حسن بحراوي

المسرح المغربي خلال الثمانينات

فرقة مسرح اليوم نموذجاً

اتسم النصف الثاني من حقبة الثمانينات بجمود استثنائي في النشاط المسرحي، وطنياً وجهوياً، واختفت العروض أو كادت من على خشبات المسارح التي لم يكن عددها، في ذلك الوقت، يتجاوز اصابع اليد الواحدة والتي كان معظمها عبارة عن قاعات مرتجلة ضعيفة التجهيز وتعاني، فوق ذلك، من محدودية الفضاء وسوء التدبير الإداري...

وضمن هذه الوضعية المتدهورة التي أفرزتها مرحلة شديدة التعقيد، سياسياً واجتماعياً، ستظهر للوجود فرقة مسرح اليوم.

وسيكون هذا الظهور مطبوعا ببعض ملامح الأزمة التي ظل المسرح المغربي يتخبط فيها من جراء وقوعه في الدائرة المفرغة الموروثة عن العقدين السابقين، والتي تميزت بالخصوص بغياب بنية تحتية قادرة على استيعاب طموحات هذا الشباب المقبل على المسرح بكل مشاعر الافتتان والاستعداد وإرادة العطاء. وهكذا ستعاني الفرقة منذ تأسيسها، من كل نقائض الوضع السابق.. وستعيش وضعية مادية لا تكفل لها حتى التوفُّر على مقر دائم لإجراء التداريب.. إلخ الشيء الذي سيفرض عليها شروط عمل صعبة اضطرتها إلى التقليص من عدد الممثلين واللجوء إلى استعمال الجرائد والقماش كديكور زهيد وقليل التكلفة وفي المحصلة الأخيرة دفعت بها الى المناداة ببديل موضوعي واقتراح صيغة جديدة وملزمة لوضعية الممثل المحترف.

وسيتجه مسرح اليوم، في أول عمل ينتجه، إلى مسرحة بعض نصوص الشاعر السوري محمد الماغوط المعروف بمعالجاته الساخرة واللاذعة للواقع العربي المتخاذل. وسيكون هذا الاختيار مُحَمَّلاً بدلالة رمزية لا تخطئها العين، فكتابات هذا الشاعر، الخارجة عن مألوف التعبير العربي المتداول، تنزع نحو سوداوية ساخرة تدين الفساد وتهاجم الرياء الأخلاقي وفساد الذمم الذي أصبح متفشياً ومستساغاً من هذا الطرف أو ذاك في مجتمعنا العربي، وهي بذلك كتابات تقدم الجواب التاريخي المناسب على تردي الوضع العربي وتفتت القيم فيه لفائدة مزيد من التخلف والتشرذم.

وقد قام عبد الواحد عوزري بإعادة صياغة نصوص كتاب الماغوط «ديك ومليون ألف دجاجة» وصبها في قالب درامي ينهض على استثمار المفارقة واختلاق المواقف الساخرة الشبيهة في اشتغالها وشكلها بالمسرح العبثي المتميز بعدميته ومناخه القلق المستفز.

وبالفعل، فقد كان عالم الماغوط هو المدخل الصحيح لمعالجة مشاعر الإحباط والتيئيس واللاجدوى التي ظلت ترين على الوطن العربي من المحيط إلى الخليج. فالكاتب يستعمل أسلوباً انتقادياً يمتزج فيه التنديد الجارح بالسخرية اللاذعة والضحك الأسود، وتتداخل ضمنه، على نحو متضامن، الخطابات السياسية والتاريخية والصحفية والشعارات والمرويات التراثية، الأمر الذي جعل هذا العمل يستحق العنوان الذي أطلقه عليه عبد الواحد عوزري: حكايات بلا حدود.

ولآمر ما ستكون الشخصية المحورية في هذه المسرحية هي فلان الفلاني، الشاهد الحاضر الغائب الذي يعاني من الاستغلال والقمع والبؤس والذي لا يكفّ، مع ذلك، عن رفع صوته بالاحتجاج وإدانة الأمر الواقع... إنّها شخصية مبتكرة مرصودة لتعرية الذات العربية المترهلة بنرجسيتها وتشرذمها.. وهي لذلك ستمثل الخيط الناظم الذي يؤلف بين مجموع اللوحات التي تتشكل منها المسرحية.

