● خمس مقالات في المسرح المغربي / فاضل يوسف

اولا : البدايات

يطلق البعض النكتة التالية : في الدار البيضاء وحدها مرخص قانونيا لـ 105 جمعية وعدد الفرق العاملة بحق لا يتجاوز اصابع اليد .

اذا اخذنا بعين الاعتبار ان جل هذه المائة وخمسين جمعية دخلت ميدان العمل المسرحي سنة 1956 فما بعد وعرفنا ان هذه الفرق لا بد أن تكون نشطت في يوم من الايام .

وان نحن القينا نظرة على الانحسار الذي يشهده المسرح اليوم ، يبدو للوهلة الاولى ان المقارنة ضرورية . هذه المقارنة تمكننا من تسجيل الملاحظات التالية :

1 ـ وجود فرق كثيرة غداة « الاستقلال » تاكيد على ان الناس كانوا يقبلون على « التمثيليات » . فلم تكن تخلو حفلة من تمثيلية . والناس يحضرون لمشاهدة هذه التمثيليات اكثر من حضورهم لمشاهدة اي شيء آخر . فهذه الجمعيات عملت بالاساس في الاحياء الشعبية والمدارس والحفلات العامة . وهي من جهة اخرى وليدة هذه الاجواء .

وواضح ايضا أن الهوة بين المسرح ومتفرجي المسرح لم تكن بالقدر الذي هي عليه اليوم. فالقول بأن المسرح يعيش حاليا وضعية متدهورة وانحسارا يزداد مع الايام لانه لم يدخل في تقاليد وسلوك الناس ، معادلة موضوعة بشكل تعسفي . ومن جهة أخرى فان قولا كهذا قد قاد الى استنتاج خاطيء وهو انه ينبغي ايجاد هذا المسرح وهذا الجمهور كيفما كانت الصورة أو الشكل الذي قد يأخذه هذا المسرح .

2 ـ اما القول بأن الجمعيات أخذت المسرح على انه عمل سهل وانه بامكان اي كان القيام به وبمجرد ما تبينت صعوبات العمل المسرحي انسحبت ، فنتيجة لا يمكن الركون اليها لانها اولا لا تأخذ بعين الاعتبار غير الجانب الذاتي ، وثانيا ان هذا يعني انه بعد انسحاب الذين لا قدرة لهم على العمل المسرحي بقي ذوو الكفاءات المسرحية وهذا ايضا صحيح لاننا نلاحظ ان هذا القصور صاحب المسرح دون أن يمنع هذا الاخير من أن يتقدم في الطريق الوحيد الذي عليه ان يسلكه .

يبقى ارجاع هذا الحماس الى الحماس العام والجو الذي طبع تحركات الناس وتصرفاتهم آنذاك ، اذ أن جذوة الآمال كانت ما تزال مستعرة . وحاولت الدولة الجديدة ان تعطي صورة ديمقراطية للنهج الذي تريد سلوكه . (تعاقب الحكومات ـ والمشاورات بين الدولة والحزب والاتحاد المغربي للشغل) .

انطلاقا من اللحظة وتناقضاتها :

شهد العالم العربي في هذه الفترة نهضة عامة . وطبعا تختلف حسب الظروف الاجتماعية والانتصارات السياسية التي حققها هذا الشعب او ذاك .

وعام 1956 لم يحمل حدا للصراع بالمغرب ، بل جعله ذا طبيعة مختلفة ولكن في نفس العنف . فكيف يمكن تقييم الممارسة المسرحية لتلك الفترة ـ مهما بدت بدائية ـ في مقابل العواصف السياسية التي هزت مجتمعنا آنذاك ؟ .

ـ كانت اغلب الفرق وليدة ما بعد 1956 . اي انه تاريخيا لا علاقة لها بما جرى، ولهذا السبب لم تستطع أن تلمس من الصراع الذي يجري الا : (البدوي والحضري . الطبيب والمريض ـ المدرسة الفاسدة الخ ...)

ـ المسرحيون الذين واكبوا احداث ما قبل 1956 والذين عملوا تحت قيادات اطر فرنسية، من الطبيعي أن يرتاحوا للوضعية التي سيجدون انفسهم عليها فيما بعد .

