ع.ع.س

رسالة من محيي الدين صبحي

مهرجان الفنون المسرحية

انتهى مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية ، بعد أن امتد خلال شهر نيسان وجزء من مايس . عرض في أثنائه خمس عشرة مسرحية ، منها احدى عشرة من تأليف عربي . اشترك في المهرجان ست دول عربية هي : العراق ، الاردن ، لبنان ، المتحدة ، ليبيا ، الجزائر ، وذلك فضلا عن القطر العربي السوري كدولة مضيفة ، و « فرقة فتح المسرحية » عن فلسطين . كذلك اشتركت في المهرجان ثلاث فرق فنية هي : « الفرقة القومية للفنون الشعبية » من المتحدة ، و « فرقة الفنون الشعبية البلغارية » ، والمغنية « فيرا أواشليغل » من جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، علاوة على الفرق الفنية السورية .

قدم المهرجان ٤٥ ليلة عرض ، وخفضت الاسعار خلاله ما بين (١ ـ ٥ ل.س) بعد ان كانت (من ٣،٥٠ ـ ٧ ل.س) . وقد روعي في تنظيم المهرجان أن تشاهد كل فرقة عربية زائرة عرضين لفرقتين أخريين من الفرق الزائرة ، تحقيقا للهدف الاول من المهرجان . وبعد العرض تعقد ندوة تشترك فيها الفرق الزائرة بالنقاش والمداولات النظرية بغية تحديد السمات والمضامين المشتركة بين المسرحيين العرب ، والعمل على اغناء تجربتهم الفنية ، وتحقيق قومية المسرح عن طريق تحقيق اللقاء بين الفنانين العرب مع جمهور من غير أقطارهم ، بحيث يضطر الفنان العربي الى أن يكيف نفسه كفنان عربي غير محدد بحدود التقاليد المحلية عامة ، واللهجة المحلية المحكية في قطره بشكل خاص . وقد سقطت تجربة اللهجة العامية في المسرح ـ على الصعيد القومي ـ سقوطا مريعا عندما قدم المسرح الوطني الجزائري مسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » باللهجة العامية الجزائرية ، فلم يستطع الجمهور الدمشقي أن يفهم من الحوار الا أقله ، فانسحب البعض ، ووطن نفسه من بقي على مشاهدة مسرحية لا يفهمها بل يستمتع بمشاهدة هذا المستوى الرفيع من التمثيل والاخراج في مثل هذا العمل الفني الجميل .

كما كان المهرجان مناسبة للفنانين العرب ليتعرفوا على مختلف العقبات التي تعترض طريق المسرح العربي في الاقطار العربية المتعددة ، وللعمل على تشخيص هذه العقبات ومحاولة وضع حلول لها انطلاقا من ضرورة تطوير المسرح العربي ووضعه أمام مهامه الاساسية . كذلك كان المهرجان فرصة لتوسيع قاعدة الجمهور المشاهد للمسرح خلال ٤٥ ليلة عرض ، في محاولة لتقصي رغبات الجمهور وتطويرها بحيث يشاهد مختلف نماذج الاخراج والتأليف على تنوع أساليبها قربا أو بعدا عن الاصول الكلاسيكية للمسرح من جهة ، وعما تطور اليه المسرح العالمي المعاصر من جهة أخرى .

كل ذلك يشكل أساسا للمسارح العربية الناشئة لتستفيد من تجربة المسارح السابقة عليها ، مثلما ان تراكم الخبرات وتلاقيها يساعد على الوصول الى الهدف النهائي من اقامة المهرجان ، وهو تحديد وتقوية ملامح مسرح عربي ينطلق من الشخصية القومية ويطرح مشكلات الامة على الوجدان الانساني طرحا فنيا متقدما .

وفي الحقيقة فان نظرة الى توصيات المؤتمرين الثالث والثاني ـ لم تصدر في المهرجان الاول توصيات ـ تطلعنا على حقيقة المطالب والاهداف التي تجول في أذهان المشرفين والمشاركين على المهرجان في دمشق وعلى الحركة المسرحية في الاقطار العربية . فقد جاء في توصيات ومقترحات ندوة المسرح العربي المنعقدة في دمشق من ٢٧ ـ ٢٩ نيسان ١٩٧٠ ما يلي :

أولا ـ في التأليف المسرحي :

١ ـ العمل على افساح المجال للكاتب المحلي والقيام بتشجيعه ودعم موهبته واتاحة الظروف لتطورها ، مع الاعتقاد بأن تطور الكاتب يتم من خلال المامه بالفرق المسرحية ذاتها .

٢ ـ العمل على انتاج النصوص المسرحية العربية الناجحة ، في أكبر عدد من المسارح العربية ، مع الحرص على حماية حقوق المؤلفين .

٣ ـ دعوة الكاتب المسرحي الى اختيار أنسب الصيغ والاساليب لمخاطبة الجمهور العربي الواسع في الوطن العربي كله .

ثانيا ـ الفنانون والفنيون :

٤ ـ ضرورة ارتباط الفنان المسرحي بالثورة العربية المعاصرة عن طريق الوعي بظروف الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي للمجتمع العربي ، وبالاهداف القريبة والبعيدة للامة العربية .

٥ ـ دفع كل الظروف والامكانيات نحو ضمان الفنان من حيث معاشه ومن حيث ابداعه الفني .

٦ ـ دعم الثقافة الانسانية والتكنية للفنان عن طريق الدورات التدريبية في المعاهد المحلية أو المعاهد الاخرى ، وعن طريق اللقاءات الواسعة أو تبادل الفرق والخبرات المسرحية بين مختلف المسارح العربية .

٧ ـ تبادل الفنانين للعمل في الفرق العربية الاخرى ، والعمل على توفير الوسائل لانتاج أعمال مسرحية مشتركة بين مختلف المسارح العربية .

وهنا لا بد من القول ان العمل قد تم بالتزام المواد الثانية والثالثة والرابعة والسادسة والسابعة ، من حيث شمول المهرجان في معظمه على مسرحيات عربية بلغة فصحى . اذ يبدو انها لا تزال الصيغة الوحيدة للتخاطب بين ابناء الاقطار العربية ، ولم يشذ عن ذلك سوى المسرح الوطني الجزائري . كما ان تبادل اللقاءات كان جوهر المهرجان .

أما ندوة مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية ، فقد انعقدت بين ٢ و ٤ أيار ١٩٧١ من المسرحيين والكتاب والمفكرين السادة : محمود أمين العالم ، الفريد فرج ، سعد أردش ، راجي عنايت ، جلال العشري (من الجمهورية العربية المتحدة) وادوار امين البستاني وانطون ملتقى (لبنان) واديب اللحجي ، علي عقله عرسان ، سعدالله ونوس ، أسعد فضه ، د. غسان المالح ، ممدوح عدوان ، فيصل الياسري ، زكريا تامر (من الجمهورية العربية السورية) وابراهيم جلال (من العراق) وابراهيم مفتاح العريبي (من ليبيا) .

أما أهم توصياتهم فكانت كما يلي :

٣ ـ تشكيل لجنة عربية مشتركة للتخطيط لمهرجان دمشق والمهرجانات المسرحية العربية الاخرى .

٥ ـ انشاء صندوق عربي مشترك لمهرجان دمشق تسهم في

اسرة المسرح الاردني : « انشودة لينينفـراد »

المسرح الوطني الجزائري : « دائرة الطباشيـر القوقازيـة »

تموله جميع الاقطار المشتركة فيه .

٦ ـ اقرار جائزتين ماليتين او ثلاث جوائز للنصوص المسرحية التي تعرض في نطاق المهرجان ، تمنح لمؤلفيها العرب على أساس جودة تأليفهم ومدى اسهام هذا التأليف في تطوير الفن المسرحي العربي .

٧ ـ أن يتيح المهرجان لجميع الفرق المشتركة فيه مشاهدة جميع العروض المقدمة .

٨ ـ دعوة النقاد والمختصين والدارسين المسرحيين العرب الى المشاركة النقدية في المهرجان وتقويم جميع الاعمال المقدمة فيه ، في دراسات موضوعية ، فضلا عن بحوث نظرية يكلفون باعدادها سلفا عن العمل المسرحي عامة .

والواقع ان هذه التوصيات التي تتسم بطابع عملي أكثر من سابقتها مستمدة من التجربة المباشرة والمحسوسة . فقد كانت الفرق تدعى جزافا دون تخطيط يأخذ بعين الاعتبار طابع كل منها وهدفه . كما ان المهرجانات الثلاثة كلفت أكثر من نصف مليون ليرة ، ومع ازدياد الدول المشتركة يزداد عدد الفرق المدعوة وتكاليف دعوتها ، مما صار يستدعي دعم هذه البادرة السورية من قبل الدول العربية المشتركة ، خاصة اذا أرادت هذه الدول لفرقها المسرحية أن تحقق الهدف الاول من المهرجان ، وهو أن تتيح لافراد الفرقة التعرف على تطور المسرح العربي في التأليف والتكنيك والاخراج المسرحي . وقد أحست الفرق بالازمة من خلال اضطرارها الى الاقتصار على مشاهدة مسرحيتين ، مما دفع الحكومة الليبية الى تمديد اقامة فرقتها على حسابها طيلة المهرجان . ولما كانت رغبة الفرق ملحة من اجل الاستفادة من المهرجان بغية تحديد السمات والمضامين المشتركة بين المسارح العربية ، والعمل على اغناء تجربتهم الفنية ، فقد اتخذت هذه التوصية لمساعدة القطر المضيف على تحقيق أهداف المهرجان .

وكان المنتدون قد عقدوا ثلاث جلسات شارك فيها ممثلون عن سوريا ولبنان وليبيا والمتحدة وغاب ممثلو الجزائر والاردن والعراق من بين الدول المشاركة في المؤتمر .

وقد ناقش الحضور في الجلسة الاولى « خصائص المسرح الطليعي المعاصر ودوره الحضاري » وناقشوا في الجلسة الثانية « المسرح العربي ومكانه من المسرح الطليعي » ، أما الجلسة الثالثة فقد تولى المنتدون فيها « تقويم مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية » قبل اصدار التوصيات .

وقد تحدث الناقد الكبير محمود امين العالم عن نشأة المسرح العربي ، فقال « انه قد نشأ بين المعارك منذ أواخر القرن الماضي ، وكان في جميع مراحله صرخة احتجاج ضد الاستغلال والسيطرة .. كما تمت نشأته القومية في مرحلة ما بعد ١٩٥٥ في القطر المصري ومرحلة ما بعد ١٩٦٧ في الوطن العربي بصورة عامة ، حيث بدأ بعد عدوان حزيران حوار عميق على المسرح العربي ، على طول وعمق الامة العربية كلها ، يسأل : من نحن ؟ والى أين ؟ وكيف ؟ وذلك من أجل تفجير طاقات جديدة للانسان العربي ..

وقال : ان المسرح العربي ، بالرغم من هذا لا يزال يعاني من : ١ ـ اتجاه تسطيحي . ٢ ـ اتجاه تعقيدي . ٣ ـ اتجاه تجاري . وهذا كله يحدث في كثير من الاحيان باسم مسرح الطليعة .. وهنا لا أحب أن أغرق في التعريفات ، ولكني أقول ان المسرح الطليعي ليس الاثارة والتعقيد .. وطليعية المسرح هي مدى عمق اهتمامه بالجماهير وتأثيره فيها وتعبيره عن همومها وتطلعاتها تعبيرا فنيا صادقا » .