ومسرحية «حكايات بلا حدود» لا تقدم حكايات بالمعنى المألوف للكلمة ولكنها تقوم، على الأصح، بعرض صور ومشاهد تبلغ حد العبث والجنون عن واقع يعيش على الزيفُ والأوهام الكاذبة والرياء المتفشي في كل قطاعات الحياة (السياسة، الإعلام، النفط،، المرور...)

ومن الناحية الفنية سيبذل مخرج المسرحية كل ما في وسعه للتحكم في طاقم فني غير متجانس يتشكل في جزء منه من ممثلين محترفين قضوا ردحاً من الزمن في العمل ضمن فرقة (مسرح الناس) للطيب الصديقي، وقدموا بصحبته العديد من الأعمال المسرحية، وهما ثريا جبران التي أصبحت رئيسة لفرقة مسرح اليوم بعد أن كانت شريكاً في تأسيسها صحبة زوجها عبد الواحد عوزري، والممثل مصطفى سلمات المعروف بأدواره المتيزة في مسرح الصديقي منذ بداياته الأولى. وإلى جانب هذين الممثلين ذوي التجربة النوعية والسجل الفني الزاخر شاركت في التمثيل الفنانة القديمة وفاء الهراوي التي تتوفر بدورها على تجربة عريضة في التمثيل المسرحي في إطار فرقة (المسرح الوطني)، وهذا بالإضافة إلى ممثلين شباب جاؤوا من فرق الهواة وربما كان من أهمهم وأبرزهم موهبة الممثلان عبد اللطيف خمولي ومحمد بسطاوي...

وقد استطاع عوزري أن يعيد صهر كل هذه الطاقات الفنية المتباينة

الحدود والعطاءات ويؤلف بين إمكاناتها في التشخيص والأداء ويقدم لنا عملاً فنياً مقنعاً وفرجة رائقة، وذلك بالرغم من محدودية الإمكانيات المادية الموضوعة تحت تصرفه والتي جعلته يستغني أو يعدل عن كثير من المقومات الضرورية للإعداد المسرحي فيكتفي مثلاً بأكوام من الجرائد والمنصات الخشبية كديكور ويستعمل إنارة جد متواضعة إلخ...

ويشهد الترحيب الجماهيري الذي لقيته هذه المسرحية، وطنياً وعربياً، كما يشهد الاستقبال الصحفي المتميز الذي خصصه النقاد لها، على النجاح الذي حالف هذا المسرحي الشاب في أداء مهمته الصعبة وإمدادنا بفرجة مسرحية يتعادل فيها العنصر الأدبي والدرامي ويرتفع فيها الحس الفني إلى درجة التألق. وهذه شهادة الروائي الفلسطيني الكبير جبرا ابراهيم جبرا عن مسرحية (حكايات بلا حدود)[1].

«إنها كوميديا سوداء، حذق الماغوط في كتابة نصوصها أسبوعاً بعد أسبوع، وحذق المخرج في نمنمتها وانتقائها وإبراز سخريتها الجارحة في إيقاع سريع ارتفع به في النهاية إلى ذروة أبدعت ثريا جبران في تصويرها وإطلاق صرختها الفاجعة».

في أعقاب هذه البداية الموفقة، التي دشن بها مسرح اليوم مرحلة مسرحية تحبل بكل عناصر التجديد والتميز، سيهتدي عبد الواحد عوزري إلى العثور على نص مسرحي متميز ويصلح أن يكون قاعدة لانطلاقة أخرى تكرس المنحى التجديدي الذي بشرت به هذه الفرقة في عملها البكر. إنها مسرحية «بوغابة» التي اقتبسها بمهارة وتفوق المسرحي المغربي الشاب محمد قاوتي عن رائعة بريتولد بريخت «السيد بوتيلا وتابعه ماتي».

