تجليات الآخر في المسرح المغربي

Other manifestations in Moroccan theater

حميد اتباتو

جامعة ابن زهر،المغرب، tabahamid@yahoo.fr

ملخص:

شكل المسرح الأوروبي مرجعية أساسية للمسرح المغربي، وكان ذلك جد طبيعي لغياب ثقافة المسرح ببلادنا، وتأثر الواقع العام بشرط الاستعمار، وشرط المثاقفة التي فرضتها أنواع العلاقة مع الغرب، وقد تجلى تأثير مسرح الآخر في كل مسارات المسرح المغربي، حيث تم تمثيله، أو الاستفادة منه، أو الإحالة على خصائصه، وتصوراته من داخل أغلب تجارب هذا المسرح سواء الاحترافية منها أو الهاوية، وقد خضعت هذه العلاقة لقراءات متنوعة، وسمحت بغرس هذا الفن بالوطن.

الكلمات المفتاحية: المسرح المغربي–الآخر – المثاقفة – الهوية– الأثر

Abstract:

The European theater was a basic reference for Moroccan theater, and this was very natural because of the absence of theater culture in our country, and the general reality was affected by the colonial condition, and the cultural condition imposed by the types of relationship with the West, and the influence of the other theater was manifested in all tracks of Moroccan theater, where it was represented, or benefited from. Or referring to its characteristics and perceptions from within most of the experiences of this theater, whether professional or abyss, and this relationship has been subjected to various readings, and allowed the cultivation of this art in the homeland

Keywords: Moroccan theater - other - culture - identity - impact

مقدمة

شكل "الآخر" مرجعية أساسية للمسرح المغربي منذ دخول هذا الفن إلى أرض المغرب، و شكلت ظاهرة الاقتباس محطة أساسية عبر منها أثر الآخر إلى هذا المسرح، حيث استلهمت تجاربه جماليات، وتصورات، ومنظورات، ونصوص غربية كلاسيكية وحديثة، كما أسهمت التكوينات التي أشرف عليها بعض الأجانب في غرس طرائق اشتغال، وبرامج عمل أضحى معها المسرح المغربي ممارسة عاكسة لارتباطات مع الآخر حيث استنسخت أطره الجمالية والفكرية، أو حاورتها، أو اقتبستها، أو تمثلتها، وحتى التجارب المغربية التي سعت إلى بناء خصوصية لها، وخلق مسافة مع المسرح الغربي، وجدت نفسها تغوص في التراث الخاص لتبرير ما اعتمدته من أطروحات أو أشكال، أو تنظيرات في الكتابة، والعرض، وصناعة الفرجة.

لقد شكلت العلاقة مع الآخر الوجه الأول لمسعى بناء هوية المسرح المغربي، فيما شكل الانفتاح على التراث الوجه الثاني لهذا المشروع، ولم يكن ذلك اختيارا اعتباطيا، بل كان ضرورة ثقافية أملتها حقيقة الهوية، وحقيقية الوجود الخاص المحاصر بالآخر، وبصيغ الارتباط به، وكل هذا جعل من الفن المغربي عامة، وضمنه المسرح، واجهة لعكس هذه العلاقة، وترجمة مواقف منها، واقتراح صيغ متنوعة لتمثيلها وهو ما يجعل حضورها بارزا،

وبقيمة كبيرة، وهذا ما يستدعي قراءتها، وتحليلها، ورصد تجلياتها، وإبراز ما احتكمت إليه من رؤى وتصورات، وهو ما يعنينا متابعته في هذه الدراسة باستثمار آليات منهجية مختلفة منها ما يرتبط بالوصف التحليلي، وباستراتيجية النقد المزدوج.

1.تعرف الآخر والمسرح المغربي

1.1.تعريف الآخر

يتحدد الآخر باعتباره كينونة مغايرة للذات، وهو "اسم خاص للمغاير؛ يقال للأشخاص والأشياء و الأعداد ويطلق على المغاير في الماهية. ويقابله الأنا، والإثنان يتمثلان في الوعي، وكلما زاد الوعي كلما زاد الإحساس بالأنا وبالآخر. والآخر المقصود هو الغير ليس كما هو في الواقع وإنما كما أعيه أنا. والغيرية هي أن أوثر الآخر أو الغير، على عكس الأنانية وهي أن أوثر الأنا أي نفسي"[1] ، ويفهم الآخر باعتباره" الكائن البشري الآخر باختلافاته"[2]ويتحدد الآخر في ارتباط بنظرة الذات إليه والتي تأخذ توجهات مختلفة بحسب نوعية العلاقة معه، وقد يتحدد الآخر في السياق التاريخي المعاصر باعتباره الغرب الذي يعتبره عبدالله العروي"بنية اجتماعية قبل كل شيء...وحركة تكوين الرأسمالية وشكل تاريخي للتبرجز"[3].يدرك الآخر في ارتباط بالذات كما يستدعى ضمن العلاقة به في سؤال الهوية، والآخر بحسب "قواميس الفكر الأوربي ومصطلحاته الفلسفية...أحد المفاهيم الأساسية للفكر...وبالتالي يستحيل تعريفه، ويقال في مقابل الذات"le même" أو الأنا...فالغيرية في

الفكر الأوربي مقولة أساسية مثلها مثل مقولة الهوية"[4].نفهم من هذا أن الآخر صياغة غربية لتعريف ما يختلف عنها، وتحديد لقيمة الذات وحدودها، حيث تعتبر مركزا للوجود والفكر، و"كل وجود غير وجود الأنا هو"آخر" بالنسبة لها، وبالتالي فعلاقة التغاير هي علاقة بين الذات و الآخر"[5].بناء على هذا ومن موقع الذات الثقافية الخاصة يكون الآخر هو الغرب، وما ارتبط به من حيث الحضارة والثقافة، والفن، هكذا يصير معنى الآخر في الممارسة المسرحية المغربية مجموع ما يحيل على المسرح الغربي جماليات كانت، أم تصورات، أم غيرهما.

2.1.تعريف المسرح المغربي

يتعرف المسرح باعتباره مكان تقديم الفرجة المسرحية، وفن التمثيل، والممارسة الفنية القائمة على لقاء بين مشخصين وجمهور في مكان وزمن محددين، فهو"المكان حيث يشاهد الجمهور فعلا يقدم له وهو يجري في مكان آخر...هو وجهة نظر مبنية على حدث: فهو يتشكل من نظرة، زاوية رؤية، وإشعاعات عينية(بصرية) ولا تحصل العلاقة وتتوضح هوية البناء المسرحي أو العرض إلا من خلال التنقل بين النظر والغرض المنظور إليه. ولفترة طويلة...كان المسرح هو الخشبة بحد ذاتها، وبحركة انتقالية مجازية ثانية يصبح المسرح الفن أو النوعي الدرامي...وأيضا المؤسسة...وأخيرا الريبرتوار وأثر المؤلف"[6].المسرح أيضا

هو العرض والأداء المنطلقين من نص، وما يتحدد به نص المسرح وعرضه هو خاصية التمسرح.

