تحولات الخطاب المسرحي: بين سلطة النص وجماليات العرض

Transformations of Theatrical Discourse:
Between the Authority of the Text and the Aesthetics of Performance

د. محمد الزنجلي
باحث في السرديات الحديثة والدراسات المسرحية والفرجوية
الأكاديمية الجهوية للتربية والتكوين طنجة – تطوان – الحسيمة
mohamed.zenjli@etu.uae.ac.ma

الملخص:

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن التحولات الجوهرية التي طرأت على بنية الخطاب المسرحي المعاصر، مقتفية أثر الانتقال من "مركزية النص الأدبي" بوصفه منظومة لغوية مهيمنة، إلى رحابة العرض المسرحي وجماليات الفضاء السينوغرافي. وتتناول الدراسة الجدلية القائمة بين سلطة المؤلف ورؤية المخرج في السياقين الغربي والمغربي، مع التركيز على عملية "نزع القداسة" عن الكلمة لصالح حركية الجسد وعناصر الفرجة البصرية، بهدف رصد الآليات التي حولت النص المسرحي من بنية لغوي مغلقة إلى مادة أولية قابلة للتفكيك وإعادة الصياغة.

وتنطلق الدراسة من افتراض أساس حاصله أن التحرر من سلطة النص الأدبي يعيد للمسرح طابعه الطقوسي الأصيل، مستندة إلى مرجعيات نقدية غربية كأرطو وبريشت وغروتوفسكي وغيرهم. وتطرح "الفرجة الشاملة" بديلا يدمج النص والخشبة في تجربة جماعية تشاركية. أما على صعيد المسرح المغربي فترى أنه نجح في تجاوز قيود الفضاء التقليدي نحو فضاءات مفتوحة تمزج التراث بالحداثة.

وتتبلور إشكالية الدراسة في التساؤل عن الميكانيزمات الجمالية والتقنية التي أدت إلى زحزحة النص عن مكانته المركزية لصالح لغة الجسد والفضاء، وكيفية مساهمة المرجعيات الفلسفية والنقدية الغربية في تقويض طغيان الأدب على الخشبة، وصولا إلى فحص قدرة التجربة المغربية على تأسيس هوية إبداعية تمزج بين الوعي بالنظرية الغربية والعمق التراثي الشعبي.

ولمعالجة هذه الإشكالية، تعتمد الدراسة مقاربة منهجية وصفية لتتبع مسارات التحول في الخطاب المسرحي، مع الاستعانة بالمقاربة التاريخية لرصد التقاطعات بين التنظير المسرحي الغربي والممارسة الإبداعية المغربية، وصولا إلى استنتاج آليات اشتغال السينوغرافيا والجسد في العرض المعاصر باعتبارها بدائل تعبيرية تتجاوز سلطة الكلمة.

الكلمات المفاتيح: الخطاب المسرحي، سلطة النص، جماليات العرض، المسرح المغربي، الاحتفالية، السينوغرافيا، التجريب المسرحي.

Abstract

This study seeks to explore the fundamental transformations that have affected the structure of contemporary theatrical discourse, tracing the shift from the centrality of the literary text as a dominant linguistic system to the broader horizons of theatrical performance and the aesthetics of scenographic space. It examines the dialectical relationship between the authority of the playwright and the vision of the director in both Western and Moroccan contexts, with particular emphasis on the process of the "de-sacralization" of the word in favor of bodily expression and visual spectacle. The study aims to identify the mechanisms that have transformed the dramatic text from a closed linguistic structure into a primary material open to deconstruction and reconfiguration.

The study is grounded in the assumption that liberation from the authority of the literary text restores to theatre its original ritualistic character. In this regard, it draws on the critical contributions of major Western theorists and practitioners such as Artaud, Brecht, Grotowski, and others. It also proposes the concept of "total theatre" as an alternative model that integrates text and stage within a collective and participatory experience. Concerning Moroccan theatre, the study argues that it has successfully transcended the constraints of conventional theatrical spaces, moving toward open performative environments that creatively combine heritage and modernity.

The central problem of the study revolves around identifying the aesthetic and technical mechanisms that have displaced the dramatic text from its privileged position in favor of the language of the body and spatial representation. It further investigates how Western

philosophical and critical paradigms contributed to challenging the dominance of literature over theatrical performance, while examining the extent to which Moroccan theatrical practice has succeeded in establishing a distinctive creative identity that combines an awareness of Western theoretical frameworks with the depth of popular cultural heritage.

To address these issues, the study adopts a descriptive methodological approach to trace the trajectories of transformation within theatrical discourse, complemented by a historical perspective that examines the intersections between Western theatrical theory and Moroccan creative practice. Ultimately, it seeks to reveal the ways in which scenography and corporeality function in contemporary performance as expressive alternatives that transcend the authority of the spoken word.

Keywords: Theatrical Discourse; Authority of the Text; Performance Aesthetics; Moroccan Theatre; Celebratory Theatre; Scenography; Experimental Theatre.

تقديم:

تتمحور الإشكالية الجوهرية للمسرح حول تلك الجدلية المستعرة بين النص الأدبي من حيث هو نسق لغوي قار، والخشبة باعتبارها فضاء للصياغة الركحية المتجددة؛ إذ انتقل الخطاب النقدي من الرؤية الكلاسيكية التي كرست مركزية النص بوصفه "لوغوس" المسرح وعموده الفقري، نحو أفق مغاير يعلي من سلطة المخرج وجماليات الفضاء. ولم تكن هذه التحولات مجرد تبديل في الأدوار، ولكنها نزع لقداسة الحرف لصالح حركية الجسد وعناصر السينوغرافيا؛ حيث استحال النص مادة بكرا قابلة للتفكيك وإعادة التشكيل ضمن منظومة "الفرجة" التي تتجاوز محدودية الكلمة المنطوقة نحو لغة بصرية وحسية شاملة. وقد تجذرت هذه الانزياحات المفاهيمية في التربة الفكرية الغربية عبر ثورات نقدية قادها رواد من عيار "نيتشه" و"أنتونين أرطو" وصولا إلى "غروتوفسكي" و"بيتر بروك"، الذين نادوا بضرورة تحرير الخشبة من هيمنة الأدب وما يفرضه من محاكاة واقعية. وبتبني مفهوم "موت المؤلف" بمعناه البارتي، انفتح المسرح على آفاق طقوسية واحتفالية تستعيد جذوره الأولى، حيث يغدو العرض المسرحي تجربة وجودية تخاطب الوجدان، وتعتمد على الطاقة الحية للممثل وتفاعله العضوي مع الفضاء، مما أرسى دعائم تجريبية لا محدودة تعيد تعريف مفهوم العرض وتلقيه.

ولم يكن الواقع المسرحي المغربي بمنأى عن هذه التموجات العالمية؛ إذ شهد منذ ستينيات القرن الماضي حراكا نقديا وإبداعيا رام تطويع هذه الرؤى النظرية وتبيئتها ضمن سياق الهوية الوطنية. فبرزت جهود مخرجين ومؤصلين مثل: الطيب الصديقي، وعبد الكريم برشيد، ومحمد مسكين...، الذين سعوا جاهدين لتجاوز ضيق "العلبة الإيطالية" نحو فضاءات أرحب تستلهم التراث الشعبي والموروث الثقافي. ومن خلال "البيان الاحتفالي" وما تلاه من تنظيرات، حاول المسرح المغربي اجتراح لغة مسرحية أصيلة تكسر الجدار الرابع وتجعل من الجمهور شريكا فاعلا في الحدث الدرامي، محققا بذلك مصالحة فنية بين آليات التجريب المعاصر والعمق السوسيو–ثقافي للفرجة المغربية.

