

"مسرحٌ نُخبويٌّ للجميع"

مقولة مسرحية بين طوباوية المطلب وواقعية الشعار

"An elitist theatre for all" A theatrical saying between the utopian demand and the realistic slogan

عبد الحليم المسعودي

المعهد العالي للفن المسرحي، تونس abdelhalimmessaoudi@yahoo.fr

تاريخ الاستلام: 2025/09/16 تاريخ القبول: 2025/10/14 تاريخ النشر: 2025/12/02

ملخص: تعد مسألة الجمهور المسرحي من المسائل المؤرقة التي حيرت المسرحيين والنقاد على سواء على المستوى العملي أو على مستوى التنظيري. ذلك أن هذا الجمهور ظل الشرط الأساسي الذي تكتمل من خلاله العملية المسرحية ولا يمكن بأية حال من الأحوال التحكم في طبيعته أو جلّه دائماً في وفاق مع ما يقدم أمامه من فرجة أو خطاب. وقد يعود ذلك إلى أن الجمهور علاوة على أنه عنصر أساس في العملية المسرحية فهو يشكل وحده سلطة مستقلة تتحكم في مصير المسرح نفسه. ولعل هذا ما أدركه مبكراً أفلاطون عندما تحدث عن سلطة الجمهور، أي "الثيوقراطية". وأمام هذه السلطة العاتية للجمهور رفع البعض من المسرحيين مقولة "مسرح نُخبوي للجميع" كشعار يحاول هؤلاء من خلاله رسم استراتيجية جعل الجمهور طرفاً أساسياً في العملية الإبداعية متجاوزين بذلك جملة العوائق الاجتماعية والذهنية والطبقية التي تحول دون هذا الوفاق الممكن بين ضمير المبدع الباث والمتلقي. لذلك فإن هذه المقالة تحاول مناقشة هذه المقولة في أصولها وكذلك في مفارقاتها الموضوعية وتكشف في ذات الوقت على المحركات الأيديولوجية والسياسية لهذه المقولة.

الكلمات مفتاحية: مسرح نُخبوي، جمهور، جموع، ثياترOCRATIA، ديوميديا، رومنطيقية، مسرح شعبي، مسرح ملحمي، دراما حديثة، مسرحية، العموم، فضاء عمومي، الدولة الأمة.

Abstract: The issue of the theatrical audience is a troubling matter that has perplexed both playwrights and critics alike, whether in practice or in theory. This audience remains the essential condition through which the theatrical process is completed, and in no way can its nature be controlled or guaranteed to be always in harmony with what is presented before it in terms of spectacle or discourse. This may be due to the fact that the audience, in addition to being a fundamental element in the theatrical process, forms an independent authority that controls the fate of the theatre itself. Perhaps this was what Plato early recognized when he spoke of the authority of the audience, that is to say, "the theocracy." In light of this overwhelming authority of the audience, some theatre practitioners have raised the slogan "elitist theatre for all" as a banner through which they attempt to outline a strategy that makes the audience a fundamental party in the creative process, thus overcoming a series of social, mental, and class barriers that prevent this possible consensus between the creative producer and the recipient. Therefore, this article attempts to discuss this slogan in its origins as well as in its objective paradoxes and simultaneously reveals the ideological and political drivers behind this slogan

Keywords: Elite theatre; identity; audience; multitude; teatrocracy; Demopedia; romanticism; popular theatre; epic theatre; modern drama; theatricality; the public; public space; nation state.

1. مقدمة:

كلما ما استشعر المسرح أزمة من الأزمات التي تحقيق به خاصة في لحظة عجزه على استيعاب الواقع والشعور بالعجز عن التعبير عن هذا الواقع، يطفو على السطح سؤال الجمهور...

وكلما أدرك المسرحيون أنهم وحيدون لا يعرضون أعمالهم إلا لأنفسهم أو لأقربائهم وأصدقائهم وزملائهم كلما شعروا أنهم عائلة أركاييكية يتزوج أفرادها فيما بينهم كلما ازداد شعورهم بأنهم آيلون للانقراض وأنهم وإن بقوا على قيد الحياة فهم مجرد أقلية كسيحة أو مشوهة ينتظرها ثقباً أسوداً، وأنهم وإن بقوا فهم مجرد هامات في العتمة كما في "أمثلة العميان" في لوحة بروغال Bruegel أو في رائعة موريس ميترلينك Maeterlinck يقود الواحد منهم الآخر إلى الهلاك.

يدرك المسرحيون وقتها حتى وإن كان جمهورهم ذاك "وفياً" ومقيداً برباط البافلوفية المقدّس أن عزلتهم تتسع أمام هذا الواقع الجارف المتوحش والمتحول بشكل لا يمكن معه استرداد الأنفاس... وقتها فقط يعود سؤال الجمهور في الواجهة ويتمنى المسرحيون أن ينجزوا مسرحاً بـ "عيون الجمهور" ... وقتها فحسب يبدأ السؤال الحارق الذي من الصعب الإجابة عنه: ما جدوى المسرح؟ ... لقد تنأى الجمهور بعيداً عن حدود الخشبة والقاعة ... وتتويعاً على مقولة الشاعر قسطنطين كافافيس Constantin Cavafy ... لقد تنأى الجمهور كبرابرة عن الحدود ... لقد كان الجمهور جزءاً من الحل ... إذن ماذا نفعل الآن بدون جمهور؟

2. "مسرح نخبوي للجميع" أو الشعار المخاتل

لا شك أن مقولة "مسرح نخبوي للجميع" (Elitaire pour tous) التي ردها المخرج المسرحي الفرنسي أنطوان فيتاز Antoine Vitez قد تبدو هذه الجملة مخاتلة ككل المقولات

المسرحية حين تلتبس بالسياسة. وهي مخاتلة بالقدر الذي تحدّد فيه هذه المقولة طبيعة المسرح، أي الفن المسرحي، على أساس أنه فن قادر على أن يكون نخبويًا وتهمل فيه في ذات الوقت عمداً عدم تحديد هذا "الجميع"، فيظل هذا "الجميع" مجرد "جَمْع" أو "جُموع" غامضة بلا هويّة أو ملامح أو انتماء اجتماعي أو طبقي.

