مسرحية "لحساب تالي"

والرحلة الاستباقية من العتبة إلى المتن

حياة خطابي

تهدف هذه الورقة إلى إلقاء نظرة على عمل من أهم أعمال الدكتور مصطفى رمضاني وهو مسرحية "لحساب تالي" التي تمثل مستوى عاليا من النضج في مسيرة هذا المؤلف، لكونها تؤسس كتابة درامية جديدة ومميزة تجمع بين الأصالة والمعاصرة: كتابة لا تستقي مادتها من التأملات الفكرية المجردة، بل من الحياة الواقعية التي عاشها ويعيشها. كتابة تقول ما لم تجرؤ الكتابة التقليدية على قوله.

وأول ما يشد في هذه المسرحية هو عنوانها. لذلك سأنطلق منه استقراء وأعود إليه توليفا في محاولة لإبراز الارتباط العضوي بين هذه العتبة والمتن المسرحي. لأن العنوان غالبا ما يجلي المضمون، ويأخذ بيد المتلقي نحو المحتوى.

حينما نعود إلى جسد النص وإلى قراءته السينوغرافية نجده مشعا بإشاراته المباشرة التي يضيء بها العنوان، وكأنها نوافذ أساسية في الإطلال على قصديته ؛ مما يؤكد أن ألفاظ العنوان تخترق الزمن الكرونولوجي لأنها تحقق لنفسها ديمومة واستمرارا داخل النص وخارجه، فتخترق بذلك أزمنة وأمكنة متعددة تبدأ بما قبل المسرحية وتستمر إلى ما بعدها، وبفضاء الركح إلى عالم واسع الأمداء. ويحيل هذا النص على اختراق النص لفضاء المحلي ليجاوزه إلى فضاء أوسع قد يكون فضاء عالميا، لأن المثل يمتح دلالته من حاجيات متداولة في الحياة اليومية لكل الناس في كل الأمكنة وعبر كل الأزمنة.

يتميز عنوان المسرحية بكونه ينتمي إلى فصيلة المسكوكات ذات الأسلوب المجازي الذي يسعى إلى أن يكتسب صيغةَ الحكم العربية الشعبية المعروفة، "لحساب تالي" أو "لخبار يجيبوه التوالى" أو "لخبار أنكار" باللهجة الأمازيغية.

و"لحساب تالي" أيضا عنوان يكتسب خصوصيته وجماليته بكونه حكمة تمتح دلالتها ووحداتها المعجميةَ من منابع التراث. فلغته لغة إبداعية لها وقع خاص في نفس المتلقي، إذ إنها تدغدغ ذاكرته وتجعله في مواجهة مع واقعه المعيش. ويمكننا هذا من القول إن مصطفى رمضاني اختار منذ الوهلة

الأولى أن يعرفنا بتوجهه الفكري الذي يبني من خلاله وعيا نقديا، انطلاقا من استلهامه لمادة تراثية شعبية. وهذا الوعي النقدي هو الذي يؤهله لطرق باب الحداثة في مجال الخطاب المسرحي. فهو يدرك تمام الإدراك دور التراث الشعبي في حياة الشعوب عامة والشعب المغربي بخاصة.

وإذا ما نظرنا في متن المسرحية نجد أن المؤلف تعامل مع التراث من خلال تمثله الشخصيات في تاريخيتها وصيرورتها. بالإضافة إلى أنه اعتمد تفجير اللحظة أسلوبا لتعامله مع التراث، فجعلها مرتبطة بزمن معين. وبذلك تحول التراث عنده تجربة إنسانية تجد امتدادها في اللحظات الآتية. فحين استحضر المؤلف شخصية هارون الرشيد إنما كان ذلك بهدف جعله ذاكرة لا يراد لها أن تموت. ذاكرة – حتى و إن جردت من مضمونها التاريخي الفعلي– إلا أنها تصبح مؤشرا على الرمز، إذ أصبح الرشيد رمزا للاستهتار ولفساد النظام السلطوي وللسياسات التي تريد لنفسها أن تكون انفتاحية متحضرة بينما ترتضي لأبنائها الانغلاق والـــتقـــوقع.

