حضور الصيغ الجمالية الشعبية

في مسرح محمد مسكين

مصطفى رمضاني

لقد استطاع بعض المبدعين الشباب أن يطعموا تجارب الرواد، بملء جزء من ذلك الفراغ الذي كان يعتري المسرح المغربي، لاسيما في جانبه الجمالي. وربما كان لانفتاح ثلة من المثقفين ـــ خصوصا خريجي الجامعات منهم ـــ على التجارب الغربية الطلائعية الأثر في ذلك التحول. فقد لاحظ هؤلاء أن جل التيارات المسرحية الغربية ولت وجهها شطر المسرح الشرقي تستلهم منه جمالياته وتملأ به مساحاته الفارغة.وكان للتراث الشرقي بكل مكوناته الفنية حضوره القوي في توفير جزء من ذلك الامتلاء الذي بات ينشده المسرح الغربي. وبذلك صارت عملية استلهام الأشكال الشعبية مغرية في الشرق والغرب، لأنها تفتح أبواب الحداثة أمام المبدعين التجريبيين وتحررهم من القيود الصارمة للصيغة الأرسطية.

ومن هؤلاء نجد محمد مسكين الذي استطاع أن يوفق بين البحث الميداني في التراث وبين التنظير، ليطبق نتائج جهوده في أعماله المسرحية. وقد أسعفه تكوينه الفلسفي وموقفه الإيديولوجي التقدمي ليتعامل مع التراث بوعي نقدي جد متقدم، إذ قدم قراءات نظرية عقلانية للتراث تعد من بين أهم القراءات التي ظهرت في سياق خطاب التأصيل والحداثة، ونحو ذلك مما عرفته الساحة الثقافية العربية بعد هزيمة حزيران ضمن ما نسميه بكتابات الردة. وكانت هذه القراءات النظرية الخلفية الفكرية التي بلور من خلالها بيانه المسرحي الذي أطلق عليه " مسرح النقد والشهادة ".وبهذه الخلفية النظرية قرأ التراث ووظفه إجرائيا في أعماله المسرحية. ففي كل هذه الإبداعات يظهر أن الرجل يملك موقفا نقديا من التراث، ويوظفه توظيفا فكريا وجماليا لخلق خطاب مسرحي يخاطب العقل ويساهم في بناء الوعي السياسي. لذا فهو حين يوظف بعض الصيغ الشعبية لا يسعى إلى جعلها حلية للاستعراض كما يفعل كثير من الذين وظفوا التراث في أعماله المسرحية، وإنما يستعين بها نظرا إلى طابعها الوظيفي الدال في بنية العمل المسرحي. فالصيغة الشعبية عنده تصبح أداة لتوفير الاشتغال الجمالي المتحول،

ولكنها تحمل مدلولا فكريا. ومن ثم تتحول علامة مسرحية بنيوية داخل الإبداع، تحيا كل مرة حياة جديدة وفق السياق الذي يحتضنها. وربما كانت مسرحية "عاشور" من أولى النصوص التي اشتغل فيها المؤلف على الصيغ الشعبية بهذا المنظور الوظيفي الخاص. فقد وظف شكل التعازي الشيعية، وسلطان الطلبة المعروف في المغرب بطبيعته الدرامية، باعتبارها أدوات جمالية تملك كثافة التمسرح، وتستجيب لأفق الذائقة الشعبية.

فالتعازي الشيعية شكل شعبي معروف في العراق بشكل خاص. وقد اعتبرها محمد عزيزة استثناء حين تحدث عن أسباب غياب المسرح عند العرب، إذ رأى أن الأشكال الشعبية الاحتفالية العربية لم ترق إلى درجة المسرحة، باستثناء هذا اللون التعبيري فقال:"الاستثناء الوحيد لقاعدة الغياب المسرحي هذا هو التعازي الشيعية التي أعطت الإسلام اعتبارا من القرن السابع الشكل الدرامي الوحيد الذي يعرفه"(1). ويرى علي عقلة عرسان أن عاشوراء أو التعازي الشيعية تتوافر لها مكونات مسرحية كبيرة، وأنها تقترب في شكلها من المسرح الذي نادى به بعض الأوروبيين ومنهم جان فيلار(2).