المعضلة هنا كبيرة لا فيما يخصّ دلالة النسبة للنخبة أي "نخبوي"، فالأمر هنا يكمن في الاتفاق حوله بأي حال من الأحوال إذا ما اعتبرنا النسبة للنخبة هو النسبة للتمييز والترأس والعلية في القوم والجماعة أي رؤوسها وخاصتها، بل المعضلة في غموض دلالة "الجميع". فما "الجميع"؟

هل هو المقصود به هنا "الجمهور" وأي جمهور؟، أم هل هو الديموس (Demos)، أي "الشعب"، أو البوليتاي (Politeía) أي المواطنون سكان المدينة – البوليس؟ أم المقصود هو أوخلوس (Ochlos) أي العامة بالمعنى الإغريقي، أو "البليبيس" (Plebis) الرّوماني التي يدل على تلك الجموع الحرونة التي ترفض أوامر مجلس الشعب القنصلي في المشاركة في الحروب فتقر من المدينة روما، أم "الجميع" هو تلك الدلالة العريقة التي ابتكرها الخاصة في تراثنا الثقافي و خاصة في الأدبيات السلطانية للحط من الآخرين وكمتمم من متمّات الاستعارة الرّعوية فنسمّيهم العامة والداصة والدّماء والسّود الأعظم؟

الثابت أن هذه الجملة "مسرح نخبوي للجميع" تستبطن في طياتها كخطاب نوعاً من الوصاية مما يبرّر إلى حد ما إهمال هذا التعريف والتحديد وتركه على هذا القدر من الغموض والعمومية.

وهذه الوصاية، ما هي إلا وصاية على الجمهور لا محالة، وصاية متجذرة الأصول منذ أن أصبح المسرح متجاوزاً لحدوده الطقسية العفوية ومنخرطاً في أحيازه الاجتماعية والمدنية والسياسية. ولا يمكن أن نفهم تأصل هذه الوصاية -ولكي نتجاوز هذا الغموض المتعلق

بـ"الجميع" - إلا إذا نظرنا إلى المسار الذي جعل من علاقة المسرح بالجمهور في تجاور مبكر يتم تشغيله كـ براديجم (Paradigme) كلما تدخل السّياسي في المسرحي.

وبخصوص هذه الوصاية لابد أن نشير في هذا السّياق إلى أن خطاب الفكر الغربي الفلسفي والسّياسي قد استبطن نوعاً من الانقسام البنيوي (clivage structural) منذ المعركة الأفلاطونية والأرسطية فيما يتعلق بالجمهور وعلاقته بالمسرح، وهو انقسام رافق مشاغل المسرح إلى حد يومنا هذا. ففي حين يبعد أفلاطون المسرح عن الجمهورية باعتباره مكاناً لغواية الجموع فإن أرسطو بالمقابل يجعل من المسرح ومن خلال الجمهور الموضوع الذي تشيد فيه المواطنة المتقاسمة من خلال التجربة التطهيرية (Tarragoni, 2018).

ولأن أفلاطون يرى في الجمهور المسرحي مجرد جموع غوغائية لا ترتقي إلى تذوق الشّعـر ورأى فيها سلطة متعجرفة تفرض ذاتقتها على الشعراء التراجيديين حتى أنه نعت ضوضاءها وهرجها ذاك وقلة فهمها وانضباطها وهمجيتها في كتابه "النواميس" (Les Lois) باسم "الشيأتروقاطيا" (Bouchouchi, 1977)، la théâtrocratie أي حكم جماهير المسرح وبالتالي كسر العلاقة التواصلية الممكنة بين المسرح وبين متلقيه وبالتالي إلغاء كل تحقق ذوقي أو تسام أخلاقي إلى جانب كونه يندد بهذه السلطة الذوقية الصاعدة التي عمت المسارح و المتصادمة سلطة الأوليغرشيا (المسعودي، 2023)، وبالمقابل فإن أرسطو دافع عن الظاهرة المسرحية كجزء من مشغله السّياسي وفمنذ دفاعه ذاك فتح الطريق للمسرح ليصبح حاضنة أساسية لتربية هذا الجمهور وتكوينه. ولعله من هذا المنطلق بدأت هذه الوصاية التي ترى أو تدعي أنه بالإمكان "خلق" أو "تربية" أو "صناعة" جمهور مسرحي.

منذ ذلك الحين نشأ هذا الهاجس في الفكر المسرحي الغربي بخصوص مشكلة الجمهور المسرحي محافظاً على ذلك الانقسام الأفلاطوني الأرسطي الذي تجلّى في القرن الثامن

عشر في التصادم بين جون جاك روسو J.J.Rousseau في رفضه للمسرح وشكوكه تجاه الجدوى النفعية للفرجة المسرحية لصالح المتفرج ودور المسرح في تربية هذا المتفرج على الفضيلة، إذ أنه يرى هذا المتفرج الذي يتفاعل و يُعجب بمشاهد الحب الصادق فوق الخشبة ويسعى بالمقابل بعد ذلك إلى الانغماس في الحب الرذيل والإجرامي خارج المسرح (Rousseau, 1967) ، وبين دنيس ديدرو Denis Diderot المؤمن برسالة المسرح تجاه الجماهير والذي يعتبر المسرح بمثابة يوم السبت (sabbat) يخشى فيه الرجال الأهواء ويتعلمون فيه الواجبات (Diderot, 1965).

وقد تواصلت هذه الوصاية في القرن التاسع عشر، أي الوصاية التربوية للجماهير المسرحية وتوجيهها، وسمّيت بـ "التربية الشعبية" من خلال المسرح كجزء من أيديولوجيا الجمهورية الثالثة الفرنسية (La IIIe République) وعرفت هذه الفكرة بـ "الديموبديا" (Démopédie) وهي عبارة منحوتة (من عبارتين إغريقيتين : ديموس Demos أي الشعب و بيديا Pédia أي التربية وقد اجترحها المفكر الفوضوي الفرنسي برودون P.J.Proudhon ، والتي تحوّلت إلى نوع من الديماغوجيا التي تسكن الخطاب السّياسي كلما تعلق الأمر بمسألة التربية في النظام الجمهوري في نهاية القرن التاسع عشر (Tarragoni, 2018)

غير أن ميلاد فكرة "الشعب" من خلال الجمهور قد تبلورت بشكل واضح مع التيار الرومنطقي المستند للصورة البهية، بل إلى السردية الملحمية لصورة الشعب الأليغورية القادمة من مستودع الثورة الفرنسية. فالرومنطقيون كما يشير إلى ذلك فريدريكو تاراغوني Federico Tarragoni أو تحديدا الإنتليجنسيا الرومنطقية قد حاولت "صناعة الشعب" وتمجيد الديموس الثوري (Le Démos revolutionnaire) من خلال الفرجة المسرحية ودمقرطة خط الجماهير كما هو الحال مع فيكتور هوغو Victor Hugo ووجول ميشليه

Jules Michlet لكن هذه المحاولة ظلت حبيسة للتصور الموضوعي للأمكنة المسرحية التي لا تزال تحافظ على التمثّل الطبقي في قاعات العرض (Tarragoni, 2018)

وأمام ضعف صمود هذا الاستهام الرومنطريقي لصناعة جمهور مسرحي يعبر عن صورة الشعب الثوري المتخيل فإن هذا الاستهام نفسه ساهم في تغذية فكرة إقامة مسرحي شعبي بإمكانه استيعاب جمهور صنوه صنو الشعب، كما أن هذه الفكرة قد ارتبطت بضرورة تحرير الجمهور تزامنا مع وجوب تحرّره السياسي كما تنادي به الأيديولوجيات السياسية الشعبية الصاعدة سواء كانت اشتراكية أو ماركسية أو فوضوية أو شعبية.

ويمكن في هذا السياق اعتبار أهم حلقة مفصلية بين الطوباوية الرومنطيقية ووصولاً إلى مقولة "مسرح نخبوي للجميع" هو ظهور مفهوم "مسرح الشعب" (Le Théâtre du Peuple) على يد منظره الأبرز رومان رولان Romain Rolland الذي أدرك مبكراً أثر التحولات الاجتماعية في الفن عموماً وفي المسرح بشكل خاص انطلاقاً من تجربته الدراماتورية المتجهة في تناول الراهن الاجتماعي على خلفية التأثير الشديد بمقترحات الدراما الجديدة التي بدأت تتجلى في مسرح هنريك إبسن Henrik Ibsen. (Chantal Meyer, Romain Roland, 2003)

وإذا كانت العلاقة بين المسرح والسياسة قد ظلت مع الرومنطقيين في تجاذب غير مستقر تفسده نرجسية الفردانية تجاه العموم ويعطله النكوص الطبقي لهذه الفئة وارتدادها للماضي المتخيل فإنه مع رومان رولان قد أتم ختم العلاقة برباط متين وبشكل نهائي بين المسرح والسياسة من جهة وبين الجمهور والشعب من جهة أخرى.

كما يمكن اعتبار كتابات رومان رولان حول "مسرح الشعب" والتي نشأت من ممارسة عملية (فنية ونضالية) المهاد النظري الأول لنشأة مفهوم "المسرح الشعبي" (Le théâtre populaire) الذي يستبطن بشكل جلي مشروع مسرح للتغيير الاجتماعي طوال النصف

الأول من القرن العشرين بكل تلوناته سواء في صيغة "المسرح السياسي" (Le théâtre politique) ثم "المسرحي البروليتاري" (Le théâtre prolétaire) مع بسكاتور E. Piscator و مروراً بـ "المسرح الملحمي" (Le théâtre épique) مع برتولت بريشت Bertolt Brecht أو "المسرح الشعبي الوطني" (Le théâtre national populaire) ثم بصيغة "المسرح كمرفق عمومي" (Le Théâtre, service public) مع جون فيلار Jean Vilar ووصولاً إلى "مسرح المضطهدين" (Le théâtre de l'opprimé) مع أوغستو بوال Augusto Boal .

ومن بين كل هذه التسميات والمقترحات تظل الأطروحة البريشتية في مشروع "المسرح الملحمي" من أهم المقترحات التي تسعى إلى تصريف الجمهور من صفته كـ"جمع" من المنفرجين إلى مرتبة "الشعب" (Tarragoni, 2018)، وليس هذا التصريف والتحويل إلا تصريفاً وتحويلاً سياسياً من خلال تلك العلاقة الديالكتيكية التي يجد فيها المتفرج نفسه أمام العرض المسرحي مطالباً بتشغيل ملكته النقدية للحكم أمام الصراع المعروض أمامه والذي يتحوّل بحكم تأثير التغريب إلى قضية عمومية أمام أعين الجمهور/الشعب.

لقد نجح برتولد بريشت في خلق نوع من العلاقة الوطيدة بين الممثل والمتفرج إذ أنه يُنظر إلى الممثل في المسرح الملحمي، على أنه جزء من الجمهور، فهو فرد منتمٍ إليه يشاركه انتماءه الاجتماعي، لكنه يؤدي وظيفة مغايرة داخل العرض قائمة بالأساس على الإنابة، وهي إنابة مزدوجة يقوم بها الممثل من أجل المتفرج ويستطبنها المتفرج ليضع نفسه ذهنياً في مكان الممثل.