حين نربط هذا الفن بالمغرب فإننا نقصد هذه الظاهرة الفنية الناشئة في المغرب بمواصفات عامة تحيل على مرتكزات هذا الفن المعروفة، و أخرى خاصة تسمح بتمييز وجوده، وشكل تحققه عن باقي التجارب الأخرى لما يعكسه من خصوصية محلية تحيل على الثقافة والهوية المغربيتين. هكذا يكون الحديث عن المسرح المغربي حديث عن ممارسة فنية وإبداعية تبلورت من خلال تجارب واجتهادات بدأت في البروز منذ مرحلة الاستعمار إلى الآن، وقد تشكل هذا الفن بصيغة كتابة، وعروض، وفضاءات، وفرجة، وعلاقات مع الجمهور والفنون والمرجعيات الثقافية والفنية، ورهانات إلخ. لقد برز هذا الفن بصيغة ظواهر ما قبل مسرحية تحيل على التراث الفرجوي الخاص إلا أن ما سمح بتشكيل مواصفاته هو الاحتكاك بمسرح الآخر و التأثر به، وهكذا تراكمت الإسهامات، والاجتهادات من موقعين بارزين هما المسرح الاحترافي ومسرح الهواة، راكم كل واحد منهما تجارب و أسماء وتنظيرات وعروض تسمح الآن بالحديث عن ممارسة مسرحية وريبرتوار مسرحي وفرجة مسرحية مغربية.

بهذا يكون المقصود بالمسرح المغربي هو مجموع ما تراكم من الإسهامات التي أغنى بها مؤسسو هذا الفن بالمغرب، ورواده الأوائل، وكل اللاحقين سواء على مستوى التأليف، أو

الإخراج، أو التمثيل، أو الرؤى والتصورات وما تبقى، وهو ما ننطلق منه لحصر بعض تجليات الآخر.

2.المسرح المغربي: من أصالة الاشكال الفرجوية المحلية إلى الانفتاح على الآخر

على الرغم من أن المسرح بمعناه الغربي فن طارئ على المجتمع المغربي، وأن المسرح في شكله الإيطالي إنتاج "بعيد عن الحضارة المغربية، فإننا نستطيع مع ذلك أن نلاحظ وجود أشكال فرجوية تنطوي على إرهاصات مسرحية إما لاهتمامها بالمقدس أو لاندراجها في الممارسة اللعبية"[1].البارز بالنسبة لنسأة المسرح المغربي وتطوره هو أنه عرف انجذابا مزدوجا للتراث الخاص، ولتراث الآخر وذلك ضمن مسار البحث عن تمييز فرجته، ونصوصه، وتمسرحه، وفي غياب تقاليد مسرحية توافق قوالب المسرح العالمي اكتفى المغاربة بأشكالهم الفرجوية التراثية التي شكلت أرضية انبنت عليها غالبية المشاريع التأصيلية، كما تم استثمارها لتيسير قبول الفن المسرحي بصيغته الغربية بالتربة الثقافية المغربية، ألا أنهم سرعان ما تعرفوا على إسهامات الآخر في المجال فاقتبسوها، وقلدوها، وتمثلوها، واعتمدوا خصائصها، ومرتكزاتها منطلقات لما سمي لاحقا بالمسرح المغربي. سهلت الأشكال الفرجوية التراثية المندرجة في مكونات الهوية المغربية أمازيغية كانت أو

[1] د.حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس، 1994،ص.5.

عربية، أو يهودية تآلف الجمهور المغربي مع فرجة المسرح سواء تعلق الأمر بمشاهدتها، أو المشاركة فيها أو القبول بها خاصة بالنسبة للحلقة، وسلطان الطلبة، وسيدي الكتفي، وبوجلود، وهرما، و إمداحن، وأوداي ن عاشور، وماطا، وعبيدات الرما وغيرها، إلا أن الذي غرس الممارسة المسرحية في أرض المغرب هو إسهامات الآخر سواء النصوص، أو النظريات، أو طرائق بناء الفرجة، أو شكل البناية، أو جماليات التعبير المسرحي وأساليبه.

لقد لعب الانفتاح على مسرح الآخر دورا بارزا في استنبات تقاليد المسرح بالمغرب، وكان أن بدأ ذلك من خلال تقديم عروض لفرق أجنبية بالمغرب خاصة الفرق المسرحية التي عنيت بتقريب الفرجة المسرحية لأبناء المستعمرين بالوطن حيث كانت تعرض في قاعات ومسارح من قبيل المورسال، والكازارا، والتيفولي، وسيرفانطيس[7]، ثم من خلال عروض الفرق العربية التي وجد فيها المغاربة ما يستجيب لانتظاراتهم حيث زاد شغفهم تدريجيا بهذه الفرجة الوافدة مع عروض الفرق العربية التي زارت المغرب من قبيل فرقة محمد عزالدين(1923)، والفرقة التونسية بريادة الشادلي بن فريجة(1923)، وفرقة فاطمة رشدي(1932)، وفرقة نجيب الريحاني(1933)[8]. مع توافد هذه الفرق الأولى "أخذ المغاربة يتهافتون على عروضها دون أن يتخلف أي واحد منهم، بما في ذلك العلماء، وأعيان المدينة، ورجال الأدب والفكر"[9]، إلا أن المسرح الغربي سيعود لفرض ذاته مرجعية بارزة موجهة للمسرح المغربي مع تراكم العروض المسرحية بالمغرب، وبعد مشاركة مجموعة من الممارسين الأوائل في التداريب

التي أشرف عليها بعض الأجانب أمثال شارل نوك Charles Nuque وبيير لوكاس Pierre Lucas، وبشكل خاص أندري فوازانAndré Voisin ، واشتغالهم لاحقا من داخل المشروع الاحترافي الأول وفق الصيغ التي تعلمها هؤلاء من هذه التداريب، أو من فاعلين كبار كما الأمر مع رواد المسرح الشعبي الفرنسي خاصة جان فيلار.