ومنذ البداية سيظهر لنا بأن هذه المسرحية تنسجم مع السياق التجريبي الذي اختارت فرقة مسرح اليوم أن تقف في خندقه وتنخرط في تعميقه بتبني خطاب مسرحي ذي إهاب واقعي انتقادي من جهة الموضوع ويكتسي مسحة طلائعية من جهة الإخراج والأداء وذلك بتأثير واضح من مخرج الفرقة عبد الواحد عوزري الذي لا يخفي ميله إلى إعادة إنتاج الميراث الطليعي للمسرح العالمي.

ولما كان بريخت يجعل من موضوع الإقطاع، الأثير لديه، مدار هذه المسرحية فإن المقتبس قاوتي قد اتجه إلى استثمار هذه التيمة وقام بنقلها إلى تربة مغربية شديدة المحلية هي بادية الشاوية، على وجه التحديد، بكامل نكهتها ورطانتها اللغوية ومجموع تفاصيل حياتها اليومية ساعياً من وراء ذلك إلى فضح القيم الإقطاعية الرائجة في أوساط كبار الفلاحين وإبراز أشكال الاستغلال المسلطة على صغار المزارعين وأتباعهم من خماسة ورباعة وسواهم...

ومن خلال انسياقه وراء استنبات نص بريخت وتكييفه مع واقع البادية المغربية سيبتعد محمد قاوتي أحياناً عن روح النص الأصلي سواء باختلاق مواقف شديدة الارتباط ببيئة الفلاح المغربي أو باستعماله أسلوباً مفرطاً في محليته، وسيكون لذلك تأثيره الواضح على العرض المسرحي وعلى طبيعة الفرجة النوعية المنتظر أن يقدمها للجمهور.

(١) جبرا إبراهيم جبرا: الضحك سلاح للفرجة. مجلة اليوم السابع. الاثنين ١٤ مارس ١٩٨٨.

ومن جملة الأشياء التي يحافظ عليها قاوتي من النص الأصلي ازدواجية الشخصية لدى الإقطاعي بوغابة الذي يعيش على إيقاع لحظتين متناقضتين تتناوبان على حياته، لحظة الصحو التي ينكشف فيها مزاجه الاستبدادي وأخلاقه الإقطاعية، ولحظة السكر وغياب الحواس حيث يتحول إلى كائن من طينة أخرى فيصبح شخصاً ودوداً يعطف على الآخرين ويتفهم أوضاعهم، بل إنه قد يكون مستعداً لخدمتهم عن طيب خاطر[2]. ويظل سائقه وتابعه بوشعيب وابنته زهرة والخادمة خدوج وكل الآخرين الموجودين في محيطه يعانون من هذا التناقض المدمر في شخصية بوغابة ويكابدون من تقلباته الوخيمة العواقب على حياتهم ومعيشتهم إلى أن يتخذوا القرار الجماعي بالتمرد على سلطته ورفض الاستمرار في الخضوع لمشيئته والكف أخيراً عن أن يظلوا وقوداً لتغيرات وتقلبات مزاجه الموروثة في أصلها عن تملكه للمال والسلطة والعلاقات..

وقد زاد من بروز طابع المفارقة في شخصية بوغابة هاته أن قامت بأدائه الممثلة **ثريا جبران**، وذلك إيعازاً، فيما يشاع، من الطيب الصديقي الذي كان ما يزال يحضر تداريب الفرقة ويخصها بنصائحه وتوجيهاته كنوع من الدعم المعنوي، من طرفه، يمحضه لهذه الفرقة التي توسَّم فيها مكسباً جديداً للمسرح المغربي... وقد أظهرت الأيام أن فراسته لم تخطئه عندما راهن على ثريا جبران التي جندت كل طاقتها الفنية لأداء هذا الدور المعقد واستنفرت جماع مواهبها لتحل في جلد بوغابة وتعبر عن مزاجه المستهتر[3].

وإمعاناً في ترسيخ عنصر المفارقة سيقف التابع بوشعيب، وقد مثل دوره عبد اللطيف خمولي بجسمه الضخم وقامته العملاقة، نموذجاً صارخاً لإرادة الخضوع وقبول مبدأ التسلط كأمر واقع ولا مناص منه، وبدا سكوته ولامبالاته بما كان يلاقيه من عنت واستعداءات بوغابة وكأنما يدل، بطريقة پارودية بالغة المرارة، على الوضعية المزرية التي تعيشها طبقة عمال الأرض ويؤشر على تأخر وعيها بمزايا التحرر وفضائل الانعتاق من نير المستغلين وطغيان الناهبين لخيرات الوطن وعرق سواعده.

