المسرح المغاربي ومسيرة البحث عن الذات

د/ لخضر منصوري

قسم الفنون - جامعة وهران1 أحمد بن بلة

résumé:

Le théâtre Maghrébin a tenter de multiples expériences, durant un centenaire d'existence avec de nombreux Femmes et Hommes de théâtre qui ont laisser des traces ineffaçable sur les pages de l'histoire du théâtre, notre étude s'étalera sur l'expérience de mise en scène, d'un des valeureux homme de théâtre arabe qui a tant donné a cet art, dans dimension contemporaine il s'agit de Tayeb Seddiki l'homme de théâtre marocain, dramaturge, Comédien et calligraphe .

لا نعرف أي تقليد مسرحي في الثقافة المغاربية القديمة باستثناء الظواهر الماقبل مسرحية[*] التي يمكن اعتبارها البداية الممكنة للمسرح المغاربي، والتي انعكست في الطقوس الشعبية والاحتفالية كالحلقة والبساط والقوال وسلطان الطلبة والأيرد (Ayred) وغيرها من الطقوس القديمة التي تنتظم في باطن الخيال الشعبي. لهذا السبب يظل المسرح عندنا - وكما هو الشأن في البلدان العربية الأخرى- فنا فرض على رواده جملة من السلوكات أهمها احتضانه في شكله الإيطالي ثم تثقيف أساليبه ومناهجه عبر اقتباس النصوص واستيعاب التقنيات السائدة.

---

[*] ينظر باتريس بافيس: يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الطقوس الاحتفالية كالرقص، والغناء، والمرح، والتعبد، والعربدة، والصرع. وهي تنطوي على «عناصر ما قبل مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري

Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre édition Dunod ,Paris France 2002. P

مايزال المسرح المغاربي يبحث عن صوته الذاهب في معضلة الصراع بين التقاليد والتجديد التي أفضت منذ طلائع النهوض القومي في القرن الماضي إلى هاجس يؤرق المثقفين والمسرحيين العرب ككل، وقد أنجب هذا الهاجس المؤرق الكثير من التجارب والمحاولات، "والقليل من الإنجازات في إطار شاغل دال على القلق المتصل إلى وقتنا الحاضر، وأعني به: هوية المسرح العربي"[1].

ثم تحول هذا الهاجس إلى حساسية فعلت فعلها في تطور الحركة المسرحية مما جعل المسرح يتبادل التأثير، مع الحياة السياسية والاجتماعية المغاربية.

ويجمع الدارسون أن البدايات الأولى للمسرح في بلاد المغرب العربي كانت بعد تلك الزيارات التي قام بها مجموعة من الفنانين والفرق العربية، وقد كان لهذه الزيارات تأثير ايجابي ساهم بطريقة مباشرة في تقديم عروض مسرحية أثناء المرحلة الاستعمارية " فكانت لزيارة "جورج أبيض" عام 1921 لدول شمال إفريقيا (ليبيا الجزائر وتونس والمغرب الأقصى) وقيامه بجولة فنية في مناطق مختلفة قدم فيها مسرحيات باللغة العربية الفصحى، هما "صلاح الدين الأيوبي" و"ثارت العرب" غير أن الفرقة لم تلق من النجاح في الجزائر ما لقيته في سائر بلاد المغاربية.."[2]

نحن لا يمكننا أن نكون قانعين بما أنجزه المسرح المغاربي (كتابتاً وإخراجاً)، ونود أن نواجه مشكلاته الحقيقية في سبيل إرساء هذه التقاليد المكونة لشخصيته. لقد خطا المسرح المغاربي خطوات صنع بها تقاليد أو

---

[1]- الموقف الأدبي، العدد 1- 2، أيار، حزيران 1975م، ص: 24 وما بعدها.

[2] -ينظر علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة عدد 247 الطبعة الثانية ص 473. م ن، ص 483 وص 480.

صنع بها قدراً من التقاليد، وتشير آراء بعض المسرحيين، كما هي الحال في واقع التجربة المسرحية المغاربية، إلى ثلاثة تيارات تحيط بآفاق النهوض المسرحي المرتجى، وتستند في الوقت نفسه إلى موروث أو تراث حديث في الممارسة المسرحية العربية، الأول يدعو باستمرار إلى أشكال مسرحية مغاربية كانت في الظاهرة المسرحية المتواترة في الشعائر والتقاليد والمأثورات والأدب، وبرز هذا التيار فعالاً ومؤثراً في الستينات ومطلع السبعينات في المغرب وتونس والجزائر، ومن ممثليه الطيب الصديقي وولد عبد الرحمن كاكي وعبد القادر علولة وعز الدين المدني ومحمود دياب والطيب العلج وعبد الكريم برشيد والطيب صديقي.

والتيار الثاني لا يرى فائدة تذكر في نبش الماضي، وعلينا أن نرسخ استخدام الشكل المسرحي السائد في الغرب بوصفه شكلاً عالمياً ونتاجاً حضارياً سارت عليه الشعوب، وكذا الكثير من المسرحيين المغاربة في محاولة التحاور مع المسرح العالمي عبر إعادة إنتاج مسرحيات عالمية لكبار الكتاب أمثال "سوفكليس"، "شكسبير" "موليير" و"راسين" و"براندیلو" و"بيكيت و"يونسكو"

وجملة من الكتاب المحدثين في سبيل إرساء جماليات خاصة بالمسرح المغاربي ويذكر في هذا الصدد الباحث المغربي "عبد المجيد شكير" أن لجماليات المسرح العربي وضعاً خاصاً وأسئلة نوعية تميزها عن الجماليات المسرحية الأخرى ويؤكد على: "أن عمر التجربة المسرحية جد قصير بالمقارنة للتجارب العالمية وقد نشأ المسرح العربي في مناخ حافل بالإشكاليات (الهوية) وظواهر (الاستعمار) الشيء الذي جعل كل

تناول لا ينفصل عن النقاش العام المتعلق بالهوية والتأصيل" [1].

والتيار الثالث اتجه إلى عناصر المسرح باعتباره «فرجة» ووسيلة اتصال جماهيرية أصلاً، فمن المفيد أن يخلق المسرح المغاربي تقاليده أثناء التجربة التي لابد أن تصقل جوهر الظاهرة المسرحية، وهذا واضح في أعمال فنانين وفرق عربية معتبرة في سورية ولبنان وتونس والمغرب والعراق مثل روجيه عساف (مسرح الحكواتي) وسعد الله ونوس، والفاضل الجعايبي ورفاقه (المسرح الجديد) وعبد الكريم برشيد (الواقعية الاحتفالية) والراحل "قاسم محمد" من العراق و"كاتب ياسين" بالجزائر. إلا أن العديد من هذه التجارب لم ينجز تقليده المسرحي معتمداً على عرض أو موسم ثم ينتاب عمله الخذلان والكسل أو اليأس وفي هذا الصدد لا يتفق عبد الكريم برشيد مع هذه الرؤية إذ يقول" من المؤكد، أن موت تظاهرة احتفالية معينة، في زمن ما، لا يمكن أن يقتل روح الاحتفال، تماماً كما أن موت شخص من الناس، لا يعني موت كل الإنسانية وكل البشرية، وقد يموت المسرح الاحتفالي في المغرب، وفي فترة معينة من التاريخ، ولكنه لا يمكن أن يموت في كل العالم، وفي كل الثقافات، وفي كل المراحل والمحطات التاريخية المختلفة والمتنوعة" [2]

والحق، أن أزمة التجديد في هذه التجارب من فكرة الاختبار المسرحي مع الجمهور الذي من شأنه أن يقود إلى تثمير لغة الاتصال الفكري والفني ويضمن التأثير والإقناع في قلب المتعة والتشويق، فكثرت «توابل»

---

[1]- عبد المجيد شكير، الجماليات المسرحية، التطور التاريخي والتصورات النظرية، دار الطليعة الجديدة ، سورية، دمشق، ط 1، 2005 ص 73

[2]- عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2007 ص 37.