سعيا لتأسيس وفكري وجمالي حداثي متين لمشاريعها اختارت أهم التجارب المسرحية المغربية الارتكاز على المرجعية الغربية لبناء مشروعها سواء تعلق الأمر بالتجارب الاحترافية الأولى أو اللاحقة أو بالنسبة لمسرح الهواة بكل تلويناته، ويمكننا ان نرصد أثر النظريات والنصوص المسرحية الغربية المختلفة في ممارستنا المسرحية بدءا من الأثر اليوناني، مرورا بأثر المسرح الكلاسيكي، وانتهاء بأثر كل التجارب الحديثة من قبيل مسرح بريشت Brecht ومسرح أرطو Artaud ومسرح العبث، ومسرح برنديللو Pirandello، ومسرح بسكاتور Piscator، ومسرح غروتوفسكي Grotovski إلخ. شكلت علاقة المسرح المغربي بالمسرح الغربي مسألة أساسية تعكس علاقاتنا العامة به، لأن هذا الآخر يعيش فينا بل إنه ضروري لوجودنا، ولتحديد هويتنا العامة وهويتنا الابداعية أساسا بشرط التقارب الاختلافي طبعا، الذي لا يذهب بعيدا في تغريب وجودنا الحضاري والثقافي والمسرحي.

على الرغم من انتباه رواد كثر للتراث الفرجوي الخاص، وأشكل اللعب ذات العلاقة بالهية الثقافية الخاصة فإن ما انبنى عليه المسرح المغربي فعلا هو التنظيرات والكتابات

المسرحية الغربية، منذ اليونان إلى المرحلة الراهنة، حيث عمل المسرحيون المغاربة على ترجمة وقراءة تجارب الآخر على جميع مستوياتها التنظيرية، والإبداعية، والمؤسساتية، والفرجوية، فأصبح المسرح المغربي بذلك ينمو ويتطور وفق هذا الآخر الذي يخترقه بل صار ضرورة تستدعى شرطا للمثاقفة، كما لتطور الهوية أيضا لأن الهوية وإن قدمت بطابع الوحدة فإن ذلك لا يعني " الفراغ الذي يدوم ويستمر في انسجام فاتر بعيدا عن كل علاقة"[10] . استحضار الآخر في سيرورة كل هوية هو شرط لتطورها، ولا يكون معنى لحياتها وتطورها في انعزالها فالهوية"لا تتحدد من خلال بنية أبدية، بل هي... محكومة بعلائق متقاطعة بين الزمن والفضاء، والثقافة التي تهيكل مجموعة بشرية، أو عرقية، أو حياة مجتمع ما. إنها ترجمة لحركة الوجود ومرونته وتكيفه مع الأحداث ومع طاقته الخاصة في التجدد"[11] وفي تفكير الآخر ضمن تفكير الذات.

إذا حاولنا تتبع اشتغال التراث المسرحي الغربي داخل المسرح المغربي، فإننا لن نجد شيئا اسمه "المسرح المغربي الخالص"، لأن الآخر يحضر في طريقة كتابة النص، و تقنيات الإخراج، و نوعية البناية المسرحية، وطبيعة الفرجة المقدمة للجمهو ، وفي الجمهور ذاته لأنه مخترق بالآخر في كل مستويات تفكيره السياسية منها، والثقافية، والاجتماعية، والسلوكية، وما يعمق هذا للخضوع للآخر هو وضعية المجتمع العامة باعتباره مجتمعا كولونياليا تبعيا.

لقد كانت بداية الأولى للمسرح بالمغرب انطلاقا من العلاقة مع الغرب سواء بشكل غير مباشر عن طريق هجرة هذا الآخر في عروض الفرق العربية التي زارت المغرب، أو من خلال العروض الغربية التي كانت تقام للجالية الأجنبية بالمغرب، خاصة في مسرح سرفانتيس بطنجة، وبقية فضاءات العرض. المسرح بهذا لم يدخل أرض المغرب إلا بهاتين الصيغتين، ويسلم الجميع بأن بلادنا لم تعرف المسرح إلا في أوائل العشرينيات حين زارت بعض الفرق العربية بلاد المغرب، لتعطي بذلك الانطلاقة الأولى لهذا الفن، وسيعمل الاستعمار الفرنسي على نقل الفن المسرحي، ليس الى المغرب فحسب بل إلى الشمال الإفريقي الخاضع لسيطرته.

إن نشأة المسرح المغربي كما اتضح، هي نشأة عربية وغربية، سيحافظ هذا المسرح على طبيعتها في صيرورة تشكل هويته من البداية إلى الامتداد، بل إن بناء مشروع هوية المسرح المغربي سيبقى محكوما بالآخر الذي جدد ملامحها و ما يمكن تأكيده في حديثنا عن بداية المسرح بأرض المغرب هو أن المغرب عرف المسرح بنفس الطريقة التي عرفه بها المشرق، وهي طريقة الاستيراد الثقافي التي عاشتها البلاد العربية كواقعة ملازمة لسيرورتها.

سمح شرط المثاقفة مع الغرب ببصم الممارسة المسرحية بالمغرب بسمات غربية، كما أن الاستجابة لشرط المعاصرة قد هيج لدى الرواد المسرحين رغبة جارفة "في مواكبة الريبرتوار الغربي والسير معه والاستفادة منه"[12]، مما جعل المسرح المغربي يعرف مرحلة

أساسية في مساره التاريخي هي مرحلة الاقتباس، التي تم من خلالها تمتين الارتباط بالمسرح الغربي.لقد تراوحت هذه المرحلة بين الاقتباس والترجمة خاصة مع المهدي المنيعي، وعبد السلام التويمي، ونجيب حداد، وعبد الواحد الشاوي، إلا أنها ستأخذ صيغة أخرى مع رواد مرحلة ما بعد الاستقلال خاصة مع أحمد الطيب العلج والطيب الصديقي باعتبارهما من أهم رواد المسرح الاحترافي بالمغرب.

بالنسبة لأحمد الطيب العلج، فقد بدأ تجربته المسرحية عبر نافذة الآخر سواء بالنسبة للتداريب المسرحية أو بالنسبة للاقتباس الذي شكل له بوابة قربته من تجارب أهم أعلام المسرح الغربي أمثال موليير وبومارشي وغولدوني وتشيكوف ولوركا وغيرهم،أما الطيب الصديقي فقد اختزل في مرحلة الاقتباس لديه تجربة المسرح الغربي من اليونان إلى الطليعة، بل إن رغبته في ترسيخ تقليد مسرحي بالمغرب، قد دفعته إلى بذل مجهود كبير لمراكمة الاقتباسات المسرحية وتقديم عروض لها، هاته التي تزيد على الثلاثين موقعة بأسماء رينيار، وأرسطوفان، وأربال، وماريفو ويونسكو، وغوغول وغيرهم.

