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

جدلية النص/ العرض في النقد المسرحي المغربي المعاصر: مقاربات متقاطعة

الطالبة الباحثة حفيظة مبروك

إشراف د. أحمد توبة

مختبر أبحاث التكامل المعرفي في العلوم الإنسانية والاجتماعية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالمحمدية

جامعة الحسن الثاني

استلام البحث:22-12-2024 مراجعة البحث :24-01-2025 قبول البحث:16-02-2025

الملخص

إن ما يميز الخطاب المسرحي عن باقي الخطابات الأدبية والفنية هو ازدواجية الخطاب فيه؛ فهو نص وعرض. ولعل هذا الحضور المزدوج قد شكّل أحد الانشغالات الكبرى للنقد المسرحي، سواء في الوسط الغربي أو العربي.

اهتم النقد المسرحي المغربي المعاصر بثنائية النص والعرض، واختلفت المقاربات النقدية التي تبناها الباحثون في دراسة هذه الثنائية الخطابية.

تحاول هذه الورقة العلمية البحث في التوجهات النقدية التي استند إليها كل من الدكتور محمد الكغاط والدكتور حسن المنيعي في مقاربة جدلية النص / العرض في الخطاب المسرحي.

الكلمات المفتاحية: النقد المغربي، الخطاب المسرحي، القالب المسرحي، مسرح الدراما، مسرح ما بعد الدراما.

Abstract:

What distinguishes theatrical discourse from other literary and artistic discourses is the duality of discourse in it; it is text and performance. Perhaps this dual presence has constituted one of the major concerns of theatrical criticism, whether in the Western or Arab milieu. Contemporary Moroccan theatrical criticism has been interested in the duality of text and performance, and the critical approaches adopted by researchers in studying this rhetorical duality have differed. This scientific paper attempts to investigate the critical orientations on which Dr. Muhammad Al-Kaghat and Dr. Hassan Al-Munaie relied in approaching the dialectic of text/performance in theatrical discourse.

Keywords: Moroccan criticism, theatrical discourse, theatrical form, drama theatre, post-drama theatre.

مقدمة

يقتضي فن المسرح الكلمة والفعل، القول والحركة، المسموع والمرئي، الثابت والمتحول، وهي ثنائيات تندرج ضمن ثنائية أشمل وهي النص والعرض. وحينما نستحضر هذه الثنائية الخطابية، فإننا نعود إلى نشأة المسرح اليوناني ومقوماته الدرامية التي جعلت النص مادة مهيمنة، والعرض جزءا تابعا وخاضعا لبنيات النص. فهل ظل المسرح وفيا للتقعيد الأرسطي؟ وهل يمكن الحديث عن عرض مسرحي في تغييب تام للنص الدرامي؟

لقد شهد المسرح المعاصر حركية وسيرورة متجددة باستمرار، بفعل التجريب الذي ينطوي على التغيير والثورة على المألوف، وبذلك ظل البحث عن الممكن المغاير لصيقا بفن المسرح، كما ظل البحث عن جوهر المسرح الذي هو في الأصل فرجة واحتفال، دافعا لتحريك ثنائية النص والعرض والبحث عن اتفاقيات مسرحية جديدة لمكونات الفعل المسرحي.

من الطبيعي أن يساير النقد المسرحي المغربي التيارات النقدية الغربية، وأن يتأثر بما يشهده المسرح من حساسيات جديدة. لذلك كان مما اهتمت به الدراسات النقدية ثنائية العرض والنص في الخطاب، والتفاعلات الممكنة بينها. وهو ما يدفعنا إلى طرح التساؤلات التالية: ما هي المسارات التي عرفها النقد المسرحي بالمغرب؟ كيف تلقى النقد المسرحي المغربي الحركية التي يشهدها المسرح؟ ماهي الأسئلة والقضايا التي أفرزتها جدلية النص والعرض في السياقات المسرحية العربية والمغربية؟ تركز هذه الورقة البحثية على النقد المسرحي المغربي، وعلى المقاربات التي استند عليها كل من الدكتور محمد الكغاط والدكتور حسن المنيعي في تناول جدلية النص والعرض في الخطاب المسرحي.

1. في محاولة الاقتراب من النقد المسرحي المغربي:

يدفعنا الحديث عن المسرح المغربي إلى البحث في نشأته وحركيته في الإبداع الفني إنتاجا ونقدا، ولعل ما يتحصّله الباحث ويتواتر في الدراسات المسرحية المغربية، هو أن الفن المسرحي يوناني المنشأ، وأنه وافد على الثقافة العربية والمغربية؛حيث كان للبيئة اليونانية السبق في تهيئة الشروط والإمكانات التي أخرجت الفن المسرحي إلى الوجود شكلا تعبيريا يستند إلى أسس ومقومات فنية وإبداعية.

إن المسرح الذي أرست قواعده الشعرية الأرسطية قد تمثلت إرهاصاته الأولى فيما يعرف بالظواهر المسرحية، هذه الأخيرة ارتبطت بالوجود الإنساني مهما تباعدت أزمنته وتعددت أمكنته.