ومع ذلك لا يمكن ان نقول ان المسرح بقي خارج الصراع بشكل كلي ولم تطرح عليه اية تناقضات .

1 ـ على مستوى أول « حاول أعضاء فرقة التمثيل المغربي (انشأتها وزارة الشبيبة والرياضة سنة 1956) تكوين نقابة للدفاع عن حقوقهم الا أن محاولتهم آلت الى الفشل نتيجة

تهديدات الادارة التي تعارض فكرة تجمع الممثلين في نطاق منظمة نقابية » . حسن المنيعي . ابحاث في المسرح المغربي .

2 ـ وعلى مستوى آخر يمكن التعرف بسهولة على تيار ثان ذي نزعة رومانسية ستتخذ مسارا آخر فيما بعد ولكن اهميته في تلك المرحلة تكمن في محاولته التشبث ـ بهذا القدر أو ذاك ـ باللحظة الوطنية (التنومي : عفاف ـ البدوي ـ غيثة) ـ ولغاية التوضيح لا بأس أن نثبت هنا ملخص مسرحية غيثة كما جاء في كتاب أبحاث في المسرح المغربي .

« فالفتاة المسمى بها النص خطيبة للشاب (صدقي) وأبوها (الحاج رضوان) عميل استعماري كان قد وشى بكل الوطنيين . وجمع من عمله ثروة هائلة . لكن أنداده كانوا قد عوقبوا العقوبة المستحقة منذ الاستقلال . وذات يوم نعلم أن الحاج رضوان كان يوجد اسمه في لائحة أولئك الذين خانوا قضية بلادهم . ولكي يسترجع اعتباره في نظر مواطنيه ، فقد احتمى بموظف لا ضمير له بذل كل جهوده لاثبات شرفه ووطنيته . وعندما نجح في محاولته اشترط أن تكون (غيثة) زوجة له ، فيكون ذلك منبعا لحدوث الفاجعة التي سببت شقاء المتحابين » .

3 ـ ومع ذلك فان هذه الفترة من تاريخنا المسرحي كانت أكثر المراحل توجها نحو الاقتباس أو كما اسماها احد المهتمين « اوج المرحلة الموليرية » . واذا اخذنا بعين الاعتبار المؤلفين الذين اقتبس لهم (موليير ـ كولدوني ـ بن جونسون) .

واذا اعتبرنا ايضا الجدل السياسي والثقافي القائم آنذاك في العالم العربي حول التحرر والليبرالية والوطنية ،

فانه بدل أن يكون هذا المسرح محاولة لايجاد شكل من أشكال الاستقلال الثقافي والخروج عن الوصاية التي فرضها الاستعمار فانه كان في أحسن احواله توفيقا بين « متطلبات الدولة الليبرالية المتفتحة على الغرب » وعدم القدرة على التنكر للمطالب الوطنية موليير بجلباب مغربي) .

ثانيا : سنوات الترقب

1 ـ من الضروري أن أشير أولا الى ان الحديث عن بداية فترة ليس معناه ان لهذه الفترة تاريخا معلوما ابتدأت به وانها حلت نهائيا محل الفترة التي سبقت . بل تمتد عناصر او بعض عناصر الفترة اللاحقة في سابقتها والعكس صحيح .

الا ان المؤشرات التي جعلت التقسيم ممكنا مؤشرات عامة وخاصة في نفس الوقت :

ـ التطورات السياسية بعد 1959 / 1960 . والتي تتجسد في محورين اساسيين :

خيبة الامل الذي علقته الجماهير على الاستقلال والحرية . هذه الخيبة سيعبر عنها آنذاك بشتى الوسائل والتي ذهبت حتى حمل السلاح . (شيخ العرب) .

من جهة أخرى فان الدولة في هذه المرحلة ركزت دعائم سلطتها بعد تصفية جيش التحرير، واقامة الجيش النظامي .

ـ انتهاء الحماس الذي ابجته مؤسسات الدولة تجاه ما هو ثقافي ومسرحي على وجه الخصوص . ان الرواج « الديمقراطي » الذي فرضه وضعها المتضعضع لم يعد له الآن ما يبرره . وقد دشنت هذه المرحلة باغلاق وزارة الشبيبة والرياضة « لمركز اعداد الممثلين » .

