به نهوضا عجيبا، والحيز يخمد ويخرص إذا لم تسكنه هذه الكائنات الورقية العجيبة: الشخصيات" (عبد الملك مرتاض، 1998، صفحة 91).

من أجل أن ندرس الشخصية كمقوم هوياتي وجب الوقوف على الأبعاد الثلاثة التي تتحكم في نجاح الشخصية في التحكم في العناصر الفنية الأخرى، تلك الأبعاد التي تصبح هي الموجه والداعم للأهداف الفنية لأي منجز مسرحي، وهي على رأي علي باكثير: "لكي يوفق الكاتب في رسم شخوصه ينبغي أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم في ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثية:

البعد الجسماني أو الشكلي، والبعد الاجتماعي والبعد النفسي، فعلى معرفته الدقيقة بهذه الأبعاد الثلاثة يتوقف نجاحه في رسم شخصياته" (علي أحمد باكثير، صفحة 74).

إذ ليس من اليسير على أي درماتورج أن يصنع شخصية تمتلك القدرة على تجسيد أهدافه وآماله ومراميه، وبإمكانها أن تمتلك ذلك القبول الفني والذوقي لدى الجمهور من أجل أن تصل الفكرة كاملة، يتطلب الأمر هنا رسماً دقيقاً للمكونات المادية والمعنوية والنفسية لتلك الشخصية، فالملتقي للشخصية الفنية قد يتحدّد تركيزه على المكون الجسدي أو الاجتماعي أو النفسي، وفي كثير من الأحيان تتكامل كل تلك العناصر من أجل إتمام الرسالة الفنية للمسرحية وهي ذاتها العناصر التي ركّز عليها علي أحمد باكثير.

إذ تتحكم ثلاثة أبعاد أساسية في تحديد الشخصية، البعد الجسماني وهو ما يتعلق بالشخص من حيث بنيته وشكله الظاهري لأن لكل صفة من تلك الصفات أثرها في تكوين الشخصية، والبعد الاجتماعي هو ما يتعلق بالمحيط الذي نشأ فيه الشخص، والطبقة التي ينتمي إليها، والعمل الذي يزاوله ودرجة تعليمه وثقافته، والدين أو المذهب الذي يعتنقه والرحلات التي قام بها والهوايات التي يمارسها، فإن لكل ذلك أثراً في تكوينه" (علي أحمد باكثير، صفحة 74).

يتحكم الوضع الاجتماعي للشخصية في تحديد مكانتها وقدرتها على حمل أعباء الانتقال بالحدث من مرحلة البدء إلى المنتهى، وقد تسهم بعض المساحات المتاخمة للوضع الاجتماعي في تحديد ذلك من مثل المستوى التعليمي والثقافي والديني للشخصية، إضافة إلى مؤثرات خارجية مثل العادات والتقاليد والتاريخ، لأنها بطريقة أو بأخرى تتأثر بالمحيط الذي تعيش فيه بإيجابياته وسلبياته. والبعد النفسي وهو القائم على ما ينتج عن البعدين السالفين من الآثار العميقة الثابتة التي تبلورت على مر الأيام فحددت طباعه وميوله ومزاجه ومميزاته النفسية والخلقية" (علي أحمد باكثير، صفحة 74)، يتكئ الفن على مثل هذه العناصر في تحديد هويته النصية من جهة، ومن جهة أخرى تعمل هذه المؤثرات النصية على تحفيز الشعور بالانتماء لدى المتلقي وتقوية مؤثرات الهوية لديه.

4/ المسرح يتوصل التراث بحثاً عن الهوية :

يتأثّر المسرح العربي بموضوعات وقضايا من التراث من أجل تأصيل المرجعية الثقافية والاجتماعية للمسرح، "فالتراث يشكل أحد معالم الثقافة المحلية أو القومية، والتي استطاعت أن تكون بالأمس حصناً منيعاً في مقاومة الاستعمار بوصفها أداة، بوصفها روحاً أيضاً احتمت بها الأمة في مواجهة سياسة الاستئصال والمسخ والاجتثاث" (أحسن تلياني، 2009، صفحة 139)، بهذا كان التراث العربي والشعبي

المادة الخام التي نهل منها المسرح العربي قصصه وحكاياه، "إن الأنماط العربية الإسلامية تلتصق بالواقع العربي الذي يتميز بطبيعته الخاصة في الاستقبال، فقد دعا كل من توفيق الحكيم إلى قالب مسرحي يعتمد على الحكواتي، ودعا يوسف إدريس إلى مسرح السامر وطبقه في مسرحية الفرافير، أما فريد فرج وقاسم محمد وغيرهم، فقد مزجوا بين ما جاء في كل من أساليب وأجناس ومذاهب أخرى" (محسن صبيحي، 2003، صفحة 315).

