

2012

محمد الكفاط بين هاجس التجريب والارتجال المسرحي

سعيد كريمي
الكلية المتعددة التخصصات، الرشيدية، المغرب

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat>



Part of the [Arabic Language and Literature Commons](#), and the [Comparative Literature Commons](#)

Recommended Citation

"محمد الكفاط بين هاجس التجريب والارتجال المسرحي" (2012) سعيد كريمي, Dirassat: Vol. 15 : No. 15 , Article 8.

Available at: <https://digitalcommons.aaru.edu.jo/dirassat/vol15/iss15/8>

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Dirassat by an authorized editor. The journal is hosted on [Digital Commons](#), an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aarj.edu.jo, marah@aarj.edu.jo, u.murad@aarj.edu.jo.

1- مفهوم التجريب في المسرح :

1-1- التجريب : المعنى اللغوي

جاء في "لسان العرب" لابن منظور في تعريف "التجريب" أن "جرب الرجل تجربة: اختبره، والتجربة من المصادر المجموعة [...] ورجل مجرب قد عرف الأمور وجربها. فهو بالفتح مضرس وقد جربته الأمور وأحكمتها" (1)...

أما الفيروز أبادي، فيورد في "القاموس المحيط" (باب الباء - فصل الجيم) أن "جربه تجربة اختبره، ورجل مجرب كمعظم بلي ماكان عنده، ومجرب عرف الأمور، ودرهم مجربة موزونة [...] وجرب كفرح هلكت أرضه، وزيد جريت إبله، و المجرب كمعظم الأسد" (2).

نلاحظ أن هذين التعريفين المعجميين لا يشفيان الغليل، ولا يفيان بالمطلوب، إذ يقتصران على إعطاء بعض المعاني القريبة من الكلمة المشتقة من الجذر (ج.ر.ب)، وهي في معظمها صفات.

وإذا استقصينا معجم Le petit Robert، فإننا نجد أن كلمة تجريبي Experimental تفيد كل "ما هو قائم على التجربة العلمية. وما يستعمل التجريب بشكل تلقائي. كما تطلق على من يمتلك خصائص تجربة ما. ويتمثل المنهج في الملاحظة والتصنيف والفرضية والمراجعة بواسطة تجارب متتالية. والعلم التجريبي هو الذي يستخدم التجربة العلمية، دراسات وبحوثا علمية..." (3).

يقترن التجريب إذن بالعلوم الحقة التي تتبنى المنهج التجريبي في تعاطيها مع كل شيء. ولا يمكن الحكم على علمية شيء ما إلا إذا خضع لقوانين ومقتضيات هذا المنهج المتميزة بالدقة والصرامة. إلا أن هذا التعريف يجعل التجريب حكرا على العلم، في حين أنه يرتبط بالحياة بشكل عام بالنظر إلى طبيعتها المتجددة والمتغيرة. كما صار اليوم ملتصقا حتى بالآداب والفنون والعلوم الإنسانية .

(1) ابن منظور، لسان العرب، دارالكتب العلمية. بيروت 1991 د.ص 261-262.

(2) الفيروز أبادي: القاموس المحيط. ج1. دار التراث العربي. ط1. بيروت. لبنان. 191. ص. 170.

(3) Le petit Robert. Dictionnaire de la langue Française. Le Robert 1990 P:733

وهذا ما يجعل مفهوم "التجريب" من المفاهيم الإشكالية الغامضة والمحتملة لأكثر من تعريف وتأويل. فهو مفهوم مراوغ و منفلت، وكل واحد يحاول مقاربته من زاوية محدودة. على هذا الأساس، سنحاول ملاسته من رؤى مختلفة قبل أن نقف على المعاني والدلالات التي اتخذها في مجال المسرح.

2-1- التجريب : المعنى الاصطلاحي.

من الملاحظ أن التجريب مفهوم واسع يمتد ليشمل جميع الفنون والعلوم، وكل أنماط التفكير والتطير... حتى أن العلوم الحقة ما كان لها أن تصل إلى ذروة تطورها إلا بفضل اعتمادها على المنهج التجريبي الذي يركز على الخطوات المعروفة، أي الفرضية، والملاحظة، والتجريب، واستنتاج القاعدة.

وإذا كان التجريب في العلوم يتفق مع التجريب في الفنون من حيث إنه لا يمكن اعتبار ما يصل إليه التجريب فيهما مطلقا، فإنهما يختلفان في أن التجريب في العلوم ينسخ حديثه قديمه، أما التجريب في الفنون، فإنه لا ينفي الأشكال السابقة عليه، وإنما يجدد الرؤى وينوع الأساليب. إنه اختبار مستمر للأفكار والأشكال والأدوات. يضع كل شيء تحت الاختبار، فينتج إبداعات تجسد انحرافات متطرفة عن مسار تقاليد الأساليب المسبقة.

إن التجريب هو الطليعة والتجديد والابتكار، وهو محاولة لتلمس أدوات التعبير الجديدة لتحقيق التواصل مع الجمهور. ولأن التجريب يحتفي بالتنوع والاختلاف، فهو لا يستخدم اللغة المقيدة، بل يختار وضع الأسئلة المقلقة، لأنها معياره الوحيد، وليس معطيات الأجوبة.

وقد حاولت كل الفنون والأجناس الأدبية النسج على منوال العلوم الحقة باتباع مسلكية التجريب لتجاوز ذاتها، وتطوير إواليات اشتغالها. في هذا الإطار، يمكن الوقوف عند رأي أدونيس الذي يعرف التجريب في "زمن الشعر" بقوله "إنه المحاولة الدائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة، أو التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة. وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا وحركيا"⁽⁴⁾.

يربط أدونيس التجريب بالابتكار والخلق ومحاولة التخلص من الجاهز والنمطي، وزعزعة الساكن والثابت بغية تحريك بنى ومضامين القصيدة الشعرية حتى تستجيب

(4) أدونيس : زمن الشعر، دار العودة . بيروت . الطبعة الثالثة . 1983 . ص.287.

لأسئلة المرحلة الراهنة، وتواكب التحولات السريعة التي يعرفها العصر. وبفضل التجريب، استطاع الشعر العربي الحديث أن يحقق قفزة نوعية و يواكب جل التخريجات الجمالية التي يعرفها هذا الفن الرفيع.