كما أن المعضلة التي بدأت ملامحها تتضح وتتجسد في عزوف الناس عن المسرح لم يستطع أن يحلها تكوين المسرح العمالي الذي انشاه الطيب الصديقي اذ اعلن عن افلاسه سنة 1959 . وتبدو التسمية والمهمة مغريان جدا : نشر المسرح وسط جموع العمال والفلاحين . وفشل التجربة يعود بالاساس الى انغلاق الآفاق الاجتماعية والسياسية الواضحة التي من المفروض أن تؤطر عملا من هذا النوع (خارج الوصاية) . ولم يتجاوز مشروع الصديقي مسرحيات مقتبسة (موليير ـ غوغول) .

2 ـ ان البرجوازية الصغرى لم يكن من الممكن أن ترفض لعب الدور الذي تقتضيه طبيعتها وأن تبادر الى خلق أدوار جديدة لها ، فجيل المقاومة والنشوة في زمن الردة والاحباطات لا بد ان تتكون لديه احساسات حادة من جراء هذه المفارقة .

فمع أن الاقتباس قد استمر على نفس الوتيرة تقريبا ، يمكن ملاحظة الخلاف في نوعية النصوص (أو الاضافات) والمؤلفين الذين اقتبس لهم والتي لها دلالاتها الاجتماعية وتعبيراتها اللحظية : يونسكو ـ بيكيت ـ سارتر .

ونفس الملاحظة يمكن ابداؤها حول المسرحيات التي تم تقديمها في نصها الاصلي الاجنبي .
كامو : كاليكولا . العادلون .
سارتر : موتى بلا قبور ـ الذباب . مسرحة قصة الجدار .
امانويل روبلس : ثمن الحرية .

ان بروز البورجوازية الصغيرة كطبقة يتكاثر عددها بشكل سريع نتيجة اختيارات اقتصادية معينة ، وكوعي تاريخي ضروري (الوعي الوحيد الممكن آنذاك لمناهضة الاستعمار الجديد) قد أدى الى نتائج يمكن اجمالها فيما يلي :

لا جدوى الاقتباس او الصورة التي تم عليها . فليس من قبيل الصحفة ـ ان يكون المقتبس لهم من أمثال المؤلفين السالفي الذكر .

ان هذا لا يدل فقط على الانبهار بالغرب كما يبدو من خلال تعبير المقتبسين انفسهم عنه ولكنه يدل على ازمة الفرد او الفرد المتازم . اي بعبارة اخرى احساس الفرد بالشرخ الغائر الذي يفصل طموحاته عن واقعه من جهة وبينه وبين دولته (المؤسسات) من جهة اخرى .

فالحرية والوحدة والاتواصل ولا جدوى الحياة هي اهم مضامين المسرحيات التي ذكرت .

3 ـ جاء في مقال لعبد الله الستوكي (كتب المقال سنة 1966 ونشر اخيرا بمجلة اللواء):
« باختصار ان المسرح ببلادنا في ازمة حادة ، وقد تاكد اليوم ان المفهوم الحقيقي للمسرح في طريقه الى الموت لانه باعد بينه وبين الجاجيات الشعبية » .

ونفس الانطباع نخرج به بعد الاطلاع على بعض المسرحيات التي نشرت بمجلة آفاق بنفس السنة .

مسرحية « العزومون » لمحمد البوكيلي تناقش المازق الذي وصل اليه المسرح وتتساءل : هل الاحتراف هو السبيل للخروج من هذا المازق ؟ شخصيات المسرحية غيرت اسماءها : عبد اللطيف اصبح ارسطو فانس ، واصبح محمد اسخيلوس الخ ... ولكن هل هذا وحده كاف ؟ لا احد في الحقيقة مستعد للتضحية بمصالحه مهما كانت بسيطة (الوظيف) ولا احد من الناس مستعد لتقبل واعتبار هذه التضحية :

« سوفوكليس : انها مأساة تحبك ...
سوف يحسبوننا مجانين فيلقوا بنا في المارستان ، ويبقى من بعدنا عيالنا بلا عائل او ان لم يفعلوا بنا ذلك فسنبقى بلا دخل » .