إن هذا المسار التحولي، في سياقيه الكوني والمحلي، لا يروم إقصاء النص أو إلغاء كينونته، بقدر ما يسعى إلى إعادة تموضعه عنصرا متكافئا ومندمجا في بنية "الفرجة الشاملة". فالهدف الأسمى يكمن في صياغة أثر جمالي وفكري يلامس جوهر الإنسان، حيث تتضافر فيه الرؤية الإخراجية، والأداء الجسدي، والسينوغرافيا، لخلق طقس جماعي حي يتجاوز حدود التلقي السلبي إلى رحاب المشاركة الفاعلة، مكرسا المسرح بوصفه أرقى تجليات التعبير عن الهواجس الإنسانية بلغة بصرية وحسية متكاملة. ولعل هذا المعطى يدفعنا إلى التساؤل عن الميكانيزمات الجمالية والتقنية التي أدت إلى زحزحة النص من مكانته من حيث هو كيان مقدس وتحويله إلى مادة أولية قابلة للتفكيك ضمن منظومة العرض المسرحي المعاصر؟ وكيف ساهمت المرجعيات الفلسفية والنقدية لرواد المسرح الغربي (أرطو، بروك، إلخ) في تقويض "طغيان الأدب" لصالح استعادة الأبعاد الطقوسية والجسدية في الفضاء الركحي؟ وإلى أي مدى نجحت التجربة المسرحية المغربية – الاحتفالية نموذجا – في استثمار آليات التجريب المعاصر لتأسيس هوية إبداعية تمزج بين الوعي بالنظرية الغربية والعمق التراثي الشعبي؟ وكيف يمكن لمفهوم "الفرجة الشاملة" أن يتجاوز ثنائية (النص/الخشبة) ليؤسس لرؤية نقدية تعتبر المسرح طقسا جماعيا تشاركيا يدمج المتلقي في العملية الإبداعية؟.

1- جدلية النص والعرض: من سلطة المؤلف إلى رؤية المخرج

يشكل النص المسرحي، منذ نشأته في العصر اليوناني، المرتكز الرئيس والعمود الفقري الذي تنهض عليه بنية العرض المسرحي؛ فهو مصدر الإلهام للمخرج، والموجه لمسار العرض المسرحي وأنساق الإخراج، والتمثيل والتصميم، بما يحبل به من "إشارات مسرحية ترسم الخطوط العامة للقراءة الركحية، لأنها تعد مشروعا يقبل التغيير والتبدل حسب الأزمنة والأمكنة والجمهور والجهاز المفاهيمي الذي يتناول به المخرج هذا العمل بالإبداع والإعداد والإضافة"[143]. ويعرف الباحثون النص المسرحي؛ بأنه "العمل الذي ينتجه المؤلف، ويقوم أساسا على اللغة، ويتوجه به صاحبه إلى القارئ سواء كان قارئا عاديا أو قارئا مخرجا"[144]. ويعد النص المسرحي أيضا "البناء الدرامي الذي يحدد سير العرض المسرحي وأساليب الإخراج، والتمثيل، والتصميم، فهو الإيحاء الذي يسهل على المخرج تصور المكان والزمان، كما يمد الممثل بالتصور المبدئي للحالة التمثيلية التي سيتقمصها أثناء قراءة دوره التمثيلي في النص وحفظه"[145]. والنص المسرحي وثيق الصلة بالخشبة، ليس وفق أفقه الفرجوي فقط؛ بل في تشكل هويته وأنساقه وإبدالاته، ومن ثم "فهو لا يأخذ دلالته إلا حين يندمج في العرض. وهي مسألة تمليها طبيعته الداخلية، لاسيما وأنه يتخذ شكل حوارات موزعة بين أدوار متعددة، وأن دلالته لا تكتمل إلا داخل المقام التلفظي الذي يختاره له المخرج"[146]. ووفق هذا المنظور يحتفظ النص المسرحي بطاقته المنفتحة على مساحات شاسعة لم تطأها قدم الكاتب، وهي مساحة تترك مجالا للمخرج لتشكيل إضافات تمنح النص المسرحي أبعادا فرجوية وجمالية وفق سنن الفعل المسرحي. ولأجل ذلك ينبغي أن يكون النص المسرحي نصا مفتوحا، ينطوي على فراغات وفجوات يعمل

---

[143]- عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية (7)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 1407هـ/1987م، ص: 10

[144]- زهور بن السيد، المسرح بين النص والعرض في النقد المسرحي المغربي: https://alantologia.com/blogs/18521/.

[145]- وائل زكريا مصطفى، مفهوم النص المسرحي: https://theaterars.blogspot.com/2020/03/blog-post_58.html?m=1

[146]- محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط – المغرب، الطبعة1، 1427هـ/ 2006م، ص: 21

المخرج المسرحي على ملئها بعناصر سمعية وأخرى بصرية تأثث خشبة المسرح، بغية إثارة وعي المتفرج وجعله مشاركا في صناعة الفرجة.

إن مقاربة النص المسرحي ترتبط بأسئلة حارقة بدءا من المرجعيات الفكرية والاجتماعية والثقافية المشكلة للبناء الدرامي لهذا النص، ثم المحددات الدرامية المرتبطة بالحوار وتمظهره الفرجوي، وممكنات تحويل النص من سياق الكتابة إلى أنساق الفرجة المسرحية، وما يرتبط بهذا التأويل من منعطفات قد ينتج عنها سوء فهم للعمل المسرحي، فضلا عن أسئلة أخرى من قبيل: كيف يتعامل الممارس المسرحي مع النص الدرامي؟ وما هي الآليات والعدة التي يعتمدها في تأويله؟ وهل يراعي هذا الممارس المسافة الفاصلة بين النص والتحقق الفرجوي في الخشبة المسرحية؟ وما هي الشروط الكفيلة بالحفاظ على هوية نص المسرحية والفرجة في طابعها الدرامي والجمالي؟ وهل يفقد العمل المسرحي طاقته الميلودرامية وهو يوظف التقنيات البصرية الجديدة القائمة على الإبهار البصري بدل الدهشة المسرحية؟ وهل تحول العمل المسرحي إلى عرض فرجوي يُفقد النص أدبيته المسرحية؟ وهل يستطيع الممارس المسرحي اليوم استثمار التراث المسرحي في بعده الإنساني وإعادة تأويله؟ وهل يمكن للعمل المسرحي أن يضاهي قوة الفنون البصرية الأخرى ويحافظ على مكانته الرفيعة بين الفنون التعبيرية المختلفة؟.

يتمتع المخرج وفق أدبيات هذا الفن الرفيع بسلطة رمزية تمنحه صلاحيات قانونية تمكنه من إعادة تشكيل المعنى المسرحي وفق "براديغم" فن المسرح ليمنح للعمل المسرحي هويته الفرجوية، بيد أن هذا الأمر يقتضي ما أطلق عليه "رولان بارت" موت المؤلف[147].

واستنادا إلى هذا المنظور الجنائزي الحامل لموت المؤلف فإن هذا التأويل محفوف بالمخاطر؛ مخاطرِ ضياع المعنى ومخاطر إضافة رموز مادية جديدة قد تتساوق وتتشاكل مع ممكنات النص المسرحي وقد تختلف عنه، حسب مرجعيات المخرج وأدواته الإخراجية، فضلا عن الطابع الأدائي للممثل، والطاقة الإقناعية "ففي سياق عملية الانتقال من النص إلى العرض، تمارس لعبة تبادل المواقع التي تسندها بالأساس الرغبة

[147]– يقدم رولان بارت تصورا حول موت المؤلف مفاده؛ تحرر النص من سلطة المؤلف، ونقل هذه السلطة إلى القارئ، الذي يصبح له القول الفصل في تحديد معاني ودلالات النص عن طريق القراءة والتأويل.

في الانتقال بالرسالة/الهدف من شكل جمالي يفترض أنه لم يحقق المتعة المرغوبة إلى شكل آخر أرقى، ومن ثم يتم تفعيل نوع من التواصل بين أطراف الرسالة، يسير بها في أفق تحقيق نوع من الخلود الجمالي"[148].

