النص المسرحي السبعيني في المغرب: رهانات التأصيل وسمات التجديد

فاطمة كاربر
جامعة ابن زهر، كلية الأدب والعلوم الإنسانية، مختبر الأنساق اللغوية والثقافية
المملكة المغربية

الملخص

يسعى هذا البحث إلى مقاربة النص المسرحي المغربي خلال سبعينات القرن العشرين، بوصفه مرحلة مفصلية في تاريخ المسرح المغربي، التي عرفت انتقالا من منطق الاقتباس والمحاكاة إلى بناء خطاب مسرحي يسعى إلى تأصيل الكتابة المسرحية وتجديدها. وينطلق البحث من رصد السياق التاريخي والفكري الذي أسهم في تشكل هذا التحول، مع الوقوف عند مفهوم النص المسرحي وخصوصياته، ثم تحليل أبرز مظاهر التأصيل من خلال استثمار الموروث الثقافي والشعبي والتاريخي، واستجلاء سمات التجديد التي مست البنية الدرامية واللغة المسرحية وآليات بناء الشخصيات والفضاء النصي، وخلص البحث إلى أن النص المسرحي السبعيني أسهم في ترسيخ هوية مسرحية مغربية متميزة، استطاعت أن توفق بين استلهام المرجعيات الثقافية المحلية والانفتاح على منجزات المسرح الحديث، مما جعله يشكل محطة حاسمة في مسار تطور الكتابة المسرحية بالمغرب.

الكلمات المفتاحية: النص المسرحي المغربي، المسرح السبعيني، التأصيل، التجديد، التراث.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

مقـدمة:

عرف المسرح المغربي، منذ بداية تشكله الحديث خلال النصف الأول من القرن العشرين، مسارا تميز بالتأثر الواضح بالتجارب المسرحية الغربية اقتباسا وترجمة سواء على مستوى الكتابة أو الإخراج، الأمر الذي جعل الخطاب المسرحي في هذه المرحلة أقرب إلى استنساخ ما رسمه الإنتاج المسرحي الغربي من قواعد وحدود، وهو ما حال دون تشكل خطاب مسرحي يعكس الخصوصية الثقافية والاجتماعية للمغرب. ولم يدم هذا الوضع طويلا، إذ سرعان ما برز وعي نقدي من قبل عدد من المسرحيين والنقاد الذين سعوا إلى بلورة مشروع مسرحي يهدف إلى بناء نص يمتلك مقوماته الجمالية والفكرية انطلاقا من المرجعيات الثقافية والوطنية، مع الاستفادة من المنجز المسرحي الغربي دون الارتهان له. وفي هذا السياق لم يعد التأصيل مجرد استدعاء للموروث الشعبي أو استثمار لأشكاله التعبيرية، بل غدا مشروا فكريا وجماليا يروم بناء خطاب مسرحي يمتلك خصوصيته، من خلال إعادة توظيف التراث الشعبي والشفهي والتاريخي داخل بنية النص المسرحي، بما يحقق التفاعل الخلاق بين المرجعيات الثقافية المحلية و منجزات المسرح الحديث.وأسهم في ترسيخ هذا التوجه عدد من رواد المسرح المغربي، وفي مقدمتهم الطيب الصديقي وأحمد الطيب لعلج وعبد الكريم برشيد، الذين عملوا، كل وفق تصوره الجمالي، على تجاوز منطق التبعية للنموذج المسرحي الغربي، والسعي إلى تأسيس نص مسرحي يستمد مقوماته من الذاكرة الثقافية المغربية والعربية، مع الانفتاح على آليات التجريب الحديثة.

وانطلاقا من هذا التصور، يروم هذا البحث مقاربة النص المسرحي المغربي خلال سبعينات القرن الماضي، من خلال كشف رهانات التأصيل التي وجهت اختياراته الفكرية والجمالية، ورصد سمات التجديد التي طبعت بنياته الفنية، وسنفصل الموضوع انطلاقا من سؤالين محوريين:

- ما أبرز سمات التجديد التي وسمت النص المسرحي خلال سبعينات القرن العشرين؟
- كيف أسهم المسرحيون المغاربة في تأصيل المسرح المغربي في هذه المرحلة؟

أولا: النص المسرحي السبعيني: المفهوم والسياق

1. مفهوم النص المسرحي

يحتل النص المسرحي في التصور التقليدي للمسرح منزلة راقية، ويحظى بعناية خاصة، قياسا إلى الكم الهائل من الدراسات التي تناولته بالشرح والتفصيل منذ أن وضع أرسطو لبناته الأولى، وجعل له قواعد صارمةً في كتابه «فن الشعر». وبعيدا عن الجدل الرائج في الأوساط النقدية حول ثنائية النص (الكتابة المسرحية) والعرض (تجسيد النص المكتوب على خشبة المسرح أو فضاءات أخرى غيرِها) وبعيدا عن أيهما ذاتُ أولوية، وأكثرُ تأثيرا في الجمهور، وخلقا للتفاعل معه، ارتأينا الوقوف عند حديث الناقد المسرحي المغربي **حسن المنيعي** عن النص المسرحي، ويقول في هذا الصدد: "إن النص بوصفه بنية هو العنصر الفاعل في الحدث المسرحي، لأنه يمتلك طاقة خاصة تكمن في الكلمات التي تقوم على تحريك الشخوص والأحداث، لكي تصبح الفكرة المطروحة في النهاية حركة تتحقق عبر الإلقاء الذي يجد سنده في الإماءة".[1] ويفهم من هذا الكلام، أن العمل المسرحي قائم على اللغة والكلمات، التي تضفي على النص طابعا سمعيا شفهيا، وبالموازاة مع ذلك، فهذه اللغة تتصل بالحركة التي تترجم الفكرة عبر التمثيل، وهو الجانب البصري الذي يتمم الجانب السمعي ويشكل معه ثنائية النص الأدبي والنص السينوغرافي. وقد جسد الخطاب المسرحي المغربي في فترة السبعينيات هذه الثنائية تأليفا وتنظيرا. وهذا ما سنحاول بسطه في ثنايا هذا البحث.

