

# النشاط الثقافي في الوطن العربي

من  
مراسلات  
الأدب

ع.ع.س

رسالة من محيي الدين صبحي

## مهرجان الفنون المسرحية

وفي الحقيقة فان نظرة الى توصيات المؤتمرين الثالث والثاني - لم تصدر في المهرجان الاول توصيات - تطلعتنا على حقيقة الطالب والاهداف التي تجول في اذهان 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 - ٢٩ نيسان ١٩٧٠ ما يلي :

### أولا - في التأليف المسرحي :

١ - العمل على افساح المجال للكاتب المحلي والقيام بتشجيعه ودعم موهبته واتاحة الظروف لتطورها ، مع الاعتقاد بأن تطور الكاتب يتم من خلال الامامة بالفرق المسرحية ذاتها .  
٢ - العمل على انتاج النصوص المسرحية العربية الناجحة ، في أكبر عدد من المسارح العربية ، مع الحرص على حماية حقوق المؤلفين .

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

### ثانيا - الفنانون والفنيون :

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

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

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

٧ - تبادل الفنانين للعمل في الفرق العربية الأخرى ، 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 فصحة . 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 .

اما ندوة مهرجان دمشق الثالث للفنون المسرحية ، فقد انعقدت بين ٢ و ٤ أيار ١٩٧١ من المسرحيين والكاتب والمفكرين السادة : محمود أمين العالم ، الفريد فرج ، سعد أردش ، راجي عنسايت ، جلال العشري ( من الجمهورية العربية المتحدة ) وادوار امين البستاني وانظون ملتقى ( لبنان ) واديب اللحجي ، علي عقله عرسان ، سعدالله ونوس ، اسعد فضه ، د. قسان المالح ، ممدوح عدوان ، فيصل الياسري ، زكريا نامر ( من الجمهورية العربية السورية ) وابراهيم جلال ( من العراق ) وابراهيم مفتاح العربي ( من ليبيا ) .

اما أهم توصياتهم فكانت كما يلي :

٣ - تشكيل لجنة عربية مشتركة للتخطيط لمهرجان دمشق والمهرجانات المسرحية العربية الأخرى .

٥ - انشاء صندوق عربي مشترك لمهرجان دمشق تسهم فسي

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 » ، والمقنية « فيرا أو شليفل » من جمهورية ألمانيا الديمقراطية ، علاوة على الفرق الفنية السورية .

قدم المهرجان ٥ ليلة عرض ، وخفضت الاسعار خلاله ما بين ( ١ - ٥ ل.س ) بعد ان كانت ( من ٣٠٥ - ٧ ل.س ) . وقد روعي في تنظيم المهرجان أن تشاهد كل فرقة عربية زائرة عرضين لفرقتين آخرين من الفرق الزائرة ، تحقيقا للهدف الاول من المهرجان . وبعد العرض تعقد ندوة تشترك فيها الفرق الزائرة بالنقاش والداوات 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 ، واللهاجة المحلية المحكية في قطره بشكل خاص . وقد سقطت تجربة اللهجة العامية في المسرح - على الصعيد القومي - سقوطا مريعا عندما قدم المسرح الوطني الجزائري مسرحية بريخت « دائرة الطباشير القوقازية » باللهجة العامية الجزائرية ، فلم يستطع الجمهور الدمشقي أن يفهم من الحوار الاقله ، 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 ٥ ليلة عرض ، في محاولة لتقصي رغبات الجمهور وتطويرها بحيث يشاهد مختلف نماذج الاخراج والتأليف على تنوع أساليبها قريبا 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 وتلقيها يساعد على الوصول الى الهدف النهائي من اقامة المهرجان ، وهو تحديد وتقوية ملامح مسرح عربي ينطلق من الشخصية القومية وي طرح بمشكلات الامة على الوجدان الانساني طرحا فنيا متقدما .



المرح الوطني الجزائري : « دائرة الطباشير الفوقازية »



أسرة المسرح الأردني : « انشودة لينفسراد »

تهويله جميع الاطوار المشتركة فيه .

٦ - 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 - أن يتيح المهرجان لجميع الفرق المشتركة فيه مشاهدسة جميع العروض المقدمة .

٨ - 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 اكثر من سابقتها مستمدة من التجربة المباشرة والحسوسة . فقد كانت الفرق تدعى جزافا دون تخطيط يأخذ بعين الاعتبار طابع كل منها وهدفه . كما ان المهرجانات الثلاثة كلفت أكثر من نصف مليون ليرة ، ومسع 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 ان تحقق الهدف الاول من المهرجان ، وهو أن تتيح لافراد الفرقة التعرف على تطور المسرح العربي في التأليف والتكنيك والخراج المسرحي . وقد أحست الفرق بالازمة من خلال اضطرارها الى الاقتصار على مشاهدة مسرحيتين ، مما دفع الحكومة الليبية الى تمديد اقامة فرقها على حسابها طيلة المهرجان . ولما كانت رغبة الفرق ملحة من اجل الاستفادة من المهرجان بنية 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 والتمتدة وغاب ممثلو الجزائر والأردن 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 العمارك منذ أواخر القرن الماضي ، وكان في جميع مراحل 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 وعمسق 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 - اتجاه تسطيحي . ٢ - اتجاه تفقيدي . ٣ - 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 الانارة 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 بان المسرح الثوري او الجماهيري هو المسرح الطليعي ، كلام يحتاج الى تفصيل . وأنا اعارض القول بان 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 تتراده 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 الفضب . قد يكون لنا رأي في هذا الاحتجاج ولكنه يظل مسرح تمرد وثورة مهمسا اختلفت مستويات ثورته ، 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 اكثر من رافد ، ولهذا نرى مسرح الفضب في انكلترا ، ومسرح العبث في فرنسا ، والمسرح التسجيلي في ألمانيا . . وهذه الاشكال تعبّر 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 تعبّر حتى الآن المرحلة التقليدية . .

أوسع ، ولهذا فان الطليعة تحاول أن تؤثر في هذا التيار العام لتعيد تشكيله ونقوبه بحيث يحقق الاهداف المرجوة . والخلاف بين الطبيعي والتجريبي نابع من خلفية شكلية وايدولوجية تكون الفكر الجديد فيطلب شكلا جديدا ...

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

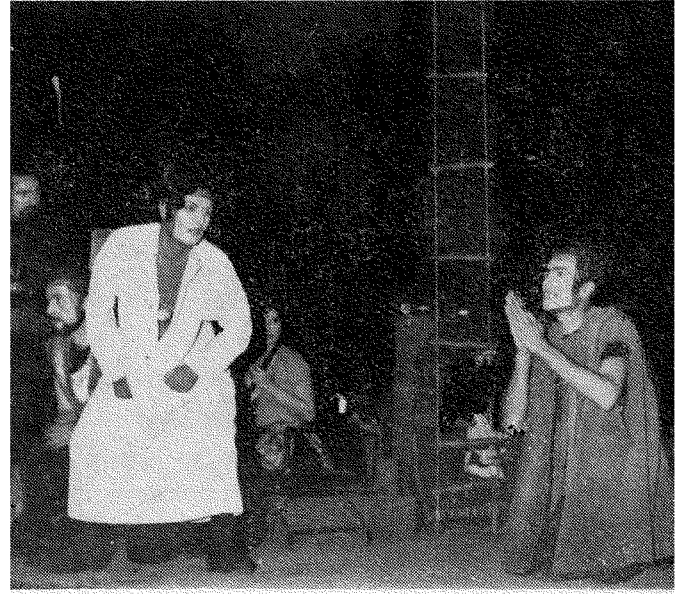
وقد جرت مناقشات كثيرة بطبيعة الحال بعد الآراء الأولى المعروضة ، ثم انتهت بالتوصيات الآتية الذكر .