و هكذا يتم تداخل ما هو معروف بما هو إيديولوجي، و ما هو تاريخي بما هو شمولي حضاري، يتخطى حواجز الزمن، ويتحدى الحدود الجغرافية لكي يعبر عن موقف المؤلف العام من التاريخ. فهو يرفض التاريخ الرسمي الذي تدونه شخصيات معينة لتخدم جهازا معينا وتخضع لاتجاه معين؛ إنما هو يقر بتاريخ آخر: تاريخ مكتوب بمداد الصدق والواقعية، محفورٍ في قلوب المستضعفين. والمؤلف بإعادة صياغته حكاية هارون الرشيد يعيد كتابة الـــتاريخ من جديد. وذلك بالتركيز على جوانب أساس فيه، ثم إعادة تركيبها داخل منظومة فكرية جديدة تعتمد النقد والفضح والتعرية. فلم يكن هدف المؤلف بناء حياة هارون الرشيد وحاشيته، بل استهدف إعطاء دلالات جديدة لعلامات قديمة. فهو لا يعيد قراءة النص القديم فقط، وإنما يعطي امتدادا تأويليا لوقائع الحكاية.

وقد استفاد المؤلف من التراث الشعبي المنتشر في بيئته بالخصوص، فلامس المادة الفولكلورية التي تبدو ذات خصوصية شعبية محلية تحث على سبر أغوار الحقيقة للوصول إلى تعرية المشاكل الجوهرية التي تشغل بال عامة الـــناس. من هنا لجأ المؤلف إلى الحلْقة باعتبارها فضاء مكانيا دائريا ينحدر من التراث الشعبي المغربي.

ولعل متح المؤلف من المثل العربي الشعبي لاختيار عنوان مسرحيته أكبر دليل على توجهه الفكري الميال إلى إقامة حلَقة وصل تربط الفن بوجدان الإنسان العربي، كما تربط الحاضر بالماضي قصد كشف الآتي، باعتبار المثل تعبـــيرا شكليا ينتمي إلى التاريخ المؤسسي الموروث، وأنه بمضمونه يرمي إلى الآنية والحضور، وإلى كشف المقبل ولكن بما هو تكرار لحاضر ماض.

ولا شك أن لجوء المؤلف إلى الموسيقى الشعبية والغناء مظهر آخر من مظاهر ارتباطه بالتراث؛ ولئن كان المؤلف قد أعطى للموسيقى الشعبية مكانا مميزا في المجلس الذي تدور فيه أحداث الحركة الأولى من مسرحيته، فإن ذلك دليل على ارتباط الذاكرة العربية بفنون الموسيقى العربية حتى وهي في أكثر الأوقات حرجا وجدية.

إن المؤلف تعامل مع الأغنية والموسيقى الشعبيتين بهدف نقـــدي من خلال إضفاء الطابع الاجتماعي عليها؛ و بقدر ما لونت الموسيقى والأغاني عمل رمضاني هذا بقدر ما دمـــغـــته بهوية مميزة وأضفت عليه خصوصية حميمية من خلال ربط تقاسيمها بالواقع المعيش.

أقام المؤلف في عمله هذا احتفالية مسرحية شعبية، حاولت عبر مجموعة من العناصر الجمالية تكوين مناخ إيجابي مواز للمناخ الدرامي، استعان في ذلك بعناصر فرجوية عديدة ومتنوعة عبر تداخلات من الغناء والموسيقى والشعر، راسما بذلك اللوحة العامة للمسرحية، ومكسبا إياها بنية منسجمة ومتكاملة مدروسة بدقة.

وقد أسس المؤلف فرجته اعتمادا على المشهد الشعبي الذي يؤكد وجود أشكال ما قبل المسرح في التراث المغربي خصوصا والعربي عموما، مركزا في ذلك على الحلقة فضاء شعبيا يضم بين أحضانه كثيرا من أشكال الفرجة الشعبية، من غناء وحركات بهلوانية يقوم بها القرد الذي جاء استخدامه – داخل سياق النص – وظيفـــيا لما يحمله من أبعاد دلالية، إذ هو شكل من الأشكال الفرجوية المعممة في الفضاءات الشعبية من أحياء وأسواق وحلقات، كما أنه وسيلة لجلب أكبر عدد من المتفرجين وأداة لإثارة انتباههم، إلى أن يتم تكسير مستوى هذه الفرجة بواسطة القرداتي أو الحلايقي الذي يريد لقرده أن يترع القـــناع وألا يستمر في تمثيل دور القرد: هذا الحيوان المدجن، الطيع لأوامره، بل يريده أن يظهر حقـــيقـــته للجمهور كي يدركوا أن ما كان يجري أمامهم ليس إلا تمثيلا.