ولعل الدارسين للفن المسرحي، لا سيما في المسرح المعاصر (مسرح ما بعد الدراما)[149]، يواجهون إشكالية مزدوجة تتعلق بهوية النص من جهة، وبشروط وممكنات الفرجة الجمالية من جهة أخرى؛ وهو ما يفسر بروز عدة مقاربات نقدية تتباين في رصدها لمنعطفات التحول من النص إلى العرض؛ فثمة اتجاه يكرس أسبقية النص بوصفه الموجه الأول الذي لا يقوم العرض بدونه، بينما يذهب اتجاه ثانٍ إلى التحرر التام من سلطة النص والمؤلف، عادّاً إياهما عائقاً أمام إبداع المخرج والسينوغراف. وفي مقابل هذين الاتجاهين اللذين يمارسان فصلا تعسفيا بين النص والعرض، يبرز اتجاه ثالث يرى المسرح عملا جماعيا تتضافر فيه جهود المؤلف والمخرج وبقية المتدخلين، تماما كالأوركسترا الموسيقية التي تكمن قوتها في تمازج مواهبها لتحقيق فرجة متجانسة تكسر الحواجز مع الجمهور؛ "فالمسرح كمجال الفرق الموسيقية، فالفرقة المسرحية كفريق العازفين في الأوركسترا، قوته الفنية في جماعيته، وفي تمازج الأدوات والمواهب الفنية لأن المسرح يحتاج دائما إلى التجمعات الشعبية، وإلى العمل الجماعي الذي يمتلك وسائل الإنتاج"[150]. والجدير بالذكر هنا، أن المسرح منذ بدايته كان نشاطا جماعيا، يقوم على تضافر وتعاضد مجموعة من العناصر لصناعة فرجة مسرحية موحدة ومتناغمة.

وحقيقة الأمر – في تقديري – أنه لا يمكن عزل النص المسرحي عن باقي العناصر الأخرى المشكلة للفرجة المسرحية، إذ "يظل النص المتحكم الأول في حركة الفرجة، وأيا كانت أهمية الأشكال التصويرية أو الموسيقية أو الحركية التي تدخل في هذا الإطار فإنها لا تكتفي بمصاحبة النص أو زخرفته لكنها تخدمه

---

[148]– بوشعيب بنيونس، استراتيجيات صناعة الفرجة تحولات التلقي في المسرح بين النص والعرض: مستويات الدلالة الفرجوية/العرض، مطبعة الجسور، منشورات جمعية العلامة الجمالية، وجدة – المغرب، الطبعة 1، أبريل 2018، ص: 37

[149]– تأسس مفهوم مسرح ما بعد الدراما مع الباحث الألماني هانز ليمان في كتابه الذي يحمل العنوان نفسه، بحيث يتجاوز هذا المسرح عنده مركزية السرد والحبكة التقليدية نحو جماليات أدائية وتجربة حسية وتفاعلية، تركز بالأساس على لغة الجسد، والعلامات، وتشكيل الفضاء المسرحي. (ينظر، خالد أمين ومحمد سيف، مسرح ما بعد الدراما: وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة – العراق، الطبعة 1، 2020، ص: 177).

وينبه خالد أمين ومحمد سيف إلى مسألة في غاية الأهمية؛ وهي أن بادئة "ما بعد" الملحقة بالدراما لا تعني إطلاقا تصنيفا مرحليا/زمنيا يأتي بعد الدراما، أو نسيانا للماضي الدرامي، أو إلغاءه نهائيا، بل إنها استيعاب وتجاوز للدراما في الوقت ذاته. (المرجع نفسه، ص: 16).

[150]– عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، مرجع سابق، ص: 72

وتثريه شكلا ومضمونا"[151]. وفي سبيل ذلك ينبغي أن تتلقاه يد مخرج قادر على فهمه وإخضاعه لرؤيته المغايرة، إذ يعمل هذا الأخير على قراءة النص المسرحي وفهمه، لاستنباط المعاني الثاوية فيه وتأويلها، وذلك لإعادة كتابة النص "كتابة مشهدية"[152] تتماشى مع رؤيته الجمالية ونظرته للعالم، وحتى يتسنى له ذلك عليه أن يمسك بزمام التقنيات والوسائل التي يعتمدها في إنجاز العرض المسرحي. "فالمخرج المسرحي فنان مفسر للنص المسرحي، ومنسق لجهود المؤلف والممثلين وجميع المشاركين في بناء عناصر العرض المسرحي، وهو بهذا يشبه قائد الفرقة الموسيقية، ولكي يخرج العمل في صيغته النهائية مكتملا ومنسجما، يجب أن تكون للمخرج القدرة على توجيه وتحريك مجموعة العاملين وفي مقدمتهم الممثلون، ثم الفنيون الموكلون بالمناظر، والأزياء والأضواء، وفي النهاية إذا لزم ذلك ميكانيكيا العرض والموسيقى والرقص"[153]. وعليه، تكون الفرجة هي الهدف الأسمى، وأدوات المؤلف تقدم لتصبح في خدمة المخرج المسرحي الذي يصهر في بوتقة العرض إلى جوار النص المسرحي نصوصا أخرى، وأدواتٍ أخرى تحقق له – العرض المسرحي – النجاح الفني والجماهيري في الآن نفسه.

ونظرا لطبيعة النص المسرحي الذي يتسم بعدم الاستقرار وتعدد المعاني، فإن تلاحم وتشابك العلامات التي تكونه، والتي تتشكل في منظومة سيميائية تمنح المخرج إمكانية وضع النص المسرحي في سياق ثقافي أوسع، وهو ما يعني أن النص المسرحي يمنح للمخرجين مستويات عدة من القراءات والرؤى. وبالتالي، فإن اختلاف الرؤى بين المخرجين وتباين سبل تناول النص، وتعدد الثقافات، عوامل أساسية تقف وراء الإخراج المتعدد للنص الواحد، و"لعل ظهور المسرحيات بأشكال تختلف باختلاف المخرجين وتصوراتهم وفهمهم إغناءٌ للحركة المسرحية، وهو شائع في العالم كله، بحيث إننا نعرف للمسرحيات الكبرى صورا تتعدد بتعدد المخرجين، وكل واحد منهم يقدم ويؤخر ويختصر من النص الأصلي أو ينفذه كما هو بما يحقق تصوره

---

[151]– نفسه، ص: 87

[152]– يقصد بالكتابة المشهدية حسب حسن يوسفي؛ مساحة إبداعية ولغوية تحرر خيال المخرج، لتصبح وسيلة تعبير صادقة وعميقة يجسد من خلالها هواجسه الوجودية وانفعالاته الذاتية، مستلهما ذلك كله من تفاعله الحي مع محيطه الاجتماعي والمكاني، ومن ارتباطه الوثيق بخشبة المسرح وعوالمها.. (ينظر حسن يوسفي، المسرح والحداثة، سلسلة أبحاث، منشورات وزارة الثقافة 2009، ص: 87).

[153]– عقا أمهاوش، الاتجاهات المسرحية بالمغرب بين التأصيل والتجريب، مطبعة أميمة، فاس – المغرب، الطبعة 1، 2020، ص: 67

الفني على مسؤوليته الخاصة...أمام جماهير المشاهدين والقراء"[154]. هكذا يكون المخرج المسرحي، يعمد إلى تقطيع المشاهد وترتيبها كجزءلا يتجزأ من عمله ومسؤوليته كمخرج وتعبيرا عن رؤيته الفنية، وبما يحقق تصوره الفني الخاص. وقد اصطلح "رولان بارت Roland barthes" على هذا النوع من النصوص المسرحية "النص المتعدد"؛ أي "النص الذي يتجدد مع كل قراءة ويستطيع عبور الأزمنة والأمكنة، فهو يمنح قراءات متعددة وقابلة للبرهنة إلى حد التناقض، خلافا لنصوص اليومي أو النصوص العلمية التي تلتزم بسياق واحد وفهم متقارب يخضع للشروط العلمية الموضوعية. وهو النص القابل للانهائية القراءات"[155]. ومن ثم، يكون النص المسرحي في مرحلة الإخراج يُقرأ قراءة جديدة، حيث يتحرر الدال من المدلول، ومن وعي في قراءة الخفي والمضمر في النص، فتكون هناك أكثر من قراءة (تعدد القراءات). إذ "من الصعب على القراءة الواحدة مهما كانت مقاربتها المنهجية أن تستوعب النص المسرحي وأن تحيط بكل مظاهره وأسئلته"[156].