يحق لنا انطلاقا مما سبق أن نصوغ جملة من التساؤلات: هل يظل المسرح الشكل التعبيري الغريب عن الحضارة العربية رغم أن جذوره واحدة؟ هل بات من المستحيل الحديث عن صيغة مسرحية عربية في سياق نشأة المسرح اليوناني وظهور النموذج المسرحي؟ هل واكب النقد المسرحي عملية الإبداع المسرحي منذ بواكيرها الأولى؟ ماهي المسارات الإبداعية والنقدية التي قطعها المسرح المغربي في محاولته التأسيسية والتأصيلية؟

مما لا شك فيه أن الإنسان العربي والمغربي خصوصا قد كانت له ممارساته الفردية والاجتماعية والتي،" تبلورت تلقائيا ودون وساطة أجنبية في إطار طقوسية تستمد تقاليدها وإيقاعاتها من الجسد المغربي عبر احتفالاته الدينية والشعبية، طقوسية تجسدت معالمها في أشكال ما قبل مسرحية مثل الحلقة والبساط، وسيدي الكتفي وسلطان الطلبة وغيرها من الظواهر والشعائر التي تقوم على السرد والحكي، وتعتمد وسائل تعبيرية مثل الإيماء، والرقص، والحركة والغناء

والموسيقى"[1]؛ وهذه الظواهر المسرحية إن لم يقدّر لها أن تدشن لولادة المسرح، فإنها مع ذلك تمثل ذاكرة ثقافية يمكن لها أن تؤصل لممارسة مسرحية عربية، وأن تؤسس لعلاقة بين المسرح والظاهرة المسرحية في أبعادها الشكلية والمضمونية.

لقد مثل ظهور النص الدرامي اليوناني البداية الفعلية للمسرح، فكان للأدب بذلك إسهام كبير في بلورة الفن المسرحي وتقعيد مقوماته وأسسه الفنية، كما " يؤكد تاريخ الأدب الغربي عبر تراكماته أن النقد المسرحي قد ظل ملازما للمسرح يمارس فيه وظيفة التعليق والتفسير، والتوجيه. وليس من شك في أن النقد المسرحي اليوناني كان أول من فعل ذلك انطلاقا من المسابقات المسرحية التي كانت تقام بمناسبة أعياد الإله ديونيزوس، وما سجله الشعراء الكبار من آراء حول المسرح وكذا توجهاتهم الفنية لإرساء قواعد الدراما"[2]. ورواية " الضفادع" للشاعر اليوناني "أرستوفان" كانت عملا نقديا يسائل أعمال شعراء التراجيديا الثلاث: أسخيلوس، سوفوكل ويوربيدس؛ كما أن كتاب " فن الشعر" لأرسطو جهد نقدي وتصور تأسيسي للشكل المسرحي، نستدل من خلاله على حضور الممارسة النقدية ومواكبتها للإبداعات المسرحية اليونانية.

فهل واكب النقد نشأة المسرح في الأوساط الأدبية والفنية المغربية وتتبع سيرورته؟ وكيف تجلت بداياته وتنوعت مساربه، وتحولت رؤاه لتتجاوز البحث في الخطاب الظاهر إلى الكشف عن المحجوب؟

لقد كان للبعثات الفرنسية والجولات المسرحية المشرقية بالمغرب تأثير في المناخ الأدبي والفني، حيث منحت البداية الفعلية للمسرح المغربي الذي تأسس في مراحله الأولى على الترجمة والتقليد الغربي، واتخذ بعدها شكل كتابة نضالية إبان فترة الاستعمار، تزعمتها الحركة الطلابية، أسهمت في التأسيس للمسرح الاحترافي ولمسرح الهواة، لتبدأ بعدها محاولات التأصيل والتجريب في المسرح المغربي.

مثّل مسرح الهواة ذاكرة حقيقية للمسرح المغربي،حيث تضافرت جهوده مع جهود الباحثين والمختصين في المسرح من أجل خلق مسرح عربي مغربي يستجيب للتطلعات المجتمعية الراهنة، وبذلك " تعدد المتدخلون في المسرح المغربي، وتراكمت إنجازاته بفضل الهواة والمحترفين، وبفضل الجامعيين كتابا ومخرجين ونقادا وباحثين ، وليس لأحد أن ينكر هذا التطور الطبيعي، لأنه إنكار يشكك في ارتباط المسرح المغربي بالجامعة وبالحركة الطلابية في البداية، ثم بالممارسة المسرحية التجريبية، ثم بالتفكير المسرحي كما بلوره النقاد والباحثون" [3].

عرف النقد المسرحي المغربي سيرورة تمثلت محاولاتها الأولى في كتابات ذاتية سطحية، تفتقر إلى السند الأكاديمي والمنهج النظري الذي يجعل منها عملا نقديا جادا، لترسم لنفسها فيما بعد طريقا نحو الموضوعية، وممارسة نوع من التفكير العميق في الإنتاجات المسرحية، وذلك بالانفتاح على النظريات المسرحية الغربية، وقراءة العمل الإبداعي من الداخل وحلحلته من أجل تشكيل وعي معرفي بمقومات الإبداع المسرحي ، وتوجيهها، من جهة أولى، لأداء وظيفتها التأثيرية والجمالية، ومن جهة ثانية للتأصيل لمسرح عربي مغربي وتشكيل الهوية المسرحية المغربية.