ولتأثيث فضاء المفارقات هذا الذي تأهل به مسرحية بوغابة سيلجأ مقتبس النص إلى أسلوب لا يخلو من طرافة وشاعرية وهو استثمار الموروث الشعبي من أغانٍ ومونولوغات وأهازيج والاستعانة به على تشكيل صورة البادية المغربية الواقعة في معترك التحولات المباغتة والحائرة بين أشكال الرفض والقبول لمتغيرات الواقع المتسارعة وسيكون لهذا الصنيع فائدة كبيرة في إغناء العرض بمزيد من الحيوية والتألق، ولكنه أيضاً سيحمل معه بعض نقائص التدخل المفرط في النص المقتبس وتحميله ما لا يتلاءم مع جوهره وخطه العام.

ولعله على سبيل تحقيق بعض التنويع في الريبيرتوار المسرحي لفرقة مسرح اليوم سيدخل عبد الواحد عوزري تجربة التأليف الدرامي، التي سبق له أن خاضها بنوع من الاستحياء خلال فترة الهواية، وذلك بمسرحية جديدة وضع لها عنواناً مثيراً بعض الشيء هو (نركبو لهبال).

(٢) الطاهر الطويل: الفرجة: فضاؤها وحدودها في مسرحية بوغابة. جريدة الميثاق الوطني ١٦ مارس ١٩٨٩.

(٣) مجلة كل العرب. العدد ٣٣. الاثنين ١٩ دحمبر ١٩٨٨.

ولأمر ما سيختار عوزري كمدخل لهذه المسرحية نصاً شعرياً قصيراً، ولكنه مكتنز بالدلالات والإيحاءات، يعود للشاعر المغربي الكبير أحمد المجاطي بعنوان (الخوف) يقول فيه: «الكِلْمةُ الصغيرةْ/ تقالُ/ أو تخطُّ/ فوق الماءْ/ تمشي بها الرياحُ/ أو تبثُّها الرمالُ/ في الصحراءْ/ تولدُ/ أو تكونُ/ أو تصوغُها/ مصادفات الصخب/ والضوضاءْ/ الكِلْمةُ الصغيرةْ/ يسكبُها الصَباحُ/ أو تَهمي بها/ الظهيرةْ/ ما بالُها تكبُر/ في الهواءْ/ تحجُب وجهَ الشمسِ؟/ تُلقي ظلّها؟/ تَغمُرني/ بالرَّجع والأصداءْ؟/ ما بالُها؟/ مملكتي ممكلةُ الصمتِ/ اخسأوا/ أمْقُتُها كلمةً/ قيلتْ لغير المدحِ/ والهجاءْ».

ومستوحياً من أجواء هذا النص، وناسجاً في ظلاله، سيمضي المؤلف في محاولة لتشخيص أمشاج من هذا الواقع الذي ترسم القصيدة أبعاده وتخومه الرمزية مبتدعاً شخصيتين بوهيميتين هما أحمد بن أحمد ومحمد بن محمد اللذين يوقعهما فريسة جنون الحياة اليومية بكل ملابساتها وإحباطاتها ويجعلهما يعانيان، نتيجة لذلك، من حالة اليأس والعزلة المميتة التي تدفع بهما حثيثاً نحو الهروب والاستسلام وفقدان اليقين. وسوف يكون جنونهما من طراز خاص لأنهما يسخرانه لتبرير وضعية مثقلة بمظاهر الاستغلال وفساد الذمم بدلاً من جعله وسيلة للاحتجاج والرفض.

وإزاء صوت الجنون هذا الذي تبرع الشخصيتان في جعله حاداً ومدوياً يرتفع صوت آخر، كما لإعادة بعض التوازن لهذا العالم المهزوز، إنه صوت العريفة (ثريا جبران) الذي تبشر من خلاله بعودة الوعي ونبذ وضعية الاستلاب التي تسحق بعجلتها الشخوص والجمهور جميعاً... إنه صوت أشبه ما يكون بالضمير الجمعي الكامن الذي يستيقظ في ميقات معلوم ليضع حداً لحالة التفتت والتصدع الشامل.