2. السياق التاريخي للنص المسرحي السبعيني

شهدت مرحلة السبعينات من القرن الماضي تحولات عميقة على صعيد الممارسة الإبداعية وضمنها النصوص المسرحية، وذلك نتيجة عوامل سياسيةٍ، لعل أبرزها النكسةُ العربية سنة 1967. هذه النكسة ولدت شعورا لدى العرب بالهزيمة والإخفاق، ما دفعهم إلى العودة إلى الذات بمفهومها القومي باعتبارها وسيلة لمواجهة الآخر، حيث تأثر المسرح المغربي خاصة مسرح الهواة بهذه اللحظة التاريخية المؤلمة، فأضحى

[1] لوليدي يونس، مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر، إديسوفت للنشر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 2020، ص15.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

بدوره يطرح المضامينَ ذاتَ الأبعاد القومية والإنسانية والشعبية، كما يمتح من التراث المكتوب والشفهي المحلي من خلال استعارة شخصيات تاريخيةٍ ومواقف وأحداث وتقديمها للقارئ أو المشاهد وفق رؤية درامية نقدية.

مما لا شك فيه، أن استدعاء التراث والتفاعلَ معه وفق رؤية نقدية عملية امتدت إلى جميع المجالات وليس المسرح وحده، "فقضية التراث لا تتحرك في المطلق ولكنها تتحرك في الآني المشخص قبل كل شيء. والآني المشخص هنا هو السياسي وحين نقول السياسي فإننا نعني بالضرورة الاجتماعي. وهذا المفهوم الأخير يكاد يستجمع كل شيء، بحيث يصح القول إن المشكلة المباشرة للتراث هي مشكلة ايديولوجية مشرعةُ الأبواب على الجهود التي تبذل من أجل تجاوز حاضر التخلف في جميع القطاعات وعلى جميع المستويات بغية إدراك عالم عربي مطلق من إسار الوهم والقهر والعقم".[1]

ثانيا: النص المسرحي السبعيني: الخصائص والمميزات

1. التأصيل: المسألة التراثية في المسرح المغربي:

إن قضية تأصيل الخطاب المسرحي العربي جعلت مجموعة من المسرحيين المغاربة يعتمدون على التراث المغربي أحيانا والتراث العربي في أحايين أخرى، إذ يعتبرونهما من الأسس الرئيسة لتحقيق هوية مسرحية مغربية عربية. ومن دون شك، فإن العودة إلى التراث يحقق بعدا جماليا، حيث إن توظيف شخصيات ومواقف تراثية واللجوء إلى الرمز والأسطورة والحكاية الخرافية يحقق نوعا من التواصل الفني الذي يتجاوز الطرح المباشر للقضايا، كما أن التراث شكل بالنسبة إلى عدد من المسرحيين المغاربة وقاية تحميهم وتحمي الإنسان المغربي والعربي من الغزو الغربي، وتحقق لهم النهضة المسرحية المتوخاة، عن طريق البحث عن صيغ مسرحية قومية أصيلة في هذا التراث، تكون بديلا عن الصيغ الغربية.

ويتفق معظم الباحثين على أن المسرح مر بمراحل ثلاث، وهي:

- اقتباس وترجمة
- إبداع وخلق
- تأصيل وتجريب

وقد تزامنت المرحلة الأخيرة مع بداية الاهتمام بمسألة التراث والهوية على الصعيد الثقافي العام، حيث لم يعد المسرح اقتداء بالغرب، بل صار عنوانا للهوية وإثبات الذات والتنوير وطرح المشكلات القائمة في حياة الناس.

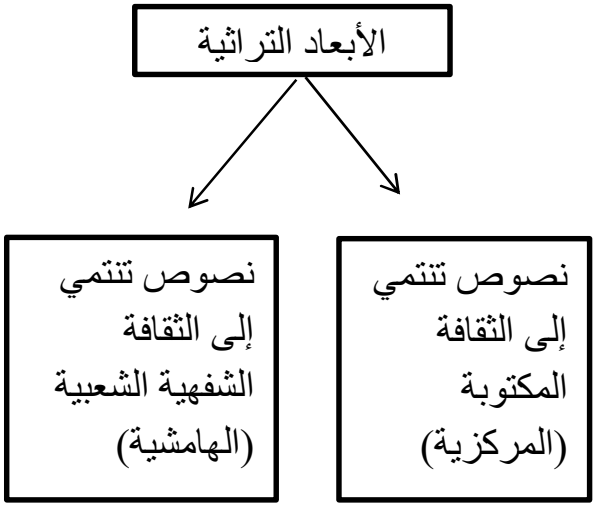
ونضَجت فكرة الهوية في بعدين:

- ❖ **بعد قومي**: إثارة زاوية الموروث الثقافي المكتوب، قوامه اللغة العربية الفصحى.
- ❖ **بعد محلي**: قوامه اللهجات المحلية أي زاوية التراث الشعبي.

[1] جدعان فهمي، نظرية التراث ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 1985، ص 14 . 15.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

وتجدر الإشارة إلى أن المسرح السبعيني تميز بالانفتاح على أشكال جديدة للفرجة، وتوظيف جميع أبعادها الشعبية من رقص وموسيقى وحلقة والراوي... حيث استلهم ما يسمى بالأشكال ما قبل المسرحية، وفتح المجال لجانب الفرجة أكثر من جانب النص اللغوي والأدبي، وقد استوحى التراث في شقيه المركزي والهامشي، وهذا ما توضحه الخطاطة التالية:



يتضح من الخطاطة أعلاه أن انفتاح المسرح السبعيني على التراث تجلى في بعدين رئيسين:

- إعادة قراءة النصوص المنتمية إلى الثقافة المكتوبة، وإعادة توظيفها ضمن رؤية مسرحية جديدة.
- استثمار الأشكال التعبيرية المنتمية إلى الثقافة الشفهة الشعبية من خلال توظيف أشكال الفرجة الشعبية مثل: البساط، الحلقة، المهرج، الحكواتي، الراوي..