وقال الكاتب والناقد المسرحي ادوار امين البستاني : « ان عدم تحديد التعريف لا يعفينا من تمييز المعاني في تحديد هوية المسرح .. والقول بأن المسرح الثوري او الجماهيري هو المسرح الطليعي ، كلام يحتاج الى تفصيل . وأنا أعارض القول بأن المسرح اذا لم يكن جماهيريا فليس طلائعيا ، لان التمييز ضروري بين تكتيل الجماهير وبين استقطابها .. » .

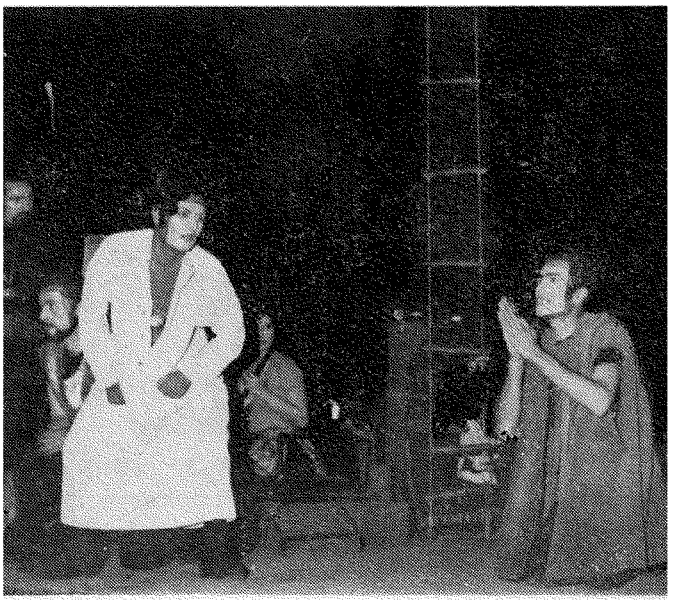
وقال الكاتب المسرحي ألفريد فرج :

« قضية المسرح الطليعي تطرح نفسها على وجهتين : التعبير عن ثورية الجماهير ، والتعبير عن الجديد .. وأنا أقول ان المستقبل الذي ترتاده الطليعة لا بد ان يكون مستقبلا مرتبطا بمصير المجتمع الذي يصوره الفن .. وعلينا أن نحذر الانزلاق في مناقشة المسرح كانه فن مجرد له مقومات مستقلة عن مقومات المجتمع والانسان والسياسة والتطلع الجماهيري للمصير وللقضايا العامة ... حتى في أوروبا لا ينفصل المسرح الطليعي عن الجماهير ، فهو هناك اليوم مسرح الاحتجاج بكل صوره من الرفض حتى الغضب . قد يكون لنا رأي في هذا الاحتجاج ولكنه يظل مسرح تمرد وثورة مهما اختلفت مستويات ثوريته ، وهو اكثر المسارح المثقفة جماهيرية .

وقال الناقد جلال العشري :

« بدأنا بافتراض ان هناك مسرحا عربيا ومسرحا طليعيا عربيا ، ثم رحنا نبحث عن التعريف .. هنا لا بد من سؤال سابق : هل هناك بالفعل مسرح عربي أو مسرح طليعي عربي حتى نبحث عن خصائصه ؟

المسرح الطليعي في أوروبا أخذ أكثر من شكل وصورة ، وله أكثر من رافد ، ولهذا نرى مسرح الغضب في انكلترا ، ومسرح العبث في فرنسا ، والمسرح التسجيلي في ألمانيا .. وهذه الاشكال تعبر عن احتياجات محلية معينة ومن خلال تطور معين وقع في تلك البلاد . أما عندنا فليس لدينا مسرح ، وبالتالي ليس لدينا مسرح طليعي ... لدينا محاولات في هذا المجال لم تعبر حتى الآن المرحلة التقليدية ..



لتمت دزدمونة : لبنان

والطليعية في أوروبا تتضمن معنى التجريب والاشكال الجديدة والمضامين التي أتى بها واقع حضاري معين ، وهو استجابة واعية لمعطيات الحضارة الحديثة شكلا ومضمونا . أما التجارب عندنا فلا تعبر عن احتياجاتنا الحقيقية . نحن في مرحلة ارساء قواعد المسرح ولا يوجد لدينا مسرح عربي له طابعه المميز الذي يجعله يقف الى جانب المسارح الاخرى ، بل لدينا مسرح أقطار لم تتفاعل فيها التجارب ، ولم تتبلور فيها خصائص مسرح قومي عربي حتى الان . حتى اللغة نجدها لهجات محلية متعددة .. اذن فالبحث عن خصائص المسرح العربي الطليعي أمر غير وارد » .

وقال علي عقلة عرسان :

« لا استطيع ان اسمي المسرح التجريبي مسرحا طليعيا لانني اربط الطليعة بالريادة ، وبتحقيق فكرة عمل ايجابي تقود المجتمع من خلاله الى هذه البيئة الفكرية التي رأتها الطليعة قبل غيرها واستدرجت الناس الى هذه البقعة من النور التي تمثلها .. اذ لا بد من ربط الطليعة بالثورية وهذه بتحقيق مستقبل افضل للانسان .. اذن ، فالمسرح الطليعي هو المسرح الذي كون رؤية واضحة في الفكر ، وقناعة بأن المجتمع يجب ان يكون على هذه الصورة التي رآها ، وتكوين الانسان تكوينا أمثل عندما يقتنع هذا الانسان بالافكار والمثل التي تطرحها الطليعة .

تبقى بعد ذلك الوسائل التي يمكن بها ان تتحقق هذه المهمة ، وهنا تكون التجربة في الشكل وليس في الفكر المطروح » .

وقال الدكتور غسان المالح :

« أنا لا أفضل بين الجودة والتجديد في المسرح الطليعي ، واذا لم يستطع مسرح طليعي أن يكسب الجماهير فالعلة فيه وليس في الجماهير » .

وقال الناقد راجي عنابت :

« أتصور ان أي نشاط فني هو بطبيعته ريادة وقيادة في المجتمع .. وهو يؤدي هذا الدور لانه يقدم فكرا معينا ويخاطب جماهير معينة ، وأي تيار فني سائد في مجتمع ما ، وفي لحظة ما ، يحقق تطلع هذا المجتمع الى مستقبل أفضل .

داخل هذه المجتمعات تنشأ حركات جديدة دائما ، فيها تطلع أوسع ، ولهذا فان الطليعة تحاول أن تؤثر في هذا التيار العام لتعيد تشكيله وتقويمه بحيث يحقق الاهداف المرجوة . والخلاف بين الطليعي والتجريبي نابع من خلفية شكلية وايديولوجية تكون الفكر الجديد فيتطلب شكلا جديدا ...

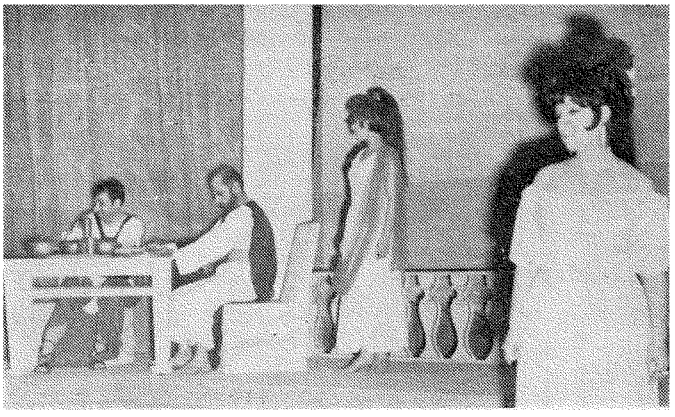
وأمام الطلائع مهمتان : اكتشاف فكر جديد وثورة جديدة لمصلحة الجماهير ، ثم البحث عن شكل ملائم لايصال هذا الفكر الجديد الى الجماهير بأحسن صورة ... والفكر الذي يتطلع لريادة جماهير أكثر اتساعا يفرض شكلا يحقق هذه الغاية ، ولهذا ابتعد المسرح الطليعي عن المسرح التجريبي او المعملي الذي يخلق نوعا من الطرافة والجدة لدى بعض المجتمعات التي سئمت الاتجاهات والموروثات التقليدية .. أما عندنا فلا بد ان نؤكد تعريف الفن الطليعي بأنه القادر على ايصال الفكر الثوري الى الجماهير بأوسع مساحة من التماس بينه وبينها » .

وقد جرت مناقشات كثيرة بطبيعة الحال بعد الآراء الاولى المعروضة ، ثم انتهت بالتوصيات الآنفة الذكر .

على ان في المهرجان ثغرات لا بد من الاشارة اليها ، بعضها تقع مسؤوليته على القطر وبعضها على الفرق الزائرة . فأما الفرق الزائرة فكانت تجلب معها ضعف العدد المدعو غالبا مما سبب ارتفاع تكاليف المهرجان واحراج المسؤولين . هذا من جهة ، ومن جهة اخرى فقد أبرم الاتفاق على فرق وعروض معينة ثم وفدت فرق وقدمت عروضا أخرى . فمثلا تم الاتفاق على أن توفد المتحدة « فرقة الحكيم » لتقدم مسرحية « يا سلام سلم » و « فرقة مسرح الجيب » لتقدم مسرحية « الفول » واذا بالسيد سعد أردش والفرقة القومية تحل محل الفرقتين في آخر لحظة ، وتقدم مسرحيتي « سكة السلامة » التي قدمت في التلفزيون السوري اكثر من اربع مرات ، و « النار والزيتون » التي تبيعنا معلومات نحن في غنى عنها لاننا نعرف اكثر مما قدم المؤلف . كذلك فقد كان مقررا أن تقدم « فرقة محترف بيروت » مسرحية « اضراب الحرامية » لكن الفرقة غيرت رأيها وسافرت الى باريس ...

كنت سأقول ان مثل هذه التصرفات تفقد الجمهور ثقته بالمهرجان لولا ان تصرفات السوريين لم تكن تلتزم بمصلحة المهرجان ـ ولا القطر ـ أكثر من غيرهم . فعلى الرغم من ان الاتفاق بين اللجنة العليا والفرق الزائرة نص على ان من حق التلفزيون ان يسجل أي

« الحصار » : الفرقة القومية في العراق



المسرح القومي في سوريا : « العنب الحامض »

عرض يريد فان أحدا في التلفيزيون لم يستغل هذه المناسبة ليصود أيا من الآثار الفنية القيمة . مما فوت فرصة لا تقدر بثمن من الناحية الدعائية او من الناحية الفنية أو حتى من الناحية المالية . كذلك فان نقابة الفنانين أعلنت انها اعتزلت المهرجان وهاجمته بعنف وضراوة هجوما ينتفي السيطرة على مقدرات المهرجان دون ان تقدم نقدا او وجهة نظر معقولة يصح ان تناقش ، على انها تؤثر في مجريات المهرجان . ان الصراع على السلطة والمصالح الخاصة و « الوجاهة » لامر مشين في الحياة الفنية السورية .

ان المهرجان المسرحي ظاهرة قومية بادر اليها القطر العربي لا ليعلي من شأن فلان او علان وانما تهدف اول ما تهدف الى خدمة قضية قومية ترتفع بمستواها ومستوانا حتى على مصالح القطر نفسه .