وكأنما لتوريط المشاهد في مجريات الفرجة التي يقدمها يعمد عوزري إلى مد منصة خشبية مستطيلة تصل الخشبة التقليدية بصفوف المتفرجين وتبدو مثل خليج صناعي يخترق القاعة ويفرض عليها موقع المشارك والمعني بما يجري، كما أقام سلماً على شكل جسر تخترقه أو ترتقيه العريفة كلما كان عليها أن تواجه جماعة المجانين من الممثلين أو المتفرجين..

وربما انسجاماً أيضاً مع حالة الجنون واللامعقول المتفشية في العرض فقد جاء ديكور المسرحية متشكلاً أساساً من صندوقين ضخمين يجري تشغيلهما لأغراض مختلفة وعلى التوالي (مسكن، قبر، صندوق للزينة، حقيبة سفر...). وهذه الوظيفة المتعددة للشيء المسرحي سنجدها تنسحب كذلك على الملابس (لباس الأهبلين يتحول في أحد المشاهد إلى كفن ثم إلى زي للشيخات...).

على الصعيد التجريبي سينجح المؤلف في أن يجعل المسرح يفكر في نفسه ويتحدث عنها بصوت مرتفع وكأنما ليمارس نوعاً مِن التغريب على طريقة المسرح الملحمي، فقد كانت العريفة لا تكف عن السخرية من الممثلين والتعريض بما يقدمانه من أنماط التمثيل وأشكال المفارقات داعية الجمهور إلى مبارحة القاعة والزهد في هذه الفرجة المضحكة المبكية على حد قولها... وقد كان هذا الموقف من جانبها يثير عاصفة من الضحك وردود الفعل المتجاوبة أو المعترضة بل كان الأمر يتطور أحياناً إلى حوار ثنائي مع الجمهور تعرف ثريا جبران كيف تتخلص من مآزقه بواسطة التلاعب بالألفاظ وإمطار المتفرجين بوابل من القفشات والعبارات المحمَّلة بالسخرية...

وقد بدأ الإلحاح في هذه المسرحية على مَفْهَمَةِ التمثيل، بكشْف أدوات اللعبة المسرحية وفضح خلفياتها أمام الجمهور، أكثرَ منه اختياراً مترفاً تضيق عنه تجربة مسرح فتيّ ما يزال، ممارسة طلائعية تلبي حاجة هذا المسرح إلى التبشير بحساسية جمالية وفنية مغايرة ترتقي بوعي المتفرج وتضعه في موقع المشارك والمساهم في بناء اقتصاد درامي وسينوغرافي جديد يقوم على مبدإ المشاركة والتفاعل في أفق ارتياد احتفالية جماعية تُعيد للمسرح صفاءه وتلقائيته.

وسيراً على نفس الخطة الحازمة التي انتهجتها فرقة مسرح اليوم والقاضية بإنتاج عرض مسرحي كل سنة، وأيضاً عملاً بفضيلة التنوع في الخطابات والسجلات المسرحية، سيتجه اهتمام مخرج الفرقة إلى أحد أبرز وجوه المسرح الاحتفالي بالمغرب فيختار مسرحية (النمرود في هوليود) للكاتب عبد الكريم برشيد.

ومعلوم أن حركة المسرح الاحتفالي قد ظهرت في المغرب أواخر السبعينات محمولة على أكتاف المسرحيين الهواة الذين كانت تسكنهم على الدوام رؤية مسرحية مغايرة ومناهضة للمألوف وساعية إلى التأقلم مع الشروط السوسيوثقافية المستجدة والإجابة، عبر ذلك، عن الأسئلة الإشكالية التي يطرحها واقع اجتماعي متحرك باستمرار.

ولم تكن الاحتفالية بعيدة عن هموم مسرح اليوم أو بمنأى عن انشغالاته الفكرية والفنية بل كانت تشكل ما يشبه الخلفية العميقة لتجربته ومشاريعه، كما أن ثريا جبران رئيسة الفرقة سبق لها أن كانت من أوائل الموقعين على البيان الاحتفالي الأول، وإذن فاختيار مسرحية برشيد، زعيم التيار الاحتفالي ومنظّره الأول، لم يكن بمحض المصادفة أو الاتفاق وإنما كان أمراً محسوباً ومفكراً فيه بدقة.

