قراءة في كتاب "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية"، وكذا كتاب "الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي " للأستاذ الدكتور محمد فراح

حاكم عمارية

- جامعة سعيدة

ترجمة صاحب الكتابين:

الأستاذ الدكتور "محمد فراح" أستاذ الدراسات العليا والدراما بوحدة الخطاب الإشهاري وتقنيات الإعلان كلية الآداب والعلوم الإنسانية - بن عيسل- الدار البيضاء، يتحصل على هذا اللقب العلمي إلا بعد أن جاهد وخاض في معارك العلم الذي لا يؤتي أكله إلا بعد كل كفاح مرير، وهو أستاذ متخصص مجاله المسرح اشتغل في عدة مناصب، نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر أنه:

- عضو باللجنة العلمية للمسرح بكلية عضو نقابة الوطنية لمحترفي المسرح عضو لجنة التحكيم الوطنية في المهرجان الوطني 24 لمسرح الهواة ...
- مثّل المغرب في الندوة الفكرية حول المسرح المغاربي بمهرجان قربة بتونس 1984.
- رئيس جمعية التلقي المسرحي رئيس الاتحاد المسرحي بعمالة الفداء بالمغرب الدار البيضاء

ومن إبداعاته:

- ديوان شعر بعنوان:"السيف والكفان البيضاء"، سنة 1980.
- كتب سيناريو وحوار فيلم بعنوان:"الورطة"ن سنة 1984
- إعداد برنامج تلفزيوني حول المسرح العربي بعنوان:"الخشبة، سنة 1990.
- مسرحيته "الحجروت"، كانت ضمن الدروس التي تم اختيارها كموضوع في امتحان بكالوريا أكاديمية فاس في دورة يونيو 2002.
- فاز بجائزة ----------
- كتاب "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية"، سنة الطبع 2000.
- كتاب "الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي (نماذج تصورات في قراءة الخطاب المسرحي)"، سنة الطبع 2006.

إن المتتبع لمناصب وإبداعات محمد فراح ليتضح له جليا أنها كلها تمت إلى المسرح بصلة، بل إنها لا تخرج عن المسرح تدريسا وتأليفا ونقدا.

ولذلك نرجو أن يكون اختيارنا لهذا الناقد اختيارا صائبا، لأننا من خلال إبداعاته غاية مقصودة وهي الاطلاع على المسرح المغربي والتزود بالإجراءات النقدية التي بإمكانها أن تحدد لنا طبيعة علاقة الخطاب المسرحي بالممارسات النقدية، وكذا إشكالية تلقي الخطاب المسرحي على وجه التحديد من خلال كتابيه موضوع المداخلة.

ففي كتابه الأول "المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية"، يعتقد كاتب مقدمة الكتاب محمد الكغاط أن ما ينظم من ندوات ومهرجانات وملتقيات حول المسرح هو استمرار للظاهرة وتطورها وانتشارها إلى كل المناطق

المغربية، إضافة إلى الاهتمام ببناء قاعات العروض التي عدها كعوامل تساهم هي الأخرى في ترسيخ التقليد المسرحي بالمغرب وهذا الفعل -لا محالة- تتبع مواكبة نقدية لما يصدر من نصوص الو يقدم من عروض أو لما يظهر من دراسات نقدية في مجال المسرح نصا وعرضا[1].

ففي زمن الستينيات وبداية السبعينيات كان الاهتمام بالمسرح منصبا حلو المضمون، وموجها توجها إيديولوجيا، وفي الثمانينيات اهتم المشتغلون بالمسرح فتعرضوا إلى إشكالية المسرح الأساسية المتمثلة في ثنائية النص والعرض، فأدلى كل مهتم بالمسرح بدلوه وأسهم كل بسهمه في ميدانه، فانتقل النقد المسرحي من مرحلة تكاد تكون ثابتة إلى مرحلة أكثر حيوية ومسايرة لما عرفه النقد المسرحي في مختلف أقطار العالم[2].

ويخلص "محمد الكغاط" إلى أنه بفضل المهرجانات والملتقيات والندوات المسرحية واهتمام المشتغلين بالمسرح وخاصة بثنائية (النص/العرض)، تعددت طرق النقد وتنوعت مضارب تحليل، واعتنت المقاربات والقراءات، وتحددت ملامح بعض المناهج، وتبلور منها ما يلاءم بعض الفنون أكثر من غيرها قائلا:" ورغم انبهارنا ببعض هذه المناهج وتهافتنا على بعضها الأخر وبداية الثمانينيات، وفرضها على نصوص أدبية مرة وعلى نصوص مسرحية مرة أخرى، فقد تبلورت الآن كثير من الخيوط في أذهاننا، وصرنا إلى حد ما نحترم الفن باعتباره كائنا حيا، وننصت إلى ما تقترحه علينا من أدوات إجرائية قبل أن نخضعه بوعي أو بدون وعي لأدواتنا التي كنا نحملها ونفرضها عليه فرضا"[1].

وعن مؤلف الكتاب "محمد فراح" سأتمثل ما قاله الكتاب والناقد "عبد الكريم برشيد":" واعتقد أن الباحث وهو صاحب ثقافة مسرحية واسعة قد استطاع أن يتخلص من سكونية هذه الثقافة وان يعمل على تجاوزها وذلك مع الانطلاق منها، ولعل هذا ما جعله يتفوق على نفسه وأن يأتي بما هو جديد وطريف ومغاير وحي..."[2].