ولكن محمد مسكين حين استغل هذا الشكل الشعبي لم يقصد إلى البرهنة على قدرته على التعبير عن القضايا الحيوية المعاصرة، إنما لأنه يلائم بشكل بنيوي فكرته في المشهد المسرحي، وهو مشهد تقديم التعازي بعد استشهاد عاشور. فعاشور هذا هو بطل التعساء الذي ناضل من أجلهم. غير أن يد القمع امتدت إليه لتغتاله. والمؤلف هنا يسترجع مشهد اغتيال شهيد كربلاء، لأن الإمام الحسين كان بطلا يدافع عن الحق والمشروعية ضد استبداد السلطة الأموية التي تخلت عن الشورى وطبقت الحكم الوراثي. ولما ناهضها اغتالته في كربلاء، وظل الشيعة يحتفلون بعده بهذه الذكرى سنويا.

وانطلاقا من هذا التقارب بين المشهدين – ظاهريا طبعا- وظف محمد مسكين شكل التعازي في مسرحية عاشور تعبيرا عن موقفه الجمالي أولا من هذا الشكل، ـــ لأن هذا التوظيف يؤكد إيمانه بنجاعته وقابليته للتمسرح-، وعن موقفه الفكري والإيديولوجي ثانيا، لأن شكل التعازي يرمز إلى معنى التجمع والتجمهر. ومحمد مسكين يعالج مسألة الديمقراطية في الوطن العربي، وكيف يحرم على المواطن أن يحتفل سواء أكان الاحتفال للسراء أم للضراء. فالتعازي في مسرحية عاشور إذن ليست مقصودة لذاتها بقدر ما هي إشارة سميائية إلى فكرة مصادرة الحريات وغياب الديمقراطية:

المنادي: أيها الحارس الجليل إنني أملك رخصة مختومة بختام رسمي لدعوة الفئران للتجمع.

الأعرج: اليوم ذكرى التعزية وتنصيب سلطان الفئران التعساء.

الحارس: إنني مجرد أوامر خرساء... ممنوع التجمع(3).

واضح إذن أن الغاية من استغلال التعازي تكمن في إبراز نوعية الديمقراطية في المجتمع العربي. فالاحتفال يعتبر سياسة، وحتى من يملك رخصة التجمع لا يحق له ذلك، لأن الديمقراطية شيء يمارس فوق الورق شيء، وممارسة الديمقراطية في الساحة شيء آخر. وكأن المؤلف يعري الأنظمة التي تحمل شعارات كبرى كالديمقراطية والحرية والعدالة، وتروجها ورقيا أو عبر وسائل الإعلام؛ لذلك تبقى صرخات بلا حياة، لأنها لا تجد منافذ للوصول إلى الإنسان. فالمسؤولون فكروا في كيفية التوفيق بين الديمقراطية وغيابها، وعينوا مناديا ينادي بوجود الديمقراطية وحق التجمهر، لكنهم في نفس الوقت عينوا حارسا يمنع هذا التجمهر. ولما كانت مهمة المنادي تنتهي عند النداء، فإن مهمة الحارس تبدأ حين يريد عامة الناس التجمهر. بمعنى أن من يملك حق الرفض أو القبول هو الحارس؛ وإن كان في حقيقة الأمر لا يملك إلا فعل الرفض كما تقتضي الأوامر العليا.