وإذا كان من الصعب تقديم ملخص وافٍ لمسرحية النمرود في هوليود لتشابك أحداثها وتداخل مكوناتها ومراوحتها بين الواقعي والخيالي فلا أقل من التذكير ببعض اللحظات الحاسمة التي تشكلت منها والتي تهم بالخصوص حياة وسيرة الخامسة (ثريا جبران) وزوجها عبد السميع (عبد اللطيف خمولي) وهما حارسا عمارة آيلة للسقوط ارتبطا ببنايتها وبسكانها (الذين يمثل معظمهم محمد بسطاوي) إلى درجة التوحد والاندماج. ولكي تهرب الخامسة من قساوة الواقع وصفاقة أحواله كان عليها أن تلجأ بين الحين والآخر إلى ممارسة لعبة افتتنت بها وهي تقمص شخصية النجمة الهوليودية مارلين مونرو، وقد كان يساعدها في ذلك زوجها عبد السميع على سبيل المداهنة وبعض الشفقة.

ويحدث ذات يوم أن يتسلم عبد السميع إشعاراً بإخلاء البناية التي يشرفان عليها بدعوى أنها مهددة بالسقوط في أية لحظة، ويحار الرجل في كيفية إخبار وإقناع الخامسة بمغادرة العمارة وتجنب المصير المروع الذي ينتظرهما إذا ما أصرت على عدم الرضوخ لقرار البلدية... وكما كان متوقعاً تتمسك الخامسة برفض الأمر الواقع وتواصل العناد ومعانقة الحلم والسكن في جلد الممثلة الناعمة بانتظار الكارثة التي ستحل بالجميع...

وكما في الأعمال المسرحية السابقة للفرقة يتواصل في النمرود في

هوليود ذلك الحضور الرمزي لسلطتين متعارضتين، سلطة الواقع بقوته وعنفه، وسلطة الخيال المجنح الممهور بوهم لا حدّ لعنفوانه، كما تستمر وتيرة ذلك الإبحار العنيد نحو ضفاف غدٍ أكثر عدلاً وصوناً لكرامة الإنسان.

وعلى مألوف الطريقة الاحتفالية سوف تتداخل في هذا العرض المسرحي عناصر الحوار والمونولوغ والأغاني (التي قام بإعدادها الفنان محمد الدرهم) وأشكال اللعب وفنون الفرجة المختلفة... كما أن ثريا جبران التي لعبت الدور الرئيسي لم تكن تتردد في الخروج عن النص كلما سنحت لها الفرصة وذلك في محاولة دائبة منها لخلخلة ثوابت اللعبة المسرحية وتطعيمها بمزيد من التلقائية وإرادة الاندماج.

وبصورة عامة، فإن فرقة مسرح اليوم، بتمثيلها لهذه المسرحية ذات المنزع الاحتفالي ونجاحها المشهود في عرضها، تكون قد أعطت الدليل على خصوبة الطاقات الإخراجية والسينوغرافية والتشخيصية التي تتوفر عليها وتضعها في خدمة العرض المسرحي أياً كان لونه أو منشؤه أو مغزاه العام، وتلك وحدها مزية تستحق التثمين والتنويه...

وجرياً على ذات العادة الحميدة تولّت الفرقة خلال بداية موسم ١٩٩٢ إعداد عمل مسرحي جديد ألفه عبد الواحد عوزري استلهاماً من نصوص زجلية للشاعر المغربي أحمد لمسيّح وأطلق عليه عنواناً ملغزاً بعض الشيء (سويرتي مولانا) أي ما معناه بالتقريب (أنت وحظك).

وقد جاءت هذه المسرحية، في عموم بنائها وأدائها، أشبه ما تكون بالتدريب المسرحي المفتوح على جمهور المشاهدين وذلك من خلال ممارسة الشفّافية واصطناع التلقائية في التشخيص، أساساً بتبني تقنية المسرح داخل المسرح، ذلك التقليد البريشتي العزيز إلى نفوس المسرحيين الشباب، الذي وجد مع فرقة مسرح اليوم تجسيده الأكثر امتلاء وحميمية عبر الحديث عن الذات، ذات الممثل والفرقة، في تطابق تام بين الأنا الفردي والأنا الجمعي اللذين يدخلان كلاهما في طور من البوح والتصادي مع الآخر قلّ نظيره.