« ويسخر الطيب العلج في مسرحيته « المحترف » من المسرحيين وخوائهم الفكري وعجزفيتهم وانانيتهم :

« المحترف : الحقيقة الوحيدة التي لا يمكنني ان اخفيها عليكم جميعا ، هي انني كنت تلميذا خائبا ، خاملا ، كسولا ، ومشاغبا ، قليل الاهتمام بدروسي ، كثير الشغب والهدر .»

هذا الشخص المحترف مجرد مدعو الى حفل للحديث عن فنان راحل . الا انه ينهي حديثه الطويل هكذا :

« المحترف : أما أنا فاما ان اتولى ادارة هذا المسرح بالذات واما ان اثير حوله ضجة صاخبة ».

وقد اخترت هذين المثالين لانهما يوضحان ازمة الفرد حتى في اكثر الاحاديث توجها خارج الذات .

ثالثا : المسرح ... والمسرح

اذ نلتفت الآن الى مناقشة الدولة وعلاقاتها بالمسرح فمرد ذلك أولا لما يكتنف هذه النقطة من غموض او لما يلفها من مغالطات ، وثانيا لاننا نعتبر تلك المرحلة (بداية الستينات) حاسمة في الاختيارات التي تبنتها الدولة آنذاك على الصعيد القانوني (قانون الحريات العامة 1958) او على صعيد الممارسة .

غالبا ما اقترن ازدهار المسرح (أعني بالازدهار هنا الانتشار جغرافيا ـ افقيا ـ بفترات ديمقراطية (الديمقراطية الاثينية) او مد طبقي (بدايات القرون الوسطى والمسرح الكنيسي ـ الصعود البرجوازي الاوربي والمسرح الكلاسيكي وحتى الرومانسي) .

1 ـ فالمسرح كممارسة اجتماعية (كضرورة ـ كتقليد وسلوك ثقافيين) لا بد له كي يصبح كذلك من بنية تحتية (مسارح ـ مدارس تكوين) ومن عناصر بشرية (ممثلون ،

مخرجون ، تقنيون ...) ولن يتم هذا الا في مجتمع يؤمن مسؤولوه بالشعب وقدراته على الخلق والابداع مستعدون لتحرير الفرد واطلاق مبادراته .

ولا بد ايضا من تجمعات بشرية ـ من ناس مستعدين للفرجة والانتشاء .

وتحقق هذه الاشياء يتم ضمن مجتمع لا اضطهاد فيه او على الاقل يكون الجميع فيه مستعدين حقيقة للتقدم خطوة الى الامام ـ بالنسبة للجميع مستغلين ومستغلين (تبديل استغلال باستغلال اقل جورا) .

الا ان الذي اصبح اكيدا عندنا هو ان الدولة اهتمت بالمسرح والثقافة عامة بالدرجة التي لاءمت مصالحها . وتبدو هذه المطابقة بصورة صارخة في ميدان التعليم مثلا .

وبما انه لا يمكن مقارنة اهدافها ولو باهداف بورجوازية لها مصالح في تنمية وسائل الانتاج وتحسين ظروف الانتاج فان ما سعت من اجل تحقيقه وضيع كوضاعة مصالحها .

2 ـ وما دامت الدولة لم يعد بمستطاعها الآن اقفال المسارح او الغاء المسرح بصفة نهائية، يبقى هناك دائما مجال او هامش يضيق ويتسع حسب الظروف والتقلبات المجتمعية . وضمن هذا الهامش يتحرك المسرح الآن . وضمن هذه الحدود تحملت كثير من فرق المسرح المغربية عن وعي وبغير وعي مهمة النيابة عن الدولة والتعبير بافكارها في كثير من الاحيان . (لا اتحدث هنا عن موظفي الاذاعة والتلفزيون أو تجار المسرح الاحرار) .

يرجع هذا لعوامل يبدو لي ان اهمها (عندما تتوفر الجدية بالطبع والمسؤولية) يتجلى في فهم المسرحيين لمسؤولياتهم في حدود التقنية . وقد لوح الكثيرون وفي مناسبات عدة بسلاح التقنيات ورموا الآخرين « بالجهل حتى بابسط اسس المسرح » . ومع احترامنا للتقنيات وشروط العرض واعترافنا بعدم توفرها في كثير من الاحيان وذلك لشروط موضوعية اكثر منها ذاتية ، يبدو ان هذا لا يشكل الهم الاكثر الحاحا الآن .