وهذا ما ينطبق كذلك على الرواية العربية التي تطورت بشكل ملحوظ، مستثمرة التراث السردى العربي، ومستفيدة من الرواية الغربية التي جدت نفسها واكتسحت المشهدين، الأدبي والفني. وما كان للرواية أن تجد لها موطئ قدم إلى جانب الشعر لولا استنادها على التجريب المعقلن والممنهج. يقول محمد براءة : "إن التجريب لا يعني الخروج عن المألوف بطريقة اعتباطية، ولا اقتباس وصفات وأشكال جربها آخرون في سياق مغاير. إن التجريب يقتضي الوعي بالتجريب، أي توفر الكاتب على معرفة الأسس النظرية لتجاوز الآخرين وتوفيره على أسئلته الخاصة التي يسعى إلى صياغتها صوغا فنيا يستجيب لسياقه الثقافي ورؤيته للعالم. هذا الوعي بالتجريب، يضمن للكاتب أن يتعامل تعاملًا خلاقًا مع حصيلة الإنتاجات القصصية سواء انتمت إلى التراث أو إلى الدخيرة العالمية الحديثة. ومن ثم، فإن محاورة النصوص الأخرى والتفاعل معها، بل والاستفادة من منجزاتها الفنية تصبح مخصصة ومولدة لأشكال جديدة أو قديمة أو حديثة، في صوغ مضامين ورؤيات مغايرة"⁽⁵⁾.

إن التجريب عكس المصادفة والارتجال المجاني، إذ يقتضي في المقام الأول استيعابا شاملا وتمثلا واعيا للكائن قبل اقتراح الممكن والمحتمل. وبدون ذلك، فإنه سيكون مجرد نزوة راودت صاحبها فخالف المألوف ليعرف فقط، ويحسب تجاوزا على صفوف المجددين ...

إن التجريب إذن ليس حكرا على المسرح، بل هو منهج عام وشامل تستفيد منه جل العلوم والفنون، كل حسب حاجته ورؤيته.

1-3- التجريب المسرحي ثورة وتفجير لثوابت المسرح

إن المسرح هو الحياة، و الحياة هي المسرح، و هذا يعني أنه ليست هناك نمطية يمكن أن يعيش عليها الإنسان طوال حياته، لأنه يحاول طول الوقت ويجرب. و بالتالي، فليس هناك مسرح تجريبي، بل إن المسرح تجربة متجددة كما هو الحال بالنسبة إلى الحياة.

(5) محمد براءة : (القصة القصيرة :العودة-التجريب-السيرورة) نقلا عن محمد أمنصور : خرائط التجريب الروائي . مطبعة أنفوبرانت . ط.1 فاس 1999. ص.24.

وإذا استقصينا باتريس بافيس P.Pavis فإننا نجده يعرف التجريب المسرحي بقوله : " غالباً ما يتجاوز التجريب التعديل [...] Remaniement وبالنسبة إلى الكثيرين، فإن مفهوم التجريب المسرحي يوحي فقط بالتجديد على مستوى التقنية الهندسية والسينوغرافية أو السمعية، في حين أن التجريب يجب أن ينصب أولاً على الممثل والعلاقة مع الجمهور، ومفهوم الإخراج المسرحي، أو إعادة قراءة النصوص، والنظرة إلى التلقي المتجدد للحدث المسرحي. ويجب ألا ننسى بالضرورة انعكاس التطورات التقنية على مجرى العرض" (6).

يربط باتريس بافيس التجريب المسرحي بالتجديد على كافة المستويات المكونة للعمل المسرحي، خاصة لعب الممثل، وتلقي الجمهور للفرجة المسرحية، وكذا الإخراج والإبداع في توظيف الوسائل التقنية لخدمة العرض المسرحي. دون إغفال القراءة الناقدة والواعية للنصوص المسرحية التي يشتغل عليها المخرج، سواء تعلق الأمر بنصوص مسرحية جاهزة، أو نصوص تنتمي إلى أجناس أدبية مختلفة - شعر، رواية، قصة ... - وتتم مسرحتها.

إن التجريب يعني بالضرورة التجديد، وهو ليس مدرسة أو اتجاهاً مسرحياً يظهر في فترة معينة ثم يختفي بعد ذلك، بل إن عمر التجريب يقترن بعمر المسرح نفسه.

فمنذ شسبيس Thésipis و سوفوكل Sophocle عرف المسرح تغييرات وتطورات، وبالتالي تجريباً على مستوى الأشكال والمضامين. وهو ما يثمنه بافيس حين يقول إنه "سيكون من باب الاعتبار التاريخ لبدائيات مسرح تجريبي، ذلك أن كل شكل جديد هو تجريبي بالضرورة بمجرد أنه لا يكتفي بإعادة إنتاج الأشكال والتقنيات الموجودة. وبمجرد أنه لا يعتبر المعنى وإنتاجه مفهوماً بشكل قبلي. ومع ذلك، نتفق على اعتبار خلق أندري أنطوان A. Antoine للمسرح الحر، ومسرح الأوفر T. de l'oeuvre للنيان بو Lugué Poe بمثابة عقد ازدياد مسرح قائم على الإخراج" (7).

من الصعب جداً ربط التجريب المسرحي بفترة زمنية محددة، أو بظهور تيار مسرحي معين، مادام أن التجريب يعني البناء على أنقاض الكائن واستشراق الممكن والمحتمل.

أما ميشيل كورفان Michel Corvin فيذهب إلى أن "المسرح التجريبي ليس جنساً ولا حركة فنية محدودة في الزمن. إنه بالأحرى مفهوم يمكن أن نوضحه بشكل واسع عبر

(6) Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre. Ed sociales Paris 1987 P : 409.

(7) Ibid : 409

محاولات فردية متنوعة لا تمثل أي وحدة فنية ولا تتجمع في أي مدرسة. ويجب أن نفرق بين المسرح التجريبي والمسرح الطليعي رغم أن ذلك ليس سهلاً دائماً. لأن مفهوم التجريب المسرحي أكثر جدة رغم أنه لم يحدد تاريخياً. فالمسرح التجريبي (أو البحث) ليست له نزعة تجارية ولا حتى جمهورية. ومبدؤه الأساسي الإيجابي الوحيد هو فرض التجديد النسقي عن طريق هدم السنن Codes" (8).