التشكيل المسرحي إلى حد «الفقر» حيناً (و تشمل العروض المسرحية التي لا ترتكز على توظيف الديكور وإنما تعتمد في شكلها ومضمونها على الممثل تأثرا بمنهج غروتوفسكي Grotowski)، والى حد «الإبهار» حيناً آخر، مما أدى إلى معاناة شديدة ظهرت جلية في الأمرين التاليين:

1) غربة اللغة حيث يكتفي العرض بالاستطراد اللغوي والتراكم المشهدي المستمد من اتساع اللهجة العامية في هذا القطر أو ذاك، ومن أكوام السرد لنظرة تجزيئية تعالج الواقع من خلال الاعتماد الكلي على «الإحالات» إلى تاريخ ثقافي وسياسي موغل في محليته، ومبالغ في تجريبيته، مما لا يتيح معه المجال لجمهور أوسع في التواصل مع الخبرة المسرحية التي تنهض على مخزون التجربة البشرية بعد ذلك.

2) غربة المسرح عن طبيعته، فالمسرح أولاً وأخيراً، هو شيء صالح للتمثيل أي التشخيص وما رأيناه في هذه التجارب لا يتعدى «التوليف» بين عناصر متعارضة أحياناً، ولا تتعدى مبالغة الإيهام في نفي الصفة المسرحية بقصد إعادة نظرة شاملة في شروط التلقي سواء بالنسبة للممثل أم المخرج أو المؤلف أو الجمهور.

لكن واقع التجربة المسرحية المغاربية هو حصيلة الاتجاهات الفكرية والإيديولوجية التي كان لها تأثيرها البالغ على البحث في تأصيل المسرح العربي المعاصر ككل. وهنا سنكمل النظر في حاضر المسرح المغاربي اليوم ثم ننتقل إلى شؤون التفكير الآني في حدود الألفية الجديدة من ظهور مخرجين ساهموا في بلورة مفهوم تأصيل التراث وقراءته بأساليب حديثة.

يشير أغلب دارسي المسرح المغاربي ومؤرخيه إلى بدايته الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر، وهذه البداية تعني بالضرورة المسرح حسب

تعريف الدراما الغربية. وحتى نهاية الحرب العالمية الثانية، شهدت دور العرض نشاطاً ملحوظاً للفرق الفنية التي كان المسرح بعض برامجها حين يضاف إلى مجموع فقرات العرض، ويكون اقتباساً أو إحياء لحكايات التراث العربي، بمرافقة الموسيقى والغناء والرقص [1]. ومع مطلع الخمسينات، أنجبت الحركة المسرحية كتّاباً ومخرجين وممثلين ومترجمين وفنيين وكان لرعاية الدولة في الأقطار العربية (التي تخلصت من الاستعمار) مكانة كبيرة في تشجيعها كي تصبح معبّرة حقاً عن الواقع العربي الحديث وتساند بذلك الدول التي كانت لا تزال مستعمرة.

ويفيدنا هذا التشخيص العجول في أن مجاري المسرح المغاربي متعددة ومتعثرة في آن واحد ففي كل قطر عربي ثمة حركة مسرحية تعاني من الانفصال أو الخذلان. بينما يشير واقع الحال إلى اتصال هذه الحركة وتماثلها في مواجهة المشكلات القائمة وفي إرادة التطور. وسنختار في هذا المبحث أبرز ملامح الظاهرة المسرحية المغاربية المعاصرة لنستخرج منها الأساليب والمناهج الإخراجية التي تطورت في مراحل متعددة من عمر هذه التجربة.

وإذا ما تجاهلنا الأمنيات الكبيرة، فإن استمرار الحفاظ على ما تم إنجازه (من التجارب المسرحية المغاربية الرائدة) يبدو مهمة صعبة لأن التطور التكنولوجي فرض الكثير من المفاهيم الجديدة أملتها فكرة التأثر بالأخر، إن المسرح هو فن التواصل مع الجماهير قبل أن يكون فناً راقياً ومن شعبيته تنبع قيمه الثقافية والتربوية. ويحدثنا أغلب المهتمين بشؤون المسرح عن هذه الشعبية التي تجذب الجماهير إليه، وقد يغفل العاملون

---

[1] -أبو النجار السيد عطية: «المسرح في الوطن العربي عالمياً» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، عدد 136، حزيران 1973م، ص212 وما بعدها.

فيه زمناً عن الأهداف، ولكنهم قطعاً سيعودون إليها بأساليب أكثر نجاعة وبحماسة فائقة، حيث أن بعد حرب أكتوبر عام 1973 اكتشفت المسارح العربية فجاءة أن ما تقدمه لا يصلح للجماهير وتجاوزه الزمن، فغيرت عروضها لتلاءم الأوضاع الجديدة، ونفس الصدمة وقعت بعد سقوط جدار برلين عام 1989 للكتاب

ومخرجي اليسار الذين بحثوا لأنفسهم عن مواضيع تهم المتلقي المغاربي من خلال الرجوع إلى مواضيع إنسانية ذو أبعاد اجتماعية قل فيها الالتزام بقضايا الوطن والعروبة والقومية.

استطاع المسرح المغاربي في بعده الحداثي أن يؤسس مجموعة من التجارب المسرحية الفاعلة بعد أن انتهى زمن مؤسسيها الأولين، والذي كان يعتمد على التعبير الذاتي والبحث عن الجماليات الداخلية من جهة وعلى جذب انتباه المتلقي من خلال تقنيات السينوغرافيا ومسرح الجسد ومسرح الغموض* وعن التنبؤات واستشراف الآتي من جهة أخرى. فظهرت موجات جديدة تحاول التركيز على تيمه "الإنسان" بمفهومه العالمي جعلته مثار نقاشات متعددة، بين مؤيد ومعارض عن الشكل والمنهج المسرحي الذي يريده الإنسان المغاربي ويذهب للمسرح لأجله.