وإلى جانب التعازي الشيعية، وظف محمد مسكين صيغة "سلطان الطلبة"*. وهو شكل مسرحي توافرت له كل أسباب التمسرح حتى أغرت كثيرا من المخرجين باستغلاله في عروضهم كما فعل الصديقي في مسرحيته "سلطان الطلبة"، وإن كان اشتغاله على هذا الشكل اشتغالا جماليا محضا. أما محمد مسكين، فكان اشتغاله عليه اشتغالا بنيويا لأنه جاء مرتبطا بتركيبة الحدث المسرحي. فنصه المسرحي يعالج مسألة سياسية مهمة تتعلق بانتخاب زعيم سياسي يخلف الشهيد "عاشور". إلا أن حاكم فرفوريا يمنع ذلك لأنه يرفض الزعامة. وقد بدا ذلك في اغتياله لعاشور، لأنه كان يعتقد أنه باغتياله ستنتهي مسألة الزعامة هذه وتتفرق جموع الفئران. غير أن الفئران أصروا على مواصلة النضال، ففكروا في تنصيب زعيمهم على الطريقة التي كانت تتم بها عملية تتويج سلطان الطلبة في مدينة فاس.

فمحمد مسكين يناقش قضية الزعامة السياسية وكيف يتحول الأبطال إلى مجرد رموز وحكايات، مادامت البطولة الحقيقية هي التي تستمر مع الناس وترفض أن تموت بموت البطل الفرد. لهذا يصر "عاشور" على ألا يدفن إلا بعد معرفة الحقيقة. ولما كانت الحقيقة غائبة، فقد دعا الجمهور إلى البحث عنها. ولا سبيل إلى ذلك إلا بالعمل الجماعي والتآزر، لأنه بالفعل الجماعي تتحقق البطولة الحق(4).

فالدعوة إلى مشاركة الجميع خارج القاعة دعوة صريحة إلى رفض الشعارات الديماغوجية والأفكار الطوباوية التي تبقى حبيسة الأوراق، ذلك بأن الديمقراطية الحقيقية والبطولة الحق هي التي يمارسها الشعب في الواقع. ولا شك في أن هذه الدعوة لا تخص الفئات الشعبية وحدها، ولكنها تخص المثقفين والسياسيين الذين يمارسون السياسة داخل القاعات وعلى صفحات الكتب والجرائد، وبذلك

يضعون حاجزا بينهم وبين الفعل الملموس، فلا يكون هناك فرق كبير بينهم وبين السلطات التي تعطي بيد، وتأخذ باليد الأخرى، كما بدا ذلك جليا مع "المنادي" الذي يبيح التجمع "والحارس" الذي يحرمه.

وكما هو واضح، فقد تعامل محمد مسكين مع التراث تعاملا نقديا واعيا، لأنه لم يقف عند استرجاع شخصيات التراث وأحداثه وصيغه ليقوم بعملية قياس الشاهد على الغائب، إنما استلهمها ليعبر عن موقفه الإيديولوجي ويبرهن على قدرته على تطويع جماليات التراث، للاقتراب من الهموم الحقيقية للمواطن البسيط.

وفي سياق هذه القراءات النقدية للتراث في أعماله المسرحية، استلهم محمد مسكين شخصية "جحا" من التراث الشفوي، واستلهم كذلك شخصية "السروجي" بطل مقامات الحريري، ووظف شخصيات تراثية أخرى متداولة في التراث الغنائي والحكائي، مثل شخصية "عبد الله المكَانة" المعروفة في المجال الغنائي والحكائي بمنطقة شرق المغرب، وحكاية "ميلودة بنت إدريس"، فضلا عن شخصيات وأحداث تراثية أخرى كثيرة التداول في الخطاب المسرحي العربي. وقد طوع محمد مسكين الشخصية التراثية لتكون أكثر عصرنة، وأكثر تعبيرا عن الصراع السياسي والاجتماعي في الوطن العربي. فجحا لم يعد ذلك الفتى المرح الخفيف الظل، أو الأبله الذي أضحى مادة للتسلية والضحك، بل تحول إلى بطل شعبي جاء ليعانق قضية عاشور المناضل؛ فأصر على مواصلة الطريق ليحقق البطولة الجماعية، وتحول إلى ثائر ومناضل، فحوكم باسم القانون كما حوكم من قبله عاشور باسم هذا القانون نفسه. وبذلك امتد عاشور في جحا، لأنهما معا قضية واحدة عبر عنها المؤلف بذكاء من خلال صيغة شعبية برهن بالفعل على طابعها الدرامي وإمكانية مسرحياتها.