ينفي كورفان كون التجريب شيئاً نمطياً يمكن إمساكه أو محاصرته، أو إقحامه في مدرسة معينة أو اتجاه محدد. كما يشير إلى صعوبة التفريق بين المسرحين التجريبي والطليعي. ذلك أن مفهوم الطليعة يكاد ينطبق على التجريب، إذ كل مسرح طليعي يتضمن بالضرورة نوعاً من التجريب بالمفهوم العام للمصطلح، كما أن كل مسرح تجريبي هو كذلك طليعي بالنظر إلى كون الطليعة هي القطيعة مع الأساليب والمناهج القديمة، واقتراح أساليب أخرى أكثر تقدماً وتطوراً وحادثة، سواء كان ذلك في المجال السياسي أو الاقتصادي أو الاجتماعي أو الفني.

ولعل اتساع مفهوم التجريب المسرحي وانفتاحه هو ما دفع ببرتولد بريشت إلى القول بأن "كل دراماتورجية لا أرسطية هي بالضرورة تجريبية" (9).

إن معيار تصنيف المسارح إلى تجريبية، وأخرى غير تجريبية بالنسبة إلى بريشت هو التزامها ووفائها للشعرية الأرسطية أو خروجها عنها.

وعليه، فإننا نتفق مع سعيد الناجي في تصنيفه للتجريب المسرحي إلى تجريب عفوي مرتبط بطبيعة المسرح المتجدد، وتجريب وضع على عاتقه التمرد والثورة على المسارح الكلاسيكية. يقول في هذا الإطار: "أما التجريب الذي نقصده، فهو عملية تثوير للمسرح وتفجير ثوابته في الغرب منذ أواخر القرن التاسع عشر، والتي أرست دعائم حادثة مسرحية متميزة مازالت قيد الإنجاز [...] وإذا تحدثنا عن التمييز بين هذين المفهومين للتجريب، فنحن لانقصد إحداث القطيعة التامة بينهما، إذ يرتبطان بوشائج تحصر الفرق في أن المفهوم الأول يشير إلى التجريب العفوي، فيما يشير الثاني إلى التجريب باعتباره عملية مقصودة وعقلانية تركز على رؤية محددة وعميقة، إن لم نقل فلسفية، لتغيير قواعد المسرح المتعارف عليها" (10).

(8) Michel Corvin : Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Bordas. Paris 1991. p : 316.

(9) -Ibid (Cité Par M. Corvin). P : 316.

(10) سعيد الناجي : التجريب في المسرح. مطبعة دار الرشاد المغربية ط 1. البيضاء 1998. ص 7/7.

لقد التصق التجريب بالمسرح على مر التاريخ، إذ إن طبيعة هذا الفن المفارق تقتضي التجديد والإضافة. لكن الضرورة المنهجية تلزمنا بجعل التجريب المسرحي بالمفهوم الحديث للمصطلح يرتبط ببزوغ فجر الإخراج المسرحي مع المدرسة الطبيعية ورأدها أندري أنطوان صاحب المسرح الحر.

هذا النوع من التجريب الجريء بدأ يحقق قطيعة مع الموروث الأرسطي، ويؤرخ لميلاد تجارب جديدة تبذل في الأشكال والمضامين، وتتجاوز ذلك إلى طرائق تلقي الفرجة...". لكن مهما كانت كل محاولات التجريب المسرحي، فإنها تشغل على استكشاف وتجديد قدرات الفضاء والزمن حول سحر الصورة، وتمجيد الجسد بوصل أو فصل هذه الاتجاهات الثلاث...⁽¹¹⁾.

غير أن محمد الكفاط بعد أن عمد إلى تقسيمه التجريب إلى عام و خاص، يلفت الانتباه إلى طبيعته المتغيرة والمتعددة بتعدد العروض والتجارب. وبالتالي، نسبة كل تعريف وارتباطه بتجربة معينة سواء كانت جماعية أو فردية. يقول في هذا السياق: "يبدو أن كل تجريب سواء كان عاما أو خاصا يمكن أن يأخذ تعريفه بعد أن يتبلور على يد فرد محدد أو مجموعة بعينها. ولاشك أن استمرار نفس التجريب يدعو إلى تعديل التعريف كلما تقدمت خطوات التجريب. وهكذا فإن التعريف إضافة إلى كونه يأتي من بعد فإنه يظل متحركا مالم تتوقف عملية التجريب نفسها"⁽¹²⁾.

وهذا الرأي ينم بالفعل عن ارتباط صاحبه بالممارسة المسرحية ودخوله باب التجريب من بابه الواسع. كما يمكن اعتباره أيضا استنتاجا وخلاصة تم التوصل إليها بناء على تجربة فعلية عميقة في العمل المسرحي.

ويرى عبد الكريم برشيد أن "التجريب هو فعل يتحرك و يمشي، وذلك باتجاه الممكن واتجاه الآتي، وباتجاه المفترض. إنه رهان على حقائق غائبة أو خفية أو ملتبسة. وان أقصى ما يمكن أن يصل إليه هذا الفعل هو المحال [...] إن التجريب هو بالأساس فيض من الممكنات والاحتمالات، إنه مغامرة قد تكون ناجحة وقد تكون فاشلة، وما أكثر المحاولات التجريبية الفاشلة في تاريخ العلوم والفنون والصناعات"⁽¹³⁾.

(11) Michel Corvin : Dictionnaire encyclopédique du Théâtre op. cit. P :316

(12) محمد الكفاط. التجريب ونصوص المسرح. آفاق. مجلة اتحاد كتاب المغرب .3. خريف . 1989 ص. 22.

(13) عبد الكريم برشيد : المسرح والتجريب و المأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والإيديولوجيا مجلة فصول (المسرح و التجريب ج1) م3 -ع 4 شتاء 1995 ص 16.

وبالفعل، فإن التاريخ البشري سجل مجموعة من التجارب التي لم يكتب لها النجاح في شتى الميادين. إلا أنه لولا التجريب والتجريب المعاد والتمسك بخيوط الآمال الضعيفة لما تقدم العلم، ولبقي الإنسان يهيم في ظلمات الجهل والبدائية والتخلف.

وما دام التجريب يروم تغيير البنيات القائمة والثورة عليها في أفق خلق بنيات أخرى بديلة، فإن هذا يستدعي توفر الشروط الذاتية والموضوعية الملائمة لكي يتبلور هذا الفعل ويترجم على أرض الواقع.