لقد تعامل الصديقي في بداية مشواره المسرحي بشكل خاص مع الأعمال المقتبسة سواء من طرفه أو من طرف بعض المسرحيين المغاربة، ويظهر من خلال الوقوف على مرحلة الاقتباس عنده، أنه انفتح على أهم الاتجاهات المسرحية الغربية الكلاسيكية منها

والعبثية والطليعية، وبذلك عمق الصديقي كما بقية المحترفين انفتاح المسرح الخاص على المسرحرالآخر، وهو ما سارت عليه تجارب الهواة أيضا.

إن الحديث عن المسرح المغربي منذ نشأته إلى الآن، حديث عن علاقة هذا المسرح بالمسرح الغربي، لأن مسرحنا عاش دوما العلاقة بمسرح الآخر سواء في نشأته، أو في امتداده، وهكذا صارت الفرجة المسرحية في البلاد المغربية ذات أساس غربي على الرغم من أن المسرحيين المغاربة سعوا إلى البحث لها عن صيغة أو قالب خاص بالرجوع إلى التراث والتاريخ الخاصين، وبتوظيف الأشكال الما قبل مسرحية والظواهر الاحتفالية التي عرفها المجتمع العربي والمغربي بكل تلويناتها.

3.تجليات المسرح الغربي في المسرح المغربي

شكل الآخر الغربي قدرا ثقافيا للمسرح المغربي رافقه في كل مراحله الكبرى والتي منها مرحلة تحضير (اقتباس وترجمة)، ومرحلة إبداع وخلق، ومرحلة تأصيل وتجريب[13]، ويبرز الوقوف على كل مرحلة حضور الآخر الغربي في مسرحنا، إلا أن هذا الحضور لم يكن بنفس الصيغة في كل مراحل المسرح المغربي، لأنه إذا كان حضور الآخر قد تجسد في مرحلة التحضير في محاولة نقل مجموعة من النصوص واقتباسها، بدءا من المسرحيات اليونانية، مرورا بالمسرح الكلاسيكي ، خاصة أعمال موليير، وراسين، وكورني، وانتهاء بكل الإبداعات الأخرى التي أنتجتها الاتجاهات الجديدة والطليعية، فإن شكل حضور الآخر في

مرحلة الإبداع والخلق تجلى بشكل خاص في محاولة استلهام الأسس النظرية والفكرية للمسرح العالمي، مع محاولة إحداث تراكم إبداعي يساهم في خلق إحساس لدى الإنسان المغربي بفن المسرح وبالحاجة إليه. إنه ما جعل بعض المسرحيين يقومون بمجهودات كبيرة لمسابقة الزمن من أجل تكريس الممارسة المسرحية على أرض المغرب.

بالنسبة لحضور الآخر في مرحلة التأصيل والتجريب، فيمكن تتبعه انطلاقا من رصد مجموع النصوص الغائبة المهاجرة في فضاء المسرح المغربي، خاصة لدى التجارب التنظيرية والإبداعية الأساسية التي حاولت بهذا الشكل أو ذاك بلورة مشروع المسرح المغربي وتأصيله، اعتمادا على مقومات الهوية الثقافية للإنسان المغربي. يبرز أثر الآخر بشكل واضح في امتداد الممارسة المسرحية المغربية، إلا أن العلاقة معه أخذت معنى آخر لاحقا، إما بمحاولة الابتعاد عنه في البيانات والكتابات التنظيرية والترابط معه في المجال الإبداعي، أو بالاعتراف به كواقع يجب مساءلته نقديا، والارتباط به، والتعامل معه باعتباره شرطا موضوعيا لابد لأية هوية إبداعية أن تصطدم به، ولا بد لأية ذات أثقافية أن تحدد استراتيجية التعامل معه حتى يتم تجاوز مآزق الهوية الرئيسية خاصة التبعية لهذا الآخر،أو مقاطعته والانغلاق على الذات.

لقد فرض التعامل مع الآخر في الممارسة المسرحية استحضار التصورات التي احتكمت إليها رؤى الهوية على المستوى الفكري والاجتماعي، ووعي الحاجة لإدراك منزلقات

التفكير الهوياتي الذي غالبا ما ينزلق للتبعية المطلقة للآخر، أو للنكوص والانغلاق، وهكذا كان من الطبيعي أن يأخذ الانفتاح على المسرح الغربي تجليات عديدة منها من يقبل به كليا، ومنها من ينتقي منه ما يناسب السياق التاريخي، أو الخصوصية الثقافية، ومنها من يعيد تشكيله بصيغ تسمح بتبيئة آثاره بشكل إيجابي، أو الهروب منه إلى المكونات الفولكلورية واالتراثية وهو ما صير تجارب بارزة بمواصفات متحفية. لقد اقتصر حضور المسرح الغربي في مرحلة التأصيل والتجريب بشكل خاص على بعض الرموز والاتجاهات المسرحية التي حاولت تجاوز سقف النظرية الأرسطية لتحطيم عماد وأسس المسرح الكلاسيكي كبرتولد بريشت B.Brecht، وأنطونان أرطو Antonin Artaud وإيرفين بيسكاتور Erwin Piscator وجيرزي غروتونسكيJerzy Grotowski وأوجينيو باربا Eugenio Barba، هكذا شكل أفكار و صيغ اشتغال، وبرامج، وتصورات، وأعمال المسرح الملحمي، والمسرح السياسي، والمسرح الفقير، ومسرح المقموع، ومسرح القسوة آثارا بارزة في الممارسة المسرحية لتجارب من قبيل مسرح الطيب الصديقي، والمسرح الاحتفالي، ومسرح النقد والشهادة، ومسرح المرحلة، والمسرح الثالث إلخ.لقد وجد المسرح المغربي في مسرح الآخر ما سمح له بتطوير آفاقه، وبناء مشاريع خلاقة تمثلت بعض التصورات بشكل متفاوت، وقد شكل تأثير المسرح البريشتي ملمحا بارزا في مسرحنا لم يستطع تجاوزه، وقد

بقي تمثيل أسس البريشتية مثلا، رهانا كبيرا لممارستنا المسرحية، سواء أعلنت ذلك أو لم تعلنه.