إن النقد في حد ذاته، عملية إبداع من منطلق أنه يضيئ جوانب معتمة، ويعالج إشكالات ظلت مستعصية على المبدع، ولعل هذا الأمر هو ما حذا بالمؤلفين إلى إلباس أعمالهم الإبداعية طابعا نقديا وتضمين كتاباتهم أسئلة نقدية؛ وهو ما يجيز لنا التأكيد على وجود تبادل وتداخل بين الأدب والنقد على اعتبار أن " الأثر هو دائما نقدي كما أن النقد أيضا هو دائما أثر أدبي " [4].

نميز في الحديث عن سيرورة النقد المسرحي المغربي، بين ثلاث محطات أساسية طبعت الممارسة النقدية بالمغرب، وينبني هذا التمييز، الذي ندرجه فيما يستتبع، على طبيعة الممارسة النقدية ووظيفتها الأدبية، وكذلك على مدى بنينتها على أسس نظرية ومنهجية:

النقد الانطباعي:

ما من شك أن كل عملية إبداع أدبي وفني تلازمها عملية نقدية، والنقد على حد تعبير عبد الرحمان بنزيدان "مداخلة معرفية في حقل الأدب، وهي مداخلة تسعى إلى تقييم وتصحيح العمل المسرحي،"[5] وبحكم أن المسرح كان فنا طارئا على الثقافة المغربية، فإن البدايات النقدية لا تغدو أن تكون تعبيرا ذاتيا أو تعليقا وتفسيرا يركز على الجانب الأدبي دون الفني، ويخضع الفن المسرحي لأدوات التحليل والتفسير الأدبية.

يفهم من هذا أن النقد المسرحي لم يتشكل في بداياته كخطاب ينظر إلى العمل المسرحي في كليته، أي من حيث هو أدب وفن، ولغة فنية تنبني بموازاة لغة أدبية، وحتى إن غلّب الجانب الأدبي على الجانب الفني ، فإنه لم يكن نقدا أدبيا مكتمل الأسس والمناهج ، يختص بدراسة الأساليب وتمييزها، ويتقصد الوقوف على منحى الكاتب وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء"[6]، وإنما كان خطابا إيديولوجيا، سياسيا، يركز على المضامين الفكرية لخدمة الظرفية

السياسية التي كان يعيشها المغرب، ويحرض على مقاومة ومجابهة الاحتلال الغربي. فقد كان متزعمو الحركة الوطنية، والذين كانت غالبيتهم من الأدباء، يمارسون نقدا سياسيا يخدم بالدرجة الأولى أهداف وطنية وسياسية، " وتشهد العديد من الأبحاث الأكاديمية التي أنجزت في هذه الفترة أن الجمهور المغربي قد أقبل على الفن المسرحي الجديد بحماس وشغف، لأنه وجد فيه متنفسا للكبت السياسي، ومنطلقا لآماله في الحرية والاستقلال والوحدة الترابية"[7].

كما انبرى الصحفيون إلى التعليق على الأعمال المسرحية في صفحات الجرائد " فمنهم من رحب لظهور هذا الفن و[أثنى] على سموه ومنفعته، ومنهم من انطلق فورا في غمار النقد الخالص موجها رماحه إلى أصحاب الفرجات، وبعد ذلك إلى الجمهور، وذلك إما بتسجيل عيوبه أو التركيز على شدة انتباهه"[8].

وفي هذا السياق يمكن القول أن الكتابة النقدية تمثلت في هذه المرحلة في شكل محاولات غير ملتزمة بتيار نقدي أو بمناهج معينة، حيث " انحصر نقد النصوص في الضوابط الصارمة التي تقتضي ضبط المعلومات التاريخية والدينية، والتأكد من سلامة اللغة والأسلوب، والتمرن على الأداء السليم والبليغ بالشكل الذي يثير الإعجاب ويرضي تطلعات المتفرجين"[9]، كما اتخذت الكتابة النقدية طابعا عاما يرتكز على فهم بسيط للظاهرة المسرحية، وكانت " بمثابة وجه من وجوه البحث عن الذات والهوية النقدية المغربية الشيء الذي يفسر ضعفها الفكري وبعدها عن كل تحليل منطقي موضوعي يتوغل إلى جوهر العمل المسرحي بدل الوقوف على مظاهر السطحية"[10].

