Middle East Journal of Humanities and Cultural Studies
Homepage: http://meijournals.com/ar/index.php/mejljs/index
ISSN: 2710-2238 (PRINT)
ISSN: 2788-4686 (ONLINE)
مجلة الشرق الأوسط
للعلوم الإنسانية والثقافية
MESR
منار الشرق للدراسات والأبحاث
Manar Elsharq for Studies & Research

المسرح الشعبي المغربي من المرجعية التراثية إلى تشكيل الهوية المهمشة

أنس الزياخ

أستاذ اللغة العربية مستوى الثانوي تأهيلي، طالب باحث في سلك الدكتوراه، مختبر المسرح ودراسات الفرجة، جامعة عبد المالك السعدي، المغرب/تطوان.

استلام البحث:05-01-2026 مراجعة البحث :20-01-2026 قبول البحث:08-02-2026

الملخص

في ظلِّ التَّوسُّع المستمرّ للخطابات الثَّقافية المُهيمِنة، وما تفرضهُ من نماذج تعيدُ نسقَ الهيمنة الرَّمزيَّة على الهويَّات والتَّمثُّلات إلى واجهة المشهد، ينهضُ المسرح المغربيُّ، وتحديدًا المسرح الشعبي، كفضاءِ مقاومَةٍ ينهلُ من بُعدَيْنِ: جماليٍّ وسياسيٍّ. لا يكتفي بمجرد عرضِ سرديَّات بديلة، ولا يقتصرُ حضورُه على مجرَّد إنتاجٍ فنّيٍّ ترفيهيّ، بلْ يتحوَّل إلى أداةٍ فاعلة في كشف البنيات السلطويَّة، ويُفعِّلُ آليات اشتغالٍ تُعيد مساءلةَ التَّغييبِ القصريّ والمقصود للهويَّةِ والثَّقافة.

يتوخَّى هذا البحث مقاربةَ الدَّور الحيوي الذي يضطلعُ به المسرحُ الشعبيُّ المغربيُّ في إعادة تشكيلِ الهويَّاتِ المُهمَّشة والمقموعة، فالمسرحُ، بما هو فعلٌ أدائيٌّ حيٌّ يستعيدُ الغيابَ فيُولّيهِ حضورا، ويُصَيّرُ الهامشَ فاعلًا استيطيقيًّا يُحاوِرُ مركزيَّة الأنا الخطابيَّة المُهيمنة ويخلخلُ توازنَها، مُفسحًا المجال لتلكُم الهويَّات الصامتة أن تتكلَّم، ولتلكُم الرُّموز المقموعة أن تُوضِح معناها وفاعليَّتَها.

الكلمات المفتاحية: المَسرحُ الشعبيُّ المغربيُّ، الهُويَّة، الرَّمز، الهَامش.

Abstract:

Against the backdrop of the continuous proliferation of hegemonic cultural discourses—and the paradigms they impose that reinstate patterns of symbolic dominance over identities and representations—Moroccan theater, specifically Popular Theater, emerges as a site of resistance drawing upon both aesthetic and political dimensions. It transcends the mere presentation of alternative narratives or artistic entertainment; rather, it transforms into a potent instrument for exposing power structures, activating operational mechanisms that interrogate the forced and deliberate erasure of identity and culture.

This study aims to examine the vital role played by Moroccan Popular Theater in reshaping marginalized and repressed identities. As a live performative act, theater reclaims absence and imbues it with presence. It transforms the periphery into an aesthetic agent that engages with—and destabilizes the equilibrium of—the centrality of the dominant discursive Ego, thereby creating a space for silent identities to speak, and for repressed symbols to articulate their significance and agency.

Keywords : Moroccan popular theater, identity, symbol, margin..Jubaili

---

المقدمة:

اضطلعَ المسرحُ، عبر مختلفِ العُصورِ بدورٍ ريادِيٍّ وطلائعِيٍّ، مستَمَدٍّ منْ طاقتهِ الجماليّة التَّحويليَّة، وقُدرتهِ على التَّكيُّف مع مُعطياتِ العصرِ واستيعابِ تقنيَّاته في أفقِ إعادة تشكيلِها. غيرَ أنَّ الجدَل الذي رافقَ هذا الفنَّ ظلَّ مشدودًا إلى سؤالِ الأصْلِ، وهو إشكالٌ سال فيه الكثيرُ من المدادِ، إذْ غالبًا ما انتهى الباحثونَ إلى نتائجَ تنسجمُ معَ مُنطلقاتهِمُ النَّظريَّةِ، ورُؤاهم الخاصَّة لتعريفِ المسرحِ وتحديدِ مرجعيَّاته.

وفي العقدِ الأخير، شهدت الدِّراساتُ الثَّقافيَّة تحوُّلاتٍ نوعيَّة في مُقاربة العلاقةِ بين المُمارسة الفنِّيَّة وبناء الهويَّة، خصوصًا في سياقاتِ ما بعد الاستعمار. فقدْ تجاوزت هذه الدِّراساتُ التَّصوُّرَ الانعكاسيَّ للفنِّ بوصفهِ مجرَّدَ مرآة للواقع، لتكشفَ عن أدوارهِ التَّفكيكيَّة وإمكاناتِه في إعادة تشكيلِ الهويَّات. وضمن هذا الأفقِ، يُصبحُ الجسدُ الأدائيُّ –وفقًا لجوديث بتلر– وسيطًا

سياسيًّا لاختراقِ البُنى المُهيْمِنة، بينما تتحوَّلُ الرُّموز الثَّقافيَّة –كما يراها هومي بابا– إلى أدواتِ تهجينٍ تُنْتِجُ هويَّاتٍ جديدة في هوامشِ التَّماسِّ بين الثَّقافات، حيثُ الإقامةُ بينَ الحُدود.[1]

المنهجية المعتمدة في البحث:

تَأسيساً على هذا الثَّراء النَظريّ، يَعتمدُ هذا البحثُ "المَنهجَ الأنْثروبولوجي" كَأداةٍ إجرائيَّةٍ أَساسيَّةٍ لِتقصي المُمارسة المَسرحِية في أَبْعَادِها الثَّقافيَّة والاجْتماعيَّة، مع الانْفتاحِ على "المَنهجِ الوَصفيّ التَّحليليّ" فِي رَصدِ التَّعبيراتِ الجَسديَّةِ والطقوسيَّةِ. وَيَسعى هذا التَكاملُ المَنهجيّ إلى تَفكِيكِ بِنية العَرضِ المَسرحيّ الشَّعبيّ بِوصْفهِ ظَاهرةً إنسانيَّةً تُعيدُ إنتاجَ الهُويَّةِ عَبرَ جَسدِ المُؤدي وفَضائِه الرَمزيّ.

ويضعُ هذا التَّحوُّلُ المسرحَ الشَّعبيَّ، خاصَّةً في بلدان الجنوب، ضمنَ حقلٍ أنثروبولوجي حيّ لدراسةِ تشكُّل الهويَّات المهمَّشة. وفي هذا السِّياق، برزَ المسرحُ الشعبيُّ المغربيُّ كمختبرٍ استثنائيّ، تتشابكُ فيه طقوسُ "الحلقة" ذات البعد الصُّوفي مع الإيقاعات الإفريقيَّة لـ"كناوة"، فتتحوَّل الفضاءات العموميَّة إلى مسارِحَ مفتوحَةٍ تُستعاد فيها هويَّاتٌ لطالما أُقْصِيَتْ من المجال الرَّمزيّ الرَّسميّ، كهويَّة العبيد والرقيق الأفارقة، الذين شكّلوا تراثًا شعبيًّا غنيًّا بالرّموز. ولا يقتصرُ هذا المسرحُ على تمثيل واقعِ التَّهميش، بل ينخرطُ عبر لغةٍ جسديَّةٍ تفاوضيَّة، في إنتاجِ هويَّات جديدةٍ، متحرِّرة من القوالبِ النَّمطيَّة.

المَسرحُ الشَّعبيُّ المَغربيُّ من السِّياقُ إلى التَطورُ

إنَّ البحثَ في تاريخِ المسرحِ الشعبيّ المغربيّ يستدعي أولًا مساءلةَ مفهومِ "المسرح" ذاته، الذي لم يُحسَم تعريفُهُ إلى اليوم، نظرًا لطبيعتِه المتحوِّلة وارتباطهِ الوثيقِ بسياقهِ الثَّقافيّ والاجتماعيّ. فالمسرحُ ليسَ فقط نصًّا يُكتَب، بلْ عرضًا يُجسَّد، ومجالًا تشاركيًّا يُنتَج جماعيًّا، ممَّا يصعب تأطيرهُ داخل مفهومٍ ثابتٍ.

انطلاقًا من هذا التَّعقيدِ، انقسمتْ الرُّؤى حول أُصُولِ المسرح: بين منْ يعتبرُ المسرحَ المصريَّ القديمَ أصل المسرح اليونانِيّ استنادًا إلى نصوصٍ مكتوبةٍ، ومنْ ينفي الصِّفةَ المسرحيَّة عن الأشكال العربيَّةِ الفُرجويَّةِ لافتقارِها إلى التَّدوين[2]. هذا المنظورُ النصيُّ حوَّلَ تاريخَ المسرحِ إلى سرديَّةٍ أحاديةٍ، همَّشت الأبعاد الأدائيَّة للمُمارساتِ الشَّعبيَّة[3]، خصوصًا في المغرب، حيثُ لمْ يُعترَف بأشكال مثل "بوجلود" و"الحلقة" و"سيدي الكتفي"، رغم طابعها التمثيليّ الحيّ، نظرًا لنُدرة التَّوثيق.

ومع دُخول المسرحِ الأوروبيّ إلى المغربِ عبر الاستعمار، تمَّ اعتمادُ النَّصّ المُترجم كوسيطٍ أوَّل، أبعدَ التَّجربةَ المسرحيَّة عن جُذورها الشَّعبيَّة. في المُقابل، لو تمَّ الاحتكاكُ الأوَّلُ عبر العروض الحيَّةِ، أو أُعيدَ تأويلُ التُّراث الفرجويّ المحليّ كمُكوِّن مسرحيٍّ أصيلٍ، لكان المسارُ أكثرَ تواصلًا مع هويَّة الذَّات.

---

[1] خالد أمين، المسرح والهويات الهاربة رقص على حد السيف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 63، ص: 73 – 74.

[2] محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ط1: 1986، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء، ص: 5

[3] لابد أن البداية الأولى للدراما كفن تمثيلي نشأت عن هذا الميل الغريزي للمحاكاة عند الإنسان.. ويبدأ رب الأسرة في وصف يومه، وفي وصف المطاردة.. يأخذه الحماس فيقف أمام النار يمثل–أو يحاكي بمعنى أدق– يومه كله.. وتصاحب تلك المحاكاة حركات بدنية معينة وأصوات خاصة يصدرها الأب من فمه بين وقتٍ وآخر. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، الطبعة الأولى: 2023، ص: 24–25.

إنَّ ازدواجيَّة البداياتِ بين المسرَحِ اليونانيّ والمسرحِ العربيّ تُظهِرُ اختلافَ السِّياقاتِ: فالأوَّلُ وُلد في بيئةٍ ديمقراطيَّة، أمَّا الثَّاني فقدْ نشأ تحتَ ضغطِ الاستعمارِ والهيْمنة المحليَّة، فكان وجودُهُ مشروطًا بالمقاومَةِ والتَّفاوض[4].

قبلَ التَّعرُّفِ على المسرحِ بمفهومهِ الحديث، شهِدَ المغربُ فرجاتِ شعبيَّة تميلُ للتَّمثيل[5]، كانت تُمارَس في الأسواق والسَّاحات، ولامستْ قضايا النَّاس اليوميَّة، كما تؤكِّدُ بوتيتسيفا بقولها: "الدراما وُلدت في السَّاحة"[6]. هذه الأشكالُ، رغم تصنيفها خارج المسرح، شكَّلت النَّواة الحقيقيَّة للفُرجة المغربيَّة.

إنَّ ما سُمِّيَّ لاحقًا بـ "تأورُب المسرح العربي"[7] لمْ يكُن ولادة، بل تطوُّرٌ فرضتهُ لحظةُ وعيٍ بأهميَّة هذا الفَنِّ في مُواجهة أزماتِ الأمَّة. ومعَ تجاربَ مثل مسرحيَّة "صلاح الدِّين" في المغرب، يتبيَّن أنَّ الرُّوَّاد الأوائل لجأُوا إلى تمثيلِ الرُّموز البطوليَّة لتجاوُزِ الإحباط[8]، فكانتْ عُروضهم مزيجًا مِنَ التأثُّر بالغرب واستدعاءٍ للتُّراث.

هذهِ "الهُجنة" لمْ تكُن تقليدًا أعمى، بل تلقِّيًا مُبدعًا، استوعبَ الوافد وتجاوَزَهُ، وأنتجَ شكلًا فُرجويًّا مغربيًّا خاصًّا، نابِعًا من غنائمِ الحربِ الثمينة[9]، يُعبِّر عن النَّاس بلغة أدائيَّة حيَّةٍ. فالمسرحُ الشَّعبيُّ المغربيُّ ليس فنًّا طارئًا، بل امتدادًا لسيرورةٍ فرجويَّةٍ عريقة، متجذِّرة في الحياةِ اليوميَّة، شكَّلت حجرَ الأساس الذي بُنيَت عليهِ هويَّة المسرح المغربيّ الحديث.

الأشكال ما – قبل المسرحية كَطقْسٍ مُعَاصر

عُدَّ المسرحُ منذ القدمِ فعلًا إنسانيًّا مركزيًّا ارتبط في نشأته الأولى بالطُّقوس والاحتفالات الجماعيَّة، خاصَّة تلك التي تُمارَسُ في سياقاتٍ دينيَّة وشبهِ دينيَّة. وإذا اعتمدنا التَّاريخَ الغربيَّ مرجعًا أساسًا، فإنَّ البداياتِ المسرحيَّةِ تُنسبُ غالبًا إلى الإغريقِ، الذين أضفَوْا على الممارسةِ الطُّقوسية طابعًا جماليًّا وتنظيميًّا صارمًا، حيثُ تمَّ الانتقالُ من الطَّقسِ الدِّينيّ العَفْوِيّ إلى العرض الدراميّ المنظَّم، لا سيما في إطار احتفالاتِ الإله "ديونيزوس"، إله الخمر والخصب، الذي شكَّلت أعيادُهُ مناسبةً لتجسيدِ التَّوَتُّرات النَّفسيَّة والاجتماعيَّة داخل الفضاءِ المُقدَّسِ، وتحويلها إلى تعبيراتٍ فنِّيَّة تحملُ سماتِ الدّراما الجماعية. ومن ثمَّ، اعتُبرت هذه الاحتفالاتُ نواةً أولى لتشكُّلِ المسرحِ بالمعنى الفنِّيّ الذي سادَ لاحقًا في الثَّقافة الأوروبيَّة.

ولا يقفُ المسرحُ الشعبيُّ عند حدودِ الحكيِ عن الماضي، بلْ أصبح بمثابةِ أرشيفٍ حيّ للهويَّة المغربيَّة المتحوِّلة، وفضاءً مفتوحًا للانزياحِ بين الثُّنائيَّات الكبرى: بين التُّراث والحداثة، بين الدِّينيّ واليوميّ، بين الرَّسميّ والهامشيّ. فهو مُختبر أدائيٌّ يجمع بين العفويَّة والتَّخطيط، ويُتيح إمكانيَّات متعدِّدة لإعادةِ تشكيلِ الوعيِ الثَّقافِيّ وتوسيع أفقِ التَّمثيل المسرحيّ المغربيّ.

وفي السِّياق المغربيّ، لمْ يكن المسرحُ الشعبيُّ بعيدًا عن هذِه الدِّينامية التَّاريخيَّة. فقد ارتبط هو الآخر بمنظومةِ الطُّقوس والمُعتقدات الشَّعبيَّة والدِّينيَّة التي شكَّلت على مرِّ العصور أرضيَّةً خِصبَةً لإنتاج تعابير فُرجويَّة متنوِّعة. ويُمكِنُ القولُ إنَّ

---

[4] محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ص: 6.

[5] ترى مارجوري بولتون أن الإنسان، ممثلا كان أو مشاهدًا، يحمل حبا غريزيا للتمثيل، وأن هذه الممارسة التعبيرية حاجة من حاجياته النفسية والاجتماعية. –تشريح المسرحية، مكتبة الانجلو المصرية، 1962، ص: 317، ترجمة دريني خشبة. يعلق محمد الكغاط: "وهذا يعني أن الإنسان البدائي نفسه عرف التمثيل، وما تلك الصور التي تنقل لنا عن الإنسان في أول ظهوره على الأرض وهو يقوم بإعادة تصوير ما عاناه طيلة يومه للحصول على قوته إلا بذرة أولى لتلك الأشكال "الما قبل مسرحية". محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ص: 13–14.

[6] تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، دار الفرابي، 1981، ص: 64، ت: توفيق المؤذن.

[7] نفسه، ص: 142.

[8] محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ص: 38–39.

[9] خالد أمين، هوامش دراسات الفرجة، الفاصلة للنشر، طنجة، ط1: 2023، ص: 47.

المسرح المغربيَّ الشعبيَّ نشأ بتجليَّاته المتعدِّدةِ منْ رحمِ التَّقاليد الاحتفاليَّة المتجذِّرة في الثَّقافة المحلِّيَّةِ، تلك التي ظلَّتْ حيَّةً في الوجدانِ الجمعيِّ للمغاربَةِ، وتشكَّلت عبر مُمارساتٍ رمزيَّةٍ وطبيعيَّة ذات أبعاد فنِّيَّة وتعبيريَّةٍ، نذكرُ من أبرزها:

– **الطُّقوس الدِّينيَّة والاحتفالات الصُّوفيَّة:** ويتجلَّى ذلك في مجموعة من الأشكال الفرجويَّةِ ذات الصِّبغة الرُّوحية، مثل طقوس "عيساوة" و"كناوة" و"بوجلود"، التي تتميَّز بعناصرَ إيقاعيَّة وجسديَّة وصوتيَّةٍ مُركَّبة. فهذه الفُرجاتُ تعتمدُ على تكرار الحركات الجسديَّة الجماعية، والإنشاد الطَّقسي، والتَّقمُّص الرَّمزي، ما يجعلها قريبةً من حيثُ الشَّكلِ والمضمونِ، من طقوس الجَوْقاتِ الإغريقيَّةِ التي كانت تُؤدَّى بأقنعةِ الماعز. ويُعزى هذا التَّشابُه –كمَا تشير بعضُ الدِّراسات– إلى كوْنِ هذه الطُّقوس تستقي من نفس المنبعِ الرَّمزيِّ، وهو الدِّين، باعتباره بنية فوقية تُنتِج أشكالًا تعبيريَّة ذات طابعٍ احتفاليٍّ وتمثيليٍّ[10]

– **الحِكاياتُ الشَّعبيَّة والسَّرد الشَّفهي:** لقدْ شكَّلت حلقاتُ الحكواتيِّ مجالًا فُرجويًّا غنيًّا ومتنوعًا، كان فيه السَّردُ الشَّفهيُّ وسيلةً لنقلِ المعرفةِ الجماعيَّةِ والحفاظِ على الذَّاكرةِ الثَّقافيَّة. ففي ساحات المُدن والأسواق، اعتادَ الحكواتيُّون أنْ يَرْوُوا قِصصًا شعبيَّةً وتاريخيَّةً تنتمي إلى التُّراث المشترك، من قبيل: "عنترة بن شداد"، و"سيف بن ذي يزن"، وغيرها من الحكايات البطولية والأسطوريَّة. وإلى جانبِ ذلكَ، برزتْ أشكالٌ فنيَّةٌ أخرى ذات طابعٍ شفهيٍّ وغنائِيٍّ، مثل "البساط" و"العيطة"، حيث يندمجُ الأداءُ الغنائيُّ بالحركةِ المسرحيَّة والتَّفاعل الجماهيريِّ، ما يمنحُها بُعدًا تمثيليًّا ضمنيًّا.

لقدْ جاءَت نشأةُ المسرحِ المغربيِّ بهذا المعنى مرتبطةً بحياةِ الجماعة، إذْ كان المسرحُ الشعبيُّ فنًّا يوميًّا يمارَسُ في إطار المناسبات الدِّينيَّة والاجتماعيَّة، دون الحاجةِ إلى مؤسَّساتٍ أو قاعاتِ عروضٍ رسميَّةٍ. غيرَ أنَّ هذه الممارسةَ التي كانتْ تقومُ على التَّفاعل العفويِّ مع المتلقِّي، عرفتْ تحوُّلاتٍ عميقةٍ مع دخولِ الاستعمارِ وبُروزِ خطابِ الحداثة، حيْثُ بدأ المسرحُ يأخذُ طابعًا مؤسَّساتيًّا، متأثِّرًا بالنَّماذجِ الغربيَّة في التَّنظيم والعرضِ والنَّصِّ. ومعَ ذلك، فإنَّ الأشكالَ الفُرجويَّةَ التَّقليديَّةَ لمْ تنقرِضْ، بلْ استمرَّت في أشكالٍ ثابتةٍ، مثل "مسرح الحلقة"، الذي حافظَ على حضورٍ رمزيٍّ قويٍّ، ممَّا ينمُّ عنْ أنَّ العلاقة العضويَّةَ بين المسرحِ والطُّقوس المغربيَّةِ تظلُّ علاقةً متجذِّرة يصعُبُ تفكيكُها أو تجاوزُها.

بَيْدَ أنَّ الحديثَ عن بداياتِ المسرحِ في المغرب، وفي العالم العربيِّ عمومًا، يبقى مَشُوبًا بالعديدِ من التَّناقضات والمزالقِ المنهجيَّةِ. فخطابُ البدايات، على الرَّغم من ضرورتِهِ، كثيرًا ما يكونُ خطابًا ملغَّمًا بإسقاطاتٍ أيديولوجيَّةٍ ومعرفيَّةٍ. وهذه واحدةٌ من الإشكاليَّاتِ الأساسية التي يُواجهها الباحثُ العربيُّ والمؤرِّخُ للمسرحِ. فعلى سبيل المثال، يُؤكِّدُ المنيعي بأنَّ المغاربةَ قدْ اطَّلعوا مُبكرًا على الفنون المسرحيَّةِ وتفاعلوا معها في سياقِ احتكاكِهِمْ بالحضاراتِ الوافدة، وأنَّهُم لاحقًا طوَّروا تقاليدَ فرجويَّة خاصَّةٍ بهم، أطلق عليها في مواضعَ مُختلفة أسماءَ مُتعدِّدة مثل: "الأشكال المسرحيَّة"، و"الفرجة الشعبيَّة"، و"أشكال المسرح التَّقليدي". غيرَ أنَّهُ يعودُ ليقول إنَّ المسرحَ كانَ غريبًا عنهم، وإنَّ ما قدَّموه لا يعدُو أنْ يكونَ "أشكالًا ما قبل مسرحيَّة"، وهُوَ تناقضٌ واضِحٌ في المقاربة (...)[11]

وبالنَّظر إلى هذا التَّناقض، يتبينَّ لنا أنَّ هذا الطَّرح يندرجُ ضمن أفقِ الخطابِ الأوروبيِّ المتمركزِ حولَ ذاتِهِ، والذي يُؤمنُ بـ "منطقِ التَّصوُّر المركزيِّ الأوروبيِّ" الذي يختزلُ المسرحَ في صيغتِهِ الغربيَّةِ الحديثَةِ، ويعتبرهُ النَّموذجَ الكونيَّ الوحيد، مُقابل

[10] أنظر: نوال بنبراهيم، الفرجة المغربية من الإبداع إلى التلقي، ضمن الفرجة والتنوع الثقافي مقاربات متعددة الاختصاصات، كتاب جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة 1، سنة 2008، ص: 57.

[11] المرجع السابق، ص: 57.

نفي الأشكالِ الفرجويَّةِ الأصيلة التي أنتجتها الشُّعوب الأخرى، ومنها المغاربةُ والعرب، وتصنيفها كأشكال بدائيَّة أو ما قبل مسرحيَّة[12].

إنَّ تجاوُز هذا الإشكالِ يتطلَّبُ العودَةَ إلى مرجعيَّتيْنِ أساسيَّتيْن: من جهَةٍ، المسرحُ الغربيُّ بحمولتهِ الثَّقافيَّة والتَّاريخيَّة، بما يُوفِّره من أدواتِ تحليلٍ ومنهجيَّات بحث؛ ومن جهةٍ أخرى، التُّراثُ المحليُّ بما يحتويهِ من حمولةٍ رمزيَّةٍ وتاريخيَّةٍ غنيَّة. ويكمن التَّحدِّي في تحقيقِ توازنٍ خلَّاق بين المرجعيْن، دون الوقوعِ في فخِّ التَّقليد الأعمى للنَّموذج الغربي، أو الانغلاق الماضوي الذي يُحوِّل التُّراث إلى كيان جامدٍ غير قابل للتَّجدُّد. فالمطلوبُ هو وعيٌ نقديٌّ يستطيعُ التَّفاعل مع الآخر دون ذَوبان، والاحتفاظ بالذَّات دون انكماش، في أفقٍ مسرحيٍّ مُنفتح على التَّلاقح الثَّقافيّ دون أنْ يفقد جذورَهُ المتأصِّلَة.

الذَّاكرة كفعل تَوثِيقيّ للمسرح الشعبي

"الذاكرة هي المخزن الذي تحفظ فيه التجارب لكي تستخدم في المستقبل.. فالماضي يصبح ماضينا لأنه على وجه التحديد موضوع تفكير. فرغم أننا لا نستطيع أن نغير الماضي، فإننا نستطيع أن نغير رأينا فيه ونبدل طريقنا في مجال استخدامه" – ميري ورنوك. 13

إذا كان التَّاريخ الرَّسميُّ يُخطُّ بأقلام السُّلطة أو من يُمثِّلها، فإنَّ المسرحَ المغربيَّ يُخلِّدُ الذَّاكرة الحيّة عبرَ الجسدِ والصَّوت والحركةِ، محوِّلًا الخشبةَ إلى سجلٍّ حيٍّ ينبضُ بتجارب الإنسان الجماعيَّة والفرديَّة. يتساءلُ هشام بن الهاشمي[13] عن مكانةِ التَّوثيقِ المسرحيّ في المغربِ: هلْ مردُّ غيابِ العناية به يعودُ إلى اعتبارِ المسرحِ فنًّا هامشيًّا وعابرًا، أو مجرَّد طقسٍ مناسباتيٍّ يرتبطُ بالمهرجانات واللِّقاءاتِ الظَّرفيَّة؟

على الرَّغم منْ تعدُّديَّة الرَّوافد وتسارُع التَّحوُّلات، راكَم المسرحُ المغربيُّ منذُ بداياتهِ في القرنِ العشرين تراكمًا نوعيًّا[14]، مُتجذِّرًا في الثَّقافة والتُّراث. وقد نبَّه عددٌ من الباحثينَ إلى أهمِّيَّة التَّوثيقِ بوصفه فعلًا إبداعيًّا يحفظ الهويَّة من التَّآكل، ويُعيد إحياءَ الموروث داخل الحاضرِ.

فالتَّوثيق ليس فعلًا تقنيًّا محايِدًا، بل هو ممارسةٌ إبداعيَّة تُعيد بعثَ الماضي في الحاضر، وتحمي الهويَّة من التَّشظِّي بين حداثةٍ طارئةٍ وتُراث آيلٍ للنِّسيان. ويُعَدُّ الطِّيّب الصّدّيقي أحدَ أبرزِ الفاعلينَ الذين الْتَفتوا إلى أهمِّيَّة توطينِ المسرَح داخلَ عمقِ الهويَّة المغربيَّة، إذْ انطلقَ من تجربةِ "المسرح العُمَّالي" التي اصطدمتْ بواقعِ طبقةٍ اجتماعيَّةٍ محرومة من الحدِّ الأدنى من التَّكوين المعرفيّ[15]، ما فرضَ عليه إعادةَ التَّفكير في شُروط التَّلقِّي وآلياتِه.

كان هذا المُنعطفُ إيذانًا بمرحلةٍ جديدَةٍ استندَت إلى التُّراث الصُّوفيّ والسَّرد الشَّعبيّ، فحوَّل الصّدّيقي المرويَّات الشَّفويّة المُتناثرة إلى بنياتٍ دراميَّة مُتماسكة[16]. ومعَ انتصارهِ لفضاءِ الفُرجةِ المفتوحة، واستلهامِهِ لأشكالِ الحلقةِ الشَّعبيَّة، جاءتْ

---

[12] أنظر: محمد بهجاجي: المسرح في المغرب، أفق السؤال، قراءات في النقد والإبداع، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة–سلسلة رقم 70 طنجة، الطبعة الأولى 2022، ص: 38.

[13] هشام بن الهاشمي، إشكالية بناء الذاكرة المسرحية، مجلة دراسات الفرجة، 5 نوفمبر 2020، https://furja.ma/ar/، (تم الاطلاع: 2025/06/29 على الساعة: 03:46).

[14] سعيد الناجي، مهنية المسرح المغربي مسارات وتقاطعات، ضمن كتاب جماعي: المسرح المغربي بين التنظير والمهنية، منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ص: 59.

[15] حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، ص: 126.

[16] هشام بن الهاشمي، المسرح المغاربي بين الشرق والغرب: من تفكيك التمركز إلى التشارك الإنساني، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1: 2024، ص: 150. وكذلك كتاب: أبحاث في المسرح المغربي، لحسن المنيعي، وبنية التأليف المسرحي بالمغرب، لمحمد الكغاط.

مسرحيُّة سيدي عبد الرَّحمان المجذُوب كتتويجٍ لهذه الرُّؤية، حيثُ استطاعَ تطويعَ الأشكالِ التُّراثيَّة لتخدمَ العرض المسرحيَّ من داخلِ الخصوصيَّة الثَّقافيَّةِ المغربيَّة[17].

هذا وإنَّ مساراتِ التَّوثيقِ المسرحيّ في المغربِ لمْ تكُن موحَّدة، لكنَّها تلتقي في هدَف واحدٍ: صيانةُ الذَّاكرة. ورغمَ سيْطرةِ النَّصّ المكتوبِ على عمليَّة الأرشفة، فإنَّ هذا الاختزالَ يغفلُ عن كوْن المسرحِ فنًّا أدائيا عابرًا، لا يُختزَل في بُعده الأدبيّ وحدَه، بلْ يُحتفى به في زمنيَّته، وفي لحظته التي تستعصي على التّكرار.