ولا يمكن للتجريب الذي يقتزن بالحرية والجرأة أن يعيش داخل أنظمة ديكتاتورية محافظة همها الوحيد هو الهاجس الأمني، وقمع كل الأصوات المناوئة التي تنادي بالتححرر والانتقال من ربة سياسة الإرهاب والتركيع. يقول جابر عصفور: "إن التجريب المسرحي (كفعل التجريب بوجه عام) لا يمكن أن يتأصل في بلد بينه وبين عتبات الديمقراطية أشواط بعيدة. ولا يمكن أن يوجد على سبيل الحقيقة لا المجاز في قطر لا يسمح للمرأة بالصعود إلى خشبة المسرح. ولا يزدهر في دولة لا تسمح مؤسساتها بوضع المسلمات موضع المسألة [...] ولن يصل التجريب إلى حده الأدنى في المجتمع الذي يجمع فيه النقل نقيضه العقل، أو تكون السيادة للتقليد على الاجتهاد، والاتباع على الابداع، والتعصب على التسامح، و التمايز على المساواة، والتصديق على المسألة، والإجابة المطلقة على السؤال المفتوح"⁽¹⁴⁾.

والتاريخ شاهد أن المسرح عرف فترات مد وجزر تبعا لنوع الحريات التي كانت سائدة في مختلف المجتمعات. فالعصر اليوناني مثالا يعد من أبرز العصور التي ازدهر فيها المسرح وبلغ ذروة الكمال والنضج، وهي مسألة طبيعية لأن الديمقراطية الأثينية أبت إلا أن تفتح دراعها لكل أشكال الإبداع والاجتهاد والخلق.

وانطلاقا من كون التجريب في المسرح هو النبو والخروج عن القاعدة والمألوف، فإن هذا يضفي عليه طابع الخلق والابتكار والحركة. وهذا العمل الدؤوب لا يمكن أن يتم بشكل فردي، وإنما تشترك في صنعه الجماعة، حيث يساهم كل واحد من موقع اختصاصه ليتم التوصل في النهاية إلى عمل متكامل.

(14) جابر عصفور: التجريب المسرحي في حياته. مجلة فصول (المسرح والتجريب ج 2) 14-ع 1 ربيع 1995 ص 9.

ويرى عبد الرحمان بن زيدان أن "التجريب إصرار على الفعل المسرحي البديل الذي يحدث اللغة والرؤيا والذوق والصورة والحركة بممارسات لاتعطي الاعتبار إلا للجماعة باعتبارها وعيا يحقق وجوده في العمل الجمعي، وفي المشاركة الجماعية المنتجة في تكوين عمل جماعي يلغي ديكتاتورية المؤلف/النص الأدبي/نص العرض. ليعطي لكل عناصر الفرجة ابداعيتها وحركيتها وشفافيتها داخل خطاب قائم على حيوية الجماعة في المشاركة وفي الانتاج الفني والجمالي الدال على فعل التحول في كتابة النص وفي إخراجه وفي تقبله" (15).

وعليه، فإن التجريب المسرحي نشاط جمعي رغم أن البعض يربطه بأسماء بعض الأعلام المسرحية التي تركت بصماتها واضحة في تاريخ المسرح. وهو ليس "موضة" أو ترفا أو هلوسة، بل هو هوس بالاقلاع الجمالي والمعرفي على حد سواء.

كما أنه أيضا فعل بعيد عن العشوائية والطوباوية، ذلك أن "الاستراتيجية الأساسية للتجريب هي تثوير وعي المتلقين، وتحويل الوعي الثائر إلى وعي ضدي، نقدي، لايف عن مسألة كل شيء ابتداء بحدوده بوصفه وعيا، وانتهاء بحدود اللغة -النظام-السلطة-القوة. وإذا كان الفعل التجريبي للمسرح يجسد طبيعته الحوارية المتعددة على كل المستويات مؤكدا مشاركة المتلقين فيه، فإنه يجسد توترا قائما في عقول هؤلاء المتلقين و أفئدتهم..." (16).

ويبدو أن المسرح ظل وفيا للتقاليد الأرسطية التي بقيت لفترة طويلة من الزمن دستورا مبعجا من قبل كل المسرحيين، إلى أن بدأت تلوح في الأفق بعض التوجهات الجديدة التي عملت على خرق القاعدة واتباع مناهج مغايرة في التأليف النصي واللعب الركحي، "إلا أنه يمكن أن نؤكد أنه لا يقوم "بالتجريب" إلا من يعرف قواعد المسرح الأساسية ولا يقترب من تلك المساحة - أي مساحة التجريب المحرمة والمفترى عليها - إلا كل واع تماما بتراث فن المسرح والدراما، ويتطور هذا الفن. فالتجريب لا يتم القيام به من حيث إنه تجريب فقط [...] وإنما لأن هناك حاجة فنية ملحة تدفع المخرجين إلى محاولة تجريب خلق أشكال مسرحية أغنى وأعمق من الأشكال السابقة عليهم..." (17).

(15) عبد الرحمان بن زيدان : خطاب التجريب في المسرح العربي. مطبعة سندي. الطبعة الأولى . مكناس. 1997.ص.8.

(16) جابر عصفور : التجريب في حياتنا . مجلة فصول (المسرح و التجريب ج 2) مرجع سابق. ص.8.

(17) عصام عبد العزيز : التجريب والشكل الشعري المقدس . مجلة فصول (المسرح التجريب ج 1) مرجع سابق . ص 122.

ورغم كون التجريب المسرحي ليس في متناول كل من هب ودب، بل يقتضي معرفة شاملة ومعقدة بالمسرح، ورغم أنه لا يتم اللجوء إليه لذاته ومن أجل ذاته، وإنما لتحقيق أهداف فنية جمالية أو فكرية إيديولوجية، فإنه يبقى مع ذلك مفهوما إشكاليا يرتبط فهمه بالكوّة التي يطل من خلالها المهتمون بفن المفارقات على هذا الفعل، و الغايات التي يتم من أجلها اللجوء إليه.

2- التجريب المسرحي المتحرك والشامل عند محمد الكفاط:

يعتبر المرحوم محمد الكفاط من طينة المسرحيين المغاربة القلائل الذين فهموا منذ وقت مبكر أن المسرح يرتكز في حاضره ومستقبله - بل حتى في ماضيه - على التجريب والتجريب المعاد. وما كان للمسرح أن يصير على النحو الذي نراه عليه اليوم لولا تمرده على الثوابت، وإعلانه العصيان على كل أشكال الجمود والتقييد والتصفيد.

وإذا كان التجريب ينطوي في بعض معانيه على التجديد والتطور والتجاوز، فإن أعمال المرحوم الكفاط كانت في معظمها فتوحات وإشراقات تتطلع إلى آفاق جديدة وتترفع إلى خلق الممكن والمحتمل بدل تكرار الكائن والمتداول. كما أنه لم يتبن ممارسة التجريب لذاته ومن أجل ذاته، بل اتخذها فقط جسرا لتتقيح "ال قالب المسرحي" المغربي ومده بتخريجات فنية وجمالية جديدة سواء تعلق الأمر بالكتابة الدرامية أو الكتابة السينوغرافية. ولعل شمولية المرحوم - كونه مؤلفا ومخرجا وممثلا وناقدا - وإلمامه بإليات اشتغال فن المفارقات هو ما جعله يركب موجة التجريب ويتحمل نتائج وتبعات هذه المغامرة التي وصلت في بعض أعماله حد "المقاومة". وعليه، فإن نظريته إلى التجريب اتسمت بالعمق المعرفي وحسن تمثل هذا المفهوم المنفلت والمتغير باستمرار.

يقول المرحوم في هذا الصدد : "يبدو أن كل تجريب سواء كان عاما أو خاصا يمكن أن يأخذ تعريفه بعد أن يتبلور على يد فرد محدد أو مجموعة بعينها. ولاشك أن استمرار نفس التجريب يدعو إلى تعديل التعريف كلما تقدمت خطوات التجريب. وهكذا فإن التجريب إضافة إلى كونه يأتي من بعد، فإنه يظل متحركا ما لم تتوقف عملية التجريب نفسها" (18).

ولرفع اللبس عن مفهوم التجريب قسمه المرحوم إلى عام وخاص، ذلك أن الأول تلقائي ومرتبطة بالمسرح منذ نشأته عند اليونان، حيث إن سوفوكل Sophocle تجاوز ما قام به ثيسبس Thespis، ثم أتى يوريبيد Euripide وأضاف أشياء جديدة إلى اجتهادات

(18) محمد الكفاط : التجريب ونصوص المسرح، مجلة آفاق ع. 3. خريف 1989. ص: 22.

سوفوكل...⁽¹⁹⁾. وهكذا دواليك. ومع توالي الحضارات والعصور تعددت التجارب المسرحية واختلفت باختلاف الثقافات والأسس الفنية والمعرفية والجمالية ولو بشكل عفوي، إذ أن محاولة التقيد بالشعرية الأرسطية والنسج على منوالها يفضي دائما إلى نسخة "مشوهة" وغير متطابقة مع النسخة الأصلية. وهذا يعني أن هناك إضافات و"رتوشات" تقود في نهاية المطاف إلى نوع من التجريب التلقائي ما دام المرء لا "يستحم في النهر مرتين". وهذا ما حمل المرحوم على اعتبار سيرورة المسرح عبر التاريخ تجربيا بالمفهوم العام للكلمة.

وهناك في المقابل التجريب الخاص الذي هبت به رياح الحداثة الغربية، والذي دشنه أندري أنطوان André Antoine، وتبعه بعد ذلك ألفريد جاري Alfred Jarry وأنطونان أرطو Antonin Artaud وبرتولد بريشت Bertold Brecht ...

واللافت للانتباه أن المرحوم لم يجعل التجريب حكرا على النص أو العرض، بل جعله يشملهما معا، إذ يضيف قائلا: "ومهما يكن من أمر النص الدرامي، والنص السينوغرافي عندنا، فإنني أعتقد أن التجريب في مفهومه الشامل لا يهتم بالتمييز بين النصين بقدر ما يهتم بكل العناصر التي تكونهما. انه ينطلق من الحرف في النص الدرامي، مروراً بالكلمة والجملة والحوار واللغة ... ومراراً بالنص السنوغرافي بما يعينه من ديكور وملابس وأكسسوار وإضاءة ومكياج وحركة وصوت وصمت إلخ... جريا وراء البحث حتى وكأنه يبدو بحثا من أجل البحث"⁽²⁰⁾.

وهذه النظرة إلى التجريب هي محصلة عمل طويل في الممارسة المسرحية، وليست إفرازا فقط لبيداغوجية أكاديمية صرفة تمرست على حسن نظم الكلمات والجمال. ذلك أن المسرح هو انصهار وتكامل لكل العناصر التي أوردتها المرحوم في تعريفه للتجريب. وهو عندما كان يشرع في كتابة نصوصه كان يستحضر دائما كونه يجرب ليقدم إضافة نوعية للمشهد المسرحي المغربي الذي يحتاج إلى مراكمة مجموعة من الأعمال المتميزة حتى يمكنه تشييد مسرح واضح المعالم والقسمات، عربي الجذور وإنساني المظاهر. كما أنه يعي جيدا أن النص ما هو إلا بداية للعمل المسرحي وليس نهاية له. وهذا يعني أنه كان يكتب بعين المخرج المؤلف أو المؤلف المخرج الذي سيفجر كلمات النص لحما ودما على الركب. ويزرع الروح ويجعل الحياة تدب في الأوراق الجامدة الخرساء.

(19) Robert Pignarre. Histoire de la mise en scène P.U.F. 1975. P: 15/16.

(20) محمد الكفاط : التجريب ونصوص المسرح . مجلة آفاق. مرجع سابق.ص: 22.

لم يكن محمد الكفاط رحمه الله من قوم "تبع"، بل اختار لنفسه طريق التمرد السلمي الهادئ بنزوعه نحو التجريب وثورته على المسارح التجارية الارتزاقية التي أفسدت أذواق الجماهير وقدمت نموذجا سيئا عن أب الفنون للناس البسطاء. ومن الطبيعي أن زيغه عن الخط الرسمي للمسرح الكائن، جعله لسنين طويلة يناضل على الهامش. ولم يستطع فرض أسلوبه ومنهجه الطبيعي الذي يتعارض جملة وتفصيلا مع ما يروج داخل الساحة المسرحية المغربية حتى في ظل العهد الجديد!. وكان ينظر إليه دائما على أنه من نخبة "الخوارج" التي يجب مجابقتها أو على الأقل تهميشها وإقصاؤها ما دامت خارج اللعبة. "وكان من الطبيعي أن ترتفع الصرخات والصيحات مهاجمة التجريب، فالتجريبيون هم الهراطقة الجدد، الملاحدة الحمر، الفوضويون التمديريون، دعاة الفتنة، غارسوا الفواية، مضرمو الحرائق. وكان ذلك كله طبيعيا. فالتجريبيون هم الممسوسون بالتغيير، المهووسون بتمرد الوعي الضدي، محطمو الأوثان، الحالمون بالمستقبل الأنقى الذي يظل في حاجة إلى الكشف [...] وحين يوجد التجريبون يوجد نقيضهم، وتتحرك الأوثان التي تخشى منهم" (21).