وإذا كنا قد تمثلنا بقول "عبد الكريم برشيد" عن "عبد الرحمن بن زيدان"، فلأننا رأينا أنه قريب من رأي "محمد الكغاط" الذي يقول:" أن محمد فراح الذي استنشق غبار الخشبة في قاعات ليست بقاعات مسرح ثم بالمسرح البلدي قبل هدمه، وظل يحن يوميا إلى لحظات الدفء التي تجمعه بالجمهور في الموكبات الثقافية بالدار البيضاء وخارجها، يعرف أكثر من غيره تلك المسافة الدقيقة التي يمر بها النص قبل أن يصبح عرضا، ولذلك تراه يتوخى الدقة في حديثه من الجانب (الأدبي) في المسرح ويسعى إلى المحافظة عليها وهو ينتقل إلى الحديث عن فن العرض وشروطه أنه الممارس الذي تؤرقه هواجس الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية والبحث الأكاديمي، ولعل ها ما جعل لغته تتسم بالسلاسة والوضوح والدقة العلمية المطلوبة، وتبتعد عن التقعر والتهافت على المصطلحات التي قد تبهر القارئ غير المتمرس وتجعله يتوهم أن الكتابة النقدية المسرحية عبارة عن منعرجات ومتاهات لا يحسن السير فيها والاهتداء إلى مخارجها إلا الذين اعتادوا عليها"[1].

إن الكتابة الإبداعية من منظور "محمد الكغاط":" هي تلك التي تيسر الصعب وتجعله في متناول كل الراغبين في إدراكه، وليست تلك التي تتستر وراء العبارات الفضفاضة والمصطلحات البراقة من أجل إخفاء ضعف مفهومها المعرفي"[2]، ولعل "محمد فراح" كان على وعي مما يكتب كيف لا؟ وهو العارف بالطرق التي توصله إلى قلوب الجمهور الذي طالما تاقت نفسه إلى لحظات الدفء التي تجمعه به في المركبات الثقافية بالدار البيضاء – كما سبقت الإشارة إلى ذلك-، فكما أدرك أسرار البحث أدرك أسرار لغة الإبداع، فخص لكل حقل بما يناسبه ويجعله أكثر التصاقا بالمتلقي بغية مشاركته متعته وانفعالاته ودفء التواصل الإنساني"[3].

وعلى هذا الأساس:" فإن الكتابة في المسرح وللمسرح لا يمكن أن تكون مجرد إضافة كمية، أي أن تراكم الأوراق المسودة ولا شيء غير ذلك المطلوب في كل كتابة أن تكون ذات رؤية مركبة أن تكون رؤيتها الباطنية جديدة ومغايرة وأن تفجر قضية أو قضايا وأن تخلخل كل المفاهيم العتيقة"[4].

ولعل عبارة "عبد الكريم برشيد" هي إجابة عن السؤال المحوري الذي يطرحه العديد من الناس:" لماذا المسرح؟ وما حاجتنا إليه في عصر وسائل الاتصال التي وصلت إلى عصر الفضاء والديجيتال؟[5] هذا السؤال الذي يطرح لحدة في العالم العربي " لأن المسرح لا يبدو متجذرا في تاريخ حضارتنا كما هو مع الإغريق والرومان والحق، يقال أن التساؤل نفسه سبق أن طرح بصورة أخرى حين اخترعت السينما، واعتقد كثيرون أن الشاشة الفضية الكبيرة تسرق من المسرح جمهوره وأن أعرق الفنون الدرامية سيذوب ويتلاشى أمام الفن السابع الوليد"[6].

ومن المؤسف جدا الاعتراف بأن المسرح لم يغد بعد ضرورة أساسية في مجتمعانا العربية وإن كان الوضع متفاوتا من قطر لآخر، ولكن وعلى الرغم من وجوده بقوة في القاهرة وتونس ودمشق وبيروت إلا إن المسرح كظاهرة وطقس اجتماعي لم يبلغ إلا جزءا يسيرا مما بلغه في عواصم المسرح العالمية؛ كلندن وباريس ونيويورك وبرلين وغيرها[1].

وإذا كان من الفضل الاعتراف بذويه فإن مصر هي وحدها من بين الدول العالم العربي التي اهتمت بإحياء نزر قليل من نصوص الستينيات لكتاب الكبير؛ مثل سعد الدين وهبة، ونعمان عاشور، وصلاح عبد الصبور، بينما عواصم العالم العربي الكبير لم تبادر بذلك ولأننا في عصر الفضائيات والتكنولوجيا الحديثة بكل ما تجود به، أو كما يسمى بمصر "الذاكرة"؛ ولأن ذاكرة الشعوب هي ثقافتها المعاصرة التي ستغربل على مر السنين ليبقى الأجدر منها دررا للأجيال القادمة ويضمحل ما هو عادي وثابت، ولأن المسرح هو ذلك الفن الذي يتوهج تحت الأضواء، ولأنه يمكن أن يكون سفيرا فوق العادة لقضايانا المختلفة اجتماعية اقتصادية سياسية علمية،... ولأنه يفرض احتراما لهويتنا القومية الأصيلة والمتفتحة على بقية الحضارات والثقافات في أرجاء العالم كافة، فانه إذا لم يتم إحياؤه والاحتفاء به فإنه سرعان ما يغيب ويحبو.

ولعل "محمد فراح" يكون قد أدرك القيمة العظيمة والمضافة التي يقدمها المسرح للفرد والجماعة، والذي إذا تم له النجاح محليا فانه باستطاعته أن يفرض نفسه على خارطة العولمة التي فرضت نفسها مع مطلع القرن الجديد، ومن أجل ذلك قد انتهى إلى الإبداع والتأليف والنقد ولذلك ألف كتابيه موضوع بحثنا.

إن محمد فراح لا يكتفي في بحثه عن طرح أهم القضايا التي تعج بها الساحة المسرحية في وقتنا الحالي بأنه يعود إلى الجذور ويبسط أمام المتلقي قضايا شائكة على غرار مؤلف "عبد الرحمن زيدان" أسئلة المسرح العربي، ومسألة النقد، والمسرح المغربي والممارسة النقدية، وأشكال الخطاب النقدي المسرحي بالمغرب والمسرح المغربي وإشكالية القراءة ومكونات الخطاب النقدي المسرحي وغير ذلك مما لم ينشر[1].