تكمن البداية الضمنية للمسرح المغاربي في كل الأشكال الفرجوية التقليدية مثل الأشكال الماقبل المسرحية [1] المعروفة لدى الجميع كـ

---

* ذلك أن الغموض هنا هو إحدى الجماليات الفنية التي يتستر المسكوت عنه تحتها، وبالتالي فهي ظاهرة صحية، تساعد على تحقيق المتعة الفنية لدى الجمهور، دون أن تغلق عنه باب النظر والتبصر فيما يقدم له.

[1] ينظر: محمد عزيزة، الإسلام والمسرح، ترجمة: د. رفيق الصبان، البيضاء، عيون المقالات، ط1988 / II .، ص. 52و72، حيث يضع المصطلح نفسه (ما قبل

«الحلقة» و«البساط» و«سلطان الطلبة» و«سيدي الكتفي»، فإنها تعد تظاهرات فنية أصيلة يتم خلالها لقاء مباشر بين المؤدين والجمهور، وذلك في جو من المرح تؤسس أبعاده الدرامية طقوس اللعب والارتجال والضحك، واستثمار مخزون التراث الشعبي الذي يرتكز في الغالب على سرد النوادر والحكايات من طرف ممثل جوال يحسن فن القص والإيماءة يدعى القوال أو الراوي أو الحكواتي أو الغريو le Griot في إفريقيا الوسطى.

إن هذا البعد التمثيلي الذي تقوم عليه الحكايات هو الذي جعل هذه الأشكال الماقبل/مسرحية تنطوي على خصوصيات العرض المسرحي ومواصفاته كما نلمس ذلك في شكل الحلقة.

كانت الحلقة - ولاتزال - فضاء مسرحي في شكله الشعبي وشكلاً لعبويا (Ludique) مشتركا بين المدن والقرى تعرض فيه مجموعة من الفانين أعمالها المدهشة والطريفة وكل ما يمتلكه كل واحد منهم من مهارات فنية في مجال الحكي عن الإنس والجن والحيوان، وابتكار ألعاب بهلوانية أو سحرية أو ارتجال الشعر والنكت. لذلك، فإن هذا الفضاء يعج دوما بالحركة والإيماءة والموسيقى وفنون القول إلى درجة أن كل من يرتاده من المتفرجين يجد نفسه في غمرة الجد والهزل، وفي عوالم يمتزج فيها الواقع، والخيال، والتاريخ، واللاتاريخ لأنه مكان لا زمني يظل مفتوحا عبر شكله الدائري وفرجاته القائمة على الارتجال، وبلاغة الجسد والإيقاع والموسيقى: الشئ الذي يجعله يستحضر كل الأزمنة في لحظة واحدة إما

المسرح) عنوانا للقسم الأول، ويتناول فيه العناصر التالية: «الفعل الممثل»، و«التظاهرات ذات الطابع القريب من الديني»، ثم الأشكال المجهَضة للمسرح» التي يدرج ضمنها (مقامات بديع الزمان الهمذاني)، و(مسرح خيال الظل)، و(مسرح العرائس).

على لسان الراوي، أو في حركات عبيدات الرما وأولاد سيدي احماد وموسى، وإلا في لوحات «القراد» ومقالب شخصيات فذة أمثال جحا، وججوح، وحديدوان، وبقشيش ولمسيح، وغيرهم.

باختصار، إن الحلقة هي «مهد المسرح المغاربي»، أي أنها البؤرة الأولى التي ساهمت في ترسيخ وسائل التعبير المسرحي وتحقيق التواصل مع الجمهور من خلال مشاركته الفعلية في كل ما يقترح عليه من سرد عجائبي ومن عروض شيقة ومتنوعة يروم أغلبها إلى التسلية وإلى نقد الأوضاع الحياتية. من خلال شخصية الحلايقي أو صاحب الحلقة الذي يتمتع بدور تنويري من خلال تعليقاته على الحدث، شارحا وقائع الحدث وملابساته وبهذا يقوم بدور تعليمي إلى جانب الدور الترفيهي و"يشفع الحكاية دوما بمحاكاة الصفات والأصوات والحركات بغية تسلية متفرجيه منتقيا مادته من الواقع والحياة"[1] فهو مبدع يتمتع بالقدرة واستلهام طبائع البشر وسلوكاتهم ثم نسجها في طابع إنساني ليعبر بذلك عن الإنسان عبر الأزمنة المختلفة.

فن الحلقة لازم الجمهور المغاربي منذ القدم، فهو نتاج العبقرية الشعبية وهو الخلاصة الناضجة لتطور المجتمع العربي مما أكسبه شخصية ايجابية؛ تتشكل وتزدهر بازدهار المجتمع نفسه.

1- الطيب الصديقي نموذج حديث للمسرح الاحتفالي

يتفق كثير من الباحثين والمهتمين بالمسرح على أن المغرب مثله في ذلك مثل باقي الأقطار العربية قد عرف المسرح ومارسه قبل أن تحمله إليه رياح المثاقفة النهضوية، وذلك لأن المسرح كطقس احتفالي ومن

[1] -محمد اديب السلاوي ،الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث ، منشورات دار الشؤون الثقافية- بغداد 1992 ،ص39.

وجهة نظر أنثربولوجية وشكلا من أشكال وعيها وشعورها، يتداخل فيه الواقع بالأسطورة والمعقول بالمتخيل والوعي باللاوعي، ويؤكد الدكتور حسن المنيعي، وهو باحث مغربي في المسرح،" أن فن المسرح المغربي خاصة والعربي عامة كان فنا مستوردا، ومع ذلك فبإمكاننا ان نشير إلى وجود عدد من الأشكال المسرحية التي كانت تمتاز بحيوية دافقة وتحمل المسرّة إلى قلوب الذين يشاهدون العروض في مناسبات خاصة" [1] ومن هذه الأشكال مسرح الحلقة، البساط، سلطان الطلبة وسيدي الكتفي وغيرها ..

وبما أن طقوس الرقص والغناء والمرح والصراع ليست إلا مجرد تجمعات احتفالية طقوسية فإنها تنطوي مع ذلك على عناصر ما قبل المسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وإكسسوارات وشخصيات إنسانية وحيوانات وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن متغير (في الأغلب الأحيان يكون قصص الأبطال الأسطورية التي لا يمكننا تحديد زمن حدوث الواقعة أو الحدث الأسطوري)، لذلك فإن فصل الأدوار بين الممثلين والمتفرجين واعتماد الحكي (كأسلوب للتحاور وسرد الحكايات)، واختيار مكان خاص لهذه الطقوس الاحتفالية كل ذلك يجعل منها حدثا مسرحيا يقصده الجمهور للمشاهدة أو الاندهاش عن بعد مادام انه يحضر طقسا مألوفا لديه يؤديه ممثلون (المؤدون).

لذلك فلا غرابة أن يكون المسرح في المغرب الأقصى من أوائل المسارح العربية التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية

---

[1]- حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، مكناس، المغرب، 1974، ص13.