على ان في المهرجان ثغرات لا بد من الإشارة إليها ، 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 أخرى فقد أبرم الاتفاق على فرق وعروض معينة ثم وفدت فرق وقدمت عروضاً أخرى . فمثلا تم الاتفاق على أن توفد المتحدة « فرقة الحكيم » لتقدم مسرحية « نا 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 أكثر من اربع مرات ، و « النار والزيتون » التي تبيننا معلومات نحن في غنى عنها لاننا نعرف أكثر 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 نلتزم بمصلحة المهرجان - ولا القطر - 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 فسي العراق



لتمت دزموونة : لبنان

والطليعية في أوروبا تتضمن معنى التجريب والاشكال الجسدية 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 السى جانب المسارح الأخرى ، بل لدينا مسرح أقطار لم تتفاعل فيها التجارب ، ولم تتبلور فيها خصائص مسرح قومي عربي حتى الان . حتى اللغة نجد لها لهجات محلية متعددة .. اذن فالبحث عن خصائص المسرح العربي الطبيعي أمر غير وارد « .

وقال علي عقلة عرسان :

« لا يستطيع ان اسمي المسرح التجريبي مسرحا طبيعيا لانسى اربط الطليعة بالريادة ، وتحقيق فكرة عمل ايجابي تفود 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 بالثورة وهذه بتحقيق مستقبل افضل للانسان .. اذن ، فالمسرح الطبيعي هو المسرح الذي كون رؤية واضحة في الفكر ، وقناعة بان المجتمع يجب ان يكون على هذه الصورة التي رآها ، وتكوين الانسان تكويناً أمثل عندما يقتنع هذا الانسان بالفكر والمثل التي تطرحها الطليعة .

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

وقال الدكتور غسان المالح :

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

وقال الناقد راجي عنابت :

« أنصو ان أي نشاط فني هو بطبيعته ريادة وقيادة فسي 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

# العراق

رسالة من ماجد السامرائي

## جماعة بغداد للفن الحديث :

٢٠ عاما من العطاء والتواصل

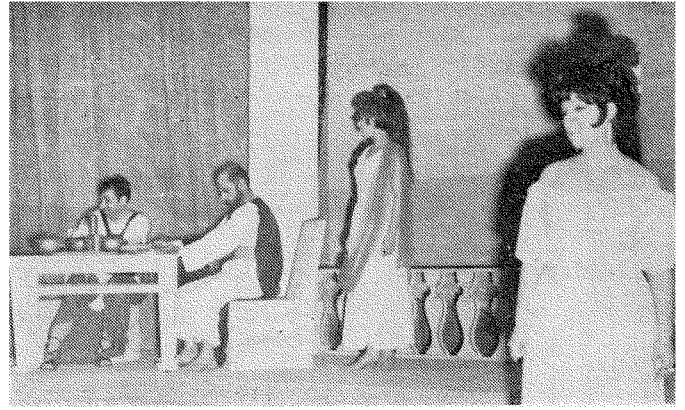
قبل عشرين عاما ، وقف فنان عراقي ، أصبح فيما بعد كبيرا ، ورائدا لمدرسة ، وتاريخا لمرحلة ، بحيث امتدت تجربته الى آفاق لم تدركها حركتنا الفنية من قبل .. وقف هذا الفنان في يوم افتتح فيه أول معرض لجماعة كان هو واحدا منها .. ان لم يكن ابرز من فيها .. ليقول :

« أنا لست بالكاتب الذي يستعين بالقلم ، وإنما أنا فنان أدائي الالوان والخطوط .. غير ان كلينا بشر ينظر ، ويتحسس ، وتتهيج في عقله الباطني رموز هي الكلمات يخطها على ورقة ويقدمها للقارئ ، ويقول له « اقرأ » .. فإن كنت تعرف القراءة ، فانك تتابع ما يقوله وتتحمس به ، وان كنت لا تعرف القراءة فانك تكون في عالم آخر غير عالم الكاتب . أما أنا ، ككلمات ، أو مصور ، فلا فرق بيني وبين الكاتب .. انني أنظر أيضا ، ولكن ما أراه لا بشر في تلك الرموز ، بل تتبعت في رأسي رموز أخرى هي الخطوط والالوان والغورم .. فأنا والكاتب نريد أن نشارك البشرية ما نقوله . وكل انسان يود ان يتحسس مزايا عقلية الانسان .. وكفرد في المجتمع ، فان هذه المزية – مزية العقل والفكر – لا تتحقق الا في المبادلة . أنا أقول لرفيقي ما أفكر به ، وقد لا أكتفي بذلك ، فأخاطب البشرية كلها .. ولست أريد أن أدافع عن جماعتي ، فنحن سنسوف 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 : بيتوفن ، 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 تفاحسة ، أو



جانب من « المقيي » - لعهد غني ( نحت على الخشب )



المرح القومي في سوريا : « العنكب الحامض »

عرض يريد فان أحدا في التلفزيون لم يستقل هذه المناسبة ليصور أيا من الآثار الفنية القيمة . مما فوت فرصة لا تقدر بثمن من الناحية الدعائية أو من الناحية الفنية أو حتى من الناحية المالية . كذلك فان نقابة الفنانين أعلنت انها اعتزلت المهرجانات وهاجمته بعنف وضراوة هجوماً ينتفي السيطرة على مقدرات المهرجان دون ان تقدم نقدا او وجهة نظر معقولة يصح ان تناقش ، على انها تؤثر فسي مجربات المهرجان . ان الصراع على السلطة والمصالح الخاصة و « الوجهة » 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 - تشترك وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية مع الهيئة العامة للتأليف والنشر في الجمهورية العربية المتحدة في اصدار ثلاث سلاسل :

- ١ - سلسلة في التاريخ العربي .
- ب - سلسلة في كتب الاطفال .
- ج - سلسلة دراسات مسرحية .

٢ - اقامة اسبوع للثقافة في القطرين . فننظم دمشق اسبوعا للثقافة في القاهرة ، وبالعكس .

٣ - تبادل اهداء الطبوعات بين الطرفين .

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

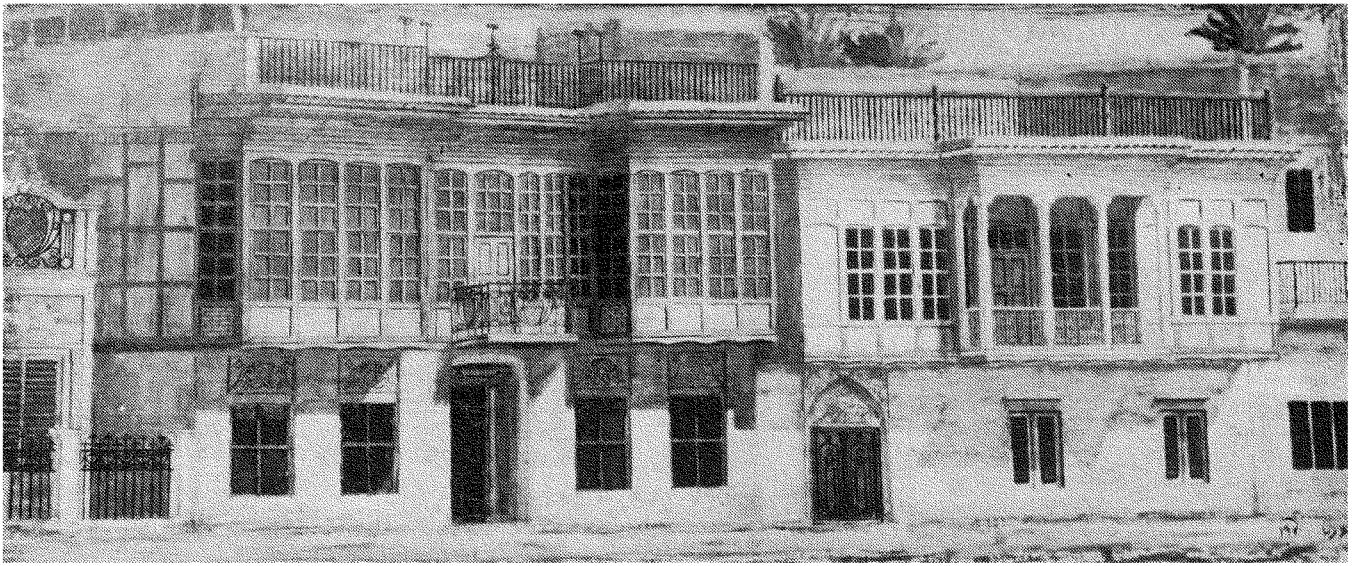
٥ - في المجال السينمائي تم الاتفاق على انتاج فيلمين مشتركين طويلين ، أحدهما عن سليمان الحلبي .

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 الزاحمة الاجنبية المتقدمة انما تبدأ بحماية الاذن العربية . فلو ان القطرين اتفقا على فرض « المونتاج » على كل الافلام الاجنبية ، بحيث لا يسمح بعرض فيلم اجنبي الا اذا سجل الحوار بالعربية الفصحى .. لو تم مثل هذا الاتفاق لتحقق اهداف ومصالح كثيرة على المستويين المادي والمعنوي .

محيي الدين صبحي

دمشق



شناشيل بغدادية قديمة - - لورنا سليم ( ١٩٧٠ )

.. 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 التحقيقة هو من روح العصر ، والتعقد فيه ناتج عن تعقد العصر ، اذ انه يعبر 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 » - وهي معروضات المعرض - ، 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 أحدا : لماذا ترجع قيب المساجد بالازرق ؟ ذلك لان المسجد روح علوية ، ولا شيء كالتزفة يعبر عن ذلك . ان الفنان يتابع ما يجري حوله ، ويعبر عنه باخلاص .. ولكن عليه أن يعسرف كيف يحقق هذا التعبير » ( ٢ ) .

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

أجد الحديث يتجدد عن هذه الجماعة ، وهي نقيم معرضها التاريخي الهام ( ٢٠ - 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 ،

( ٢ ) نص الكلمة التي ارتجلها الفنان الراحل جواد سليم في افتتاح المعرض الاول لجماعة بغداد للفن الحديث في ٨ أيار ١٩٥١ .. وقد آثرت أن ألقها هنا ليقف القارئ 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 .

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

.. والآن أين نجد هذا الشخص في بغداد ؟ .. أهو في شارع الرشيد ، أم في البيوت ؟ .. خذوا البيوت ، فاول ما يلتفت نظسرك فيها الاثاث الغالي ، وصلة الطسراز التكميبي المشوه بالسجادة الفارسية ، ثم تدور بنظرك فترى الكتب النفيسة مستعاضا عنها بمجلتي « الاتنين » و « مسامرات الجيب » .. وأحيانا ترى رفا من الاسطوانات اذا اقتربت منه وجدته « تانكو ارجنتين » مثلا .. وان كان اللوق 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 الفيوف ؟ .. الله أعلم . أما اذا ارتفع صاحب البيت « ذوقا » ، وأحس بالحاجة للفن ، فانك قد تسرى صورة لفنائة تشير في النفس أنواعا من الفرائز ( .... ) .. هذا هو اللوق العام .. ونحن حاولنا في هذا المعرض - معرض جماعة بغداد للفن الحديث - أن نتناسب وما تنتجه البشرية ، ولو الى حد ضئيل باللغة العالية ( التصوير ) كعراقيين ، مستلهمين بما يثيرنا فسي طبيعتنا ومحيطنا . غير ان الزمرة التي تتدوق الفن والتصوير من جمهورنا تحاول أن تفرض علينا ارادتها ، فهي تريد أن ترسم تفاحة ونكتب تحتها : « هذه تفاحة » ، أو منظرا للغروب على دجلة ، ونكتب تحته « الغروب » . ان الفن لفة ، وهذه اللفة يجب أن نتعرف عليها ، ولو قليلا .. ماذا يحاول الرسام أن يقول في كلماته هذه : الالوان ، والخطوط ، والحجوم ؟ .. وهذه اللفة 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 ، والإشكال مجتمعة كلها لتعبر تعبيرا صادقا عن ناحية من نواحي تحسس الفنان لعصره .

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

التراث ، بدءا بالتراث السومري ، وانتهاء بالعصر الحاضر ، مرورا بالاسلامي والعباسي . وكان المهم في مناقشاته تلك ، هو التساؤل عن الفكرة التي تكمن وراء كل عمل .

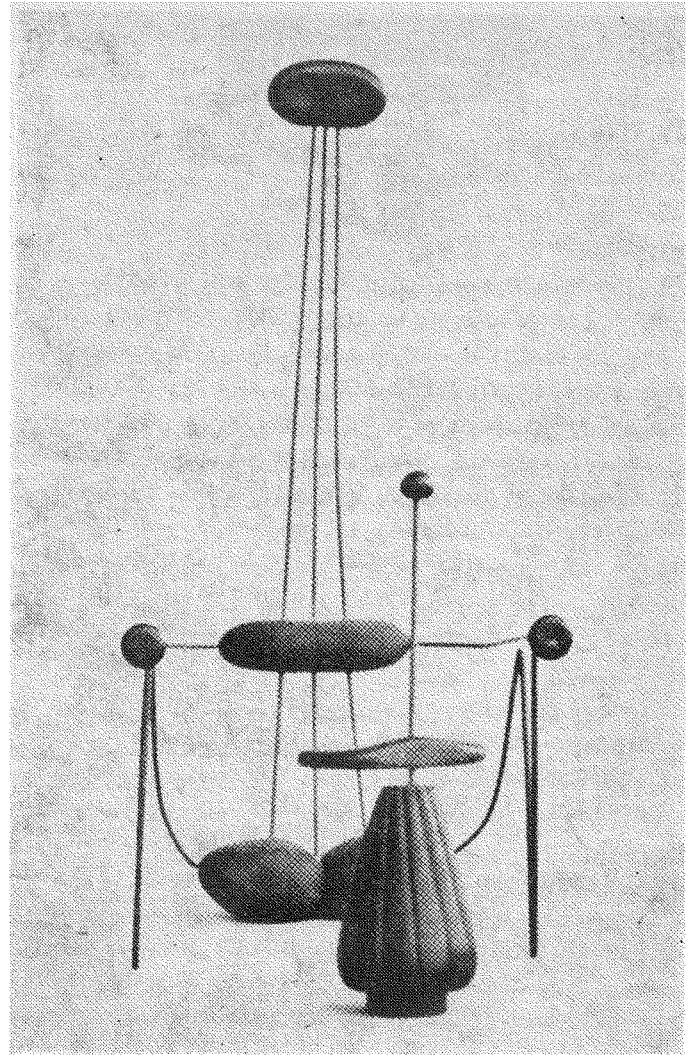
وكما أشرت ، فان هذه الجماعة لم يكن يجمعها أسلوب واحد .. كان مزيجا من الفولكلورية العراقية ( كما هو عند شاكر حسن وجواد سليم ) ، والتعبيرية المعاصرة ( كما هي عند جبرا ، واورنا ، ومنحوتات محمد غني ) ... الخ ... وقد أثرت الجماعة ، عن طريق نتاجها ، في اتجاه حركة الفن في العراق ... حتى انضم اليها عدد آخر من 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 عسوي ، لورنا سليم ، نزار سليم ، نزيهة سليم ، ومحمد الحسيني ) ، وأربعة نحائين : خليل الورد ، محمد غني ، محمد الحسيني وميران السعدي (

وقد أصدرت الجماعة عام ١٩٥٦ بيانا يؤكد محتواها الفكري ، أشارت فيه الى ان هذه الجماعة ( جماعة بغداد ) تتألف من رسامين ونحائين ، لكل أسلوبه « المعين » ، ولكنهم يتفقون في استلهاهم الجو العراقي لتنمية هذا الاسلوب . فهم يريدون تصوير حياة الناس في شكل جديد ، يعده ادراكهم وملاحظتهم لحياة هذا البلد الذي ازدهرت فيه حضارات كثيرة ، واندثرت ، ثم ازدهرت من جديد . انهم لا يفغون عن ارتباطهم الفكري والاسلوبي بالتطور الفني السائد في العالم ، ولكنهم في الوقت نفسه يفتون خلق اشكال تصفي 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 ليتمكن القول بان شتى نزعات التجديد قد انبثقت من الارضية التي انطلق منها أعضاء هذه الجماعات ... فهم بقدر تميزهم بالاصالة ، تميزوا ايضا بقدراتهم على تفجير الكثير من الشايع الحية في الفن . فلم يكن فنهم مقصور الصلة على ناحية بذاتها ، دون النواحي الأخرى .. انما كان يتراوح بين التأمل ، والانطباعية ، والواقعية المعاصرة ، والعودة الى التراث الاسطوري المتمثل بحضارة وادي الرافدين ، وتمثل التجارب الانسانية .. الى تلميح الحياة الشعبية ، والمعاصرة .. فلم يكن فنهم يقوم على النظرة العابرة ، انما - ويتشخص ذلك في رسومهم - كانوا يقفون ، ويطلون الوقوف ، متأملين في ما حولهم . ولم يكن وقوفهم ذلك 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 أفق 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 اكمل دراسته ، وأناحت له الحياة هناك أن يغني تجربته أكثر وبركزها ، من خلال عيشه ضمن مناخ قد يكون أكثر غني ، وخصبا ، وحركة ، والتواء، وتعقيدات ومشاكل ... اناس شقيون .. مختلفو المشارب .. واجهوا علما مزدحما بشتى المعطيات ، وحاولوا إعادة بنائه - في نفوسهم أولا - ، والثورة على كل ما فيه من رتابة . ومن هنا كان واجههم شاقا ومرهقا . لانهم الجيل - الجسر الذي اجهد نفسه في أن يمهّد الطريق الى المستقبل لارساء دعائم مدرسة فنية ذات معالم واضحة ، واتجاه له سماته .

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



أم وطفلا - لجواد سليم

وتسجيلا آمينا ودقيقا ايضا لخط تطورها ، من خلال هذا الجمع - او التواصل بين حاضرها وماضيها .

ولا أجد الحديث مهما عن هذا المعرض ولوحاته ، بقدر ما أجد الأهمية 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 فنانها .. وقد كان جواد سليم في الاصل ضمن هذه الجماعة .. الا انه لسبب ما قرر الانسحاب منها ، ليكون 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 ايضا ، تراوح عددهم بين ١٠ - 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 مزيجاً من الرسامين والنحائين . وقد كان جواد يقول - كما يؤكد ذلك الاستاذ جبرا - 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

## الحركة المسرحية في المغرب

بقلم الدكتور حسن المنيعي

قبل بداية الكلام عن المسرح المغربي بمفهومه الحديث وفي إطاره الفني المتكامل ، أشير الى أن المغرب كان يتوفر على أشكال عديدة من التعبير الدرامي تنعكس في بعض الفرجات الشعبية التي عرفها المغاربة منذ أزيد من قرن في ساحات المدن الكبرى ، وفي الأسواق البدوية وحتى في بعض المنازل . ذلك ان هذه الاماكن كانت ميدانا لتظاهرات شعبية كانت يلتقي فيها المداخون ، والموسيقون ، والبهلوانيون ، والقصاصون الذين كانوا يجمعون حولهم في شكل ( حلقة ) العديد من التفرجين ، ويعرضون أمام نظرهم ألوانا شتى من فنون العقل المرتجل ، والابماء ، والحركة الحية ، وأجزاء طويلة من أساطير معروفة كالعنترية والأزلية الى غير ذلك من الابتكارات الفنية التي تكشف عن مواهب أصحابها وتكون مادة مسرح طبيعي لا زال قائما حتى الآن .

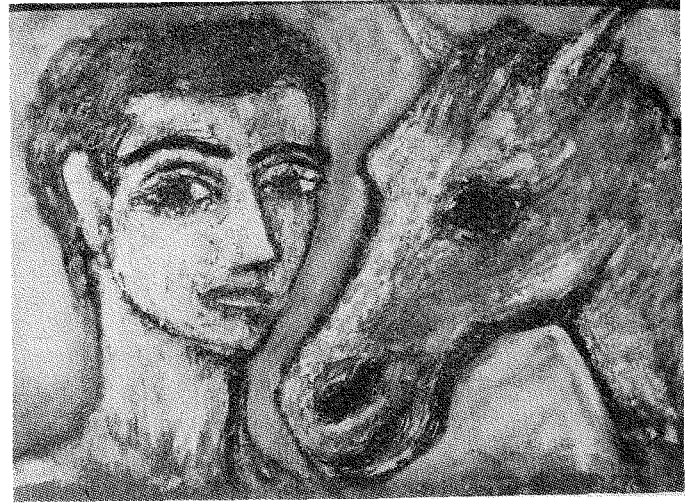
هذا وإذا كان المسرح اليوناني قد عرف تقاليد فنية قديمة متمثلة في مسرح « السوق » وفي الطقوس الدينية ، فإن المغرب قد عرف هو أيضا تقاليد مسرحية كانت وليدة ظروف خاصة كالاعباد والمواسم والأعراس ، ومن جملة هذه التقاليد الفيسية مسرح « البساط » ( ١ ) ومهرجان سلطان الطلبة ، و « سيدي الكفني » .

وبما أن « البساط » كان أشهر هذه الأشكال المسرحية الشعبية وأقدمها ، فقد كان يجذب المغاربة لما كان ينطوي عليه من متعة فنية الحدث وتوجيه في شحنة الموضوع ، من ذلك أن « ملوك المغرب » كانوا يولونه عناية خاصة ، ويرجون برواده ، ويفتحون صدورهم للعلقات والعبر والتلميحات التي تكمن في سائر التمثيليات .

على أنه لو حاولنا الإشارة الى الظروف التي ساعدت على ظهور هذا الفن فاننا سنجد أنفسنا أمام خليط من الأقوال لكثرة الخرافات والأساطير التي فاه بها كل الذين تعرضوا لهذا الموضوع . إلا أن أحد الشيوخ المغاربة الذين مارسوا هذا الفن يؤكد في صدد نشأته بأنه « جرت العادة في عهد مولاي الحسن الأول أن تقدم كل قبيلة هدايا سنوية للمخزن الشريف وبصفة خاصة لولانا السلطان ، إذ كانت الهدايا ترمز الى أن القبائل راضية بالحكم الذي يمارسه المخزن . واتفق ذات يوم أن قصدت إحدى القبائل قصر الملك ومعها أكياس من اللوز كهدية . ثم باتت تترقب دورها ، حتى إذا أقبل الصباح ، قدمت الأكياس وانتظرت « فاتحة الملك على الوجه » أو رده . ومعنى هذا أن السلطان كان عندما يقبل الهدية يقرأ الفاتحة ويمر بيديه على صدره . وفي حالة الرفض كان يمر بها على وجهه . حينذاك تدرك القبيلة أن الأكياس قد ملئت ليلا بنقود مزيفة لا قيمة لها ، وشكت في الحين أن فائدها هو الذي فعل ذلك ، وحيث أنها كانت لا تستطيع تبليغ شكواها الى السلطان ، فقد حدث أن تعارف أفرادها على جماعة من أهل « فاس » واتفقوا معا على أن يمثلوا هذه الحادثة أمام الملك الذي فطن الى أمرهم بعد العرض ونصب عليهم قائدا جديدا » .

من هنا يمكن القول أن « البساط » يعود في نشأته الى فاس أو الى أهلها . إلا أن الاستاذ عبد الله شقرون يقرر في احسنى

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



الولد والحصان ( ١٩٥٦ ) لجبرا ابراهيم جبرا

ما يحيط بهم . ومن هنا - في ظني - جاء فهم معنويا ، قوي الدلالة ، أصيلا ، شديد الوقع . ولعل ما يشخص لنا معالم الإصالة وسيماءها فيه ، هو هذه التلقائية التي لا تشير الى أي تكلف ، أو تصنع . . الأمر الذي حفظ لفنهم مكانه الذي استقر فيه منذ سنوات . ولعل ما قاله « هنري مور » ينطبق أشد الانطباق على أعمال أغلب فناني هذه الجماعة ( وبالأخص على الفنان الخالد جواد سليم ، وعلى منحوتات محمد غني ) . . حيث رأى « أن عناصر التصميم المجردة ضرورية جدا لقيمة العمل الفني ، ولكنه - في رأبي - أن العناصر الإنسانية النفسية لها أكبر الأهمية أيضا . فاذا امتزجت العناصر المجردة ، والعناصر الإنسانية في عمل فني ، كان له ، دون شك ، معنى أعمق واكمل » .

وعلى الرغم من جميع ما يحققه الفن التشكيلي العراقي اليوم على يد الكثرة الكاثرة من الفنانين الشباب ، فإنه يبقى لفن الرواد - أو جيل الاساتذة - 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 كثيرا ، وتميزت عن واقعها في الاقطار العربية الأخرى .

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 . .

.. فلى الرغم من أن جواد سليم « لم يكن هو الوحيد ، بالطبع ، في اعطاء الرسم والنحت هذه القوة الدينامية ، غير أنه يمثلها ، على أروعها ، بنظرياته حول الدمج بين التراث والتجديد . . بين العراقي والعالمى ، 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 المنفتحة ، جامعا في ناملانه وأعماله بين منحوتات سومر وآشور ، ورسوم يحيى الواسطي ، والنحاسيات العباسية ، وشتى نظريات الفن الحديث . . حتى اكتسب اسمه بين المثقفين في العراق هالة أسطورية » ( ٢ ) .

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

ماجد صالح السامرائي

بغداد

( ٢ ) جبرا ابراهيم جبرا - الفن المعاصر في العراق - منشورات

وزارة الاعلام - بغداد - ص ٣ .

محاضراته (٢) انه من أصل مراكشي ، وان مدينة فاس لم تهمس الا على احتفانه ، مدعما رأيه بقولسه ( وهما معا عاصمتان للملك بالمغرب ) .

على انه مهما تعددت الافعال في هذا المجال ، فان علينا أن نفتح بان « البساط » كان المسرح الاول للمقاربة او ما يمكن تسميته بصا قبل المسرح Pré - théâtre حيث كانت من مزاياه انه ( بحكم لينه استطاع أن يتلمع ويهضم كل أنواع المسرح التي سبقته كالمسرح الحيواني والرقص والموسيقى والرياضة والسحر والسكيتشات الفكاهية .. كما انه ظهر في جميع العروض وأصبح مسرحا ناما théâtre total 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 « المبسطين » كانت تنهيا لتقديم نتاجها في عيسد الاضحى أو عاشوراء وذلك كان تجمع من الاكتنابات والمساعدات المادية ما يعينها على اقامة الحفلات ، وبعد ذلك يتوجه المبسطون الى دار المخزن أو قصر الملك في جو من الفكاهة والمرح وقد ارتدى كل منهم لباسا زاهي الالوان ، وجعل على وجهه فتاعا من الدموم اليباسيس ( ليتمكن من التلغظ بما شاء من الفكاهات الجريئة أمام الحضرة العالية دون خجل أو استحياء .. ) (٤) . وفي الطريق تلتحق بالمسوكب مجموعات من الطوائف بدفوفها وتعاريجها ، وحينما يصل الكل الى ساحة الفصر ، تأخذ كل جماعة مكانها المخصص لها ، ثم نشرق في تقديم مسلياتها بالاضافة الى ( الواقعة ) التي تكون مرتجلة تتناول في الغالب جانبا انتقاديا يستقله المشخصون لتبليغ شكواهم 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 ل طرح المشاكل بطرق شتى وحيل فنية عديدة .

وما دام الامر كذلك فان واقعات « البساط » كانت لا بد وأن تتضمن فرجاتها نماذج بشرية مختلفة ، وتطرق الى مواضيع اجتماعية ووطنية ، اذ لا حاجة الى ان نطيل الحديث على اهم العناصر الانسانية أو الحيوانية التي عرفها البساط ، ونقف على أشكال هذا النسوع المسرحي ، وتعاونيات رواده . بل نكفينا الإشارة الى انه ضاع جوهره لعدم تلوين نصوصه ، وانه كان مسرحا هادفا عانقه المقاربة 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 المقاربة 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 واثنائها في نطاق الحرية ، فان المغرب لم يعرف هذا النوع من المسرح الا في فترات متأخرة وذلك بعد ممارسة تجارب عديدة ومحاولة تطيرها في زوايا خاصة ترتكز على الاقتباس

- ( 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 أكتوبر ١٩٦٨ .
- ( ٤ ) محاضرة عبد الله شقرون المشار إليها .

العقلن والتأليف المحكم الذي يراعي كل المشوقات وكل الحيل الدرامية والتجديد في معالجة المشاكل اليومية .

وأما دنا قد ولجنا باب هذا المسرح « الذي نعتبر غايته الاولى ابراز العقائد والايديولوجيات والعادات والطابع 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 مسن 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 عروضاً 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 وبمكينها من نفس فوي دفع طلبة المدارس الثانوية الى تأسيس الفرق في سائر المدن المغربية نذكر منها فرقة ثانوية المولى ادريس بفاس ، وجمعية الهلال بنفس المدينة ، وجمعية نلاميذ مدرسة ابناء الاعيان بالدار البيضاء ، وجوق التمثيل السسلاوي وغيرها من الفرق التي كانت تسمى 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 فسي 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 الابداء الى خوض معركة التحرير عن طريق « الكلم » ، اذ كانت مسرحياتهم تطبعها الرموز والدلالات والالفاظ التي تلحج الى وضع حياتي مظلم فرضه الاستعمار . وبالتالي فلو كان علينا أن نحصر كل النتائج السذي اهتز له المقاربة فيما بين ١٩٢٣ و ١٩٤٠ لما تمكنا من ذلك نظرا لكثرة العروض ، بيد اننا نستطيع القول ان جل المسرحيات - باستثناء النبي وضعها ابداء مشاركة - كانت حصيلة اقتباس أو ترجمة ، حتى اذا عملت ظروف العيش ، فام بعض الابداء المحليين بكتابة مشيليات ملائمة لفترات تاريخية معينة . وفيما عدا ذلك فان الاخراج كان يقوم على النظرة الكلاسيكية « كان يعتني الممثلون بمخارج الحروف والنطق الفصيح وفواعد النحو والصرف اعتناء كبيرا . ذلك اننا كنا نجد كبار العلماء وشيوخ اللفة يحيطون بالممثلين لمراقبتهم لقويا ، ففي الرباط - مثلا - كنت تجد الشيخ المدني بن الحسني والاسناذ عبد الله الجراي . وفي سلا كان الاستاذ توفيق الخياط يعجب شديد الإعجاب بنك الحركة ويدي بدلوه في الملاحظات اللغوية والنطق الفصيح .. » (٦) .

وأما الديكور فقد كان يخلق من الجماليات البلاستيكية التي

- ( ٥ ) محمد القري شهيد الصحراء كان ألع كاتب مسرحي وكان أستاذنا بثانوية مولاي ادريس بفاس ، له مسرحيات عديدة منها : العلم ونتاجه - اليتيم المهمل - الثري العظيم .
- ( ٦ ) حمادي التونسي - المسرح الاداعي بالمغرب - مجلة « المشاهد » ١٩٦٦ .



وأما الديكور فقد كان يخلو من الجماليات البلاستيكية التي تركز على اختيار أجود المواد ، وإبراز أبهى الألوان 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 توجيها يسير في خط تصاعدي ويسهر رواده - الذين كانوا هواة في أغليبيتهم - على تقديم المحاولات الجادة باستغلال أبسط الوسائل اللازمة ، وتكديس كل الطاقات المعنوية التي كانت تدفعهم الى مواجهة الصعوبات التي أصبحت تعترض مسيرتهم اثر اعلان الظهير البربري ، وظيفان الرقابة التي كانت تحملهم على العمل في ستر ، السى ان اندلعت الحرب العالمية الثانية ، حينذاك ازدادت الرقابة حدة ونعسا : الشيء الذي أدى الى تقويض كل الجهود المبذولة واسقاط الحركة المسرحية في سبات عميق ، اللهم الا اذا استثنينا بعض العروض التي سمحت بها الرقابة في بعض المدن . وفيما عدا ذلك فان مسرح الخشبة - اذا صح التعبير - أسس متعثرا طيلة أيام الحرب المشؤومة الى أن ضمنت الاذاعة الاستمرار للمسرحيات المذاعة ردحا من زمان بعد أن قامت مجموعة من الشباب المغاربة باعداد بعض التمثيليات الصالحة ... (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 المخترنة وانعاش مسرحنا بموارد جديدة ، فمنذ سنة ١٩٥٠ تأسست فرق أخرى كفرقة « النار » في السدار 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 اعمالا فنية هامة رغم ضعف الامكانيات مما اثار انتباه الساهرين على مصلحة الشبيبة والرياضة ، وأدى بهم الى أن ينظموا في بداية سنة ١٩٥٢ تديرا مسرحيا يرمي الى تكوين عدد من الشباب 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 اول مدرسة تخرج منها ألمع الفنانين المغاربة الذين تعلموا على أساتذة أكفاء ، وتكفلوا بتسيير جمعيات الهواة وتكونت 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 - الشطاب - و - عمال جحا - و - السوارث - و - عمسي الزلط .

وتمر سنة كاملة على هذا الحدث الذي أدى الى تكوين نخبة

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

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 « البراقة » . وبعد ذلك تحل سنة الاستفلال ، تم تنتعش العلوب بشتى الامال وتوق نفوس المواطنين الى الانعناق وتحقيق ظفريات بعيدة في شتى جوانب الحياة العامة . وكان الامل الذي يراد كل المغاربة في بعث نهضة مسرحية فد دفع المسؤولين الجدد الى تنظيم تدريب هام أعسديه المشاركون مسرحية « هملت » لشكسبير ، و « أهل الكهف » لتوفيق الحكيم ، و المعلم عزوز » ، وكان هذا التدريب فد ساعد « فرقة النمثيل المغربي » على أن نظم بعناصر فنية عملت على تشخيص كل المسرحيات الجاهزة ومنها مسرحية « الشطاب » و « عمال جحا » و « مريض خاطره » التي امتازت بها الفرقة المذكورة - سنة ١٩٥٦ و ١٩٥٧ - في مسرح الامم بباريس ، وكذا في مهرجان المعرض العالمي ببروكسيل . ولا أدل على هذا الامتياز من التعليقات التي خصصتها الصحافة الباريسية للتبويه بأعمال الفرقة والتي نقطف منها ما يلي : « كان فنوم المسرح المغربي عندنا بمثابة اكتشاف . فلقد أعجب الجمهور واندھش واهتز طربا عندما شاهد عمال جحا ، والشطاب ، ولاحظ تركيبها وألوانها الجميلة . وهكذا فان المسرح المغربي الفني الحي انغمز 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 .. وانسا لمدينون لها بسهرات لن نستطيع نسيانها » (٨) .

كذلك أشادت الصحافة الاوروبية بتجربتها المسرحية وبراعة الممثلين المغاربة الذين تتوفر لديهم غرائز درامية أصيلة ، لذا فهم ان عادت الفرقة الى المغرب حتى قرر المسؤولون العناية بها وتعزيزها بعناصر فنية 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 السينوغرافية الاولى التي كان يقصدها الشباب لممارسة فنون الدراما ، وتلقن المناهج المسرحية ، واعداد التمثيليات تسم 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 المفرغ حمل وزارة الشبيبة

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

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

على انه بالرغم من تعدد المدارس التكوينية والاهتمامات التي تعاقبت على مسرح الهواة فان أعماله كانت تنقل من حين لآخر بسبب اهمال المسؤولين وقلّة الإمكانيات المادية . الا ان ذلك لم يمنع رواده من افتحام كل الصعوبات للوصول الى الاهداف المنشودة، اذ يكفي أن نتذكر ما قدمه بعض الفرق من أعمال جليبة كفرقة « العروبة المسرحية » التي لمع فيها نخبة من الممثلين والمخرجين ، وفرقة « العهد الجديد » التي يقودها عبد القادر البدوي ، و « مسرح الطليعة » بفاس ، وجمعية « الكوميديا الراكشيمية » 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 ثقافية تتجاوز 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 بالإشارة الى ان المهرجان العاشر لسنة ١٩٦٩ كان في مستوى رفيع يمتاز بجودة موارده التي توسع رصيدها لتتجاوز المسرحي المكتسب ، وتجمع بين شتى ألوان البحث الدرامي والتقنيات الفنية ، كما تكشف عن مواهب جديدة في التأليف والخراج والتشخيص . ولا أدل على ذلك من العناية الفائقة التي خصتها 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 والفائمين بأعمال المسرح .