ومن خلال مؤلفه المسرح المغربي بين أسئلة الكتابة الإبداعية والممارسة النقدية يستعمل "محمد فراح" مقدمة كتابه بقول الناقد المغربي "نجيب العوفي":" كلما تناقص الكلام واستطال حول موضوع مؤلفا ودورانا، إلا ودل ذلك لا محالة على أن ثمة قلقا أو أزمة في الموضوع ويغدو بمقتضاها سؤالا مشروعا وهاجسا إشكاليا وقد يكون ثمة قلق أو أزمة في الطرح ذاته، حيث يغدو والسؤال موضعا للسؤال"[2].

ومن خلال كتاب يحاول محمد فراح أن يقف على بعض الدراسات النقدية المسرحية المغربية التي تتميز بخصوصيتها والتي أثرت على مسار الظاهرة المسرحية المغربية سواء على مستوى الإبداع أو القراءة أو التنظير، ولذلك فهو يوضح بان الأدب المغربي عرف منذ السبعينات مجموعة من التحولات بموازاة مع تلك التحولات الأفقية والعمودية التي عرفتها الساحة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية... الذي جعل هذا الأدب يطور منطلقاته وأسسه الشكلية خاصة ما تعلق بالتأسيس والتأصيل في ميدان التجريب الذي اضطره إلى انتماء آلياته الفنية وإثراء أشكال وأنظمة الكتابة وكل هذا كان له انعكاسات على مستوى التلقي و القراءة أي على مستوى مناهج التعليل والنقد"[3].

ومن أهداف البحث في الكتاب إن محمد فراح يحاول أيضا رصد الممارسة النقدية المسرحية من خلال نموذجين نقديين هما:" من قضايا المسرح المغربي لعبد الرحمن بن زيدان"، وظلال النص لمحمد لهجاجي ورغم التباعد الزمني والاختلاف في الطرح بين هذين المؤلفين إلا أنها من منظوري يضيفان قيمة جديدة في بناء صرح الظاهرة المسرحية المغربية.

ولعلنا نتساءل عن سبب اختبار محمد فراح لمؤلفي الناقدين "عبد الرحمن بن زيدان"، و"محمد بهجاجي" لا غيرهما رغم التباعد الزمني (1991/1978) بينهما، وهو اختيار نراه مقصودا يجيب عنه المؤلف قائلا:" إن الفارق الزمني الذي يفصل بين هذين النموذجين النقديين 91/78، كان عاملا من العوامل المقصودة في عملية الاختيار وذلك لأن الخطاب النقدي في المغرب في هذه الفترة التاريخية الفاصلة بينهما سيعرف تراكما وتحولا كيفيا على مستوى المناهج وعلى مستوى نماذج التحليل، كما أن الخطاب النقدي المسرحي سيعرف بدوره مناهج متنوعة ومختلفة انطباعية تاريخية اجتماعية نفسية بنوية سيميائية ولسانية"[1].

إن نقد النقد أصبح من الإشكاليات الأساسية بخصوص لكل بناء نظري إذ لا يمكن تصور بناء نظري نقدي في معزل عن المناهج التحليلية، ولأن العمل المسرحي هو الذي يقترح مناهجه التحليلية، ولأن ضرورة البحث العلمي تدعو وبإلحاح إلى مساءلة تلك المناهج التي عرفتها الساحة النقدية، وكذا مسائلة المفاهيم والمصطلحات النقدية يسعى "محمد فراح" إلى الالتزام بكل ما

يتطلبه البحث العلمي من مساءلة واختبار ونقد، وبضرورة مراجعة كل تلك التصورات والآراء النقدية للكشف عن مدى كفاية تلك المناهج وودها وصلاحيتها لرصد النص أو العرض المسرحيين[2].

إن الهدف الأساس لمحمد فراح من وراء بحثه هو معرفة الآثار التي أحدثها هذا الخطاب النقدي على مستوى بنية الظاهرة المسرحية المغربية، وعلى مستوى العقلية العارفة أي ذات الناقد أو القارئ، ولذلك ألفيناه يطرح مجموعة من التساؤلات مؤكدا أن المعرفة العلمية لا تنفك تدعونا إلى البحث الدءوب والمستمر والشوق الملتهب إلى معانقة الحقيقة، وأن الأسئلة لا تنتهي حتى لو اطمأننا إلى إيجاد أجوبة معينة، ومن أسئلته ما يلي[3]:

- هل استطاع هذا النقد أن يساهم في إزالة كل ما يعيق الظاهرة المسرحية؟
- هل استطاع أن يؤكد التجارب المسرحية الجديدة ويدعمها وينقض في الآن نفسه على المعالجة التي فقدت وجودها كتابة وعرضا؟
- هل استطاع هذا النقد إيجاد حركة علمية نشيطة ومختصة تتجاوز والجوانب التذوقية والانطباعية إلى مستوى تحديد قوانين عامة لمفهوم التلقي الفرجة؟
- هل استطاع هذا النقد أن يكون نقدا معقلنا في قراءته؟

هذه الأسئلة كلها وغيرها يحاول "محمد فراح" الوقوف الإجابة عنها من خلال نقده للنموذجي المختارين:

- "من قضايا المسرح المغربي وظلال النص"
- "الخطاب المسرحي والممارسة النقدية بالمغرب".