لقد كان للمسرح الملحمي أثره البالغ في بلورة مشروع المسرح المغربي والعربي بصفة عامة، لأن هذا المسرح هو "أكثر التجارب الغربية اقترابا من صيغ الفرجة العربية وأكثرها تبنيا للحظاب السياسي"[14]، وقد اتخذ الحضور البريشتي في مسرحنا مظهرين بارزين، يتمثل الأول "في استدعاء مبادئه وصيغه الجمالية لتضمينها في الممارسة المسرحية في شكل جزئي ... والثاني يتمثل في استلهام البرنامج الملحمي في كليته من خلال تأسيس الإنجاز النصي برمته على المبادئ الناظمة للكتابة في المسرح الملحمي"[15]، ويمكن أن نرصد حضورا لبريشت في أغلب التجارب المسرحية المغربية.

لقد شرط الواقع الموضوعي المسرحي المغربي إلى الإيمان باننا "بحاجة إلى مسرح قادر ليس فقط على إثارة أحاسيس وأفكار مسموح بها في مثل هذه العلاقات البشرية، وفي مثل هذه الظروف التاريخية، بل والذي يستخدم ويولد أفكارا وأحاسيس تعتبر ضرورية لتغيير الظروف التاريخية"[16]، وكان لهذا الإيمان، بضرورة استغلال المسرح للانخراط في ممارسة الصراع، وفضح الاستغلال والبؤس، والمساهمة في تحرير الناس، أن كثف الاحتكاك ببعض المرجعيات الغربية التي ركزت على البعد السياسي والتعليمي للممارسة المسرحية كما الأمر بالنسبة لمسرح بريشت وبيسكاتور. تماشيا مع هذا الارتباط تشكل الالتزام السياسي،

والتسييس أهم أبعاد المسرح المغربي، وفي هذا الإطار أنجز يوسف فاضل العديد من الأعمال المسرحية ك"الكيرة" و "حلاق درب الفقراء"، و "صعود وانهيار مراكش" وقد حققت هذه الأعمال نجاحا مهما، خاصة مسرحية الكيرة "التي اعتمد فيها يوسف فاضل التعليمية كما نادى بها بريشت. لقد تأثر مسرحه بشكل واضح بالمسرح الجدلي كما طرحه بريشت. فالمسرح عنده كان له الدور الواضح داخل البنيان الاجتماعي الا أن فاضل وان استمر في تمثل أسس المسرح البريشتي فقد انفتح على أطر جمالية وفكرية غربية أخرى سواء مع مسرح الشمس أو مع تجارب أخرى .

إن تأثير التعليمية البريشتية على مسرح يوسف فاضل جعل نصوصه تعالج بشكل مكثف قضايا الصراع، والتحرر، والانتهازية، والاستعمار، والخيانة كما تسائل شروط إعادة إنتاج الاضطهاد،، وحقيقة الاستقلال، وعوامل الاغتراب الذي يعيشه الفرد بسبب علاقات المجتمع الاقتصادية والسياسية والرمزية.

إلى جانب يوسف فاضل تأثر محمد مسكين بالبعد التعليمي للمسرح البريشتي، حيث أصبح للمسرح وظيفة عنده، تتحدد في ما يسميه "بالموقف المعرفي" لأن "الكتابة المسرحية لا يمكن أن تتأسس إلا من خلال كونها ممارسة للمعرفة ببعد جمالي لأنها محاولة للاستحواذ على الواقع والتاريخ والإنسان، ولا يمكن أن يتم هذا الاستحواذ إلا عبر أداة معرفية قوية تمكن من فهم الميكانيزمات المتحكمة في سيرورة واقع معين"[17].

لقد أثر البعد التعليمي للمسرح البريشتي على أغلب الكتابات الدرامية حيث أصبحت العديد من الأعمال تقوم على تسييس الخطاب المسرحي، وإلى جانب التعليمية، استثمر المسرح المغربي العديد من مفاهيم وأطروحات المسرح البريشتي خاصة قضايا التباعد، وتكسير الجدار الرابع، وتكسير الإيهام، والتغريب.

أكثر من هذا اخترقت المفاهيم البريشتية المسرح المغربي عامة ، بما في ذلك الأطروحات التأصيلية التي حاولت اعتماد المكونات الثقافية التي لها ارتباط بالهوية الخاصة لبناء مشروع تأصيلي للمسرح المغربي، فالاحتفالية مثلا، التي انتقدت المسرح البريشتي، بنت العديد من مفاهيمها اعتمادا على النظرية الملحمية، و"لم تتمكن من إلغاء الصلة بالممارسة المسرحية في الغرب بل على العكس من ذلك نراها تعمل على توظيفها وامتلاكها (وهذا لايعد انحرافا في نظرنا) فحينما نعمق دراستنا لبعض مسرحيات عبد الكريم برشيد، فإننا نجدها تتضمن جزئيات فنية ترتبط بعناصر المسرح الغربي الحديث، كما تستوعب أهم خصائصه واكتشافاته التي نلمسها عند براندیلو (المسرح داخل المسرح)، برتولد برخت (...) وغروتوفسكي"[18]. لإضافة إلى هذا فإن منطلقات الاحتفالية أصلا لم تكن انطلاقا من الظواهر الاحتفالية المغربية بل انطلاقا من الكتابات التي حاولت البحث في قضايا الحفل والاحتفال عند الشعوب، وعلى رأس هذه الكتابات كتاب ألفريد سيمون "الأحلام والعلامات"..Alfred Simon – Les signes et les Songes. لا ينكر برشيد هذا

المرجع ويورده ضمن المؤثرات الفاعلة[19] في المسرح الاحتفالي، إلا أنه لا يؤكد ، توجيه هذا المرجع، وبعض التصورات الغربية الأخرى له للتفكير في المشروع الاحتفالي، خاصة تلك التي ألحت بدورها على أهمية العودة للطقوس والأشكال الفرجوية، وأبرزت قيمتها المسرحية.