أما الصيغة التراثية الثالثة التي وظفها محمد مسكين، فهي صيغة المقامات. وقد وظفها الطيب الصديقي في مسرحية " مقامات بديع الزمان الهمذاني"(5) ولم يستطع أن يتجاوز إطارها الشكلي كي يقدم من خلالها رؤية نقدية لبعض الموضوعات التي عالجها. إلا أن محمد مسكين استطاع ذلك بعدما استفاد من نقائص الصديقي، وركز على مقامات الحريري بخلاف سابقه الذي ركز على مقامات الهمذاني. وهكذا طوع مسكين شخصيات المقامات لصالح القضية التي يعالجها. فالسروجي تحول عنده إلى مرتزق محتال وسمسار يتقنع بألف قناع وقناع ليمارس لعبة الخيانة والغدر. وقد استغل المؤلف جانبا واحدا من هذه الشخصية التراثية هو جانب التنكر أو ما يسمى في لغة المقامات بالكدية.

فمن المعروف أن أبطال المقامات كانوا يعتمدون أسلوب الكدية والاحتيال للحصول على رزقهم، على غرار أبي الفتح الإسكندري بطل مقامات الحريري. غير أن السروجي في الأصل يختلف عن الصورة التي قدمها محمد مسكين. فالسروجي الحقيقي هو أبو زيد الأديب العالم الذي أوحى إلى الحريري بكتابة مقاماته كما تذكر كثير من المصادر التاريخية. يقول الدكتور عبد المالك مرتاض: "إن بطل مقاماته الرئيسي، وهو السروجي، كان أديبا رائعا، متضلعا في اللغة وعلومها تضلعا عميقا شاملا. فكان الحريري بحكم ذلك مدفوعا إلى أن يخوض في مواضيع شتى، بناء على ما في طبع السروجي الأدبي الذي تقوم عليه المقامة عنده"(6). أما السروجي عند محمد مسكين، فصار مجرد رمز دال يحيل على كل المجتمع العربي الذي ساد فيه السماسرة وتجار الحرب.

وبما أن مهمة الكاتب لا تقف عند عملية إحياء التراث، وإنما تتجاوزها إلى اعتباره خلفية للموقف الذي يريد أن يمرره بشكل فني، فقد عبر محمد مسكين عن ذلك حين رأى أن التراث لا يستطيع أن يقرأ الواقع لأن الماضي انتهى، ويبقى الإنسان هو الذي يملك وحده لغته النقدية القادرة على استعادة علامات الماضي، وإعطائها حق الاستمرار في الحاضر والمستقبل برؤية واقعية عقلانية استشرافية غير ماضوية. يقول محمد مسكين: "إن حوار الكتابة المسرحية مع التراث والماضي لا يستقيم في نظرنا إلا من خلال توفر الشروط اللازمة التي نرى ضرورة حضورها كمؤسسة لهذا الحوار وهي كالتالي: إن هذا الحوار ينطلق من مبدإ التعامل مع الماضي على أسس أنه مجال يختزن عددا لانهائيا من العلامات (أحداث-أشخاص) التي تحمل مجموعة كبيرة من الدلالات في المجال الإنساني. لهذا فالحوار يتحرك في اتجاه استثمار هاته الدلالات وتوظيفها... إن هذا الحوار لا ينبني على أساس نقل الماضي بهدف عرضه أمام الناس، ولكن يتأسس على نوع من القراءة الاستكشافية له، لهذا فهي قراءة تفككه. إنها قراءة تعتمد التعرية. ولا تعرية بدون شجاعة مواجهة للذات والآخرين..."(7).

من هذا المنطلق إذن فكك محمد مسكين شخصية السروجي، وقدم شخصية مغايرة تملك كل صفات المعاصرة، في إطار مجتمع طبقي يعتمد على الأقنعة والنفاق والتسلق الطبقي بحثا عن الخلاص الفردي.