تتسم الظاهرة المسرحية بالتعدد، ولعل هذا التعدد هو الذي جعل بعض النقاد يكتفون بدراسة النص المسرحي باعتبارها المكونات الأساسية للمسرح التي يسهل الإمساك بها، ولعل الذي شجعهم أيضا على تناول النص المسرحي هو هيمنة الدراسات النقدية التي كانت الأجناس الأدبية من شعر وقصة ورواية يشكل موضوعاتها الرئيسية، ولذلك راح النقاد يتبنون مناهجها كي يقاربوا بها النص المسرحي بغية تحديد شعريته وأدبيته التي يشترك فيها مع باقي الإشكال الإبداعية المتنوعة والمتداخلة.

ويتطور الظاهرة المسرحية وظهور بعض المناهج الجديدة؛ كاللسانيات والسيميائيات وغيرها، حدث طلاق بين ظاهرة المسرح والأدب، وذلك أن بعض المناهج النقدية كانت تدعو إلى ضرورة التخلص من سلطة اللغة.

وعلى هذا الأساس بدا الاهتمام بمكونات العرض المسرحي، وذلك أن الناقد بدأ يعي ويدرك خصائص الفن المسرحي واستقلاله النسبي عند فن الأدب كما بدا الاهتمام النص إلى ضوء الوجود، ولذلك صرحت بعض الدراسات النقدية بضرورة البحث عن صيغ جديدة تتماشى وتلك التطورات التي عرفنا النقد الحديث الذي ينادي بالتخصص، أي أنه أصبح يتجه نحو البحث عما يميز شكل الخطاب المسرحي عن غيره من أشكال الخطاب الأدبي[1].

المسرح العربي و مسألة النقد:

يقول الناقد المسرحي "عبد الرحمن بن زيدان" في مقدمة بحثه الخاص بمسألة النقد من كتاب (أسئلة المسرح العربي)؛ ما يلي:" أزمة نقد... أم أزمة واقع؟ الإقرار بوجود أزمة في النقد الأدبي أو يفي هذا الإقرار يتطلب أولا معرفة كيفية بهذا الموضوع الذي لاكته الأقلام واجترته الكتابات، يتطلب الإحاطة بكل العناصر التي نرصد بها مكامن الأزمة تنتقل على ضوء ذلك من الملامح إلى العمق، ومن الشكل إلى الجوهر لأن ذلك تفرضه طبيعة الموضوع، باعتبار أن طرح التساؤلات معناه البحث عن العناصر المكونة للظاهرة وهي علاقة المبدع بالناقد"[1].

أما "محمد فراح" فإنه يرى أن السبب الرئيسي وقوع النقد في أزمة " يرجع بالأساس إلى أنه كان يكتب من قبل نقاد وأدباء لا صلة لهم بالفن المسرحي ولا بآلياته ومفاهيمه لا صلة لهم بالفن المسرحي ولا بآلياته ومفاهيمه النقدية، ولهذا السبب على تحاليله الطرح السياسي الذي يهتم بالمضمون مغفلا باقي المكونات الأساسية في العمل المسرحي أن الناقد المسرحي ليس هو ناقد الشعر أو القصة أو الرواية. إن ناقد المسرح على أن يكون فنانا مسرحيا بالإمكانية ينبغي أن يكون ممثلا وكاتبا ومسرحيا ومخرجا فضلا عن كونه متفرجا واعيا قادرا على فهم الفن المسرحي محيطا بكل جوانبه"[2].

وعلى لسان علي الراعي صاحب كتاب (عموم النص المسرحي)، فإنه:" ينبغي على الناقد المسرحي أن يكون ملما بوجهة نظر الطاقم الفني المسرحي من جهة، ووجهة نظر الجمهور من جهة أخرى"[3].

وأما الظروف العلمية والثقافية التي كان يعرفها العالم العربي ما كان على المبدعين أو الهواة المسرح سوى التجريب والتقليد، يقول "مخلوف بكروح" في كتابه المسرح الجزائري:" لم يقتصر نشاط المسرح الوطني على الإنتاج المحلي نظرا على قلته سيما الجيد هذا من جهة، ومن جهة ثانية هو انه لا يمكن لأي مسرح قومي في العالم كان أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط، لأن المسرح نشاط أنساني يحمل قيما وأهدافا وأهدافه نبيلة من هنا خصص المسرح الوطني جزءا لا يستهان به من أعماله من (الريبرتوار) العالمي ولو تصفحنا قائمة المسرحيات المقدمة في الفترة 63-72، لوجدنا أن جزء كبيرا من هذه الأعمال مقتبسة أو مترجمة عن النصوص عالمية"[4].

ولعل هذا ما يؤكده الدكتور "رياحي عصمت" في كتابه (رؤى المسرح العالمي والعربي) من أن المسرح العربي في مراحل مختلفة سار مقلدا تجارب الآخرين قبل أن تنضج شخصية المبدعين من مسرحيته، أو يطوي بعضهم الآخر الزمن ممن لم يستطع أن يتطور ويتجدد، وإنما ظل أيسر الشعارات أو مقلدا للأجنبي غريبا كان أم شرقيا قلة نادرة من المسرحيين المجربين العرب حاولت أن تشق تيارا أصيلا من التجريب بمعزل عن المؤثرات لعلها تمركزت بشكل رئيس في شمال إفريقيا المغرب وتونس والجزائر"[1].

وعلى هذا الاعتبار، في تاريخ المسرح العالمي منا هو إلا استمرار للحركة المسرحية عبر التاريخ، فالمسرح الأوروبي الحديث بنا أرضيته على المسرح الإغريقي ومؤدى هذا أن العمل الناجح هو الذي يستفيد من ماضيه الحضاري وكنوزه التراثية مع الأخذ بعين الاعتبار مسألة الوعي والالتزام بمقتضيات العصر أثناء المجد والإبداع الفني"[2].