هذا ولا بد من التنويه بأن المهرجان المسرحي قد دعم قبل اقامته باتفاقية ثقافية بين دمشق والقاهرة كان من أهم فقراتها :

١ ـ تشترك وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية مع الهيئة العامة للتأليف والنشر في الجمهورية العربية المتحدة في اصدار ثلاث سلاسل :

أ ـ سلسلة في التاريخ العربي .
ب ـ سلسلة في كتب الاطفال .
ج ـ سلسلة دراسات مسرحية .

٢ ـ اقامة اسبوع للثقافة في القطرين . فتنظم دمشق اسبوعا للثقافة في القاهرة ، وبالعكس .

٣ ـ تبادل اهداء المطبوعات بين الطرفين .

٤ ـ تقوم وزارة الثقافة باختيار افضل موزع في القطر لتوزيع المطبوعات المصرية ، على ان يكون سعر الجنيه (٧ ل.س) فقط . « وهذه الفقرة هامة بالنسبة لاسعار الكتب في سوريا » .

٥ ـ في المجال السينمائي تم الاتفاق على انتاج فيلمين مشتركين طويلين ، أحدهما عن سليمان الحلبي .

وستؤلف لجنة من ممثلي السينما في البلدين لدراسة امكانية استيراد الافلام الاجنبية بصورة مشتركة ، وذلك في محاولة لتوحيد السوق في القطرين تجاه الشركات الاجنبية .

وهنا لا بد لنا من ان نقول ان حماية السوق العربية والفنان العربي والسينما العربية من المزاحمة الاجنبية المتقدمة انما تبدأ بحماية الاذن العربية . فلو ان القطرين اتفقا على فرض « المونتاج » على كل الافلام الاجنبية ، بحيث لا يسمح بعرض فيلم أجنبي الا اذا سجل الحوار بالعربية الفصحى .. لو تم مثل هذا الاتفاق لتحققت أهداف ومصالح كثيرة على المستويين المادي والمعنوي .

دمشق — **محيي الدين صبحي**

العراق

رسالة من ماجد السامرائي

جماعة بغداد للفن الحديث :

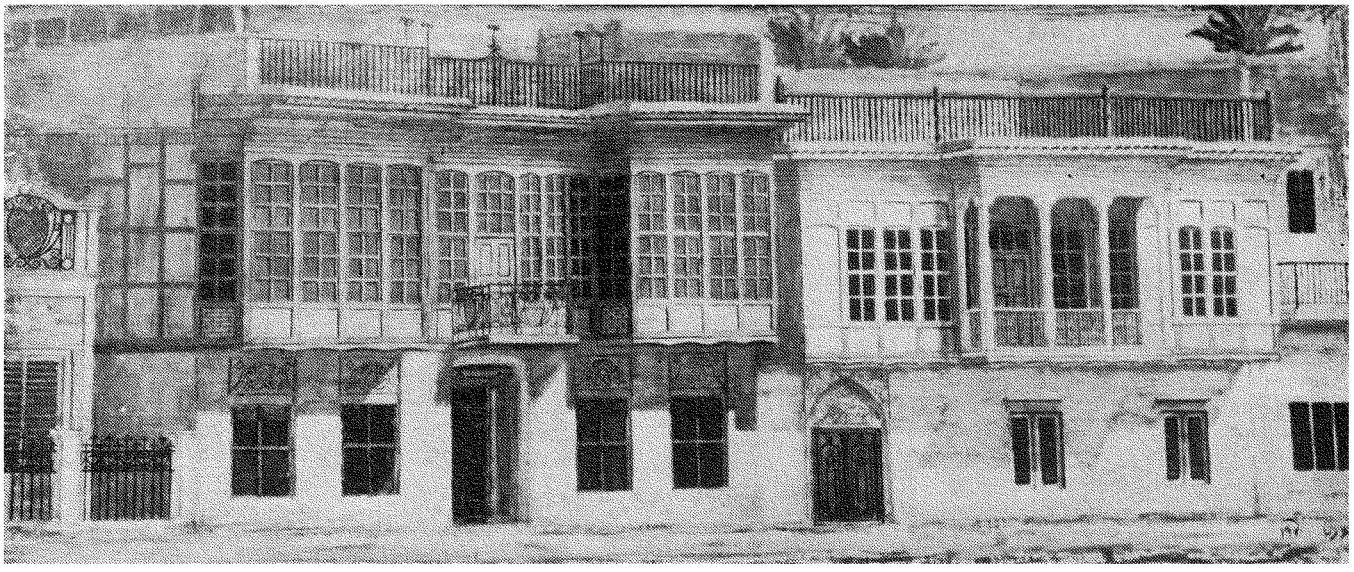
٢٠ عاما من العطاء والتواصل

قبل عشرين عاما ، وقف فنان عراقي ، أصبح فيما بعد كبيرا ، ورائدا لمدرسة ، وتاريخا لمرحلة ، بحيث امتدت تجربته الى آفاق لم تدركها حركتنا الفنية من قبل ... وقف هذا الفنان في يوم افتتح فيه أول معرض لجماعة كان هو واحدا منها .. ان لم يكن ابرز من فيها .. ليقول :

ـ « انا لست بالكاتب الذي يستعين بالقلم ، وانما انا فنان أدائي الالوان والخطوط .. غير ان كلينا بشر ينظر ، ويتحسس ، وتتهيج في عقله الباطني رموز هي الكلمات يخطها على ورقة ويقدمها للقارىء ، ويقول له « اقرأ » .. فان كنت تعرف القراءة ، فانك تتابع ما يقوله وتتحسس به ، وان كنت لا تعرف القراءة فانك تكون في عالم آخر غير عالم الكاتب . أما أنا ، كنحات ، أو مصور ، فلا فرق بيني وبين الكاتب .. انني أنظر أيضا ، ولكن ما أراه لا يشير في تلك الرموز ، بل تنبعث في رأسي رموز أخرى هي الخطوط والالوان والفورم .. فانا والكاتب نريد أن نشارك البشرية ما نقوله . وكل انسان يود ان يتحسس مزايا عقلية الانسان .. وكفرد في المجتمع ، فان هذه المزية ـ مزية العقل والفكر ـ لا تتحقق الا في المبادلة . انا أقول لرفيقي ما أفكر به ، وقد لا أكتفي بذلك ، فأخاطب البشرية كلها .. ولست أريد أن أدافع عن جماعتي ، فنحن سوف نستمر ، وقد فتحنا صدورنا بكل اخلاص لذلك العمل . الا اني أردت ان اشير الى بعض النقاط البسيطة . مثلا : الفنان عضو في المجتمع .. فما هي علاقة الناس بالفنان ؟.. ولا سيما في هذا البلد .. او ما هي شخصية « باخ » أو « المعري » بالنسبة الى نابليون أو شيخ من شيوخ العشائر ؟..

.. في الحقيقة هذه نقاط متشعبة تتعلق بالتاريخ الاقتصادي والسياسي للانسان .. ولست أحب أن أدخل في تفصيلاتها . ولكن لكم أن تتساءلوا : من هو الفنان ؟.. وتذكروا فنانين مثل : بيتهوفن ، باخ ، شيكسبير : هل عاش هؤلاء للمادة ؟.. وما الفرق بينهم مثلا وبين أسرة روتشيلد ، أو هتلر ، أو آل كابوني ؟.. كل هؤلاء بشر ، الا ان « باخ » مثلا رفع من شأن البشرية.. عرفها بالنبل.. بالحب.. بالجمال .. بالخير . اليس كذلك ؟ الفن ليس رسم تفاحة ، أو

جانب من « المقهى » ـ لمحمد غني (نحت على الخشب)



شناشيل بغدادية قديمة ـ ـ لورنا سليم (١٩٧٠)

الترنم : « بالك تدوس على الورد » (١) . الفن أسمى من ذلك . الفن قطعة لموزارت .. قصيدة من المعري .. صفحة من موليير . الفنان الجيد يخدم الانسان .

.. والآن أين نجد هذا الشخص في بغداد ؟.. أهو في شارع الرشيد ، أم في البيوت ؟.. خذوا البيوت ، فأول ما يلفت نظرك فيها الاثاث الفالي ، وصلة الطراز التكعيبي المشوه بالسجادة الفارسية ، ثم تدور بنظرك فترى الكتب النفيسة مستعاضا عنها بمجلتي « الاثنين » و « مسامرات الجيب » .. وأحيانا ترى رفا من الاسطوانات اذا اقتربت منه وجدته « تانكو ارجنتين » مثلا .. وان كان الذوق أكثر محلية فاسطوانات فريد الاطرش ... وترفع رأسك للجدران لتجد صورة لرب العائلة في شبابه وكهولته وشيخوخته ، وصورا أخرى للاحفاد .. وصورا أخرى لافراد الاسرة كثيرة . ولكن ترى لم وضعت في قاعة الضيوف ؟.. الله أعلم . أما اذا ارتفع صاحب البيت « ذوقا » ، وأحس بالحاجة للفن ، فانك قد ترى صورة لفتاة تثير في النفس أنواعا من الغرائز (....) .. هذا هو الذوق العام .. ونحن حاولنا في هذا المعرض ـ معرض جماعة بغداد للفن الحديث ـ أن نتناسب وما تنتجه البشرية ، ولو الى حد ضئيل باللغة العالمية (التصوير) كعراقيين ، مستلهمين بما يثيرنا في طبيعتنا ومحيطنا . غير ان الزمرة التي تتذوق الفن والتصوير من جمهورنا تحاول أن تفرض علينا ارادتها ، فهي تريد أن نرسم تفاحة ونكتب تحتها : « هذه تفاحة » ، أو منظرا للغروب على دجلة ، ونكتب تحته « الغروب » . ان الفن لغة ، وهذه اللغة يجب أن نتعرفعليها ، ولو قليلا .. ماذا يحاول الرسام أن يقول في كلمانه هذه : الالوان ، والخطوط ، والحجوم ؟.. وهذه اللغة تستعمل لنفس الكلام ، ولكن في قالب جديد يتبع مؤثرات العصر الحديث . ففي الشعر مثلا لم يعد يقرض الشاعر اليوم شعرا كالشعر الجاهلي ، والتصوير في مختلف عصوره وأساليبه يتقارب في نقاط أساسية خلاصتها جمال الالوان والخطوط ، والاشكال مجتمعة كلها لتعبر تعبيرا صادقا عن ناحية من نواحي تحسس الفنان لعصره .