وقد ركز المؤلف كثيرا على إشراك الجمهور في اللعبة المسرحية، سواء من حيث استيعابه في مشاهد الحلْقة، أم من حيث دعوته إلى التأمل الذي يتبعه فعل التغيير. إن التعدد في مستويات الفرجة في المسرحية، سواء من حيث الشخصيات أم من حيث الفضاءات التي تتحرك داخلها، لأكبر دليل على رغبة المؤلف في تذكير المتلقي أنه أمام لعبة مسرحية لا مجال للإيهام المسرحي فيها.

أما على مستوى لغة العنوان، فقد جاءت عامية فيها كثير من اللغة الفصحى: لغة لا ينقصها من الفصاحة إلا النطق. لغة عامية راقية بلباقتها وشاعريتها. فالإعراب قائم. ونحن أمام جملة اسمية

تبتدئ بمبتدإ، وتنتهي بخبره. إلا أن الهمزة في "لحساب" حذفت للتخفيف، وياء المنقوص في كلمة "تالي" ثبتت رغم حال التنكير والرفع، وذلك لإرساء إيقاع الحكمة.

وإذا كان توفيق الحكيم قد ابتدع لغة ثالثة تتكئ على الفصحى، فإن الدكتور مصطفى رمضاني ابتدع طريقة أخرى في اللغة تعتمد الجمع- بالمحاورة لا بالمزج- بين العامية والفصحى في الحوار الواحد حتى وهو في أوج إبداعه اللغوي وإغراقه في الشعبي والمحلي.

والمطلع على لغة الأحورة الدائرة بين شخصيات " لحساب تالي"، يلاحظ أنها لغة فنية تلميحية تولد لوحة متعددة الأبعاد، وتؤكد أن كتابة صاحبنا ليست وليدة فعل اصطناعي، وإنما هي كتابة جمالية تجمع بين السردي والشعري لتؤسس تمسرحها الخاص عبر لغة يود المؤلف لو أنها تشاع بين عامة الناس وخاصتهم، عوض تلك اللغة العامية البذيئة والمسفة. لقد أبان المؤلف سيطرته على معجم اللغة العامية، مستغلا البلاغة الشعبية، مطورا العامية، مطوعا الفصحى للاقتراب بها من لغة التواصل. يريد عبرها أن يفهم عمله من لدن جماهير واسعة. وبذلك يمكن القول إن لغة الدكتور مصطفى رمضاني تحمل تنظير صاحبها وموقفه من الكتابة خصوصا ومن الفن عموما. فهو يرفض الفن النخبوي الذي لا تفهمه إلا ثلة من الناس، ويميل إلى الفن الذي يفهمه الخاص والعام، بل يتجاوز ذلك إلى التوجه بفنه إلى كل ناطق بالعربية.

إن المبدع في هذه المسرحية يقدم لغة متصلة بالطبيعة التناقضية للشخصيات من جهة، وبالطبيعة التناقضية للمواقف من جهة أخرى. فجاءت لغة مسرحيته مزيجا من العامية والفصحى. ابتعد بها صاحبها عن الأدبيات والإنشائيات وعن التطريب اللفظي، وحرص على أن تكون متصلة بموضوعها، منحوتة من عمق الشخصيات. حدد لها وظيفتها الدلالية بدقة بحيث ساعدته على تعميق المفارقات لتصبح بذلك أيضا لغة السياق والمواقف.

من جهة أخرى، تضعنا الوظيفة التركيبية لحكمة "لحساب تالي" في مواجهة جملة اسمية تكسب المثل تميزا عن باقي الأجناس الأخرى من الخطابات الشعبية، مثل الحكاية أو النكتة... إلا أن الجانب الدلالي هو الذي يمد هذا العنوان بأبعاده الجمالية السامية، وذلك من خلال وحدتيه المعجميتين، ومن خلال التحام المستوى اللغوي بالمستوى الدلالي. فاكتسبت الحكمة بلغتها الإبداعية هاته رصانة وقوة تجعل المتلقي يقع أسير هذا النسيج اللغوي الساحر.

إن كلمة "الحساب" عند ابن منظور تفيد معنى العدّ والحساب، وحسِبت الشيء وأحسَبه حِسابا، وحسَبت الشيء أحسُبه حِسْبانا وحُسبانا(1). وإذا تأملنا منحى المؤلف في مسرحيته نلاحظ

ارتباطه بمعنى الحساب هذا. وذلك عندما رصد أخطاء المجتمع العربي، وعدها ليجعل القارئ في مواجهتها.