إن استيحاء نصوص تنتمي إلى الماضي الثقافي، بشقيه المركزي والهامشي ليس وحده كافيا لأن يصير اشتغال هذه النصوص ضمن سياق النص الجديد اشتغالا تراثيا. فالتراث رؤية وايديولوجيا، ورواد المسرح ومنهم **مارون النقاش** على سبيل المثال لم يستوحوا النصوص القديمة إلا في سياق المسألة التراثية ونطاقها الذي يعكس طابع مرحلة تاريخية محددة، تبلور فيها الوعي التاريخي ومفاهيم القومية، والوطنية والهوية والغرب والآخر.

من هذا المنطلق، لا يصبح التراث تراثا إلا عندما يُدرك بوصفه مكونا حيا للوعي الثقافي، يتجاوز حدود الانتماء إلى الماضي ليغدو فاعلا في الحاضر وموجها للرؤية الجمالية، ويتجلى ذلك في مستويين رئيسين:

- الانتماء وجدانيا وفكريا
- الابتعاد زمانيا (ومكانيا بمعنى ما) [1]

ومن ثمة، فإن المسألة التراثية تتجاوز مجرد استحضار التراث والتعريف به أو الدعاية له، إنها أعمق من ذلك، فهي استدعاء للثقافة المكتوبة والشفهية في إطار إعادة البناء ومراجعتها من خلال رؤية نقدية معينة.

[1] بونيت عز الدين، الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1992، ص 162.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

2. التجريب في المسرح السبعيني:

يقصد بالتجريب في العمل المسرحي تجديد الكتابة والعرض المسرحيين، من خلال توظيف أدوات وتقنيات وطرق جديدة تعد في المجمل خروجا عن القواعد الصارمة والتقليدية للمسرح الأرسطي. وقد انفتح المسرح المغربي ولاسيما مسرح الهواة على منجزات المسرح الغربي الحديث، مستفيدا من تصورات رواده مثل (**بريخت، بيسكاتور، آرتو، فايس وغروتوفسكي**)، حيث تم تجريب تقنيات مسرحية جديدة على صعيد العرض المسرحي، منها كسر الجدار الرابع، والاقتصاد في الديكور، والتركيز على الممثل ومؤهلاته الصوتية والجسدية، والمسرح داخل المسرح، والاستغناء عن خشبة المسرح التقليدية، كما أسهمت عمليات المغربة والتجريب في تطوير دراماتورجيا مغربية ذات خصوصية ثقافية وجمالية متميزة،[1] ويتجلى ذلك في إعادة بناء النص المسرحي وفق رؤية تستلهم الموروث الثقافي المحلي، وتعيد صياغته بأدوات جمالية حديثة، بما أتاح للكتابة المسرحية المغربية أن تؤسس خطابا يجمع بين الخصوصية الثقافية والانفتاح على التجارب المسرحية العالمية.

يلاحظ أن رغبة المسرحيين المغاربة في إبداع عمل مسرحي أصيل وذي خصوصية، لا تعني القطيعة مع المسرح الغربي كله، وإنما مع الممارسة المسرحية ذات الطابع الكلاسيكي الأرسطي، التي أضحت موضع شك وتشكيك في أوروبا نفسها.

3.التنظير المسرحي

شهدت سبعينات القرن الماضي حراكا تنظيريا واكب الممارسة المسرحية، وتجسد في بيانات تنظيرية، صدرت عن أفراد وجماعات مسرحية، من أبرزها: بيانات جماعة المسرح الاحتفالي، وجماعة المسرح الثالث، ومسرح النقد والشهادة، وقد سعت هذه الكتابات إلى إعادة النظر في أسس الممارسة المسرحية وبلورة تصورات فكرية وجمالية تستجيب لتحولات المسرح المغربي آنذاك،

ويتمثل القاسم المشترك بين المسرح الاحتفالي والمسرح الثالث في تجاوزه المعطيات الجاهزة والنفاد إلى ما وراء مظاهرها للكشف عن القوانين التي تحكم متغيراتها، غير أنهما يختلفان في منطلقاتهما، فالاحتفالية تنظر إلى المعطيات بوصفها عناصر ثقافية دالة، تستدعي الكشف عما وراءها، في حين يرى المسرح الثالث أن هذه المعطيات ينبغي محاورتها وإغناؤها أو تجاوزها، مع تبني موقف أيديولوجي واضح منخرط في قضايا الواقع والصراع الاجتماعي

4. مسرح الهواة

4 .1. عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي:

إن غاية **عبد الكريم برشيد** من استحضار الشخصيات التراثية في نصوصه المسرحية ليس ترفا ولا تتمثل في استعادة التراث لذاته، وإنما في إعادة توظيفه وإضفاء روح العصر عليه، بما يجعله وسيلة للتعبير عن قضايا الإنسان المعاصر. فمسرحية " **عنترة في المرايا المكسرة**" على سبيل المثال، يمكن اعتبارها بحثا عن التماسك المفقود، وانتقادا للفكر الأسطوري السائد في البيئة العربية من خلال استثمار فضاء الحلقة وطقسها الشعبي، فمن خلال الحلقة يحكي الراوي سيرة عنترة وبطولاته ويأسر انتباه الجمهور وينفس عن همومهم ومشاكلهم. والحلقة بما أنها فرجة شعبية تجتمع فيها ضروب الاحتفال من رقص وغناء وحركات بهلوانية وصنوف الحكي والتشويق، تعد فضاء فاتنا وفياضا بالجمال، يقول المنيعي في وصفها "الحلقة تعد أهم فضاء طقوسي ارتبط تطور المسرح المغربي بأجوائها الفاتنة التي تعكس أروع مظاهر الإبداع الشعبي القائم على الحركة والغناء والحكي والعجائبي"[2] . فالاحتفالية هي استدعاء للذاكرة وتوظيف للتراث وجعله منطلقا لتناول قضايا الناس ومشكلاتهم. إذن، التراث في نظر برشيد هو وسيلة لربط الماضي بالحاضر، يقول في هذا الصدد: "إذا قلت الاحتفال قلت التراث، وإذا قلت التراث فإن

