

المحاضرة 05: تحولات المسرح المغربي.

إن البداية الفعلية له كانت انطلاقاً من دخول المسرح المغربي بمفهومه الإيطالي إلى سوق الفرجة من خلال زيارة فرق مشرقية للمغرب (محمد عز الدين . نجيب الريحاني . فاطمة رشدي . يوسف وهبي)، وقد لقيت هذه الفرق أمامها جمهوراً لم يتكون بعد، ولكنه كان يحمل في أعماقه أعداداً كبيرة لتلقي وتقبل المسرح، ونظراً لكون هذه الفرق المشرقية كانت حريصة على تبليغ خطاب مسرحي يعبر عن قيم نبيلة، فقد كان تأثيرها تأثيراً كبيراً وعميقاً على مجموعة من الشباب الذين اتجهوا إلى المسرح منذ العشرينيات، واتخذوه سلاحاً لمقاومة الاستعمار إلى درجة أن أحدهم وهو محمد القري راح ضحية فنه، فروّاد المسرح المغربي في العديد من المدن المغربية عملوا ضمن قناعات سياسية .

كما يؤكد المؤلف أن تجذر المسرح في العديد من المدن المغربية اعتمد على نصوص عربية ذات نزعة سلفية (صلاح الدين الأيوبي . نجيب الحداد)، عبرت تلك النصوص عن مواقف وطنية محمومة نادت بالتغيير وطالبت بالاستقلال، وهذا يعني أن بداية المسرح المغربي إبان فترة الاحتلال كانت مرتبطة بالنضال الوطني وإحياء مفهوم الوطنية، ومن ثم فإن الممارسة المسرحية كانت تكشف عن نموذج أسمى للنص المسرحي يهدف إلى «تقريب الخطاب السياسي من الواقع المعاش، وإلى إدماج المسرح في التاريخ إلى درجة أن البداية ظلت مضايقة ومضطهدة من جانبيين

أ- جانب بعض الفقهاء، الذين اعتبروا ممارسي المسرح كفاراً (أحمد محمد بن الصديق في كتابه . إقامة الدليل على حرمة التمثيل . سيصبح الممثلون قردة وخنازير.

ب- جانب الإدارة الاستعمارية التي اضطهدت العاملين في مجال المسرح . إن هذه المضايقة هي التي أدت ببعض القادة السياسيين إلى الكتابة للمسرح وعن وظيفته (عبد الخالق الطريس: انتصار الحق على الباطل 1933)، وعلال الفاسي الذي كتب قصيدة شعرية يمدح فيها مجموعة من الشباب قاموا بتمثيل مسرحية تاريخية، كما أدت ببعض الفقهاء إلى المساهمة في التأليف (عبد الله الجيراري ومسرحيته: تحت راية العلم والجهاد 1928.

وعليه، فإذا كان المسرح المغربي قبل الاستقلال لا يقوم على ممارسة تستند إلى أساليب فنية مستحدثة، فإنه قد استطاع مع ذلك أن يفرض نفسه كمسرح فاعل، ومن هنا إلحاحه على إثارة قضايا هامة كقضية التواصل التي تؤشر إليها بعض الكتابات التي تناولت وضعية الجمهور وقضية اللغة التي دار حولها النقاش خلال الثلاثينيات ثم قضية النقد المسرحي.

وفي عهد الاستقلال أن البداية كانت تروم إلى خلق ممارسة مسرحية من خلال بناء أسس هيكل عام للفن المسرحي. في هذا النطاق، حاولت مجموعة من المسرحيين المغاربة الخروج بالعمل المسرحي من حدوده الضيقة القائمة على التأثير الشرقي والاتجاه به إلى آفاق أوسع وأرحب عن طريق الاقتباس والترجمة ودراسة طرائق الإخراج الأوروبي. وإذا كان هذا التوجه قد أدى إلى نتائج إيجابية على ضوء الفهم الجديد للمسرح الذي كان حصيلة تكوين مؤطر من لدن الأجنبي (أندري فوزان . لوركا)، فإنه لم يعكس على المستوى الفكري التطلعات السياسية والاقتصادية للشعب المغربي، وذلك ضمن منظومة ثقافية واضحة.