ومن أسباب أزمة النقد المسرحي العربي من منظور "محمد فراح" هو أنه لا يزال يعيش مرحلة التجريب، ثم إن القراءة الأولى للنقد تكشف عن التشتت المنهجي حيث ينتقل الناقد المسرحي من فكرة إلى أخرى ومن مستوى إلى آخر دون وحدة في الرؤية ودون خطوات منهجية واضحة للمعالم تتبع بناء صيرورة العمل الدرامي ليصل إلى نتيجة مفادها أن الأهداف والأبعاد المعرفية لهذا النقد يصعب تحديدها والإحاطة بها، وهو الرأي نفسه الذي قال به "عبد الرحمن بن زيدان"، بالإضافة إلى تعدد المناهج النقدية من لسانية وتأويلية وسيميائية وغيرها والتي لم يستطيع الناقد العربي بعد اكتساب وامتلاك كل أدواتها، خاصة وأنها نشأت في بيئة غير البيئة العربية، الأمر الذي يلزم الناقد إعادة بناء مفاهيمها وتصوراتها لإسقاطها بشكل يناسب الظاهرة المسرحية العربية[3].

وأمام هذه الأسباب التي تشكل أزمة النقد العربي هناك من يرى أن هذا الأمر بديهي، وذلك أن:" كل تطور يفضي حتما إلى الأزمة وكل أزمة تفضي حتما إلى التطور فلا تطور بدون أزمة ولا أزمة بدون تطور أن الأزمة والتطور هما لحظتان زمنيتان في جدلية الصيرورة لا يمكن فصل أحداهما عن الأخرى"[1].

وهذه الأزمة هي كما نراها أزمة منهجية ومعرفية لا يمكن لأي نقد أن يتجاوزها أو ألا يمر بها فقط أنه على رأينا المسرحي بعد أن يعيها، ويدركها لا بتمثلها كما هي وإنما أن يلح على أهمية مفهوم أصالة التجريب ونموه من تربة وطنية لان الطريق العالمية هو المحلية مع انفتاحه على الثقافات الأخرى ومن ناحية المضمون، فلعل التوجه الذي يثير اعتراض لحد الآن، هو التوجه الإنساني كبديل في مجال التجريب للتوجه الدعائي أو التسييسي، إذ لكل زمان ومكان تجريبهما المناسب[2].

المسرح المغربي والمهارية النقدية:

وانطلاقا من التجريب والتقليد وبظهور المناهج الحديثة غدا لزاما على بعض النقاد العرب البحث عن أساليب جديدة للتعامل مع إنتاج المسرحي العربي الحديث، وهذا العمل من منظور "محمد فراح" يتطلب أولا الإحاطة بالظاهرة المسرحية لسبر أغوارها، ولابد لمن يريد البحث في الظاهرة المسرحية المغربية أن يحدد مقومات النقد المسرحي بالمغرب، بمعنى أن يعرف أولا بالمسرح المغربي، وبأبرز المشاكل والقضايا التي عانى منها هذا المسرح، وما زال يعاني منها ليؤكد أن الإحاطة بالظاهرة المسرحية هي التي بإمكانها منح الناقد الصورة الحقيقية لهذا النقد[3].

ولعل المشكلة الكبرى التي أرقت مضجع المسرحيين هي في أي خانة يمكن ضمنها إدراج فن المسرح الذي يعد بحق جنسا متعدد الأجناس؟ ولأن المسرح هو من الظواهر الفنية التي طرأت على الثقافة المغربية إبان الاحتلال الفرنسي والاسباني، بالإضافة إلى زيارة بعض الفنانين المصريين إلى المغرب استفاد المغرب من هذه الظروف الطارئة إذ لا تقل فهم فن المسرح وهي مرحلة لا تشد عن الوضعية العامة التي عرفها المسرح العربي[4].

إن أول قضية واجهت النقد المسرحي المغربي هي قضية التأسيس واحتكاك المغاربة بالتجارب العربية والغربية، كذلك استطاعوا تأسيس مسرح مغربي متميز له خصوصياته الفكرية والحضارية والفنية التي كشفت عن هموم الشعب المغربي وقضاياه وتأثرا بالمناهج والأعمال المسرحية العربية، واهتموا بعملية الترجمة والاقتباس التعريب " وعملية التأثير هذه لما استطاع المغاربة تكوين فكرة عن هذا الفن ولما عملوا على محاولة بناء صيغة مسرحية تتلاءم وطبيعة الواقع المغربي بكل تناقضاته ومتغيراته"[1].

وبديهي أن لكل عمل نقد، وهذا الذي صاحب بواكير المسرح المغربي من الدراسات النقدية التي نشرتها بعض الصحف الوطنية التي تقوم على المنهج الذوقي الانطباعي، وهذا النقد الذي كان من المحفزات التي دعت المسرحيين والنقاد المغاربة إلى إعادة النظر في الظاهرة المسرحية المغربية، فراحوا يبحثون عن مشكل مسرحي جديد يحتضن الثقافة المغربية ويعبر عن وجدان الجمهور المغربي، فظهر المسرح الاحتفالي والمسرح الثالث ومسرح النقي والشهادة ومسرح المرحلة[2].

ومنظري المسرح الاحتفالي؛ "عبد الكريم برشيد" الذي التقى مادته من التراث الشعبي المغربي "سالف لونجة"، وكذا التراث العربي ابن الرومي في مدن الصفيح بالإضافة استلهامه للتراث الغربي كما في مسرحية "فلوست والأميرة الصلعاء". هذه المسرحيات التي توضح بشكل جلي رد فعل المبدعين المغاربة الذين حافظوا على شكل المسرح[3].

