

نحو تصور مستقبلي للمسرح المغربي

د/ أحمد بزيو

جامعة باتنة 1

مقدمة

عندما تطلق كلمة مسرح Théâtre، فإن المعنى يذهب مباشرة إلى الفن، مع أن الكلمة يقصد بها أيضا البناية التي ترتبط به، أي ذلك الفضاء الذي له معمار هندسي خاص، والذي يستوعب الفعل المسرحي ويكون مسرحا له ولأحداثه، ومواقفه المختلفة.

لقد ارتبط الآن بالمكان حتى لقد حملا نفس الاسم، فكلمة (مسرح) Theatrum يشترك فيها الفن إلى جانب البناية، ويبقى الشيء الأساسي هو الفن المسرحي، وذلك على اعتبار أنه من الممكن أن يعيش وينمو ويزدهر وذلك خارج المسارح، أي البنايات.

المعمار المسرحي التقليدي

إن الهندسة المعمارية التي عليها المسارح المغربية وعموما العربية، لطالما تعرضت إلى كثير من النقد في السنوات الأخيرة، وذلك نظرا لهندستها التي بنيت وفق فهم خاص للفعل المسرحي، وهو فهم تجاوز الزمن، لذلك ظهرت دعوات لتغيير الفضاء المسرحي، فكانت أن ظهرت -نتيجة لذلك- المقاهي المسرحية، ومسارح الجيب، والمسارح الدائرية، ومسرح الشارع. فهل معنى ذلك أن التجارب الهندسية التقليدية التي بنيت في المغرب العربي إبان فترة الاستعمار عاجزة عن استيعاب المسرح المغربي المعاصر باعتبار أن هذا المسرح له مضمون جديد يستوجب فضاء جديدا قائما على أسس مغايرة.

- فما هي إذن أسس المسرح التقليدي؟

- وما الشروط الواجب توافرها في الفضاء المسرحي الجديد؟

- وما القواعد التي ينبغي أن نراعيها في بنائه، بحيث تتماشى والمضمون الفكري للإنسان

المغربي، قواعد تساعد على بلورة الإبداع عوض خنقه؟

كل هذه التساؤلات وما يتفرع عنها تحاول هذه المقاربة الإجابة عنها إن شاء الله تعالى.

مسارح بهندسة معمارية جديدة

إذا ما ألقينا نظرة على المسارح العربية، فإننا نجد لها كلها بنيت وفق الأسلوب الإيطالي أي أنها قائمة على أساس الفصل بين شرطي الإبداع الفني والجمهور، كما أن الخشبة -وهي فضاء الإبداع- تمثل الجهة الوحيدة له، فالجدار الوهمي والستارات المختلفة وحفرة الجوقة والكواليس قد اجتمعت كلها من أجل تأكيد القطيعة وتعميقها. وذلك بين المبدع والمتلقي، بين الآن وما كان، بين الفن والواقع، بين الوهمي والحقيقي. هذه البناية ليست بريئة كل البراءة لأنها ليست مجرد فضاء يمكن أن تملأ به شيئا. إن المضمون غالبا ما يتشكل وفق أشكال أدبية أو فنية أو معمارية مختلفة- إنه مثله مثل أية مادة سائلة- يتشكل بشكل القالب الذي يمكن أن يوضع بداخله.

إن المسرح الإيطالي يعوق الإبداع العربي ويجوله من مجراه الحقيقي، فعملية التشويه شيء له وجود، سواء شعرنا بذلك أو لم نشعر. إن المعمار- بما يحمله من تشكيلات هندسية- ليس في نهاية الأمر غير استجابة أمينة ومخلصة لمضمون فكري خاص. إن المسجد بالتأكيد يختلف عن الكنيسة، هذا شيء نعرفه جيدا، فالإختلاف موجود، ولكنه غير صادر عن الهندسة. إن وجود فضاء رحب في المساجد شيء يسمح بممارسة الركوع والسجود، أي أن الصلاة ليست اعتقادا داخليا فقط، وإنما هي ممارسة عملية، إنها تحاوب بين الداخل والخارج، بين النفس والجوارح، الشيء الذي يعكس في النهاية طبيعة الإسلام كدين يزاوج بين الإيمان والعمل، هذه المزاوجة تفتقدها الكنيسة حين تصطف الكراسي، وحيث يقع الفعل -على المستوى الداخلي ويبقى الخارج ثابتا وساكنًا- وإن المسارح الإيطالية-بهندستها المعمارية الحالية- قد جاءت متأثرة بشيئين: الكاثوليكية والملكية المطلقة في أوروبا. ويتجلى تأثير الكنائس في الكراسي، وفي تركيزها نحو مكان واحد. كما يتجلى في اختصار رد الفعل لدى الجمهور وجعله ينحصر في التعاطف النفسي والروحي، أي أن الجمهور مطالب بشيئين اثنين فقط:

1- أن يضحك في الكوميديا

2- وأن ييكي-داخليا- في التراجيديا

ومن هنا فلا يمكنه فعل أي شيء خارج هذا النطاق. إنه ممنوع من أن يترجم إحساسه الداخلي إلى فعل. وإذا كان الأمر هكذا فإننا نتساءل: ما هو هذا الشيء المطلوب مستقبلا من المسرح العربي؟

يمكن حصر الإجابة في نقطتين أساسيتين:

1-إحداث مسارح ذات هندسة معمارية مغايرة، هندسة تستجيب لروح الإنسان العربي ولواقعه التاريخي والحضاري. وأن تكون متصلة بمفهومنا للمسرح، وهو مفهوم مغاير.

2-التمييز بين المسرح كفن والمسرح كبنية ومتى وقع هذان وركزنا على الإبداع الفني بالأساس، فإن المسرح سيتحرر بالتأكيد. وهذا التمييز سيجعل المسرح يخرج من المسرح، أي أن يكون في الساحات العمومية وعلى أرضية المآثر التاريخية، وأن يكون في الأسواق والأحواش وفي كل مكان يجمع الناس بعضهم إلى بعض. فالمهم إذا هو اللقاء؛ هذا اللقاء الذي يمكن أن يتم داخل فضاء واسع؛ فضاء يمكن أن يستوعب قضاياهم الوجودية والاجتماعية.

إن المسارح الإيطالية قد بنيت على أسس مغايرة، وهي أسس يمكن حصرها -مؤقتا- في الأسس الجوهرية الآتية:

الأساس الأول: إن الفعل المسرحي فيها مبني على الوهم، ومن هذا فقد كان طبيعيا أن تكون الخشبة على شكل علبة، قائمة على أساس السحر، والسحر -كما نعلم- تحول يصيب ظاهر الأشياء في الخفاء. إنه التغير الذي يمكن أن يتم من غير أن ندرك كيف تتم، وإن دور الستائر والكواليس يتلخص في إخفاء هذه العملية.

الأساس الثاني: إن المسارح الإيطالية بنيت وجهزت استجابة للمجتمع الإقطاعي الغربي. فهي -ولأنها عبارة عن مقصورات للأعيان وشرفات للموسرين وصغار التجار وأروقة عليا بعيدة خصصت لعامة الناس- تعكس التمايز الطبقي وتزكيه. هذا في الوقت الذي نعلم أن المسرح في

الأساس فن يبحث في جوهر الإنسان من حيث أنه إنسان أولاً، ثم من حيث كون أنه كائن اجتماعي يناضل من أجل تحقيق العدالة والكرامة والحرية وكل القيم التي لا يمكن أن تحقق إنسانيته بدونها. وإنه لمن غير المعقول أن تقدم عملاً -تقدمياً- داخل غلاف رجعي. إن الإبداع المستقبلي يتطلب بالضرورة وجود فضاء مستقبلي أيضاً. فضاء يساير الإبداع ولا يخدله، يتفق ولا يختلف معه، مثل ما يحدث ذلك الآن.

الأساس الثالث: إن هذه المسارح مبنية على أساس ديني أو شبه ديني، فهي -وقد خرجت من المعابد الوثنية اليونانية- عادت من جديد. لتدخل الكنائس المسيحية، فهي تحول الفعل المسرحي إلى نوع من القداس القائم على الإيمان الأعمى بميتافيزيقا الخشبة وذلك في الوقت الذي لا وجود لشيء وراء الخشبة، لا شيء غير مجموعة من الممثلين الذين نعرفهم ونعيشهم.

إن المسرح الحديث لا بد أن يقوم على أساس اجتماعي محضر، أي أنه لا يمكن أن يكون إلا لقاء إنسانياً؛ لقاء يتم داخل المجتمع للتعبير الجماعي عن القضايا العامة.

ولما كان المسرح لقاء في جوهره، فقد كان لا بد للبنية أن توفر جو هذا اللقاء، وأن تهيء شروطه ومتطلباته المختلفة. وأول هذه الشروط يكمن في ردم كل هوة تباعد بين الناس، وتميز فيهم بين من يدفع أكثر ومن يدفع أقل.

أما الشرط الثاني فيمكن تحرير المسرح من الخشبة، وجعل الأحداث والمواقف تتفجر بين الناس تماماً كما يحدث في الواقع، حيث لا شيء يبعدنا مما نراه. إن ما يحدث في المسرح ليس وهماً وإنما هو حقيقة تجسدها مجموعة من الممثلين الذين تربطنا وإياهم علاقات إنسانية. الشيء الذي يبعدنا عن فعل التفرج. وذلك لأن الخشبة هي استمرار للصالة، إنها مرآتنا لا أحد يمكن أن يكتفي بالتفرج على حياته، وذلك عوض أن يحياها كما هي -داخلياً وخارجياً- فإذا كنا في السينما نحتفظ بمسافات كبيرة بيننا وبين ما نراه، فإن ذلك شيء طبيعي، وما نراه ليس أكثر من صور فقط، ولكن ما نراه في المسرح فإن الأمر يختلف جذرياً.

السينما صور، والصور لا يمكن أن تخاطب أكثر من العين. أما في المسرح فإنه حياة، ومن طبيعة الحياة أن تعيشها ابتداء من الحواس وانتهاء إلى ما وراءها. وبهذا كان لا بد من أن يسقط الجدار الوهمي بين الخشبة والصالة. فالإبداع ليس عملية سحرية، وإنما هو نشاط اجتماعي بالأساس، والممثل ليس كاهنا ولا ساحرا، وإنما هو عامل داخل مؤسسة المسرح، عامل يشتغل بعضلاته وبقلبه وبفكره ونفسه وروحه.

الأساس الرابع: هو أن مفهوم المسرح يختلف دائما من أمة إلى أخرى، ومن زمن إلى آخر، وأن المفهوم الغربي - هو مفهوم خاص - قد تسرب إليهم من خلال قناتين اثنتين، قناة اليونان وقناة اللاتين. ويمكن أن نحصل على هذا المفهوم من خلال البحث في مدلول كلمة مسرح. يقول "أندريه فنشتاين" André Veinstein بأن كلمة مسرح Théâtre قد جاءت من الكلمة اليونانية Theatron والتي تفيد (الرؤية). أما "جان ديفينو" Jean Duvignaud فيقول بأن كلمة مسرح تعني الرؤية. وانطلاقا من هذا التحديد يكون المسرح في العرف اليوناني هو الشيء الذي يرى داخل زمن محدد، وداخل فضاء محدد أيضا، وذلك بواسطة مجموعة من التظاهرات الفنية المختلفة، فالتأكيد على حاسة البصر هو ما جعل اللقاء المسرحي قائما على التفرج، ولذا كان ولا بد أن تسجن الأحداث داخل صندوق سحري يسمى الخشبة. أما المسرح العربي فيقوم على أساس مفهوم آخر مغاير وهو أن المسرح احتفال بالأساس، والإحتفال في حقيقته تظاهرة اجتماعية تقع داخل زمن ومكان محددين وتعبّر عن ذاتها من خلال مجموعة من الأدوات التعبيرية المختلفة (الشعر- الغناء- الرقص- التعبير الجسدي- التعبير بالإشارة-).

إن الإحتفال- هو في ذات الوقت- تعبّر عن الحياة داخل الجماعة؛ والتعبير بمساعدة الجماعة وذلك عن القضايا الجماعية. وبهذا كان لا بد للفضاء الذي يمكن أن يستوعب الحفل قريبا من المسجد وليس من الكنيسة، وذلك لأن المساجد ليست دورا للعبادة فقط، وإنما هي أمكنة للتجمع الإنساني كذلك، فهي جامعات للعلم والفقه، كما أنها كانت دائما مركزا للكثير من الفرق الفكرية وفرق التصوف، ولقد انتسبت حتى هذه الفرق للمسجد فسمي أعضاؤها بالمسجدين، كما أن المسجد كان دائما منطلقا للقاءات الاجتماعية (قراءة الفاتحة في الزواج).

وبهذا كان لابد أن يراعى في بناء المسارح مستقبلا أن الصالة لا تبنى للمتفرجين فقط ولكن الأولى بينائها هم المشاركون ، وبهذا يمكن إحداث تغيير في الكراسي المصطفة انطلاقا من طبيعة العمارة العربية، ومن طبيعة بعض أنواع الفرجة العربية، والتي كانت-وما تزال- تقام في الساحات العمومية، وذلك بحضور الجميع وبمشاركة الجميع.

إن بناء مسارح جديدة في المغرب العربي لا يمكن أن يكون إلا على أسس مغايرة، أسس تراعي مفهوم الحفل لدى الإنسان العربي، وتراعي طبيعته وفلسفته، فالمعماريون العرب مطالبون بالبحث-ليس في الأشكال الهندسية فقط- لأن الأشكال ظلال كما رأينا-ولكن في المضمون الفكري للإنسان العربي. ومتى فعلوا ذلك فإنهم سيهدون إلى مسارح مغايرة تساعد على بلورة الإبداع عوض أن تعمل على خنقه، كما هو الشأن حاليا. وحتى تبنى تلك المسارح، فإنه يمكن الاستفادة من تجربة المسرحي الجزائري عبد القادر علولة في الخروج بمسرحياته من الحيز المكاني المغلق (البنائية المسرحية) لتقديمها في الفضاء الرحب، حيث راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي عن طريق الإقتراب من مشاغلهم اليومية، بحثا عن مواضيع جمالية جديدة كفيلة بإبراز الذات العربية الفنية. وخضع في هذا المضمار لفضاء الحلقة الذي يستلزم فضاء رحبا، علاوة على استفادته من تجارب مسرحية غربية تمردت على العلبة الإيطالية، وقدمت فرجاتها في الفضاء العام لخلق التواصل الحميم بين صانع الفرجة والجمهور، كما هو الشأن "لأنطونان أرتو" Antonin Artaud الذي هجر المسارح المبنية على الطريقة الإيطالية. وقد خصص "أرتو" لهذا الأمر فقرة مهمة من البيان الأول لمسرح القسوة Théâtre de la cruauté حين أعلن: ((سنلغي خشبة المسرح والصالة ونستبدلها بمكان واحد بلا حواجز من أي نوع، يصبح مسرح الأحداث ذاته، ونعيد الإتصال المباشر بين المتفرج والعرض، والممثل والمتفرج، نظرا لأن المتفرج الذي وضع وسط الأحداث، محاط بها متأثر أيضا بها. ووضع المتفرج هذا ناتج عن شكل البهو (الصالة) ذاته)). وعلى المسار نفسه سار المغربي الطيب الصديقي الذي تمرد على التقليد الفني الغربي، من خلال تقديم عروض مسرحية في ساحات عمومية، وفي حدائق كبرى بمراكش، والصويرة، والرباط،

والدار البيضاء بغية وصل الممارسة المسرحية بالحياة، حتى يصير الفن المسرحي شيئا مألوفا عند الناس، ومن هنا جاءت فكرة تسمية فرقته بمسرح الناس.

إن إقامة المسارح خارج المسارح، هو تحويله من مكان ثابت ودار لبيع الإبداع الفني والفكري إلى أسواق ومواسم ومهرجانات سنوية، أسواق تكون قريبة الشبه بسوق عكاظ وسوق المريد، حيث تصبح الثقافة شيئا داخلا في نسيج الحياة اليومية، وليست شيئا طارئا وغريبا كما هو الشأن الآن. إنه افتراض لشكل هندسي خاص، لا يتقيد بمواضعات القاعة الإيطالية بحثا عن علاقة حميمة بين الممثل والمتلقي، انسجاما مع اعتبار المسرح عيدا جماعيا يرتبط بالساحات والأسواق والمواسم. يقول المسرحي المغربي عبد الكريم برشيد كاشفا هذا المعطى: ((إذا كان الإنسان الأوروبي/الأمريكي يسعى إلى إلغاء المنصة الإيطالية فلأنه قد أقامها في يوم من الأيام، أما بالنسبة للمسرح العربي فإن الأمر يختلف، فنحن لم نضع ولا شبه منصة، ولذلك فقد أمكننا أن نقول: ما حاجتنا لإلغاء شيء ليس له وجود أصلا؟ لقد أقمنا احتفالاتنا الشعبية في العراء بين الناس، أقمناها في الساحات والأسواق والسرادق والخيام وفي المقاهي الشعبية. لقد كان مسرحنا دائما خارج المسرح، وهذا هو نفس ما يريده المسرح الحديث، أي التحرر من بناية بالية عتيقة)).

ورغم إلحاح المسرحيين المغاربة على رفض الخشبة الإيطالية، فإنهم لم يستطيعوا عمليا- أن يقدموا عروضهم في الساحات والأسواق والشوارع. ولا يتعلق هنا بإحدى العوائق الأساسية لتبلور ممارسة تجريبية صحيحة ومتطورة. كما لا يتعلق الأمر بمجرد صيحة في واد ونفخة في رماد، ما دامت الآفاق الإنتظارية للمتلقين لم تتغير، لأنه إذا كانت العمارة المسرحية تخضع لنظام المسرح الغربي، وهو ما يتعارض مع الفضاء العام الذي يضعه المسرحيون المغاربة في مخيلتهم الدرامية، فإن للمسألة أسبابا تتصل بالهاجس السياسي والأمني في المغرب العربي، حيث تغيب الحرية وتقلص مساحة الإنفتاح الديمقراطي. ومن هنا نزوع الأنظمة نحو حصر الفعل المسرحي وخنقه داخل سياج الأفضية المغلقة، إلا إذا كانت العروض المسرحية تتخذ طابعا فلكلوريا، أو فرجة مجانية مترفة، أو بوقا دعائيا للسلطة.

إن المغرب العربي يملك مآثر تاريخية مهمة، وهي مآثر يمكن أن تتحول -عند الضرورة- إلى فضاء رحب للإبداع المسرحي وللتجمع الإنساني، فضاء نتوجه إليه كل سنة، من أجل اللقاء أولاً ثم من أجل طرح القضايا والتعبير عنها. كل ذلك في إطار من الحرية لأن المسرح -مهما اجتهدنا في إعطاء تعاريف له- فإنه لن يكون في نهاية الأمر إلا على هذا الشكل، إنه التعبير الحر للإنسان الحر في المجتمع الحر.

مراجع الدراسة:

1. - محمد عزيز: الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، الهلال، ص: 37
2. - المسرح، مجلة فصلية تصدر عن دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، عدد 13، نوفمبر 2013، ص: 52-58
3. - ل. كيارني، أ. باربارو: فن التمثيل، ت. طه فوزي، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ص: 4
4. - سرغي بيتروف: دراسات في الواقعية، ت. زهير بغداددي، مجلة الآداب الأجنبية، سوريا.
5. - André Veinstein et Jean Duvignaud, *Le Théâtre*, vol. Encyclopoche Larousse (4), Larousse, 1976, p,5
6. - André Veinstein, *lieu et espace théâtral*, p,79
7. - Jerzy Grotowski, *Vers un théâtre pauvre*, L'Age d'Homme, réédition 1993
8. - Jean Duvignaud, *Le Théâtre contemporain, culture et contre-culture*, Paris, Larousse, 1974
9. - Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté (manifeste)*, N.R.F., Paris 1932