وهذا يعني أن المسرح المغربي ظل خلف الأحداث، كما سادته ممارسات تموهية تسير الوضع القائم دون أن تطرح تصورات مستقبلية على مستوى معالجة القضايا. وتتلخص هذه الممارسات في تصعيد أفق الاقتباس، وتقليد بعض الكتابات الموليرية واللجوء إلى ريبورتوار يتأرجح بين إبداعات أوروبية وأخرى عربية (كولدوني . ابن جونسون . شيكسبير -توفيق الحكيم... إلخ. وإذا كان الصديقي قد عانق هموم العمال والكادحين من خلال تجربة المسرح العمالي، فإنه قد تخلى عن هذه التجربة ليغوص في متاهات اللامعقول الذي يكرس التبعية للغرب، كما غاص العلاج في مقتبساته التي تكرر الأوضاع القائمة والإيديولوجيا المؤسساتية عن طريق التطريب العاطفي، ودغدغة الجمهور ومداعبة إحساسه دون زعزعة

وكبديل لهذا المسرح البوليفاري والتجريدي، ظهر المسرح الجامعي بقيادة فريد بن مبارك الذي قدم عمليتين هامين (نزهة: لفرناندو أريال وبنادق الأم كرار لبيتولدبريشت)، ولكن هذا المسرح عرف مضايقة كبيرة مما أدى إلى توقف نشاطه نهائياً - .وفي أواخر الستينيات، تحول الطيب الصديقي إلى داعية لمسرح عربي . مغربي مغاير يستفيد من معطيات المسرح الغربي ولكنه يؤسس صيغته المستقلة عن طريق اللجوء إلى التراث سواء كان تاريخياً أو شكلاً مسرحياً، وفي غمرة هذا التوجه تولدت نزعة شكلية في الجسد المسرحي المغربي على حساب المضمون الذي فتح المجال أمام توظيفات فنية للأشكال الماقبل مسرحية (الحلقة . البساط.. إلخ (والفنون الشعبية (الملحون، التهاليل . ومرة أخرى، تتعمق هذه النزعة لدى مسرح القناع الصغير (الممول من لدن وزارة الدولة المكلفة بالشؤون الثقافية والتعليم الأصلي) لتأخذ فيما بعد سمّة التجريب من خلال مسرحية مقتبسة (معطف غوغول - اقتباس أحمد الطيب العليج (وأخرى معربة (قنبلة زباطا للكاتب البلجيكي أرتور فيرنكيز - .(وإذا كان هذا المسرح قد بشر بميلاد مخرج طلائعي في شخصية عبد اللطيف الدشراوي، فإن انضمام نبيل لخلو إلى تشكيلته جعله يمارس مسرحاً صدامياً ينزع إلى نقد الأوضاع السائدة. وقد تم له ذلك عبر مسرحيات مثل: (السلاحف (و(الموسم). إلا أن

استمرار مسرح القناع الصغير سوف يتجسد في عملين هامين هما: (القاضي في الحلقة) و (الباب المسدود) حيث ركز الدشاوي فيهما على توظيف نقلات تراثية تؤسس لمسرح طلائعي لم يحقق استمراره لأسباب إدارية لا نعرفها. و يمكن اعتبار تجربة نبيل لولو (الثنائية والفردية) امتداداً لتجربته السابقة مع مسرح القناع الصغير، فمن جديد يدخل المسرح المغربي مجال تأسيس مسرح عجائبي يبيّن فعاليته الصدامية والتحريرية على مشاعر الذات المغربية الجريحة، وقد تم اعتماد تقنية مسرحية متفجرة غير مألوفة ولا مستساغة من لدن أصحاب الأخلاق المهذبة والسلوك المثالي. ويصف الدكتور المنيعي فرقة البدوي بالفرقة ذات الحضور المتألق، وإن كان عملها الفني لا يسعى إلى تأسيس مسرح مغربي متميز، بقدر ما يرمي إلى ترسيخ منظومة مسرحية ذات بعد اجتماعي وتعليمي.