وعلى هذا الاساس وضمن هذه الشروط وفي حدود الهامش المسموح به سنتحدث عن المسرح الممكن ومهمته النضالية .

رابعا : المد الآخر

لهذه الحقبة التي تمتد حتى سنوات القمع 73 ـ 74 اهمية بالغة :

ـ كثافة الانتاج المسرحي المغربي بالنسبة للفترات السابقة واللاحقة .

ـ تنوع المضامين والرؤى التي عبر عنها المسرح في هذه الحقبة .

ـ بعد ان كان الاخراج تابعا للنص مجسدا للكلمة اصبح في هذه الاثناء يتميز ببعض الاستقلال (تيمد في مسرحياته ونبيل لحلو في السلاحف) واصبح الديكور اكثر من مجرد جدران وبيوت ونوافذ .

ـ وحتى في مجال التعامل مع المسرح الغربي تم التعرف على تيارات اخرى ومن زاوية اخرى (بريخت والمسرح الملحمي ـ بيترفايس والمسرح التسجيلي) .

لقد بدا بالفعل ان المسرح افلت من سيطرة الدولة (المعنوية بالاساس) واصبح مسرحا ذا هموم . ولهذا حاولت الاجهزة المسؤولة احتواءه وبسط ابويتها عليه واضافت من جهة بنودا لبنود المهرجان يقول بضرورة تقديم نص مغربي ومن جهة اخرى اصبحت تطالب بقراءة النص بضمه الى ملف المهرجان .

ساهمت عدة معطيات في تكوين سمات هذه الحقبة الخطيرة من تاريخ الامة العربية ويمكن تلخيصها فيما يلي :

ـ الانتفاضة الجماهيرية لسنة 1965 .

ـ المد الاحتجاجي الصامت والعلني الذي عم الوطن العربي بعد هزيمة 67 . وماتمخض عنها من هزات سياسية واجتماعية

ـ الحركات التصحيحية والتنظيمات الثورية التي لعبت دورا هاما في هذه المرحلة .

ـ الطليعة الثورية التي شكلتها الثورة الفلسطينية ، جاعلة الجماهير تعقد عليها اكبر الآمال .

ـ انتشار الفكر الماركسي والدراسات السياسية والاجتماعية الماركسية .

واهم المواضيع التي تعرضت لها المسرحيات والجمعيات المسرحية هي : فلسطين ـ

الصراع الطبقي ـ الظلم الاجتماعي ـ الحرب الامبريالية ...
وفي محاولة للتعرف على أشكال ودرجة الوعي الذي أمكن التعبير عنها مسرحيا آنذاك نثبت ما يلي :

1 ـ مجموعة من المسرحيات كانت أشخاصها اما أكياشا في مقابل جزار أو ضفادع ضد مالك الخنير أو قرودا في مواجهة أصحاب الغاب وحتى خضرا تحتج على الطباخ أو ارقاما الخ ...

مجرد هذا التصنيف يعطينا فكرة أولية عما تتوخاه المسرحية : التنديد بالاستغلال . ولكن يظهر من خلال المسرحيات كما قدمت اننا لسنا أمام مجتمع وانما أمام معادلة تبسيطية : فوق / تحت . خير / شر . أي بعبارة اخرى أمام جماعة قطيع بالفعل . بحيث يكفي ان تعرف الجماعة المستغلة (بالفتح) بوجود المستغل حتى تثور عليه . ولهذا تكثر في هذه المسرحيات الخوارات والاغاني الجماعيين .

وهذا التبسيط يعطينا فكرة على مدى السهولة التي تعامل بها المؤلفون مع الكتابة المسرحية.

2 ـ تحالفت مسرحيات اخرى لتشكل اتجاها أو وجهة نظر غامضة تارة وغير متجانسة في كثير من الاحيان وتنقصها امكانيات التعبير الفنية الا انها وهذا أكيد تشكل جزءا من الوعي العام الذي بلغه مجتمعنا آنذاك .