2- مرجعيات التجديد في المسرح الغربي: الثورة على المركزية النصية

تعود بدايات التفكير والبحث عن تصورات وممارسات جديدة في المسرح كانت إلى الفيلسوف الألماني "فريدريك نيتشه F.Nietzshe" الذي دعا إلى إعادة الطابع القدسي إلى المسرح، ونسف المحاكاة، والثورة على النص المسرحي. فنيتشه "يتخذ موقفا من الشكل السائد في المسرح الغربي في زمنه معتبرا أن المسرح في أصوله اليونانية كان يجمع بين فنون متعددة، وهذا ما لم يعرفه الغربيون لأنهم لم يتعرفوا على هذا المسرح إلا كأدب. وبذلك ساهموا في انحطاط المسرح الذي اعتبروه جنسا أدبيا"[157]. كذلك ذهب نيتشه إلى أن "فصل الأنواع الفنية إلى غنائية ودرامية وراقصة، أدى بالنتيجة إلى خلق فصل كامل في نوعية الجمهور

---

[154]– لطيفة الزيات، مجلة المسرح، العدد 69، يناير 1970، الهيئة العامة للتأليف والنشر – القاهرة، ص: 04

[155]– حسن خمري، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، الطبعة 1، 1428هـ/2007م، ص: 41

[156]– محمد فرح، الخطاب المسرحي العربي وإشكالية القراءة: نحو مقاربة جمالية لتلقي النص المسرحي، منشورات مؤسسة مسجد الحسن الثاني، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 2018، ص: 138

[157]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، الطبعة 1، 1997، ص: 439

الذي يرتاد كل نوع من هذه الأنواع، بينما كان المسرح اليوناني مسرح مدينة أي يتوجه لكل الناس"[158]. واستنادا إلى موقف نيتشه نجد أن النظر إلى المسرح على أنه جنس أدبي، والفصل بين النص الدرامي وبين باقي الفنون الأخرى المشكلة للفرجة المسرحية تسبب في تراجع المسرح وانتكاسه، كما خلَّف انقسام الجمهور إلى فئات بحسب أذواقهم وميلهم لكل فن، في الوقت الذي كان يفترض أن يجتمع في مكان واحد لتلقي فرجة شاملة تضم مختلف الأشكال الفنية. وقد حذا "أوجينيو باربا Euginio Barba" حذو نيتشه "من خلال إحداثه للمعهد الدولي للأنثربولوجيا المسرحية (International School of Theatre Anthropologie)، ويهتم هذا المختبر بفن المسرح كثقافة، وكمنظومة اجتماعية، محاولا العودة به إلى أصوله القديمة. وبمعنى آخر، إعادة نوع من القداسة إلى المسرح وتجسيدها من خلال (الاحتفال)"[159]. ولا بد من التأكيد هنا، على أن هذا المسعى للبحث عن مسرح جديد بالعودة إلى الطقوس الاحتفالية – حيث الاحتفاء بالحركة والتعبير الجسدي– يستمد شرعيته من الأزمة التي تعرفها الأشكال المسرحية التقليدية التي تحد – في رأيهم – من حرية الإبداع، عندما تعطي الأولوية للكلمة والنص الدرامي، وتجعل مفردات العرض المسرحي في خدمته وتابعة له، في حين أن المسرح في جوهره، صناعة، وفرجة شاملة تهدف إلى استفزاز وعي المتفرج وتدفعه إلى التفاعل الإيجابي والمشاركة في صناعتها. من هنا، "تصبح الخشبة "كممارسة وليس مكانا للعرض"، وبهذا لا يكون هناك انحياز لبؤرة واحدة بل تعددية في تأليف نص العرض عبر قراءة النصوص الموازية من غير أن يكون هناك حد فاصل بينها وتصدر لأحدها على الأخرى[...]، بالإضافة إلى تقليص المسافة بين العرض والمتفرج بمعنى مسرحة المسرح من أجل أن يشعر اللاعبون بانفعالات وردود أفعال المتفرجين بشكل مباشر وسريع، تلك التي تحدث تغذية مرتدة سواء إيجابا أو سلبا"[160].

وفي السياق نفسه، يرفض "أنطونان أرطو Antonin Artaud" إعطاء الأولوية للنص المسرحي على حساب العناصر المسرحية الأخرى المشكلة للعرض المسرحي. معتبرا إياه عملا ناقصا لما يحويه من

---

[158]– نفسه، ص: 439

[159]– عقا أمهاوش، نفسه، ص: 122 – 123

[160]– خالد أمين ومحمد سيف، مسرح ما بعد الدراما، نفسه، ص: 09

"فجوات وثقوب تستدعي ملأها من طرف المخرج والدراماتورج وكل فريق العمل"[161]. هكذا، يكون أرطو انتصر لمسرح شامل يتواشج ويتشابك فيه النص مع وسائل تعبيرية أخرى متعددة لصناعة الفرجة.

ومن هذا المنطلق، يتجاوز أرطو المسرح الغربي القائم على اللغة والمحاكاة، و"يطالب بتحقيق نوع من السحر والذوبان بين الممثل والمتفرج من خلال إزالة الحواجز بين المعيش والخيالي"[162]. ولا يتأتى ذلك – في نظره – إلا بـ"العودة بالمسرح إلى ما هو سحري ومقدس"[163]؛ أي العودة إلى الطقس الاحتفالي الذي يعتمد بشكل كبير على التعبير الجسدي للممثل. فالمسرح عند أرطو "هو مسرح سحري Magique، خيميائي Alchimique، وميتافيزيقي Métaphysique، ومن ثم فالعودة إلى السحر هي عودة إلى الطبيعة ما دامت، في أعماقها ذات جوهر سحري متوحش، لذا، يتعين على المسرح أن يرتبط بالمقدس[...]، فالخيمياء تعود بعمقها عبر طريق آخر، إلى المقدس[...]، والميتافيزيقي يتعارض مع كل ما حصر المسرح الغربي ضمن عقلانية اللغة"[164].

أما "جيرزي غروتوفسكي Jerzy Grotowski" فيراهن بالأساس على أداء الممثل وجسده، مستغنيا بذلك عن كل العناصر التي من شأنها تشتيت انتباه المتفرج عن موضوع العرض المسرحي؛ مثل النص، والديكور، والإضاءة، والموسيقى...إلخ، لأن هدف غروتوفسكي هو تحقيق نوع من التواصل والتفاعل بين الممثل والمتفرج.

ويرى غروتوفسكي أن المسرح الذي يتطلب تكاليف كبيرة، هو مسرح استهلاكي بعيد كل البعد عن قضايا وهموم الإنسان المعاصر، وبالتالي فإنه لا يستجيب لتطلعات المتفرج الذي يكتفي بالمشاهدة المبتذلة، والتصفيق عند نهاية العرض، دون أن يكون له دور في صناعته، وهو ما دفعه إلى المناداة بالعودة إلى المسرح الاحتفالي، لأنه "كفيل بتحقيق التفاعل بين العرض والمتفرج، بحيث لا يكتفي المتفرج بقبول عملية الكشف والتوضيح التي يقدمها الممثل له، وإنما يتبنى هذه العملية ويشارك بهما من خلال التدريبات أو أثناء

---

[161]– خالد أمين ومحمد سيف، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 28، طنجة – المغرب، الطبعة 1، 2014، ص: 19

[162]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، العجم المسرحي، نفسه، ص: 446

[163]– عقا أمهاوش، نفسه، ص: 79

[164]- Alfred Simon – les signes et les songes: essai sur le théâtre et la fête – Édition du Seuil 1967. p : 107

العرض. هذه العلاقة تحقق نوعا من الاحتكاك المباشر والجسدي بين الممثل والمتفرج، وتدفع المتفرج لأن يتفاعل مع أداء الممثل والجهد الذي يبذله فيه، وأن يمتص الطاقة النابعة عن حضور الممثل وأدائه بنوع من العدوى التي تستثيره وتدفعه لاكتشاف ذاته أيضا"[165]. وعليه، يكون المسرح عند غروتوفسكي، مسرح تفاعل واندماج، وبحث عن الذات؛ أي أن الممثل والمتفرج يصبوان لأن يجدا لنفسهما امتدادا في الآخر، وهي المحاولة الدؤوبة "للأنا" من أجل الانتماء إلى "الهو" (الجماعة).

بينما يقوم مسرح "بريتولد بريشت Bertolt Brecht" "الملحمي"[166] على الفضح والتعرية للأنساق الرأسمالية، وذلك بتركيزه على التناقضات المتجذرة في المجتمع؛ وهو مسرح عقلي لا انفعالي، أو عاطفي، لأن بريشت – كونه كاتبا ومخرجا مسرحيا ذا وعي سياسي – فإنه في حاجة إلى متفرج مدرك، وواع بما يجري أمامه على خشبة المسرح، لا متفرجٍ يكتفي بالمشاهدة الساذجة للعرض. كما أنه في مسرحه يجنح إلى "تنظيم العلاقة بين الأشياء، ودلالاتها أو علاماتها، بحيث لا يترك مجالا للطبيعة، أو الإفراط في الواقعية، إذا صح هذا التعبير، وهذه أيضا محاولة لحل الإشكال القائم بين لغة الأدب ولغة العرض المسرحي، غير اللغوية"[167]. ومن هنا، فإن بريشت يتوسل في مسرحه بمختلف الأنساق الفنية السمعية منها والبصرية لصناعة الفرجة، من حيث إنها أنساق دلالية في المسرح، تسعى إلى استفزاز وتحريض المتفرج على المشاركة الإيجابية في إنجاز العرض، عوض أن يبقى مجرد متفرج استهلاكي سلبي.

في حين يقف "بيتر بروك Peter Brook" موقفا مختلفا عن هؤلاء جميعا. فعلى الرغم من تأثر بروك بأرطو وستانسلافسكي وبريخت وغيرهم، إلا أنه لم يتبن منهجا واحدا منهم، بل ظل يتنقل بين توجهات مختلفة بحسب كل تجربة إخراجية على حدة. وذلك لأنه يرى أن كلمة مسرح "تحمل معاني متعددة غير ثابتة، إذ يطلبها كل مرتاد لغاية مختلفة. فبعضهم يبحث عن الربح، وبعضهم عن المجد، وبعضهم عن الانفعال أو الالتزام السياسي أو محض الترفيه"[168]، وهذا التعدد نفسه هو ما يحفظ المسرح، في نظره، من

---

[165]– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، نفسه، ص: 445

[166]– مسرح بريشت الملحمي؛ مسرح سياسي يقف موقفا مناهضا للإيهام، فهو يتطلب أن يكون المتفرج واعيا ومدركا لا مستهلكا سلبيا.

[167]– نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد – العراق، الطبعة 1، 2004م، ص: 09

[168]– عبد الواحد عوزري، تجربة المسرح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 2014، ص: 15 – 16

التحجر في صيغة واحدة. ولعل هذا الموقف هو ما يفسر تنقل بروك بين مرجعيات مختلفة من عرض لآخر. ففي إخراجه لمسرحية "الملك لير" اعتمد مبدأ الفضاء الفارغ" المستلهم من بريخت، واستغنى تدريجيا عن عناصر الديكور التقليدية حتى اقتصر على عناصر تجريدية محدودة كأوراق نحاسية توحي بصوت الرعد، بالإضافة إلى استعماله بعض الأدوات بدون أصباغ أو تزيين، أدوات تحمل ألوانها الطبيعية، قبل أن يتجه إلى حذف الديكور وحذف الزخرفة وحذف كل شيء"[169]. وفي مواضع أخرى رجح حضور الممثل وارتجاله الجسدي على التخطيط الإخراجي المسبق، ورأى أن المخرج الذي يصل إلى أول تدريب وقد حسم كل الحركات سلفا إنما يعد مسرحيا متحجرا"[170].

وقد ترافق هذا الموقف عند بروك مع بحث ميداني فعلي، حيث أسس "المركز الدولي للأبحاث المسرحية" بفرقة من ممثلين متعددي الأعراق، لكن "لهم تكوين قريب منه أو اشتغلوا في اتجاهات موافقة لما يطمح إليه"[171]. وتنقل بها من إيران إلى عدد من البلدان الأفريقية ثم الولايات المتحدة الأمريكية، بحثا عن صيغة مسرحية متحررة من قيود العلبة الإيطالية. ليخلص من هذه الرحلة إلى أن المسرح الحقيقي لا يحتاج بالضرورة إلى فضاء معماري مخصص للعرض، بل يكفي أن يعبر شخص فضاءا فارغا تحت أنظار شخص آخر لتكوين حدث مسرحي"[172]. من هنا ظلت الساحة العمومية حاضرة باستمرار في أعمال بروك، لأنها تجمع متفرجين متفاوتين لا يلتقون عادة في فضاء العرض التقليدي.

إن بيتر بروك يقر بأن المسرح لا يمكن أن يستقيم ما لم يكن هناك ممثل متمرن ومدرب (محترف)، ومتفرجون، حيث إن الأول يعد أساس عملية التواصل المسرحي، ومن دون الثاني لا يمكن أن يكون هناك مسرح. وعليه، فإن "زرع الروح في الحدث المسرحي يقتضي توفر ثلاثة عناصر؛ هي: التمرين، العرض الحضور، فالفعل المسرحي يبتدئ بتمرين الممثلين أو تدريبهم، وهي عملية تتميز بالتكرار والإعادة المستمرة إلى أن يستقيم العرض، والعرض بدون حضور، حضور المتفرجين، لن يكون إلا تدريبا"[173]. من هنا، يعطي بيتر بروك أهمية كبيرة لتدريب الممثلين كونهم الوسيط بين العرض والمتفرجين، إذ يوصلون بأدائهم وحركات

---

[169]– عبد الواحد عوزري، تجربة المسرح، نفسه، ص: 16

[170]– نفسه، ص: 14

[171]– نفسه، ص: 19

[172]– نفسه، ص: 22

[173]– نفسه، ص: 25

أجسادهم المدربة رؤية المخرج إلى الجمهور. كما يعطي أهمية كبيرة لهذا الأخير من حيث إنه أساس العملية المسرحية، وبدونه لا يصبح للعرض أي معنى.

وإذا كان المسرح الغربي قد استطاع أن يحقق تلك النقلة من المسرح الكلاسيكي الأرسطي، بكل قيوده ونقائصه إلى مسرح معاصر يتسم بالشمولية والجدة، ويستجيب لتطلعات الجمهور وقضاياه، فما هو نصيب المسرح المغربي من هذا التغيير والتجديد؟ وهل تأثر المسرح المغربي باتجاهات وتجارب المسرح الغربي في صناعة الفرجة في ظل التناسج الثقافي والحضاري العربي/الغربي؟.

3- صدى التجديد في المسرح المغربي: التأصيل والتجريب

في الحقيقة، لم يكن للمسرح المغربي أن يخرج عن نواميس المسرح العالمي الذي يعرف نوعا من التجديد والتغيير في المفاهيم والتصورات المسرحية التي كانت تعيق تقدم وتطور المسرح الكلاسيكي، ففي ظل غياب الوعي العلمي والجمالي للكتابة وفن الإخراج الحديثين في أعمال المسرحيين المغاربة الذين كانوا يعتمدون على ملكاتهم وموهبتهم في تأثيث الخشبة وإعداد الديكور، والملابس، وغيرها من مفردات تشكيل العرض المسرحي، برز مجموعة من المسرحيين الشباب بعد تخرجهم من "مدرسة الفنون الدرامية" بالرباط عام 1960م، وقد اكتسبوا من المنهجية وتقنيات الإخراج ما يؤهلهم لإعلان ثورة على المسرح التقليدي السائد، وإثراء خشبة المسرح بكل العناصر والوسائل الفنية التي من شأنها إثراء الفرجة المسرحية، وإيصال رؤية المؤلف والمخرج إلى المتلقي.

ولا يخفى تأثر هؤلاء المسرحيين الشباب باتجاهات الإخراج المسرحي الغربي المعاصر، من حيث "إلغاء دور الستارة المسرحية لتحقيق الالتحام الكامل مع الجمهور، واستعاضة بعضهم بديكور بسيط عن الديكور الواقعي، مستعملين وسائل تقنية وسينمائية مكان الديكور كمادة أساسية في العمل المسرحي، كما حطم بعضهم فكرة الزمان والمكان في المسرحية الواحدة، مستغلين إمكانات التراث الفني إلى أبعد مدى"[174]. ولعل "الطيب الصديقي" أول من حمل مشعل التجديد والثورة على المسرح الدرامي التقليدي، ببحثه عن مسرح مغربي أصيل متسم بالجدة من جهة، ومرتبط بقضايا الإنسان المغربي (العمال والبسطاء) من جهة

[174]- محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي: البداية والامتداد، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش – المغرب، الطبعة 1، 1996، ص: 88

أخرى، جاعلا الجمهور في صلب العمل المسرحي، "ففي مسرحيتي «سيدي عبد الرحمان المجذوب» و«السفود» لم يستعمل الستارة تاركا للممثلين حريتهم في أن يلبسوا أدوارهم أمام الجمهور، حتى لا يخدعهم بالوهم، وحتى يحطم (من الناحية التقنية) مفهوم الكواليس وفكرة الخشبة الضيقة. كما تخلى في هذه الفترة نفسها عن كل معطيات المسرح الإيطالي، ليستعمل خشبة دائرية وليحدث ذلك الالتحام الرائع بالجمهور، ويجعل الممثلين يصعدون من القاعة إلى الخشبة ثم يعودون إليها بعد أدائهم لأدوارهم المقررة"[175]. من هنا، فإن الطيب الصديقي يبتعد عن الإيهام في أعماله المسرحية، داعيا المتفرج إلى إعمال فكره لإدراك ما يجري أمامه على خشبة المسرح والمشاركة في صناعته، كما أنه يعتمد الأشكال المسرحية الشعبية كالحلقة، والبساط، وسيدي الكتفي...إلخ، في إنجاز عروضه المسرحية، إلى جانب تخليه عن العلبة الإيطالية التي تحبس – في رأيه – المسرح داخل جدرانها، متخذا من الساحات العمومية والملاعب الرياضية أماكن للعرض، وهو ما نجده في أعماله المسرحية «المغرب واحد» و «مولاي إسماعيل» و «معركة وادي المخازن». هكذا، يمكن اعتبار مسرح الطيب الصديقي مسرحا تجريبيا – تأصيليا، وذلك بـ"استحضاره لموضوعات تاريخية وتراثية وعرضها بتقنيات الفرجة الشاملة. فالكتابة في نصوصه تكون جديدة وفضاؤه المسرحي مغاير لما هو معروف، وذلك من خلال الأداء التمثيلي، وتوظيف الإيقاع، والأناشيد، وطرق الحكي بواسطة الراوي واستعمال الملحون والأقنعة والأيادي البلاستيكية والألعاب البهلوانية..."[176]. وهو بذلك، مسرح احتفالي يوظف التراث والتاريخ والأشكال المسرحية الشعبية (ما قبل مسرحية)، بالإضافة إلى العناصر السمعية/البصرية، بهدف صناعة فرجة شاملة مستفيدا من التجارب العالمية في الإخراج.

وعلى هدي الطيب الصديقي، تبنى عبد الكريم برشيد المسرح الاحتفالي كونه مسرحا شعبيا شاملا ومتكاملا، ينجز بحضور كل من المؤدين والجمهور هنا/الآن، بحيث لا يمكن الحصول على الفعل الاحتفالي نفسه في لحظتين مختلفتين، ومكانين مختلفين، فهو زائل يختفي بمجرد انتهاء الاحتفال. من هنا، كان الاحتفال في المسرح "شكلا من أشكال التعبير الإنساني، إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض، إنه تعبير آني وتلقائي، فهو لا يعبر غدا عن الشيء الذي يقع اليوم أو وقع بالأمس، فالتعبير فيه مرتبط

---

[175]– نفسه، ص: 88

[176]– عبد الرحيم اصميدي، تأصيل النص المسرحي: دراسة لمسرحية أبو حيان التوحيدي، دار التجهيز للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 1427هـ/ 2006م، ص: 06

بالحصاد والرقص والغناء والصيد...إلخ"[177]. ومن ثم، فإن المسرح الاحتفالي يقوم على التراث بما يحوي من أشكال شعبية (أشكال ما قبل مسرحية) مثل الحلقة، والبساط، وسيدي الكتفي وغيرها من الأشكال، من حيث إنه مرتبط بالحياة الإنسانية، وعادات الإنسان وتقاليده، وحالاته الوجدانية المختلفة، كما يتحقق بمشاركة الجمهور الذي يكون على درجة كبيرة من الوعي فيما يرى حتى لا تنطلي عليه خدعة الإيهام.

إن المسرح الاحتفالي من حيث هو توجه جديد في الممارسة المسرحية بالمغرب، فإنه يعيد النظر في مستويات الفعل الدرامي، ومشاركة الجمهور وكذا مكونات الخشبة والجسد. وبالتالي، فإنه يتجاوز مفهوم المسرح الكلاسيكي الأرسطي، دون إقصائه أو نفيه، إذ يظل حاضرا في الممارسات المسرحية الجديدة التي تقوم على بنيته العامة. ولهذا، كانت الاحتفالية مسرحا يستوعب ويحتضن في ثناياه مختلف الفنون والعناصر المشكلة للعرض المسرحي، من نص درامي، وديكور، وسينوغرافيا، وإضاءة، وجسد الممثل...إلخ، مما يجعله يتماشى مع روح العصر. وعليه، تعد الاحتفالية "فنا جماعيا يشترك في تكوينها أكثر من مبدع، بالطريقة الجماعية، وفي الفكرة والرأي، والتنفيذ وهذا ما يجعلها أكثر استيعابا للتكوينات الدرامية والموسيقية والبنائية الأخرى، مما يجعلها في مستوى العصر التقني الذي نعيشه"[178]. ومن هذا المنطلق، تجعل الاحتفالية النص الدرامي على مسافة واحدة مع باقي العناصر السمعية/البصرية الأخرى، وتقر على أن نجاح الاحتفال المسرحي رهين بتضافر وتشابك هذه العناصر فيما بينها. وفي هذا الصدد يرى الأستاذ "حسن المنيعي" "أن الاحتفالية كانت المدرسة المغربية التي حاولت أن تدخل بالنص إلى مجال آخر. وبناء على هذه العلاقة التي تربط بين الاحتفالية والنص الاحتفالي يبرز البعد القائم بينهما على التمرد على الكتابة التقليدية التي تحاكي النموذج الأرسطي"[179]. وبذلك تكون الممارسة المسرحية في الاحتفالية لا تقتصر على النص في حد ذاته بل تنظر إليه من "منظور يخالف ما هو سائد على مستوى الكتابة التقليدية المنغلقة في إطار جامد

---

[177]– محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد – الجمهورية العراقية، الموسوعة الصغيرة 134، الطبعة 1، 1983، ص: 92 – 93

[178]– محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، نفسه، ص: 102

[179]– حسن المنيعي، تجربة النص المسرحي بالمغرب، جريدة أنوال – الرباط – المغرب، بتاريخ 1990/08/11، ص: 16. (نقلا عن عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 2014، ص: 222)

لا يتيح للمبدع التعبير عن منطلقات فكرية وجمالية متحررة"[180]؛ أي أن التوجه الاحتفالي في المسرح لا ينظر إلى النص من حيث جموده، لكنه ينظر إلى ما يمكن أن يصير إليه النص بعد اندماجه مع العناصر الأخرى.

وإذا كان التوجه الاحتفالي هو النواة الأولى للتجديد في المسرح المغربي، من حيث تجاوزه للصيغ المسرحية التقليدية (الدراماتورجيا الأرسطية)، بالبحث عن مسرح مغربي معاصر مرتبط ارتباطا وثيقا بالتراث، وبهموم وقضايا الإنسان المغربي، ويتماشى مع روح العصر، فإن مسرح "النقد والشهادة" مع "محمد مسكين" كان بمثابة النقلة النوعية للمسرح المغربي أو المسرح البديل الذي جاء ليغطي النقائص التي شابت التوجه الاحتفالي، بتفاعله مع الوقائع التاريخية والسياسية والثقافية...، بكل سلبياتها وتناقضاتها وتداخلاتها. ومن ثم، فإنه ينتقد الماضي لاستشراف الآتي؛ أي أنه ينطلق من هدم التصورات السابقة، لبناء وتأسيس تصورات ورؤى جديدة تعتمد الكتابة المسرحية المعاصرة وأساليب فرجوية متنوعة. وبهذا، يبدو أن محمد مسكين "كان مهووسا بالنهج الأرطي في المسرح الذي يشكل بحق جوهر مشروع المسرح النقدي. فقد أعاد هذا الأخير أي (أرطو) قراءة المسرح الغربي قراءة تجاوزية لجملة من القواعد التي تحكمت في الممارسة المسرحية الأوربية، كثنائيات النص/المخرج، والصالة/العرض، والممثل/المتفرج، وهي الثنائيات التي حضرت العملية المسرحية ككل في النص اللغوي الذي أصبح المقياس والأساس في نجاح العرض أو عدمه"[181].

ومن هنا، نجد محمد مسكين يقوم بهدم المسرح السائد لبناء مسرح جديد ومغاير يعتمد بالأساس على جسد الممثل وباقي العناصر المسرحية الأخرى لا على النص الأدبي، وعليه، "يولي محمد مسكين أهمية قصوى للغات الأخرى للخشبة، ولاسيما منها البصرية؛ فقد أدخل في هذه اللغات، ليس تلك المعروفة فحسب، كإيماء الممثل، ولباسه، وتصفيف شعره، والديكور، والاكسسوار، وأبعاد الفضاء، بل أضاف إليها أنساقا أخرى، تستطيع اختراقها جميعا والتعبير من خلالها فالمسرح النقدي يجب أن يعتمد على الجانب المرئي في خطابه الإبداعي، ومن خلال مخاطبة عين المتلقي عبر أشكال ومواد جديدة (خيوط أسلاك، زجاج، ورق،

[180]– حسن المنيعي، التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص، الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية – الرباط، السنة الثامنة، عدد 94 و95، 1992، ص: 73

[181]– عقا أمهاوش، مرجع سابق، ص: 80

حجر، جلد، عظام، قصب)"[182]. هكذا، يتبين سعي محمد مسكين إلى إبهار المتفرجين باعتماد لغة شاعرية (سمعية/بصرية) تخاطب أحاسيسهم ومشاعرهم لتعرية الواقع، وإدراك زيف المجتمع وتناقضاته. هنا، يكون مسكين يستفز وعي الجمهور ويقحمه في العرض المسرحي لممارسة عملية النقد والبناء؛ نقد التمثلات البالية القائمة على تقديس المسلمات، وبناء مفاهيم وتصورات جديدة عن واقعه المعيش.

في السياق ذاته، يسلك "المسكيني الصغير" في "المسرح الثالث" طريق المسرحيين المجددين في المسرح المغربي، مقدما تصورات فكرية وأنساقا جمالية، تتجاوز السائد والمبتذل في المسرح الكلاسيكي، إذ أعاد النظر في طريقة الأداء والتلقي في العمل المسرحي، باعتبار المسرح وسيلة لتعرية وفضح التناقضات الاجتماعية والاقتصادية والثقافية...، التي يتخبط فيها المجتمع، ويحاول تجاوزها. ولعل هذا التوجه يفسر تبني المسكيني الصغير أفكار المسرحيين الغربيين وتوجهاتهم من أمثال: غروتوفسكي، وبريشت، وستانسلافسكي، وأوجينيو باربا، التي تهتم أساسا بجسد الممثل، وتدعو إلى إعادة الطابع السحري والمقدس إلى المسرح.

وتجدر الإشارة هنا، إلى أن المجتمع المغربي ما بعد الاستعمار، عرف صراعا بين رجال المسرح (مسرح الهواة) والتيارات الثقافية والسياسية والاجتماعية...، التي تحاول فرض واقعها على الإنسان المغربي، وإخضاعه لسلطتها، الأمر الذي أدى إلى ظهور مسرح يزاوج بين الفعل السياسي والممارسة المسرحية، بهدف فضح ومواجهة هذه الأفكار والممارسات اللاإنسانية، صونا لحقوق وكرامة المستضعفين. ذلك أن "وظيفة المسرح هي مساعدة هذا العالم على التغيير، والمسرح الثالث وهو يقدم ورقته يسعى في عمقه إلى إيجاد مسرح احتجاج وتمرد، ويرفض الأساليب المسرحية الكلاسيكية التي كانت سائدة، وذلك بدعوته إلى خلق فضاءات فرجوية تراهن على شمولية الإنسان وتحريك ذاكرة المتفرج من خلال مشاركته الفعلية في العرض المسرحي"[183].

وفي خضم هذا الصراع وغياب أو ضعف الموارد وقيمة الدعم المقدم من لدن الدولة للفرق المسرحية، كان لزاما على المسرحيين البحث عن مسرح غير مكلف، لكنه يحقق الغاية المرجوة منه، والمتمثلة في

[182]– عبد الهادي الزوهري، المسرح المغربي: تصورات وتجليات، السحب: المطبعة السريعة، القنيطرة – المغرب، الطبعة 1، 2011، ص: 38

[183]– عقا أمهاوش، نفسه، ص: 124

إيصال رسالة المؤلف/المخرج إلى المتلقي. وقد وجد المسكيني الصغير ضالته في تجربة المسرح الفقير عند غروتوفسكي الذي يرى أن المسرح "مجموعة من معارف إبداعية متباينة – الأدب، والنحت، والرسم، والعمارة، والإضاءة، والتمثيل (تحت إشراف مخرج). هذا المسرح المركب هو المسرح المعاصر، ونسميه بغير المسرح الغني – أي الغني بالعيوب..."[184]. وبالتالي، فإن غروتوفسكي يحذف كما ذكرنا آنفا كل العناصر المسرحية التي من شأنها إفساد العمل المسرحي. من هنا، نجد المسكيني الصغير يعتنق في مسرحه الثالث مفهوم المسرح الشامل، وذلك بتوظيفه للتراث وكل العناصر المسرحية المشكلة للعرض المسرحي؛ النص المسرحي، الديكور، الإضاءة، جسد الممثل...، ويجعلها على نفس المسافة، حتى وإن كان التركيز منصبا بالأساس على الممثل وتعبيرات جسده، بيد أنه لا يعطيها الأهمية نفسها، لأنه قد يحذف عنصرا أو مجموعة من العناصر المسرحية التي يمكن أن تؤثر على وعي المتفرج، وتسقطه في فخ الإيهام، فينظر إلى العرض المسرحي على أنه نوع من التسلية. وبهذا، يجمع المسرح الفقير في المسرح الثالث "ما بين المتفرج – العين، والممثل – الروح، واللغات المسرحية المتعددة – الأدوات، وبذلك يختص هذا الثالوث التقني في تبليغ العمل الدرامي إلى المتفرج[...]. لأجل هذا يمكن في نظر المسكيني أن يؤسس مسرحه انطلاقا من إمكانيات بسيطة من جهة، ومن أداء الممثل وحركاته الجسدية، ليصل إلى تفعيل خطابه بإشراك الجمهور في اللعبة المسرحية"[185].

إن المسكيني الصغير يسعى في المسرح الثالث إلى جعل المسرح في صلب الأوضاع الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية...، بكل تناقضاتها، مما يجعل الجمهور قريبا من المسرح يتفاعل ويتجاوب معه، لإدراك رسالته؛ أي إدراك الأخطار التي تهدده، وصنوف القلق التي تتربص به، والعمل على تجاوزها.

وعليه، يبدو جليا أن مأزق النص المسرحي المعاصر قد حفز المبدعين المسرحيين على اجتراح مفاهيم وصيغ جمالية مستحدثة، تهدف في جوهرها إلى انتشال المسرح من حالة الركود واستعادة مكانته الرفيعة في منظومة الفنون الإنسانية. وقد تجلى هذا المسعى في محاولة استحضار الأبعاد الطقوسية والصبغة السحرية المقدسة، عبر العودة بالظاهرة المسرحية إلى فضاء "الاحتفالية"؛ حيث يتلاشى الفاصل التقليدي وتتحقق المشاركة الجماعية الآنية في تشكيل الفرجة، بدءا من ثنائية المؤلف والمخرج، مرورا بالمؤدي،

---

[184]– نفسه، ص: 128

[185]– نفسه، ص: 130

وصولا إلى الجمهور بوصفهم شركاء في صياغة الحدث اللحظي. إن هذا النزوع نحو استلهام الأشكال البدائية، المتمثلة في التراث المسرحي اليوناني والشرقي القديم، ينطوي على دعوة صريحة لتقويض المركزية الأرسطية التي طالما كرست قدسية النص بوصفه غاية في ذاته، واختزلت العرض المسرحي في كونه مجرد تجسيد مادي أو ترجمة بصرية تابعة للكلمة المكتوبة. بيد أن هذا التحول الجمالي لا يفضي بالضرورة إلى إقصاء النص أو تهميشه كليا، ولكنه يسعى إلى إعادة تموضعه ضمن رؤية فنية تجعله عنصرا متكافئا مع بقية المكونات المشهدية؛ بحيث تتضافر كافة العناصر وتتواشج في نسق دراماتورجي متكامل، يصوغ ملامح فرجة مسرحية شاملة تتجاوز حدود القراءة النصية إلى رحابة الفعل العرضي.

خاتمة:

تأسيسا على المعطيات التي تم استعراضها، واستحضارا للتقاطعات الجمالية والفكرية التي أفرزتها هذه التحولات، نخلص إلى النتائج التالية:

تشكل الديناميكية الحاكمة لتحولات الخطاب المسرحي ضرورة فلسفية وجمالية عميقة، استهدفت تأسيس كينونة مغايرة للفعل المسرحي تتجاوز مركزية الأدب لصالح جماليات الركح والفرجة.

وجد هذا المسار التحولي المنطلق من الدعوات الغربية لـ"مسرحة المسرح" واستعادة الطقس القدسي، تربته الخصبة في التجربة المسرحية المغربية؛ إذ عمد الرواد إلى استلهام هذه الرؤى وتبيئتها ضمن قوالب التراث والموروث الشعبي، في سعي حثيث لكسر الجدار الرابع وتفعيل مشاركة المتلقي.

يفضي ما اصطلح عليه بـ"أزمة النص" في جوهره إلى إعادة تموضع النص الدرامي ديناميكيا، ليغدو عنصرا متكاملا ومتضافرا مع بقية مفردات "الفرجة الشاملة". وبذلك يرتقي المسرح المعاصر ليكون فضاء تتلاحم فيه اللغة المنطوقة مع سحر الجسد والسينوغرافيا، محققًا بذلك أثرًا جماليًا يخاطب حواس المتلقي ووعيه في آن واحد.

قائمة المصادر والمراجع:

- بوشعيب بنيونس، استراتيجيات صناعة الفرجة تحولات التلقي في المسرح بين النص والعرض: مستويات الدلالة الفرجوية/العرض، مطبعة الجسور، منشورات جمعية العلامة الجمالية، وجدة – المغرب، الطبعة 1، أبريل 2018.

- حسن المنيعي، التأصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص، الوحدة، المجلس القومي للثقافة العربية – الرباط، السنة الثامنة، عدد 94 و95، 1992.

- حسن خمري، نظرية النص: من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة – الجزائر، الطبعة 1، 1428هـ/2007م.

- حسن يوسفي، المسرح والحداثة، سلسلة أبحاث، منشورات وزارة الثقافة 2009.

- خالد أمين ومحمد سيف، دراماتورجيا العمل المسرحي والمتفرج، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 28، طنجة – المغرب، الطبعة 1، 2014.

- خالد أمين ومحمد سيف، مسرح ما بعد الدراما: وتحديات الكتابة الركحية المعاصرة، دار الفنون والآداب للطباعة والنشر والتوزيع، البصرة – العراق، الطبعة 1، 2020.

- عبد الرحمان بن زيدان، أسئلة المسرح العربي، سلسلة الدراسات النقدية (7)، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 1407هـ/1987م.

- عبد الرحمن بن إبراهيم: الحداثة والتجريب في المسرح، إفريقيا الشرق الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 2014.

- عبد الرحيم اصميدي، تأصيل النص المسرحي: دراسة لمسرحية أبو حيان التوحيدي، دار التجهيز للنشر والتوزيع، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 1427هـ/ 2006م.

- عبد الله حبة، مدارس مسرحية: نيمروفيتش دانشنكو، المسرح، مجلة الثقافة المسرحية، العدد الثالث والأربعون – السنة الرابعة يونيو 1967.

- عبد الهادي الزوهري، المسرح المغربي: تصورات وتجليات، السحب: المطبعة السريعة، القنيطرة – المغرب، الطبعة 1، 2011.

- عبد الواحد عوزري، تجربة المسرح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 2014.

– عقا أمهاوش، الاتجاهات المسرحية بالمغرب بين التأصيل والتجريب، مطبعة أميمة، فاس – المغرب، الطبعة 1، 2020.

– كاترين نوكريت، مفهوم الجمالية المسرحية، ترجمة: م. أحمد حسيني، فكر ونقد، مجلة ثقافية شهرية، ملف العدد المسرح العربي: قضايا وتجارب – السنة العاشرة – عدد 95 – فبراير 2008.

– لطيفة الزيات، مجلة المسرح، العدد 69، يناير 1970، الهيئة العامة للتأليف والنشر – القاهرة.

– ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت – لبنان، الطبعة 1، 1997.

– محمد أديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي، منشورات دائرة الشؤون الثقافية والنشر، بغداد – الجمهورية العراقية، الموسوعة الصغيرة 134، الطبعة 1، 1983.

– محمد أديب السلاوي، المسرح المغربي: البداية والامتداد، دار وليلي للطباعة والنشر، مراكش – المغرب، الطبعة 1، 1996.

– محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمان للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط – المغرب، الطبعة1، 1427هـ/ 2006م.

– محمد فرح، الخطاب المسرحي العربي وإشكالية القراءة: نحو مقاربة جمالية لتلقي النص المسرحي، منشورات مؤسسة مسجد الحسن الثاني، الدار البيضاء – المغرب، الطبعة 1، 2018.

– نديم معلا، لغة العرض المسرحي، دار المدى للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد – العراق، الطبعة 1، 2004م.

– Alfred Simon – les signes et les songes: essai sur le théâtre et la fête – Édition du Seuil 1967.

– زهور بن السيد، المسرح بين النص والعرض في النقد المسرحي المغربي:

https://alantologia.com/blogs/18521/.

– وائل زكريا مصطفى، مفهوم النص المسرحي:

https://theaterars.blogspot.com/2020/03/blog-post_58.html?m=1