إن انتباه الاحتفالية لقيمة الحفل والاحتفال لتبرير بداية عربية محضة للتمسرح عندنا كان ناتجا عن الاحتكاك بالنظريات الغربية التي ركزت على قيمة الحفل وأهميته باعتباره وعدا يعد به الإنسان نفسه، وباعتباره يضفي قيمة على الشيء العادي[20]، وباعتباره يشكل البذخ الأخير للفقراء[21]، ومن بين المرجعيات الأخرى التي استدعاها المسرح المغربي نذكر مسرح القسوة الذي تم تمثل العديد من أوجهه في المسرح الاحتفالي ومن تجليات حضورا أرطو نذكر مسألة الغموض لأنه إذا كان أرطو يعتبر أن "الأفكار الواضحة ... سواء في المسرح أو في مكان آخر، أفكار ماتت وانتهت"[22]، حينما ينتقد قيام المسرح الغربي على النص المكتوب والشفوي وليس على الكلام الملموس الموجه للحواس أولا وليس للفكر أولا كالكلمة[23]، فإن عبد الكريم برشيد يقول نفس الشيء أيضا حين يعتبر "أن المسرح ... لايمكن أن يكون إلا شاملا وغنيا ومركبا وغامضا"[24]. لا يكتفي برشيد بالقول بغموض المسرح بل يدافع عن ضرورة مخاطبة المسرح للحواس وليس للفكر، مما يجعله يذهب بعيدا في انتقاد المسرح البريشتي، لأن بريشت حسب الاحتفالية "يعطل الحواس من أجل أن يجعل التعبير المسرحي شيئا عقليا فقط" وهنا تلتقي الاحتفالية مع أرطو في نقطة ثانية هي الدعوة

إلى مسرح يخاطب الحواس أولا ليصبح الحديث عن الغموض ومخاطبة الحواس، والاحساس قبل الوعي، حديثا مشتركا عمل أرطو على اقتراحه أولا، وعملت الاحتفالية على نقله وتعريبه بعد ذلك.

إضافة إلى هذا تبقى مستويات عديدة يظهر من خلالها أخذ الاحتفالية عن أرطو، يمكن رصدها بمقارنة بعض آراء أرطو بآراء الاحتفالية ومن ذلك كوننا نجد أرطو يشكك في وجود المسرح الخاص عند الغرب، ويؤكد غياب العروض القيمة حين يقول إنه "لاجدوى ... من اتهام الجماهير بسوء الذوق ... ما دمنا لا نقدم عرضا قيما وأتحدى أن يريني أحد هنا عرضا فنيا بالمعنى الأعلى للمسرح، عرض منذ مائة عام"[25]، وتأثرا بهذا الرأي تقول الاحتفالية نفس الشيء في حديثها عن التأسيس، حيث تشكك في وجود مسرح عربي ، بل تنفي أن يكون عندنا ما يمكن أن ندعوه مسرحنا العربي قبل المسرح الاحتفالي، لأن ما ينتجه مسرحنا هذا هو الذوق المنحط ليبقى التأسيس في نظرها هو "أن نوجد مسرحا مختلفا لهذا الجمهور، وأن نوجه بالمقابل جمهورا مختلفا لهذا المسرح المختلف"[26].

بناء على ما سبق يمكن حصر مستويات الالتقاء بين الاحتفالية ومسرح أرطو في مجموعة من الأوجه منها ما يأتي :

– انتقاد الاتجاهات المسرحية السابقة باعتبارها لا تمثل المسرح الخالص بالنسبة لأرطو، ولأنها ليست أصيلة بالنسبة لعبد الكريم برشيد؛

– اعتبار الحركة المسرحية السابقة، مساهمة في تكريس الذوق الفاسد؛

– تأكيد ضرورة تأسيس مسرح بديل؛

– ربط الحديث عن الجمهور بإيجاد المسرح أولا[27].

إن حضور أرطو مرجعية غربية في المسرح المغربي مسألة واضحة، من خلال الاحتفالية وتتأكد أيضا عبر تجارب أخرى، مثل تجربة محمد تيمد التي تؤكد من خلال إبداعاتها الأولى (الساعة – خيوط– حبال– شعر– الأحذية اللامعة إلخ اندراجها "في خانة مسرح أنطونان أرطو، لا من حيث علاقتها الكلية بمعطيات هذا المسرح أو شعريته وإنما من حيث اعتبارها تجسيدا لمسرح حقيقي يتولد عن فوضى تنظم نفسها، ويرتكز على لغة دينامية وفضائية للكلام والصمت والحركة والموسيقى"[28].

يتأكد حضور أرطو كأثر غيري في المسرح المغربي أيضا عن خلال تجربة محمد مسكين التي استفادت في العديد من أبعادها من مسرح القسوة، ويبدأ هذا الحضور من تأكيد غربة المسرح العربي، وارتباطه بالمؤسسة التي تبحث دوما عن قنوات لممارسة سلطتها على المستوى الفكري[29]، وهي محاكمة للمسرح العربي يسعى من خلالها مسكين إلى محاكمة الثقافة العربية بصفة عامة.

تتحرك رؤية مسكين النقدية هاته في شكل علاقة مع رؤية موازية لأرطو تتجلى في هجومه على الوضع المسرحي الغربي والوضع العام الذي كان يعيشه أرطو الذي هو حسبه

"وضع يتحتم هدمه هدما مثيرا عنيفا على جميع المستويات وبجميع الدرجات التي يعوق بها ممارسة الفكر ممارسة حرة"[30]. إلى جانب حضور أرطو في إدانة مسكين للوضع العربي عامة، فإنه يحضر أيضا من خلال تأكيده "أن النص المسرحي الحقيقي، هو الذي يؤسس جسد الحلول بالمعنى الصوفي، أي يدفع اللغة . الحوار لتحل في أجساد الممثلين ... فالكتابة المسرحية ،حسبه ، هي التي تؤسس المنظور وليس المسموع فقط"[31]، بمعنى أن على المسرح أن لا يبقي على ما هو مسرحي بحت في مركز ثانوي "أي كل ما لا يخضع للتعبير بالكلمة ... كل ما لا يشتمل عليه الحوار (ينظر إلى الحوار ذاته من حيث إمكانية تحويله إلى أصوات على خشبة المسرح ومتطلبات عملية التحويل هاته)"[32].

إنها دعوة لتجاوز مسرح الكلام، يلتقي فيها مسكين مع أرطو، لأن "خشبة المسرح مكان مادي ملموس يطلب منا أن نملأه، وأن نجعله يتكلم لغته المحسوسة"[33]، ولأن مأساة المسرح العربي المعاصر تتجلى في ارتكازه على الحوار، و تستدعي الاشتغال على اللغة المحسوسة للخشبة لكون مسرحنا المعاصر حسب مسكين "يعاني من تخمة لغوية واضحة، لأن شبح الكتابة المقامية ، نسبة إلى المقامات ، مازال متحكما في جل ما يكتب عندنا ... إن أزمة الكتابة المسرحية عندنا هي ضياعها في يم لامتناه من الكلمات"[34]، مما يعصف بروح المسرح و بما يسميه أرطو بشعر الفضاء الموجه أساسا للحواس[35]. يتأسس تمرد مسكين على جاهزية النص المسرحي المرجعية الغربية مشخصة في أرطو، لأن أرطو نادى

بملء الفضاء المسرحي بكل ما يمكن أن يعيد للعملية المسرحية حيويتها وصخبها من خلال الحركة والرقص والصراخ، وكل مكونات الكولاج المسرحي التي تعمل على إغناء الجانب المرئي في الممارسة المسرحية.