في المهرجان الاقليمي للدار البيضاء لسنة 72 قدمت احدى الفرق المسرحية نصا يحمل عنوان « الحافلة » . تحكي المسرحية عن مجموعة من الناس « عامل ببذلة زرقاء » ، مثقف ، عاطل ، فلاح ، امرأة الخ ... ينتظرون الحافلة . ويدور الحديث حول سائق الحافلة : رجل مستبد ، يقودها حيث يشاء وكيفما شاء دون اعتبار رغبات الراكبين وحاجياتهم والطريق التي يريدون سلوكها . ويقر قرارهم في النهاية على بناء حافلة أخرى ، جديدة كل الجدة ، تحت قيادتهم ، بحيث يكون لكل واحد حق الركوب ومسؤولية التسيير .

ضمن هذا النسق يمكن اضافة شخصيات وجماعات ظهرت بكثرة في تلك الفترة وروج لها كثيرا : البوهالي والمجنون اللذين ينطقان بالحكمة والحق ، جماعة ظلت الطريق ، جماعة في سجن تبحث عن مخرج .

3 ـ رؤية احتجاجية أو كما سماها بعضهم « مسرح الشعارات» الذي أخذ على عاتقه التحريض والتنديد بالغلاء أو الاعتقالات او الديماغوجية او انتزاع الاراضي الخ ...

تدور أحداث مسرحية « الكثيرة » حول حرب اكتوبر 73 ليس كما دارت في المشرق ولكن كما يراها المواطن سواء في البادية أو المدينة هنا في بلاد المغرب . لهذا ركزت المسرحية على محورين أساسيين . ما يدور هناك : الحرب . وما يدور هنا : الغلاء ، انتزاع الاراضي ، الاستغلال ، البطالة .

وعلى هذا الاساس تقول المسرحية ان التوجه نحو ما يدور في الشرق بالطريقة التي تم التوجه بها لم يكن سوى محاولة لتصريف النظر عن حقيقة الوضعية الداخلية .

ويمكن تسجيل الطابع المنفعل ورد الفعل المتسرع الذي ميز هذا النوع من الخطاب المسرحي الا أن له أهميته وحتى شرعيته ضمن الوعي العام بالوضعية المجتمعية الخانقة .

اذا أضفنا الى كل هذا توجه مجموعة من المسرحيين وغير المسرحيين الى الاهتمام بالمونتاج الشعري حول فلسطين بالخصوص ، تكون النتيجة أن هذه الحقيقة من تاريخنا تجاذبتها كثير من الافكار والآراء حول مواضيع خطيرة وجديدة كل الجدة .

يبقى أخيرا أن الحماس الذي تبدى فوق الخشبة لا يفسره الا ما عرفته بلادنا من الصراعات والهزات العنيفة ابتداء من سنة 70 وحتى أواخر 74 في كل القطاعات وعلى كل المستويات بدون استثناء (اضرابات ، انتفاضات ، محاكمات) .

خامسا : المسرح الممكن

« لا تغيير ولا صراع ولا تصور خارج قوانين وحتميات الوضع الراهن » (1) .

ان حديثنا السالف حول تدهور المسرح وغياب تقاليد مسرحية يقودنا الى الحديث حول / والتعرض الى عدة نقاط .

عندما نتصدى للحديث عن الديمقراطية فاننا لا نعني بها المؤسسات ولكن السلوك اليومي . خروج من اللامبالاة السلبية الى المسؤولية والمبادرة التلقائية .

فاللامبالاة السلبية التي تطبع سلوكنا في ظروفنا الحالية تنعكس بالضرورة على ممارسات الذين يمثلوننا (النواب الذين يتغيبون عن الجلسات وهم كثر) .

كذلك ليس من الغريب ولا هي بالمصادفة ان تكون اغلبية الذين يمثلوننا في البرلمان هم الذين يستظلوننا في المرافق الاخرى .

زيادة على ان ظروف العمل والحياة بالنسبة للغالبية العظمى من الناس تقتل كل نوع من الخلق تقريبا .

اذا اضفنا الى هذا جهنمية وسائل الاعلام المستخدمة وسياسة التجهيل المتبعة :

فان على المسرح اكبر المسؤولية في هذه الظروف بالذات والظروف الآتية في المساهمة في تحرير شعبنا من الجهل والقهر .

انه لم يعد مجديا التبشير بالاشتراكية او الحديث عن نوع من المسرح مبني على اسس من الاشتراكية والوحدة والعدالة والتحرر ، ما لم يتحمل مسرحيونا مسؤولياتهم بصدق وشرف دون ان يدعي كل واحد انه على حق فيما يقوم به وانه هو الوحيد الذي على حق . فالقول بان كل المسرح احتفالي يدل من ناحية على ما اصبح يلف المصطلح من غموض ويذكرنا ثانيا بالدخان الذي افلت من القمقم ولم يعد من الممكن جمعه ثم اخيرا على انه ليس هناك مسرح احتفالي اطلاقا .

وما اريد ان أبديه من ملاحظات اخيرة لا يتعلق ببرشيد او المسرحيات التي كتب (فهي اكيد من اهم ما كتب في الفترة الاخيرة) ولكن ما اخفاه على المسرح سالفا من سهولة الكتابة وسذاجتها اصبح يظهر في العديد من المسرحيات التي تقول بالاحتفال . فكل من اطلع على ثورة الزنج وعلى بن ابي طالب ، وابي ذر الغفاري وباتريس لومومبا وشي غيفارا ، يرص هذه الاسماء ليعطينا مسرحية . طبعا يضاف اليها فلسطين المغتالة ، وبيروت الجريحة والاطلس والاوراس والاناضول الخ ... وبهذا يدخل من النافذة ما اوصد دونه الباب ..

(1) بهتان ثقافي لمسخ سياسي ـ احمد اوبلحاج ـ الثقافة الجديدة ـ عدد 14

● الغيوان .. بعد الصمت / محمد ابـزيكـا

امتدادا للدراسات السابقة (1) حول اغاني الاجيال ، والاغنية الطلائعية في المغرب ، تاتي هذه المحاولة في اطار متابعة تطور النص المسموع في المغرب ، باعتباره احد العناصر المشكلة لواقعنا الثقافي . ولئن كانت هذه الاشارة تثير شهية المقارنة بين مستويات التعبير المشكلة لهذا الواقع : النص المكتوب ، النص المنظور (الميني)، ثم النص المسموع ؟ فان الاستعاضة عن هذه المقارنة وتجميدها المؤقت (2) ، لا يحول دون موضعة هذا النص المسموع ، اغاني الاجيال ، في اطاره المناسب في الحقل الثقافي ، وهو اطار الثقافة الجديدة ، ثقافة التاسيس والمواجهة .

من هذه الرؤيا نستمد مشروعية متابعة الاغنية الغيوانية بصفة خاصة ، واغاني بقية المجموعات بصفة عامة . قد يثار انتقاد نابع من اشكالية الاغنية ، حيث تقتضي الدراسة توزيعا متعادلا للاهتمام بين النص الشعري ، وخلفيته الموسيقية . ويعني الامتثال لهذه الوضعية اعراضا عن دراسة النص المسموع ، وبالتالي اعراضا عن ظواهر مماثلة تسوي خنادقها وتحصن مواقعها على امتداد الوطن العربي لمواجهة الثقافة الماضوية بكل ما تكرسه من احتكار وتهميش واستلاب.. الاعراض عن دراسة الاغنية الغيوانية في المغرب يعادل الاعراض عن دراسة ظاهرة احمد فؤاد نجم ، والشيخ امام ، ومصطفى كرد ، وحاجي مرسي ، والهادي قلة ... في انتظار ان يتفضل المتخصصون في الموسيقى ليقدموا دراسة « مكتملة » تجمع بين الشكل (الموسيقى) والمضمون (الكلمة) ، ويعني ذلك من باب التداعي ـ على صعيد القصيدة الفصيحة الاعراض عن الشعر الحزيراني لخروجه عن « اللياقة » والاتزان فضلا عن « خروجه » على عمود الشعر .. ويعني بالنسبة للسينما (كنص عيني) اعراض عن الفيلم الجاد باعتبار دونيته على المستوى التقني ، او دونية المشاهد في قراءة الصورة واستيعاب المشهدية .

لكن هذه الاشكالية تحل نفسها من موقع الجمهور المتلقي قبل جمهور النقاد . وعند ما يكون الجمهور الاول الذي يشكل اكثر من 70 ٪ من الامة العربية محاصرا داخل اسوار الامية