ومن معاني الحساب: الجماعة الكثيرة من الناس. وإذا ربطنا هذا المعنى الجديد بالمسرحية، نتبين أنه ينطبق عليها باعتبارها تجمعا يلم زمرة من الناس في عرس احتفالي واسع الأمداء. ومن معاني الحساب: الكفاية والإحساب والإكفاء. قال الأزهري: "وإنما سمي الحساب في المعاملات حسابا، لأنه يُعلِم به ما فيه كفاية ليس فيه زيادة على المقدار ولا نقصان"(2).

أما دلالة "تالي"، فترتبط عند ابن منظور بمعنى الآخِر "فتوالي الخيل: مآخرها من ذلك(...) وتوالي كل شيء آخره"(3). وإذا ما وصلنا هذه الدلالة بدلالة كلمة الحساب كما أوردها الأزهري نلاحظ أن هذا المركب الإسمي يصبح معناه: أن أواخر الأمور ونهاياتها هي التي ستفصح عن الحقيقة وعن الخبر اليقين دون زيادة ولا نقصان. فيكون العنوان بذلك تأشيرا على مضمونه، وإحالة على آخر المسرحية، ويكون من العناوين الموضوعاتية التي تحيل على موضوع النص. وفي الوقت ذاته، يقدم معادله الرمزي بشكل مختزل يوحي إلينا بأفق انتظار المؤلف. فأي حساب هذا؟ ومتى سيكون؟ من المحاسَب؟ ومن المحاسِب؟ وعلى أي أساس سيكون هذا الحساب؟ وما أبعاد هذه النبرة التحذيرية التي نشمها في العنوان؟ أهو تحذير للعرب الذين يستكينون لواقع مزر يعج بالمتناقضات ويرفض التغيير؟ أم إنه دلالة على أن هؤلاء ما تزال لديهم فسحة من الوقت للتغيير تلك، لأن الحساب يمهل ولا يهمل؟

حين نسقط دلالات هذا العنوان على متن مسرحية "لحساب تالي" يتبين لنا أن المسرحية إدانة ومحاسبة للأمة العربية التي أراد الله لها أن تكون خير أمة، وارتضت هي لنفسها أن تركَن للعجز والتقوقع على الذات أو الهروب خلف الواجهة والتقهقر إلى الوراء. فماذا يتوقع لأمة هذه صفاتها غير الخذلان ؟ وما مصير شعب مستكين مستسلم غير الهزيمة؟ إنه توعد ووعيد يوجهه المبدع بحدس المثقف الواعي بواقع أمته ؛ مما يؤكد أن العنوان بالنسبة له ليس خلاصة لموضوع النص فحسب، بل هو إظهار لموقفه مما يعايشه ويكابده وينشغل به. أتى بمستوى من الترميز والتكثيف والفاعلية الحركية الخصبة .

ولعل أهم قضية عالجتها المسرحية هي قضية علاقة السلطة بالواقع العربي المهترئ، وعلاقتها بالشعب، وتمركز القوة والفعالية في فئة تتشبث بكرسي السلطة بكل قواها. وعبر هذه القضية عالج المؤلف قضايا أخرى لها علاقة بالراهن السياسي كقضية الكبت السياسي والقمع المتفشي بين الحكومات العربية. كما عالج أزمة الفكر العربي الذي تهيمن عليه عقدة الأجنبي، تشده إلى الوراء وتعيق خطوه نحو التقدم، وتغطيه بموجة عارمة من الجمود تحت ستار الانفتاح على الفكر الجديد والعصري.

كما عالج انتشار الفساد حتى النخاع، وكشف عن عالم الرشوة والانحطاط والوضاعة واستغلال المصلحة العامة لتمرير الرغبات الشخصية. وتطرقت المسرحية أيضا لمعضلة البناء الداخلي المهتز، وإشكالية الوعي المهيمن الذي يعيش لحظة قلق وتوتر. فالمجتمع العربي لم يستطع تطوير نفسه وبناء ثقافته، وهو في الوقت ذاته يقف مكتوف الأيدي أمام هذه المعضلة.