ساهم الانفتاح على مسرح الآخر في تكريس أوجه تجديدية في المسرح المغربي، كما أفضى إلى بلورة استراتيجيات تجريبية بارزة سمحت بتمايز تجارب هذا المسرح، وتطورها، والأهم أن الأطر النظرية المسرحية التي انفتح عليها المسرح المغرب قد وجهت هذا المسرح نحو آفاق تأصيلية من خلال فتح أفقها على التراث الفرجوي الخاص، والبحث عن صيغة مسرحية خاصة، والأهم ربط الممارسة المسرحية باحتياجات الشرط التاريخي والثقافي الذي تندرج فيه. هكذا عمقت غالبية التجارب الكبرى لهذا المسرح من أبحاثها، وصاغت الكثير من التصورات النظرية التي تؤطر اشتغالها الإبداعي وتوضح اختياراتها الجمالية والفكرية، وبذلك أنضج المسرح المغربي خطابه، وطور من جمالياته، وجعل من ثنائية الذات قضية فكرية بارزة عكس مواقفها منها في التنظير بالقدير الذي عكس وجهات نظره بصددها في الممارسة الإبداعية.

يتعدد إذن الآخر ويتنوع في مسرحنا المغربي، يظهر مرة ،ويضمر مرات عديدة، إنه قدر المسرح المغربي، تستدعيه كل تجاربنا المسرحية مشخصا في أرطو، وبريشت، ويستدعيه المسرح الثالث مشخصا في المسرح الفقير، والمسرح الملحمي، وتستدعيه بعض

نصوص أحمد العراقي ومحمد مسكين والطيب الصديقي مشخصا في المسرح التسجيلي، ويستدعيه محمد الكغاط من خلال تقنية الارتجال التي استلهمها لإنجاز بعض أعماله ولأجل تجريبها ضمن مسار البحث عن قالب مسرحي، كما يستدعيه الطيب الصديقي من خلال مسعاه لبناء مسرح شعبي الذي عكس من داخله تأثره الواضح بتصورات رواد هذا المسرح خاصة جان فيلار.

فرض الآخر لذاته مرجعية أساسية في المسرح المغربي دفع بتجارب عديدة للبحث عن قالب مسرحي خاص، وتأسيس مواصفات لهويته، بل وانتقاد الانفتاح الواسع على مسرح الآخر، وهذا ما جعل من البحث في الطقوس، والفرجات الخاصة، والتراث المحلي، والثقافة والمغربية بكل تلويناتها تجاربه الكبرى توجها بارزا كما الأمر بالنسبة للطيب الصديقي، وأحمد الطيب لعلج، وعبدالكريم برشيد، والمسكيني الصغير توجها بارزا في المسرح المغربي، وهذا ما فعل سجالا نقديا ونظريا حول جدلية الذات و الآخر في المسرح المغربي، وحول طبيعة الخلفيات التي يجب أن تحتكم لها العلاقة بهذه الجدلية. هنا بالضبط كان من الضروري العودة لأطر نظرية صلبة توضح منهجيات التعامل مع الآخر، ومع التراث الخاص بغاية تجاوز مساعي التماهي والاغتراب، ونزوعات النكوص والتقوقع، وهو ما برز في بعض التجارب النقدية أكثر كما الأمر مع مسرح النقد والشهادة، والمسرح الثالث.

خاتمة

شكل الآخر شرطا أساسيا لاستنبات الممارسة المسرحية المغربية من جهة وتفعيل الأسئلة المسرحية بصدد واقع الممارسة المسرحية بالمغرب وآفاقها مما جعل هذه العلاقة تثمر إيجابيات عديدة ميزت أوجه رؤية الهوية في المسرح المغربي من بينها اشتغال التجريب في الممارسة المسرحية المغربية لأجل البحث عن صيغة مسرحية مغربية مما كثف التفكير في العودة للطقوس والأشكال الفرجوية والمكونات الثقافية التي لها ارتباط بالهوية الثقافية للمجتمع العربي، وما يمكن حصره خلاصات أساسية لهذه الدراسة هو ما يأتي.

–مساهمة مسرح الآخر في استنبات الممارسة الخاصة، وتوجيهه لها تاريخيا سواء من خلال العروض التي قدمها افرق هذا الآخر، أو من خلال البنيات والعلاقات التي كرسها في الواقع الثقافي الخاص.

– مساهمة الانفتاح على مسرح الآخر في التعريف بالممارسات الجادة في المسرح الغربي، والاجتهاد لتطويع ومغربة ونقل الأفكار والأطروحات، والآراء، والإتجاهات، والنصوص، التي يمكن اعتبارها أساسية و مهمة لصياغة المشروع المسرحي المغربي، ويتعلق الأمر بشكل خاص باتجاهات المسرح الفقير، والملحمي، والسياسي.

– تحديث المسرح المغربي، من خلال تحديث مفاهيمه، وقضاياه، وأسئلته، ومن خلال انخراطه في البحث عن صيغة مسرحية خاصة، بتجريب العديد من التقنيات و الآراء

والأشكال الغربية، والسعي الى بناء افق إبداعي خلاق له بالارتكاز على مرجعيات المسرح الغربي.

– مساهمة الانفتاح على مسرح الآخر في استيعاب بعض القضايا الجوهرية في الممارسة المسرحية بما فيها الجوانب الأكثر تمسرحا في الممارسة المسرحية كتعدد لغات العرض، واعتماد اللغات المرئية كأساس لبناء لغة العرض، وتقليص مساحة اللغة المنطوقة عبر تكثيف حضور اللغات الأخرى البصرية والسمعية والحركية وبهذا أصبح العمل المسرحي يعبر بطرقه الخاصة وليس بصيغ الأجناس الأخرى.

– اكتشاف قيمة الطقوس، والأشكال الثقافية الخاصة، والانفتاح عليها لبناء خصوية إبداعية للمسرح الخاص، وصياغة اقتراحات خادمة لمساعي بناء قالب مسرحي خاص.

– تثقيف الممارسة المسرحية المغربية، من خلال اعتماد الصيغ والمفاهيم والأشكال المتجددة التي بلورتها الممارسة المسرحية الغربية.