تحت عنوان «نحو تأسيس فعلي للمسرح المغربي» توقف الدكتور حسن المنيعي مع محاولة الصديقي ومحاولة الهواة، فرأى أن من العلامات البارزة لبدايات المسرح المغربي على الصعيد الفني والجمالي اهتمام الصديقي بالتراث المغربي وسعيه إلى الغوص في أعماقه لمسرحته واكتشاف صيغة مسرحية عربية، ويؤكد على أن لجوء الصديقي إلى منابع التراث المغربي قد تم عن وعي مسبق، ولذلك فقد اتخذ (الحلقة) كفضاء سحري يسمح له بتقديم عروض شاملة يوظف فيها العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب، وبين الشعري والمبتذل، وبين السمعي والبصري، والإنساني والشيئي.

وبالنسبة لمحاولة الهواة فقد رأى الدكتور المنيعي أنه إذا كان الصديقي قد أسس لنفسه وللمسرح العربي عموماً صيغة مسرحية تحقق شبه قطيعة مع المفاهيم المسرحية الغربية، ولا سيما منها استلاب الفنان من لدن الفضاء المسرحي المغلق، وكذلك العرض كشبه جلسة مغلقة، فإن الهواة سعوا إلى مساندة فعله والاستفادة من منطلقاته التأسيسية عن طريق ابتكار صيغة مسرحية في الإبداع والإنتاج.

وبناء على ذلك «فإذا كانت علاقتهم بالتيارات المسرحية الحديثة في أوروبا علاقة اطلاع وتحصيل منذ الحماية إلى نهاية الستينيات، فإن ما نتج عنها هو محاولة تأسيس مسرح مغربي يخضع لمنظور فني جديد يخلخل المفاهيم الفنية السائدة، ومنها على الخصوص المسرح التقليدي المؤسساتي الذي يكتسي شكل لعبة مركبة تفرض تنافساً بين المهارات، واحتضاناً مادياً من لدن الدولة. وهكذا، فبعد مسيرة خضعت لحركات مد وجزر، استطاع مسرح الهواة منذ بداية السبعينيات (أي انطلاقاً من المهرجان العاشر) أن يقدم أعمالاً مسرحية استفزت وعي الجمهور والنقاد على السواء، لأنها نهجت طريقاً مغايراً إن على مستوى النص أو على مستوى مواصفات العرض وخلق علاقة جدلية مع الجمهور»

المسرح المغربي أصبح حقيقة تاريخية وواقعية تشير «اهتمام الباحثين الجامعيين والمتخصصين في مجال الفن الدرامي، ورغم ما عرفه من لحظات ازدهار وانكسار، وامتلاء وفراغ، فقد سجل بعض الانتصارات في الخارج منذ بدايته الأولى». «وهذا يعني أن حضور هذا المسرح منذ أزيد من ستين سنة قد خضع بشقيه (الاحترافي والهاوي)

إلى شروطه الخاصة. فبقدر ما انصاع المسرح الاحترافي إلى تعاليم المؤسسة والمنظمات الحزبية والشركات، بقدر ما خضع مسرح الهواة إلى التهميش وعدم مبالاة المسؤولين، وربما لهذا السبب مارس سياسة التحدي، للتأكيد على طموحاته ومهاراته التي بلورتها خطابه الفكرية والسياسية والاجتماعية، وكذا تنظيراته وأساليبه المتجددة التي تجاوزت مرحلة التأسيس لتندرج في مجالات تجريبية خلاقية، فيحين ظل المسرح الاحترافي حضوراً وغياباً مسرحياً يرسم استراتيجية تضع في اعتباراتها الكسب المادي أولاً، ثم العمل على ممارسة المسرح إما بمفهومه الرسمي المأخوذ عن الغرب، أو بتطويع بعض جوانبه التقنية وإعطائها لبوساً مغربياً متميزاً كما يفعل الطيب الصديقي.

علاقة المسرح المغربي بالتراث الشعبي والطقوس الاحتفالية في المبحثين الثاني والثالث ناقش الدكتور حسن المنيعي علاقة المسرح المغربي بالتراث الشعبي والطقوس الاحتفالية، حيث أشار إلى أن التراث الشعبي أضحي مطية للعديد من الفنانين المسرحيين سواءً على مستوى الكتابة الدرامية، أو على مستوى الإنجاز المسرحي إلى درجة أن تولد النظريات الدرامية في المغرب (الاحتفالية - المسرح الثالث - مسرح النقد والشهادة... إلخ) كان مصوغاً لإحياء بعض أشكال التراث الشعبي الفني واعتمادها (لبنداً) في عملية تأسيس الفعل المسرحي، فالحرص على اكتشاف التراث الشعبي هو الذي دفع الطيب الصديقي في مسرحيته (حفل عشاء ساهر) إلى الاعتراف بأستاذه (الراوي) الذي هو قاص شعبي، عرض على جمهوره سيرة عنتره وسيف بن ذي يزن وغيرها من السير .