من هنا شكلت هذه المسرحية محاولة للتأريخ شخصية حتى العظم وعامّة بما يجعلها مشاعاً للجميع، لفرقة مسرحية اختارت أن تختط لنفسها طريقاً وعراً وسط خرائب الفن الرخيص ودروب التهافت والتسلط والإدعاء.. وقد قاد السياق الذي سار فيه الخطاب المسرحي إلى تغليب العنصر الأطوبيوغرافي الذي جعل من الصعب التحدث عن الذات بنفس التباعد والحياد اللذين نتحدث بهما عن الآخر، المختلف، القابع هناك في زاوية ما على طرف اللسان..

وإذن فسيادة الخطاب الذاتي الحميم، تضاف إليه الصيغة التي اكتساها العرض من خلال شكل التدريب المسرحي وتمارين الدراماتورجيا التي شكلت محور المسرحية... كل ذلك يضعنا في صميم المنحى التجريبي الذي اختاره المؤلف/ المخرج لتطويق عالم معقد، عصي على التحديد، ولا قرار له... إنه ببساطة ذلك العالم الأثيري الذي ظل يسهر قرب الإنسان لقرون طويلة من عمر الخليقة: المسرح.

وعليه يمكن القول بأن مسرحية سويرتي مولانا كانت عملاً تجريبياً بامتياز، ولهذا كان لا بد أن يشتمل كذلك، علاوة على فضائله الكثيرة، على بعض النقائص الملازمة للتجريب كممارسة تناهض المألوف وتعانق السؤال والمراوحة. ولعل أبرز تلك المآخذ افتقاد المسرحية إلى تلاحم الوحدة العضوية وتوزعها بين الموضوعات والأغراض بسبب الاعتماد المفرط على تداعي الأفكار واتخاذ تقنية الاستطراد وسيلة لبناء الخطاب المسرحي، ثم هناك ما ينجم عن هذا التوزع من تفتت للوحدة الدرامية تحت تأثير لحظات الانقطاع أو التوقف والخروج الفجائي عن موضوع المسرحية... إلخ.

تلزم الإشارة كذلك إلى أن أزجال الشاعر أحمد لمسيّح ذات النبرة «المجذوبية» والبعد الشعبي العميق قد حصنت المسرحية نوعاً ما ضد النزعة النثرية والرتابة، وكانت اللازمة الزجلية التي تأتي تباعاً على لسان ثريا جبران توقظ حواس المتفرج وتدعوه إلى شحذ همّته وتجديد الانخراط في عملية التمسرح بأبعادها الفنية والجمالية.

وتتويجاً لهذا المسار المسرحي المتنوع والغني بمظاهر التجديد والعطاء قدمت فرقة اليوم خلال موسم ١٩٩٣ عملاً مسرحياً جديداً اختارت أن تعود فيه إلى سابق تجربتها مع مسرحة النصوص الشعرية، فبعد أن قدمت أشعاراً بالعربية لأحمد المجاطي وأزجالاً لكل من الفنانين محمد الدرهم وأحمد لمسيّح وقع اختيارها هذه المرة على الشاعر المغربي المعبر بالفرنسية عبد اللطيف اللعبي، حيث سيقوم عبد الواحد عوزري بإعداد مجموعته الشعرية المسماة (الشمس تحتضر) التي نقلها إلى اللغة العربية إلياس حنا إلياس ويوكل تشخيصها إلى الممثلة ثريا جبران والفنان اليهودي ذي الأصل المغربي سيمون الباز.

وعلي الرغم من الصعوبة التي تكتسيها عملية نقل الشعر إلى خشبة المسرح والجهد المضاعف الذي يتطلبه العمل على نصوص لم تكتب أصلاً للتمثيل فإن الفنان عوزري استطاع أن يراهن على محبته للمسرح والشعر معاً ويخوض مغامرة الصوغ المسرحي لأحد أجمل المتون الشعرية ذات البعد الإنساني والمنحى الرمزي البعيد الغور..

ولما كان العرض موجهاً في الأصل لجمهور عربي/ فرنسي فقد حافظ المخرج على طابع الازدواجية اللغوية وأسند إلقاء النص الفرنسي لسيمون الباز والنص العربي لثريا جبران، الشيء الذي دفع ببعض النقاد إلى القول بأن مسرح اليوم قد انحاز أخيراً إلى صف المدرسة الفرنكوفونية تشبّها بعرّابه الطيب الصديقي الذي لا يخفي ميله إلى التمثيل بلغة موليير لأسباب تاريخية وثقافية. وإذ لم يكن هناك اختلاف حول القيمة الفكرية والفنية لأشعار اللعبي فقد خفّف ذلك بعض الشيء من تحامل المعترضين على استعمال اللغة الفرنسية كأداة للتواصل المسرحي.

إن مسرحية الشمس تحتضر لا تقدم نفسها كعمل درامي بالمعنى المألوف للكلمة بل هي أقرب ما تكون إلى بيان أو دعوة مفتوحة إلى نبذ الحروب ومناهضة القهر والاستبداد والوقوف في وجه انحطاط القيم الإنسانية والمناداة بصيانة كرامة الإنسان وضمان حريته، إنها كما يقول سيمون الباز «رسالة حب للإنسان ليبقى الإنسان إنساناً».

ولتطبيع المظهر التجريدي لهذه الخطابات الملتهبة بصدقها وشاعريتها سيكون على المخرج أن يوظف الإنارة المسرحية سيميولوجياً وليس فقط كأداة تقنية محدودة الطاقة، أي أنه سيجعل منها وسيلته للتعبير عن

لحظات المعاناة والاغتراب والألم التي تأهل بها المسرحية، كما أنه سيشغلها لتطويق الفضاء القاتم والخشبة الجرداء إلا من ممثلَيْن (ثرياوسيمون) يحاربان في قبيلة الكلمات، على حد تعبير عبد الكبير الخطيبي، تحت ظلال أنغام الفن الْكَناوِي التي توقعها آلة الفنانة باقبو...

وإلى عنصر الإضاءة ووظيفته البنيوية أضاف عوزري باليد الأخرى استعمالاً نوعياً لجسد الممثل الذي لم يعد يقنع به كإنسان يتحدث فحسب وإنما كتجسيد للغة أخرى تمور بالحركات والإيماءات والأصوات.. وتشيّد خطاباً بصرياً مصاحباً يغني النص ويغتني به. بذلك كله حق لهذه المسرحية أن تكون إضافة من عيار رفيع جاءت لتكلل تجربة خصيبة مع الممارسة المسرحية النوعية قوامها الالتزام الحِرَفي والتكيف الصعب مع ظروف مادية غير مريحة والوفاء لمبدأ الإبداع أوّلاً وأخيراً.

* * *

لقد كان ميلاد فرقة مسرح اليوم لحظة تألق جميل في تاريخ مسرحنا الحديث واستمراراً شرعياً لنبضاته واهتزازاته الخلاقة. وكما كان ظهور فرقة المعمورة في نهاية الستينات علامة فارقة على بلوغ المسرح المغربي سن الرشد، وكان بروز فرقة مسرح الناس في السبعينات نقطة انطلاق هذا المسرح ليكتسح الأوساط العربية ويقدم على مسارحها مباهجه الفرجوية الرائقة، فإن الثمانينات كانت على موعد مع هذا المولود الجديد الذي جاء ليضخ دماء دافئة في مسرح كان قد أمسى يعيش على جمود الرتابة والتكرار ومراوحة المكان والزمان... ويفتح صفحة جديدة في سجّل تراكمت خيباته وأمجاده الذاهبة فكأنما جاء ليبعث فيه روحاً ويعطيه مبرراً للوجود قلّما تتيحه وتيرة الأيام.

هذا الشهر

الـوَلـح

رواية

تـأليـف

عالية ممدوح

دار الآداب ــ بيروت

حياة وآلام
حمد بن سيلانة

رواية

تـأليـف

نجـوى بـركات

دار الآداب ــ بيروت