النقد الأيديولوجي الاجتماعي:

يمكن موضعة هذه المرحلة تاريخيا في السنوات التي أعقبت حصول المغرب على الاستقلال، كما يمكن ربطها بالتحولات المجتمعية التي شهدتها الأوطان العربية خاصة بعد هزيمة 1967، حيث تشكل وعي بالدور الاجتماعي الذي يؤديه الأدب بشكل عام والفن المسرحي على وجه الخصوص، من حيث كونه تمثيلا للواقع، ونقلا لخصوصياته وطبائعه وتطلعاته، وكذلك " على اعتبار الدور الاجتماعي للمسرح كجزء من أجزاء البناء الفوقي وكمؤسسة يلتقي المجتمع بها من أجل تأكيد ذاته وإعادة إنتاجها أو نفيها من أجل خلق رؤية جديدة للعالم" [11]. واستند بذلك النقد المسرحي على منهج اجتماعي " كان

يروم تحقيق تحليل أعمق للظاهرة المسرحية معتبرا النتاج المسرحي واقعا موضوعيا أي شكلا من أشكال الوعي في ذهن المبدع ، بمعنى أن العمل المسرحي ما هو إلا إدراك للواقع حيث يتلاقى ويتفاعل الذاتي والموضوعي تفاعلا إيجابيا" [12].

وبناء على ما سبق، يظهر لنا أن النقد في هذه المرحلة التي انفصل فيها، بشكل جزئي، عن الذاتية وعن كونه خطابا قصديا يخدم القضايا الوطنية ويتشبع بقيم الوحدة والحرية والاستقلال، قد سقط في موجة الخطابات الاجتماعية التي تعالج قضايا المجتمع وإشكالاته، تحكمه إيديولوجيا جديدة من نوع اجتماعي، تحاول أن تعكس الواقع الاجتماعي أو تغيره؛ فكان النقد بذلك ينصب على تحليل المضامين الفكرية وإشباعها بإيديولوجيات اجتماعية تتجاوز الوعاء الفكري الذي يعبر عنه النص، وتغيّب في المقابل ما تكتنزه النصوص من دلالات، ولا تتجه إلى إبراز المقومات الفنية والجمالية التي تحقق شعرية الخطاب المسرحي ، كما لا تبحث فيما يميز الشكل المسرحي عن باقي أشكال الخطاب الأدبي. وهو الأمر الذي تنبه له النقاد المغاربة من أمثال حسن المنيعي، عز الدين بونيت، عبد الرحمان بنزيدان...وغيرهم الذين دعوا إلى ضرورة الانفتاح على المناهج النقدية الغربية والمشرقية، والاستناد إلى النظريات الأدبية وما تشهده الحقول المعرفية من طفرات وتحولات من شأنها أن تفيد في مجال الإبداع والنقد الأدبي.

النقد المنهجي الأكاديمي:

يمكن القول أن النقد المسرحي، في هذه المرحلة التي أعقبت المرحلتين السابقتين قد أصبح أكثر علمية، حيث انفتح على مناهج ونظريات بنيوية وسيميائية اشتغلت على العمل المسرحي من منظور أدبي وفني، بمعنى أنه" أصبح يعطي [للتجارب المسرحية] معناها الممكن من خلال إبداعية المسرح المغربي كعرض"[13]. وقد كان للدرس الجامعي أثر في التعريف بالتيارات النقدية الحديثة وتقريبها، ثم إثارة النقاش حولها وجعلها مواضيع للدراسة والبحث سواء في إطار البحوث الأكاديمية أو الملتقيات والندوات العلمية.

وقد نتج عن انفتاح النقد المسرحي على مدارس واتجاهات نقدية غربية، ظهور محاولات لتأصيل الظاهرة المسرحية المغربية والعربية عموما، حيث ظهرت تجارب مسرحية مغربية استندت على توجهات متعددة: كالمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد ، والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير ، ومسرح النفي والشهادة مع محمد مسكين، ثم المسرح الفقير مع عبد المجيد سعد الله ، كما" بدأت الدراسات النقدية المسرحية تصرح بضرورة البحث عن صيغ جديدة تتماشى وتلك التطورات

التي أصبح يعرفها النقد الحديث، بمعنى أن الأسئلة التي تطرح في مجال النقد المسرحي أصبحت حاليا تتجه نحو التخصيص ، أي نحو البحث عما يميز شكل الخطاب المسرحي عن غيره من أشكال الخطاب الأدبي"[14].

يمكن القول إجمالا أن مرحلة النقد المنهجي الأكاديمي قد فتحت الباب على مصراعيه لتناول الظاهرة المسرحية، وشكلت منعطفا جديدا للانتقال من مرحلة التأسيس إلى مرحلة التأصيل والتجريب في المسرح المغربي، وذلك من خلال مقاربة المكونات الدرامية وإدراك ديناميا‌تها وعلائقها وتفاعلاتها الكلية.

وإذا كان الخطاب المسرحي يمتاز عن الخطابات الأدبية من حيث أنه خطاب يؤلف بين الأدب والفن، الكلمة والحركة، المسموع والمرئي، فإن هذه الخاصية قد استوجبت البحث عن الآليات والمناهج النقدية التي تقارب الإبداعات المسرحية في شموليتها، فأثيرت بذلك جدلية النص والعرض المسرحي التي تمت مقاربتها وفق تصورات وثنائيات متعددة: الشكل والمضمون، الجزء والكل، التماثل والتفاضل، الثابت والمتغير، الزمني واللازمني، الحاضر والغائب...، كما ظهرت تيارات وتوجهات مسرحية مختلفة: ترجّح الواحد منهما على الآخر، أو تلزمهما على طرفي معادلة مسرحية متكافئة.