---

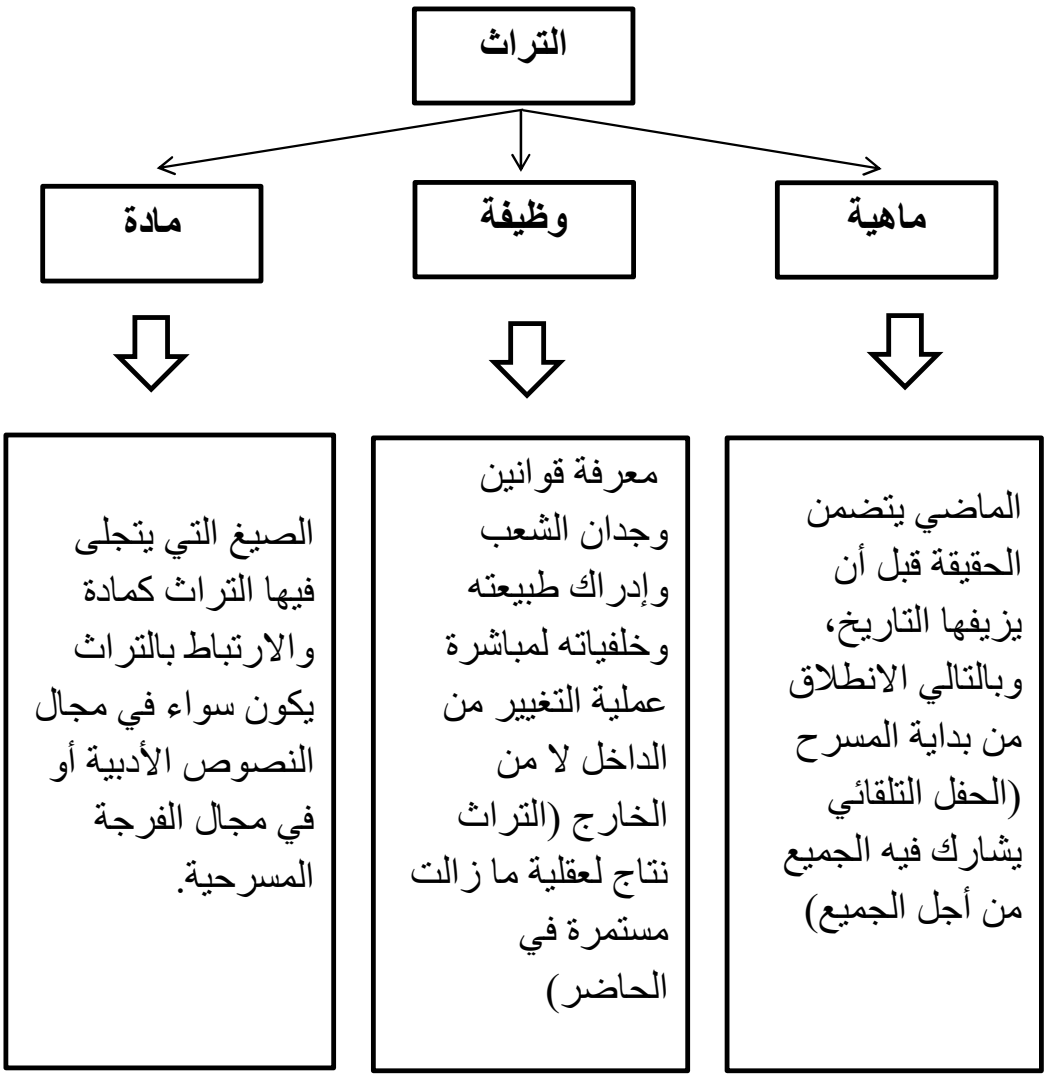
[1] Fertat Omar, **Le théâtre marocain à l'épreuve de texte étranger** : adaptation, nouvelles dramaturgies, , Presses Universitaire de Bordeaux, Collection : monde Arabe et Monde Musulman, 2018, P :115

[2] بحراوي حسن، المسرح المغربي: بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994، ص 13.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

ذلك لا يقتضيك الرجوع إلى الخلف، لماذا؟ لأن التراث في حقيقته حضور واستمرار، إلى ما بعد الآن. إنه شاهد على فعل التغير، شاهد على أنه لا شيء ساكن ولا شيء ثابت. فلا وجود إلا لهذا التحول المستمر والمتلاحق".[1]

وقد ميز الكاتب عز الدين بونيت في كتاب "الشخصية في المسرح المغربي: بنيات وتجليات"، بين ثلاثة أبعاد للتراث في المسرح الاحتفالي، ونجملها في الترسيمة التالية[2]:



[1] برشيد عبد الكريم، المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1990، ص 145.

[2] بونيت عز الدين، الشخصية في المسرح المغربي، ص 178. 179.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

وتأسيسا على ماتقدم، فإن مشروع برشيد الاحتفالي جاء استجابة لشعور المسرحيين العرب بأن النموذج المسرحي الغربي غريب عن بيئتهم ولا ينسجم مع أشكالهم الفرجوية المحلية، لذلك سعوا إلى بناء نظرية مسرحية تستند إلى التراث العربي الإسلامي والأشكال الشعبية، بما يحقق مغربة الخطاب المسرحي ويمنحه هوية ثقافية مستقلة. وقد مثل مشروع الاحتفالية لدى عبد الكريم برشيد محاولة لبناء خطاب مسرحي متحرر من التبعية للنموذج الغربي ومستند الى المرجعيات الثقافية العربية والمغربية[1].ويكشف هذا التصور أن احتفاء عبد الكريم برشيد بالتراث لا ينصرف إلى استعادته بوصفه مادة جاهزة للتوظيف، وإنما ينظر إليه باعتباره رؤية ثقافية تؤدي وظيفة جمالية وفكرية في بناء الخطاب المسرحي. ومن ثم، فإن مشروعه الاحتفالي يتجاوز استلهام الأشكال التراثية إلى إعادة تأويلها وإدماجها في كتابة مسرحية معاصرة، وعليه، فإن الاحتفالية تهدف إلى تأسيس خطاب مسرحي عربي نابع من البحث عن هوية حضارية مفقودة، والى مقاومة هيمنة النموذج الغربي من خلال إعادة الاعتبار للموروث الشعبي والفرجوي المحلي[2].

4. 2 المسكيني الصغير والمسرح الثالث:

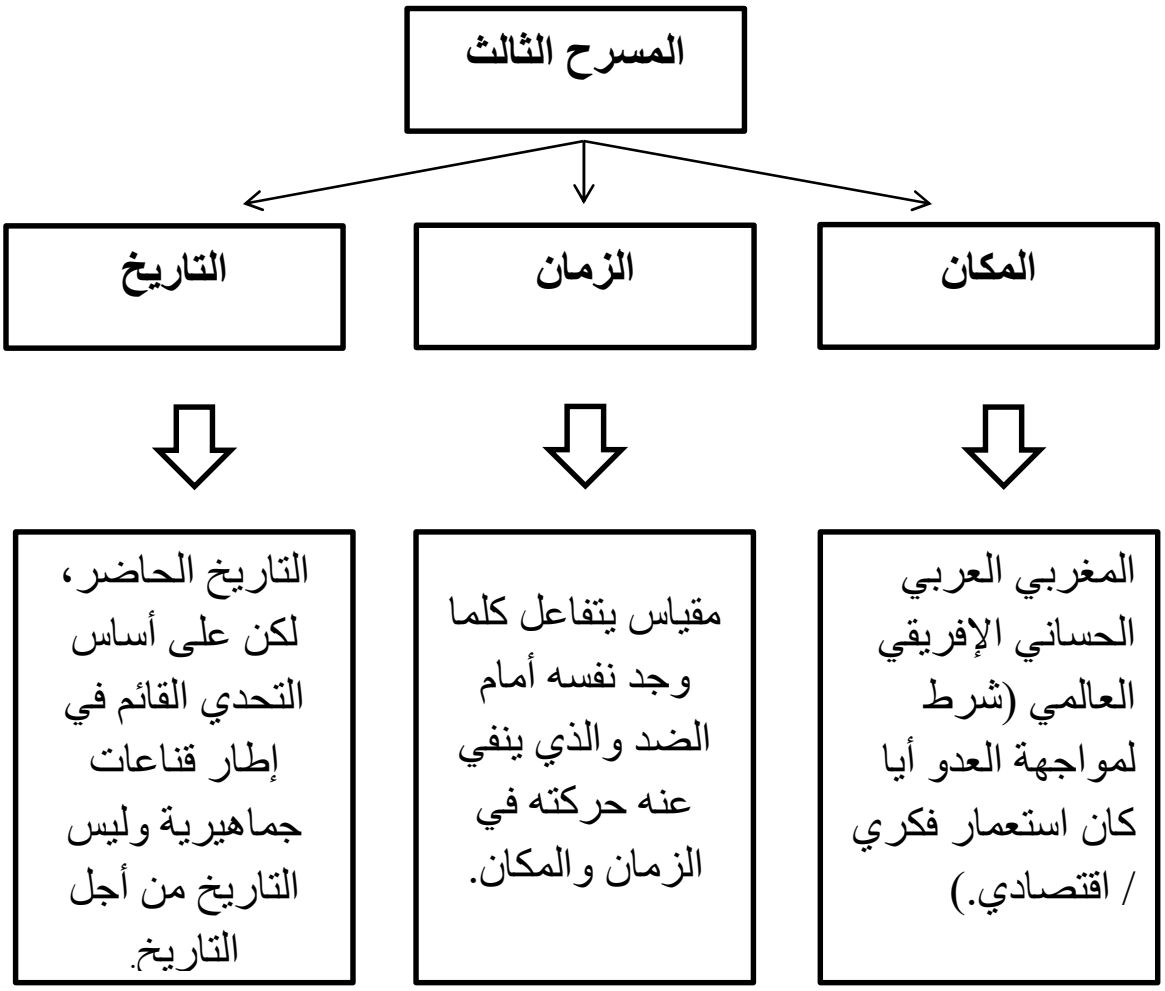
يعد **المسكيني الصغير** التراث وسيلة للخلق، فهو ليس جامدا أو مطلقا ولا منفصلا عن الزمان والمكان. لأن الموضوع الدرامي المأخوذ من التراث سواء كان ذا مرجعية وطنية أو قومية أو إنسانية، ينبغي أن يخضع إلى الواقع والحاضر، فيرتبط إذ ذاك بالمتفرج وينفتح على أسئلته ويساير طموحاته. فالماضي لحظة تاريخية ملهمة للحاضر. كما يرى ضرورة تجاوز حرفية التعامل مع التراث (أفكار، شخصيات...) في النصوص المسرحية، حتى ينصهر في اللحظة الآنية والحاضرة. وبهذه الطريقة يكتسب المضمون الدرامي دلالته من خلال تفاعله مع مضامين أخرى جديدة مستمدة من الواقع.

وجدير بالذكر، أن المسكيني هنا يتحدث عن تظافر ثلاثة عناصر تشكل ما يسمى بمنظور المسرح الثالث للتراث، وهذا ما توضحه الخطاطة التالية:

[1] Hinda Abdeladim, **Abdelkrim Berchid**: **Festive théatre and the post-Colonial**, Language, Literature and Interdisciplinary Stadies, Issue 4, 2018, p :30

[2] Hinda Abdeladim, **Abdelkrim Berchid**: **Festive théatre and the post-Colonial**, p: 32

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/



4. 3 المسرح الفردي: عبد الحق الزروالي

يتأسس المسرح الفردي على مركزية الشخصية في البناء الدرامي، حيث تغدو المحرك الرئيس للأحداث والحاملة للرؤية الفكرية للنص. هذه الرؤية التي لا نعدم أن نجد لها دوافعها الإبداعية والنفسية والاجتماعية. وقد عكست مسرحية: "**الوجه والمرآة**" التي قدمها عبد الحق الزروالي سنة 1976، رؤية فنية تعيد تشكيل الواقع تشكيلا تغريبيا، من خلال كتابة درامية تستحضر شروط العرض، وبناء مشاهد متداخلة ومركبة تستفز أفق انتظار المشاهد كخطوة نحو استدراجه إلى فعل مسرحي يحرره من حياده السلبي. وجدت تجربة المسرح الفردي نفسها منسجمة مع المادة التراثية الشعبية، ومتناغمة مع الممثل الذي يعتمد الارتجال وإشراك المتفرجين في اللعبة، وهو ما يقتضي بالضرورة الاستغناء عن صرامة القواعد الفنية المتداولة ونبذ الشكل الإيطالي للمسرح. وعليه، تندرج تجربة **عبد الحق الزروالي** في المنحى التأصيلي الذي يسعى إلى إبداع مسرحي عربي أصيل، يستمد روحه من التراث والأشكال ما قبل المسرحية.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