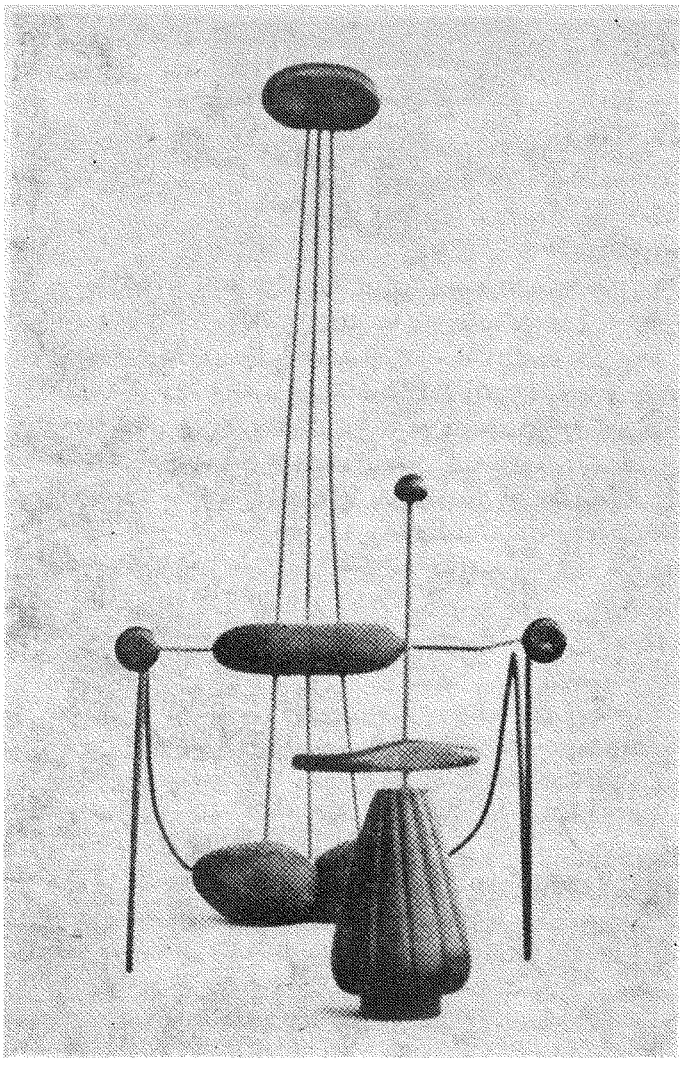
.. وفي التصوير ناحية الهارموني أو التجانس في الالوان معقدة ومهمة .. فالالوان لا تأتي عرضا في الصورة الجيدة ، قديمها وحديثها .. وفي كل صورة تجانس خاص يعبر عن روحية الصورة مع الخطوط ، والبعد ، والظل ، والضوء . والفن الحديث في الحقيقة هو من روح العصر ، والتعقد فيه ناتج عن تعقد العصر ، اذ انه يعبّر عن القلق ، الخوف ، المجازر البشرية ، وابتعاد الانسان عن الله . ثم هناك النظرة الجديدة للاشياء بما أحدثته النظريات الحديثة في علم النفس . خذوا مثلا صورة « كلب يعوي في ليلة باردة » ـ وهي معروضات المعرض ـ ، تصوروا وحشة الليل ، وظلامه ، وبرده .. ثم صوت الكلب وهو يعوي . هذا موضوع حي يعيش معنا ، ولكن كيف نعبّر عن هذه الاشياء ونجعلها في قالب فني مؤثر ؟.. لا شك انك تستعمل الالوان والخطوط ، ومن المضحك أن ترسم ذلك المنظر فوتوغرافيا . ترى هل سأل أحدنا : لماذا تزجج قبب المساجد بالازرق ؟ ذلك لان المسجد روح علوية ، ولا شي كالزرقة يعبر عن ذلك . ان الفنان يتابع ما يجري حوله ، ويعبر عنه باخلاص .. ولكن عليه أن يعرف كيف يحقق هذا التعبير » (٢) .

كان هذا الفنان ، هو جواد سليم الذي ثبت أولى الدعائم الاساسية لفن عراقي تميز بالاصالة ، والرؤيا ، وتحديد معالم الشخصية . وقد ارتحل هذا الفنان قبل عشر سنوات ، تاركا الجماعة التي أنشاها ، أو التي تحلّقت حوله (جماعة بغداد للفن الحديث) تواصل مسيرتها الفنية ، وتطرح رؤياها للفن ، والحياة ، والعالم ، والانسان عن طريق معارضها .

أجد الحديث يتجدد عن هذه الجماعة ، وهي تقيم معرضها التاريخي الهام (٢٠ ـ ٣٠ نيسان) الذي كان أكبر تظاهرة فنية شهدها الموسم الفني لهذا العام في بغداد ... خصوصا وان هذا المعرض لم يختص بآخر أعمال الجماعة ، وانما كان تاريخا لها ،

(١) يشير هنا الى الاغنية العراقية المشهورة « بالك تدوس على الورد .. الخ » .. ومعنى العبارة ، انه يخاطبه محذرا : « اياك أن تدوس على الورد .. الخ » ...

(٢) نص الكلمة التي ارتجلها الفنان الراحل جواد سليم في افتتاح المعرض الاول لجماعة بغداد للفن الحديث في ٨ أيار ١٩٥١ .. وقد آثرت أن أنقلها هنا ليقف القارىء الكريم عند فكر هذه الجماعة ، ومنطلقها ، وكيف كافحت في سبيل فن عراقي له من الاصالة ما يشكل منه دعامة مدرسة . فضلا عن ان لهذه الكلمة أهميتها التاريخية .



أم وطفلها ـ لجواد سليم

وتسجيلا أمينا ودقيقا أيضا لخط تطورها ، من خلال هذا الجمع ـ أو التواصل بين حاضرها وماضيها .

ولا أجد الحديث مهما عن هذا المعرض ولوحاته ، بقدر ما أجد الاهمية في الحديث عن الجماعة ، وعن رائدها الخالد جواد .

جماعة بغداد : مدرسة وتاريخ

في الواقع ان هناك جماعة سبقت جماعة بغداد .. هي « جماعة الرواد » التي تشكلت عام ١٩٥٠ ، والتي يعتبر فائق حسن أبرز فنانيها .. وقد كان جواد سليم في الاصل ضمن هذه الجماعة .. الا انه لسبب ما قرر الانسحاب منها ، ليكوّن جماعة خاصة .. فهو فنان له نظريته في الفن . وقد يكون هذا منشأ خلافه ، وسبب انسحابه . وقد ضمت « جماعة بغداد للفن الحديث » عددا من الاصدقاء ، ومن تلاميذ جواد أيضا ، تراوح عددهم بين ١٠ ـ ١٢ شخصا ، من بينهم : جبرا ابراهيم جبرا ، خالد الرحال ، شاكر حسن آل سعيد ، علي الشعلان ، لورنا سليم ، خليل الورد ، محمد غني حكمت ، اسماعيل فتاح الترك ... كانوا مزيجا من الرسامين والنحاتين . وقد كان جواد يقول ـ كما يؤكد ذلك الاستاذ جبرا ـ بانه لا يريد التدخل بأسلوب أحد ، وانما هو يناقش الاسلوب . فكان يدخل في مناقشات ، وحوارات مع زملائه حول أساليبهم . وكانت فكرته الاساسية هي الاتصال بالتراث العراقي ، وفهم هذا التراث ، بدءا بالتراث السومري ، وانتهاء بالعصر الحاضر ، مرورا بالاسلامي والعباسي . وكان المهم في مناقشاته تلك ، هو التساؤل عن الفكرة التي تكمن وراء كل عمل .

وكما أشرت ، فان هذه الجماعة لم يكن يجمعها أسلوب واحد .. كان مزيجا من الفولكلورية العراقية (كما هو عند شاكر حسن وجواد سليم) ، والتعبيرية المعاصرة (كما هي عند جبرا ، واورنا ، ومنحوتات محمد غني) ... الخ ... وقد أثرت الجماعة ، عن طريق نتاجها ، في اتجاه حركة الفن في العراق ... حتى انضم اليها عدد آخر من الفنانين ، بحيث اشترك في معرضها الاخير هذا ثلاثة عشر رساما (جبرا ، خالد الرحال ، رسول علوان ، شاكر حسن ، طارق مظلوم ، علي الشعلان ، فاضل عباس ، فرج عبو ، قحطان عوني ، لورنا سليم ، نزار سليم ، نزيهة سليم ، ومحمد الحسني) ، واربعة نحاتين : خليل الورد ، محمد غني ، محمد الحسني وميران السعدي)

وقد أصدرت الجماعة عام ١٩٥٦ بيانا يؤكد محتواها الفكري ، أشارت فيه الى ان هذه الجماعة (جماعة بغداد) تتألف من رسامين ونحاتين ، لكل أسلوبه » المعين ، ولكنهم يتفقون في استلهام الجو العراقي لتنمية هذا الاسلوب . فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ، يحدده ادراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة ، واندثرت ، ثم ازدهرت من جديد . انهم لا يغفلون عن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنهم في الوقت نفسه يبغون خلق أشكال تضفي على الفن العراقي طابعا خاصا ، وشخصية متميزة » .

ان هذه « الجماعة » ، مع جماعتين أخريين : « جماعة الرواد (١٩٥٠) ، و « جماعة الانطباعيين » (١٩٥٢) ، كانت بمثابة البذرة التي انبثقت من شجرة ، او النار التي اطلقت شعلة الاضاءة في تاريخ الفن العراقي الحديث ، حتى ليمكن القول بأن شتى نزعات التجديد قد انبثقت من الارضية التي انطلق منها أعضاء هذه الجماعات ... فهم بقدر تميزهم بالاصالة ، تميزوا ايضا بقدراتهم على تفجير الكثير من الينابيع الحية في الفن . فلم يكن فنهم مقصور الصلة على ناحية بذاتها ، دون النواحي الاخرى .. انما كان يتراوح بين التأمل ، والانطباعية ، والواقعية المعاصرة ، والعودة الى التراث الاسطوري المتمثل بحضارة وادي الرافدين ، وتمثل التجارب الانسانية .. الى تملي الحياة الشعبية ، والمعاصرة . فلم يكن فنهم يقوم على النظرة العابرة ، انما ـ ويتشخص ذلك في رسومهم ـ كانوا يقفون ، ويطيلون الوقوف ، متأملين في ما حولهم . ولم يكن وقوفهم ذاك على حافة الحياة ، انما كان في العمق منها .. في القلب . ومن هنا الكثير من أعمالهم مليء بالاسرار ... فكانت دعوتهم غير محصورة ضمن أطر محددة ، ولا في نطاق افق ضيق .. انما كانت دعوة مدركة لمهمتها ، منطلقة ، وبشمولية ، الى حيث يمكن أن تضع نفسها في أفق الفن العالمي المعاصر .

لقد ضمت هذه الجماعة نخبة من الفنانين الذين استقبلوا الحياة بروح شابة .. أغلبهم كان قد عاد توا من الخارج ، حيث أكمل دراسته ، وأتاحت له الحياة هناك ان يغني تجربته اكثر ويركزها ، من خلال عيشه ضمن مناخ قد يكون اكثر غنى ، وخصبا ، وحركة ، والتواء، وتعقيدات ومشاكل ... اناس شرقيون .. مختلفو المشارب.. واجهوا عالما مزدحما بشتى المعطيات ، وحاولوا اعادة بنائه ـ في نفوسهم أولا ـ ، والثورة على كل ما فيه من رتابة . ومن هنا كان واجبهم شاقا ومرهقا . لانهم الجيل ـ الجسر الذي أجهد نفسه في أن يمهد الطريق الى المستقبل لارساء دعائم مدرسة فنية ذات معالم واضحة ، واتجاه له سماته .

لقد واجهوا العالم ، والحياة ، والمجتمع ، والناس .. وخبروا

الولد والحصان (١٩٥٦) لجبرا ابراهيم جبـــرا

ما يحيط بهم . ومن هنا ـ في ظني ـ جاء فنهم معنويا ، قوي الدلالة ، أصيلا ، شديد الوقع . ولعل ما يشخص لنا معالم الاصالة وسيماءها فيه ، هو هذه التلقائية التي لا تشير الى أي تكلف ، أو تصنع .. الامر الذي حفظ لفنهم مكانه الذي استقر فيه منذ سنوات . ولعل ما قاله « هنري مور » ينطبق أشد الانطباق على أعمال أغلب فنانى هذه الجماعة (وبالاخص على الفنان الخالد جـواد سليم ، وعـلى منحوتات محمد غني) .. حيث رأى « ان عناصر التصميم المجـردة ضرورية جدا لقيمة العمل الفني ، ولكنه ـ في رأيي ـ ان العناصر الانسانية النفسية لها أكبر الاهمية أيضا . فاذا امتزجت العنـاصر المجردة ، والعناصر الانسانية في عمل فني ، كان له ، دون شك ، معنى أعمق وأكمل » .