لقد فعل بريشت الفكرة القديمة المتعلقة بإنابة الجوق عن الجماهير في المسرح الإغريقي القديم وأعاد تشغيلها. وهي الفكرة التي أوردها الفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche في كتابه "ميلاد المأساة" (La naissance de la tragedie) متكئاً على رأي شيللر Schiller بخصوص العلاقة بين الجمهور والجوقة التراجيدية، فالممثل البريشتي الذي لم يعد يمثل فوق

الركح هوية مستقلة بذاتها، بل تحول إلى ناطق باسم مهج المتفرجين حين يؤدي دوراً قد يجسد من خلاله ملامح فئة اجتماعية أو طبقية، دون الالتزام بالضرورة بتوافق ذاك الأداء في الرأي أو الموقف مع المرجع الذي يمثله المتفرج . والمهم أن يظل الرهان الرئيسي هو أن تكون المادة الفرجوية قابلة للفهم والنقد وإثارة الأسئلة، وكل ذلك من أجل تفعيل الوعي التاريخي لدى المتفرج. إن مسألة الإنابة عند بريشت، أي إنابة الممثل عن المتفرج، مسألة غاية في الأهمية، ويؤكد برناردورت Bernard Dort هذا المعنى حين يشير : " يظل الممثل طوال العرض المسرحي نائباً عن الجمهور " (Dort, 1979)، و هي إنابة لا تخلو من دلالة سياسية تذكر بتمثيلية الأقلية عن الأغلبية في مجالس الشعب ، وكأن المسرح يتحول بناء على ذلك إلى فضاء سياسي يتم فيه التعبير عن طريق تلك الإنابة .

ولعل هذا المسرح الملحمي البريشتي قد حقق في رأي رولان بارط Roland Barthes شروط تحقق المسرح الشعبي من خلال النموذج الحاصل في قراءته لمسرحية "الأم كوراج " حين جعل بريشت "الركح يسرد و القاعة تحكم"، أي تحول الركح إلى ركح ملحمي وتحول القاعة إلى قاعة تراجمية (Roland Barthes, 2002). بل أن بارط وهو يفكر في مسرح بريشت وفيلار يحدّد تحقق مفهوم المسرح الشعبي بشرط تحقق ثلاث عناصر مجتمعة في هذا المسرح(الشعبي) وهم عنصر الإنفتاح على الجمهور الغفير (Un public de masse) سواء بإرادة دعم الدولة أو بدونها، وعنصر تقديم ريبارتوار عال ثقافياً (un répertoire de haute culture) وقاطعا مع السوقية والبذاءة وتحاشي الكتابة لأذواق الشعب مهما كانت هذه الكتابة بنية حسنة ، وعنصر كتابة دراماتورية طلائعية (Une dramaturgie d'avant-garde) تحارب كل أشكال المحافظة وعادات التحجّر وتقطع مع جمالية مسرح التجارة والأموال حيث الجمهور هو الذي ينشأ الفرجة (Roland Barthes، Pour une définition du théâtre populaire، 2002).

وكل هذه المقترحات بتعدد تسمياتها ما هي في الحقيقة إلا تنويعات حول جعل الفرجة والجمهور شيئاً واحداً صميماً لا يمكن الفصل بينها (كاستعارة الورقة / العلامة الجامعة للدال والمدلول في اللسانيات السويسرية)، وهو الأمر الذي صبغ كل محاولات الإصلاح الذي شهده المسرح في القرن الماضي والذي لا يكاد يخرج حسب ما يشير إلى ذلك جاك رونسيار Jacques Rancière في "المتفرج المتحرر" (Le spectateur émancipé) عن نطاق المحاولة البريشتية والمحاولة الأرتودية في النظر لعلاقة المتفرج بالفرجة سواء بصقل النظر و تدقيقه عند المتفرج البريشتي وأخذ إما مسافة من الفرجة أو بالتنازل حتى على صفة المشاهد عند المتفرج الأرتودي. وفقدان كل مسافة (آرتو) (Rancière, 2008)

كما أن هاذين المقترحين لإصلاح المسرح من خلال علاقة الجمهور بالفرجة يعيدان لنا في الحقيقة بحسب رانسيار مرة أخرى المعركة الأفلاطونية الأرسطية حين سعى أفلاطون إبدال الجماعة الديمقراطية و الجاهلة بالمسرح بجماعة تشاركية في تألقات الأجساد هي الجماعة الكوريغرافية (La communauté chorégraphique) التي يكون فيها المتفرج ذاتاً متحركة تحت إيقاع جماعي تضبطه النسب الرياضية (Rancière, 2008) (Les proportions mathématiques)، وبين متفرج يدرك أنه جزء من أفراد مجلس مجتمع يعي دوره ويساهم في النقاش العام من خلال الفرجة المسرحية وبالتالي الانتماء إلى الجماعة الدرامية (La communauté dramatique) كإجابة عن الجماعة المواطنة و هي جماعة غائية تتشد التطهير .

3. الجمهور مسألة من داخل المسرح أو من خارجه

ومهما يكن من أمر فإن هذا المسار الذي سلكه المسرح حول مسألة الجمهور لم يكن في الحقيقة مسألة داخلية خاصة بالفن المسرحي نفسه. فالمسرح ميال إلى التوقع والانغزال بل الانكباب على خلق طبيعته الخاصة وابتكار عالمه المستقل عن العالم المرجعي. كما أنه

ميال أيضا للانغلاق عن نفسه في تلك الظلمة الجينية أو الشرنقية وقد عبّر عن ذلك على الأقل في ثلاث مناسبات كبرى من تاريخه الطويل:

أولها مسار بناء الدراما بناء محكما مغلقا - كما بيّن ذلك بيتر زوندي Peter Szondi - لا يتسرّب إليه شيء من العالم الخارجي ولا يخترق أفعاله أي انقطاع أو سرد.

ثانيها أن المسرح كالسحافة أو الحزون الذي يسكن قوقعته فقد خرج من مدارج السماء المفتوحة إلى قبة العلبة المغلقة المحصنة وتاريخ العمارة المسرحية يرسم لنا نزوع المسرح إلى الاستكانة في معلمه طويلا قبل خروجه المتشردّ بعد لأي إلى الملاجئ وابتكار فضاءات الصدفة.

ثالثها عمله الدؤوب لإنشاء فقه استقلالي، فقه سماه بـ "المسرحية" (La théâtralité) إمعانا في تفردّه بتحصيل جمالية خاصة به تعتمد على أدواته الداخلية الخاصة به و إيغالا في تغذية مفارقاته.