## المسرح العمالي الاحترافي

في الوقت الذي تشتت فيه أعضاء فرقة المسرح المغربي بعد محاولاتهم تأسيس نقابة وطنية لرعاية قضاياهم ، قام الفنان « الطيب الصديقي » بتنظيم المسرح العمالي التابع للانحاد 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 يكوّنون الاغلبية الساحقة في مدينة السدار البيضاء التي كانوا يقدون اليها من المدن والقرى التي نقل فيها فرص العمل . وكان من الطبيعي - نتيجة لهذه الهجرة - أن تنشأ علاقات انسانية جديدة بالنسبة للعامل النازح من الريف ، وأن يجد نفسه أمام صراعات سياسية ، ويمارس طرقا حيانية جديدة تجبره على ترويض حياة المدينة الكبرى ، بمواجهة المشاكل اليومية والمطالبه بحقوقه ، والعمل من أجل مستقبل أبنائه .

وعليه ففي خضم هذه الحياة الجديدة كان من اللازم انشاء مسرح بروليناري يكون أشد التضامنا بقضايا العمال وأكثر قابلية للترويض عن أعباءه 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 بالاطمئنان الذي يهددهم وصنوف القلق التي ترتبص بهم ، وان يبعث أيضا الأمل في نفوسهم لينير سبيلهم » (٩) .

وبالتالي ، فما ان أخذ « الصديقي » على عاتقه انشاء مسرح من هذا الطراز حتى شرع في تقديم مسرحيات عديدة من الربيرينوار الاجنبي وذلك لانعدام نتاجات مغربية ، فكان أن صنف العمال مسرحية « الوارث » لرينيار ، و « المفتس » ( الرفزور ) لفيغول ، وييسن يوم وليله لتوفيق الحكيم ، والحسناء لكوندونني ، ومحجوبة لوليين ، وجمعية انساء لارستفان ، وفي انتظار مبروك لبيكيت ، و « فولبون » لبن جنسون ، وغيرها من المسرحيات التي كانت تعقبها منافسة طويلة بين الممثلين والمخرجين على الطريفه التي عهدناها عند « جان فيلار » . وهذا ما يدل على رغبة الفنان في خلق وعي بين طبقات العمال و « تحريضهم من أجل الاستيقاظ » واتاحة الفرصة لهم للانفتاح على المساهل وانبثاق مطالبهم وآرائهم في نطاق الحرية .

على انه اذا كان المسرح العمالي قد دشّن مسرح الالتزام ، فان المسرح الجامعي الذي كان تابعا للانحاد الوطني للطلبة والذي لم يعمر أكثر من سنة ( ١٩٦٢ - ١٩٦٤ ) كان امتدادا لهذه الحركة ، لانه كان يرمي أيضا الى تقييد الافراد والى خلق جمهور واع للمسؤوليات خارج الجامعة . وبذلك فقد كان مسرحا يهدميا سجل في المغرب بداية انطلاق الافكار التوريه الطلائعية التي تعري اطماع المستبدين من الحكام، ويطعي الاضواء على مشاكل الشعوب ومشاكل الانسان عموما . لذا فان المصرخه المديويه ضد الانفطاع والحرب النفسية التي تطوي عليها مسرحية « بنادق الام كارار » لبرتولد برخت تركت صدى بعيدا في نفوس المخرجين ، الأمر الذي دفع مدير إحدى الفاعات 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 وانكسارات عنيفة كانت تتجلى في تنافس بعض الجماعات ونال بعض البعض الآخر ، وفي اغلاق مدرسة التمثيل وعدم تمكن وزارة الشبيبة والرياضة من تحمل الالباء على فرقتها مما حدا بالممثلين « الى تعاطي البطالسة والتنقل في الشوارع طول النهار » .

بيد انه بالرغم من هذه الاحداث والمصايقات المادية التي أدت الى عملة 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 - توفيق عرض المسرح الجامعي - جريدة « الاهداف » ،

ع ٨ - ١٩ أبريل ١٩٦٤ .

عديدة ، كالمثري النبيل لمولير ، ووفاء ، والفيلسوف ، والعنكبوت ، واليانصيب ، وبولبوس فيسر ، والملك أوديب ، والفصل الأخير ، ونومنسا ، الى غير ذلك من المسرحيات التي كتبها مؤلفون مغاربة أو قاموا باقتباسها ثم قدموها بعد ذلك باسمهم الخاص أو تحت إشراف هيئة خاصة كالإذاعة أو وزارة الشبيبة والرياضة .

وكان لنجاح هذه العروض أن ظهرت مساوئ أخرى ونولدت دعوات جديدة جعلت من المسرح فنا شعبيا يجلب جماهير فيسيحة ويسمى أعلامه من الشباب الى بطوره وتطعيمه بأنفاس 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 والإخراج الذي كان في منتهى الروعة والضخامة ، خصوصا إذا علمنا أن العرض كان قد قدم في الهواء الطلق بمشاركة ٥٠٠ من الممثلين والموسيقيين والجنود .

وهكذا فإن النجاح الذي لقيه في هذه المناسبة كان مساعدا له على افتتاح جانب اللامعقول وذلك باقتباس مسرحية « أمديه او كيف نتخلص منه » ليونسكو . والواقع أن هذه المحاولة كانت امتدادا للتجربة الأولى التي عرفت الجمهور المغربي بسمويل بكيت من خلال مسرحية « في انتظار جودو » التي امتسازت لدى « الصديقي » بشخصيتها الفكرية ودلالاتها السياسية والإنسانية .

وتحل سنة ١٩٦٥ ثم يصبح « الصديقي » مديرا للمسرح البلدي بالدار البيضاء . ولم نمض 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 الإخراج الحافل بشتى التقنيات التي تستمد أصولها أساسا من معطيات أرضية تتوافق مع طباع المجتمع ومزاجه الخاص . وكان في مسيرته هذه يقدم فرجات شيقة في كل سنة كمسرحية « طالب ضيف الله » لأحمد الطيب العليج ، و « المغرب واحد » لمحمد السعيد ، و « مدينة النحاس » لنفس الكاتب ، زيادة على العروض التي عرفتها مسارح المغرب العربي الكبير في مسرحيتين هامتين هما « فسي الطريق » و « ديوان سيدي عبد الرحمن الجذوب » اللتين مكنتنا الصديقي من التربع على قمة التأليف الاصيل والإخراج المبدع .