التأصيل لأن علاقته بهذه الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى كي تؤكد ذلك بعض الدراسات التي تناولت الحركة المسرحية في المغرب العربي والتي يذهب البعض منها إلى القول" بأن الحياة العامة في المغرب تتأطر في نطاق فرجات مسرحية دائمة سواء في السهول والجبال أو في ساحات المدن الكبرى"[1] .

إن كل هذه التظاهرات تتوافق في جملتها مع طبيعة الفن المسرحي، لأنها تختزن في طياتها عناصر المسرح ومواصفات الفرجة الشعبية التي لا تنقرض أبدا بحكم وجود رؤساء أو معلمين يلقنون الجيل الصاعد هذه الطرق والأساليب والفنون التراثية،" إذ سيجد الجميع في التراث ما يبحث عنه من علامات تخدم إستراتيجيات الكتابة المسرحية وإيديولوجياتها" [(2)].

وهذا ما يؤكده عبد الكريم برشيد في دفاعه عن التراث والاحتفالية إذ يعتبر أنها: "لا توجد عناصر جديدة في الواقع والطبيعة – ولكنها تركب المعروف والمألوف والقديم فيها؛ تركبه بطريقة جديدة ومتجددة، وتعطيه صوراً مختلفة ومغايرة"[3].

وفعلاً فإن كانت هذه الطقوس الروحانية أو الدنيوية تعد أشكالا ما قبل مسرحية كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن مجموع الاحتفالات الشعبية

---

[1]- ينظر عبد الكريم برشيد ،الاحتفالية في المسرح العربي، مجلة المسرح، العدد 12، ص 56

[2] -سعيد الناجي، أنثولوجيا التراث في المسرح المغاربي، مداخلة قدمت في الملتقى الدولي حول توظيف التراث في المسرح المغاربي، بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف ، الجزائر ماي 2010 منشورات وزارة الثقافة الجزائرية ، ص 231 .

[3] -عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء المغرب، 2007، ص219.

والتراثية كانت محل تجريب كثير المسرحيين المغاربة أمثال الطيب صديقي والطيب لعلج وعبد الرحمن بن زيدان ومحمد الباتولي وثريا جبران وفرح محمد وعبد الوهاب محمد، وعبد الكريم برشيد.

تعد «الحلقة» أهم فضاء طقسي ارتبط بتطور المسرح المغربي بأجوائه الفاتنة التي تعكس أروع مظاهر الإبداع الشعبي القائم على الحركة والفضاء والحكايات العجائبية، " أنها البؤرة الأولى التي ساهمت في ترسيخ وسائل التعبير المسرحي وتحقيق التواصل مع الجمهور من خلال مشاركته الفعلية في كل ما يقترح عليه من سرد عجائبي ومن عروض شيقة ومتنوعة يروم أغلبها إلى التسلية وإلى نقد الأوضاع الحياتية" [1]. ولم تكن الحلقة لوحدها من بين المظاهر التراثية وإنما كان الاهتمام الكبير لجل المخرجين المسرحين لها على حساب الأشكال التراثية الأخرى كالبساط وسيد الكتفي وسلطان الطلبة وغيرها.

لعل مغامرة التجريب والتجديد والبحث عن صيغة مسرحية تؤدي بهم إلى إيجاد خطاب إخراجي مسرحي يؤثر في وعي الجمهور، لذلك قامت كل المحاولات التأصيلية على التوغل والحفر في التراث الشعبي المادي والغير مادي للوقوف على أشكال فرجوية والإحاطة بعناصرها التي تتعلق باللعبة المسرحية. وفي غمرة هذا المبحث سأحاول التركيز على أهم التجارب المتحمسة لهذا التراث على ما ينطوي عليه من تراكمات فنية وما يمكن لهذه التراكمات أن تفرزه من جماليات مسرحية تساهم في إثارة النقاش حول هذا التراث الشعبي المتوارث والمهدد في وجوده والبحث عن السبل الكفيلة لإعادة الاعتبار إليه وبعث الروح فيه.

---

[1] -حسن المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز فاس 1994 ،ص 59

إن قضية التراث ارتبطت بالبحث عن الهوية العربية للمسرح العربي، ذلك أن طرحها لم يأتي من خلال التعامل مع إبداعات الماضي كمادة جامدة، بل إنه اكتسب " أهمية من خلال الإسقاطات التاريخية وذلك عن طريق إعادة خلقه ومزجه بالإبداع الفني، ورؤيته رؤية جديدة في ضوء الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية"، إذ راح الكاتب المسرحي يختار من أحداث الماضي وصوره ما يراه صالحاً للتعبير عن أفكار وأحاسيس تهمه وتهم مجتمعه بهدف طرح وجهة نظره تجاه الواقع بغية تغيره"[1].

2- تجربة المخرج المسرحي الطيب صديقي:

يعتبر الطيب الصديقي[*] الفنان الذي واكب الحركة المسرحية الحديثة بالمغرب، منذ انطلاقتها بعد الاستقلال، وعايشها عن قرب عبر كل تحولاتها وازدهارها وانتكاساتها، وساهم بقسط كبير في التعريف بالمسرح المغربي سواء في أوربا أو في العالم العربي، ولا يزال يواصل عطاءاته بنفس الحماس الذي بدأ به منذ سنة 1954. وإذا كان هناك تميز ما؛ لعروض الطيب الصديقي جميعها التي ناهزت الستين، فالأمر يعود بالدرجة الأولى إلى روح التأصيل التي تتسم بها طرق اشتغاله والتي انحاز إليها منذ بداياته الأولى، إذ لم تنل منه النصوص العالمية العشرون التي أعدها أو اقتبسها عن "موليير"، "غوغول" "اريستوفان" ،"غولدوني" ،"بيكيت" ،"يونيسكو"،"ارابال".. وغيرهم، بل بالعكس أغنت رصيده المسرحي وبلورت تصوره الناضج. وكأني بالصديقي في تعامله مع المسرح العالمي في هذه المرحلة المبكرة من مشواره الفني، بصدد استقراء

---

[1] -حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التطبيق والتنظير في سوريا ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999 ص، 284 و249

[*]تجدون في الملحق البحث سيرة ذاتية لهذا المخرج

تاريخي للكتابة المسرحية العالمية تمهيدا لمرحلة النضج التأصيلي الذي ميز مشروعه المسرحي خلال عمره الفني والإبداعي.

ولأن مغرب الستينات شكل بؤرة النضال الطبقي والسياسي والقومي بامتياز(*)، فقد انخرط الطيب الصديقي كغيره من المبدعين والمفكرين المغاربة المنشغلين بأسئلة المرحلة، لإطلاق تجربة المسرح العمالي التي أعقبتها مباشرة مرحلة المسرح البلدي بالدار البيضاء، الذي مع توليه لإدارته في مطلع السبعينات، دشن الطيب الصديقي بداية مشروع تأصيلي لمسرح عربي استرشادا بنصيحة أستاذه الفرنسي جان فيلار[1] الذي حثه ورفاقه . ممن تابعوا تكوينهم بالمسرح الشعبي بفرنسا . على العودة إلى صيغ التعبير الفرجوية والاحتفالية التي يزخر بها الموروث العربي والمغربي خاصة.