أما الشكل التراثي التعبيري الرابع الذي استغله محمد مسكين في مسرحه، فهو شكل "الموسم"، وما يرتبط به من حلقات ورواة وحكواتيين ورقصات وأهازيج، وغيرها من الأمور التي تحقق للعمل طابعه الاحتفالي الشعبي. وقد بدا هذا الطابع الاحتفالي جليا في مسرحية "امرأة قميص وزغاريد"، وإن كان من قبل قد وظف شكل الاحتفال بالزفاف في مسرحية "اصبر يا أيوب"، واستغل لذلك رقصة

لعلاوي الحربية. وهي رقصة وظفت في سياق النص وأعطت للعرض نكهة احتفالية شديدة الحركة والحيوية، ووسمته بطابعها الشعبي المعبر.

ومن اللافت للنظر أن شكل الموسم والحلقة من أكثر الأشكال التراثية إغراء للمبدعين المسرحيين المغاربة. فإلى جانب محمد مسكين، نجد أن الاحتفاليين وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد والصديقي وأحمد الطيب العلج يكثرون من تطويعها لاحتضان قضايا معاصرة. وفي هذا الصدد كتب عبد الكريم برشيد مسرحية "عرس الأطلس"(8)، وبنى الصراع الدرامي وتطور الأحداث وسلوك الشخصيات على أساس الموسم. كما بنى عليه المخرج محمد بلهيسي كل تقنيات الركح والمستوى السينوغرافي. فقد دفعه هذا الشكل إلى استغلال كل الملاحق المرتبطة بالموسم كالخيام المنصوبة، والحلقات، والرقص، والألعاب البهلوانية، والحرف الشعبية، كالختانة والحلاقة وما إلى ذلك من المظاهر المعروفة في مثل هذه التظاهرات. وقد ساهمت هذه الملاحق في تأكيد الطابع الاحتفالي للعرض المسرحي، لأنها أرغمت الجمهور على المشاركة كما لو كان فعلا يعيش موسما حقيقيا، لاسيما وأن المؤلف لجأ إلى تكسير الوحدات الأرسطية، ووفر المخرج شروط تحقيق الاحتفال الحق حينما ربط بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين. بل إن هذا الطابع الاحتفالي يبدأ قبل بداية العرض المسرحي. فحينما يدخل الجمهور إلى القاعة، يجد الخشبة بلا ستائر والراوي يحكي حكاية أطلس تلقائيا وجمهور الحلقة يحيط به ويسأل ويحاور ويناقش.

ولأن الحلقة تختزن جزءا من ذاكرتنا التعبيرية، فقد باتت من أكثر الصيغ التعبيرية الشعبية حضورا في المسرح المغربي. وربما كان الطيب الصديقي من أكثر المسرحيين المغاربة الذين استهوتهم أكثر من غيرهم. فقد وظفها في سلسة من أعماله الكبرى مثل "مقامات بديع الزمان الهمذاني"، و"ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب"، و"الحراز"، سلطان الطلبة" و"الشامات السبع" و"ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ" وغيرها. وبعده وظفها أحمد الطيب العلج في مسرحية " قاضي الحلقة"، وكذا عبد القادر البدوي في مسرحية " الحلقة فيها وفيها " بإخراج عبد الرزاق البدوي، فضلا عن كثير من المخرجين الشباب الذين جعلوا بعض الأشكال الشعبية وسائل تعبيرية تخاطب المتلقي بأساليب تختزنها الذاكرة في اللاشعور الجمعي. وهو ما تفصح عنه جل الإبداعات المسرحية التي عرفتها الساحة المغربية ـــ بل والعربية أيضا ـــ، خصوصا بعد كتابات الردة التي برزت بشكل لافت للنظر منذ هزيمة حزيران كتابة ونقدا وتنظيرا في مختلف الحقول المعرفية.