لقد توسل مجموعة من المسرحيين الرواد من أمثال عبد القادر علولة ورويشد ورشيد القسنطيني، وولد عبد الرحمن كاي مجالات تراثية في تجاربهم المسرحية، لقد لجأ المسرح الجزائري للتراث من أجل ترميم الهوية الجزائرية الذي جعلها المستدمر الفرنسي هدفا له من أجل طمسها و تغييرها، ولذلك فمبحث التراث في المسرح الجزائري لا يتعلق بفكرة تأصيل المسرح الجزائري فحسب، فعودة المسرح إلى التراث العربي بخاصة هو استحضار للفكرة وللبيئة العربية ولأسماء الشخصيات وكذلك هو استحضار للغة التي تشكل أساسا هوياتيا عميقا.

طبيعي أن تكون هناك صعوبات تعترض فكرة استخدام اللغة العربية في المسرح الجزائري، فالمجتمع الجزائري قد وصل وقتها إلى أدنى مستويات التعلم نتيجة السياسة الإستدمارية التي تبنتها فرنسا في الجزائر، ومع ذلك حاول المسرحيون الجزائريون العودة بالجمهور الجزائري إلى انتماءاته العربية والإسلامية ولو من خلال التراث الشعبي الذي كان هو الحل الأجدى لتحقيق المرامي الاجتماعية والهوياتية للمسرح.

من المعلوم أن هناك أسباب غير فنية أسهمت في توظيف التراث الشعبي في المسرح الجزائري، منها ما يتعلق بالحفاظ على التراث في ذاته حيث كان عرضة للتغيب والتعتيم (ينظر: عبدالله أبوهيف، 2000، صفحة 102)، فكان توظيف التراث الشعبي في المسرح ضامنا من ضمانات المحافظة على الهوية، فقد ألفت بعض المسرحيات التراثية التي كانت تروم إلى زرع روح المقاومة، من مثل مسرحية "بلال" للشاعر محمد العيد آل خليفة، حيث تم استحضار شخصية الصحابي بلال بن رباح رضي الله عنه الذي قاوم العذاب ولم يتراجع عن اقتناعه وتمسكه بالإسلام.

قدم المسرح الجزائري رؤيته الدراماتورية لبعض قصص ألف ليلة وليلة بوصفها مادة تراثية تتقاطع مع الكثير من البيئات الاجتماعية والثقافية التي يقبلها الذوق الفني الجزائري، إضافة إلى أن ألف ليلة وليلة لا تחדش حياء الملتقي في معالجاتها الموضوعاتية للقضايا السياسية والاجتماعية، كما يطرح هذا النص

التراثي فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية وهي الموضوع الأساس لدى الجمهور الجزائري، فلقد كان للتراث الشعبي دور نضالي ومُخرج نفسي.

لقد وظف المسرح الجزائري التراث الشعبي من أجل أن يمارس البوح بكل جرأة وقوة "فالرجوع إلى توظيف التراث الشعبي واستلهام المسرحيين منه كان مخرجاً نفسياً للمعاناة التي يكابدها الإنسان في حياته عبر البحث عن إجابات في الماضي لحريته على حاضره ومستقبله" (نبيلة إبراهيم، 1974، صفحة 05)، لقد كان توظيف التراث العربي في المسرح والابتعاد عن الاقتباس والترجمة من المسرح الأوروبي فخراً بمآثر العرب والاعتزاز بأبطاله، وكذلك التمسك بمقومات الشخصية الوطنية.

ظهرت الأساطير والحكايا الشعبية في المسرح الجزائري بل وقد تبنى بعض المسرحيون شخصيات تراثية حتى شكلت فارقاً مسرحياً لديهم مثل استلهام شخصية جحا، مثل مسرحية (جحا) لعلالو الذي يقول: "كان هدفنا هو خلق مسرح لنا نحن، نعبر من خلاله على أنفسنا وبلغتنا ونعالج فيه مشاكلنا اليومية، ونسلط الضوء من خلاله على شخصيتنا التاريخية البارزة" (أحمد بيوض، 2011، صفحة 11).

إن استحضار شخصية جحا التراثية في المسرح لم يكن فقط من بحثاً عن السخرية وإثارة الضحك بقدر ما كانت حاجة ملحة فرضتها جملة من العوامل والغايات من بينها ترميم الهوية العربية لدى الجمهور، كما أُلّف رشيد القسنطيني مسرحيته (زغريان وشريطو) في عام 1929 التي تدور أحداثها في مدينة خيالية ويرى شريف الأدرع أن مسرح رشيد القسنطيني هو عملية اتصال بالتمثيل، قوامه الارتجال فلا يقدم مسرحية تامة الكتابة، وبهذا المنهج صار مسرح القسنطيني مسرحاً لكونه يستمد موضوعاته من الأساطير والتراث.