في المرحلة السبعينيات والثمانينيات الغنية والزاخرة بالعطاء، شارك الطيب الصديقي في تأليف نصوص مسرحية قام هو نفسه بإخراجها: «سلطان الطلبة» مع رفيقه عبد الصمد الكنفاوي «اللاكباش تتمرن» مع احمد الطيب العلج، «النور والديجور» و«الحراز» مع عبد السلام الشريبي، «ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ» مع نضال الأشقر ووحيد سيف في أول تشكيلة لفرقة عربية تضم ابرز ممثلي وفناني الوطن العربي من الماء إلى الماء. «نحن» مع جماعة من الكتاب، «أصوات وأضواء»

---

*عرفت هذه المرحلة في سائر الدول العربية التي خرجت من وطأة الاستعمار الأوروبي محاولات عدة في تنمية الفكر السياسي لاسترجاع الهوية العربية وبناء مجتمعات ودول تسير في طريق التقدم.

[1] -جون فيلار مخرج مسرحي فرنسي مؤسس للمسرح الشعبي في فرنسا ومن بين رواد المسرح الملحمي في سنوات الستينات.

مع محمد قاوتي والسعيد الصديقي، «أبو نواس» و«كان يا ما كان» مع السعيد الصديقي. كما وقع نصوص روائعه المسرحية: «ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب»، «معركة الزلاقة»، «مقامات بديع الزمان الهمداني»، «السفود»، «كتاب الإمتاع والمؤانسة»، «معركة الملوك الثلاثة»، «سيدي ياسين في الطريق» حولها إلى فيلم روائي تحت عنوان «الزفت» صاغ حواره الكاتب المسرحي مولاي احمد العراقي. بعد مرحلة صمت دامت أكثر من عشر سنوات انشغل خلالها بانجاز أفلام وثائقية وإقامة معارض لأعماله التشكيلية في الخط العربي بالتحديد، استأنف الطيب الصديقي عطاءه المسرحي تأليفا، وإخراجا وتمثيلا بعرض مسرحية: «خلقنا لنتفاهم» « on est nées pour s’entendre »باللغتين الفرنسية والعربية. أعقبه بفرجته المتميزة «الشامات السبع» التي حملت إرهاصات مرحلة مسرح البساط التي دخلها بشكل جلي ومباشر عبر سلسلة من العروض الفرجوية جاءت عناوينها على التوالي: «الفيل والسراويل»، «ولو كانت فولة»، «جنان الشيبة» ثم «قفطان الحب» وأخيراً «السحور عند اليهود والنصارى والمسلمين»

عمد الطيب الصديقي إلى توظيف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية والحكايات الشعبية، مما جعله يحول كل نص مسرحي مهما كان موضوعه موغلا في التاريخ إلى فسحة كبيرة للتفرج والاندهاش كما فعل مثلاً في مسرحية «المجذوب» و«المقامات» وعلى الخصوص في مسرحية «الإمتاع والمؤانسة» التي حطمت الشكل التقليدي للمسرح، للانتهاء إلى "التأصيل" عبر مسار طبيعي، أو كما يراه صاحب كتاب"قالبنا المسرحي": "أن يكون مُبْلغ أصالتنا احتواء أعمالنا

على قدر من الطعم الخاص والرائحة التي تنم علينا، مع قدر من الإتقان الفني يشهد لنا به الغير"[1].

إن محاولات "التأسيس" لمسرح عربي- وهو فن أوروبي أصلاً - أنتجته بيئة معينة وذات مزاج وتكوين نفسي معين، يستلزم البحث أولاً عن قالب أو مسرح مشابه للمسرح الإغريقي والأوروبي، ذلك لأن لكل شعب خصائصه ومميزاته وأدوات تعبيره وميوله واتجاهاته، وعليه فالمسرح المقصود مشروط – على حد تعبير يوسف إدريس- وهو أيضا مرهون بوجود الجماعة في حالة التمسرح لا حالة الفرجة [2] **إذن فالخصوصية الشعبية الموروثة أساسية لإيجاد المسرح الشعبي العربي إذ لا يمكننا أن نستعير شكلا لأمة أخرى وذلك لاختلاف سماته وخصوصيته القومية. وقد لفت (جان فيلار) انتباه المسؤولين الجزائريين إلى هذه الناحية حينما زار الجزائر في خريف عام 1963 حين قال: "ما يعني بأن مشكلة المسرح في باريس تختلف كليا عن مشكلة المسرح الشعبي الجزائري [3]، فعلى المسرح العربي أذن أن يتحرر من طوق الغربة، ويعمل على ما يؤكد الهوية الخاصة به والرجوع به إلى المضامين المعاصرة وأشكاله الموروثة .**

---

[1] - توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، المطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة، 1981 ص 11 .

[2]- ينظر: صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة بيروت، 1966، ص 122 .

[3]- سلمان قطاية : (من مشكلات المسرح في سوريا) مجلة المعرفة ، السنة الثالثة ، العدد 34 ،ص 55 – دمشق 1964 .

وكان "المسرحيون العرب يحاولون الاستقلال عن المسرح الأجنبي بمقدار ما كانوا يوغلون في تقليده "[1]. المسرح الشعبي إذن، مسرح موجه إلى الجمهور الواسع الذي يستطيع الذهاب إلى المسرح، دون تميز في ثقافته ونوعيته ويتمكن من الارتقاء بمستواه. فالمواضيع المطروحة مستمدة من حياة الشعب من تاريخه، وتراثه وعاداته وتقاليده، التي من خلالها سيتعرف على كل ما هو جيد وما هو غير ذلك.

3- توظيف التراث في مسرح الصديقي:

سعى الصديقي انطلاقا من سنة1967 إلى توظيف التراث، الذي "يعتبر عنصرا هاما في تكوين الأمة ثقافيا ونفسيا وفكريا مما " تتوفر عليه الأشكال الفرجوية المغربية من إمكانيات الحفل والعرض والتمثيل، لهذا حاولت فهمها والبحث في مكوناتها خصوصاً في مكونات الحلقة، والمؤهلات الفنية للراوي، وعذوبة الغناء الشعبي، والرقص بشعرية الجسد وهو يستنطق لغات الجسد"[2].فقدم رائعته "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" في شهر مارس من نفس السنة، بمناسبة عيد العرش، التي تعتبر أكثر مسرحياته نجاحا وشعبية، وهي مسرحية تتعرض لحياة وأزجال شاعر شعبي الشيخ عبد الرحمان المجذوب (1503- 1569)، الذي اشتهر عبر رباعياته التي ينتقد فيها عصره الذي تميز بالصراعات

---

[1]- فرحان بلبل، بحث عن (المسرح التجريبي) قدمه في المهرجان المسرحي التجريبي الدولي السادس الذي أقيم في القاهرة / أيلول /1994

[2]-عبد الرحمن بن زيدان، حوار مع الطيب صديقي بمجلة المستقبل ،الأربعاء 15 تشرين الأول 2003 ، العدد 1426 ، ص 43

السياسية وانهيار أخلاق الناس، وقد وظف الصديقي لتقديم هذه المسرحية الحلقة كشكل فني، مستعيرا جامع الفناء، الساحة الشعبية الشهيرة في قلب مدينة مراكش، كفضاء سحري يخول له عرض شامل يوظف العديد من الوسائل التقنية التي تجمع بين المألوف والغريب بين السمعي والبصري، (والمسرحية استعراض فرجوي خصب للحياة النابضة في الساحة من حلقات مطربين وراقصين ومشعوذين لتتدخل شخصية الراوي لتربط بين فقراتها (تأثراً بالمنهج الملحمي لبرتولد بريشت)، وهو شخصية مستوحاة من الحاكي للسير والخرافات والحكايات الشعبية في تجربة الحياة والوعظ والحكمة.