فكيف تناول النقد المسرحي المغربي ثنائية النص والعرض، في ظل هذه الآراء والمواقف المتباينة؟

1. ثنائية النص/ العرض في النقد المسرحي المغربي:

لقد كان من الطبيعي أن تثار ثنائية النص/ العرض في سياق التأصيل للمسرح والبحث عن هويته، وكذلك في سياق الحديث عن الكتابة الركحية. وإذا كانت مسألة الشكل والمضمون على مستوى الكتابة النصية قد وصلت إلى نقطة النهاية، وكان للنقد كلمته في التأكيد على أنها وحدة متكاملة ولا يصح منهجيا وعلميا أن تتم دراستهما بشكل منفصل؛ فإن جدلية النص/ العرض لازالت تطرح آراء ومواقف مختلفة، خاصة في سياق التداعيات التي تربط المسرح بالفرجة وبالأدائية، وتعود بالفن المسرحي إلى جذوره الأولى في محاولة للبحث عن كينونته وماهيته.

بناء على ما سبق، نحاول في تناولنا لثنائية النص / العرض في النقد المسرحي المغربي أن نعرض لإسهامات النقاد والباحثين المغاربة، والكشف عن رؤيتهم النقدية للخطاب المسرحي، وذلك من خلال التركيز على الأعمال النقدية لكل من الدكتور محمد الكغاط والدكتور حسن المنيعي.

2-1 ثنائية النص والعرض وإشكالية البحث عن قالب مسرحي عربي مغربي في المنظور النقدي لمحمد الكغاط:

إن تجربة محمد الكغاط وإسهاماته في مجال المسرح تجربة مهمة، لأن هذه الشخصية العلمية قد اقتحمت المسرح من كل مداخله: تأليفا وتمثيلا وإخراجا ونقدا، " والحال أن محمد الكغاط بدأ المسرح ممثلا، وبقي وفيا لهذا الانتماء في بلورة مشروعه المسرحي، حيث بدأ يؤلف للمسرح من موقع الممثل، فكان أن تمازجت عند تجربته حدود التأليف والإخراج والتمثيل"[15]. ولعل هذا المعطى يثير بدواخلنا جملة من التساؤلات: ماهي المقومات الفنية والجمالية التي بنى عليها محمد الكغاط مشروعه المسرحي؟ وما حدود انفتاحه على التجارب والدراسات النقدية الغربية والعربية؟ وما هي إسهاماته الفكرية والنظرية في بناء قالب مسرحي مغربي وعربي؟

لعل الإجابة عن التساؤلات التي طرحناها، نجدها في الاعمال الدرامية لمحمد الكغاط، وكذلك في كتاباته النقدية المسرحية، وبخاصة منها كتابه " المسرح وفضاءاته"، والذي يعد في نظرنا عملا قيّما، ومحصلة مشروع مسرحي بدأه الناقد في فترة الدراسات الجامعية.

سعى الكغاط في مشروعه المسرحي إلى البحث عن قالب مسرحي عربي، فإلمامه الواسع بتاريخ المسرح اليوناني وبمقوماته الدرامية، وكذلك انفتاحه على النظريات والدراسات النقدية الغربية، وبحثه في الظواهر المسرحية العربية،إضافة إلى قناعته بأن المسرح رافق الإنسان منذ نشأته؛ كل ذلك قد بلور لديه رؤية نقدية تستهدف إيجاد صيغة مسرحية عربية، تتوافق مع الخصوصية الثقافية العربية وتستثمر الأشكال الفرجوية الشعبية من حيث كونها ظواهر مسرحية،يجد فيها المسرح العربي كل مقوماته من حوار وتمثيل وجمهور.

إن ثنائية النص/ العرض في الخطاب المسرحي حاضرة في قلب التفكير الأكاديمي للكغاط حيث يقول " وإذا كنت قد مارست المسرح تمثيلا وتأليفا وإخراجا [..]، فإنه من الحق الإقرار بأن دراستي الجامعية هي التي نبهتني إلى ما تعرفه الساحة المسرحية العربية من آراء ونظريات في المجال. وعندما أعددت رسالة حول المسرح لنيل دبلوم الدراسات العليا اتجهت إلى الجانب الأدبي غير أنني كنت أشعر، وأنا أحلل النصوص، أن جانب العرض كان حاضرا دائما"[16]. وهذه الثنائية الخطابية ستشكل، إضافة إلى ذلك، منطلق البحث عن القالب المسرحي المغربي العربي لدى الكغاط، وأرضية لطرح تساؤلات عميقة عن صيغة الفعل الدرامي، وشكل المعادلة المسرحية: أين يتجه تفكيرنا عندما نذكر عبارة المسرح؟

هل نفكر في النص أم في العرض؟ ما هو الجانب الذي يخطر بذهننا عندما نتحدث عن القالب المسرحي؟ أهو جانب النص وقالبه؟ أم جانب العرض وقالبه؟[17]

ولعل هذا الطرح الفكري الذي يقدمه الناقد، ينم عن نضج ووعي عميق بالمسرح وبالفرجة بشكل عام، وكذلك عن إطلاعه على التوجهات النقدية والمنعطفات التي يشهدها مجال الإخراج المسرحي الغربي وبخاصة مع: برتولد بريشت، أنطونان أرتو، جيزري غروتوفسكي وغيرهم. كما يكشف في مقابل ذلك عن تتبع الكغاط للحركية التي يشهدها المسرح العربي،وإسهامات المؤلفين والمخرجين من كافة الأقطار العربية: توفيق الحكيم ، يوسف إدريس ، يوسف العاني، عز الدين المدني، الطيب الصديقي...

يرى محمد الكغاط أن النص الدرامي" بعض المسرح وليس كل المسرح، وعلينا ونحن نعود إلى أصولنا المسرحية أن نعود إلى كل وسائل التعبير" [18]، وبناء عليه، يظهر لنا أن الرهان الحقيقي الذي يوجه رؤية الكغاط للشكل المسرحي العربي هو المسرح في كليته، بمعنى المسرح الذي لا يلغي النص الدرامي أو يقلل من أهميته، ولكنه مسرح يرتكز على الفرجة، يمتح منها خصوصيته الثقافية، ويوظف أشكالها التعبيرية هنا والآن من أجل إحداث الأثر والتأثير في المتفرج. فالمسرح من منظوره فعل فرجة، يكون فيه العرض الفيصل لإثبات الوجود، أما النص فواحد من الثلاثة التي تقوم عليها الفرجة المسرحية: النص، الممثل، الجمهور.

والظاهر في الكتابات الدرامية للكغاط أنه انطلق من الخصوصية الثقافية التي تميز البيئة العربية بشكل عام، والبيئة المغربية على وجه الخصوص، فاختياره لشخصية "السمايري" في نصوصه الدرامية، يؤكد على عودته للثرات الفرجوي المغربي، وبحثه في الظواهر المسرحية المغربية لبنينة صيغة مسرحية عربية، كما يؤشر على فرجوية النصوص الدرامية التي يكتبها الكغاط.

يتبين من خلال ماسبق، أن طموح الكغاط هو طموح فرجوي، كما أن اختياره في البحث عن القالب المسرحي العربي هو اختيار دراماتورجي ينظر إلى المسرح في شموليته، يستحضر اللغة السمعية والبصرية للمسرح. وهو ما نستدل عليه من خلال نصوصه الدرامية ومرتجلاته الثلاثة التي تكثف من الإرشادات المسرحية الحركية، والجماليات المشهدية. فإذا كان

توفيق الحكيم يراهن على النص الدرامي في التأصيل للمسرح العربي من خلال إقراره بأن نصوصه هي نصوص ليست للعرض، فإن الكغاط على خلاف ذلك يؤكد أن نصوصه لا تكتمل إلا بإخراجها عروضا مسرحية.

يمكن القول أن إسهامات محمد الكغاط في التأسيس لقالب مسرحي عربي تنم عن وعي فكري جاد، ينبني على منهج يستحضر إشكالات المسرح وقضاياه، كما يكشف عن انغماسه في عمق الفعل المسرحي؛ " لقد توفق الكغاط في المساهمة بشكل إبداعي في البحث عن صيغة عربية للتداولات المسرحية ونجح في إعادة الفعل المسرحي المغربي إلى أصوله دون تضخم نقدي، ودون ضوضاء، بل عمد إلى استدعاء عناصر الفرجة الشعبية في بعدها الجمالي والمشهدي، وترك للنص دوره الطبيعي دون أن يراهن عليه بشكل أساسي في صناعة الفرجة. ولعل في هذه الخصوصية يكمن الفرق بين محاولة الكغاط وبين أغلب المحاولات العربية التي راهنت على كتابة النص بحثا عن صيغة مسرحية عربية.[19]

2-2 من مسرح الدراما إلى مسرح مابعد الدراما: نحو مقاربة مغايرة لثنائية النص والعرض عند حسن المنيعي:

لقد خصص الدكتور حسن المنيعي جهده الفكري والعلمي للمسرح بشكل عام، وتركزت أبحاثه، على وجه الخصوص، في مسارات المسرح المغربي وتحولاته؛وهو جهد استهله بإعداده لأول دكتوراه المسرح بالمغرب سنة 1970، وتابعه بتأسيسه الدرس الأكاديمي المسرحي بالجامعة المغربية؛ثم استكمله بأعمال ودراسات علمية ونقدية في المسرح تجلت عبر مؤلفات ومقالات علمية بسط فيها المنيعي رؤيته النقدية، مما يجعل تجربته العلمية والمعرفية تجربة غنية، تستحضر الأبعاد البحثية الغربية والعربية، وتواكب ما يستجد في حقل الدراسات النقدية المسرحية.

تمكّن قراءة أعمال المنيعي من استجلاء المنهج الذي اعتمده في تناول القضايا والإشكالات المسرحية، حيث يستحضر في أبحاثه البعد الكوني والإنساني للمعرفة، كما تتسم أعماله برؤية شاملة وتكاملية للظواهر الفنية والثقافية؛ وانطلاقا من ذلك، نحاول أن نتبين كيفية مقاربة حسن المنيعي لثنائية العرض/ النص في الخطاب المسرحي.

إن تشبّع المنيعي بفكرة المثاقفة، جعل أعماله النقدية بمثابة جسور ممتدة بين الأصالة والمعاصرة، الثقافة العربية والثقافة الغربية، النماذج الأجنبية والنماذج المحلية، ورؤيته هذه تنبع من قناعته بكونية المعرفة، وحتى إن اشتغل الفكر بخصوصياتها فإن ذلك لا يلغي عنها سمة الكونية.

وبناء عليه، فقد قارب المنيعي ثنائية النص والعرض في الخطاب المسرحي وفق سياقين مختلفين، يتمثل الأول في الممارسات المسرحية التقليدية أو ما يعرف بمسرح الدراما، أما الثاني فيتجلى في مسرح ما بعد الدراما.

لقد كان للشعرية الأرسطية ولشراح كتاب فن الشعر، وإلى وقت طويل، فصل القول في هيمنة النص وسلطته في بلورة وإخراج العرض المسرحي، حيث شكل النص المنطلق الذي ترتسم في بنيته مقومات الفرجة المسرحية، " وبتشديده على المقاربة النصية الصرفة، ابتدع أرسطو مسرحا بعيدا عن سياق تحققه المادي على شكل فرجة أو احتفال وهو بذلك غير مكترث بالأبعاد الأدائية والطقوسية والاحتفالية والموسيقية التي كانت تسم مسابقات مهرجان ديونيزيا الكبرى في أثينا سنويا"[20].

يمثل النص في المسرح الدرامي بنية ثابتة، يتم ترجمتها فيزيقيا إلى عرض مسرحي، حيث يتم التقيد بالشروط الدرامية الكلاسيكية، التي لا تقبل الانزياح أو الإضافة أو الحذف، " أما الإخراج المسرحي، فقد كان يركز في الأساس على بلورة أبعاد النص الأدبي من زاوية واقعية، تحرص على تحقيق مطابقة الصورة الأدبية بالصورة القائمة في الحياة المعيشة، وإلى دعمها بديكور حقيقي وبأداء يجعل الممثلين يتحركون وفق التصورات العامة للأحداث ، ومواقف الشخصيات، والإشارات الواردة في النص دون اعتماد تكوين سابق يخول لهم الإطلاع على طرق أداء الأدوار المتداولة ، كطريقة ستانسلافسكي التي تساعد الممثل على فهم واقع الشخصية التي يؤديها ويتقمصها من الداخل والخارج لتحقيق هدف عاطفي تطهيري"[21].

لقد ساير المسرح العربي المسرح الغربي التقليدي (المسرح الدرامي)، حيث ظهرت كتابات عربية تؤصل للمسرح العربي من زاوية تركز على النص الدرامي، وتعلي من أهميته على حساب العرض المسرحي؛ إلا أن الحركية التي شهدها المسرح الغربي والثورة التي تبناها صناع الفرجة الغربية على النص الأدبي، قد أعادت ترتيب الشكل المسرحي الجديد الذي نعت بمسرح ما بعد الدراما، حيث غدا النص مجرد مادة صغيرة ، وشريكا في صناعة الفرجة، وبناء عليه فقد" حاول الكثير من المسرحيين العرب تجاوز المسرح الدرامي الذي يجعل من النص البنية العميقة والمحتوى الرئيس لفن الدراما ، وتعويضه بكتابة جدولية تقوم على مشاهد ولوحات تطرح العديد من المواضيع والقضايا في أماكن متعددة وأزمنة مختلفة، وتركز على الشخصية personnage باعتبارها أداة فاعلة في منظومة العرض"[22].

وبذلك بات الحديث عن الأدائية وفنون الأداء كشكل من أشكال التعبير التي ضمنت مكانا لها في مسرح ما بعد الدراما، وكذلك عن الكتابة الشذرية، ومختبر التأليف الذي لم يعد حكرا على مؤلف بعينه، وإنما يشترك فيه الدراماتورج والمخرج والسينوغرافي والممثل، كما أصبح النص مادة لغوية تكتب بعد العرض. وبمعنى آخر فقد تم العودة بالمسرح إلى أصوله

الأولى وإلى أشكاله الفرجوية التي كان فيها الأداء على حساب الكلمة، والفعل على حساب القول. " من الأكيد أن الأدب هو الذي ساعد المسرح على تحقيق حضوره على مدى الزمان، وأنه شكل حظوة بالنسبة للسلطة ومحافلها. ومع ذلك فإن تاريخه يؤكد على وجود فرجات لم تلعب الكلمة في نطاقها سوى دور ثانوي وأخرى شكلت ثورة مسرحية، ولكنها ظلت حبيسة أداء شفوي يعبر عن ثقافة شعبية تعكس في الواقع حقيقة اجتماعية "[23].