المسرح الشعبي بين التَّوثيق والمُقاومة

"إن الشبيبة المغربية كانت تنتعش بحلاوة الاستقلال، ثم لمست في المسرح حركة تكوين ومدرسة للتربية الوطنية، ووسيلة تساعد الجماهير على التخلص من الأمية ومواجهة المستقبل. وكان هدف المسرح هذا لم يظهر مع استرجاع الحرية، بل ظهر خلال سنوات المقاومة التي طبعت الحركة الوطنية، ثم برز بشكل أقوى في نوة الانتصار والشعور بالمشاركة في بناء البلد" د. حسن المنيعي18

في بنيةِ التَّجربةِ المسرحيَّة المغربيَّة، تتشابكُ جديلّتان مركزيّتان: جديلةُ التَّوثيقِ، بوصفها سعيًا لصونِ الذَّاكرة وتثبيتِ الهويَّة الجماعيَّة، وجديلةُ المقاومَة، باعتبارها فعلًا نقديًّا يسعى إلى مُساءلةِ الواقعِ ومُواجهة سُلطته. غيرَ أنَّ العلاقةَ بينَ التَّوثيق والمقاومةِ ليستْ تقابُلًا ثنائيًّا جامدًا، بلْ جدلًا حيًّا يعكسُ تعقيدَ الوظيفةِ الجماليَّة والسِّياسيَّة للمسرحِ داخل سياقٍ مغربيّ يتَّسمُ بالتَّحوُّل المستمرّ. من هُنا، تقتضي قراءةُ هذا المشهدِ النقديّ بِوعي المُنظِّر ويقظةِ الباحث.

تَطرحُ الأسئلة نفسَها بإلحاحٍ: لماذا نُقاوم؟ أهُوَ سعيٌ لتقويض المركزيَّةِ الغربيَّة؟ أم رفضٌ للاستعمارِ بنماذجه الاستيطانيَّة، والفكريَّة، والثَّقافيَّة؟ ثمَّ كيف تكون هذه المقاومة؟ هل عبر الانغلاق على ذاتٍ مُنهكةٍ والارتدادِ إلى ماضٍ مُؤَسْطر؟ أم بالانفتاحِ الخلَّاق على الآخر دون انمحاءِ الذَّات؟

لقد وُجدَ المسرحُ في جوهرِهِ لتقويضِ الطُّوباويَّات ومُساءلةِ الأنساقِ المُهيمنة التي تُثقل المجتمعاتِ عبر التَّاريخ وفي مُختلفِ الجُغرافيَّات. هذا الطَّابعُ الجذريُّ جعلهُ محطَّ اهتمامٍ عالميّ، وقادَ إلى ارتحالاتِهِ الثَّقافيَّة بين فضاءاتٍ مُتباينة حدَّ التَّصادُم أحيانًا. غير أنَّ التَّحوُّلات الجذريَّة في بنيَة العالم، وبروزِ أطروحاتِ ما بعد الاستعمار، قوَّضَتْ التَّصنيفات الجغرافيَّة القديمة (شَرق/غرب)، ليحلَّ محلَّها وعيٌ بتبايُناتٍ ثقافيَّة وسياسيَّةٍ عميقة، كَما أشار إدوارد سعيد، حيثُ تُنتجُ الذَّات الغربيَّة "الآخر" عبر تمثيلاتٍ مُشوَّهة، تُقصيه من التَّاريخ، وتحرمُهُ من إنسانيَّهِ المُشتركة[19].

في هذا السِّياق، تتبلورُ ملامحُ المقاومة في المسرح المغربيّ بِوصفها مُحاولةً للتَّحرُّرِ منَ الهيْمَنة الرَّمزيَّةِ الغربيَّة، ومن تبعيَّةٍ قائمةٍ على تمثيلاتٍ مُترسِّبة في الذَّاكرة. وقدْ اختار المبدعُ المغربيُّ في كثير من الحالاتِ الاحتماءَ بالمدوَّنة التُّراثيَّة العربيَّة والمغربيَّةِ كآليةِ مقاومةٍ[20]، لا عبرَ اجترارِ الفُلكلور، بلْ بتوظيفهِ جماليًّا لكسرِ التَّصنيفات الكولونياليَّة. من هُنا، يتمُّ تحطيمُ

[17] المرجع نفسه، ص: 150.

[18] حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الطبعة الثانية: 2001، ص: 72.

[19] المرجع السابق، ص: 19

[20] هشام بن الهاشمي، المسرح العربي: بين الخصوصية وأفق الاختلاف، ضمن: مجلة دراسات الفرجة ملف العدد: 13، مسارح الجنوب عبر العالم رؤى لا كولونيالية، نونبر 2022، ص: 37.

"الصندوق الإيطالي" واستعادة فضاءِ "الحلقة"، ويتمُّ تثويرُ اللُّغة المسرحيَّةِ عبْرَ استلهامِ طقوسٍ مثل "كناوة" و"عيساوة"، ليسَ كتعبيرٍ بدائيٍّ، بل كفعلٍ جماليٍّ مُقاوِم.

يرى فرانز فانون أنَّ التَّحرُّر لا يتحقَّقُ بمحاكاة المُستعمر، بلْ بهدمِ نسقِهِ الجماليّ. ويؤكِّدُ هومي بابا أنَّ المُحاكاة ليست خضوعًا، بل فعلًا هجينيًّا يُفرغُ نموذج المُستعمِرِ من مضمونِه، عبرَ تضخيمٍ استفزازيٍّ لأخطائِهِ البنيويَّة.

ورغمَ استلهامِ الصّدّيقي وبرّشيد للمنابعِ الغربيَّة تنظيرًا وترجمةً، فإنَّهُما حمَّلا أدواتِها بخطابٍ تفكيكيٍّ محليّ. استعانا ببندقيَّةِ بريخت، لكن لمْ يُطلِقا بها سوى رصاصًا معجونًا بتُرابِنا.

وعليه، فإنَّ المُقاومةَ الثَّقافيَّة، كما صاغها مفكِّرُو ما بعد الاستعمارِ (سعيد، لومبا...)، تقتضي مُراجعةَ مفهومِ الخصوصيَّةِ: ليستْ الخصوصيَّةُ ما يَفْصِل المسرحَ العربيَّ عن الغربيّ، بل ما يمنحهُ تفرُّدًا في صلب التَّبادلِ الثَّقافيّ العالميّ، دون السُّقوط في العُزلة والانغلاقِ[21].

إنَّ المسرحَ ليس أداةَ صراعٍ دمويٍّ، ولا مِنبرًا لرفضِ الآخر لمجرَّدِ أنَّهُ مُختلف، بَلْ هو فضاءٌ للتَّفاعل، للتَّناسجِ الثَّقافيّ، ولحوارٍ دلاليٍّ قادرٍ على استيعابِ الآخر دون التَّفريط في الذَّات. وهذا، كما يقول خالد أمين، هو جوهرُ المسرحِ العالميّ: أنْ نتحاورَ دون أنْ نذوبَ، وأنْ نختلِفَ دون أن نتقوقَعَ.

الخاتمة

لا يقتصرُ هذا البحثُ على قراءةٍ جماليَّةٍ للمسرحِ الشَّعبيّ المغربيّ أو إثباتِ موقعهِ في خارطَةِ المسرحِ العالميّ، بلْ يكشفُ عن وظيفتِه كفضاءٍ حيٍّ لإنتاجِ الهويَّة وتفكيكِ البُنى الخطابيَّة المُهيْمِنَة، منْ داخلِ الفضاءِ الشَّعبيّ بما يَحملهُ من رُموز، وطقوسٍ، وأسئلةٍ حولَ السُّلطة، والذَّاكرة، والمُقدَّس. وقدْ بيَّنت الدِّراسةُ أنَّ الجسدَ المسرحِيَّ لا يُختزَلُ في كونهِ أداةً أدائيَّة، بلْ يُعدُّ وسيطًا دلاليًا مشبعًا بتأويلاتٍ دينيَّةٍ وفلسفيَّةٍ واجتماعيَّة، مُنذ بداياته في الطُّقوس القديمةِ.

وتبرزُ الفُرجات الشَّعبيَّة كمُكوّنٍ مركزيٍّ في هذا المسرحِ، إذْ تشكّلُ مرجعًا ثقافيًّا أصيلًا ارتبطَ بالوعيِ الجماعيّ، ووجدَ صداهُ في التَّجاربِ المسرحيَّة الحداثيَّةِ التي واءَمَتْ بينَ الموروث المحليّ والتِّقنيَّاتِ الغربيَّة. ومن خلالِ توظيفِ مُقارباتٍ أنثروبولوجيَّة وسيميولوجيَّةٍ وسوسيُولوجيَّة، ساهمَ البحثُ في إعادةِ الاعتبارِ للثَّقافةِ الشَّعبيَّةِ باعتبارها مجالًا معرفيًّا مفتوحًا، يتجاوزُ الطُّروحات التَّبسيطيَّة نحوَ وعيٍ نقديٍّ يتفاعلُ مع تعقيدِ الهويَّةِ وتحوُّلاتها التَّاريخيَّة.

- المصادر والمراجع

- خالد أمين، المسرح والهويات الهاربة رقص على حد السيف، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة – سلسلة رقم 63.
- محمد الكغاط، بنية التأليف المسرحي بالمغرب، ط1: 1986، دار الثقافة للنشر والتوزيع الدار البيضاء.
- عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة مصر، الطبعة الأولى: 2023.
- مارجوري بولتون، تشريح المسرحية، مكتبة الانجلو المصرية، 1962.

[21] المرجع نفسه، ص: 43.

- تمارا الكسندروفنا بوتيتسيفا، ألف عام وعام على المسرح العربي، دار الفارابي، 1981.
- خالد أمين، هوامش دراسات الفرجة، الفاصلة للنشر، طنجة، ط1: 2023.
- نوال بنبراهيم، الفرجة المغربية من الإبداع إلى التلقي، ضمن الفرجة والتنوع الثقافي مقاربات متعددة الاختصاصات، كتاب جماعي، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، الطبعة 1، سنة 2008.
- محمد بهجاجي: المسرح في المغرب، أفق السؤال، قراءات في النقد والإبداع، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة–سلسلة رقم 70 طنجة، الطبعة الأولى 2022.
- هشام بن الهاشمي، إشكالية بناء الذاكرة المسرحية، مجلة دراسات الفرجة، 5 نوفمبر 2020، https://furja.ma/ar/.
- سعيد الناجي، مهنية المسرح المغربي مسارات وتقاطعات، ضمن كتاب جماعي: المسرح المغربي بين التنظير والمهنية، منشورات مجموعة البحث في المسرح والدراما، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان.
- هشام بن الهاشمي، المسرح المغاربي بين الشرق والغرب: من تفكيك التمركز إلى التشارك الإنساني، فضاءات للنشر والتوزيع، ط1: 2024.
- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، الطبعة الثانية: 2001.
- هشام بن الهاشمي، المسرح العربي: بين الخصوصية وأفق الاختلاف، ضمن: مجلة دراسات الفرجة ملف العدد: 13، مسارح الجنوب عبر العالم رؤى لا كولونيالية، نونبر 2022.