اهتم ولد عبد الرحمن كاي في مسرحياته بالتراث العربي والإنساني، فقد كان التراث الشعبي من أهم الموارد الفنية والفكرية لمسرحه فقدّم عام 1966 (مسرحية كل واحد وحكمه)، حيث قدم في هذه المسرحية شخصية المداح أو القوال وهي مسرحية تنتمي إلى مسرح الحلقة، وهو المسرح الذي يعكس البيئة العربية التي تعتمد على التحلق عند إنتاج الخطاب، وقد كان للحكاية الشعبية حضور في المنجز المسرحي الجزائري، حيث يعتبر ذلك انبثاقاً في المجال الشعبي الروحي الذي يهدف إلى التمسك بوحدة الشعب أو القبيلة أو الأسرة في سبيل القيام بدور فعال في بناء المجتمع (ينظر: خليل الجيزاوي، 1990، صفحة 75).

كما نقف على حضور التراث الشعبي في المنجز المسرحي لعبد القادر علولة، مثلما نقرؤه بخاصة في مسرحيته (الأجواد) هذه المسرحية التي تعتمد على شخصية القوال بملامحه الشعبية، وهو الذي يقوم

بعمل نقدي اجتماعي عميق جدا، نجد في هذه المسرحية توظيف تقنية الراوي الشعبي والشعر الشعبي توظيفا واعيا جدا وفاعلا جدا، وبهذا فهو مثل غيره من عمالقة المسرح يستخدم التراث بوصفه أداة تعليمية تخاطب المتلقي غير المتعلم بلغة يفهمها مبتعدا عن تخدير الدراما التقليدية البورجوازية التي تطرح معظم عروضها حلولاً تصالحية مع الواقع، فتمنع المتلقي من اتخاذ موقف اتجاه المطروح ومن التفكير للتغيير ومنع الاغتراب" (أحمد العشري، 1990، صفحة 30).

مجمل القول:

لقد شكّلت موضوعة الهوية جوهر المسرح العربي والمسرح الجزائري وبخاصة في مرحلة البدايات بوصفها سيرورة سيكولوجية تتوسل الذاكرة، هذه التي ما فتئت تمثل المتكأ المرجعي الذي يحاور الفرد في أنه وتاريخه، وقد كان المسرح الجزائري وقتئذ حديث عهد بالثورة التحريرية ما عزز سؤال الهوية لدى المثقف وكذا الفرد العادي، حيث لا يخفى على المهتمين بالمسرح الجزائري ذلك الدفع الوطني الذي تكثف على مساحات واسعة دراماتوجيا.

لكن الذي وجب الإشارة إليه هو أن الهوية في الأدب بعامة وفي المسرح بخاصة قد تُقرأ من زاويتين، الأولى هي توظيف الهوية كقيمة فنية يشتغل عليها النص المسرحي اجتماعيا وثقافيا، خاصة عندما يتم المزج فنيا بين الهوية والذاكرة من أجل تبئير قيمة الهوية، أما الزاوية الثانية التي نشدّ الاهتمام بها وهو الهوية التي يكتسبها الفن نفسه، من خلال جملة من المرتكزات الدرامية مثل اللغة والشخصيات و الحوار والصراع، هذه التي تعطي للنص هويته بغض النظر عن معرفة كاتبه وانتمائه،

المراجع:

- عزالدين لمناصرة، (2014) الهويات والتعددية اللغوية (قراءات في ضوء النقد الثقافي المقارن، الصايل للنشر والتوزيع، عمان.
- أليكس ميكشلي، (1993) الهوية، ترجمة علي وطفه، دار الوسيم للخدمات الطباعية، ط 1، دمشق.
- مولاي أحمد بن نكاع، ملامح الهوية في السينما الجزائرية.
- مالك بن نبي، (2009)، مشكلة الثقافة، ترجمة عبدالصبور شاهين، دار الفكر، دمشق ط 14.
- المفالح عبد العزيز صالح (2009)، اللغة العربية، الهوية والانتماء، مجلة مجمع اللغة العربية بالقاهرة، مصر، العدد 116.
- عبد الملك مرتاض، (1998)، في نظرية الرواية، بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع 240.
- علي أحمد باكثير، في المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر. الاسكندرية.
- أحسن الثليلاني، (2009) توظيف التراث في المسرح الجزائري، رسالة دكتوراه، جامعة منتوري قسنطينة.
- محسن صبيحي، (2003) قراءة في مسرحيتين جديدتين لأبي العلاء السلاطوني، مجلة الفصول، مصر.
- عبد الله أبوهيف، (2000) المسرح العربي رؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، ط 1، دمشق.
- نبيلة إبراهيم، (1974) أشكال التعبير في الأدب الشعبي. دار النهضة، مصر.
- أحمد بيوض، (2011)، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926-1989، الجزائر.
- خليل الجيزاوي، (1990) مسرح المواجهة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.
- أحمد العشري، (1990) مقدمة في نظرية المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر.