فاضل يوسف

مقالات في المسرح المغربي (2):

المسرح التقليدي : عناصره الفكرية والجمالية .

وجد مسرحيونا الأوائل نظاما مسرحيا جاهزا، أولا عبر بناياته وشكل إدارته البيروقراطي ثم عبر المسرح التقليدي الفرنسي أو الاسباني وأخيرا وبشكل أعم عبر نظام المسرح الاغريقي الذي وضع له أرسطو نظاما وتقنينا صارمين.

ليس مصادفة في شيء أن ينطلق المسرح في المشرق العربي من موليير ثم بعدها بمائة سنة يتبع المسرح المغربي نفس النهج ليعود إليه مرة أخرى خلال الموسم الأخير. وبما أنه من غير الممكن الحديث هنا عن ظروف مجتمعية متشابهة فإنه يمكن أن نثبت هنا بشكل أولي أن ميكانيزم المسرح التقليدي استطاع أن يجد تربة في كل الكيانات التي تشكلت فيها الدولة كطبقة منفصلة عن المجتمع وسنت دساتير وقوانين وقواعد أخلاقية وجعلت منها مقاييس حسبها يقاس الخير والشر.

تاريخ موجز للمسرح التقليدي :

من المتعذر إثبات قائمة بكل المسرحيات التي تم عرضها منذ أكثر من عشرين سنة. تاريخ المسرح التقليدي بالمغرب لا يمكن الاشارة إليه إلا عبر بعض الأسماء وبعض الأعمال التي لم تشكل تحولا من أي نوع بقدر ما كانت علامة على استمرار نمط معين من الانتاج المسرحي.

المسرح التقليدي ليس فقط المسرح الرسمي، مسرح «الاذاعة والتلفزيون»، أو الفرق الحرة أو الشبه حرة. فكثير من العروض التي قدمتها فرق الهواة تندرج تحت نفس الاطار. إن التعارض بين مسرح رسمي ومسرح للهواة تعارض مفتعل ولا أساس له في الواقع. إن «التناقض بين هذا المسرح وذاك» كوميديا انتهت منذ مدة والذي يستنفر الآن هو وجهها الآخر، المأساوي بعيدا عن الوضع القانوني والامتيازات المادية فإن الصراع يقوم بالأساس حول مفاهيم معينة للمسرح.

ـــ كتب لعلج عشرات المسرحيات ! إما عن موليير أو غيره وإما على نفس المنوال. وقدم البدوي عشرات المسرحيات إما عن موليير أيضا أو غيره. وإما على نفس النسق.

ـــ ضمن المهرجان العاشر لمسرح الهواة سنة 1969 نالت فرقة العمل المسرحي لمدينة مكناس الجائزة الأولى عن مسرحية : كبارها عند صغارها.

ـــ وخلال الموسم الأخير 80 ـــ 1979 شهدت قاعات المسرح والسينما رواجا هائلا لعدد من المسرحيات : بنت الخراز، سعدك يامسعود، الحكيم قنقون، حفيد مبارك، لهبال في الكشينة ..

إن العلاقة التي تنشأ بين المتفرج والعرض المقترح هي في كل المسرح المغربي (على سبيل الحصر فقط) علاقة واحدة، أحادية الاتجاه. وهي علاقة فرضتها نوعية هندسة القاعة والاضاءة وظروف العرض وهي علاقة تجعل السلطة كاملة في يد الممثل، أي بشكل غير مباشر في يد المؤلف. فالنقاش اذن سينصب بالأساس حول نوعية العلاقة والغاية المتوخاة منها (ما وراء العلاقة) وهو الشيء الذي جعل التصنيف أعلاه ممكنا.

كبارها عند صغارها كنموذج أولي

قصة عاشقين. فتاة من أسرة ثرية وفتى فقير. المشكلة الرئيسية بالطبع هي هذه العلاقة بالضبط والمسرحية هي المحاولات المتعددة لاقناع رب الأسرة بشرعية هذه العلاقة.

1 ــ العائق الأساسي : التفاوت الاجتماعي. المتفرجون يشعرون أن هناك تفاوتا اجتماعيا. تفاوت موجود في الواقع بل ويثير لدى المتفرج حساسية ما. ومن هذه الزاوية يتم التعاطف مع العاشقين. والسخط على الأب. وتعترض العاشقين عراقيل متعددة أي أن الاحساس الذي تولد لدى المتفرج (الاحساس بالتفاوت الاجتماعي) يتم شحذه وتعميقه كما يقول أوغوسطو بوال في معرض حديثه عن النظام القهري التراجيدي لدى أرسطو ».

2 ــ يسير المخطيء (الأب) في طريق اكتشاف أخطائه. يتعثر ويتردد كثيرا حتى يصل إلى تلك اللحظة التي يعترف فيها بغلطته ويتقدم نحو الجمهور أو نحو العاشقين (وهو نفس الشيء) ليقول : لقد فهمت غلطتي الان....
(اعتراف طويل). من شأن هذا أن يدفع المتفرج إلى الشعور بأنه لا يرغب أن يجد نفسه في مكان هذا الثري فيشعر نحوه بنوع من الشفقة ومن خلال هذا الانفعال وبواسطته يتم الانتقال إلى المشهد الأخير

3 ــ النهاية السعيدة. المصالحة والزواج. يشترك الجميع في هذا الفرح (ممثلين و متفرجين) الذي يكون متوقعا منذ رفع الستار.

أوغوسطو بوال يعيد قراءة أرسطو (1)

ما يطرحه أوغوسطو بوال في المقال « النظام التراجيدي القهري الأرسطي »، يساعدنا كثيرا في التعرف على الأسس العميقة التي يقوم عليها هذا النظام .

لقد وضع أرسطو نظاما صارما لترهيب المتفرج وإلغاء ميولاته « الهدامة » (رغباته الممنوعة). هذا النظام لا زال معمولا به بشكل واسع ليس في المسرح التقليدي فحسب بل في المسلسلات التلفزيونية وأفلام رعاة البقر : السينما و المسرح والتلفزة هي أرسطيا موحدة لقهر المتفرج » يكون الوضع هكذا بالذات لوجود عدم المساواة وعندما توجد اللامساواة فإنه لا أحد يحب أن تتم على حسابه. يجب إذن العمل على إبقاء الناس سلبيين تجاه مقاييس اللامساواة هذه. كيف الوصول إلى هذا الهدف ؟ إنه من المتعذر إبقاؤهم في حالة الرضى عن الوضع القائم. لهذا يعتمد على وسائل القمع المتعددة : السياسة البيروقراطية، العادات، التقاليد، التراجيديا اليونانية.

عندما تحيد الطبيعة عن أهدافها يتدخل العلم والفن. وللانسان كجزء من هذه الطبيعة غايات معينة : الصحة، حياة منسجمة داخل الدولة، السعادة، الفضيلة الخ . عندما يحيد عن هذه الغايات يتدخل فن التراجيديا. هذا التصحيح لأفعال الناس ما يسميه أرسطو « التطهير ».

جوهر وجود التراجيديا في كل أجزائها ــ الكمية والكيفية ــ رهين بالهدف الذي تسير إليه : التطهير «يتم هذا عبر ايقاظ احساسات معينة والاحساسات المتيقظة خلال العرض لا يتم محوها بصفة دائمة ونهائية : للعرض مفعول المسكن لمدة معينة وخلال هذه المدة يمكن لكل النظام أن يستريح. الخشبة اذن تمكن من التفريغ السلبي غير الضار والممتع لغرائز تقتضي تلبية ما. هذه التلبية يكون مسموحا بها عبر مسرح متخيل أكثر منه في الواقع».

والتطهير يتعدى إثارة انفعال الشفقة والخوف، إلى غرائز أخرى « لا إجتماعية » أو ممنوعة اجتماعيا. إن ما يتم تطهيره ليس دائما الخوف أو الشفقة، إنما إحساسات أخرى متضمنة فيهما — يتم الشفاء اذن عبر الاثارة — يذهب بوال بعد هذا إلى الميكانيزم نفسه لينقب في طريقة عمله :

البطل يرتكب غلطة والغلطة التي يرتكبها يتم تقديمها على أساس أنها سبب سعادته (أوديب يصير ملكا محبوبا وسعيدا بعد قتل أبيه والزواج من أمه) ثم يذهب العمل المسرحي نحو تشجيع هذا الخطأ.

يبدأ العرض. يدخل البطل فتنسج بينه وبين المتفرج علاقة ما (هذه العلاقة هي تفويض المتفرج للشخصية المقدمة كل سلطاته العملية).

وسبط دهشة الجميع تكشف تصرفات البطل كما قلنا سابقا عن غلطة ما. ونعلم أنه عن طريق هذه النقيصة وصل البطل إلى ما وصل إليه من المجد.

هذا النقص التراجيدي الذي يسكن المتفرج بمقتضى الرابط الذي أصبح يجمع بينهما يتم تشجيعه اذا. وفجأة يحدث شيء ما. (أوديب مثلا يعلم من تريزياس العراف أن المجرم ليس غير أوديب نفسه). تميل المسرحية هنا نحو التدهور.

وهو ما يسميه أرسطو الانقلاب : تغير جذري في الشخصية والمتفرج الذي رأى حتى الان اعوجاجه هو نفسه يُشجَّع أصبح الان يشعر بالرعب يكبر بداخله. والبطل في الجهة الأخرى يأخذ الطريق الذي سيؤدي به إلى الهلاك.

إن اهمية الانقلاب تكمن في أنه يجعل الطريق المؤدي من السعادة إلى الهلاك طويلا « بقدر ما تكون النخلة عالية تكون السقطة أكثر إيلاما » (مثال برازيلي يسوقه أوغوسطو بوال).

يعترف البطل بغلطته (وهو الجزء الثالث والأخير) ومعه المتفرج طبعا بنفس التصرف السلبي يبقى للمتفرج امتياز أساسي وهو أنه لم يقم بالفعل مباشرة وانما عن طريق شخص اخر ولن يجري عليه العقاب .

إن نظام أرسطو هذا استطاع الاستمرار بسبب فعاليته الكبرى. إنه نظام ترهيب صارم تتغير بنياته ألف مرة حتى ليبدو أحيانا صعبا التعرف على العناصر المكونة لها (تجتمع في بطل واحد كل شرور العالم وبسبب خصلة واحدة استطاع الحفاظ عليها ينجو من الهلاك وتكون إذ ذاك النهاية السعيدة)

إن النظام يتغير ويتلون بألوان كثيرة ولكن تركيبه الداخلي يستمر. يبرز في التلفزة والسينما والمسرح في أشكال مختلفة وبوسائل متعددة ومتنوعة.

نظام ذو حدين

بعد هذا لابد من الالحاح على نقطة أساسية وهي أننا بصدد هذا النظام لا نطلق أي حكم قيمة. إنه نظام يوجد ويكون فعالا في كل كيان اجتماعي ذي قواعد أخلاقية وحقوقية ثابتة. (رأسمالية. اشتراكية...) إنه نفس النظام مثلا الذي نجده في المسرحيات الصينية الكبرى لأيام ما بعد الثورة ويمكن على هذا الأساس اعتباره نظاما ذا حدين. إنه غالبا ما تحتاج جماعة ما لتوصيل رسالتها إلى مخاطبة عواطف المشاهد وإحساساته وقد تكون هذه الرسالة مكرسة لأوضاع كما قد تكون مقترحة لأوضاع جديدة ولغاية التوضيح أسوق المثالين التاليين:

1 — بنادق الأم كاراز لبرتولت بريخت :

يكتب بريشت : « إن مسرحية من هذا النوع (ذات تأثيرات أرسطية) مثل الشرير الذي يفجر برميل البارود على هذا ينصح دون ريب بممارسة تأثيرات أرسطية، عندما يلعب الادراك دورا صغيرا نسبيا، بسبب توفر وضع عام شيء محسوس ومعروف ».[2]

فعل برخت نفس الشيء أثناء الحرب الأهلية الاسبانية .« كتب المخرج سلاتان دودوف في السنة الأولى لاندلاع الحرب الأهلية الاسبانية إلى برخت يحثه على تقديم المساعدة إلى فرقته في باريس والتي كانت مكونة من الممثلين والهواة الألمان المنفيين » (3) وكتب برخت مسرحية بنادق الأم كارار : أرملة اغتيل زوجها بعد عصيان. تخاف على ابنيها من الذهاب إلى الجبهة. تراقب أحدهما من النافذة. إنه يصطاد السمك في البحيرة نحن أمام حالة خوف يتم تصعيدها حسب التعريف الأرسطي حتى حدودها القصوى. الخوف من الحرب : المذياع عند الجيران يذيع أخبار الفاشيست. أخوها بيدرو يطالب بالبنادق التي تخفيها كارار، الزوج الذي اغتيل نتيجة عصيانه. نحن أيضا نخاف من هذه الحرب (تقول الأم : نحن قوم فقراء. والفقراء لا يذهبون الى الحرب). إن الرحلة طويلة وشاقة بالفعل من الخوف حتى الشجاعة. هذا التحول يساهم فيه بشكل حاسم موت الابن الذي في البحيرة بإحدى قذائف الفاشيست ثم تميل المسرحية نحو النهاية المنطقية التحرر من الخوف والرغبة الصادقة التي نشعر بها جميعا في تقديم المساعدة من أجل القضاء على الظلم. (تقول الأم : إنهم ليسوا بشرا، إنهم جرب، ويجب أن يحرقوا مثل الجرب)

أما المثال الثاني فهو نقيض الأول. وسنتعرض لبعض النماذج التي يحفل بها تاريخنا المسرحي الصغير.

كيف يمارس المسرح التقليدي سلطته

1 ــ المسرح التقليدي يعتمد كلية على الاندماج. اندماج الممثل في دوره. لأنه بقدر ما يكون الاندماج تاما بقدر ما يكون فعالا ويكون الدرس الأخلاقي مستوعبا.

2 ــ عندنا، يكون الدرس الأخلاقي مستوعبا بسهولة أكبر ضمن هذا المسرح لأنه بالأساس مسرح سمعي معتمد على النص إذا كانت الأمية إحدى أسباب هذه الحالة فإن تقوية هذا الجانب والتركيز عليه قد ساهم في إرسائها وإقرارها. ومن هنا يسيطر المؤلفون على المسرح المغربي ويمارسون سطوتهم وجبروتهم (لعلج : مؤلف. مخرج ــ البدوي : مؤلف. مخرج. ممثل ــ الصديقي : مخرج. ممثل. مؤلف)

3 ــ عناصر أخرى تجعل شكل المسرح التقليدي فعالا : يلتقي المسرح التقليدي مع المتفرج الذي يقدم له عرضه حول مفاهيم ايديولوجية واحدة يختلفان في بعض جوانبها الثانوية ويتفقان في جوهرها إنهما ينتميان لنفس المنظومة الأخلاقية والثقافية وهي التي تجعل العرض ممكنا (الدولة هي التي تشرف على إنجاز العروض أو الاشراف عليها أو تسهيلها إن حياد الدولة كلام ليس له أي معنى)

عندما تتطرق مسرحية للخير والشر أو اليمين واليسار فإن المتفرج بشكل أو بآخر ينطلق في فهمه لهذه المقولات من قوالب جاهزة ومقاييس معينة وهي في نهاية التحليل نفس مقاييس ومعايير الايديولوجية الرسمية (فبالنسبة للتقاليد يقاس الخير والشر ــ وبالنسبة للدين والدستور يقاس اليمين واليسار)

4 ــ إن الأجزاء الثلاثة للمسرحية هي القالب الوحيد الممكن لهذا المسرح تتغير الحكايات في الأفلام والمسلسلات المصرية مثلا ونجد في النهاية أنها تسوق نفس الحكاية : لأنها تعبر في آخر تحليل عن ايديولوجية واحدة : تعدد الصيغ بتعدد الحكايات ويبقى الدرس الأخلاقي واحدا.

في حديث لبريشت عن مسرح جان أنوي يقول : ما يميز هذا المسرح هو طابعه المحافظ. فشل جان أنوي (أو الحلقة الضعيفة في مسرحه) هو أنه صب مضامينه الجديدة في قوالب ارستقراطية عتيقة[4] أي أنه حتى عندما تكون المضامين متقدمة فإنها تسقط في إسار المسرح التقليدي التي اعتنقت أشكاله.

5 ــ وأخيرا فإن سلطة المسرح التقليدي تنبثق من اعتمادها على ما هو قائم. أي على متفرج اليوم كما عجنه التاريخ والسياسة والدين. « إن انسان اليوم يعرف القليل عن القوانين التي تتحكم في حياته. وهو يستجيب كجوهر اجتماعي عاطفيا في الغالب.. لا يملك صورة صحيحة عن هذا العالم يستطيع على أساسها أن يحقق أمله في النجاح ».[5]

أربعة نماذج

ازدهر في الأيام الأخيرة ما يمكن أن نطلق عليه تجاوزا الكوميديا الاجتماعية. ويعرف هذا المسرح رواجا كلما انحسر المسرح المتضمن للحقيقة التاريخية (والذي هو مسرح تجريبي بالأساس). يحدث عندنا في المواسم الأخيرة ما يحدث في مصر منذ سنين وما حدث في فرنسا قبل ذلك بكثير.

ليس للكوميديا ضمن تاريخ المسرح غير ظهور مفاجيء ومتقطع وتكون لها حسب هذا الظهور نفس الهيبة التي للتراجيديا عندما تتعدى حافة إثارة الضحك. موليير دفن ليلا وخلسة. وفي زمانه كان الممثلون لكي يضمنوا ميتة مسيحية يرددون : أقسم بالله، ومن كل قلبي، وبكامل حريتي، ألا أمثل الكوميديا بقية حياتي.

يعود عندنا المسرح من حيث بدأ : موليير و « الكوميديات الخفيفة » كيف يفسر هذا ؟ نفس المسرح الذي ازدهر بالمغرب منذ أكثر من عشرين سنة : بنت الخراز، سعدك يا مسعود، الحكيم قنقون، هبال في الكشينة.

هذه الأعمال وازنها دعاية مكثفة. أنتجت مباشرة من طرف مسرح كذا أو مسرح كذا أو قدمت لها جميع التسهيلات والمساعدات في العروض والقيام بجولات معززة مكرمة إلى جانب هذا قدم نفس الأشخاص مسرحيات متلفزة (الشرع عطانا اربعة، الخيمة ــ عملان كتبا منذ زمن ــ بنت الخراز) إن هذه الأعمال تمثل مؤسسة ايديولوجية متكاملة. إن ظهورها في فترة الديمقراطية الجديدة يجعلنا نرى فيها الاطار الأمثل الذي جسد مرحلة الديمقراطية هذه بنت الخراز : الصراع الطبقي.
سعدك يا مسعود : الانتخابات
الحكيم قنقون : صراع الأشرار والطيبين
هبال في الكشينة : محنة العمال المهاجرين.

بنت الخراز :

موضوع مستهلك تماما. حب رب البيت للخادمة ــ حب الخادم للخادمة. ثم المشكلة الرئيسية : الزوجة التي تستضيف شخصا غريبا في ثياب امرأة. ستدور كل الأحداث وتبنى كل المقالب المسرحية (على طريقة الفودفيل) من أجل اكتشاف هوية هذا الشخص.

1 ــ توظف كل الوسائل لتغليط المتفرج وجعل الشخص الغريب كما لو أنه عشيق للزوجة. مهما يكن مصطنعا فإننا نؤمن به. من أجل هذه الغاية توظف المواقف التالية : شك الزوج المفرط. تواطؤ الزوجة والرجل الغريب على عدم ذكر العلاقة التي تربط بينهما ليس للمحيطين بهما وإنما للجمهور. إن فعلا كهذا سيخل بكل البناء الدرامي.

2 ــ الحدث المفاجيء : اكتشاف أن المرأة المزعومة ليست في النهاية سوى رجلا . ومن ثم إتهام الزوجة بالخيانة.

3 ــ دخول الرجل في ثيابه العادية (ثياب العمل المتواضعة). يعترف أنه أبو الزوجة ولأنه فقير الحال لم يستطع أن يزور ابنته في واضحة النهار خوفا من إحراجها.

إننا نجد أنفسنا أمام نفس النسق الأرسطي الذي يستهدف هنا تخليص المتفرج من الشعور بكون الفقر شيئا عيبا أو حراما الفقر مسألة عادية ولا داعي للخجل أو الشعور بالذنب ــ إن هذه الخلاصة تأتي مطابقة وفي اللحظة التي يشعر فيها المتفرج بالارتياح نتيجة اكتشاف هوية الرجل. على هذا الأساس تتم المصالحة والنهاية السعيدتين.

والذي سيدفع هذه الخلاصة إلى أن تكون أكثر فعالية هو العلاقات الهامشية التي نسجت بين الشخصيات الأخرى، منها : حب الخادم للخادمة الذي يبدو مشروعا ومرحاً. حب رب البيت للخادمة الذي

يبدو نشازا وغير ممكن التحقق كل هذه التناقضات والانسجامات المصطنعة تسهدف منذ البداية المواقف الختامية حيث تأتي كثير من الاعترافات الأخرى وتحدث الانسجام والوئام التامين.

سعدك يا مسعود

العيدية شابة ترملت إثر زواجها من أحد الأثرياء لأجل نقوده. اختارت بعده شابا نجارا، اسمه مسعود، زوجا لها. ولتتم رغباتها قررت أن تجعل منه رجلا مهما، وذلك بترشيحه للانتخابات ولأجل هذا الغرض تعاقدت مع سمسار ليقوم بالدعاية، وجلبت كاتبة خاصة ستقوم أيضا بدور الخادمة، وهي فتاة ثقيلة السمع ضعيفة البصر. مسعود له أخ يشبهه اسمه سعيد. تعرف منذ البداية على الطريقة الكلاسيكية (بواسطة رسالة) أنه سيأتي لزيارة أخيه. هذا الأخ مثقف. عندما يحل بالبيت تعرض له العيدية مهمة النيابة عن أخيه في الاتصال بالناس لضمان النجاح لأخيه في الانتخابات فيقبل وعلى هذا الأساس تطرح مهمة جديدة وهي تنحية مسعود عن الأنظار حتى مرور الانتخابات لتسهيل المهمة خصوصا وأن هذا الأخير يرفض رفضا قاطعا أن ينوب أخوه عنه بعدما تبين له بعد نزوله إلى الناس. أنه هو وحده القادر بالفعل على تفهم مشاكلهم وحلها.

يتم تنفيذ المخطط حسب ما هو مرسوم. وعندما يعود مسعود بعد الحملة الانتخابية يطلق زوجته. سترحل الخادمة هي الأخرى بعد أن تبين لها أنها كانت عرضة لشتى الاهانات.

موضوع المسرحية إذن هو الانتخابات . موضوع معلوم لدى المتفرج ويستطيع بسهولة على هذا الأساس التواصل مع العرض. والاصغاء بكل انتباه إلى الخطاب السياسي الذي ستسوقه المسرحية.

إن الانتخابات من حيث هي كذلك (تعبير عن الجو الديمقراطي) لا تثير في حد ذاتها نقاشا. إنها اللوحة الخلفية (الديكور الايديولوجي)[4] لكل النقاشات التي تدور. أي أن المتفرج ليس له من خيار في قبول أو رفض. إن احساساته توجه منذ الوهلة الأولى إلى قضايا أخرى. وبلغة أخرى فإن الديمقراطية المغربية للسنوات الأخيرة هو واقع مسلم به سلفاً. لهذا تذهب المسرحية مباشرة الى مناقشة الممارسات : التزوير. تبديل المرشح بأخيه المثقف. السمسار والعيدية، وهما يخططان عمليتهما يشعران بالخوف من أن ينفضحا. الدلالة هنا واضحة تماما. وهي أن التزوير مسألة جد شخصية، وبالتالي محدودة يقوم بها أشخاص معزولون بعضهم عن بعض، تشكل الدولة بالنسبة لهم المراقب والحكم. لهذا تتم العملية في تستر بالغ خوفا من الحكام. في الوقت الذي أصبح من المسلم به أن التزوير أولا وأخيرا عملية تخطط لها الدولة بالأساس.

إن هشاشة البناء الدرامي في كثير من المسرحيات من نفس النوع تدفع إلى حشو العرض بكثير من الهذر المجاني والشتائم الخ.... عندما يتعرف بطل ما في عمل أدبي ما على العالم الخارجي يصاب بالدوار. تشكل هذه اللحظة قطيعة مع ما سبق وبداية حلقة جديدة في مسلسل جديد. ولكن لابد من توفر الشروط الموضوعية، أولها جهل البطل بالعالم الذي سينزل إليه، فتكون تلك اللحظة اذن أساسية وحاسمة، يلتقي فيها الخاص (ظروف البطل) بالعام (الصراع الاجتماعي) في شكل مفتوح ومباشر. من الضروري اذن إما أن يكون البطل لم يتعرف من قبل على المحيط الذي سيحل به وإما أن يقدم هذا المحيط بشكل جديد، من زاوية جديدة (متباعد) يجعل رؤية جديدة ومتطورة ممكنة. (شرطي مثلا يدافع عن النظام القائم بشكل مهووس وعن حسن نية، يمكن أن يصاب بالحمق عند تطلعه لبضعة دقائق على أحد المعتقلات السرية). حتى رد الفعل هذا غير ممكن ما لم يعان الفرد (البطل) من أزمة معينة ضمن محيطه القديم بالقدر الذي يجعل الطريق نحو تلقي الصدمة مفتوحا. إن المسرحية التي بين أيدينا تقدم لنا «نجارا» تنم أحاديثه في بداية العرض عن دراية بالمحيط الخارجي. لهذا يكون ذلك الخروج الذي يراد له أن يكون حاسما غير مبرر تماما. وأخيرا فإن المهمة الأخيرة التي ألقت المسرحية على عاتقها ضمن الجو المقترح وضمن تجاوز المسألة الجوهرية، هي التنديد بالثقافة / السياسة (الأشكال الممكنة للمعارضة الحالية للنظام). إن المسرحية شحذت كل الامكانيات وسخرت كل الجهود لتقرن بين هذين المقولتين وبين التفاهة والقذارة والديماغوجية وعدم الجدوى، ليكون غضب مسعود مصوباً نحو هذين المؤسستين بالذات، فهي التي أفسدت عليه الجو. هذا ما حرصت المسرحية على أن تبقيه راسخا في ذهن المتفرج بشكل أو بآخر.

الحكيم قنقـــون :

الحكيم قنقون شخصية مشهورة في التاريخ : الشخصية المخادعة التي تستطيع بدهائها أن تسيطر على جميع شرايين المجتمع وتصبح بهذا فاعلة في تاريخ جماعة ما. في أي اتجاه يسير هذا الفعل ؟ الحكيم قنقون طبيب يأتي إلى قرية «البشارة» المتخلفة. يوهم الجميع أنهم مرضى لكي يغتني. ومن أجل هذا يسخر كل المرافق والمؤسسات. اذن العلم (المستقبل) هو فضاء المسرحية وزمانها. هو محركها وعلة وجودها (نطلق كلمة العلم تجاوزا لأن الحكيم دجال ومشعوذ وليس طبيباً. ولهذا غاية معينة طبعا). اشترى الحكيم العيادة من طبيب آخر بقي بنفس القرية ثلاثين سنة ولم يزدد إلا فقرا. هذه الشخصية الأخيرة لها في المسرحية وجود محدود جدا. تظهر في أول المسرحية وفي آخرها. وهي الطريقة التقليدية المحببة في هذا النوع من المسرح للمقابلة بين «الخير» و «الشر». فوجودها أيضا حاسم إذ أن باقي الشخصيات الحاملة لصفات اجتماعية محددة (المعلم، الصيدلي، صاحب النزل، البراح) كلها تدور في فلك الحكيم بدون استثناء. جوهر المسرحية هو ما جاء على لسان الحكيم وهو : المهم أن تدخل في أذهان المواطنين[6] ضرورة العلم (التطبيب في المسرحية) كيفما كان نوعه ولو تضطر إلى أن توهم الجميع أنهم مرضى. لا أفتح هنا نقاشا حول الليبرالية، مزاياها وافاتها، وإن كانت المسرحية لا تخلو من هذه النغمة، بل الحديث ينصب حول المعالجة المسرحية. الطبيب القديم يتقدم الى الجمهور ليصرح : أنا بقيت في هذه القرية ثلاثين سنة وعمري ما غشيت حد. عمري ما سرقت حد الخ...

1 ــ الصراع الذي يستعصي حله (الشيء الوحيد الذي يجعل المسرح ممكنا) تتم معالجته هنا في المسرح الأخلاقي بدون عناء فيقول المؤلف ما عجزت عن قوله الشخصية لأنها محكومة بأن تظهر زمنا وجيزا على الخشبة. في البداية تضع المشكل وترحل وتأتي في النهاية لتوازن الكفتين فيحل بدل الصراع الوئام ويصبح كل شيء يبرر نقيضه وجوده فيتحدث الممثل باسم المؤلف والمؤلف باسم الشخصية فتنتصب السلطة أقوى مما كانت لا يختلف حولها الأشخاص إلا ليزكوا ضرورتها.

ناس القرية هم مادة للعمل المسرحي فقط. مادة للاضطهاد. وإثارة السخرية واستخراج النكتة. لا وجود لهم خارج ما تحدده الشخصية الرئيسية وهو وجود يستغرق كل زمن العرض. حتى الغاية هي هذا الوجود بهذا الشكل الذي بغيره لا تكون المسرحية ممكنة.

2 ــ عودة العلج متخفيا تحت جبة الحكيم يمكن النظر إليها من وجهتين تكمل إحداهما الأخرى :

ــ الحكيم قنقون ليس بطلا مسرحيا يفتح صراعا أو يتلقى تحديا. إنه في هذا العمل الأحادي الخط يختار مكان وطريقة العمل ويمشي على هذه الطريق كما لو كان يسير على العجلات. شخصية تقرر وينفذ الآخرون. تقول أنتم جميعا مرضى وأنا وحدي أعرف ما فيه خيركم. وقد سعى الممثل (العلج) لكي يكون حديثه (الحكيم قنقون) ودودا محببا مسليا حتى تكون نموذجا مقبولا على الشكل الذي هي عليه (مهما تكون صورة دجال ومشعوذ).

ــ إلى جانب المؤسسات التجارية والسياسية والقهرية للدولة ووكالات السمسرة التي نبتت حولها تبعث مؤسسة العلج من قبرها الآن لتتبنى برنامج التهذيب الخلقي لزبناء هذه المؤسسات. تطلب لهم العزاء على طريقة كنائس القرون الوسطى. إنه صوت الموظف السامي المنوطة به مهمة التربية الروحية للمقهورين على هذه الأرض. لا أحسن مما هو قائم.

تعليـــق :

عودة مسرح الخمسينات تثير بعض الانتباه. إنه من غير الممكن أن يعود مسرح بنفس الصورة التي كان عليها منذ أكثر من عشرين سنة. هل رجعنا عشرين سنة إلى الخلف ؟ هل هو المسرح الوحيد الممكن ؟

لنلاحظ أن قطاع المسرح بقي متخلفا بالقياس الى الأشكال الثقافية الاخرى في البلاد. وهو القطاع الوحيد في الثقافة المغربية الذي نمت في ظله نقابات واتحادات وجامعات وشركات ووكالات واغتنت جماعة واستفادت أخرى... وازعها الأساسي البحث عن أسهل الطرق للاغتناء. لنقل أن العقلية البرجوازية التجارية المتعطلة عقلية الربح السريع تكون أكثر عريا وأكثر خرابا عندما يمارسها الفقراء. في ظل هذه الشروط (في ظل الديمقراطية الجديدة) أصبح كثير من العاملين في هذا الميدان لا يجدون أي تناقض، أي تعارض، يجدون الأمر طبيعيا، طبيعيا جدا أن يغنوا عن نضال العمال والفلاحين وأن يحملوا في جيوبهم بطاقات المخبرين.

لمحال في الكشينة.

(أسوق هذا المثال لتبيان المستوى المتدني الذي يمكن أن يولد في ظل هذه الشروط حتى وقد توفرت الامكانيات المادية والبشرية) مسرحية تحكي كما قيل عن محنة العمال المهاجرين. يتجسد هذا في المشهد الميمي القصير الذي يفتتح العرض : استنزاف العامل في المعمل. تسعة أشخاص. تسعة مغاربة. ستة منهم يعيشون في الغرفة التي تكون ديكور المسرحية وثلاثة سيدخلون في وقت لاحق. إنهم يشتكون من سوء المعاملة والفقر والغربة والعنصرية. فلنقترب من هؤلاء الأشخاص قليلا ونتعرف عليهم :

الأول سكير يذهب الى العمل سكراناً ويعود منه سكراناً (لماذا ؟ الظروف). آخر عاطل يعيش من «الشوماج» (تصرف له الدولة مقدارا من المال) وهو لم يضع السبسي من يده طيلة مدة العرض. آخر يتاجر في الساعات المغشوشة (لماذا ؟ الغربة يقول). الآخر مهرب ويعيش من مال فرنسية عجوز. شاب آخر يذهب ليشتغل في أفلام الجنس والخلاعة مع فرنسية أخرى عجوز وآخر قواد وآخر شاذ جنسا (حتى لا نقول الكلمة هكذا عارية). إننا وسط مكان يشبه الماخور وليس أبدا غرفة للعمال المهاجرين. من الممكن أن تكون لهذه الجماعة التي تعيش في هذا المبغى مشاكل وهموم ولكنها أبدا ليست هموم عمال مهاجرين.

يدخل عامل في المناجم لمدة دقيقة ونقول أخيرا ستتمكن من التعرف على عامل حقيقي : عامل اشتغل في المناجم مدة طويلة. إنه مريض بالربو وقد أدخل الخشبة لهذه المدة الوجيزة لاثارة الضحك ليس إلا ثم قذف به من أعلى السلم وانفجر الجميع ضحكًا. ويبدو أن هذه الشخصية أضيفت وأقحمت فيما بعد لأنه في هذا النوع من العمل يمكن حذف أي شيء وإضافة أي شيء.

كيف استطاعت هذه الجماعة من الناس أن تملأ الخشبة لمدة ساعة ونصف ساعة أمام شخصيات ليس لها لا ما تقول ولا ما تعمل. كالعديد من الأعمال الأخرى تلجأ الى الشكل التالي : يقول ممثل لآخر أسود : «يا رابعة الفاخر. ياعزي بلالة. ياحمّاس الخ...» ويقول لممثل قصير : «يانص ميترو». إن هذه الشخصيات المنوطة بها مهمة التعبير عن أوضاع معينة تصبح هنا قيما في حد ذاتها. يصبح السكايري والجبلي والأسود عللا وغايات.

فإذا افترضنا سلفا أن المسرحية تحكي عن العمال المهاجرين، فما هي الخصوصية التي تميزهم عن عمال آخرين وتجعل من الموضوع عملا ممكنا ؟ إن العنصرية التي تمارس ضد مهربين وقوادين وحشاشين وسكيرين لها ما يبررها ليس لأن السلطة تلاحقهم ولكن لأنهم يظنون أنفسهم عمالا. ثم إن الهجرة والصراع الطبقي والانتخابات ليست سوى أشكال قابلة لأن يعرض فيها كاتب أوضاعا بشرية ويعارض بينها. إن هذه المقولات لم تكن أبدا هدفا لأي نوع من الأدب.

في مسألة الجمهور :

خصّصت الدولة لهذه الأعمال من الدعاية والاشهار والامكانيات ما لم يخصص لعمل قبلها. فكيف تزدهر تجارة بلا رأسمال مثل هذه. كيف تحقق أرباحا ؟ الجواب يكمن في النظر إلى الجمهور الذي يحضر هذه العروض. والعلاقة التي تربط الجمهور بالعرض المسرحي متعددة الاتجاهات :

ـــ الحكاية كضرورة يستطيع من خلالها المتفرج تتبع المسرحية. هناك مسارح ربطت مع الجمهور علاقات مختلفة «لم يكن الماكياج في المسرح الصيني مجرد تقنية لجعل الوجه أكثر تعبيرا بل كان لغة يقرؤها الجمهور كما يقرأ كتابا : القناع الأبيض يمثل انعدام الصراحة. الأسود يعبر عن العدل والأحمر عن الشجاعة والأصفر يعبر عن القسوة إلخ....»[7] نفس الشيء يمكن قوله عن المسرح الهندي وعلاقته بالرقص والحركة. وهي منظومة قائمة بذاتها تحل محل الكلمة[8] إلا أن الحكاية كانت حاسمة بالنسبة لتطور المسرح الغربي وتطور علاقاته مع الجمهور. فمهما تعارض بريشت وأرسطو فإن الأول لم يفرط أبدا في الخط الحكائي بل لقد واكب تطور المسرح الملحمي حرص شديد على الحفاظ على الحكاية. وهذه العلاقة تطورت تطورا كبيرا (في انتظار كودو مثلا). وما يحدث عندنا مخالف تماما. فلقد ساهمت الأفلام والمسلسلات والمسرحيات في تحجيم الحكاية وتحجيرها وجعلها غاية في حد ذاتها وإقحامها في قوالب بسيطة ساذجة تسير أكثر نحو مزيد من التبسيط والسذاجة. إن المسرح معرض حديثي يدفع بهذا الوضع إلى أن يصبح قانونا مقدسا ودستورا تقاس حسبه كل الأشياء. ويصبح بهذا لا الشكل ولا المضمون ولا علاقة الكل بالمتفرج تسير كلها نحو تكريس وضع ثقافي معين. ووضع كهذا يكسب الجمهور عادات تعود بالربح على الذين أكسبوه هذه العادات وعلى ذريتهم يصبح قابلا للارتشاء لأنه وجد مسرحا يرشوه. والرشوة نوعان. إثارة الضحك بالمقالب الكلامية والمسرحية والخطابة المباشرة التي تبدو في الظاهر كأقصى حدود الالتزام كأن يقول الممثل : «الصبيطارات موسخين» أو «لعن الله الفقر» مثلا. (بالمناسبة فإن القول بأن جمهور البوادي أصعب ارتشاءا من جمهور المدن صحيح تماما ولقد سمعت ممثلين يشتكون لأنهم قدموا عروضا في بعض القرى ولم يستطيعوا انتزاع ولو ابتسامة واحدة. ولا أنسى أن أشير في خاتمة هذا العرض الى أن المقدمين والشيوخ ساهموا في بيع التذاكر لبعض المسرحيات التي أشرت إليها سابقا).

ـــ وأخطر من هذا هي تلك النظرة التجزيئية التي أصبح الواحد ينظر بها إلى عمل مسرحي. إنه يشاهد المسرحية أجزاءاً. ولتوضيح هذا أسوق مثالا : الحكيم قنقون الطبيب المحتال يلتقي بمعلم القرية ويقول له «يجب أن نتحد» فيصفق الجمهور. مع أن نوع الاتحاد بين الطبيب والمعلم هو من أجل ابتزاز أموال أهل القرية.

ـــ إن التطور البطيء الذي يعرفه مجتمعنا يساهم في جعل المسرح الأخلاقي مستمرا وطاغيا ومحتفظا بهذه الجاذبية الكاذبة. إن المنافسة التي ساهمت بجزء في تطوير المسرح الغربي منعدمة أو في فترات تكون موجودة في مستوى متخلف (تخلف النظام الرأسمالي التبعي بالنسبة للنظام الرأسمالي الغربي).

ـــ وأخيرا فإن الجمهور لا يمكن الركون إليه. إن كلمتي «المسرح الشعبي» ليس لهما من معنى. يحدث كما يحدث في الانتخابات. تنجح دائما الأغلبية المنبثقة عن الجهاز الحاكم ليس لأن هناك تبديلا لأوراق بأوراق ولكن لأن هناك حالة جاهزة «شعبية» منها تستمد الأغلبية قواها. إن التزوير يتم على مستوى آخر أكثر شيطنة. في هذه الحالة تكون للفرق أيضا حرية أكبر في التصرف وبما أننا بعيدون عن أن نتحدث عن حسن النوايا. فإنه يبدو الآن أن هؤلاء (الأغلبية / الفرق التقليدية) تسلحوا وتسلحون جيدا ضد أي «وباء خارجي خبيث»، ليس بالمواجهة أكثر منه بتوفير الشروط وتدعيم المسرح الأخلاقي التقليدي. إنه منطق الأشياء.

ليس غريبا إذاً أن يكون مكتوباً لهذا المسرح الذي ينتشر بكثرة في هذه الأيام أن يستمر انتشاره في السنوات القليلة القادمة.

الملاحظات والمراجع

1 ـــ ملخص قصير وترجمة لبعض فقرات المقال المذكور والمنشور في كتابه «مسرح المسحوقين» ماسبيرو. 1977.

2 ـــ مسرح التغيير : «مقالات في منهج بريشت الفني» قيس الزبيدي.

3 ـــ نفس المرجع السابق

4 ـــ نفس المرجع

5 ــ نفس المرجع.

6 ــ «المواطنين» كلمة جاءت على لسان أحد الممثلين. ويتضح هنا كيف يستطيع عرض مسرحي أن يدخل المتفرج دائرة أخلاقية معينة وأنظومة ايديولوجية بشكل غير محسوس. في خلالها يصدر المتفرج أحكامه.

7 ــ كتاب « المسرح» لجورج جان.

8 ــ في الكتاب المشار إليه أعلاه يتحدث المؤلف عن المسرح الهندي وعن الطريقة التي بواسطتها يتم التواصل مع المشاهدين. يقول : «هناك أربعة أوضاع أساسية بالنسبة لأصابع اليد. تحريك الابهام وملامسته لكل من الأصابع الأخرى، كلا على حدة أو مجتمعة من اليد المفتوحة تماما حتى الكف المطبق، اليد الواحدة تحاكي نفس علامات اليد الأخرى في نفس الوقت أو تعبر عن شيء مخالف». هذه الأوضاع والحركات والاشارات هي لغة متكاملة.