وعلى الرغم من جميع ما يحققه الفن التشكيلي العراقي اليـوم على يد الكثرة الكاثرة من الفنانين الشباب ، فانه يبقى لفن الرواد ـ أو جيل الاساتذة ـ نكهته الخاصة .. بظل فنا محتفظا بأصالته ، بالتزامه خطه الواضح الذي يعلن عن وجوده . فان لهذا الجيل فضل الريادة ، بتوجيه الحركة الفنية في العراق وجهة اختلفت كثيـرا ، وتميزت عن واقعها في الاقطار العربية الاخرى .

جواد سليم : وثبة في الفن

نعود الآن الى مؤسس « جماعة بغداد للفن الحديث » ، لنقف عند حدود ما حققه هذا الفنان العظيم ، وما أضفاه على الفن الحديث من معالم التطور الكبير ..

.. فعلى الرغم من ان جـــواد سليم « لم يكن هو الوحيد ، بالطبع ، في اعطاء الرسم والنحت هذه القوة الدينامية ، غير انـه يمثلها ، على أروعها ، بنظرياته حول الدمج بين التراث والتجديد .. بين العراقي والعالمي ، وبانجازاته الرائعة في الرسم والنحت معا . لقد ظهر جواد في الفترة التاريخية التي كان فنان مثله فيها ضرورة لبلد فتي ناهض .. فقد جمع بين الموهبة الفطرية والمعرفة الجادة .. بين الحس التاريخي والنظرة المفتحة ، جامعا في تأملاته وأعمالـه بين منحوتات سومر وآشور ، ورسوم يحيى الواسطي ، والنحاسيات العباسية ، وشتى نظريات الفن الحديث .. حتى اكتسب اسمـه بين المثقفين في العراق هالة أسطورية » (٣) .

ان ظهور جواد « في مطلع حركة التجديد في الرؤية الفنيـة ببغداد هيأ وثبة للفن العراقي في الاتجاه الصحيح » .

بغداد **ماجد صالح السامرائي**

(٣) جبرا ابراهيم جبرا ـ الفن المعاصر في العراق ـ منشورات وزارة الاعلام ـ بغداد ـ ص ٣ .

المغـــرب

الحركة المسرحية في المغرب

بقلم الدكتور حسن المنيعي

قبل بداية الكلام عن المسرح المغربي بمفهومه الحديث وفي اطاره الفني المتكامل ، اشير الـى ان المغرب كان يتوفر على اشكـال عديدة من التعبير الدرامي تنعكس في بعض الفرجات الشعبية التي عرفهـا المغاربة منذ أزيد من قرن في ساحات المدن الكبرى ،وفي الاسـواق البدوية وحتى في بعض المنازل . ذلك ان هذه الاماكن كانت ميـدانا لتظاهرات شعبيـــة كان يلتقي فيـه المداحون ، والموسيقيون ، والبهلوانيون ، والقصاصون الذين كانوا يجمعون حولهم في شكـل (حلقة) العديد من المتفرجين ، ويعرضون أمام نظرهم ألوانا شتى من فنون العقل المرتجل ، والايماءة ، والحركة الحية ، وأجزاء طويـلة من أساطير معروفة كالعنترية والازلية الى غـير ذلك من الابتكارات الفنية التي تكشف عن مواهب أصحابها وتكون مادة مسرح طبيعـي لا زال قائما حتى الآن .

هذا واذا كان المسرح اليوناني قد عرف تقاليد فنية قديمة متمثلة في مسرح « السوق » وفي الطقوس الدينيه ، فان المغرب قد عرف هو أيضا تقاليد مسرحية كانت وليدة ظروف خاصة كالاعياد والمواسـم والاعراس ، ومن جملة هذه التقاليد الفنيـة مسرح « البساط » (١) ومهرجان سلطان الطلبة ، و « سيدي الكفني » .

وبما ان « البساط » كان أشهر هذه الاشكال المسرحية الشعبية وأقدمها ، فقد كان يجذب المغاربة لما كان ينطوي عليه من متعة في الحدث وتوجيه في شحنة الموضوع ، مـن ذلك ان « ملوك المغرب » كانوا يولونه عناية خاصة ، ويرحبون برواده ، ويفتحون صدورهـم للعطات والعبر والتلميحات التي تكمن في سائر التمثيليات .

على انه لو حاولنا الاشارة الى الظروف التي ساعدت على ظهور هذا الفن فاننا سنجد أنفسنا أمام خليط من الاقوال لكثرة الخرافات والاساطير التي فاه بها كل الذين تعرضوا لهذا الموضوع . الا ان أحد الشيوخ المغاربة الذين مارسوا هذا الفن يؤكد في صدد نشأته بأنـه « جرت العادة في عهد مولاي الحسن الاول أن تقدم كل قبيلة هدايا سنوية للمخزن الشريف وبصفة خاصة لمولانا السلطان ، اذ كـانت الهدايا ترمز الى ان القبائل راضية بالحكم الـذي يمارسه المخزن . واتفق ذات يوم أن قصدت احدى القبائل قصر الملك ومعها أكيـاس من اللوز كهدية . ثم باتت تترقب دورها ، حتى اذا أقبل الصباح ، قدمت الاكياس وانتظرت « فاتحة الملك على الوجه » أو رده . ومعنى هذا ان السلطان كان عندما يقبل الهدية يقرأ الفاتحة ويمر بيديه على صدره . وفي حالة الرفض كان يمر بها على وجهه . حينذاك تـدرك القبيلة ان الاكياس قد ملئت ليلا بنقود مزيفة لا قيمة لها ، وشكت في الحين ان فائدها هو الذي فعل ذلك ، وحيث انها كانت لا تستطيع تبليغ شكواها الى السلطان ، فقد حدث أن تعارف أفرادها عـلى جماعة من أهل « فاس » واتفقوا معا على أن يمثلوا هذه الحادثـة أمام الملك الذي فطن الى أمرهم بعد العرض ونصب عليهم قائـدا جديـدا » .

من هنا يمكن القول ان « البساط » يعود في نشأته الى فاس او الى أهلها . الا ان الاستاذ عبد الله شقرون يقرر في احـدى

(١) أنظر سلسلة مقالات في الموضوع كتبها أحمد الطيب العلج في الاعداد التالية من مجلة « صـوت الشباب » ع ١ فبراير ١٩٦٠ ، ع ٢ مارس ١٩٦٠ ، ع ٢ يناير ١٩٦٢ .

محاضراته (٢) انه من أصل مراكشي ، وان مدينة فاس لم تعمل الا على احتضانه ، مدعما رأيه بقوله (وهما معا عاصمتان للملك بالمغرب) .

على انه مهما تعددت الاقوال في هذا المجال ، فان علينا أن نقتنع بأن « البساط » كان المسرح الاول للمغاربة او ما يمكن تسميته بما قبل المسرح Pré - théatre حيث كانت من مزاياه انه (بحكم لينه استطاع أن يتبلع ويهضم كل أنواع المسرح التي سبقته كالمسرح الحيواني والرقص والموسيقى والرياضة والسحر والسكيتشات الفكاهية .. كما انه ظهر في جميع العروض وأصبح مسرحا ناما théatre tatal ثم تقدم الى أن صار مسرحا احترافيا يغري جمهورا مهما بعروضه الهامة المختلفة ..) (٣) .

وأما عن طريقة العرض ، فان أهم ما يلفت النظر في هذا الباب هو ان مجموعة « البسطين » كانت تتهيأ لتقديم نتاجها في عيد الاضحى أو عاشوراء وذلك كان تجمع من الاكتتابات والمساعدات المادية ما يعينها على اقامة الحفلات ، وبعد ذلك يتوجه البسطون الى دار المخزن أو قصر الملك في جو من الفكاهة والمرح وقد اردى كل منهم لباسا زاهي الالوان ، وجعل على وجهه قناعا من الدوم اليابس (ليتمكن من التلفظ بما شاء من الفكاهات الجريئة أمام الحضرة العالية دون خجل أو استحياء ..) (٤) . وفي الطريق تلتحق بالموكب مجموعات من الطوائف بدفوفها وتعاريجها ، وحينما يصل الكل الى ساحة القصر ، تأخذ كل جماعة مكانها المخصص لها ، ثم تشرع في تقديم مسلياتها بالاضافة الى (الواقعة) التي تكون مرتجلة تتناول في الغالب جانبا انتقاديا يستغله المشخصون لتبليغ شكاويهم الى السلطان الذي كان يتقبل منهم كل شيء بصدر رحب ، ويشجعهم على مواصلة عملهم بالهدايا والجوائز ، خصوصا وان هذه النظاهرات الشعبية كانت تعد أولا فرصة لتباري المواهب ثم سبيلا لطرح المشاكل بطرق شتى وحيل فنية عديدة .

وما دام الامر كذلك فان وافدات « البساط » كانت لا بد وأن تتضمن فرجاتها نماذج بشرية مختلفة ، وتتطرق الى مواضيع اجتماعية ووطنية ، اذ لا حاجة الى ان نطيل الحديث على أهم العناصر الانسانية أو الحيوانية التي عرفها البساط ، ونقف على أشكال هذا النوع المسرحي ، وتعاونيات رواده . بل تكفينا الاشارة الى انه ضاع جوهره لعدم تدوين نصوصه ، وانه كان مسرحا هادفا عانقه المغاربة الى حدود ما قبيل الحرب العالمية الثانية بعد أن عرف عصره الذهبي في عهد الملك مولاي عبد العزيز .

نشأة المسرح المغربي

انطلاقا من هذه التقاليد المسرحية التي كانت تأخذ بسحرها أفواجا مختلفة من المتفرجين ، نستطيع القول ان المغاربة كان عليهم أن يتعرفوا على المسرح بمفهومه الحديث وذلك بمحض ظروف خاصة . على انه اذا كان المسرح حدثا فنيا يطبعه تماسك في بنيته الاجتماعية وفي قالبه الشكلي ، وبهدف الى بلورة شعور جماعي عن طريق السؤال وطرح القضايا الشائكة ، والانفتاح على المستقبل ، ومساهمة المتفرج بالانتقادات البناءة واثباتها في نطاق الحرية ، فان المغرب لم يعرف هذا النوع من المسرح الا في فترات متأخرة وذلك بعد ممارسة تجارب عديدة ومحاولة تأطيرها في زوايا خاصة ترتكز على الاقتباس المعقلن والتأليف المحكم الذي يراعي كل الشوقات وكل الحيل الدرامية والتجديد في معالجة المشاكل اليومية .

وما دمنا قد ولجنا باب هذا المسرح « الذي نعتبر غايته الاولى ابراز العقائد والايديولوجيات والعادات والطبائع وحتى التاريخ » فان من باب الانصاف أن نؤكد ان أول بادرة في هذا الميدان كانت قد انحدرت من الشرق وذلك في حدود سنة ١٩٢٣ ، حيث وصلت الى المغرب آنذاك فرقة تضم عناصر المصريين والتونسيين ثم قدمت رواية « صلاح الدين الايوبي » في كل من طنجة والرباط وفاس ومراكش ، كما أحرز رئيسها « محمد عز الدين » وساما من السلطان مولاي يوسف .

بيد اننا نجد رواية أخرى تؤكد ان المغرب عرف نشاطا مسرحيا وذلك سنة ١٩١٢ عندما شيد مسرح « سرفانطيس » بمدينة طنجة التي شاهد سكانها عروضا كثيرة قدمتها فرق أجنبية كانت قد قدمت من اسبانيا وفرنسا والقاهرة مثل فرقة يوسف رشدي وفاطمة رشدي. ومن ثم فان هذه الزيارات كانت عاملا أساسيا في تصعيد الحياة المسرحية عندنا وتمكينها من نفس قوي دفع طلبة المدارس الثانوية الى تأسيس الفرق في سائر المدن المغربية نذكر منها فرقة ثانوية المولى ادريس بفاس ، وجمعية الهلال بنفس المدينة ، وجمعية تلاميذ مدرسة ابناء الاعيان بالدار البيضاء ، وجوق التمثيل السلاوي وغيرها من الفرق التي كانت تسعى من خلال عروضها الى تنمية الوعي القومي وبث روح المقاومة في نفوس الافراد ، وحث الجماهير الشعبية على استرجاع حريتها المسلوبة .

وبما ان المسرح كان خير واعز لذلك ، فقد أوجس المستعمر خيفة من رجاله ، الامر الذي دفعهم الى مصادرة فرجاتهم بفرض شبح الرقابة ، ومطاردة كل العاملين أمثال الحاج محمد القري (٥) الذي كابد كل أنواع النفي والتعذيب الى أن استشهد في ظروف غامضة .

ثم انه اذا كان المسرح المغربي قد عرف عصره الذهبي فيما قبل الحرب العالمية الثانية فان ذلك راجع الى همة الفنانين والى الحماس العظيم الذي كان يحفز الادباء الى خوض معركة التحرير عن طريق « الكلم » ، اذ كانت مسرحياتهم تطبعها الرموز والدلالات والالغاز التي تلمح الى وضع حياتي مظلم فرضه الاستعمار . وبالتالي فلو كان علينا أن نحصر كل النتاج الذي اهتز له المغاربة فيما بين ١٩٢٣ و ١٩٤٠ لما تمكنا من ذلك نظرا لكثرة العروض ، بيد اننا نستطيع القول ان جل المسرحيات - باستثناء التي وضعها أدباء مشارقة - كانت حصيلة اقتباس أو ترجمة ، حتى اذا تعملقت ظروف العيش ، قام بعض الادباء المحليين بكتابة تمثيليات ملائمة لفترات تاريخية معينة . وفيما عدا ذلك فان الاخراج كان يقوم على النظرة الكلاسيكية « كأن يعتني الممثلون بمخارج الحروف والنطق الفصيح وقواعد النحو والصرف اعتناء كبيرا . ذلك اننا كنا نجد كبار العلماء وشيوخ اللغة يحيطون بالممثلين لمرافبتهم لغويا ، ففي الرباط - مثلا - كنت تجد الشيخ المدني بن الحسني والاستاذ عبد الله الجراري . وفي سلا كان الاستاذ توفيق الخياط يعجب شديد الاعجاب بتلك الحركة ويدلي بدلوه في الملاحظات اللغوية والنطق الفصيح ... » (٦) .

وأما الديكور فقد كان يخلق من الجماليات البلاستيكية التي

---

(٢) عبد الله شقرون : تطور المسرح المغربي قبل الاستقلال وبعده - من تراث المغرب سنة ١٩٦٧ .

(٣) نظرة عن المسرح المغربي : عبد الله الشتوكي وأبو هشام - جريدة « العلم » ٢ اكتوبر ١٩٦٨ .

(٤) محاضرة عبد الله شقرون المشار اليها .

(٥) محمد القرى شهيد الصحراء كان أمع كاتب مسرحي وكان أستاذا بثانوية مولاي ادريس بفاس ، له مسرحيات عديدة منها : العلم ونتائجه - اليتيم المهمل - المثري العظيم .

(٦) حمادي التونسي - المسرح الاذاعي بالمغرب - مجلة « المشاهد » ١٩٦٦ .

وأما الديكور فقد كان يخلو من الجماليات البلاستيكية التي ترتكز على اختيار أجود المواد ، وابراز أبهى الالوان والخطوط ، وذلك راجع الى قلة الامكانيات المادية خصوصا ونحن نعلم ان انجاز العرض كان يخضع لتبرعات المشجعين من الاعيان والتجار .

كذلك كان المسرح المغربي قبيل سنة ١٩٤٠ مسرحا نضاليا توجيهيا يسير في خط تصاعدي ويسهر رواده ـ الذين كانوا هواة في أغلبيتهم ـ على تقديم المحاولات الجادة باستغلال أبسط الوسائل الملازمة ، وتكديس كل الطاقات المعنوية التي كانت تدفعهم الى مواجهة الصعوبات التي أصبحت تعترض مسيرتهم اثر اعلان الظهير البربري ، وطغيان الرقابة التي كانت تحملهم على العمل في تستر ، الى ان اندلعت الحرب العالمية الثانية ، حينذاك ازدادت الرقابة حدة وتعسفا : الشيء الذي أدى الى تقويض كل الجهود المبذولة واسفاط الحركة المسرحية في سبات عميق ، اللهم الا اذا استثنينا بعض العروض التي سمحت بها الرقابة في بعض المدن . وفيما عدا ذلك فان مسرح الخشبة ـ اذا صح التعبير ـ أمسى متعثرا طيلة أيام الحرب المشؤومة الى أن « ضمنت الاذاعة الاستمرار للمسرحيات المذاعة ردحا من زمان بعد أن قامت مجموعة من الشبان المغاربه باعداد بعض التمثيليات المصالحة ... » (٧) .

تطور المسرح المغربي بعد الحرب العالمية الثانية

لقد كانت الانتكاسة المريرة التي عرفها المسرح المغربي ابان الحرب العالمية الثانية وفيما بعدها سبيلا الى تفجير بعض الطاقات المختزنة وانعاش مسرحنا بموارد جديدة ، فمنذ سنة ١٩٥٠ تأسست فرق أخرى كفرقة « المنار » في الدار البيضاء ، وفرقة « التجديد المسرحي » بالرباط ، كما تعددت عملية تأسيس الفرق في سائر انحاء البلاد نتيجة الحماس الذي كان يقود الشباب الواعي من أبناء الحركة الوطنية الى جعل المسرح أداة سلاح في معركة الكفاح والتحرير . ففي غمرة هذا الوعي الجماعي برزت مواهب مقتدرة ، وعرفت المسارح أعمالا فنية هامة رغم ضعف الامكانيات مما أثار انتباه الساهرين على مصلحة الشبيبة والرياضة ، وأدى بهم الى أن ينظموا في بداية سنة ١٩٥٢ تدريبا مسرحيا يرمي الى تكوين عدد من الشبان المغاربة في ميدان المسرح وما يتطلب من دراسات سينوغرافية .

وهكذا فقد كانت هذه السنة تعتبر مرحلة انطلاق وانتقال وتطور بالنسبة للحركة المسرحية في المغرب ، ذلك ان هذا التدريب كان مجالا لفتح مراكز للتعبير ، منها « المسرح الاسباني » بالدار البيضاء ومعهد « بالدوي » للرقص بالرباط . والواقع ان هذه المراكز كانت تعد أول مدرسة تخرج منها ألمع الفنانين المغاربة الذين تتلمذوا على أساتذة أكفاء ، وتكفلوا بتسيير جمعيات الهواة ونكونت منهم عناصر الفرقة الوطنية وفرقة الاذاعة . وحيث ان هذه التجربة كانت قد أعطت الانطلاقة الاولى لتكوين الاطر اللائقة ، فقد لحقتها تجارب مماثلة تقوم على فتح مدارس لتلقين الفن الدرامي في معظم المدن ، واعداد تداريب أخرى أهمها تدريب سنة ١٩٥٥ الذي كانت حصيلته مسرحيات مثل ـ الشطاب ـ و ـ عمايل جحا ـ و ـ الوارث ـ و ـ عمي الزلط .

وتمر سنة كاملة على هذا الحدث الذي أدى الى تكوين نخبة من الفنانين وجمعهم في اطار فرقة تابعة لادارة الشبيبة والرياضة كان مقرها « دار المسرح » التي كانت تسمى المسرح الاسباني سابقا ، كما كانت تحتوي على مسرح تجريبي يعرف بمسرح « البراكة » . وبعد ذلك تحل سنة الاستقلال ، تم تتنعش القلوب بشتى الامال وتتوق نفوس المواطنين الى الانعتاق وتحقيق طفرات بعيدة في شتى جوانب الحياة العامة . وكان الامل الذي يراود كل المغاربة في بعث نهضة مسرحية قد دفع المسؤولين الجدد الى تنظيم تدريب هام أعدفيه المشاركون مسرحية « هملت » لشكسبير ، و « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، و المعلم عزوز » ، وكان هذا التدريب قد ساعد « فرقة التمثيل المغربي » على أن تطعم بعناصر فنية عملت على تشخيص كل المسرحيات الجاهزة ومنها مسرحيه « الشطاب » و « عمايل جحا » و « مربض خاطره » التي امتازت بها الفرقة المذكورة ـ سنة ١٩٥٦ و ١٩٥٧ ـ في مسرح الامم بباريس ، وكذا في مهرجان المعرض العالمي ببروكسيل . ولا أدل على هذا الامتياز من التعليقات التي خصصتها الصحافة الباريسية للتنويه بأعمال الفرقة والتي نقتطف منها ما يلي : « كان قدوم المسرح المغربي عندنا بمثابة اكتشاف . فلقد أعجب الجمهور واندهش واهتز طربا عندما شاهد عمايل جحا ، والشطاب ، ولاحظ تركيبها وألوانها الجميلة . وهكذا فان المسرح المغربي الفتي الحي انغمر في موارد تقاليد عتيقة ، وفرض فورا وجوده على الباريسيين. لقد عرفت فرقة مثالية كيف تجذب الى مرحها الفكاهي الحاد جميع المتفرجين ، اذ انها كشفت عن مواهب متعددة تجعلها في مصاف المضحكين الحقيقيين الذين يعتبر الرقص والايماء المسرحي عندهم من العادات الراسخة ، فلنعلن حمدنا لفرقة المسرح المغربي .. واننا لمدينون لها بسهرات لن نستطيع نسيانها » (٨) .

كذلك أشادت الصحافة الاوروبية بتجربتها المسرحية وبراعة الممثلين المغاربة الذين تتوفر لديهم غرائز درامية أصيلة ، لذا فمه أن عادت الفرقة الى المغرب حتى قرر المسؤولون العناية بها وتعزيزها بعناصر فتية بعد أن نقلوا مركزها من الدار البيضاء الى الرباط ، على ان حدثا له مساس بالناحية التنظيمية أدى الى انفصال بعض المواهب عن الفرقة وذلك عندما حاول الاعضاء تكوين «نقابة» للممثلين، الامر الذي أغضب الادارة ، وحملها على طرد كل من كان على رأس هذه المحاولة ، فكان من نتيجة ذلك أن تكونت فرقتان : الاولى بالرباط تحت اشراف الشبيبة والرياضة ، والثانية بالدار البيضاء تحت اشراف الاتحاد المغربي للشغل وهي التي كانت تحمل اسم « المسرح العمالي » .

مسرح ما بعد الاستقلال

مسرح الهواة :

لا أحد يستطيع أن ينكر الدور الفعال الذي قام به هذا النوع من المسرح من أجل بناء مستقبل نهضتنا المسرحية . فهو يعتبر بحق الفسحة السينوفراغية الاولى التي كان يقصدها الشباب لممارسة فنون الدراما ، وتلقن المناهج المسرحية ، واعداد التمثيليات ثم عرضها أمام الجماهير . وعلاوة على ذلك فقد كان يعد حلبة للتنافس وميدانا للنضال وتوعية الافراد كما أشرنا الى ذلك سابقا ، مما جعله يحتل الصدارة بعد الاستقلال نتيجة تضخم عدد فرق الهواة التي كانت تبلغ أزيد من ٢٥٠ فرقة . فهذا التضخم المفزع حمل وزارة الشبيبة

---

(٧) كان في طليعة هؤلاء الشباب السادة حميد بن زكري ـ محمد المريني ، وبعدهما عبد الله شقرون الذي أعطى الانطلاقة الحقيقية للمسرح الاذاعي الاحترافي وذلك سنة ١٩٤٩ .

(٨) جريدة « لرور » ج. جولي ، ٢٩ مايو ١٩٥٦ .

والرياضة على تخطيط سياسة ترمي الى تنظيم هذا المسرح وتكوين أطره بتخصيص قسم خاص كان يسمى (فرع المسرح) اذ كان من أهدافه اعداد التداريب الوطنية والاقليمية واقامة مهرجانات سنوية أولها بمدينة الرباط عام ١٩٥٧ وقدمت فيه عروض هامة تتسم بطابع الابتكار والتجديد .

على انه بالرغم من تعدد المدارس التكوينية والاهتمامات التي تعاقبت على مسرح الهواة فان أعماله كانت تنقلص من حين لآخر بسبب اهمال المسؤولين وقلة الامكانيات المادية . الا ان ذلك لم يمنع رواده من اقتحام كل الصعوبات للوصول الى الاهداف المنشودة، اذ يكفي أن نتذكر ما قدمته بعض الفرق من أعمال جليلة كفرقة « العروبة المسرحية » التي لمع فيها نخبة من الممثلين والمخرجين ، وفرقة « العهد الجديد » التي يقودها عبد القادر البدوي ، و « مسرح الطليعة » بفاس ، وجمعية « الكوميديا البراكشية » و « المسرح الادبي » بتطوان ، و « العمل المسرحي » بمكناس ، ومسرح « الفصول » بنفس المدينة ، وغيرها من الفرق التي ساهمت بصورة واسعة النطاق في الحياة الثقافية وفي ازدهار المسرح وجعله أداة تثقيف تتجاوب ابتكاراته مع حاجياتنا الفكرية والمجتمعية .

وبما اننا لا نستطيع أن نحصر كل التجارب التي عرفها مسرح الهواة ، ولا ادراج قائمة لمن لمع فيه من الكتاب والمخرجين ، فاننا نكتفي بالاشارة الى ان المهرجان العاشر لسنة ١٩٦٩ كان في مستوى رفيع يمتاز بجودة موارده التي توسع رصيد نتاجنا المسرحي المكتسب ، وتجمع بين شتى ألوان البحث الدرامي والتقنيات الفنية ، كما نكشف عن مواهب جديدة في التأليف والاخراج والتشخيص . ولا أدل على ذلك من العناية الفائقة التي خصصتها الصحافة الوطنية للحديث عن سائر عروضه .

وباختصار فان مسرح الهواة كان ولا يزال يشق طريقه في جد وثبات غير عابىء بامكانياته الضئيلة وما يعترض سبيله من عوائق ومشاكل لانه المدرسة الاولى التي تكونت فيها أفواج الممثلين والقائمين بأعمال المسرح .

المسرح العمالي الاحترافي

في الوقت الذي تشتت فيه أعضاء فرقة المسرح المغربي بعد محاولتهم تأسيس نقابة وطنية لرعاية قضاياهم ، قام الفنان « الطيب الصديقي » بتنظيم المسرح العمالي التابع للاتحاد المغربي للشغل . والواقع ان هذه التجربة كانت ذات فوائد عظيمة بالنسبة للمغرب وان لم يطل عمرها أكثر من بضع سنوات ، ذلك ان جماهير العمال والكادحين كانوا يكونّون الاغلبية الساحقة في مدينة الدار البيضاء التي كانوا يفدون اليها من المدن والقرى التي تقل فيها فرص العمل . وكان من الطبيعي ـ نتيجة لهذه الهجرة ـ أن تنشأ علاقات انسانية جديدة بالنسبة للعامل النازح من الريف ، وأن يجد نفسه أمام صراعات سياسية ، ويمارس طرقا حياتية جديدة تجبره على ترويض حياة المدينة الكبرى ، بمجابهة المشاكل اليومية والمطالبة بحقوقه ، والعمل من أجل مستقبل أبنائه .

وعليه ففي خضم هذه الحياة الجديدة كان من اللازم انشاء مسرح بروليتاري يكون أشد التصاقا بقضايا العمال وأكثر قابلية للترفيه عن أتعابهم التي تسببها لهم آلات المصانع الضخمة ، وبالفعل فقد كانت سنة ١٩٥٧ بداية ظهور هذا النوع من المسرح الذي « نزع قبل كل شيء الى أن يكون اجتماعيا ومسليا في آن واحد ، يريد البقاء على اتصال وثيق بجمهوره ومع الحياة اليومية كما يريد أن يشعر الناس بالاخطار التي تهددهم وصنوف القلق التي تتربص بهم ، وان يبعث أيضا الآمال في نفوسهم لينير سبيلهم » (٩) .

وبالتالي ، فما ان أخذ « الصديقي » على عاتقه انشاء مسرح من هذا الطراز حتى شرع في تقديم مسرحيات عديدة من الريبرتوار الاجنبي وذلك لانعدام نتاجات مغربية ، فكان أن صفق العمال لمسرحية « الوارث » لرينيار ، و « المفتش » (الرفزور) لغوغول ، وبين يوم وليله لتوفيق الحكيم ، والحسناء لكولدوني ، ومحجوبة لموليير ، وجمعية النساء لارستفان ، وفي انتظار مبروك لبيكيت ، و « فولبون » لبن جنسون ، وغيرها من المسرحيات التي كانت تعقبها منافسة طويلة بين الممثلين والمتفرجين على الطريقه التي عهدناها عند « جان فيلار » . وهذا ما يدل على رغبة الفنان في خلق وعي بين طبقات العمال و « تحريضهم من اجل الاستيقاظ » واتاحة الفرصة لهم للانفتاح على المستقبل وانبات مطالبهم وآرائهم في نطاق الحرية .

على انه اذا كان المسرح العمالي قد دشن مسرح الالتزام ، فان المسرح الجامعي الذي كان تابعا للاتحاد الوطني للطلبة والذي لم يعمر أكثر من سنة (١٩٦٣ ـ ١٩٦٤) كان امتدادا لهذه الحركة ، لانه كان يرمي أيضا الى تثقيف الافراد والى خلق جمهور واع للمسؤوليات خارج الجامعة . وبذلك فقد كان مسرحا تقدميا سجل في المغرب بداية انطلاق الافكار التوريه الطلائعيه التي تعري أطماع المستبدين من الحكام، وتلقي الاضواء على مشاكل الشعوب ومشاكل الانسان عموما . لذا فان الصرخه المدويه ضد الاقطاع والحرب النفسية التي تنطوي عليهما مسرحية « بناذق الام كاراز » لبرتولد برخت تركت صدى بعيدا في نفوس المتفرجين ، الامر الذي دفع مدير احدى القاعات الى توقيف عرض المسرح الجامعي بعد أن صادف هذا الاخير نجاحا منقطع النظير في بعض المدن التي مر بها أثناء جولته الخالدة (١٠) .

انطلاقة جديدة نحو الازدهار والتقدم

بعد هذه الطفرة التي حققها المسرح المغربي والتجارب التي عاشتها بعض فرق الهواة ، و « فرقة المسرح المغربي » و « المسرح العمالي » ، عرفت حركتنا المسرحية هزات وانتكاسات عنيفة كانت تتجلى في تنافس بعض الجماعات وتألب بعضها على البعض الآخر ، وفي اغلاق مدرسة التمثيل وعدم تمكن وزارة الشبيبة والرياضة من تحمل الابقاء على فرقتها مما حدا بالممثلين « الى تعاطي البطالة والتنقل في الشوارع طول النهار » .

بيد انه بالرغم من هذه الاحداث والمضايقات المادية التي أدت الى عملقة المشاكل ، فان العروض المسرحية لم تنقطع أبدا ، بل عرف تاريخنا المسرحي الى حدود ١٩٦٥ حركة دائبة قدمت خلالها نتاجات

---

(٩) في سبيل مسرح مغربي ، مجلة « فنون وثقافة » ، ع ١ ص ٢١ .

١٠ ـ توقيف عرض المسرح الجامعي ـ جريدة « الاهداف » ، ع ٨ ـ ١٩ ابريل ١٩٦٤ .

عديدة ، كالمثري النبيل لموليير ، ووفاء ، والفيلسوف ، والعنكبوت ، واليانصيب ، ويوليوس قيصر ، والملك أوديب ، والفصل الاخير ، ونومنسا ، الى غير ذلك من المسرحيات التي كتبها مؤلفون مغاربة أو قاموا باقتباسها ثم قدموها بعد ذلك باسمهم الخاص أو تحت اشراف هيأة خاصة كالاذاعة أو وزارة الشبيبة والرياضة .

وكان لنجاح هذه العروض أن ظهرت مواهب أخرى وتولدت دعامات جديدة جعلت من المسرح فنا شعبيا يجلب جماهير فسيحة ويسعى أعلامه من الشباب الى تطويره وتطعيمه بانفاس جديدة بعد أن استوعبوا كثيرا من النظريات والمذاهب . ففي سنة ١٩٦٤ كان « الطيب الصديقي » قد قدم مسرحية « واقعة وادي المخازن » في شكل فرجة استعراضية كلفته جهودا جبارة في التنظيم والاخراج الذي كان في منتهى الروعة والضخامة ، خصوصا اذا علمنا ان العرض كان قد قدم في الهواء الطلق بمشاركة ٥٠٠ من الممثلين والموسيقيين والجنود .

وهكذا فان النجاح الذي لقيه في هذه المناسبة كان مساعدا له على اقتحام جانب اللامعقول وذلك باقتباس مسرحية « امديه او كيف نتخلص منه » ليونسكو . والواقع ان هذه المحاولة كانت امتدادا للتجربة الاولى التي عرفت الجمهور المغربي بسمويل بكيت من خلال مسرحية « في انتظار جودو » التي امتازت لدى « الصديقي » بشحنتها الفكرية ودلالاتها السياسية والانسانية .