يبدو بحسب ما سبق، أن الخطاب في مسرح ما بعد الدراما يفرض إعادة النظر في حدود التعالقات والترابطات النصية العرضية، ويمنح السلطة للمخرج كمهندس للفرجة المسرحية، بمعنى أن النص لا يغدو أن يكون مادة مجردة، ووضعية ساكنة تحتاج إلى حركة وإخراج فعلي. وأن الرهان الأساسي يرتكز على العرض بما هو تمظهر واقعي للفرجة المسرحية. وهو الطرح الذي أوضحه حسن المنيعي من خلال تناوله لثنائية النص والعرض في سياق المسرح المعاصر أو مسرح ما بعد الدراما.

على سبيل الختم

يتبين على ضوء ما تقدم، أن التوجهات النقدية لمحمد الكغاط وحسن المنيعي تلتقي في كونها تساير التغييرات التي طالت الاتفاقيات الكلاسيكية القديمة، وتبرز فاعلية الجماليات المسرحية الحديثة في خلخلة النص وتفكيك وحدته، كما تظهر التحولات التي يشهدها المسرح المعاصر، هذا الأخير أصبح يراهن على التمثيل ومشاركة الجمهور أكثر مما يراهن على النص.

أما ما يميز رؤيتهما النقدية، فتتجلى في الآفاق والتطلعات المنشودة.فمحمد الكغاط يستعيد، من خلال التحول الجمالي، سؤال المسرح العربي ويطمح إلى التأصيل لهوية مسرحية عربية تمتح من خصوصياتها الثقافية؛ أما حسن المنيعي فيسعى في المقابل إلى محو مقولة الأصل، ويشدد على فعل المثاقفة الذي يجعل من المسرح فنا كونيا تشترك فيه الإنسانية جمعاء.

الإحالات:

1. المنيعي حسن، النص المسرحي المغربي بين الكتابة الدرامية والإنجاز الركحي، ضمن مؤلف جماعي، النص المسرحي بين الكتابة والقراءة والعرض، 2004، المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، منشورات وزارة الثقافة، ص 43.
2. لمنيعي حسن، 1990، هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس، ص 86.
3. الناجي سعيد، 2003، المسرح المغربي خرائط التجريب، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ص 8.
4. بنزيدان عبد الرحمان، 1987، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص 242.
5. المرجع نفسه، ص 254.
6. مندور محمد،2016، في الأدب والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 24.
7. بن إبراهيم عبد الرحمان،2017، النقد المنهجي في المسرح المغربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ص 13.
8. المرجع نفسه، ص 22
9. المرجع نفسه، ص 26
10. فراح محمد،2000، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، الدارالبيضاء، ص 44
11. بن زيدان عبد الرحمان، 1987، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ص 251
12. فراح محمد،2000، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، الدارالبيضاء، ص 46
13. المرجع نفسه، ص 48
14. المرجع نفسه، ص 24
15. الناجي سعيد، 2003، المسرح المغربي خرائط التجريب، مطبعة دار النشر المغربية، الدارالبيضاء، ص 44.
16. الكغاط محمد، 1996، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، ص 19.
17. المرجع نفسه، ص 76.
18. الناجي سعيد، 2003، المسرح المغربي خرائط التجريب، مطبعة دار النشر المغربية، الدارالبيضاء، ص 44.
19. المرجع نفسه، ص45.
20. أمين خالد، 2023، هوامش دراسات الفرجة، دار فاصلة للنشر، طنجة، ص 112.
21. المنيعي حسن، تحولات الفرجة المسرحية العربية من 1971 إلى ثورة الربيع العربي، كتب جماعي، تحولات الفرجة فرجة التحولات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ص ص 33-34.
22. المنيعي حسن، 2014، حركية الفرجة في المسرح الواقع والتطلعات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ص 46.
23. المنيعي حسن، 2009، المسرح الحديث إشراقات واختيارات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ص 71.

المراجع المعتمدة:

-المنيعي حسن، 2009، المسرح الحديث إشراقات واختيارات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة.

-المنيعي حسن، 2014، حركية الفرجة في المسرح الواقع والتطلعات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة.

-المنيعي حسن، 1990، هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، منشورات السفير، مكناس.

-الكغاط محمد، 1996، المسرح وفضاءاته، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة.

-أمين خالد، 2023، هوامش دراسات الفرجة، دار فاصلة للنشر، طنجة.

-الناجي سعيد، 2003، المسرح المغربي خرائط التجريب، مطبعة دار النشر المغربية، الدارالبيضاء.

-بنزيدان عبد الرحمان، 1987، أسئلة المسرح العربي، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء.

-بن إبراهيم عبد الرحمان،2017، النقد المنهجي في المسرح المغربي المعاصر، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء.

-فراح محمد،2000، المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية، دار الثقافة، الدارالبيضاء.

-مندور محمد ،2016، في الأدب والنقد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

-مجموعة مؤلفين، النص المسرحي بين الكتابة والقراءة والعرض، 2004، المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي، منشورات وزارة الثقافة.

-مجموعة مؤلفين، 2013، تحولات الفرجة فرجة التحولات، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة.