تطور النظرية الإخراجية في المسرح المغربي الحديث:
مسرحية خريف لأسماء هوري أنموذجا

الطالب الباحث محمد الزاهر
طالب باحث في سلك الدكتوراه
بإشراف الدكتور محمد صبري
كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة شعيب الدكالي
المغرب

1- تقديم:

شكل التنظير المسرحي ممارسة معرفية متطورة، بدءا بالقواعد التي أرستها الشعرية الأرسطية خاصة في كتاب "فن الشعر" لأرسطو؛ بحيث شكلت هذه المبادئ القواعد الأساسية التي وجهت الكتابة الدرامية واللعب الركحي. غير أن تطور المعرفة الإنسانية والتنظير الفكري والجمالي، مهد لظهور شعريات مسرحية حديثة، وسمت بنفسها التجريبي؛ فكرا وممارسة، في إطار مسرح "ما بعد الدرامي". حيث عملت على تطوير شعريات مسرحية جديدة قوامها تقويض[1] أسس الممارسة المسرحية التقليدية على مستوى الكتابة، واستعمال اللغة، والتعامل مع الركح[2] المسرحي، وإدارة الممثل، واستثمار الجسد، وتنظيم العملية الإخراجية. من هذا المنطلق انخرطت الممارسة المسرحية المغربية في هذا الزخم، خاصة خلال منتصف التسعينات من القرن العشرين، ولعل المخرجة المغربية أسماء هوري من أبرز الأسماء التي وسمت عملها الإخراجي بهذا النفس التجريبي، فجاءت لغتها المسرحية لتعلن انتماءها إلى انشغالات فكرية وجمالية خاصة، قوامها تفكيك ومساءلة المفاهيم والمسلمات الجاهزة عبر الإبداع، من خلال تفتيق الإمكانات التعبيرية للركح، عبر تثوير اللغة الرمزية للجسد، والسينوغرافيا، والبناء الدرامي. وهذا ما يكشف عنه العرض المسرحي "خريف"، الذي حاولنا من خلاله استقصاء معالم تطور النظرية الإخراجية لأسماء هوري من خلال محاور أساسية؛ تتبعنا في أولها التحول الذي طرأ على مفهوم الإخراج المسرحي، انطلاقا من تنظيم العرض إلى النظرية الإخراجية، ثم حاولنا في المحور الثاني إبراز أهم التحولات التي رافقت الإخراج المسرحي المغربي، بدءا من مرحلة تأصيل الذات إلى التجريب الركحي. أما المحور الثالث فتوقفنا من خلاله عند ملامح تطور النظرية الإخراجية لدى أسماء هوري وأهم مقومات هذا التجديد؛ على مستوى البناء الدرامي، والتوظيف الرمزي للسينوغرافيا، فضلا عن مقاربة الاشتغال على الجسد كموضوع ولغة مسرحية، إلى جانب خاصية التقشف الزاخر بالغنى الدلالي. لتكون الخاتمة مناسبة لاستخلاص

النتائج المتوصل إليها من خلال هذا الدراسة. وبذلك يكون هذا البحث قد أجاب عن إشكالية محورية مفادها حدود تطور النظرية الإخراجية عند الفنانة أسماء هوري، وأبرز مقومات هذه النظرية على مستوى الاشتغال الركحي.

وقد عمدنا بصدد منهج الدراسة إلى اعتماد المقاربة السيميائية، من منطلق أن تشغيل الإطار المفاهيمي الخاص بهذه المقاربة في تحليل العروض المسرحية لا يتوقف عند حدود تعرف الدلالة في العرض، وإنما يؤسس للوعي بآليات إنتاجها وبناء المعنى فوق الركح المسرحي، كما يبرز الأليات الإخراجية الخاصة بالعلامات المسرحية.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الإخراج المسرحي، المسرح المغربي، العلامة المسرحية، الدراما، ما بعد الدراما.

Introduction:

Theatrical theorizing constituted an advanced cognitive practice, starting with the rules established by Aristotelian poetics, especially in the book "The Art of Poetry" by Aristotle. So that these principles formed the basic rules that guided the dramatic writing and the playing on the stage. However, the development of human knowledge and intellectual and aesthetic theorizing paved the way for the emergence of modern theatrical poetics, which called themselves experimental. Thought and practice, within the framework of "post-dramatic" theater. Where she worked on developing new theatrical poetics based on undermining the foundations of traditional theatrical practice at the level of writing, the use of language, dealing with theatrical running, managing the actor, investing the body, and organizing the directing process. From this standpoint, the Moroccan theatrical practice became involved in this momentum, especially during the mid-nineties of the twentieth century, and perhaps the Moroccan director Asma Houri is one of the most prominent names that characterized her directorial work with this experimental breath, so her theatrical language came to declare her belonging to special intellectual and aesthetic preoccupations, based on deconstructing and questioning concepts. And ready-made axioms through creativity, by breaking up the expressive possibilities of the stage, by revolutionizing the symbolic language of the body, scenography, and dramatic construction. This is what the theatrical performance "Autumn" reveals, through which we tried to investigate the milestones in the development of Asma Houri's directorial theory through basic axes; In the first, we traced the transformation that took place in the concept of theatrical directing, starting from the organization of the show to the directing theory, then we tried in the second axis to highlight the most

important transformations that accompanied the Moroccan theatrical directing, starting from the stage of self-rooting to the stage of artistic experimentation. As for the third axis, we stopped through it at the features of the development of the directorial theory of Asmaa Houri and the most important elements of this renewal. At the level of dramatic construction, the symbolic employment of scenography, as well as the approach of working on the body as a theatrical subject and language, along with the characteristic of austerity full of semantic richness. The conclusion is appropriate to draw the conclusions reached through this study. Thus, this research has answered a pivotal problem, that is, the limits of the development of the directorial theory of the artist, Asmaa Houri, and the most prominent elements of this theory at the level of artistic work.

With regard to the study methodology, we adopted the semiotic approach, based on the fact that the operation of the conceptual framework of this approach in analyzing theatrical performances does not stop at the boundaries of defining the significance in the presentation, but rather establishes awareness of the mechanisms of its production and the construction of meaning above the theatrical stage, and also highlights the directive mechanisms of theatrical signs.

Keywords: theatre, theatrical directing, Moroccan theatre, theatrical sign, drama, post-drama.

2- **الإخراج المسرحي: من تنظيم العرض إلى النظرية.**

لقد شكل الإخراج المسرحي ممارسة ركحية ومجالا معرفيا خصبا للتجريب والتطوير والتقويض والتجاوز والمثاقفة، فضلا عن كونه عملية إضفاء الجمالية والتنظيم على العرض، من خلال اختيار الممثلين، وتفسير النص[3]، وإدارة مختلف جهود تحويل النص الدرامي،... بكونه ممارسة معرفية سعت إلى بلورة الأفكار الفلسفية والجمالية لغاية إنضاج الفعل المسرحي، بالرغم من كون مصطلح الإخراج كمفهوم وكمهنة لم يتبلور في تاريخ العمل المسرحي منذ بدايته، بل ظل ممارسة مشتركة بين عدد من المتدخلين في العرض المسرحي، بكون وظيفة الإخراج "لم تبرز بشكلها الواضح اليوم إلا في النصف الثاني للقرن التاسع عشر. أما قبل ذلك فقد كانت تلك الوظيفة تسند إلى الممثل (رئيس الفرقة) أو إلى المؤلف أو إلى شخص آخر يشبه المحافظ العام للعرض المسرحي"[4].

وقد تبلور هذا المسار داخل مجال النظرية المسرحية، بدءا بالدراما الأرسطية التي حاولت التقعيد لأسس الفعل المسرحي، وتحديد آلياته، وأدواته، وحدوده. فيما يتصل بطبيعة الفعل المسرحي، والبطل، والمتواليات الدرامية، والتقطيع المشهدي. فضلا عن غايات الفعل المسرحي من منطلق فلسفة وجودية تقوم على ثنائية الصراع بين الخير والشر، والقدر والاختيار.

ثم ما لبثت هذه الشعرية أن تطورت مع المسرح الإنجليزي، إذ حاول شكسبير ربط الفعل المسرحي بالواقع، حيث اختار أبطاله من المعيش اليومي واعتبر جوهر الصراع أرضيا لا سماويا.

غير أن تطور المعرفة الإنسانية وتنوع الخلفيات الإبستمولوجيا أفرز شعريات جديد؛ من أبرزها عددا من تلك التجارب الإخراجية التي دعت إلى تجاوز الشعريات الدرامية التقليدية، أو القطع معها، في إطار مسرح "ما بعد الدراما" الذي شكل "ثورة ضد المسرح الدرامي، التقليدي وبنياته الثابتة التي تنعكس في الوحدات الثلاث وفي نطاق نص درامي"[5].

ظهرت هذه الشعريات مع " قسطنطين ستانيسلافسكي"؛ مبلور نظرية إعداد الممثل، و"برتولت بريشت" الذي أسس نظريته المسرحية على "تجاوز الشكل المسرحي التقليدي الإيهامي الذي يبْقي الجمهور في وضعية سلبية"[6]، إلى جانب "أنتونين أرطو" صاحب نظرية "مسرح القسوة"، الذي دعا إلى "ضرورة استعادة المسرح لـ "عنفوانه الأصلي"، عن طريق ملء الفضاء المسرحي بلغته الخاصة؛ التي تتكون من الحركات والأصوات، والإنشاد والصراخ، والكلمات، والدلالات"[7]، فضلا عن "جيرزي غروتوفسكي" صاحب نظرية "المسرح الفقير"، "في نطاق فرجة تتوخى الاقتصاد في الإكسسوارات، لتركز بدل ذلك على جسد الممثل، وعلى الدلالات والرموز والمعاني"[8]. إلى جانب مسرح العبث أو اللامعقول، مع رواده؛ "صمويل بيكيت"، و"يوجين يونسكو"، حيث عُد هذا المسرح ثورة واحتجاجا على زيف قيم الحضارة المادية الحديثة، التي همشت جوهر الإنسان، وحولت العلاقات الإنسانية إلى

خراب ومأساة. وعليه فقد دعا رواده إلى تجاوز اللغة الكلامية العاجزة، واستخدام الرمز والمحاكاة الساخرة، للتعبير عن عبثية الوجود وفراغ العلاقات الإنسانية.

تبلورت النظرية الإخراجية إذن، من منطلق هذا المخاض، بكونها "نظاما معرفيا يهتم بالظواهر المسرحية (نصا وخشبة)"[9]، باعتبارها مجموعة من التصورات الفكرية والمبادئ الفنية والجمالية والرؤى الفلسفية التي تؤطر الفعل المسرحي، وهي مبادئ موجهة للكتابة الدرامية واللعب الركحي، بما يفرضه وصف المخاض من تحول، ومثاقفة، وتجريب، وتجاوز، واستيعاب.

3- الإخراج المسرحي المغربي: من تأصيل الذات إلى التجريب الركحي

إن إرهاصات التنظير للإخراج المسرحي المغربي في بداياته وجهته عوامل عدة؛ من أبرزها: التأثر بالمسرح المشرقي العربي، خاصة بعد زيارة فرقة "جوق النهضة العربية" للمغرب سنة 1923 بقيادة محمد عزالدين، وما فرضه ذلك من رغبة لدى المخرجين المغاربة في تأصيل الفرجة المسرحية وتبيئتها، من ذلك استثمار نصوص الذاكرة التراثية العربية القديمة، بما تزخر به من أمثال ونصوص شعرية، بلغتها الفصيحة، وأساليبها البديعة. أما العامل الثاني فتمثل في الاحتلال الأجنبي للبلدان العربية، ومنها المغرب، لذلك، "كان الهم الأساسي لجيل الرواد، ما قبل الاستقلال، هو النضال من أجل الاستقلال. وكان المسرح إحدى الوسائل الفعالة لتعبئة الشعب والجهر بالوضع الاستعماري، مما جعل القضايا المسرحية الصرفة خارج بؤرة الاهتمام"[10].

وجهت هذه العوامل المرتبطة ببعضها البعض اهتمام المخرجين في أول الأمر إلى طبيعة النصوص وموضوعاتها، ولغتها، أكثر من التفكير في طبيعة أدوات اللغة المسرحية. مما جعل الإخراج في هاته المرحلة "إخراجا سكونيا يهتم في الأساس بإيصال موضوعة النص، اعتمادا على الإلقاء، والحركات والغناء ولوحة تنصب في خلفية الركح باعتبارها ديكورا واقعيا"[11]. ومن أبرز الأسماء التي ميزت هذه المرحلة نجد؛ محمد القري، وعبد الواحد الشاوي، والمهدي المنيعي.

بعد حصول المغرب على الاستقلال اكتست موضوعات النصوص الدرامية طابعا سياسيا واجتماعيا، خاصة مع تنامي الوعي القومي، وبروز المطالب بالاستقلال وتحقيق العدالة الاجتماعية. غير أن العلامة المميزة للاشتغال الإخراجي لهذه المرحلة حسب تعبير حسن المنيعي "هي لغة الإخراج الكلاسيكي بمواصفته الرئيسية، التي تراعي التسلسل المنطقي للفصول، والمشاهد، وبنية الحكي دون أن يضاف إلى النص أي شيء"[12]، أضف إلى ذلك النظر إلى النص باعتباره الركيزة الأساسية في العمل المسرحي، مما يعني تهميش باقي اللغات الأدائية فوق الركح المسرحي. وقد ميزت هذه المرحلة عدة أسماء، مثل؛ الطيب الصديقي، وعبد الصمد دينية، وفريد بنمبارك.

إلا أننا نسجل أن التوجه العام للعملية الإخراجية خلال المرحلة الأخيرة لم يكن موسوما دائما بالمبادئ نفسها، خاصة بعدما تلاقحت التجربة المسرحية المغربية بالتجربة المسرحية الغربية نهاية الستينات، الأمر الذي مهد

منذ منتصف السبعينات "إلى ظهور ممارسة مسرحية جديدة تستمد عناصرها الإخراجية من قواعد الدراما الكلاسيكية، ومن الشعريات الحديثة كالمسرح الملحمي البريشتي، والمسرح الفقير (غروتوفسكي)، ومسرح القسوة (أرطو). إضافة إلى التنظير الذي أفرز أطروحات وتصورات عن التأصيل والتجريب، وإنتاج مسرح مغاير له خصوصياته"[13]. خاصة بعد التكوين المسرحي الرصين الذي تلقاه عدد من المخرجين المغاربة على يد مخرجين غربيين.

عزز هذا المسار "النزوع التجريبي في المسرح المغربي عكسته تجارب مسرحية محترفة وهاوية في آن واحد"[14] خلال منتصف التسعينات، حيث سعت إلى وضع الممارسة المسرحية المغربية على سكتها الصحيحة، لتتجاوز منطق التسلية والاستهلاك التي رسختها ثقافة بعض تجارب المسرح التلفزي خلال تلك الفترة. وذلك مع عدد من المخرجين أمثال عبد الكريم برشيد، ويوسف فاضل، ومحمد بهجاجي، ومحمد قوتي. ثم "إن مثل هذا التوجه –إضافة إلى ما عرفه العرض التقليدي من تجديد في بنيته الإخراجية على يد الفنان عبد الواحد عوزري (مسرح اليوم) — هو الذي جعل هذه الحقبة تتميز بـ "حداثة" الإخراج مفهوما وصناعة"[15].

تدعم هذا التوجه التجريبي في مسار التنظير الإخراجي المغربي بانخراط طلبة "المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي"[16] الذين نفثوا روحا جديدة في مسار التمثيل والإخراج المسرحي، خاصة أنهم عمقوا تكويناتهم الخاصة في مهن المسرح المتعددة، مما مكنهم من اجتراح أشكال مسرحية تجريبية تتعامل مع مختلف عناصر اللغة المسرحية بكونها علامات رمزية تسند منظومة الإخراج، من ذلك؛ لغة الجسد، والسينوغرافيا، والديكور، والفيديو، والإضاءة...، "وذلك لكون هؤلاء المخرجين تشبعوا بتكوين مسرحي مفتوح على كل الآفاق المعرفية والفنية، ناهيك عن ميولهم نحو الاتجاهات والحساسيات الجديدة في الممارسة المسرحية المغربية"[17]. من أبرز هاته الأسماء نجد؛ عبد المجيد الهواس، وأمين ناسور، وأسماء هوري.

تشكل مسار تطور النظرية الإخراجية في المغرب عبر محطات أساسية، أملتها بعض الشروط الذاتية والموضوعية. ارتبطت الأولى في البداية، برغبة المخرجين في حفظ الهوية ومقاومة الاستعمار، فضلا عن خدمة القضايا السياسية قبيل الاستقلال. أما الثانية، فقد ارتبطت بشروط موضوعية، تمثلت في بروز الحاجة إلى تجاوز الأشكال المسرحية التقليدية إلى تجريب عناصر اللغات المسرحية الجديدة، التي ارتبطت بالشعريات المسرحية الغربية ما بعد درامية، بكونها أرست شعريات امتزجت فيها الأبعاد الفكرية الفلسفية بالفنية الجمالية. حيث شكلت هذه الشعريات مصدرا للعديد من التجارب الإخراجية المغربية، لعل من أبرزها تجربة المخرجة أسماء هوري التي سنعرج على إبراز ملامح تطور نظريتها الإخراجية من خلال عملها المسرحي الموسوم بـ: "خريف".

4– ملامح تطور النظرية الإخراجية عند أسماء هوري

انتمت أسماء هوري إلى رعيل المخرجين المغاربة الذين استأنسوا بالشعريات الإخراجية المسرحية التجريبية "ما بعد حداثية"، فاستطاعت أن تبلور عروضا مسرحية تمثلت هذه الشعريات الجديدة، من منطلق أن أهمية الدراسة

المسرحية حسب تعبيرها تكمن "في تفكيك ومساءلة ومراجعة المفاهيم والمسلمات الجاهزة عبر الإبداع وإعادة الاشتغال على مضمونه وكذا تفعيلها مع كل ما هو آني ومتحول"[18].

وقد ساهم في إغناء هذه التجربة إلى حد بعيد تكوينها الأكاديمي داخل أروقة "المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي"، وتعزز المسار واغتنى بالسفر إلى السويد لأجل استكمال الدراسة في مجال المسرح. ومن أبرز هذه العروض المسرحية على سبيل المثال لا الحصر؛ مسرحية "خريف" التي سنحاول الكشف من خلال لغتها الركحية عن تطور النظرية الإخراجية عند أسماء هوري. وهي المسرحية التي كتبتها دراميا أختها الكبرى فاطمة هوري، وعرضت بمهرجان المسرح العربي الدورة التاسعة سنة 2017، بالجزائر.

4- 1 البناء الدرامي: من الحدث إلى الشذرة[19]

شكل الحدث الدرامي بوحداته الثلاث ركيزة أساسية في الكتابة المسرحية، بحيث تتصل به لحظتي العقدة والتنوير في العمل المسرحي، وذلك منذ التنظيرات الأولى للكتابة المسرحية التراجيدية مع أرسطو في كتابه "فن الشعر". حيث لم يكن من المقبول منذ ذلك الزمن تصور العمل المسرحي في غياب هذه المتواليات المشكلة للحدث المسرحي. غير أن تجاوز النظرية الإخراجية الحديثة لمفهوم الحدث والحكاية بالمعنى التقليدي الذي يفترض المتواليات الثلاث (البداية –العقدة – الحل)، شكل أبرز ملامح التجريب وإعادة النظر إلى العرض التقليدي في شعرية "ما بعد الحداثة"؛ الشيء الذي جعل بعض المخرجين يبنون فرجات عروضهم المسرحية حصرا على المواقف، والأفكار، والحالات، بعيدا عن الكتابة الواقعية الخطية، من منطلق أن هذا المسرح "لا يسعى إلى تحقيق شمولية التركيب الجمالي، وإنما يسعى بالأحرى إلى إضفاء طابع تشذيري لهذا التركيب"[20].

من المنطلق ذاته، حولت أسماء هوري من خلال مسرحيتها "خريف" تجربة خاصة (مرض السرطان) إلى موضوع مسرحي، واستطاعت أن تبلور آلامه في لوحات كوريغرافية دالة، عبرت من خلالها عن المأساة الفردية والجماعية للمرأة، ومعاناتها مع مرض السرطان، الذي داهم جسدها الغض، وأذبل جمال أنوثتها، خاصة بعد خذلان الزوج ونفوره منها، بعد علمه بخبر المرض. حيث تحقق هذا الملمح الجمالي باستثمار شذرات كوريغرافية متسقة لا يربطها واصل موضوعي، سوى أنها تجسم مجتمعة تجربة الألم والمعاناة التي تعتصر الأجساد فوق الركح المسرحي. فليس هناك بداية للحدث ولا عقدة تؤزمه بالمعنى المداول للمتواليات الدرامية.

4-2 التوظيف الرمزي للسينوغرافيا

فضلا عن تجاوز المفهوم التقليدي للحدث، نجد التوظيف الرمزي للسينوغرافيا، بحيث تكتسي أهمية بارزة في توجيه عملية التدليل فوق الركح المسرحي، وبناء رموزه، ما دامت هي الفعل الذي يحدد مختلف العلاقات بين مكونات الركح وطريقة تفاعلها، فهي تعد "نتيجة لمفهوم سيميولوجي/ للإخراج، (...) التنسيق بين مختلف المواد المسرحية المترابطة لهذه الأنظمة، وخصوصا للصورة والنص"[21].

انطلاقا من هذا التحديد، ترتكز الرؤية السينوغرافية لأسماء هوري على تجاوز النظر إلى الديكور بكونه مجرد عناصر للتأثيث والتزين؛ إلى كونه عنصرا رمزيا إيحائيا، يساهم في تشكل دلالة العرض ورؤيته الفنية والفكرية. الشيء الذي يبرز من خلال تصميم سينوغرافيا العرض وديكوراته الدالة، عبر تأثيث الركح بأشلاء ممزقة يتوسطها كرسي، على شاكلة أوراق أشجار مبعثرة حول غصنها، بمحاذاتها دولاب ترتصف داخله أجساد أنثوية، بما يحيل داخل المشهد على الجو العام لمعنى العرض ورسالته، غير أن هذه الأشلاء/ الأوراق –رمز الخريف– تتحول خلال مسار بناء الدلالة داخل العرض إلى أداة للثورة والاحتجاج ضد الذات القديمة، عندما تلجأ إليها الممثلة لتكون جزءا من وشاحها أثناء رقصها وجذبتها خلال مسار تطور مشاهد المسرحية.

كما يتعزز التوظيف الدال للسينوغرافيا والأداء الركحي من خلال العلامات الأدائية لأجساد النساء، عبر استثمارهن للتعبير معزوفة الجسد نفسها؛ رقصا، أو سكونا، أو مشيا، أو جذبة داخل المشاهد فوق الركح المسرحي.

إن أهم ما يميز هذا العمل المسرحي عامة على مستوى توظيف السينوغرافيا، هو احتفاء مخرجته بالعلامات المسرحية في بنائها للدلالة فوق الركح المسرحي؛ احتفاء ينبع من وعيها بأهمية الشكل الجمالي الدال في بناء رسالة المسرح، عبر استثارة اللغات المشهدية فوق الركح، ممثلة في لغة الجسد، وتوظيف الموسيقى، والإضاءة...، من خلال كتابة ركحية خلاقة تجعل من بلاغة البناء الرهان الأسمى في الإفصاح عن مضمون الأعمال المسرحية، بما يعبر عن غنى وتطور وانفتاح اللغات المسرحية ومواكبتها لتطور الفرجات الحديثة.

3-4 الجسد كموضوع ولغة مسرحية

شكل الجسد في العديد من الشعريات المسرحية "ما بعد الدرامية" محور العملية الأدائية، وروح الممثل الفاعلة فوق الركح، بكونه الأداة التي تستطيع تعويض جل العلامات فوق الخشبة، لذلك سعى العديد من المخرجين من المنطلق ذاته إلى تكوين شخصية الممثل وإعداده جيدا، وتطويع حركة جسده ليكون بمقدوره تشخيص جميع الأدوار الدرامية، مستغنيا بذلك عن كل المظاهر الخارجية المرتبطة بالمكياج والأقنعة.

لقد شكل الجسد بالنسبة لأسماء هوري في مسرحية خريف سيد الموقف حسب تعبيرها، "لأنه يعبر عن لا شعور النص ويشكّل العامل الأساسي الذي يساهم في جعل غير المرئي مرئيًا على خشبة المسرح"[22]، بكونه محور الأداء الذي ينبني عليه مسار العملية التأويلية للعرض المسرحي، كما تتشظى عنه أغلب العلامات الأخرى، ويحدد مرجعها الأدائي فوق الركح.

يغدو الجسد بذلك علامة وهوية دالة ضد الحجر والكبث والسكون، ليبرز حجم التمرد والثورة ضد كل الأفكار البالية التي تسعى إلى تحنيطه وتنميطه داخل قوالب معينة، لتحدد كينونته وجماله وأنوثته الخاصة، "وبما أن اللغة قاصرة أصلا فقد جاءت حركة الجسد لتغنيها"[23]،

لقد استطاع الجسد إذن، من خلال لغته أن يتحول في العرض المسرحي إلى علامة يعبر عن الرسالة الفكرية والجمالية للعرض؛ قوامها الثورة على المرض والألم ونظرة المجتمع السادية للجسد نفسه، ولجماله، وذلك من خلال تحرره من كل قيوده الملبسية إلا من فستان أحمر، ورقصاته، وحركاته الفردية والجماعية التي تصل حينا إلى درجة الجذبة أو الغشية الصوفية، حيث غدَت سمفونية معبرة عن توق هذا الجسد إلى التحرر من ذاته القديمة، ومرضه، والعالم من حوله، خاصة أنه، من خلال لغته المنطوقة، يستعلن عن انتمائه إلى كون سيميائي (المجتمع العربي المحافظ)، إذ لا يزال الجسد فيه يعتبر عورة، وتعد حركته رذيلة.

يصبح الجسد إذن من هذا المنظور، ومن خلال سياقه الأدائي ولغته التعبيرية داخل العرض، علامة على الاحتجاج والرفض لكل القيم البالية الموروثة داخل المجتمع؛ إنه لغة تفصح عن ذاتها بذاتها، وترفض أن تكون ضحية نظرة مشوهة عن الأنوثة، والقوة، والجمال، وبذلك تشكل لغة الجسد **"اللغة الأكثر استخداما داخل العرض المسرحي لما تتمتع به من عمومية أكثر، معتمدا –العرض– في حدسه على جسد غير مقيد غير مقموع قادر على تحويل الحركات اليومية، (...) لدلالات مسرحية"**[24].

استطاعت المخرجة من خلال استثمار لغة الجسد أن تفجر إمكاناته في التعبير عن موضوع المسرحية، وأن تتجاوز كثيرا من اللغة المنطوقة والحوارات الجامدة، لتنتصر بذلك للجسد الذي أرهقه المرض، ولتنصر به على كثير من لغات التعبير التي لم تكن لتفصح عن مكنوناته أكثر من كوريغرافيته فوق الركح المسرحي.

4-5 التقشف الزاخر بالغنى الدلالي

نجد، فضلا عن العناصر السابقة، معالم نظريات إخراجية غربية، تبلورت في خضم رؤى مسرحية أرادت إعادة الاعتبار لأداء الممثل وإمكانات العملية الإخراجية الخلاقة، من أبرزها نظرية المخرج البولندي "جيريزي غروتفسكي" الذي بلور مفهوم "التقشف" في توظيف علامات العرض، "وذلك في نطاق فرجة تتوخى الاقتصاد في الأكسيسوارات، لتركز بدل ذلك على جسد الممثل، وعلى الدلالات والرمز والمعاني، التي تدعم الخطاب المسرحي"[25]، وهو مفهوم لا يعني فقر القريحة الجمالية، ولكن يحيل على الحاجة لاكتشاف قدرات الممثل وإمكاناته التعبيرية، باعتباره علامة دالة في العرض، قادرة على تعويض العناصر الأخرى الثانوية.

إن التقشف الذي طال لغة عرض أسماء هوري على مستوى الديكور والإكسسوارات والمكياج، عوضته لغة الجسد الكوريغرافية من خلال الرقص، والركض، والجلوس، والاستلقاء، والجذبة أحيانا، باعتبارها اللغة الوحيدة القادرة على تجسيم معاناة المرض، وصبغه بألوان آلامه اللامتناهية، أو التعبير عن فكرة الثورة والتحرر عن طريق الرقص والإيماء، المتسق مع إيقاع الموسيقى، وهو الأمر الذي تجسد على طول المسرحية بطريقة احترافية من طرف الممثلتين؛ "سليمة مومني"، و"فريدة بوعزاوي".

كما تمثل الفقر كذلك على مستوى استعمال الديكور فوق الركح المسرحي، إذ كان يقتصر في الغالب على دولاب بسيط في عمق الخشبة، فضلا عن كرسي يتوسطها. أضف إلى ذلك غياب استعمال المكياج والإكسسوارات، وتغييب العلامات المرجعية الدالة على هوية المكان والزمان.

كل ذلك يعكس إيمان المخرجة بقدرة الأداء الركحي للممثلين على التعبير والخلق، بواسطة لغة الجسد والإيماء، وكذا قدراتهم الحركية والصوتية في تعريض المكونات التقنية البصرية والصوتية الأخرى، فضلا عن إمكانات السينوغرافيا الدالة.

5- خاتمة

شكلت هذه العناصر إذن مقومات تنم عن وعي إخراجي ينتصر لسلطة الكتابة الركحية الإخراجية، على لغة النص والحوار الجامد، وهو إخراج عنوانه التجريب على مستوى لغة العرض وآليات اشتغال لغاته الحية الخلاقة، من منطلق أن المسرحية "تتلقى ولادتها الأصيلة على خشبة المسرح. وتكون هذه الولادة ممكنة وأصيلة عندما يسلك المخرج والمسرح سلوكه كفنان مستقل، ممتلك لوجهة نظره في الحياة، ووجهه الإبداعي، وموضوعه في الفن"[26].

وبذلك، حققت التجربة المسرحية للمخرجة أسماء هوري تفاعلا خلاقا مع الشعريات المسرحية الحديثة، التي حاولت إعادة الاعتبار لنبوغ العملية الإخراجية، وأداء الممثل، وقدراته على الخلق والتعبير فوق الركح المسرحي، بما يعيد النظر فيما يشكل جوهر العرض المسرحي. وهي مقومات لمسرح "ما بعد الدرامي" الذي تأسست هويته الجمالية على "ردم الحدود بين الفنون وتوظيف جماليات تنعكس في الاهتمام بالسينوغرافيا والموسيقى، واستثمار الجسد في الأداء المسرحي"[27]، أما فكريا، فقد نشأ في خضم النظريات الفلسفية الحديثة؛ التي أرخت بظلالها على العروض المسرحية فلامست بأفكارها وموضوعاتها قضايا الإنسان الحديث، وعلاقاته وصراعاته المختلفة.

هوامش:

[1] ارتبط مفهوم **التقويض** في أدبيات الإخراج المسرحي بأشكال الدينامية الجمالية والفكرية التي رافقت المدارس الإخراجية الحديثة، خاصة مسرح ما بعد الدراما الذي شكل ثورة على المسرح الدرامي التقليدي وبنياته الثابتة، التي من أبرزها الوحدات الثلاث.

[2] **الركح المسرحي**: مفهوم تبلور ضمن شعريات المسارح الحديثة ليحيل على الوظيفة الدلالية للفضاء المسرحي، بكونه يتجاوز الوظيفة الاستعراضية هذا الأخير إلى وظائف دلالية متصلة بإنتاج العلامات السميائيات الدالة على مقصدية العرض.

3 باتريس بافيس: معجم المسرح، ترجمة ميشال ف خطار، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، ط 1، 2015، (ص 328)

[4] عبد الواحد عوزري: تجربة المسرح، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2014، (ص 67).

[5] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة- سلسلة رقم 26، مطبعة فولك، 2014، (ص43)

[6] حسن المنيعي: المرجع نفسه، (ص15)

[7] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المرجع السابق، (ص 16)

[8] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المرجع السابق، (ص18)

[9] باتريس بافيس: معجم المسرح، المرجع السابق، (ص 570)

[10] عبد الواحد عوزري: تجربة المسرح، المرجع السابق، (ص 59)

[11] حسن المنيعي: مقاربات مسرحية، (قراءة في المسرح الغربي الجديد.. ومسرح الهجرة العربي)، المرجع السابق، (ص70)

[12] حسن المنيعي، المرجع نفسه، (ص71)

[13] حسن المنيعي: مقاربات مسرحية، (قراءة في المسرح الغربي الجديد.. ومسرح الهجرة العربي)، المرجع السابق، (ص75)

[14] حسن اليوسفي: المسرح المغربي، مداخل للتاريخ والتوثيق والأرشفة، سلسلة دراسات الفرجة رقم 33، المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، ط1، 2015، (ص 90)

[15] حسن المنيعي: مقاربات مسرحية، (قراءة في المسرح الغربي الجديد.. ومسرح الهجرة العربي)، المرجع السابق (ص75)

[16] **المعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي (ISADAC)**، مؤسسة مغربية تحت وصاية وزارة الشباب والثقافة والتواصل – قطاع – الثقافة، تأسس سنة 1985، مهمته التكوين الاحترافي في مهن التمثيل، وإعداد الطلبة لمهن الفن بفضل تكوينات جامعية تتضمن ثلاث تخصصات هي؛ التشخيص، والسينوغرافيا والتنشيط الثقافي، إضافة إلى دوره في تطوير الفنون بشكل عام وفنون الخشبة والسينما والتلفزيون والراديو بشكل خاص.

[17] حسن اليوسفي: المسرح المغربي، مداخل للتاريخ والتوثيق والأرشفة، المرجع السابق (ص93)

[18] أشرف الحساني، 26 يناير 2022، حوار مع المخرجة أسماء هوري بعنوان: "أسماء هوري: أنتج نمطًا مسرحيًا وشكلًا فنيًا يفرضه الموضوع"، تم الإطلاع عليه في (2022/08/20)، https://diffah.alaraby.co.uk

[19] **الشذرة في المسرح** مفهوم تبلور لدى المخرج الألماني برتولد برشت، يقوم على أساس تجزيء النص الدرامي إلى مشاهد ولوحات يحمل كل منها عنوانا خاصا، بعيدا عن الكتابة الخطية الواقعية للحداث بالمعنى التقليدي، ما يؤدي إلى تحطيم عنصر الإيهام عند المتفرج لإدماجه في الفعل المسرحي، حيث تسهم هذه اللوحات في تشكيل المعنى النهائي للعرض المسرحي.

[20] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المرجع السابق، (ص43)

[21] باتريس بافيس: معجم المسرح، المرجع السابق، (ص 478)

[22] أشرف الحساني، 26 يناير 2022، حوار مع المخرجة أسماء هوري بعنوان: "أسماء هوري: أنتج نمطًا مسرحيًا وشكلًا فنيًا يفرضه الموضوع"، تم الإطلاع عليه في (2022/08/20)، https://diffah.alaraby.co.uk

[23] محمد ميري (إعداد وتقديم): الجسد، نصوص من التراث، مجلة علامات، العدد 35، المغرب، 2011، (ص 116).

[24]– منار خالد: رحلة البحث عن الماهية المفقودة، قراءة تحليلية في العرض المسرحي "خريف"، مجلة بيروت الثقافية، العدد 7، 2019، (ص287).

[25] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المرجع السابق، (ص 18)

[26] الكسي بوبوف: التكامل الفني في العرض المسرحي، ترجمة شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1967، (ص32)

[27] حسن المنيعي: حركية الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المرجع السابق، (ص33)