إن مهمة مسرحية المجذوب ليست مجرد تفسير وعرض للواقع، وتقديم المغرب كما كان في القرن السادس عشر وإنما في الإشارة إلى التغيير، وانتقاد الحاضر من وجهة نظر إمكاناته المستقبلية وسوف تتم إعادة عرضها لأكثر من عشرين عاما، بشكل متقطع وبنفس النجاح تقريبا " جاءتني فكرة تناول موضوع شخصية شعبية متصوفة تنطق بالحكمة، وتنتقد خلل الواقع في أزمنة ضعف السياسيين والسلطة الحاكمة، شخصية تراجيدية كانت تتحدث عن المرأة والعلاقات بين الناس وطباعهم وأمزجتهم وميولهم الظاهرة والخفية" [1].

تعد عودة الصديقي إلى التراث مغامرة مسرحية تهدف إلى التأسيس، فقد رأى أن هذا المسرح"بمفهومه البدائي" أقدم من قرينه الأوروبي بسنوات وقرون، فكان إصراره على تقديم مسرحية "عربية" مستمدة من خزان التراث تتلاءم في صنع فرجة قريبة من ثقافة العربي، تحمل في طياتها الأغاني والأهازيج والرقصات الشعبية التي قَربها من المتلقي في قالب

[1]- عبد الرحمن بن زيدان ، م س ص 43.

عصري جعلته يتذوقها ويدرك دلالاتها وخطاباتها" أنا في مسرحي أشتغل على المرئي، وحتى الذي لا يفهم، سيجد نفسه داخل الجماليات والمفاجآت وألعاب السيرك وداخل المشاهد السحرية. إن المقولة التي تقول "المسرح أبو الفنون" جعلتني أحدد مفهومي للمسرح على أنه الفن الأكثر قدرة على أن يصبح ملتقى الفنون والغناء، والمسرح أيضاً ملتقى الموسيقى والغناء والتشكيل والعمارة"[1]

عمد الطيب الصديقي على مزج مناهج الإخراج في تجربته المسرحية إذ ينتقل من الواقعي النفسي إلى الملحمي الغنائي، ومن الرمزي إلى السريالي "أنا لا أملك منهجاً واحداً ثابتاً في الإخراج المسرحي، لأنني لا أملك نظرة واحدة للوجود وللحياة وللفن، أنا أنطلق دوماً من النص الذي يرسم لي إمكانات قراءته والتعامل معه لإبداعه زمن العرض، إن لكل عمل مسرحي منهجه الخاص" [2].

لعل أهم خاصية يتمتع بها المسرح الاحتفالي من خلال قراءة مجموع البيانات، التي نشرها الكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد [3] ويمكن القول أن المسرح الاحتفالي يعتمد التواصل الوجداني ومشاركة الجمهور، فقد اشتغل الطيب الصديقي في أبرز مسرحياته على الفضاء المسرحي رافضاً الفضاء الايطالي بكل صعوباته التقنية، وحتى يتحقق الحفل تلتحم فيه مشاركة الجمهور من خلال تشغيل خياله ومخاطبة أكبر عدد ممكن من المتلقين، ذهب الصديقي إلى الفضاءات العامة (ملاعب كرة القدم

---

[1]- م ن ، ص 44.

[2] - م ن، ص 44 .

[3] -ينظر، عبد الكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية في المسرح - البيان الثالث للمسرح الاحتفالي، الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، 24 ديسمبر 1977

ساحات عمومية، فضاءات مفتوحة..) ثم أن الشئ الذي ميز هذه العروض اعتماده على التجريب على كل التقنيات المتاحة، كالإضاءة وإدخال الصور الثابتة، السينما، وخيال الظل، وتحريك الممثل وفق بيذاغوجية خاصة إذ، استلزم الصديقي على تكوين ممثلين قادرين على تمرير خطاباته المسرحية من خلال تلقينهم تمارين في الصوت والجسد(استخداما تشكيليا) والغناء والرقص. وتضمين أعماله المسرحية بكل ماهو محلي إقتداءً بمقولة معلمه "جون فيلار JeanVilar": "عند عودتك إلى وبلادك يجب أن تنسى كل ما رأيته هنا في "باريس" ولا تعيد سوى التقنية "[1] فبعد مرحلة الاقتباسات أو مغربة النصوص المسرحية في بدياته الأولى، بدأ يشتغل على التراث لما رأى فيه من توفر الأشكال الفرجوية ومن إمكانيات الحفل والعرض والتمثيل، من خلال مواضيع شعبية تنتقد خلل الواقع وتمثلت مسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجدوب" ومسرحية " مقامات بديع الزمان الهمداني " بالتجربة المهمة في استلهام هذا التراث، ومدخلاً له بأبعاده المتعددة وقد أخرجه إلى ميدان التجريب المسرحي. من خلال احتكاكه المباشر بالتجريب المسرحي فى "باريس" رسخت لديه فكرة "تكوين مسرح شعبي" يستمد وهجه من التراث المغربي القديم في محاولة لخلق حالة من الاحتفالية التي تحتضن الفنون المتنوعة لهذا التراث، فكان اختياره لساحة "جامع الفنا" كمكان للعرض وهى ساحة عمومية توجد وسط مدينة مراكش خلالها تقدم فرق مختلفة بحيث تمثل كل حلقة فرجة تنتمي إلى إحدى القبائل المغربية ويبلغ عدد الحلقات فى اليوم الواحد أكثر من عشرين حلقة الأمر الذي يتيح تقديم أكثر من عشرين فرجة تقدم في مسارح دائرية في الهواء الطلق. وقد

[1] -جبار حسين صبري، مسافة في المسرح المغربي، جريدة الصباح الكويتية 12 أوت 1983 .

أطلق الصديقى على هذه التجربة "مسرح الشارع" وهذا ما نراه جليا في تقديمه لمسرحية "الشامات السبع" وعن اختياره لساحة "جامع الفنا" يقول الصديقي: "جامع الفنا مسرح يتجاوز مع حاجيات جمهور شعبي تلقائي حي، هذا المسرح أو لنقل هذه المسارح ساهمت ونساهم في خلق أو إعادة خلق مسرح وطني، فكل أبحاثنا من سنة 1965 مرتبطة "بجامع الفنا" منذ مسرحية "ديوان سيدى عبد الرحمن المجذوب" سنة 1965 إلى الملحمة التاريخية "نحن" التي أعددناها خلال صيف 1986، كل أبحاثنا حول النص أو في مواضيع لعب الممثلين أو بصدد تصميم الإخراج أو الديكور أو الملابس أو التوابع يزكيها "جامع الفنا" منبعها الأصلي، ونعتبر هذه العناصر أساسية لأي عملية إبداعية تريد أن ترتوي من جذور شعبية كمنطلق لكل تجربة تهدف إلى أن تجعل من المسرح وسيلة للقاء الناس.

إن مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمداني" التي أثارت جدلا واسعا بين النقاد عندما عرضت في مهرجان دمشق المسرحي عام 1972، على قاعدتين أساسيتين، الأولى تتعلق بالنص الأدبي" مقامات بديع الزمان الهمداني" المستمدة من قصص بديع الزمان الهمداني، والثانية تتعلق بالفنون الاحتفالية والفرجوية، وهو ما جعل هذه المسرحية في نظر النقاد أكثر الأعمال المسرحية اقترابا من الأصالة العربية حيث استفادت من إمكانيات المسرح المعاصر في تقنياته، ومن إمكانيات التراث العربي في أصوله لهذا صنفت من بين الأعمال التي أصلت الشكل المسرحي العربي، لأنه (ليس الرجوع إلى التراث هو الذي اكسب المقامات هذه القيمة الفنية، وجعلها عملا متميزا في نظر عديد من نقاد المسرح في المغرب والمشرق، نظرا لأنه تعامل مع التراث بوضوح رؤية، وتحديد الموقف الايجابي من التراث.

بعد هذه المسيرة الفنية الثرية، قد نجزم أن الطيب الصديقي أصبح بامتياز صانع الفرجة بعد أن تمكن من امتلاك أدوات صناعة الإخراج إن نجاح هذه التجارب تم (بفضل جرأته وبعد نظره وتمكنه من هذا وحضوره الواضح على المسرح كممثل ومخرج وكاتب)، وباستخدامه لحيل مسرحية بسيطة ولكنها مستعملة بمهارة مثل الأقنعة والمهمات المسرحية الساذجة كقطع الخيش، كما أنه استعان بفن الإضاءة المسرحية واستخدامها بطريقة تتيح فهم مضمون نصوصه، بعد أن تعلم أسرار المهنة على يد أستاذه " جون فيلار « Jean Vilar » في المسرح الوطني الشعبي الفرنسي، هكذا وظفت الحلقة والحكواتي وسلطان الطلبة وفن البساط وكل الأشكال الفنية الشعبية لصناعة احتفالاته المسرحية سواء باللغة التي يكتب له بها السعيد الصديقي أو عبد السلام الشرايبي، أو باللغة الفرنسية والتي قدم بها "الشامات السبع" و"خلقنا لنتفاهم" لأنه يعتمد تقنيات ركحية تنحدر من التراث الفرجوي الشعبي.

توصل الصديقي إلى إيجاد صيغة درامية من خلال التواصل مع الهوية العربية والمغربية عبر تشكيلاتها الفرجوية وأبعادها الحضارية دون أن تقطع صلتها مع المسرح الغربي(الكلاسيكي والعالمي) في رحلة مغامرة، صعبة (في رأي عبد الكريم برشيد) المسار "لم نكن نملك إلا المغامرة التي قد تكون بحثاً عن الممكن أو عن المحال. نحن مع موعد مع اللامتوقع واللامنتظر" ففي مسرحية "حفل عشاء ساهر" عالج فيها وبطريقة أخاذة قصة ردم المسرح البلدي بالبيضاء[*] المسرح الذي أداره لمدة سنوات، فالمسرح لديه ليس هو النص الأدبي ولكنها أجواء العرض (Atmosphère de la représentation) الذي يبدعه الإخراج على أساس من

[*] عاصمة المغرب الاقتصادية.

الخطوط الأساسية للنص، ذلك المناخ الذي يتيح للجماهير أن تحقق التواصل وتحقق لحظة السعادة الجماعية، عبر المسرح الشامل Théâtre Total الذي يستعمل كل الوسائل الفنية لإنتاج فرجة شاملة تخول للمسرح استرجاع وحدته من خلال ما يقوم عليه العرض من ثراء، ويدفع المتلقي إلى أن يكون دوما في حالة انبهار، وذلك عبر " فرجات يتحرر فيها التاريخ من قبضة الزمان والمكان لأنها تخاطب العقل والعين" [1]

قام الصديقي بالحفر في الذاكرة الشعبية من خلال استلهامه لمجموعة من المواضيع والشخصيات التاريخية التي جعلت مسرحه يدخل العالمية من بابها الواسع، فإخراجه ذو التقنية العالية لمسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" ومسرحة الشعر الشعبي" تكثيف الإيقاع في ترجمة الأشعار. والأغاني ركحياً أغنى أسلوبه الإخراجي" [(2)]

ثم قدم مسرحية "الحراز" التي تستلهم أدب الملحون الذي يعتبر أحد الأنماط الغنائية الشعبية،في بنائها الدرامي كمادة لها صلة عميقة بالوجدان الشعبي المغربي، ونقلها الصديقي إلى الخشبة، ليجسدها دراميا في مجال مسرحي احتفالي عار دون ستارة. ففي قلب الخشبة نصب منصة عليها ممثلون بمثابة الجمهور فهي فرجة غنائية درامية

قدم مسرحية في أكتوبر 1971 "مقامات بديع الزمان الهمداني" التي أثارت جدلا واسعا بين النقاد عندما عرضت في مهرجان دمشق المسرحي

---

[1]- عبد الرحمن بن زيدان ، الثقافة المغربية علامات بعد علامات، السفر الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ،المغرب، 2004 ص 59 .

[2] - Abdellatif laâbi, Diwan Sidi Abderrahmane Mejdoub de Taïeb Seddiki , souffles ,numéro 5, premier trimestre 1967 ,P 40 .

عام 1972، على قاعدتين أساسيتين، الأولى تتعلق بالنص الأدبي " مقامات بديع الزمان الهمداني" المستمدة من قصص بديع الزمان الهمداني والثانية تتعلق بالفنون الاحتفالية والفرجوية، وهو ما جعل هذه المسرحية في نظر النقاد أكثر الأعمال المسرحية اقترابا من الأصالة العربية حيث استفادت من إمكانيات المسرح المعاصر في تقنياته، ومن إمكانات التراث العربي في أصوله، لهذا صنفت من بين الأعمال التي أصلت الشكل المسرحي العربي، نظرا لأنه تعامل مع التراث بوضوح رؤية، وتحديد الموقف منه.