ولذلك فإن مسألة سؤال الجمهور لم تكن مسألة مسرحية محضة بقدر قدومها من خارج المسرح المغلق أصلا. لقد جاء هذا السؤال من دائرة السياسة حين تُساءل المسرح عن أسرار صنعته وقدرته على التحكم في متفرجه، وحين تعتمد إلى إستعارة أدواته في بناء تمظهرها وإقامة فرجتها.

لقد كان هاجس خطاب الديموقراطية في الحداثة السياسية الغربية منتبها إلى مهارات المسرح في أداء مسألة التمثيل والنيابة والتشاركية. فكان التجاور بين السياسة والمسرح قدر لا بد منه، وانقلب سؤال الجمهور إلى سؤال مسرحي ملتبس بالسياسي، سؤال ما فتى أن تحوّل إلى مقولة مسرحية بدأت بابتكار فكرة أو صورة "الشعب" في جمهور المسرح وانتهت

إلى مقولة متحذقة كمقولة "مسرح نخبوي للجميع" تتوسل إمكانية التغيير في الجمهور ودمقرطة الفعل المسرحي.

ولأن الشعب لا وجود له أصلاً إلا لكون هذا "الشعب" ابتكار سياسي أو تسمية سياسية لا وجود لها في الواقع على المستوى المنطقي أو الاجتماعي كما يشير إلى ذلك فريديريك شفتير Frédéric Schiffter، (Schiffter, 2020) فإن المقولة تعتمد هذا مفهوم "الشعب" أي "الجميع" دون أي احتراز من الدلالة الديماغوجية التي قد تتجلى في استعمال عبارة "الشعب" أو "الجميع" في الخطاب الشعبوي.

هكذا أرادت ضمن استراتيجية إغوائية أن تلعب هذه المقولة على تمرير أو شرعنة مفارقة بعينها، هي مفارقة تؤسس لطبيعة هذا المسرح الذي تدعيه مرتبطاً بالنخبة أي أقلية معلومة ومحددة في مواجهة غالبية غامضة وكثيفة بلا ملامح ولا صفات... وكأن هذه المقولة "مسرح نخبوي للجميع" تدعي أنه من خلال هذه المفارقة، أي مفارقة النخبة والجميع، إنه بالإمكان أن يكون هذا المسرح الذي تصنعه أقلية مُجتبأة أو مُضطفاة من ركام الجموع أن تقدم مسرحاً يليق بهذا الركام، أو بمعنى آخر أنه بالإمكان تحقيق طوباوية مسرح للجميع وهي التسمية المقنعة لـ "المسرح الشعبي" الذي حُلِمَتْ به أجيال من النخب المتمكنة من السلطة، واعتبرت نفسها الوحيدة القادرة على تقديمه للناس كما يقدم الحاكم في القرون الوسطى الأعطية أو الهبة حتى ولو كان ذلك في شكل فرجة أو حفل أو "خرجة".

وعليه فإن مقولة "مسرح نخبوي للجميع" تخفي بشكل ما وبطريقة متحذقة عبر اللعب على تلك المفارقة نوعاً من الوصاية، وصاية الخاص على العام، ووصاية المُنتخب على المُنتخب، ووصاية العارف على الجاهل، ووصاية العارض على المتفرج. لكن أهم ما تخفيه هذه المقولة هو فشل في تحقيق وإقامة مسرح للجميع أو مسرح شعبي مع الاعتراف الضمني أن هذا المسرح الشعبي مطلب نخبوي بامتياز وهو مطلب الأيديولوجيا المهيمنة التي تعتقد

أن المسرح يمكن أن يكون وسيلة أو أداة في التحكم في الجموع أو حتى في التغيير الاجتماعي.

4. "مسرح نخبوي للجميع"، الاسم المقنع للمسرح الشعبي

وفي المسرح التونسي على سبيل المثال، لا تزال هذه المقولة "مسرح نخبوي للجميع" تشكل عند البعض من المسرحيين إلى اليوم إجابة ضافية وتوصيفا سحريا لتوصيف نوع من المسرح الذي يواجه معضلة التوصل إلى حل مشكلة الجمهور. وليبرروا عبرها في نفس الوقت جملة الاختيارات الفنية والجمالية المحمولة على التجريب والتحدلق الشكلائي وليضللوا بها أيضا إيغالهم في نسخ تجارب الآخرين والإتباع لأصحابها والانقياد إلى مركزيتها الثقافية التي لا تخلوا من رهانات الهيمنة والوصاية وتكريس النموذج الثقافي والفني الأوحد.

لقد تحولت هذه المقولة إلى مقولة - تقيّة تدّعي النجاح في التواصل مع "العموم" من خلال تقديم أعمال ذات جودة ثقافية عالية "جمهور عامي" لتثقيفه وشحذ ذائقته والنهوض به من سفاسف الثقافة الوضيعة إلى مراتب التفقه الجمالي العليم، مع وعي هؤلاء بعدم قدرتهم على تناول الراهن الاجتماعي والسياسي التناول الناجع، ووعيهم الباطني أيضا بأن ما يقدمونه من أعمال مسرحية لن تقدر على ردم الهوية النفسية واللغوية والاجتماعية والطبقية وحتى ما يتعلق بمسألة المخيال ومسألة الذهنيات لهذا "الجمهور العامي".

والثابت أن مشروع بناء مسرح شعبي في مسارحنا العربية لا يزال بعيد المنال رغم المحاولات المحتشمة في اجترار هذا المفهوم خاصة مع تجارب مسرح الفرق المسرحية الجهوية القارة في ستينات وسبعينات القرن الماضي كما هو الحال في المسرح التونسي على سبيل المثال استجابة لشعار آخر مستلف هو شعار اللامركزية المسرحية الذي جرب في المسرح الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية. ونعتقد أن راهنية المسرح التونسي سواء على

مستوى الممارسة أو على مستوى المشروع الثقافي والتربوي غير معني ببناء مشروع مسرح شعبي وطني كالذي حلمت به وعملت من أجل إقامته كبريات التجارب المسرحية الأوروبية منذ نهاية القرن التاسع عشر إلى اليوم. كما أن توصيف بعض التجارب المسرحية بالتجارب المنخرطة في المسرح الشعبي توصيف غير دقيق، بل أن قرابة هذه التجارب من المسرح "الشعبي" هي الأكثر صحة، أو المسرح العفوي وهو تيار مسرحي عفوي يمكن تسميته بـ "المسرح الخام" (Théâtre Brut) على حد عبارة بيتر بروك Peter Brook وهو تيار يحاول التعبير المباشر على المشاكل الاجتماعية بأدوات جمالية متواضعة القيمة و الفاعلية، ويمثل هذا التيار في المسرح التونسي مسرح الأمين النهدي ضمن جهوده في فرقة المغرب العربي والتي برهنت على قدرتها في جر الجماهير الغفيرة إلى أعمالها.

وفي الحقيقة فإن هذه هذه الجملة "مسرح نخبوي للجميع"، قد صاغها رجل المسرح الفرنسي أنطوان فيتاز Antoine Vitez وهي عنوان لإحدى مقالاته التي صدرت في منشور شايبو Le Journal de Chaillot في غرة جويلية عام 1981 (Vitez, 1991) حينما تولى هذا الأخير إدارة مسرح قصر شايبو، وأراد فيتاز أن يكون هذا النص الذي يحمل عنوان "نخبوي للجميع" معبرا عن تصوره ومقترحه الجديد لهذه المؤسسة المسرحية التي تولى إدارتها، أي المسرح الوطني بشايبو.

والمقولة كما يدل نصها أيديولوجية بامتياز. ولأن النص مناسبتا تشييني (تدشين مسرح شايبو) فإن أنطوان فيتاز يقارن فيه بزمنين تاريخيين متشابهين يحتمان على رجل المسرح التمسك بنفس المبادئ وب نفس القضايا الكبرى.

وهذان الزمانان هما: الزمن الأول وهو نهاية القرن السابع عشر في ألمانيا وتحديدا في عام 1798 بخصوص ما قاله الشاعر الألماني شيللر Schiller بمناسبة إعادة فتح مسرح فايمار Théâtre de Weimar مؤكدا على ضرورة الانخراط في معركة القضايا الكبرى

للإنسانية من أجل الهيمنة والحرية ومن أجل ضرورة أن يتطلع المسرح لمحاولة الطيران بأقصى ما يمكن حتى لا يصيبه الشعور بالعار أمام ركح الحياة. أما الزمن الثاني وهو زمن شبيه بالزمن الأول في رأي فيتاز فهو حدث 10 ماي 1981 والمتمثل في تمكن مرشح الحزب الاشتراكي الفرنسي فرانسوا ميتران François Mitterrand من السلطة حين فاز بانتخابات الرئاسة. وأن هذا الحدث يمكن أن يشكل تحت ظل سلطة الاشتراكيين فرضة لتحقيق ذلك المطلب الدائم المتمثل في بناء صرح "المسرح الشعبي".

ويتخذ فيتاز من مقولة شيللر التي كانت بدورها كلمة افتتاحية لمسرح فايمار تقديمًا لنصه "نخبوي للجميع" لكي يبرر بطريقة ما سبب اختياره لإخراج مسرحية "فاوست" Faust لجوته Goethe كعمل تديني لمسرح شايفو . وفي هذا النص يشير فيتاز إلى أن هذه المقولة "مسرح نخبوي للجميع"، تعود في الحقيقة عنده إلى سنوات مبكرة منذ تجربته المسرحية في نانتر Nanterre عام 1968 ثم في تجربته في مسرح إيفري Théâtre des Quartiers d'Ivry . ومفاد هذه المقولة عنده هو أن فيتاز يريد أن يبرهن على أن المسرح الشعبي ليس بالضرورة مسرح جموع (un théâtre de masses) وأن المسرح بإمكانه أن يعيش تحت سقف الملجأ لو لم يشيد له معلما ، و أن المسرح ربما يستعيد روحه تحت سقف الملجأ حينما يتقل عليه المعلم (Vitez, 1991) .

هذا كل ما يوجد به مقال أنطوان فيتاز بخصوص "نخبوي للجميع". والثابت أن المقال أو على الأقل عنوانه أصبح شعارا لحقبة كاملة هي عشرية الثمانيات في المسرح الفرنسي التي حاولت أن تعيد في ممارستها صياغة هذه المعادلة بين النخبوي والشعبي كمفهومين متناقضين أمام الفشل الذريع في تحقيق مشروع المسرح الشعبي الذي أغمي عليه في مناخ أدولوجية اللامركزية المسرحية زمن أندري مالرو André Malraux ، والذي تحوّل إلى مجرد

مشروع طوباوي لا يمكن تلمسه إلا بتجميع إرث من المفردات الفسيفسائية التي شكلتها بعض التجارب المسرحية السابقة بدءا برومان رولان وصولا إلى جون فيلار.

5. أنطوان فيتاز وهاجس مسرح قومي

والناظر في هذه المقولة كما أوردتها مبتدعها أنطوان فيتاز سيدرك أنها مقولة قامت على ركाम من الأفكار التي تم تمثيلها بطريقة انتقائية. فالفكرة بالأساس تحوم حول هاجس تأسيس مسرح شعبي قياسا على الفكرة الألمانية "الفولكسبوهن" Volksbühne - وهي فكرة مثالية بامتياز - والتي استلها فيتاز من مثال المسرح الشعبي بفايمار زمن الرومنطيقين الألمان (شيللر وجوته) كما ذلك ورد في مقالته، إذ أن مشروع المسرح الشعبي عند فيتاز يسعى إلى تجديد العلاقة بين الجمهور و الرأي العام الشعبي (Joinnault, 2011)

وهذه الفكرة عند فيتاز لها ما يسندها عنده في تجربته العملية في مسرح الأحياء الشعبية خاصة في المنطقة الأحوازية إيفري في باريس حيث اختبر فيتاز علاقة الجمهور المسرحي المتحدر من الأوساط العمالية مع الأعمال المقدمة إليه وهي التجربة التي أثبتت له إمكانية الذهاب للجمهور في محيطه المعيشي عوضا عن انتظار مجيء الجمهور إليه وهذه الخبرة كفيلة وحدها في نظره بتحقيق إمكانية إقتراب المسرح من الفئات الشعبية والتفاعل معها وخلق نوع من الألفة السارية والناشئة بينهما، خاصة من خلال تجربة عمل "ورشة مسرح أحياء إيفري" (l'atelier théâtral d'Ivry) التي اعتمدت تشريك الناس من كل أطرافهم في التمرين الملحمي عبر قراءة النصوص الأدبية والمسرحية والشعرية كاستراتيجية تعليمية تقوم على إدراك الفرد لسهولة الفعل المسرح وصعوبته في آن (Vitez, L'atelier théâtral (d'Ivry, in) Le théâtre des idées) وهي استراتيجية تعمل بشكل خفي وصبور في خلق جمهور مسرحي يجد نفسه متورطاً في هذه الدائرة التي نسميها المسرح .

لقد مكّنت هذه التجربة العملية أنطوان فيتاز من الانتباه مبكرا لصياغة هذه المقولة القائمة على إمكانية الجمع بين متناقضين، وفي شكل مراوغة لا تخلو من مكر تدبيري، أي الجمع بين اختيار نخبوي ذوقي وجمالي عال وبين شعبي (أو شعبوي) كما يشير إلى ذلك في إحدى المقالات عام 1979:

"من خلال مجموع الأعمال التي نود عرضها فإننا نقترح مصالحة البحث المسرحي والإنتاج الواقع تحت طائلة معارضة عداء شرس، ونشق بذلك عمدا صفوف الثرثارين السعداء اللذين سيبتهجون في العثور على ما سوف يريحهم في إمكانية تصفيف الأجناس: فإذا لم يكن الأمر مسرحا شعبيا فهو مسرح نخبوي، وإذا لم يكن ذلك بحثا مسرحيا فهو إنتاج مسرحي، أو بالعكس، فإن لم يكن ذاك مسرحا تجريبيًا، فإنه ليس مسرحا للجميع، وإذا لم يكن ذلك مسرحا للصغار فهو إذن مسرح للكبار، أو العكس وهكذا" (Vitez, Le printemps à Ivry (in) Le théâtre des idées)

ولعل هذا التمشي الذي سلكه أنطوان فيتاز في التأكيد كل مرة على إمكانية إقامة مسرح نخبوي يتوجه للجميع - وهو القناع المستعار حسب رأينا لإقامة مسرح شعبي - يمكن كما تشير برجيت جوانو Brigitte Joinnault من التقارب بين مصطلحين متنافرين "نخبوي" (élitaire) و"شعبي" (populaire) والقطع مع النقاشات الأيديولوجية لسنوات الستينات التي كانت تؤكد بإلحاح التعارض الصارخ بين النخبوية (L'élitisme) وبين الشعبوية (Le populisme) والتي تضع الإبداع في جهة النخبوية والديماغوجيا في جهة الشعبوية (Joinnault, 2011)

كما تشير ذات الباحثة إلى أن هذا التمشي عند أنطوان فيتاز يعبر عن قناعة أيديولوجية عميقة مفادها رغم التضارب الظاهر بين مسرح شعبي يتوسل إعجابا فوريا وشعورا بالألفة من لدن جمهور واسع ولا متجانس وبين مسرح تجريبي يصبح أداة استكشافية يرمي

بالجمهور نحو الشعور بالغربة ويورطه في مغامرة- أنه بالإمكان تجاوز هذا التناقض الذي يجعل من استكشاف المسرح للأشكال أو الثيمات الجديدة سببا في القطيعة بين الفنان والجمهور. فهو يعتبر أن ليس هنالك في الحقيقة من تنافر (incompatibilité) في الطبيعة بين الجماهير وبين الأعمال الجديدة ولكن ثمة فقط عدم كفاية ظاهرة (inadéquation) ناتجة عن هيمنة الثقافة والتعليم البرجوازي العالي وعن سياسة مالية بخيلة تجاه دعم "الشؤون الثقافية". كما أن التجريب المسرحي ليس هدفا في حد ذاته بل في أهدافه ومعانيه وفي قدرته على ابتكار نموذج جديد في التواصل مع الجمهور (Joinnault, 2011)

6. الجمهور المسرحي و إشكالية "الجميع"

ومهما يكن من أمر بخصوص مقولة "مسرح نخبوي للجميع" كما اجترحها صاحبها أنطوان فيتاز ، فهي مقولة تظل تلف في طياتها كامل خيط السلالة لطوباوية المطلب الحالم بجعل جمهور (المسرح) على القياس الشعب في مفهومه الذي نشأ في أيديولوجيات بناء القوميات الأوروبية ضمن فكرة الدولة - الأمة (L'état - nation) وجعل الفن معبرا عن روح الشعب أو نابعا من لدنه أولا يكون .ففي حيّز هذه العبارة وتلايبيها يمكث طابور من الحالمين بهذا المشروع الذي لا يكتمل، طابور يبدأ بجون جاك بروسو ليصل عند أنطوان فيتاز .

كما أنها مقولة تعتقد في أن المسرح يمتلك القوة والسلطة في التغيير الاجتماعي والسياسي. وهذا الاعتقاد في الحقيقة لم يتولد تاريخيا من لدن المسرح وضمن مساره الداخلي كممارسة ذوقية أو فنية -فالصرح النظري للمسرح ساهم فيه أعداء المسرح أكثر من محبيه- بقدر ما أن هذا الاعتقاد في سلطة المسرح وقدرته على التغيير قد نشأ في الحقيقة خارجا عنه، أي من السياسة كمفهوم معبر عن الحادثة، هذه الحادثة ذاتها كما تشير إلى ذلك الباحثة ديان سكوت Diane Scott مستندة على أطروحة هابرماس J.Habermas بخصوص

الفضاء العمومي هي التي ابتكرت مفهوم "الجمهور" (le public) باعتباره فضاء جديدا للتجربة الجماعية، أي فضاء واع للتجربة الجماعية بوصفه موضوعا جديدا للتفكير وفي نفس الوقت كيفية تجديد للفضاء الاجتماعي (Scott, 2021).