4. 4 محمد مسكين ومسرح النقد والشهادة

تندرج تجربة **محمد مسكين** في إطار الجهود المبذولة من طرف المسرحيين المغاربة، لتأصيل المسرح المغربي، والبحث عن خصوصياته ومميزاته. حيث استوجبت التمسك بالتراث والتاريخ وتوظيفهما توظيفا متحررا من قيود التسجيل الحَرفي، لأن الفن المسرحي ينبغي أن يقوم على الرمز والإيحاء لا على التعيين. ويتعامل محمد مسكين مع التراث من منظور نقدي جاعلا إياه تجربة إنسانية، تختزن دلالات حضارية وكونية وشهادات إنسانية، بما يجعله منطلقا لقراءة الواقع وتعريته وكشف تناقضاته.

5.4 تجربة محمـد قاوتـي:

يعد **محمد قاوتي** من أبرز رواد مسرح الهواة بالمغرب، ومن كتاب النص المسرحي الذين أسهموا في تطوير الكتابة الدرامية المغربية. ومن أشهر نصوصه المسرحية مايلي: الكفة، والقرامطة يتمرنون، والحلاج يصلب مرتين، واندحار الأوثان، والرينك، وحب وتبن...[1]

يشتغل محمد قاوتي على **الاقتباس**، وقد اقتبس مسرحية "**العادة**" 1975، من مسرحية "الذي يقول نعم والذي يقول لا" لمؤلفها **برتولد برشت**، كما اقتبس أيضا مسرحيته "**سيدنا قدر**" 1985، عن مسرحية "في انتظار كودو" **لصامويل بكيت**، لكنه خلخل المفهوم التقليدي للاقتباس، القائم على النقل الأمين للنص الأصلي، وفي هذا السياق يقول خالد أمين: "هو مقتبِس رائد ومبتكر يقرأ النص في بنيته الأصلية ويقرأ سياقه العام والظروف المحفزة لإنتاجه، ويدرس كذلك عالم النص الداخلي ورموزه، وبعد ذلك يبحث عن طريقة لاستنباته في بيئة مغايرة ولغات وثقافات مختلفة وجمهور مختلف".[2]

وفي هذا السياق، يقوم الاستنبات على استيعاب النص الإبداعي وتحويله إلى نص جديد يحقق مشروعيته من خلال إعادة إنتاجه، غير أن إعادة إنتاج النص في شروط مختلفة جذريا عن شروط إنتاجه الأصلي تقتضي من دون شك تفكيك دلالته وإعادة تشكيلها في سياق جديد، حيث يبعث من جديد في تربة مغايرة. ويلتقي هذا الطرح مع مفهوم التناص عند **جوليا كريستيفا**، التي تقول: "يتألف كل نص من فسيفساء من الاقتباسات، كل نص امتصاص وإعادة تشكيل لنص آخر".[3]

ولتجلية هذا الاستنبات في أعمال محمد قاوتي، نمثل لذلك بمسرحية " **سيدنا قدر**" المقتبسة من مسرحية "**في انتظار كودو**"، ولا شك أن هناك تقاطعا في الدلالة التي يحملها العنوان، حيث إن "سيدنا قدر" في الذاكرة الشعبية المغربية ترميز مكثف لفعل الانتظار والترقب، "حيث يسود بين غالبية الناس البسطاء على أنه في وقت غير محدد من ليلة السابع والعشرين من شهر رمضان ينزل "سيدنا قدر" ليحقق أماني كل من تمكن من قيام الليل استعدادا لهذا اللقاء"[4]، وما قام به محمد قاوتي هو استنبات روح نص فلسفي مفعم بقضايا وجودية، وربطه بليلة مقدسة في الذاكرة الشعبية، بما يحقق انتقاله من بنيته الثقافية الأصلية إلى بنية ثقافية مغايرة.

ثالثا: آليات اشتغال التراث في مسرحية: "امرؤ القيس في باريس"

---

[1] يُنظر أمين خالد، محمد قاوتي ورهانات الاستنبات المسرحي، مقدمة مسرحية "سيدنا قدر"، أرشيف المجلة الالكترونية، صحيفة بيان اليوم، 20 فبراير 2011- 11:19، تم الاطلاع عليه 27 يونيو 2026، بتوقيت المملكة المغربية عبر الرابط:
https://bayanealyaoume.press.ma.com

[2] أمين خالد، محمد قاوتي ورهانات الاستنبات المسرحي، مقدمة مسرحية "سيدنا قدر"، أرشيف المجلة الالكترونية، صحيفة بيان اليوم، 20 فبراير 2011- 11:19، تم الاطلاع عليه 27 يونيو 2026، بتوقيت المملكة المغربية عبر الرابط:
https://bayanealyaoume.press.ma.com

[3] الرويلي ميجان والبازعي سعد، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002، ص: 319.

[4] يُنظر أمين خالد، محمد قاوتي ورهانات الاستنبات المسرحي، مقدمة مسرحية "سيدنا قدر"، أرشيف المجلة الالكترونية، صحيفة بيان اليوم، 20 فبراير 2011- 11:19، تم الاطلاع عليه 27 يونيو 2026، بتوقيت المملكة المغربية عبر الرابط:
https://bayanealyaoume.press.ma.com

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

1.الشخصية التراثية:

يستحضر عبد الكريم برشيد شخصية الشاعر العربي الجاهلي "**امرأ القيس**" بوصفها نموذجا لإسقاط التراث على الحاضر، ويمثل امرؤ القيس رمزا للماضي الذي ما يزال حاضرا في الوعي الجمعي بما يحمله من رواسب ثقافية وتاريخية، وفي الآن ذاته نموذج الإنسان العربي الذي تتاح له فرصة التوجه إلى الغرب (فرنسا)، ويقول مؤلف المسرحية عنه: "لا تبحثوا عن امرئ القيس في الكتاب، لأن امرأ القيس ذاك قد مات وانتهى. أما هذا فهو حي وموجود بوجود الاحتفال المسرحي، ومتجدد بتجدده، فامرؤ القيس لا يمكن أن يكون في الأخير سوى روح هذا الزمن الجديد"[1] .وفي هذا السياق، ينسجم رأي عز الدين بونيت مع هذا التصور، إذ يرى أن استحضار الشخصية التراثية لا يهدف إلى إعادة إنتاجها، بل إلى إعادة بناء دلالاتها داخل سياق مسرحي جديد حيث يقول: " ليس الهدف من استحضار شخصية تراثية إعادةَ بناء حياة الشخصيات، بل إبراز الإمكانات التي تنطوي عليها في إعطاء معان ودلالات جديدة لعلامات قديمة. والأمر هنا لا يتعلق بإعادة قراءة النص القديم فقط، بل أيضا، وهذا هو الوجه الساخر، إعطاء امتداد تأويلي لأحداث ووقائع الحكاية المسرحية من خلال الاستثمار النصي لها عبر نصوص قديمة".[2]

وتجسد أحداث المسرحية مأساة الأمة العربية التي تعيش الماضي في الحاضر والتخلف في عصر التقدم، ويضمها فضاء مدينة "**باريس**" التي قال عنها المؤلف: "باريس": حيلة يمكن أن تخدم كل العالم داخل فضاء مكاني وزماني واحد. إنها تلعب نفس الدور الذي تلعبه الساحة أو المقهى في المسرح، مع فارق أن باريس أرحب وأشمل وأكثر عمقا وليس مجرد مدينة تضم نماذج بشرية متعددة".[3]

2. أسلوب التغريب:

يتجلى هذا الأسلوب أكثر في العناوين التي عنون بها الكتاب المسرحيون كتاباتهم ومن أمثلة ذلك:

- "عنترة في المرايا المكسرة"، "ابن الرومي في مدن الصفيح"، "عطيل والخيل والبارود" لعبد الكريم برشيد.
- "عاشور"، "النزيف"،" نيرون السفير المتجول" لمحمد مسكين.
- "الجاحظ وتابعه الهيثم"، "أيام السعد والنحس في حياة هارون الرشيد" للمسكيني الصغير.

وتحيل هذه العناوين إلى مفارقات وتركيبات غير مألوفة، تستحضر عناصر لا تجتمع في الواقع المرجعي، كما تفصح عن تداخل مرجعيات مختلفة من خلال متن حكائي لرموز تاريخية، في مقابل بنى حديثة معاصرة، بما يفتح المجال أمام إعادة تأويل الشخصيات والأحداث في ضوء قضايا الإنسان المعاصر. كما تُستثمر هذه الأعلام بما تحمله من حمولة دلالية وقيمية، عبر ربطها ببنية حكائية جديدة تستثمرها لطرح قضايا ورؤى معاصرة، وهو ما يجعل ابن الرومي مواطنا عاديا في مدن الصفيح، وامرأ القيس لاجئا في باريس، والأهم من كل ذلك، هو قراءة ما خلف هذه الأقنعة والأصباغ.

3. اللغة:

تزخر اللغة في المسرح الاحتفالي بكثافة الرمز والإيحاء، واعتمادها على الدلالات المتعددة والأنساق الضمنية والصريحة، فاللغة إذن في مسرحية:" امرؤ القيس في باريس" تكشف التناقضات والتوترات التي تعيشها ذوات الشخصيات، كما يظهر في حوار عامر الأعور والشرطي1 و2:[4]

– عامر الأعور: وماذا تقول ملابسي يا خواجة؟

---

[1] برشيد عبد الكريم، امرؤ القيس في باريس، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ص6.

[2] بونيت عز الدين، الشخصية في المسرح المغربي بنيات وتجليات، ص194.

[3] برشيد عبد الكريم، امرؤ القيس في باريس، ص 6.

[4] برشيد عبد الكريم، امرؤ القيس في باريس، 17 . 18.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

- الشرطي1: تقول بأنك تملك البترول الكثير الكثير
- عامر الأعور: لقد كذبَت . اللعنة عليها. لا بد أن تعرف " يا مسيو" بأنه هو ... هو الذي يملك البترول الكثير.
- الشرطي 2: لقد قصد صاحبي أن يقول بأنكم هناك في الصحراء تملكون البترول الكثير...
- عامر الأعور: أما أنا يا خواجات يا محترمين، فأقول بأنهم هناك في الصحراء...
- الشرطي2: نعم؟
- عامر الأعور: يملكون البترول الكثير..

يتضح من هذا الحوار أن عامر الأعور يوظف اللسان العربي الفصيح وهو يتحدث مع الشرطة في المطار، لكنه لم يسلم من تأثير اللسان العامي المصري، ما يجعل المتن المسرحي فضاء تتجاور فيه الألسن والأفكار والأيديولوجيات باختلاف تنوعاتها وإيقاعاتها وأنماطها، وفي ذلك احترام الحقيقة اللغوية للمتكلمين، وهذا التعدد مفيد لاشتغال مفهوم **الحوارية** الذي بلوره **باختين** في كتاباته، ولا يقتصر هذا التعدد اللغوي على مجرد تنويع مستويات الخطاب، بل يكشف عن تعدد الأصوات والرؤى داخل المتن المسرحي، فالنص فضاء تتفاعل فيه الأصوات والخطابات في علاقة جدلية مستمرة، ويؤكد باختين هذا التصور بقوله "كل تواصل، كل تبادل لفظي إلا ويتحقق في شكل تبادل ملفوظات أي في بعد حواري"[1].