وبالإضافة إلى قضية التأسيس التي واجهت المبدعين المغاربة، كان هناك أيضا إشكالية تأصيل الخطاب المسرحي المغربي الذي ارتبط بإشكالية توظيف التراث في أذهان كثير من المسرحيين المغاربة، وقد أنجز عن هذه الإشكالية إشكالية أخرى هي ثنائية الأصالة والمعاصرة. لذلك كان ضرورة الخروج عن الإشكال والنماذج المسرحية الجاهزة والبحث عن أشكال تعبيرية مسرحية جديدة في التأليف والإخراج والتمثيل، وهذا السعي دعا إلى تضافر كل من المخرجين والكتاب المسرحيين من أجل صياغة مستقبلية جديدة للمسرح المغربي كما دعا إلى إعادة النظر في علاقات الإنتاج المسرحي.

ظروف تشكيل الخطاب النقدي المسرحي بالمغرب:

اتضحت معالم نمو الوعي الوطني المغربي منذ الحماية الفرنسية، ولذلك يرى محمد فراح أن النقد المسرحي المغربي قد انطلق من أرضية وطنية تنظر إلى الواقع بعين فاحصة تبحث عن التجديد والتعبير، ولذلك اتسم النقد المسرحي المغربي بالتركيز على أهمية العمل المسرحي والدفاع عن اللغة العربية ومحاولة ملامسة الظاهرة المسرحية عن طريق الكتابة الواصفة للفرجة أو الشخصيات البارزة عل النطاق الوطني فضلا عن الإشارة إلى جمالية الديكور[1].

وعلى هذا الاعتبار فإن التقدم الذي النقد المسرحي بالمغرب من وجهة نظر "محمد فراح":" يرجع بالأساس إلى وعي رجالات المسرح المغاربة بالتزاماتهم تجاه هذا الفن وباعتمادهم على قدراتهم وإدراكاتهم الأدبية والفنية. كذلك يمكن القول أن عملية النقد المسرحي المغربي تبقى مدينة لأولئك النقاد الذين تعاملوا مع الظاهرة المسرحية بموضوعية وواقعية دون خلفيات مسبقة"[2].

وانطلاقا من هذا القول سنسجل بعض النقاط التي استخلصها "محمد فراح" من خلال متابعته للممارسة النقدية المسرحية:

1- قام النقد المسرحي بالمغرب في الستينيات على التذوق والانطباعية.

2- كان في بدايته مقتصرا على الاهتمام بالمضامين الفكرية.

3- كان يقوم على النزعة التحليلية السطحية للأدب وعلى مزج الذاتي بالموضوعي بطريقة آلية.

4- كان ينطلق من مسلمات وأحكام مسبقة بتوجيه سياسي إيديولوجي بدل الاهتمام بما هو فني وأدبي محض.

5- لم يتسم بالتمييز والموضوعية في تلك الفترة؛ لأنه كان يتلمس طريقة الخروج من الفوضى الفكرية التي حجبت الضوء عن ربط العمل المسرحي بجدلية الواقع.

ولأن المسرح رسالة وهو خير معبر هذا الواقع وعن التغيرات التي تصاحب هذا الواقع كان لزاما خلق أو توفير جو ديمقراطي تهيمن فيه حرية الرأي، والتعبير لأن هذا العامل هو الذي يساهم، وبشكل فعال في تطور النقد المسرحي وذلك بالبحث وإيجاد أجوبة موضوعية للظروف الراهنة، لأن سيطرة الرأي الواحد والنظرة المستندة تقيد العمل الثقافي و تقضي على نزاهة النقد المسرحي وتمنع حدوث هذه الهيمنة يستوجب بناء ذهنية مسرحية جديدة وتأسيس ممارسة نقدية عقلانية[1].

وبناء على تلك النقاط، وتلك الاعتبارات اعتمد المسرح المغربي على بعض التنظيرات المسرحية، وعلى الواقع المغربي المعيش بعيدا عن كل المؤثرات الأجنبية فنتج عن ذلك مسرح الهواة الذي يمثل فترة خصبة غنية من فترة السبعينات لأنه حظي باهتمام النقاد والمدارسين الجامعيين.

إذ تبلور شكل جديد من أشكال الخطاب النقدي المسرحي المغربي غير النقد الانطباعي الذي عرفه المسرح المغربي غداة الاستقلال و غير النقد الاجتماعي الأيدلوجي الذي عرف بعد هزيمة 67، وحرب أكتوبر، وهو النقد المعرفي الذي يمثل مرحلة ثالثة من مراحل تطور الممارسة النقدية المسرحية بالمغرب ها الشكل النقدي الذي هو نقد قارئ للتجارب المسرحية، والذي أصبح يعطي لتلك التجارب معناها الممكن من خلال إبداعية المسرح المغربي كعرض[2].

تبلور النقد المعرفي في أشكاله الأولى داخل الجامعات المغربية التي لعبت دورا ايجابيا في خلق أرضية جديدة ومنظور جديد يكون البديل لما كان سائدا في الشكلين السابقين (الانطباعي والأيدلوجي)، " ولقد استطاع بعض الدارسين في رحاب الجامعات المغربية خلق نظريات جديدة للنقد المسرحي المغربي بواسطة رؤى تعتمد أساسا على التناقضات المجتمعية أخذه بعين الاعتبار كل الدلالات الاجتماعية والتاريخية للنص والعرض المسرحيين، وخير مثل على ذلك تلك الدراسات النقدية التي قام بها كل من "حسن المنيعي"، و"عبد الرحمن بن زيدان"، و"محمد الكغاط"، و"عز الدين بونيت"، وغيرهم من الجامعيين"[1].

وعلى الرغم من ايجابية النقد المعرفي إلا أنه قد طرح إشكالا آخر مع النقاد المغاربة، وهو فعل القراءة التي اعتبروها فعلا مضاعفا يتبادل فيه القارئ جدلية التأثير والتأثر مع العمل المسرحي موضوع القراءة، وهذا الذي قادهم إلى التساؤل عن مفهوم النص والعرض المسرحيين، لأن النص والعرض والقراءة كفلها أفعال متلازمة ولا يمكن الفصل بينهما أو بمعنى آخر أن النص والعرض لا يتحققان إلا من خلال فعل القراءة.

ولقد انجر عن فعل القراءة الاهتمام بالعرض على حساب النص الذي تتبلور ملامحه، من خلال نقله إلى مستوى الركح باعتبار العنصر المسرحي عملا فنيا لا يعلب النص فيه دورا حاسما إلا من خلال نقله إلى خشبة المسرح، ولعل هذا الذي يفسر تبني النقاد المغاربة للمناهج الحديثة وعلى رأسها السيميولوجيا لاعتقادهم أنها هي التي تناسب المسرح بشكل خاص، ولأنها تتوقف عن كل من النص وما يحمله من علامات لغوية والعرض و ما يجسده من علامات سمعية بصرية[2].

طرح تبني النقاد المغاربة للمنهج السيميولوجي للقراءة النص والعرض المسرحي في طرح إشكالا أدى إلى طرح العديد من التساؤلات النقدية حول إمكانية أو عدم إمكانية تطبيق النماذج السيميولوجية الحديثة في مجال التحليل العرض المسرحي، وحول كيفية تحديد كيفية هذا العرض؟ هل يتم هذا التحديد انطلاقا من التراكم المكون للعرض؟ أو من خلال العلاقات التي تحكم وحداته المسرحية؟ هذه وأسئلة أخرى لا يمكن حصرها كلها يجيب عنها كل من "عبد الرحمن بن زيدان"، و"حسن المنيعي" بأن العرض المسرحي هو حقيقة عملية تواصل أولا و قبل كل شيء، فهو ممارسة سيميولوجية لكنه أيضا حدث ثقافي اجتماعي يدخل ضمن سياسة معينة وإستراتيجية اجتماعية معينة، وهنا تتداخل على مستوى النقد المعرفي لمناهج السيميولوجية مع الخلفيات السوسيوثقافية[3].

وينطلق "محمد فراح" في تصوره هذا أو في محاولة تبرير اهتمام النقاد المغاربة بالمنهج السيميولوجي وتطبيقه في قراءة العرض والنص المسرحيين، بقول "عبد الكريم برشيد:" أن المسرح كتابة سيميائية، إنه التعبير بالعلاقات التي تحمل داخلها دلالتها لهذا كان ضروريا البحث عن لغة مسرحية حقيقية لغة تكون أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات والإشارات. هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والحناء والعمران والقصص والحكايات والاحتفال والخط والفسيفساء والأساطير والأخلاق والألعاب والعادات..."[1].

وبعد أن خلص "محمد فراح" إلى تحديد طبيعة هذا النقد وإلى مراحله وكذا إلى أشكاله الثلاثة يختم فصله النظري، بقول أحد النقاد المغاربة "محمد مسكين" رحمه الله ليخبر المتلقي لكتابه:" أن محاولة النقاد المسرحيين المغاربة تبقى سمة مميزة وعلامة بارزة على حيوية وحركية العمل الإبداعي في المسرح المغربي، لأنها تعكس وبشكل مباشر رغبتهم وطموحاتهم في فهم العملية المسرحية فهما معرفيا وجماليا فضلا عن اعتبار هذه المحاولات عمليات تكسير لسلطة النقد المسرحي ومواجهة صريحة له على مستوى فهم وتفسير وتأويل العمل المسرحي، لذلك اختار في فصله التطبيقي ناقدين مسرحيين بارزين هما عبد الرحمن بن زيدان (من قضايا المسرح المغربي)، ومحمد لهجاجي (ظلال النص) كنموذجين للدراسة النقدية"[2].

وبعد عرضه لمؤلف عبد الرحمن بن زيدان يصل محمد فراح إلى النتائج التالية[3]:

- لقد قام الناقد في مشروعه بعملية الربط بين تحليل ودراسة قضايا المسرح المغربي بين قراءة بعض الأعمال المسرحية التي يحتم هذه القضايا وتكسرها.
- يعتبر الجمهور في نظر الناقد أداة فعالة في عملية الإبداع وعنصرا أساسيا في بناء المسرحية وفي بناء الهندسة الدرامية.
- لم يعتمد الناقد في مشروعه النقدي إلى تحديد مفهومه الخاص لعملية القراءة.
- ينحصر مفهوم القراءة عنده في العناية بالمضامين والأفكار دون الاهتمام بالجوانب الفنية والجمالية التي لا يمكن للقراءة أن تكشف عنه.
- محاولة الناقد تجاوز الإطار النقدي الذي حصر فيه مفهوم القراءة.
- الاعتماد في عملية القراءة على مبدأ التأويل.

وعن قراءته لـــ(ظلال النص) لـــ"محمد بهجاجي"، يخرج "محمد فراح" بالنتائج التالية[1]:

- انطلق الناقد في مناقشته لقضايا المسرح المغربي بإشكالية أساسية هي: إشكالية الممارسة النقدية المصاحبة لهذه الظاهرة.
- ضرورة الانطلاق في الحركة النقدية من منهجين متداخلين المنهج التاريخي الذي يحاول ملامسة تطور الظاهرة المسرحية ونقدها والمنهج الآلي التزامه الذي يرصد الحالة الراهنة للخطاب النقدي
- الالتزام بالمنهج المقارن للمقارنة بين التجربة النقدية المغربية والتجارب الغربية، وكذا المشرقية.
- تتفرع الممارسة النقدية المسرحية المغربية إلى أساليب ثلاثة إعادة إنتاج الحكاية الشعبية وهم الواقعية البحث عن شكل مسرحي جديد.

أما في الكتاب الثاني الذي صدر بعد ست سنوات من إصدار كتابه (المسرح المغربي) والذي يحمل عنوان:" الخطاب المسرحي وإشكالية النماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي"، فان هذا المؤلف جاء ليؤكد مدى امتلاك "محمد فراح" لأداة النقد، إذ نلاحظ في هذا المؤلف أنه ألفه من أجل أن يفي بوعده للقارئ لكتابه المسرح المغربي، إذ هو فعلا يمثل رؤية جديدة لكثير من القضايا التي تؤطر وتخصص الظاهرة المسرحية المغربية، ويبدو أن هاجس فعل القراءة وأشكالها هو الذي كان سيؤرقه. لذا وجدناه يفصل في المقاربات القرائية للخطاب المسرحي المقاربة السيميولجية[2]، المقاربة السوسيولوجية، المقاربة النفسية، والمقاربة التداولية، والمقاربة الجمالية لتلقي المسرحي.

ولعله بمحاولته تلك أن يريد أن يستدرك ما فاته في منشوراته الأولى أو أنه يحاول إتمام ما لم يسعفه الوقت البحث لإتمامه، أو أنه يجيب عن أسئلة مقترحة مادام كل مؤلف يكتب للأخر.

قائمة المصادر والمراجع:

1- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2000.

2- أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1987.

3- رؤى في المسرح العالمي والعربي، د/رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، د/ط، 2007.

4- هموم النص المسرحي، علي الراعي، كتاب المسرح العربي بين النقل والتأصيل، سلسلة الكتاب العربي، الكتاب، من 15 يناير 1988.

5- ملامح عن المسرح الجزائري، مخلوف بوكروح، مجلة الآمال، مركب الطباعة، الرغاية، الجزائر، 1982.

6- رؤى في المسرح العالمي الغربي، د/ رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، سورية، ط/1، 2007.

7- مفهوم الأزمة، عبد السلام المودن، أنوال الثقافي، عدد 441، 1988 ، نقلا عن "المسرح المغربي، محمد فراح.

8- بعض ملامح النقد الأدبي بالمغرب، محمد معتصم، مجلة آفاق تربوية، العدد 7، 1993.

9- إشكالية المنهج المسرحي العربي عند عبد الرحمن بن زيدان، مقدمة عرض أطروحة دكتوراه دولة، العلم الثقافي في يناير 1994، نقلا عن المسرح المغربي.

10- كتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، عبد الكريم برشيد، سلسلة الدراسات النقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب.

11- الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي (نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي)، د/محمد فراج، دار النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2006.

الهوامش

[1]– المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1، 2000، ص 7.

[2]– نفسه، ص ن.

[1]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 8.

[2]– أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ط/1987، ص 9.

[1]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص:8-9

[2]– نفسه، ص 9.

[3]– ينظر: نفسه، ص 9

[4]- أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، المرجع السابق، ص 8.

[5]- رؤى في المسرح العالمي والعربي، د/رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، د/ط، 2007، ص 11.

[6]– نفسه، ص.ن.

[1]- رؤى في المسرح العالمي والعربي، د/رياض عصمت، المرجع السابق، ص 13.

[1]– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 9.

[2]– نفسه، ص 17.

[3]– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 18.

[1]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص:18-19.

[2]– ينظر: نفسه، ص 19.

[3]– نفسه، ص 20.

[1]– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 24.

[1]- أسئلة المسرح الغربي، عبد الرحمن ابن زيدان، المرجع السابق، ص 237.

[2]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 26.

[3]– هموم النص المسرحي، علي الراعي، كتاب المسرح العربي بين النقل والتأصيل، سلسلة الكتاب العربي، الكتاب، مـــن 15 يناير 1988، ص 169.

[4]– ملامح عن المسرح الجزائري، مخلوف بوكروح، مجلة الآمال، مركب الطباعة، الرغاية، الجزائر، 1982، ص 48.

[1]– رؤى في المسرح العالمي الغربي، د/ رياض عصمت، دار الفكر، دمشق، سورية، ط/1، 2007، ص:41-42.

[2]- ملامح عن المسرح الجزائري، مخلوف بوكروح، المرجع السابق، ص 9.

[3]– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص:25-26.

[1]– مفهوم الأزمة، عبد السلام المودن، أنوال الثقافي، عدد 441، 1988، نقلا عن "المسرح المغربي، محمد فراح، ص 28."

[2]– رؤى في المسرح العالمي الغربي، د/ رياض عصمت، المرجع السابق، ص 39.

[3]– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، المرجع السابق، ص 30.

[4]– ينظر: نفسه، ص 31.

[1]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 33.

[2]– ينظر: نفسه، ص.ن.

[3]- ------

[1]– ينظر: بعض ملامح النقد الأدبي بالمغرب، محمد معتصم، مجلة آفاق تربوية، العدد 7، 1993، ص 176.

[2]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 37.

[1]– ينظر: إشكالية المنهج المسرحي العربي عند عبد الرحمن بن زيدان، مقدمة عرض أطروحة دكتوراه دولة، العلم الثقافي في يناير 1994، نقلا عن المسرح المغربي، ص 39.

[2]– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 48.

[1]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 49.

[2]– ينظر: نفسه، ص 52.

[3]– نفسه، ص.ن.

[1]– كتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، عبد الكريم برشيد، سلسلة الدراسات النقدية 3، دار الثقافة، الدار البيضاء، المغرب، ص 10.

[2]- المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص:55-59.

[3]– ينظر: المرجع نفيه، ص:81-82.

[1]– ينظر: المسرح المغربي (بين الكتابة الإبداعية والممارسات النقدية)، محمد فراح، ص 106.

[2]– ينظر: الخطاب المسرحي وإشكالية التلقي (نماذج وتصورات في قراءة الخطاب المسرحي)، د/محمد فراج، دار النجاح، الدار البيضاء، المغرب، 2006، ص 66 وما بعدها.