المسرح المغاربي السنة الثالثة. شعبة: دراسات أدبية د.أسماء حمبلي

المحاضرة 1:مدخل إلى دراسة المسرحية المغاربية

عرف المسرح في الوطن العربي محاولات عديدة لتأصيل الظاهرة المسرحيّة، وجعل هذا الفنّ قريبا
من الواقع الوجداني العربي، وقد حاول العديد من المنظرين المسرحيّين بدءا من" مارون النّقاش " إلى غايّة
ظهور الجماعات المسرحيّة العودة إلى الأشكال المسرحيّة التي عرفها الإنسان المغاربي ومارسها، نحو
(الحلقة، الراوي، المداح، الحكواتي)، وسعوا إلى توظيفها في نصوصهم وعروضهم المسرحيّة بحكم وظائفيّة
هذه الأشكال وقربها من الوجدان العربي، ولكونها كذلك تحمل خصائص د ا رميّة تؤهّلها لأن تكون منطلقا
لمسرح عربي شكلا ومضمونا، وإن اختلفت ط ا رئق هذا التوظيف بين التوظيف الشّكلي لهذه الأشكال
الفرجويّة وبين البحث في معنائيّة ووظائفيّة هذه الأشكال.
وتعدّ جماعة المسرح بالمغرب من بين أهمّ الجماعات المسرحيّة التي سعت إلى تنظير الظاهرة المسرحيّة ونادت بضرورة العودة إلى الطقوس الاحتفاليّة والأشكال الفرجويّة،التي مارسها الإنسان العربي
والتي عبّرت عن همومه وواقعه، حيث اهتمّت الاحتفاليّة بكلّ الأشكال التي توحي بالفرجة وبالبعد المشهدي
من أعياد وفلكلور شعبي وأشكال فنّية ت ا ث ريّة كالحلقة والبساط والحكواتي، وكلّ ما يرتبط بالبعد الاحتفالي،
في محاولة تأسيس مسرح عربي يؤسّس أصالته وذاتيته من الدّاخل.
فكانت المسرحيّة قصّ ة تمثل لها قواعد وأصول، حيث قام العرب بالعناية بالمسرح منأوّل نهضته عناية بالغة، لما له من أثر في تثقيف الشّعب وال نهوض به خلقيا واجتماعيّا، وقد ظهر المسرح عند العرب
(1). (لأوّل مرّة في مصر، ويذكر في إجمال تاريخ المسرحيّة بمصر سواء كانت شعريّة أم نثريّة.
وقد توسّعت المسرحيّة الغربيّة في المدارس الأدبيّة من اتباعيّة كلاسيكيّة و ابداعيّة ر ومانتيكيّة وواقعيّة وطبيعيّة ورمزّية، لأنّ كثى ا ر من أدبائنا المحدثين يقلدون المدارس الغربيّة، وأصبح أدب شبابنا تقليدا
ممسوخا لأدب الغرب، وفي هذا العنصر ندرس نشأة المسرح وتطوّره عند الغرب وعند العرب.

المسرح المغاربي:

أ)في تونس:

كان أمراء الدايات والبايات التونسيّين وحواشيهم، يشاهدون المسرح منذ عهد بعيد بفضل توافد الفرق
المسرحيّة الإيطاليّة على قصور هؤلاء الأمراء، أمّا التونسيّون العاديّون فقد انتظروا حوالي القرن ونصف
القرن، قبل أن يشهدوا المسرح والتمثيل في بلادهم.

وفي سنة 1908 (م)قدّمت إلى البلاد فرقة كوميديّة شعبيّة، يرأسها الممثل المصري محمّد عبد القادر
المغربي الشّهير بكامل وزوز، ومثلت مسرحيّة" العاشق المتهم "المقتبسة عن الإيطاليّة، ومن ثمّ فقد حاول

[1]ينظر :المرجع نفسه، ص. 18 -

[2]ينظر :عمر الدّسوقي، المسرحيّة نشأتها وتاريخها وأصولها، ص. 16 -

التونسيّون تكوين فرقة مسرحيّة تشرّف عليها جمعيّة تسمّى" النّخمة"، ولكن المحاولة لن تخرج إلى حيز
1).التنفيذ.)
وفي أواخر 1908 (م)وفدت على تونس فرقة الممثل التونسي المعروف" سليمان القرداحي " وقدّمت
العديد من مسرحيّاته وقد أثارت هذه الفرقة اهتمام التونسيّين المثقفين بفن التمثيل، وأمّا في عام (1914م)
وفدت على تونس فرقة الشّيخ سلامة حجازي، وقدّمت فن الشّيخ الغنائي؛ أي مصحوب بغناء، وتليها فرقة
"جورج أبيض "لتونس عام 1921 (م)، وبعدخمس سنوات من ذلك الوقت أي في سنة 1927 (م)وفدت
2)على تونس فرقة" رمسيس"، ولقيّت تشجيعا عظيما من التونسيّين)...
ومع الوقت تغيّر الموقف في المسرح التونسي تغيرا دراميا بعد الحكم الوطني، خاصّة بعد اللقاء الذّي تمّ
في 07 (نوفمبر)بدار الإذاعة، والذّي حضرته إطارات المسرح التونسي، ليستمعوا إلى توجيهات الرّئيس" الحبيب بورقيبة"، حيث تمّ على الفور تنفيذ مشر وع الفرق المسرحيّة المدرسيّة التي بلغ عددها
في سنة 1965 (م)أربعين) 40 (فرقة، ساهمت في المباريّات المسرحيّة التي أقيمت في ذلك العام،
واهتم الحكم الوطني في تونس بالتدريب المسرحي على أرض تونس ذاتها فطوّرت مدرسة التمثيل والموسيقى والرّقص، وأصبحت تسمّى بمركز الفنّ المسرحي الذّي بدأ بإقامة مهرجان المسرح المغربي
الكبير، ومن ثمّ انتشرت الفرق المسرحيّة في تونس نذكر منها :فرق مسرح الموّال، وفرقة المسرح
3)الجديد، وفرقة المسرح الوطني التونسي).
وهكذا فقد قدّم التونسيّون نصوصا نثريّة كثيرة امتازت بالجودة والتجريب، حيث شكّلت هذه المسرحيّات التونسيّة إضافة ممتازة للمسرح العربي والمغاربي كمّا وكيفا.

[1]ينظر :عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، دار جرير للنّشر والتوزيع، ط 1 - ، عمان، الأردن،
2006، ص. 194

[2]ينظر :علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، ط 2 - ، الكويت، 1999 ، ص. 334

[3]ينظر :عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، ص. 196 -

ب) في الجزائر:

تعود نهضة الحركة المسرحيّة في الجزائر إلى جملة نشاطات كان يقوم بها ويشجّعها مثقفون

وفي : « جزائريون منهم الأمير" خالد"، كما لعبت الفرق المسرحيّة الزائرة دورا هاما
عام 1921 زار جورج أبيض وفرقته الجزائر وقدم مسرحيّتين من التاريخ العربي كتبها باللغة الفصحى
، »(1)**هما'' :صلاح الدّين الأيوبي'' ، وثارات العرب لجورج حداد**
وكان للزّيارة الأثر الأكبر في نهضة المسرح بالجزائر، وتأثرت بها جمعيّة المهذبيّة وجمعيّة الآداب
والتمثيل العربي، التي أسّسها" علي شريف الطاهر "وجاء بعده" سلالي علي "و"محي الدّين بلشطاري"
و"رشيد القسطنطيني"، وهكذا حملت جمعيّة العلماء المسلمين المشعل بعد ذلك، وقدّمت للأدب الجزائري
كتابا أنتجوا فيه الكثير من المسرحيّات، منهم :رضا حوحو، وعبد الرّحمان الجيلالي، وأحمد بن ذيّاب،
وغيرهم من الرواد.
وعرف المسرح في الجزائر يقظة حقيقيّة بعد الحرب العالميّة الأولى، ومنذ سنة 1926 (م)إلى غاية
1962)م)مرّ بستّة مراحل متباينة، بدأت المرحلة الأولى في سنة
1926)م)وهي السّنة التي يمكن أن نعتبرها سنة بداية المسرح في الجزائروالتي امتدّت حتى سنة
1934)م)، وامتازت هذه الفترة بالعروض الفنّية الواقعيّة، والاهتمام بقضايّا ومشاكل الشّعب والمقاومة
السّياسية التي بدأت من سنة 1922 (م)، وتحدّث عنها الكاتبالجزائري" مالك بن نبي"، وكان من أهمّ رجال
المسرح في هذه الفترة الممثلان" علالو "و"دحمون"، اللذان أخرجا هزليّات في شكل مسرحيّات ضاحكة
على الخشبة المكتوبة بالعامّيةلغة الشّعب، أمّا المرحلة الثانيّة فقد امتدّت من سنة 1934 (م)حتى اندلاع
الحرب العالميّة الثانيّة، وراح الممثل" رشيد القسطنطيني "يزوّد الفرقة الشّعبيّة التي كان يعمل فيها
1ينظر :المرجع نفسه، ص. 459 -
بمسرحيّات نقديّة ساخرة لقيت تجاوبا كبيرا من الجمهور وساعدت على خلق علاقة متينة بين المسرح
1)والجمهور).
فالمرحلة الثالثة امتدّت من سنة 1939 (م)حتى 1945 (م)، وهي مرحلة عصيبة بالنّسبة للمسرح العربي
في الجزائر، نظرا لتدخّلات السّلطة الاستعماريّة ومنعها للأعمال التي من شأنها أن تثير الرّوح الوطنيّة في
الجماهير، فحدث طلاق بين المسرح والواقع وبين المسرح والجمهور، وظهرت المسرحيّات المترجمة عن
الأدب الفرنسي، وظهر بعض الملتزمين بقضايا الشّعب والوطن أمثال" محمّد التوري "و"مصطفى

قزدرلي"، وفي سنة 1945 (م)بدأت المرحلة الرابعة مع بداية الحرب في الجزائر في(ماي)أين كتب
الكثير من الشّعب، وكان لهذا الحدث الخطير انعكاساته على المسرح إذ اختلفت منه مظاهر الترجمة
2)والتقليد، وراح المسرح الملتزم إلى خشبته).
أما في المرحلة الخامسة فقد ظهرت عدّة فرق منها :فرقة الموسيقى العربيّة، ومديرها "محي الدّين باشترزي "الذّي زاول الإنشاد الدّيني في شبابه، ثمّ تحوّل إلى الغناء، و"نقاء عبد الله"، و"حسين بردوز"، و"وضاح محمّد"، وبعد ذلك ظهر المسرح الثوري لجبهة التحرير الذّي صار يقدّم
أعماله خارج أرض الوطن، حيث تأسّست الفرقة المسرحيّة التابعةلجبهة التحرير سنة 1958 (م) في
تونس، وأخيرا المرحلة السّادسّة والتي كانت بداية لميلاد مسرح عربي رسمي في الجزائر، فمع نيل
3)م)عن إنشاء المسرح الوطني في الجزائر1963 .).م)أعلن سنة1962 (الجزائر استقلالها سنة(

ج / المسرح المغربي:

ظهر التيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينات ولاسيّما بعد صدور البيّان الأوّل للجماعة الاحتفاليّة سنة
1976)م)بمدينة" مراكش" بمناسبة اليوم العالمي للمسرح بعد سلسلة

1ينظر :عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، ص. 192 -

2المرجع نفسه، ص 192 - ،. 194

3عيسى خليل محسن الحسيني، المسرح نشأته وآدابه وأثر النّشاط المسرحي في المدارس، ص. 124 -

،

من الكتابات النّظريّة والإبداعيّة التي كتبها" عبد الكريم برشيد "باعتباره هو المنظر الأوّللهذا الاتجاه المسرحي الجديد، والطيب الصّديقي المطبّق الرّئيسي لهذه النّظريّة التأسيسيّة،(وقبل ظهور الاحتفال يّة كان المسرح في المغرب إبان الحماية الفرنسيّة يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته، ولاسيّما مسرحيّات" موليير "الاجتماعيّة، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطاليّة من مقوّمات هذا المسرح، وبعد الاستقلال عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيّادة" الطيب الصّديقي"، لكن هذا النّوع من المسرح لا ينسجم مع تطلعات الشّعب المغربي، ولا يعبّر عن قضاياه وهمومه الاجتماعيّة، إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السّبعينات الذّي بدوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعى التجديد والتأسيس والتأصيل، فأصبحنا نقرأ بيّانات لعدّة تجارب درامية ، فهناك مسرح النّقد والشّهادة مع "محمّد مسكين"، والمسرح مع" المسكيني الصّغير "والمسرح الفردي مع" عبد الحقّ الزّروالي"، والمسرح الاحتفالي مع" عبد الكريم برشيد "ومسرح المرحلة مع" حوري الحسين "والمسرح الإسلامي مع" محمّد المنتصر الرّيسوني"، وتبقى الاحتفاليّة من أهمّ هذه الاتجاهات التجريبيّة الدرامية قوّة وتماسكا واستمرارا حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي، فإن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي ، فالاحتفاليّة في المسرح المغربي نظريّة درامية وفلسفيّة تعتبر المسرح حفلا واحتفالا وتواصلا شعبيّا ووجدانيّا بين الذّوات،
1)يهدف إلى تقديم فرجة احتفاليّة قوّامها المتعة).
يحتلّ المسرح في المغرب مكانة خاصّة في مجمل الحركة المسرحيّة العربيّة، ويجري باستمرار تقدير جهد الفنّانين المغاربة، وهم يقدّمون المسرح العربي بحثا وتجديدا وخاصّة

في الممارسة المسرحيّة، حيث يتوفر المسرح المغربي على رجال مشهود لهم في

[1]د .مخلد نصير بركة الزّيود، الاحتفاليّة في أعمال المخرج المغربي الطّيب الصّديقي، بحث مقدّم، جامعة اليرموك الأردن، فب اريير- 2001، ص. 1

،

التأليفوالإخراج، وقد فتق هؤلاء المسرحيّون مكامن المسرحيّة، حيثما أضاءوا مكانا مظلما يخرج منه جمهور كبير يرضى ويقتنع وينتفع بما شاهده، ويروي لنا من عايش مغامرة المسرح في المغرب، ونجد على سبيل المثال عروضا مغربية ل"الطيب صديقي "و"أحمد الطيب العلج "و"عبد الكريم برشيد "وغيرهم).[1]

[1]ينظر :عبد الله أبوهيف، المسرح العربي المعاصر قضّايا ورؤى وتجارب، منشوارت اتحاد الكتاب، دط، دمشق، 2002 - ، ص. 23 ،مراجع المحاضرة 1: من محاضرات للدكتور علي معاش

المحاضرة 2:روافد المسرح المغاربي

يتميز المسرح المغاربي بتأثره بمؤثرات أجنبية ؛ شكلت البداية الحقيقية له ، وقد استلهم أشكالا من المسرح العالمي حين بقي محافظا على مضامينه ومواقفه وشخصياته وحواراته التي تنبع من روح عربية أصيلة ، تؤكد قدرة العقل والوجدان الجزائري على استيعاب الإنجازات الفنية والدرامية للمسرح العالمي والتحولات الاجتماعية و

السياسية و الفكرية و الثقافية للمجتمع المحلي.

أولا المصادر المحلية:

ألف المسرحيون المغاربة مجموعة من المسرحيات التي تندرج في إطار البحث عن مسرح مغاربي أصيل باعتمادهم على لغة مسرحية تستمد خصوصيتها من التراث المحلي و الاستفادة من الحلقة و المسرحالتقليدي الشعبي كمشروع لبناء أسس و آفاق جديدة للمسرح المغاربي ،و يعين على الربط الإبداعي بين التراث الشفوي كمرجع والمسرح المعاصر كإبداع فنيوالأخذ عن مؤثرات أجنبية كمحاولة لإعطاء المسرح المغاربي مكانة هامة

،

دون الانسلاخ عن الهوية الوطنية ، وهذا ما أدى بالكاتب المغاربي اللجوء إلى الحكاية الشعبية المحلية المتداولة في

الأوساط الشعبية ، كما في مسرحية " كل واحد وحكمه " لكاكي حيث تروي هذه الحكاية المحلية حادثة انتحار فتاة

اسمها" الجوهر " وعمرها 14 ربيعا بعد إرغامها على الزواج من شيخ ثري أكبر من والدها إضافة إلى أنه متوج من ثلاث نساء وله من هن اثنتا عشر ولدا.

كان أصل هذه الحكاية هو أغنية المداحات الفلكلورية التي التي كانت تؤدي في الأعراس عن" جوهر بنت شط البحر " التي كانت هي أيضا في أصلها خرافة ، مما أدى" بكاكي "عند استلهامها إلى إضافة عنصر فني آخر

متمثلا في الخيال الذي يحول الحلم إلى حقيقة والذي يجعل الفتاة " جوهر " التي تنتحر ليلة فافها تعود إلى الحياة لتشهد محاكمة الشيخ العجوز " وهذه القصة واقعية جرت أحداثها في مدينة مستغانم وهي قصة شعبية تناولتها الروايات منذ مائة سنة[1] "

[1]15.صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ، النشأة و الرواد و النصوص ، مرجع سابق ص

،

ثانيا المصادر العربية:

كانت لرواية ألف ليلة و ليلة أثر كبير على المسرح المغاربي ، وقد صنعت بطريقة فنية و بلهجات عامية ذات دلالات جمالية تنقل من الحياة نقلا فنيا ، ولما كان الاقتباس سمة المسرح المغاربي عمل الكتاب على اقتباس المسرحيات في المرحلة الاولى ،ذلك أن الاقتباس يمكن أن يحل محل اهداف الكتاب الاصلي ،ولما كانت القصة تصلح للنقل المسرحي ، فإن الاقتباس يعتبر أكثر اخلاصا للمادة الأصلية وقد أتاح الكتاب لأنفسهم قد ا ر من

الحرية إ ا زء بعض التفاصيل المسرحية من توائم المجتمع العربي ،فعمل على مزج تقنيات أجنبية بخلق نوع جديد
أكثر تناسقا وفعالية ،"لقد كان البحث عن أصول المسرح العربي كمحاولة للتأصيل ،وكرد فعل للإدعاءات الكثيرة
بافتقار الحضارة العربية لجذور الفن المسرحي "وقد دعى" بير جال "في كتابة فنون المس، ألف ليلة وليلة..... ، ويعتقد بأنها كانت مسرحيات حقيقية.))
وأهم هذه المصادر العربية في مسرحية " ديوان القا ا رقوز " المست وحاة من قصص" ألف ليلة وليلة ،وفق مستووين: الأول" مسرحية الطائر الاخضر" لكارلوس غوزي " والثاني من إحدى قصص ألف ليلة وليلة بعنوان": مرى ا زد صاحبة الابتسامة الوردية والطائر المتكلم. [2] "
حيث صرح " كاكي "لما عرضت المسرحية لأول مرة أنه ((ونتيجة لإحساسنا بضرورة الحفاظ على الذات بطريقتنا الخاصة في التعبير قررنا القيام برحلة شبه خيالية ، فتوجهنا إلى فنيسيا أين اكتشفنا هناك مسرحية للكاتب" كارلوس غوزي " الذي كان يكتب لمسرح " ديلارتي " اسم مسرحية الطائر الأخضر ، لقد عاش السينيور غوزي في عصر الق ا رصنة وحكايته عن الطائر الأخضر لا تتعدى كونها إحدى حكايات ألف ليلة وليلة"

ثالثا المصادر الغربية:

لقد تأثر المسرحي ون المغاربة بالمسرح العالمي و برواده ،فحاول أن ينحى المنحى الذي سارو عليه لكن وفق تقاليدما وموروثاتنا الأصلية لأنه أدرك " أنه لايمكن لأي مسرح قومي بالعالم أن يعتمد على إنتاجه المحلي فقط. لأن المسرح نشاط إنساني يحمل قيما وأهدافا نبيلة[1] ." لذلك نجده قد تأثر بثلاث مدارس غربية كبرى هي : د ا رما العبث أو اللامعقول المسرح الإيطالي" كوميديا ديلارتي "و المسرح الملحمي "بريخت."

أ / د ا رما العبث أو اللامعقول:

بعد الحرب العالمية الثانية ونتائجها التي أثبتت، إفلاس القيم الروحية، والأخلاقية، والدينية، وجعلت النظام السائد في أوربا عرضة للانهيار، برز أدب العبث واللامعقول، للتعبير عن لا معقولية الوضع الإنساني، وعن مأزق الفرد وعزلته، وانفصام الروابط الإنسانية، في المجتمع الأوربي، من وجهة نظر ميتافيزيقية .وقد كان لفلسفة العبث التي طرحها(ألبير كامو)من خلال روايته(أسطورة سيزيف)أثرها الكبير، على كتّاب هذا المسرح، إذ أصبحت فكرة اللاجدوى تسيطر على كل شيء، وإن كل ما في الوجود هو عبث لاطائل منه، وإن الموت هو الحقيقة الوحيدة في

106. [2]صالح لمباركية : المسرح في الجزائر ،النشأة والروادوالنصوص ،مرجع سابق ،ص[2]

ب / المسرح الإيطالي كوميديا ديلارتي:

[21]167صموئيل بيكيت، المصدر السابق،ص

[22]681-617،المصدر نفسه،ص ص2 يراجع، صلاح عبد الصبور،مسرحية :مسافر ليل،ضمن كتاب: مسرح صلاح عبد الصبور،مج[23]272 . د.نعيم عطية، المصدر السابق، ص.

لم تبدأ الكوميديا دي لارتي إلا في القرن 16 م موا ا زة مع التطو ا رت التي خلفها عصر النهضة ، وقبل ذلك كان المسرح مغمو ا رً بسيطرة الكنيسة وجهودها في محاربته ، إذ كان المسرح مقيّداً بتعاليمها وسائ ا رً في خدمتها خاصة في العصور الوسطى ، حتى تولدت عنها عدة مسرحيات مثل مسرحية " الأس ا رر والمعج ا زت " التي كانت تفسر قصص الدين المسيحي . وتحذو حذوه مبتعدين عن الإلهام والتفنن والروح الجمالية للشكل المسرحي ، لقد قيدت الفنان فكرياً وجسدياً فلا يكتب كما يريد إلا قليلاً و لا يتحرك فوق الخشبة كما يريد ، ولهذا يُعتبر عص ا رلنهضة هو البوتقة التي بعثت بنورها كي يستضيء المسرح طريقه فيرى الفنان المسرحي نفسه من خلالها.

فاهتم الكتاب هذا المسرح ، كون أحداث هذا النوع المسرحي بسيطة يدور حولها عدد من المشاهد والشخصيات الكوميدية ،حيث تتم عملية المحاكاة للشخصيات من العالم المزيف أسلوب يعتمد على الكومييا الايطالية المرتجلة ،وقد قدم ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحية ديوان القا ا رقوز عن الايطالي كارلوس غوزي عن مسرحية الطائر الأخضر حيث أدخل فيها مؤث ا رت غربية ، ويؤكد" سعد أردش" أن ولد عبد الرحمان كاكي سار على نهج المسرح المرتجل ، ويتضح لنا ذلك من خلال العمل الذي قدمه عام

1957بعنوان الشبكة ،فاجتمع مع أصدقائه في الغرفة و ا رحو يتكلمون عن الصيادين وحياتهم ، ويتذكرون قصصهم وآلامهم وأف ا رحهم ، ثم ا رحو يقلدونهم ويغنون مثلهم ، وإذا بهم يصلون إلى هذه المسرحية والواقع أنها ليست مسرحية من النوع المتعارف عليه ،فليس فيها حوار ولا فصول ، ولا مشاهد وكل شيئ يجري أمام ستار أسود ومنضدة وكرسي وشباك."[24]
ولما كانت المسرحية تقوم على الخ ا رفة فإن" كاكي" قدمها بأسلوب ملحمي يصور الأشياء الغريبة كما استمد شخصياتها من الكوميديا الايطالية والعربية بحيث عمل على تصوير الملكط "قى ا رط "على نحو الملك "شهر يار" ،فهو ملك عاشق مهموم مهزوم ، وغير مكترث لأفعال أمه الشريرة ، مما يجعله محل سخرية من طرف خدمه ، أما الملكة" سوطه "فهي ملكة تجمع بين الدهاء والحيلة حيث قامت بتشتيت الأسرة بذكاء ماكر ،ولعل مارد ذلك الى العلاقات الاجتماعية السائدة ،تشمل المسرحية على شخصيات ثنائية تشكل وحدة متضادة ،في شكل سعدي وسعدية قليل الدين ، وشينة العينين "طائر ،والتمثال ، ملك والملكة، ويتميز الطفلان" سعدي وسعدية " بأخلاق حميدة ويتسمان بالنبل والانسجام ، وهو ماتفتقده الشخصيات الأخرى.
[24]،ص1998 ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،2 سعد أردش: المخرج في المسرح المعاصر ،ط 380.

ج/ المسرح الملحمي:

يعد المسرح الملحمي اتجاها آخر للد ا رما الستينيات بالج ا زئر ، نظ ا ر لما تحتويه من مواقف اتجاه القضايا السياسية والاجتماعية قصد التغيير والتجديد ذي الطابع الثوري ، وهو كشكل قصصي لايتقيد بالزمان ، يستخدمه " بريخت " لتتابع الأحداث الأساسية أو الفرعية دون تعقيدات في الزمان أو المكان أو بعقدة أساسية.
والتغريب عنصر مهم و هو أخذ حادثة معروفة وخلق الغ ا ربة منها لتحقيق حالة الانفصال بين الممثل والمتفرج لمنع التوحد ، كون مايعرض مجرد وهم حتى يتم الفهم ،وقد وجد العرب في مسرح بريخت بذرتين هما" التغريب القريب من تقاليد المسرح العربي الذي يمحو المسافة بين الممثل والمتفرج وعن اتجاهه السياسي لدعم نضاله من أجل الحرية و الاستقلال."[25]
ويعتمد على وسائل فنية منها التأريخية ليصدر الجمهور حكمه دون تأثير عاطفي" وتتسع وسائل التغريب حتى تشمل طرق التصوير الأدبية في نصوص المسرحية كي يصير الحدث غريبا في نظر المشاهد يحمله على التفكير في تغييره ،وهو بهذا يتجاوز التعريف الأرسطي [26] "،والتقطيع يحدثه عمدا حيث يزود الجمهور بمعلومات قصد حثه على التأمل والتفكير في الأسباب__.

المحاضرة 3:التنظير في المسرح المغاربي

من المعروف أن الإبداع المسرحي لا يمكن أن يحقق جودته ووجوده وهويته وكينونته الحقيقية إلا من خلال الجمع بين النظرية والممارسة، وذلك في علاقة جدلية ملتحمة ومت ا ربطة ت ا ربطا بنيويا وعضويا؛ و يعني هذا أن المسرح لا يمكن أن يستمر أو يحقق التقدم والازدهار أو يفرض نفسه في الساحة الثقافية المحلية أو العربية أو العالمية إلا إذا كان مدعما بنظرية فلسفية أو فنية في شكل نسق من التصو ا رت الفكرية والجمالية ، وشبكة من المقاصد والأهداف والغايات تروم تجديد المسرح وتحديثه تجنيسا و تأسيسا وتأصيلا.
من المعلوم أن النظرية مشتقة من كلمة النظر، والدالة على التأمل والتدبر والاستيحاء والتخييل والتصور. أما اصطلاحا، فالنظرية عبارة عن قواعد مج ردة، ومبادئ كلية صورية تصف الواقع، وترصده وصفا وتفسى ا ر وتنبؤا .ولا يمكن استخلاص النظرية إلا عن طريق الممارسة والتجربة وفهم الواقع الموضوعي . وهكذا، فالنظرية هي تأمل الموضوع تأملا عقلانيا ومنطقيا، واستنباط القواعد والقوانين الكلية المجردة بعد عملية الاستق ا رء والاستقصاء والتجريب، وترد النظرية في الحقل الفلسفي بمعنى تأمل التجربة، وتجاوز المعطى، والابتعاد عن الواقع والتجربة ولكن الانفصال بين النظرية والتجربة، لم يعد مقبولا بشكل علمي ومنطقي، فلا نظرية بدون ممارسة، ولا ممارسة بدون نظرية، وعلى أي فالنظرية هي نسق من المبادئ والقوانين التجريبية الذي ينظم معرفتنا بمجالات معرفية خاصة، ويتضمن هذا النسق بناء منطقيا له مكوناته يخضع لنظام فرضي استنباطي، يسمح للعالم بالانتقال من عنصر إلى آخر وفق ترتيب صارم

ومتماسك . ومن هنا فالنظرية عبارة عن نسق من المصطلحات والتصو ا رت، وشبكة من المبادئ والمفاهيم والقواعد
والملاحظات والتأملات التي تصف ظاهرة معينة، وتحاول تفسيرها عن طريق استش ا رف المستقبل للتحكم في الواقع رصدا وضبطا ؛ وإذا كانت النظريات العلمية خاضعة لمعايير الاستنباط والبرهنة الرياضية والمنطقية، فإن النظريات في مجال العلوم الإنسانية تبقى عبارة عن استنتاجات نسبية غير خاضعة لقوانين العلم والمنطق وبالتالي فهي تخضع لجدلية الشك والافت ا رض . أولا/ **علاقة النظرية بالممارسة :** إذا كانت النظرية عبارة عن تمثلات ذهنية وتصو ا رت فكرية ومبادئ فنية وجمالية ورؤى فلسفية، فإن الممارسة هي بمثابة ترجمة فعلية للنظرية، وهي أيضا عبارة عن مجمل التطبيقات التجريبية والعملية والواقعية التي تمارس ميدانيا ، يذهب العقلانيون بما فيهم أفلاطون وأرسطو وديكارت وسبينو ا ز وليبنز وانشتاين وجاستون باشلار وغيرهم من العقلانيين ...إلى أن النظرية هي التي تتحكم في الممارسة وبالتالي، فيمكن للنظرية أن تستغني عن الممارسة منهجية وتطبيقا . أما التجريبيون من أمثال :دافييد هيوم وجون لوك وستيوارت ميل ولوي برولي...، فيرون أن الممارسة أو
التجربة هي الأساس والمحك الحقيقي لكل نظرية ناجعة أو صالحة .يبد أن ال أ ري المائل إلى الصواب والحقيقة الواقعية، فهو الذي يقر بتفاعل النظرية والممارسة جدليا ومن ثم، فالنظرية بدون ممارسة عمياء، والممارسة بدون نظرية جوفاء على حد الطرح الكانطي للعلاقة بين النظرية والممارسة.
وهذا يبين مدى التداخل الحاصل بين النظرية والممارسةأضف إلى ذلك، فالنظرية في مجال المسرح قد تستمد مقوماتها الضرورية من الممارسة الركحية ، أو تمتح الممارسة مبادءها وقواعدها التطبيقية من النظريات المسرحية الموجودة .وهذا يبين مدى التقاطع الموجود بين النظرية والممارسة ،وعلى العموم، فالنظرية تؤدي مجموعة من الوظائف التي يمكن حصرها في الوظيفة الوصفية، والوظيفة التفسيرية، والوظيفة الاستش ا رفية أو التنبؤية .[30] **ثانيا/التنظير المسرحي في الثقافتين :العربية والغربية :** من بين الحقول المعرفية التي عرفت التنظى ا رت بكثرة هو الحقل أو المجال المسرحي، فقد بدأ كثير من المبدعين وعلماء المسرح يصدرون بيانات وأو ا رق ومشاريع ود ا رسات تحمل في طياتها تأملات تنظيرية، وذلك لفهم المسرح العربي ووضع أسسه الفكرية والجمالية قصد تأسيس مسرح عربي أصيل ، وغالبا ما ينبني التنظير المسرحي على تحديد ماهية المسرح وذكر مقوماته، والإشارة إلى تبعية المسرح العربي للغرب وبعد ذلك، ينتقل المنظر إلى رصد القواعد والمبادئ والأصول النظرية سواء على المستوى الفكري أو على المستوى الفني والجمالي، مع تحديد الوظيفة والغرض من هذا التنظير الجديد . ومن المعروف جيدا، أن التنظير المسرحي ليس جديدا في الساحة الثقافية العربية، بل كان معروفا لدى
الغربيين ، فقد وجدناه عند أرسطو في كتابه ":فن الشعر"، وبرتولود بريخت في ":الأرغانون الصغير"، وكوردون كريك في نظريته حول إصلاح المسرح، و دنبيس ديدرو حول ":تناقضات الممثل"، وفيكتور هيجو في مقدمة مسرحيته ":هرناني "الداعية إلى تكسير الوحدات الأرسطية الثلاث، وبيتر بروك في نظريته المتعلقة ب":المساحة الفارغة"، وجيرزي كروتوفسكي صاحب ":نظرية المسرح الفقير"، وأنطونان
-[30]؛(البيان الأول14-26 م، ص 1987 :عبد الكريم برشيد (:بيان المسرح الاحتفالي كتابة جديدة) ، مجلة التأسيس، المغرب، العدد الأول :يناير--
م، ص1979 :، أكتوبر163 لجماعة المسرح الاحتفالي)، مجلة البيان، الكويت، عدد:
أرطو صاحب المنهج الحركي و"مسرح القسوة"، وستانسلافسكي صاحب نظرية إعداد الممثل...وآخرين .[31] " **ثالثا/الأشكال التي اتخذتها النظريات المسرحية المغاربية** : وردت التنظى ا رت المسرحية المغاربية بصفة خاصة في أشكال متنوعة على النحو التالي - : **بيانات تنظيرية :**مثل " :بيان الإخ ا رج الجدلي "لعبد القادر عبابو، وبيانات النظرية الاحتفالية ، وبيان
المسرح الثالث - ... **أو ا رق تنظيرية** :كورقة " المسرح الفقير " للمسرح الثالث ؛ وورقة " مسرح المرحلة " لحوري الحسين،
-**مقالات صحفية** :مثل :نظرية " النقد والشهادة "لمحمد مسكين ، والمنشورة في مجلة " التأسيس"
المغربية سنة 1987 م في عددها الأول - ... **مقدمات المسرحيات** :كمقدمة محمد الوادي الملتصقة بمسرحية " مدينة العميان "فيما يخص الاحتفالية
الجديدة، ومقدمة " المرتجلة الجديدة "و "مرتجلة فاس"فيما يتعلق بنظرية المرتجلات لدى محمد الكغاط ، و مقدمة " مسرح الزنج وثورة صاحب الحمار "لعز الدين المدني فيما يتعلق بالمسرح الت ا رثي؛