وتكتسب فكرة المسرحية أهميتها وخطورتها في هذه المرحلة بالذات، حيث يجري إسقاط القيم وتمييع أخطر القضايا، وحيث السلام يتحول إلى استسلام، والمواطن العربي يساوم على حريته وكرامته، وتداس أبسط حقوقه في وضح النهار. إن المشهد السياسي الذي تصوره المسرحية قاتم، والمواطن العربي مقهور، والوطن العربي ممزق، والحرية مصادرة، وثمة مسافة هائلة بين القول والفعل. وهنا يتضح لنا البعد الواقعي للمسرحية، إذ إن كل شيء ما يزال كما هو: البيانات ترفع، والتقارير تكتب، والخطب المنبرية تلقى، ولكن التنفيذ والتطبيق غائبان. إذن فالحساب تال، والعاقبة وخيمة.

ومأساة الإنسان العربي تعرض هنا عارية تـــثير الضحك والبكاء معا. وقد ساعدت الكوميديا السوداء المؤلف على تعرية الواقع بكل تجلياته فشكلت تيارا نقديا يعتـــمد الإضحاك قصد تجسيم الأخطاء وتبيان الخلل. والضحك في مسرحيتنا ينبَع من المفارقات التي يزخر بها الواقع العربي. فجاءت المسرحية بأكملها مغلفة بقناع كوميدي يفـــتت مكونات الدراما التقليدية لإعادة بنائها انطلاقا من جوهر الكوميديا السوداء التي تعري الظواهر السلبية المتفـــشية في المجتمع وتزيح عنها القناع. لقد استعمل المؤلف أسلوبا يخـــتلط فيه الجد بالهزل، والتلميح بالتصريح ليعطينا صورة تقريبية للواقع المعيش، وليكشف القيم الهابطة في المجتمع العربي، ويفجر باطنية الإنسان المسحوق بعد تأكيد مشاكله. فاتخذ من الكوميديا السوداء وسيلة تحيل الابتسام إلى أداة لفهم الحياة، وفسحة استغلها لإعطاء المتلقي فكرا ساميا ودعابة راقية تثير لديه بعد الضحك سلوكا ساميا. إنها الضحكة التي تفرزها أوقات الأزمات: ضحكة اكتسبت شرعيتها من ارتباطها الوثيق بالواقع الاجتماعي المنهار في ظل عجز النظام السياسي السائد عن تحويل السلبي إلى إيجابي.

تنطلق شرارة الفكاهة المحملة بالسخرية الكاشفة للحقيقة في" لحساب تالي" من الجدل الحامي الوطيس الذي نشأ في المجلس حول قضية مصيرية، تعالج بشكل هزلي ماسخ، لا أحد يريد أن يتحمل مسؤوليته فيها، مما يؤشر على الشخصية العربية المهزوزة التي يقول عنها صادق جلال العظم في كتابه " النقد الذاتي بعد الهزيمة" بأنها تميل إلى إزاحة المسؤولية عن النفس وإسقاطها على الغير.

وبما أن الـــتفكير العربي وجداني بطبعه، حالم، يتفاعل مع المتخيل أكثر مما يتفاعل مع الخطاب المباشر المقـــنن، فقد نزع الدكتور مصطفى رمضاني إلى المجال العجائبي الفنتازي يعب منه، محقـــقا بذلك نوعا من التساوق مع الفضاء الذهني والنفسي للإنسان العربي، ومتوافقا مع الطابع الملحمي الذي يأبى للمتفرج أن يبقى في وضعية متلق خارج الأحداث، بل يساق داخلها بصورة تـــثير تأملاتِه، فيعي راهنه المعيش بكل حرية ودونما تكليف. وحين يتعمق الوعي لديه تتمخض عنه عملية التغيير.

ولأن الإنسان داخل المسرح لا يمارس التغيير ولكن يتدرب عليه، فإن الدكتور مصطفى رمضاني يريد أن يبني إنسانا جديدا واعيا. وعندما يحجم المؤلف عن الإتيان ببدائل لهذا الراهن المشوه فلأنه يريد للمتلقي أن يؤسس بوعيه هذه البدائل، حتى يأتي التغيير من تلقاء نفسه دون أن يفرض عليه.

هوامش

1- محمد(ابن منظور)، لسان العرب، مج.1، دار صادر، بيروت، ط.1990/1، لفظة "حسب".

2- المصدر نفسه، مج.1، لفظة "حسب". 3- نفسه، مج.14، لفظة "تلا".

صدر حديثا