إن الآخر، كما يظهر، كان ضروريا للممارسة المسرحية المغربية، كما هو ضروري دوما لتأسيس كل مشروع هوية، حتى لا تسقط في النكوص و الانغلاق على الذات المؤدية حتما لمحوها وموتها، إلا أن أهمية الآخر لا يجب أن تنسينا ضرورة الاحتياط في التعاطي معه، حتى لا نسقط في التماهي معه لان هذا، أي التماهي مع الآخر، يعد أحد أهم مآزق الهوية الذي يجب انتقاده ونقضه بغية تجاوز بعض الخسارات المكثفة عبره وعبر مآزق أخرى من قبيل الرؤية النكوصية، وه

هوامش الدراسة

[1] عبدالمنعم الحفنى، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة،2000، ص .29.

[2] تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، الجزء الأول، ترجمة نجيب الخصادي، المكتب الوطنب للبحث والتطوير، ليبيا،د.ت، ص.36.

[3] عبدالله العروي، والإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الثالثة،1979، ص.65

[4] محمد عابد الجابري، مفهوم الأنا و الآخر، مواقف–إضاءات وشهادات،عدد 57،دار النشر المغربية، الدارالبيضاء،2006، ص.ص.10.9.

[5] نفس المرجع، ص.8.

[6] باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015، ص.538.

[7] عبدالقادر السميحي، نشأة الرياضة والمسرح بالمغرب، مكتبة المعارف، الرباط، 1986، ص.3.

[8]حميد اتباتو، المسرح الاحترافي المغربي، الهوية والتباسات الانتساب،Publisud، ورزازات، 2004،ص.14.

[9] حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، صوت مكناس، المغرب، 1974، ص.35.

[10] عبد السلام بن عبد العالي ، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، توبقال، المغرب ،2000،ص. 84.

[11] عبد الكبير الخطيبي ، النقد المزدوج، ترجمة جماعية، عكاظ، المغرب، 1990، ص.114.

[12] نجيب العوفي ، جدل القراءة ، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1983، ص.86.

[13] حسن المنيعي ، هنا المسرح هنا بعض تجلياته منشرات السفير، مكناس، 1990، ص.14.

[14] سعيد الناجي، أثر المسرح الملحمي على التجريب في المسرح العربي رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا إشراف الدكتور حسن لمنيعي ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس 1992 –1993 ص. 284.

[15] نفس المرجع، ص. 284.

[16] برتولد بريشت، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ت ص. 230.

[17] محمد مسكين، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، العدد الأول، السنة الأولى، يناير 1987، ص.50.

[18] د. حسن لمنيعي، هنا المسرح العربي هنا بعض تجلياته، مرجع سابق، ص: 73.

[19] عبد الكريم برشيد . الاحتفالية . حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص. 165 – 164.

[20] Alfred Simon – les Signes et les songes – seuil Paris 1976 P: 17.

[21] Ibid, p.19.

[22] أنطونان أرطو، المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، مايو 1973، ص. 33.

[23] المرجع نفسه، ص. 31.

[24] عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا،1989–1990. ص. 52.

[25] أنطونان أرطو، مرجع سابق، ص. 66 – 67.

[26] التأسيس ، مقدمة، الورقة الأولى . مردع سابق، ص. 12.

[27] في المنفستو الأول لمسرح القسوة يقول أرطو في حديثه عن الجمهور إنه يجب أن يوجد هذا المسرح أولا أي المسرح البديل، أنطونان أرطو، مرجع سابق.

[28] د. حسن المنيعي، الفنان الراحل محمد تيمد ومسرحه، ضمن محمد تيمد الغائب الحاضر، كتاب جماعي ، منشورات جامعة المولى إسماعيل مكناس، مارس 1994 ص. 14.

[29] محمد مسكين، مرجع سابق، ص. 48.

[30] أنطونان أرطو، مرجع سابق، ص.39.

[31] محمد مسكين، مرجع سابق، ص. 55.

[32] أنطونان أرطو ، مرجع سابق، ص. 30.

[33] المرجع نفسه، ص. 30.

[34] محمد مسكين، مرجع سابق، ص.58.

[35] أنطونان أرطو، مرجع سابق، ص. 30.

قائمة المراجع

أ –المراجع باللغة العربية

– أرطو أنطونان، المسرح وقرينه، ترجمة سامية أسعد، دار النهضة العربية، القاهرة، مايو 1973

– اتباتو حميد، المسرح الاحترافي المغربي، الهوية والتباسات الانتساب،Publisud، ورزازات، 2004.

[35] باتريس بافي، معجم المسرح، ترجمة ميشال ف.خطار، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2015.

–برشيد عبدالكريم، الاحتفالية . حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

– برشيد عبدالكريم، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ليبيا،1989–1990.

– بريشت برتولد، نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، د.ت

–بن عبد العالي عبدالسلام ، أسس الفكر الفلسفي المعاصر، توبقال، المغرب ،2000

– الجابري محمد عابد، مفهوم الأنا و الآخر، مواقف–إضاءات وشهادات،عدد 57،دار النشر المغربية، الدارالبيضاء،2006.

–الحفنى عبدالمنعم، المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثالثة،2000.

– الخطيبي عبدالكبير ، النقد المزدوج، ترجمة جماعية، عكاظ، المغرب، 1990

– السميحي عبدالقادر، نشأة الرياضة والمسرح بالمغرب، مكتبة المعارف، الرباط، 1986.

-العروي عبدالله، والإيديولوجية العربية المعاصرة، ترجمة محمد عيتاني، دار الحقيقة، بيروت، الطبعة الثالثة،1979.

- المنيعي حسن ، هنا المسرح هنا بعض تجلياته منشرات السفير، مكناس، 1990

- المنيعي حسن ، كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز، فاس 1992 -1993.

-المنيعي حسن، الفنان الراحل محمد تيمد ومسرحه، ضمن محمد تيمد الغائب الحاضر، كتاب جماعي ، منشورات جامعة المولى إسماعيل مكناس، مارس 1994

تد هوندرتش، دليل أكسفورد للفلسفة، الجزء الأول، ترجمة نجيب الخصادي، المكتب الوطنب للبحث والتطوير، ليبيا،د.ت.

ب-المراجع باللغة الفرنسة

Simon Alfred, les Signes et les songes, seuil, Paris, 1976.

ج-المجلات

-مسكين محمد، مفهوم الكتابة المسرحية النقدية، كتابة النفي والشهادة، مجلة التأسيس، العدد الأول، السنة الأولى، يناير 1987