4. الزمــان / المكــان:

جاء امرؤ القيس من الماضي الثقافي والسياسي إلى باريس عاصمة الحداثة، ومنذ البداية يضعنا عبد الكريم برشيد أمام مفارقة زمنية: ماض حامل لثقل ثقافي وتاريخي، وحاضر متسم بالتجدد حيث يتداخل الماضي والحاضر، لبلورة أحداث مثيرة تخرج عن نمطية الكتابة الكلاسيكية المعتمدة أساسا على وحدتي الزمان والمكان، وابتداع نص مسرحي تتعدد فيه المحكيات، وتحمل أبعادا إنسانية وحضارية وفلسفية. ومن ثم، لا يؤدي الزمان والمكان وظيفة التأطير الخارجي للأحداث فحسب، وإنما يسهمان في إنتاج الدلالة، إذ يتداخل الماضي بالحاضر، ويتحول المكان إلى فضاء حواري تتقاطع فيه الذاكرة مع الواقع، بما يعكس رؤية المسرحية إلى علاقة الذات العربية بالآخر. ويختزل ذلك في القول الآتي: "الزمن إذن في المسرحية هو كل الزمن العربي، والمكان هو كل المكان العربي".[2]

[1] تودوروف تزفيتان، باختين ميخائيل، المبدأ الحواري، ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص 125.

[2] يقطين سعيد، الداهي محمد، لحمداني حميد، مقاربات منهية للنص الروائي والمسرحي، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص138.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

خاتمة:

شكل النص المسرحي المغربي خلال سبعينات القرن العشرين محطة مفصلية في مسار تطور الكتابة المسرحية بالمغرب، إذ أسهم في الانتقال من مرحلة الاقتباس والمحاكاة إلى مرحلة البحث عن خطاب مسرحي يمتلك مقوماته الجمالية والفكرية المستمدة من المرجعيات الثقافية الوطنية والعربية، مع الانفتاح الواعي على منجزات المسرح العالمي.

وقد أبان البحث أن مشروع التأصيل لم يكن مجرد استدعاء للتراث أو إعادة إنتاجه، وإنما انبنى على إعادة توظيف مكوناته الشعبية والتاريخية والشفهية داخل البنية الدرامية، بما يخدم قضايا المجتمع ويمنح النص المسرحي خصوصية فنية وثقافية. كما اقترن هذا التوجه بنزعة تجريبية واضحة، تجلت في تطوير البناء الدرامي، وتحديث اللغة المسرحية، وإعادة تشكيل الشخصيات، وتوسيع آليات التعبير، وهو ما أفرز نصوصا مسرحية تجاوزت النماذج التقليدية للكتابة، وأسهمت في ترسيخ ملامح خطاب مسرحي مغربي متجدد.

كما بين البحث أن انفتاح المسرحيين المغاربة على بعض التجارب المسرحية العالمية لم يكن انفتاحا قائما على التبعية والاستنساخ، بل جاء في إطار تفاعل نقدي وإبداعي مكنهم من الإفادة من آليات المسرح الحديث، وإعادة توظيفها بما ينسجم مع خصوصية البيئة الثقافية المغربية، الأمر الذي أتاح للنص المسرحي السبعيني تحقيق قدر من التوازن بين التأصيل والتجديد. وتؤكد هذه النتائج أن النص المسرحي السبعيني أسهم في إرساء أسس كتابة مسرحية مغربية حديثة، استطاعت أن تجعل من التراث منطلقا للإبداع لا قيدا عليه، ومن التجريب وسيلة لتطوير البنية الدرامية لا غاية في ذاته، وهو ما منح هذه المرحلة مكانة خاصة في تاريخ المسرح المغربي الحديث.

ويفتح هذا البحث المجال أمام بحوث لاحقة تعنى بمقاربة النصوص المسرحية السبعينية من زوايا نقدية مختلفة، أو بدراسة تجليات التأصيل والتجديد في التجارب المسرحية المغربية اللاحقة، بما يسهم في تعميق فهم مسار تطور الكتابة المسرحية بالمغرب.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

ببليوغرافيا البحث:

- أمين خالد، محمد قاوتي ورهانات الاستنبات المسرحي، مقدمة مسرحية "سيدنا قدر"، أرشيف صحيفة بيان اليوم الالكترونية، 20 فبراير 2011- 11:19، تاريخ الاطلاع: 27 يونيو 2026، متاح على الرابط: https://bayanealyaoume.press.ma.com
- بحراوي حسن، **المسرح المغربي**، بحث في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- برشيد عبد الكريم، **ابن الرومي في مدن الصفيح**، إديسوفت للنشر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط 2، 2006.
- برشيد عبد الكريم، **المسرح الاحتفالي**، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ط1، 1990.
- برشيد عبد الكريم، **امرؤ القيس في باريس**، إديسوفت للنشر، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2017.
- بونيت عز الدين، **الشخصية في المسرح المغربي** بنيات وتجليات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، 1992.
- تودوروف تزفيتان، "**ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**" ترجمة فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.
- جدعان فهمي، **نظرية التراث** ودراسات عربية وإسلامية أخرى، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، ط1. 1985.
- الرويلي ميجان والبازعي سعد، **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2002.
- لوليدي يونس، **مسارات القراءة في الأدب المغربي المعاصر**، إديسوفت للنشر، الدار البيضاء، ط2 ،2020.
- المنيعي حسن، **أبحاث في المسرح المغربي**، منشورات الزمن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط2، 2001.
- يقطين سعيد، الداهي محمد، لحمداني حميد، **مقاربات منهجية للنص الروائي والمسرحي**، مكتبة المدارس، الدار البيضاء، ط1، 2006.
- Hinda Abdeladim, **Abdelkrim Berchid**: **Festive théatre and the post-Colonial**, Language, Literature and Interdisciplinary Stadies, Issue 4, 2018.
- Fertat Omar, **Le théâtre marocain à l'épreuve de texte étranger** : adaptation, nouvelles dramaturgies, , Presses Universitaire de Bordeaux, Collection : monde Arabe et Monde Musulman, 2018.

© المؤلفون. مرخص بموجب Creative Commons Attribution-Non Commercial 4.0 (CC BY-NC 4.0) — يُسمح بإعادة الاستخدام غير التجاري مع نسبة المصدر
https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/