إن خطيئة المرحوم الكبرى هي أنه وضع المسرح المغربي موضع مساءلة وتسليح بالشك الديكارتي وبروح التمرد والمغامرة والتطلع إلى المستقبل، واستبدل قيود النقل بالأفق المفتوح للعقل. وبذلك دخل في صراع مفتوح مع المتطفلين على المسرح والذين اتخذوا هذا الفن مطية لتحقيق مآربهم الآنية دون مراعاة الرسالة الإنسانية الطاهرة التي خلق المسرح من أجلها.

لم يكن المرحوم يمارس التجريب كترف فكري، ولا إشباعا لرغبات أو نزوات عابرة، بل جعل منه اختيارا استراتيجيا لتفكيك وخلخلة الرؤية الضبابية التي تكتنف المسرح المغربي، والذي يتأطر ضمن واقع تحكمه مختلف ألوان الحيف والظلم الاجتماعي والاستكبار السياسي والكساد الثقافي والميوعة الفنية، وكذا طغيان الانتهازية والتملق والوصولية ... وغيرها من أحصنة طروادة التي يركبها من يسمون أنفسهم "فنانين" و "منقفين" لكسب رضى أولياء نعمتهم والاطمئنان على امتيازاتهم العينية الرخيصة!

لقد كان المرحوم مسكونا بالتجريب وحاملا للوائه - إلى جانب أسماء أخرى كمحمد تيمد ومحمد مسكين - وواعيا بأن ممارسة هذا الفعل الثوري يستلزم مناخا سياسيا تسوده الديمقراطية والحرية والإيمان العميق بقيم الحداثة والانفتاح على الآخر. ذلك أن التقدم الذي عرفه المسرح الغربي لم يكن إلا نتيجة لمجموعة من الثورات التي عجلت

(21) جابر عصفور: مفتتح مجلة فصول. (المسرح والتجريب ج 1) م 13-4، ع 4، شتاء 1995، ص: 9/8.

بالقطيعة مع عصر الظلمات ومسرح الأسرار والمعجزات، وهيمنة الكنيسة والإقطاع وانبلاج فجر التطور التقني والحضاري.

ومن ثم، صارت الحداثة الغربية قوة دفع، وقاطرة لكل أشكال التجريب في مختلف الميادين المعرفية والتقنية والفنية بما في ذلك المسرح. ولولا مغامرة التجريب الذي يحتمل النجاح أو الفشل لظلت أوروبا تغط في سباتها العميق، ولبقيت المجتمعات الإنسانية حبيسة المقدسات الوهمية والأساطير والترهات الرجعية البئيسة.

من هذا المنطلق، انخرط المرحوم في مشروع تجريبي حداثي مستثمرا الريبيرتوار المسرحي العالمي والتراث المحلي العربي والإفريقي والأمازيغي لصنع بنية متماسكة تتطوي على شتى أنواع الأسئلة المقلقة الآنية والمستقبلية. كما عمل على توظيف الارتجال في مسرحيتي "المرتجلة الجديدة ومرجلة فاس" للقيام بنوع من النقد والنقد الذاتي للمسرح المغربي، ونفض الغبار وتعرية الممارسات اللامسؤولة التي يقوم بها بعض المتسلطين والسماصرة المتطفلين على الميدان المسرحي.

3- المرتجلة الجديدة والميتامسرح :

يقول باتريس بافيس " Patrice Pavis: إن الميتامسرح Métathéâtre نوع من المسرح المضاد، حيث تزول الحدود بين العمل L'oeuvre والحياة. وهذه الأطروحة التي طورها ل. أبيل (1963) L. Abel ما هي إلا امتداد لنظرية بيرانديللو "L. Pirandello" المسرح داخل المسرح . "وهي تقوم على دراسة تيمة الحياة باعتبارها مسرحا" (22).

إن الميتامسرح أسلوب جديد لمقاربة المسرح من الداخل بأدوات مسرحية. وكما أشار إلى ذلك باتريس بافيس، فإن هذه التقنية مستمدة بالأساس من المسرحي الإيطالي لويجي بيرانديللو من خلال مما عرف به "بالمسرح داخل المسرح"، وخاصة في مسرحيته المعروفة "ست شخصيات تبحث عن مؤلف" والتي عرض فيها الأبطال الستة على المخرج للقيام بإخراج مسرحية من اقتراحهم، غير أنه كان مشغولا بعمل آخر. وقد استطاعوا في الأخير إقناعه بالعمل معهم نظرا لقوة النص الذي عرضه عليه، وعمقه الإنساني (23).

تأسيسا على ما سبق، ينطلق محمد الكفاط في المرتجلة الجديدة من فكرة توظيف الارتجال لبناء نص درامي يمتح من بعض الوقائع والممارسات التي توطر المشهد المسرحي المغربي لانتقادها وفضحها بصورة فنية ولغة ساخرة، واضعا نصب عينيه

(22) Patrice Pavis: Dictionnaire du Théâtre. op cit. P: 246.

(23) خليفة محمد التليسي : كراسات أدبية. الدار العربية للكتاب. الطبعة الثانية. ليبيا 197. ص: 71.

طرائق اشتغال الميثامسرح كلفة نقدية وتقنية مسرحية حديثة. ولم يفته تذييل عمله بمقدمة حول "المسرح المغربي بين الارتجال والمرجلة" بغية تقريب مفهوم الارتجال من ذهنية المتلقي لهذا النص. واستند في ذلك على أمهات المعاجم العربية والغربية، وعلى قراءاته لكبار المسرحيين الغربيين ليخلص إلى أن "الارتجال كتقنية تسعى إلى خلق اللامنتظر أثناء الفعل وما يتولد من حرارة. يصاحب المسرح في تطوره مع الكوميديا دللرتي، ومع كروتوفسكي، والمسرح الحي، وأرتو الذي يتخذ منه وسيلة لتجاوز النص المنطوق من أجل الوصول إلى لغة الجسد، لغة جديدة أكثر ملاءمة للعرض المسرحي كما تطمح إليه أحدث التيارات المسرحية" (24).

إن ما يجمع بين هذه الأسماء والتيارات هو طليعيتها ومنحائها التجريبي وتمردها على المسرح الأرسطي والمسارح الكلاسيكية التي تبجل النص والمؤلف، كما أن ما يوحدتها أيضا هو بحثها المستمر عن لغات سيميولوجية تحد من هيمنة اللغة الكلامية. كما أنها تركز بالأساس على الجسد الذي ظل محنطا ومهمشا رغم أن لغته قد تكون أبلغ من اللغة الكلامية. وعليه، فقد فطن المرحوم إلى أهمية الارتجال في التخلص من ديكتاتورية النص، وإفساح المجال أمام تدفق تعابير أخرى لا تلغي اللغة الكلامية ولكنها تكملها وتغنيها.

وإذا كان الارتجال في المسرح المغربي، كما يشير إلى ذلك حسن المنيعي، "يعني التركيب والانجاز أو القيام اللحظي والآني بشيء لا متوقع، غير جاهز على اعتبار أن هذا الغياب للإعداد يستطيع بطبيعة الحال أن يكون نفسه جاهزا ومعتمدا [...] في منتهى الدقة" (25)، فإن هذا الوصف لا ينطلي بتاتا على المسرح المغربي الذي يتخذ أغلب رواده من الارتجال بمفهومه السلبي - أي التسبيب والفوضى العارمة - أهم وسيلة لتدبير تعاطيهم مع هذا الفن النبيل غير مبالين بالنتائج الوخيمة التي يمكن أن تترتب على ذلك.

وهو ما حمل المرحوم على التوسل بالمرجلة لانتقاد راهن المسرح المغربي المتأزم ووضع الأصبع على العيوب التي تتخره. يقول في هذا الشأن: "ولأن مسرحنا يعاني من كل أنواع المصاعب والعراقيل، فقد لجأت إلى كتابة المرجلة من أجل طرحها أمام الجمهور، وذلك بعد أن تبين لي أن الحديث عن المشاكل ليس كعمايشتها أو رؤيتها مجسدة [...] ووجدت أخيرا أن المرجلة خير وسيلة لتبليغ مواقف المسرحيين إلى الجمهور" (26).

(24) محمد الكفاط: المرجلة الجديدة ومرجلة فاس. ط. 1. فاس 1991 ص: 6.

(25) حسن المنيعي: المسرح والارتجال. عيون المقالات. ط. 1. البيضاء. 1992. ص: 24.

(26) محمد الكفاط: المرجلة الجديدة ومرجلة فاس. مرجع سابق. ص. 7/8.

ولإبراز الغلو في التسلط على الميدان المسرحي والضحك على ذقون الجمهور نقرأ في مقطع حوار بين المتسلط المخرج والمتسلط المؤلف :

"المتسلط المخرج : وما قدكش مؤلف، باغي تولي مخرج على حسابي!

المتسلط المؤلف : خصك تفهمني، حنا ماغاديش نديرو مسرحية من ذاك

النوع اللي ما كيدخلو لوش الناس، ما كاين نعاما سيدي

غير التكعيع... والتكرديس، والتشقيب ... والركيع ...

والتكوميك ...حتى يبقى الجمهور كيبيكي بتكوميك ...

خليني من اللغة العربية الفصحى ... والشعر والهدور ...

والتاريخ والتراث ... وبنادم غير حال فمو ما فاهم والو،

أشروط علي ما كاين غير التكعيك والتكوميك...

المتسلط المخرج : عرفت أش غدي تدير.

المتسلط المؤلف : شحال؟...

المتسلط المخرج : أكتب النص ديالك وها الإخراج ديالي واجد(...)

المتسلط المؤلف : دبا مللي كاين الشاري، غادي نوجدو بالزربة

أعطيني واحد الربع ساعة د سكات تسبيق (27).

إنها قمة الميوعة والاستهتار عندما يصير التأليف والإخراج هي المزداد العلني حتى قبل ولادتهما، فالمتسلط المخرج يتوفر على إخراج جاهز، "ستوندار" يمكن أن يلبسه لأي نص سواء كان كوميدياً أو تراجيدياً أو ميلودرامياً ... فهو صالح لكل أنواع النصوص. ولا

(27) المرحلة الحديدية . ص: 23/23.

غرابية في ذلك حيث إن الإخراجات التي يطلع بها علينا رواد المسارح التجارية المغربية لا يمكن التفريق بينها، إذ تفتقر إلى اللمسات الفنية وكل ما له علاقة بالإخراج. وما يتبقى هو أصوات الممثلين يلهجون بكلمات وجمل النص الممجوجة والساقطة. وكأن الأمر يتعلق بتجمع بدرب من الدروب حيث يحضر التكتيك الفارغ والكلام المجاني ... وتغيب الرؤية الجمالية والعمل الإبداعي. فلا مكانة إذن للغة الجسدية ولا للغات المرئية الأخرى.

وما يقال عن الإخراج ينطبق على التأليف أيضا حيث ينزع المتسلط المؤلف إلى تقديم بضاعة فاسدة إلى الجمهور الذي انحط ذوقه نتيجة تكريس تلقيه لنمط معين من المسرحيات الهزلية الرخيصة التي يؤشر عليها المخزن ويمنح أصحابها شهادات حسن السيرة والسلوك، ويجمعها في واجهة الأعمال المقدمة لتلفزيونيا إلى أوسع الجماهير. وبذلك صار تشكيل أفق انتظار الجمهور المغربي رهين بتواطئ مكشوف وواضح بين طغمة من "المؤلفين" و"المخرجين"، وشرذمة من المسيرين الإداريين.

والقاسم المشترك الذي يجمع بين هؤلاء جميعا هو الريح المادي ولا شيء غير ذلك، وينضاف إليهم حتى النقد الذي صار مزاراة تعلق عليها التماثم، وضهرا سهلا يمتطيه كل من هب ودب للتطليل والتزمير للأعمال المسرحية الساقطة.

- "المتسلط المخرج : خذ التسبيح اللي بغيت من الوقت

ورد بالك من داك السيد(يشير إلى المتسلط الناقد

الذي يجلس أعلى السلم).

- المتسلط المؤلف : هداك ما فراسو ما يعاود... ولا دوى قهوة تسكتو....

فا ينما بغا. العيطة تديه... العيطة تجيبو...

سير الناقد واخا... أجي الناقد واخا... [...]

- المتسلط الناقد : (يزيل المنظار المكبر عن وجهه... ويسجل في دفتر)

أعتقد، بل أظن لأن الظن غير الاعتقاد... والنص

بالدراجة يعني النصف... في حين لا يعني النصف

بالفصحى... ومن هنا، وتأسيسيا على ما قيل... وانطلاقا

مما سيقال... ولأن الإخراج من فعل خرج الذي تعدى

بالألف، أي الهمزة، ذلك الألف الذي يشبه العصى

صحيح أن نخبة من المسرحيين المغاربة ركبت موجة التجريب منذ وقت مبكر وانفتحت على تجارب كبار المسرحيين الطليعيين، وحاولت محاكاتها دون مراعاة كون الجمهور المغربي في وقت ما كان خالي الذهن. والمسرح بالنسبة إليه فن طارئ ودخيل على ترتيبه الثقافية. وبالتالي، كان عليهم أن يراكموا بعض الأعمال البسيطة قبل اعتماد الرموز والعلاقات واللغات المرئية الملتبسة. إلا أن هذا لا يشفع بتاتا لتجار المسرح في ترويج بضاعتهم التي أفستت البلاد والعباد.

4 -المرتجلة الجديدة والكوميديا السوداء :

إن اشتغال المرحوم على النقد والتنظير المسرحي انعكس بشكل مباشر بين ثنايا نص المرتجلة الجديدة الحلي بمجموعة من التقليلات الجمالية التي تحيل على مدارس مسرحية تجريبية وطلاعية مختلفة. ومن بينها مسرح البعث الذي أحدث ثورة كبيرة خلخلت كل الثوابت المسرحية المتوارثة، وأرخ لميلاد تجربة جديدة بصمت بعمق تاريخ المسرح في القرن العشرين.

وقد مزج رواد مسرح البعث بين الكوميديا والتراجيديا لتتولد عنهما ما سمي بالتراجيكوميديا أو الملهاة السوداء، وهي "المسرحية التي تدفع المتفرج قدما بإثارة العقل أو القلب ثم تشتتته وتحيّره، بحيث يضطر مرة تلو الأخرى أن يعيد النظر في فاعليته الخاصة في مشاهدة المسرحية"(30).

وقد استلهم المرحوم هذا التيار المسرحي التجريبي الأكثر تحررا من القواعد وتجاوزا للأصول الدرامية التقليدية في مرتجلته. وهو ما أكد عليه في المقدمة بقوله : "ولجأت في المرتجلة الجديدة "إلى السخرية والضحك وتضخيم المواقف سعيا مني لخلق ما يعرف بالكوميديا السوداء. وقد بالغت في سوداوية هذه الكوميديا لأصل إلى أن من الهم ما يضحك"(31).

والسخرية أسلوب فعال في إفراغ الواقع من إطاره الشكلي، وتحطيم الواجهة التي يندس خلفها المتملقون والوصوليون والانتهازيون، ويوجه الازدراء إلى كل أشكال الرياء والنفاق الاجتماعي والأمراض الأخرى التي تفتشت بشكل كبير في مجتمعنا. يقول نعيم عطية : "إن التهكم ذو طابع مزدوج : فهو من ناحية تدميري، يهدف إلى تحطيم المظاهر المألوفة للوجود، وهو من ناحية أخرى بناء وذلك حين يقيم أمامنا عالما جديدا"(32).

(30) ج.ل. ستیان : الملهاة السوداء. ت : منير صلاحی الإصباحی. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق 1987. ص:465.

(31) المسرحية، ص:7.

(32) نعيم عطية : مسرح البعث. الهيئة المصرية العامة للكتاب. 1992. ص:404.

- المسرحي : (يضحك)

يمكن أن اتفق معك على لجنة من المحنكين لكن بالمعنى الدارج

- المتسلط المؤلف : لم أفهم.

- المسرحي : من حسن حظي... لكن الجمهور قد فهم "(34)".

يفضح هذا المقطع الحواري بمنتهى السخرية الممارسات اللامسؤولة التي تطال حتى لجن التحكيم التي من المفروض أن يتوفر فيها العدل والنزاهة. لكن الواقع هو أن هذه اللجن غالباً ما تشكل من أفراد لا علاقة لهم بالمسرح بتاتا. وكل ما في الأمر أنهم رؤساء أقسام وموظفون بإحدى الوزارات الوصية، حتى أن الحنكة التي تحدث عنها المتسلط المؤلف تمسخ وتتحول مع هذا النوع من البشر إلى "أحناك" غليظة وبطون منتفخة بما لذ وطاب من أغذية المهرجانات.

إنها إذن مؤامرة كبرى مدبرة لتأزيم المسرح المغربي وإفساد أخلاق وأذواق الجماهير وإعادة تشكيلها حسب مقاس ومبتغى المخزن الذي كان ينأى عن العيون بوجود مثل هذه السلوكات المشينة التي تخدمه بشكل كبير ما دامت تساهم في تكريس الجهل والأمية والتخلف.

خاتمة :

ومجمل القول أن المرحوم محمد الكفاط جعل من التجريب رافعة للدفع بالمسرح المغربي نحو تجديد نفسه باستمرار، والقيام بنقد ذاتي كلما لزم الأمر ذلك. وجعل كل البديهيّات والمسلّمات موضع مساءلة، وطرح كل أنواع السلوكات والممارسات المشبوهة قيد التشكيك والمحاكمة.

ويمكن اعتبار عمله "المرتجلة الجديدة" سبقاً تجريبياً وصفارة انطلاق لإحداث ثورة فنية وجمالية تخلخل الجاهز المبتذل، وتقدم بديلاً من البدائل الطليعية والمستقبلية لما يجب أن يكون عليه المسرح المغربي، حيث يندمج الآن في الآخر، وتتلاقح العامية مع الفصحى، ويتماهى التراث مع الحداثة والأسطورة مع الواقع، ويتصارع الخير مع الشر، والصفاء مع النفاق... لنصل في نهاية المطاف إلى مسرح شامل ومتكامل في مضامينه وأشكاله، فيه من الصراع والتدافع بقدر ما فيه من الحوار والتخاطب.

(34) المسرحية، ص: 30/29.