ويمكن القول أن « مجذوب » الصديقي كان أكبر ابتكار عرفه المسرح المغربي ، ذلك أن المسرحية تتميز الى جانب طرافة الموضوع الذي يعرف بأحد مشاهير رجالات المغرب - بأبعادها الفنية التي تؤكد بصراحة أن الصديقي لم يعد يوجه أنظاره الى المغرب والسى تقنياته المعروفة ، بل أخذ يبتش أرض وطنه ليستخرج منها مسرحا شعبيا سبق لنا أن لمسنا بعض مجاله في « الحلقة » و « البساط » . ومن هنا فإن شخص المسرحية كانوا قبل بداية العرض ينتظرون قدوم المنفرجين وقد أخذ كل منهم مكانه في منصة العرض التي لم تعد الخشبية المألوفة ، وإنما أمست فسحة رحبة كسائر الفسحات التي نجدها في المدن الغربية . وحيث أن الستار لم يعد ذا حقيقة فقد كان المشولون يتجاذبون أطراف الحديث ويدخنون ويغنون ويغيسرون ملابسهم ، حتى إذا أعطيت إشارة « اللعب » انتصبوا جميعا فسي شكل حلقة وطافوا حول الشخص الرئيسي .

تلك رؤية الصديقي الى مفهوم المسرح الشعبي الذي يريد تشريعه . وإذا كان هذا الشاب قد عانق هذا اللون من التعبير ، فإنه لم يفعل

ذلك اعتباطا ، وإنما كان يعقل كل حركة بسيطة ويصوغها في قالب درامي حديث يكون في مستوى المنفرج العارف والمنفرج البسيط . وبالتالي فإن افتتاحه لمادة التاريخ لم يعد بالنسبة له « مجرد لوحة خلفية ، بل حقيقة سياسية واجتماعية تعكس بسيكودراميتها ونائق فترة معينة ومصير شعب بأكمله » .

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

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

وعليه يمكننا القول أن المسرح المغربي أصبح يسير متقدما في طريقه بعد أن أخذ الساهرون عليه يهتمون بتطوير أنواعه واعطائها القالب الذي يتناسب مع أذواق الناس . لذا فإذا كانت حركتنا المسرحية قد نشطت كثيرا في السنوات الأربع الأخيرة فإن ذلك راجع الى مجموعة الفنانين الكبار أمثال الصديقي ، وعبد الصمد دينيه ، وأحمد الطيب العليج الذي أعد مسرحنا بنتائج عديدة « تفيض بالكلمة السحرية الجذابة والاحداث المثيرة والمفارقات الملتزمة » مما جعله كانيا مقتنرا ومقتنسا بارعا يحسن استغلال الأشعار العامية واستعمال الاساليب الساخرة والمنلوجات الطويلة .

الا انه وبلا لاسف حدث تصدع في فرقة العمورة بسبب اهمال الدولة لشؤون المسرح بحيث توفقت فرص الابتكار في نطاق مؤسسة وطنية تحتضن المع المواهب المغربية ، فلم يعد المسرح مفتتحا الا على ما يعيد تقديمه الطيب الصديقي من نتاجات معروفة . بيد أنه في الايام الأخيرة قامت وزارة الثقافة بتأسيس « مسرح الفناع الصغير » الذي قدم مسرحية « المعطف » بعد أن اقتبسها العليج عن غوغول ، ثم قدم أيضا مسرحية « القنبلة » لارتور فرانكوير ، و « السلاحف » لنيل لحو .

وفيما عدا ذلك فإن الحركة المسرحية كادت أن تفرق في سبات عميق لولا وجود الصديقي الذي اقتبس « قدور وغندور » عن اربال ثم أخرجها تلميذه « الزوجي » ، وكذا وجود عبد القادر البسودي 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 الاصيل . والحقيقة أن المغرب لا يتوفر فقط على هذا النوع من المسرح التشخيصي الكبير،

بل هناك المسرح الصغير ( الكرايز ) الذي يوجه الى الاطفال ويسعى الى تثقيفهم . وبما انه أصبحت لدينا مكاسب عديدة في ميدان التعبير الدرامي فقد كان من المفروض أن يوجه الادباء أنظارهم الى الكتابة الدرامية مما جعلنا نتوفر اليوم على مجموعة من الشباب الذين كتبوا اما المسرحية الشعرية كعلاء الخياري وحسن الطربيق وعلي الصقلي ، أو المسرحية النثرية التي ورث أصحابها أساليب اعلام المسرح عن طريق الاطلاع ، ثم عملوا على تطويرها في مهارة للتعبير عن الواقع الحيواني ، وتعربة الوجود الانساني ، ونعمق حياة الافراد . ومن هؤلاء محمد ابراهيم بوعلو ، وعبد القادر السميحي ، ومحمد عبد السلام الحبيب ، ومحمد براءة ، وبنسالم حميش وغيرهم .

واخيرا فاذا كان التأليف المسرحي قد بدأ حياته بتقليد الشرق العربي ، ثم انقل بعد ذلك الى الترجمة والافنباس أو القربة ، فان ذلك كان سببا الى التحصيل وادراك مرحلة الاصاله اذ اصبحنا اليوم نتوفر على محاولات عديدة ونتاج مغربي صرف . ويكفي ان نشير - للدلالة على ذلك - الى ما عرفته مهرجانات الهواة الاخيرة والعاشر منها على الخصوص من ابتكارات طلائعية نعمت بلغة الحادث وسمو الفكرة ، وكذا الى مسرحية « الاكباش يتمنون » التي نالت اعجاب الجميع في المهرجان الافريقي الاول المنعقد بالجزائر في صيف سنة ١٩٦٩ .

ومما نجد الإشارة اليه ان المقاربة أخذوا يسعون الى تأصيل أعمالهم وذلك من خلال ما رأيناه من ابداعات فنية كمرحبة «الجران» التي قدمتها فرقة « الصديقي » في بداية هذه السنة على خشب بعض المسارح القريبة وكذا في الجزائر ، ومرحبة « الموسم » لنبيل لعلو ، و « السعد » لاحمد الطيب العلي التي شخصتها احدى الفرق السورية على مسرح الفياني .

وباختصار فان المقاربة جربوا كل الانواع الدرامية بما في ذلك المسرح الكلاسيكي والداريخي والملحمي والاسنراضى والفكري والتجريبي ومسرح القهوة الخ . . . على ان الجمهور لا يزال بعيدا عن استيعاب بعض التعابير المستحدثة لتخلف ذوقه الفني نتيجة تفشي الجهل ، وعليه فان من واجب المسؤولين في الدوائر الحكومية ان يأخذوا بعين الاعتبار كل هذه المكاسب والطاقت وأن يضعوا تخطيطا لحركتنا المسرحية قصد تنظيمها وتحديد امكانياتها حتى نتجاوز مشاكل الاعتمادات المالية والتجهيزات ، وتكوين الاطر وبناء المسارح واعداد المنفرجين على الخصوص ، ونمهد الطريق امام العاملين في هذا الحقل الفني الذي يعتبر أسس الفنون واكثرها التصافا وعلاقة بأفراد المجتمعات .

حسن المنيعي

المغرب

## كُلُّ الشَّيْءِ لِلَّهِ عَزَّ وَجَلَّ

### للتأليف والترجمة والنشر

صدر حديثا عن

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

- اخلاق القرآن : للدكتور احمد الشرباصي

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

- صراع : للدكتور احمد الشرباصي

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

- الطريق : للاستاذ محمد الخطيب

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

- فلسفة الحركة الوطنية التحريرية : للاستاذ نسيب نمر

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