فقد لجأ المبدعون هؤلاء المبدعون إلى التراث يبحثون فيه عن الصيغ الشعبية القمينة بتحقيق التواصل العفوي مع المتلقي لأنها تلخص الذوق الجمالي للأمة، وتساهم في ترسيخ تقاليد مسرحية على أسس أصيلة. فهي من جهة تقدم بديلا للصيغة الأرسطية التي لم تستطع لحد الآن جعل المسرح تقليدا فنيا عاديا في الوطن العربي، ومن جهة ثانية تساهم في تحقيق الخطاب التأصيلي الذي هو حلم كثير من الباحثين والمبدعين في حقل الدراما.

ومن المؤكد أن المسرحيين التجريبيين يأتون في طليعة هؤلاء المبدعين، بفضل الجهود الجبارة التي يبذلونها سواء في مجال كتابة النصوص المسرحية، أم في مجال الإخراج وعملية تأثيث الركح على المستوى السينوغرافي، أم في كيفية التعامل مع الممثل وكيفية الاشتغال على بلاغة الجسد. فقد جعلوا التجريب منطلقا لهم، بل قاعدة أساسية لتحقيق هذه الغاية. ومن ثم صار التجريب صفة لازمة لكل المحاولات الساعية إلى تحقيق هذا الخطاب الحداثي، لاسيما وأن الحداثة المسرحية في المغرب انطلقت من مبدإ التأسيس والبحث عن الذات، وفق تصورات تراعي الاشتغال على الجماليات التعبيرية الشعبية المحلية، دون التغاضي عما يمكن أن تضيفه التقنيات الغربية الجديدة من إمكانات إغناء الفرجة المسرحية التي توفر للمتلقي ثنائية المتعة والمنفعة. وهي غاية كل عرض مسرحي كما نعلم.

إن هذا اللجوء المكثف نحو التراث وأشكاله التعبيرية يمثل في حد ذاته ظاهرة ثقافية. وهي ظاهرة أفرزت كتابات مغايرة على مستوى التمثل الفكري للواقع، وإن كان المنطلق هو التراث بأحداثه وحالاته وأشكاله التعبيرية. وربما كانت ظاهرة التنظيرات من أهم إفرازات هذه الظاهرة. وهي ظاهرة مكنت المسرح المغربي من تقديم تصورات نظرية متنوعة في مصادرها، ومتعارضة أحيانا في مواقفها وخلفياتها الفكرية ولكنها جميعا وفرت للكتاب والمخرجين المسرحيين منطلقات نظرية يتكئون عليها، حتى صرنا نتحدث في نقودنا عن اتجاهات ومدارس وتيارات الخ...وهو ما ساهم في خلق سجال نقدي لم تعرفه الساحة النقدية في مجال المسرح المغربي من قبل.

الهوامش

1-الإسلام والمسرح، ترجمة د. رفيق الصبان، منشورات عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص: 38.

2-الظواهر المسرحية عند العرب ــ المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ــ طرابلس 1983 ــ ج 1 ــ ص : 329- 330.

3-محمد مسكين ــ مسرحية عاشور ــ المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان ــ طرابلس ــ ليبيا ــ سلسلة كتابات جديدة ــ ع 22 ــ فبراير 1985 ــ ص : 34 ــ 35

*-مزيد من التفاصيل انظر إدريس الكتاني ــ سلطان الطلبة ــ آفاق (المغربية) ــع1و2 ــ س 3 ــ 1966 ــ ص: 120-130.

4-عاشور ــ ص: 74-75
5-دار البوكيلي للطباعة ــ القنيطرة ــ ط1 ــ 1998
6-فن المقامة في الأدب العربي ــ الدار التونسية للنشر ــ ط2 ــ1982 ــ ص: 192.
7-محمد مسكين مفهوم الكتابة المسرحية النقدية ــ مجلة التأسيس (المغربية) ــ ع1 ــ س1 ــ 1987 ــ ص: 52.
8-عبد الكريم برشيد ــ عرس الأطلس ــ مرقونة

صدر للأستاذ

مصطفى رمضاني