تعد المقامات على ما بها من غموض إيديولوجي، مسرحية تجمع بين جانبين اثنين جانب سياسي اجتماعي.. وجانب تأصيلي يتجلى في عملية بحث عميقة وذكية عن أسلوب للتعامل مع تراث قابل للمسرحة، ويؤسس قاعدة تقليد مسرحي أصيل، تقبل عليه الجماهير كي تجد فيه نفسها وماضيها وتطلعاتها وتدعوهم للمشاركة فلم يكن اختيار هذه المسرحية اعتباطيا بل لأنها تتيح لهم فرصة مخاطبة وجدانهم وذاكرتهم من خلال تقنيات شعبية على غير التقنيات الأرسطية ذات الحواجز الوهمية التي تجعله مستهلكا سلبياً فيقترح الصديقي إجراء الحفل عوض العرض (بمفهومه الأرسطي) لأنه يحمل في رؤيته الإخراجية مشاركة وتواصل مع المتلقي لأن الاحتفال لا يتم إلا بوجود محتفلين "إن الأصل في الإنسان أنه كائن احتفالي، أي أنه كائن يحيا الحياة وهو مدرك لقيمة ومعنى هذه الحياة"[1].

[1] -عبد الكريم برشيد، التراث، إبداعاً وفلسفة، قراءة احتفالية مغاربية، مقال صدر في مجلة الملتقى الدولي حول : توظيف التراث في المسرح المغاربي، أيام 29-30-31

أتاحت له هذه التجارب الإخراجية اختراق آفاق التراث المغاربي، حيث كان تعامله معه يعتمد على قناعة فنية، كانت الغاية منها تأسيس مسرح عربي الصيغة، وعالمي الأبعاد رغم أن ينابيعه المعرفية والجمالية تنحدر من أصل عربي ومن رؤية محلية تصبو للعالمية فكان بحق رجل المسرح المغاربي بحق إلى جانب ثلة من رفقاء دربة كعلولة وكاكي وغيرهم من الذين كتبوا أسمائهم من ذهب في تاريخ المسرح المغاربي.

المصادر والمراجع:

كالرقص، ينظر باتريس بافيس: يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الطقوس الاحتفالية والغناء، والمرح، والتعبد، والعربدة، والصرع. وهي تنطوي على «عناصر ما قبل مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات، وكذا ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري من خلال Patrice Pavis, Dictionnaire du théâtre édition Dunod ,Paris France 2002

1. الموقف الأدبي، العدد 1- 2، أيار، حزيران 1975م.

2. ينظر علي الراعي - المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة عدد 247 الطبعة الثانية ص 473. م ن، ص 483 وص 480.

3. عبد المجيد شكير، الجماليات المسرحية، التطور التاريخي والتصورات النظرية، دار الطليعة الجديدة، سورية، دمشق، ط 1، 2005 عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، 2007.

4. أبو النجار السيد عطية: «المسرح في الوطن العربي عالمياً» في مجلة «المعرفة» (دمشق)، عدد 136، حزيران 1973م.

* ذلك أن الغموض هنا هو إحدى الجماليات الفنية التي يتستر المسكوت عنه تحتها، وبالتالي فهي ظاهرة صحية، تساعد على تحقيق المتعة الفنية لدى الجمهور، دون أن تغلق عنه باب النظر والتبصر فيما يقدم له.

ماي2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر،2010 ص 25 .

5. ينظر: محمد عزيزة، *الإسلام والمسرح*، ترجمة: د. رفيق الصبان، البيضاء، عيون المقالات، ط 2 1988.

حيث يضع المصطلح نفسه (ما قبل المسرح) عنوانا للقسم الأول، ويتناول فيه العناصر التالية: «الفعل الممثل»، و«التظاهرات ذات الطابع القريب من الديني»، ثم «الأشكال المجهَضة للمسرح» التي يدرج ضمنها (مقامات بديع الزمان الهمذاني)، و(مسرح خيال الظل)، و(مسرح العرائس).

6. محمد اديب السلاوي، الاحتفالية في المسرح المغربي الحديث، منشورات دار الشؤون الثقافية- بغداد 1992.

7. حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، مكناس، المغرب، 1974.

8. ينظر عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في المسرح العربي، مجلة المسرح، العدد 12.

9. سعيد الناجي، أنثولوجيا التراث في المسرح المغاربي، مداخلة قدمت في الملتقى الدولي حول توظيف التراث في المسرح المغاربي، بالمهرجان الوطني للمسرح المحترف، الجزائر ماي 2010 منشورات وزارة الثقافة الجزائرية.

10. عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء المغرب، 2007.

11. لمنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز فاس 1994.

12. حورية محمد حمو، تأصيل المسرح العربي بين التطبيق والتنظير في سوريا ومصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999.

*تجدون في الملحق البحث سيرة ذاتية لهذا المخرج

**عرفت هذه المرحلة في سائر الدول العربية التي خرجت من وطأة الاستعمار الأوروبي محاولات عدة في تنمية الفكر السياسي لاسترجاع الهوية العربية وبناء مجتمعات ودول تسير في طريق التقدم.

13. جون فيلار مخرج مسرحي فرنسي مؤسس للمسرح الشعبي في فرنسا ومن بين رواد المسرح الملحمي في سنوات الستينات.

14. توفيق الحكيم، قالبنا المسرحي، المطبعة النموذجية، الحلمية الجديدة، 1981.

15. ينظر: صلاح عبد الصبور، حتى نقهر الموت، دار الطليعة بيروت، 1966.

16. سلمان قطاية: (من مشكلات المسرح في سوريا) مجلة المعرفة، السنة الثالثة، العدد 34. دمشق 1964.

17. فرحان بلبل، بحث عن (المسرح التجريبي) قدمه في المهرجان المسرحي التجريبي الدولي السادس الذي أقيم في القاهرة / أيلول /1994

18. عبد الرحمن بن زيدان، حوار مع الطيب صديقي بمجلة **المستقبل، الأربعاء 15 تشرين الأول 2003، العدد 1426.**

19. عبد الرحمن بن زيدان، م س.

20. م ن.

21. م ن.

22. ينظر، عبد الكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية في المسرح - البيان الثالث للمسرح الاحتفالي، الملحق الثقافي لجريدة العلم المغربية، 24 ديسمبر 1977

23. جبار حسين صبري، مسافة في المسرح المغربي، جريدة الصباح الكويتية 12 أوت 1983

***عاصمة المغرب الاقتصادية.

24. عبد الرحمن بن زيدان، الثقافة المغربية علامات بعد علامات، السفر الأول، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، 2004.

25. Abdellatif laâbi, Diwan Sidi Abderrahmane Mejdoub de Taïeb Seddiki , souffles ,numéro 5, premier trimestre 1967. .

26. عبد الكريم برشيد، التراث، إبداعاً وفلسفة، قراءة احتفالية مغاربية، مقال صدر في مجلة الملتقى الدولي حول: توظيف التراث في المسرح المغاربي، أيام 29-30-31 ماي 2010، محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر ،2010.