وفي منظور الدكتور حسن المنيعي أنه إذا كان المسرح المغربي يعمل في العديد من نماذجه (الهواية أو الاحترافية) على استرجاع أشخاص التراث الشعبي وسلبياته ومحكياته واحتفالاته الطقوسية وأهازيجه وإبداعاته الزخرفية، فإن الغرض من ذلك هو تجاوز المسرح على الطريقة الإيطالية الذي لم يعد قادراً - بحكم طابعه الإيهامي ومعمارته المغلقة - على توفير الشروط الجمالية واللعبوية اللازمة التي من شأنها أن تساعد الدراميين على إيجاد مسرح شعبي وثقافي في نفس الوقت، يستقطب جمهوراً واسعاً ويلتصق بقضاياها، وبما أن جلهم كان قد تشبع بمفاهيم النظرية الدرامية الغربية وبتطبيقاتها وأبعادها الفنية والإيديولوجية كالمسرح الملحمي البرشتي مثلاً، فإن هذا التجاوز قد فرض البحث عن بدائل فنية أدت إلى تفجير بنية النص والعرض، وإلى خلق علاقة جدلية بينهما تهدف إلى إشراك الجمهور المتلقي في الحدث المسرحي، وإلى حثه على الانسجام مع كتابة جديدة تردم مواصفات الكتابة الخطية التي كان يقوم عليها المسرح الكلاسيكي التقليدي باعتباره كما تقول آن أوبر سفيلد (مسرحاً يعطي الأولوية للنص ولا يرى في العرض إلا تعبيراً وترجمة للنص الأدبي، الشيء الذي يجعل دور المخرج ينحصر في ترجمة نص إلى لغة أخرى ما دام واجبه الأول هو احترامه، وهذا موقف يفترض فكرة أساسية ألا وهي التطابق الدلالي بين النص المكتوب والعرض).

ختم الدكتور حسن المنيعي رؤيته للعلاقة بين المسرح المغربي والتراث الشعبي بالقول «هذه العلاقة ستظل في رأينا مجرد وسيلة فنية لتأصيل الحركة المسرحية وانتشالها من التبعية للغرب إذا نحن لم نعمل على توطيدها من منظور معرفي وجمالي، إذ لا يكفي أن يكون هدف الرجوع إلى الثقافة الشعبية هو تحقيق كشوفات وابتكارات فنية، بل ينبغي أن تكون له أبعاد أيديولوجية، وهذا يعني أن العلاقة الجدلية بين النص والعرض يجب أن تكون علاقة بين الأيديولوجي والجمالي إن على مستوى توظيف الحكاية الشعبية والنوادر والنصوص السردية، أو على مستوى أسطرة الحدث الدرامي واستحضار الشخصيات التراثية بما في ذلك الشخصيات المألوفة كالمدايح، الذي وإن كان مجرد ممثل يعمل في فضاء الحلقة، فإن بإمكانه أن يعبر عن موقف تاريخي أو سياسي في العمل المسرحي.

كما يرى الدكتور حسن المنيعي - أول المسارح العربية التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل، ذلك أن علاقته بتلك الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى كما أكدت ذلك بعض الدراسات التي تناولت الحركة المسرحية في المغرب، وذهب بعضها إلى القول بأن الحياة العامة في المغرب تتأطر في نطاق فرجات مسرحية دائمة سواء في السهول والجبال أو في ساحات المدن الكبرى. وأشار الدكتور المنيعي إلى أنه من الصعب الوقوف على كل هذه الطقوس، ومن أهم ما تجلّى منها كشكل مسرحي مسرح (عبيدات الرمي) الذي يعود ظهوره إلى القرن الحادي عشر، وتقوم فرجة عبيدات الرمي على الارتجال والتنكيت، وهناك جملة من التظاهرات التي تتوافق مع طبيعة الفن المسرحي، كونها تحتزن في طياتها عناصر التمسرح، ومواصفات الفرجة الشعبية.