يبقى أن نشير إلى أن المشكلة العويصة في هذه المقولة "مسرح نخبوي للجميع" ليست في مفهوم "المسرح النخبوي" بل في هذا "الجميع" الذي يظل غامضا وغير دقيق ومشعر على كل الاحتمالات التأويلية بما فيها الدلالة على انتظار ميلاده أو على عدم وجوده أصلا. ولعل هذا الغموض الذي يلف هذا "الجميع" هو الذي يجعل من هذه المقولة مجرد شعار لا غير، كما لا يعني بالضرورة الجمهور المسرحي بصفة حقيقية ومباشرة، بل إنه مجرد شعار أو رجاء يواصي به المسرحي نفسه أمام إشكالية الجمهور ورغبته في أن يكون طرفا في "الأنترتايمنت" (entertainment) في زمن مجتمع الفرجة والمجتمع الإستهلاكي النيتفليكسي (نسبة لنانفليكس Netflix).

6. خاتمة

ينبّهنا المخرج السينمائي الإيراني عباس كيروستامي في فلمه "شيرين" Shirin إلى أن هنالك فرجة استثنائية أخرى لا نراها، فرجة تنطبع على صفحاتها البيضاء أعتى الأفعال الدرامية وأبلغ المقولات السردية. هذه الفرجة هي الجمهور، الجمهور نفسه جمهور المتفرجين. لقد عمد كيروستامي طوال عمله السينمائي، أي طوال مدة 92 دقيقة إلى تصوير وجوه مائة وثمان ممثلات إيرانية - بما فيهن الممثلة الفرنسية جوليات بينوش - وهن بصدد مشاهدة فلم كلاسيكي يروي قصة "شيرين وخسرو" القصة الفارسية الشعبية المأخوذة من ملحمة "الشاه نامه" للفردوسي.

في هذا الشريط لا نرى شيئاً من قصة العشق الحزينة بين "شرين" و"خسرو" بل نسمع فقط شريطاً صوتياً (Bande-son) لفلم سينمائي ونشاهد في نفس الوقت وجوه الممثلات المتفرجات وهن يُعدن كتابة الحكاية بملامهن وتفاعلهن وانطباع شعورهن العاطفي والتفاعلي مع هذا الفلم السينمائي الحاضر الغائب.

لعل الجمهور هو الفرجة الحقيقية في المسرح. إنه الفرجة التي لا يراها أحد، فرجة منفلة، هشة، أثرية كحفيف النسيم على صفائح الماء ... هذا ما قد لا يفكر فيه إلا متلصص على وجوه الناس الذي قدموا من أجل الفرجة، من أجل المسرح، من أجل هذا الطقس المُعلَّم من أجل "تقاسم المحسوس" و"السكن في العالم" ... أجل هذا ما قد لا يفكر فيه إلا متلصص عمد إلى تصوير جمهور المسرح في القرى و الدساكر كما فعل جون داستي مصحوباً بمصور فوتوغرافي في ألبومه الشهير (Dasté, 1989) يلتقط صور المتفرجين فيرى تجاعيدهم و رفات جفونهم وانفتاح أفواههم، وانفراج أساريرهم، وانقباض ملامحهم، وأحزانهم، وفرحهم الطفولي وانبهارهم، ومخاوفهم، وتأسفهم، وحيرتهم، وقلقهم، وتخمينهم، وشرودهم، ودهشتهم، وفرحهم، وأحلامهم و رجاءهم في حياة أفضل.

هذا الجمهور الذي سيظل متوجاً بهالته تلك، أي بغموض عبارة "الجميع" في هذه المقولة: "مسرح نخبوي للجميع" ... فللمسرح "النخبوي" أن يدعي ما يشاء من الذكاء والمكر والعبقرية والشعوذة والدمغة و لـ "الجميع" ذاك الغموض الهوي الذي لا تقدر المقاربة السياسية على الامساك به و لا المقاربة السوسيولوجية بتحديدته.

7. قائمة المراجع:

. الكتب العربية:

- المسعودي عبد الحليم، الأغورا والأوركسترا، دار الجنوب تونس 2023

. الكتب الأجنبية:

- Barthes, Roland, Ecrits sur le théâtre, Seuil, Paris 2002.
- Dasté, Jean : Le théâtre, Publics et Comédiens, Photographies de Ito Josué, Imprimerie Vasti, Saint-Etienne ,1989.
- Dort, Bernard : Théâtre en jeu, 1970-1978, Seuil, Paris, 1979
- Platon: Les Lois, Introduction, traduction et notes par Anissa Castel Bouchouchi, coll. folio essais, Gallimard, Paris 1977
- Rancière, Jacques : le spectateur émancipé, La Fabrique édition, 2008
- Roland, Romain, Le Théâtre du Peuple , Edition Complexe , Bruxelles 2003.
- Rousseau, Jean- Jacques : Lettre à d'Alembert, Garnier Flammarion, Paris 1967.
- Schiffter, Frédérique, Contre le peuple, Séguier, Paris ,2020
- Scott, Diane : S'adresser à tous, Théâtre et industrie culturelle, Editions Amsterdam /Les Prairies Ordinaires, 2021.
- Tarragoni, Federico: Le Peuple au théâtre : d'Athènes à Brecht,(in) Noémi Villacèque ,A l'assemblée comme au théâtre , PUR, Rennes 2018.
- Vitez, Antoine : Elitaire pour tous (in) Le théâtre des idées, Gallimard/NRF, Paris 1991.

. الدوريات:

- Joinnault, Brigitte: « Élitare pour tous » : oxymore ou pléonasme ? (Article) in Revue québécoise d'études théâtrales, Numéro 49, printemps 2011. pp. 93–111.
<https://id.erudit.org/iderudit/1009303ar>