وتحل سنة ١٩٦٥ ثم يصبح « الصديقي » مديرا للمسرح البلدي بالدار البيضاء . ولم تمض بضعة أيام على تعيينه حتى طلع علينا بفرقة احترافية كان أول نتاج قدمته هو مسرحية « سلطان الطلبة » لعبد الصمد الكنفاوي . ولم يقف الصديقي عند هذا الحد ، بل سار يتعمق البحث الدرامي وطرق الاخراج الحافل بشتى التقنيات التي تستمد اصولها اساسا من معطيات ارضيه تتوافق مع طباع المجتمع ومزاجه الخاص . وكان في مسيرته هذه يقدم فرجات شيقة في كل سنة كمسرحية « طالب ضيف الله » لاحمد الطيب العلج ، و « المغرب واحد » لمحمد السعيد ، و « مدينة النحاس » لنفس الكاتب ، زيادة على العروض التي عرفتها مسارح المغرب العربي الكبير في مسرحيتين هامتين هما « في الطريق » و « ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب » اللتين مكنتا الصديقي من التربع على قمة التأليف الاصيل والاخراج المبدع .

ويمكن القول ان « مجدوب » الصديقي كان اكبر ابتكار عرفه المسرح المغربي ، ذلك ان المسرحية تتميز الى جانب طرافة الموضوع ـ الذي يعرف بأحد مشاهير رجالات المغرب ـ بأبعادها الفنية التي تؤكد بصراحة ان الصديقي لم يعد يوجه أنظاره الى المغرب والى تقنياته المعروفة ، بل أخذ ينبش أرض وطنه ليستخرج منها مسرحا شعبيا سبق لنا أن لمسنا بعض مجاليه في « الحلقة » و « البساط » . ومن هنا فان شخوص المسرحية كانوا قبل بداية العرض ينتظرون قدوم المتفرجين وقد أخذ كل منهم مكانه في منصة العرض التي لم تعد الخشبة المألوفة ، وانما أمست فسحة رحبة كسائر الفسحات التي نجدها في المدن الغربية . وحيث ان الستار لم يعد ذا حقيقة فقد كان الممثلون يتجاذبون أطراف الحديث ويدخنون ويفنون ويغيرون ملابسهم ، حتى اذا أعطيت اشارة « اللعب » انتصبوا جميعا في شكل حلقة وطافوا حول الشخص الرئيسي .

تلك رؤية الصديقي الى مفهوم المسرح الشعبي الذي يريد تشريعه . واذا كان هذا الشاب قد عانق هذا اللون من التعبير ، فانه لم يفعل ذلك اعتباطا ، وانما كان يعقلن كل حركة بسيطة ويصوغها في قالب درامي حديث يكون في مستوى المتفرج العارف والمتفرج البسيط . وبالتالي فان اقتحامه لمادة التاريخ لم يعد بالنسبة له « مجرد لوحة خلفية ، بل حقيقة سياسية واجتماعية تعكس بسيكودراميتها وثائق فترة معينة ومصير شعب بأكمله » .

والجدير بالملاحظة ان الانطلاقة التي عرفها المسرح المغربي على يد « الصديقي » كانت تصاحبها منذ سنة ١٩٦٥ حركة ايجابية أخرى قامت على يد « أحمد الطيب العلج » الذي اقتبس « انفضوليات » عن موليير وألف مسرحية غنائية « بناة الوطن » أخرجها الفنان فريد بنمبارك . وما أن سرى دوي هذا الحدث حتى تكونت بعد سنة « فرقة المعمورة » التي استرجعت الى حظيرتها سائر الممثلين الذين كانوا قد انفصلوا عن فرقة المسرح المغربي واستطالوا بطالنهم المفروضة . حينذاك توالت الاعمال والتداريب ، واستمع المغاربة بأضرب كثيرة من الاتجاهات المسرحية والابتكارات السامية كان أولها مسرحية « الشرع أعطانا أربعة » من تأليف محمد البصري واخراج عبد الصمد دينيه ، وبعدها مسرحية « هملت » ثم « ولي الله » Tortulle

و « حليب الضياف » وأخيرا مسرحية « عطيل » زيادة على المسرحيات العديدة التي قدمتها الفرقة للتلفزيون المغربي . هذه الاعمال كلها كشفت بصورة صادقة عن موهبة الفنانين المغاربة ومدى تطلعهم الى التجديد واستيعاب فنون الدراما الحديثة .

وعليه يمكننا القول ان المسرح المغربي أصبح يسير متقدما في طريقه بعد أن أخذ الساهرون عليه يهتمون بتطوير أنواعه واعطائها القالب الذي يتناسب مع أذواق الناس . لذا فاذا كانت حركتنا المسرحية قد نشطت كثيرا في السنوات الاربع الاخيرة فان ذلك راجع الى مجموعة الفنانين الكبار أمثال الصديقي ، وعبد الصمد دينية ، وأحمد الطيب العلج الذي أعد مسرحنا بنتاجات عديدة « تفيض بالكلمة السحرية الجذابة والاحداث المثيرة والمفارقات الملتزمة » مما جعله كاتبا مقتدرا ومقتبسا بارعا يحسن استغلال الاشعار العامية واستعمال الاساليب الساخرة والملوجات الطويلة .

الا انه ويا للاسف حدث تصدع في فرقة المعمورة بسبب اهمال الدولة لشؤون المسرح بحيث توقفت فرص الابتكار في نطاق مؤسسة وطنية تحتضن المع المواهب المغربية ، فلم يعد المسرح مقتصرا الا على ما يعيد تقديمه الطيب الصديقي من نتاجات معروفة . بيد انه في الايام الاخيرة قامت وزارة الثقافة بتأسيس « مسرح القناع الصغير » الذي قدم مسرحية « المعطف » بعد أن اقتبسها العلج عن غوغول ، ثم قدم أيضا مسرحية « القنبلة » لارتور فرانكير ، و « السلاحف » لنبيل لحلو .

وفيما عدا ذلك فان الحركة المسرحية كادت أن تغرق في سبات عميق لولا وجود الصديقي الذي اقتبس « قدور وغندور » عن اربال ثم أخرجها تلميذه « الزوغي » ، وكذا وجود عبد القادر البدوي الذي يقدم من حين لآخر بعض النتاجات الهامة .

* * *

وبعد فهذه لمحة قصيرة عن النشاط المسرحي الذي عرفه المغرب منذ ظروف نشأته ، وقد ارتأيت التعريف بأصوله ومدى تطوره دون محاولة تحليل بعض نتاجاته لانعدام النص الاصلي . والحقيقة ان المغرب لا يتوفر فقط على هذا النوع من المسرح التشخيصي الكبير،

بل هناك المسرح الصغير (الكراكيز) الذي يوجه الى الاطفال ويسعى الى تثقيفهم . وبما انه أصبحت لدينا مكاسب عديدة في ميـــدان التعبير الدرامي فقد كان من المفروض أن يوجه الادباء أنظارهم الـى الكتابة الدرامية مما جعلنا نتوفر اليوم على مجموعة من الشبـــاب الذين كتبوا اما المسرحية الشعرية كعلال الخياري وحسن الطريبـق وعلي الصقلي ، أو المسرحية النثرية التي ورث أصحابها أســاليب اعلام المسرح عن طريق الاطلاع ، ثم عملوا على تطويرها في مهـــارة للتعبير عن الواقع الحياتي ، وتعرية الوجود الانساني ، وتعمق حياة الافراد . ومن هؤلاء محمد ابراهيم بوعلو ، وعبد القادر السميحي ، ومحمد عبد السلام الحبيب ، ومحمـــــد برادة ، وبنسالم حميش وغيرهـــم .

واخيرا فاذا كان التأليف المسرحي قد بدأ حياته بتقليد الشرق العربي ، ثم انتقل بعد ذلك الى الترجمة والاقتباس أو المغربـة ، فان ذلك كان سببا الى التحصيل وادراك مرحلة الاصالة اذ اصبحنا اليوم نتوفر على محاولات عديدة ونتاج مغربي صرف . ويكفي ان نشير ـ للدلالة على ذلك ـ الى ما عرفته مهرجانات الهواة الاخيرة والعاشر منها على الخصوص من ابتكارات طلائعية تعتمد بلاغة الحادث وسمـو الفكرة ، وكذا الى مسرحية « الاكباش يتمرنون » التي نالت اعجاب الجميع في المهرجان الافريقي الاول المنعقـــد بالجزائر في صيف سنـة ١٩٦٩ .

ومما نجدر الاشارة اليه ان المغاربة أخذوا يسعون الى تأصيـل أعمالهم وذلك من خلال ما رأيناه من ابداعات فنية كمسرحية «الحراز» التي قدمتها فرقة « الصديقي » في بداية هذه السنة على خشبـاب بعض المسارح المغربيـة وكذا في الجزائـر ، ومسرحيـة « الموسم » لنبيل لحلو ، و « السعد » لاحمد الطيب العلج التي شخصتهـــا احدى الفرق السورية على مسرح الفنياني .

وباختصار فان المغاربة جربوا كل الانواع الدرامية بما فـــي ذلك المسرح الكلاسيكي والتاريخي والملحمي والاستعراضي والفكـري والتجريبي ومسرح القهوة الخ ... على ان الجمهور لا يزال بعيـــدا عن استيعاب بعض التعابير المستحدثة لتخلف ذوقه الفني نتيجـــة تفشي الجهل ، وعليه فان من واجب المسؤولين في الدوائر الحكومية أن يأخذوا بعين الاعتبار كل هذه المكاسب والطاقات وأن يضعـــوا تخطيطا لحركتنا المسرحية قصد تنظيمها وتحديد امكانياتهـــا حتـى نتجاوز مشاكل الاعتمادات المالية والتجهيزات ، وتكوين الاطر وبنـــاء المسارح واعداد المتفرجين على الخصوص ، وتمهد الطريق امـــــام العاملين في هذا الحقل الفني الذي يعتبر أسمى الفنون واكثرهـــا التصاقا وعلاقة بأفراد المجتمعات .

المغرب — حسن المنيعي

صدر حديثا عن

دار الرائد العربي

للتأليف والترجمة والنشر

بيروت ـ لبنان ـ هاتف : ٢٤٥٧٧٨ ـ ص . ب : ٦٥٨٥

ـ اخلاق القرآن : للدكتور احمد الشرباصي

يبحث في الاخلاق التي يجب ان يتحلى بها المسلمون ، وقد افرد المؤلف لكل خلق بحثا مستقلا عرضه بشكل وافٍ رائع بحيث امتاز الكتاب بالدقة في البحث والوضوح في الافكار وبجمال الاسلوب وقوته .

ـ صراع : للدكتور احمد الشرباصي

مسرحية تدور حول القتال بين الحق والباطل .. الحق الذي يتمسك به المسلمون ويدافعون عنه ، والباطل الذي ينبعه الذين تمسكوا بالحياة الدنيا وعرضها وظنوها كل شيء .

ـ الطريق : للاستاذ محمد الخطيب

مسرحية تدور احداثها حول النضال العنيف ، يقوم به رجال آمنوا بحقهم ورضوا بالطريق الموصلة اليه .. طريق القـــوة والعنف .. طريق الفداء والتضحية وتقديم الارواح فدى للوطن .

ـ فلسفة الحركة الوطنية التحرريـــة : للاستاذ نسيب نمر

كتاب ايديولوجي وفلسفي يضع اسس الحركة الوطنية التحريرية، ويناقش التحريفيين من القوميين السوريين والشيوعيين الكلاسيكيين وخروج روجيه غارودي عن اهم مرتكزات الاشتراكية العلمية وبروز صادق جلال العظم في « نقد الفكر الديني » مثاليا واضحا ، ويحدد الاطار المبدئي للارتباط بين المحتوى القومي والطبقي للثورة الفلسطينية .