-**النصوص والعروض المسرحية** :مثل :مسرحيات لحسن قناني ومصطفى رمضاني فيما يخص بنظرية الكوميديا السوداء....؛
الحوا ا رت والمحاض ا رت والشهادات المعلنة :مثل :مسرح الگوال عند عبد القادر علولة، والمسرح الفردي عند عبد الحق الزروالي عبر شهادته المعنونةب":تجربتي في المسرح - ... " **مشاريع تنظيرية** :مثل " : مرتجلات "محمد الكغاط.
-**قصة سردية وحوارية** :كما عند أحمد ظريف في كتابه":فلسفة التجاذب في الفن المسرحي ... " **كتابات شذرية** :كما عند عز الدين المدني في مقاله المنشور في مجلة " الحياة الثقافية "تحت عنوان" : نحو كتابة مسرحية عربية حديثة__32.."

المحاضرة 4:أشكال المسرح المغاربي

1- المداح

يعود الأصل في هذه الشخصية الشعبية إلى حلقات الذكر والوعظ والمجالس والتجمعات الاحتفالية التي يمارس فيها ذكر الله وتمجيده وذكر الرسول-صلى الله عليه وسلم- وذكر الأولياء الصالحين حيث يقوم بإنشاء المواويل الدينية وترتيل الآيات القرآنية الكريمة، وسرعان ما خرج عن هذا الاتجاه الديني وبالرغم من أنه حافظ على الصفة الوظيفية التي كان يمارسها، إلا أن شخصية المداح قد انصرفت إلى الشؤون الاجتماعية متخذة في ذلك القصص الشعبي نبراصا لها، وتنتقل من مكان لآخر،حاملة آلاتها التقليدية إلى مختلف أنحاء المجتمع الشعبي.

1-1- خصائص المداح:

يتميز المداح ببساطة الملبس وحملة لآلات موسيقية مثل:"البندير والناي" و"القصبة" وهذا بغرض لفت انتباه الناس وتكوين حلقة دائرية حوله.

1-2- وظيفة المداح:

يقوم المداح بغرض القصص الشعبية والملاحم ويعتمد على التقليد والمحاكاة والتشخيص ويعيد عرض الأفعال بأقوال مسجوعة أو قطع شعرية شعبية، معطيا لكل شخصية صوتا وهيئة وحركة ونبرة الخطاب وانفعالا ملائما لحالتها.

2-القوال:

لغة: يعني اللفظ أو الاعتقاد بالشيء وكذا التجادل ،ويتميز القوال بالقول الحسن،وهو من يقول الرجل ارتجالا.

"والقوال شخصية شعبية يطلق عليها اسم الشاعر الجوال،وهو ذلك الرجل الذي يحمل الرباب ويتيه في الأرض بحثا عن الناس في الأسواق والقرى والمدن "[1].

ناقلا الأخبار والوقائع اليومية ،كما أنه يروي القصص البطولية والدينية كقصص الأنبياء والرسل والسيرة الشعبية كسيرة أبي زيد الهلالي،وسيرة سيف بن ذي يزن،وهو في وسط حلقة دائرية من الجمهور، حيث يستهل الحديث بالصلاة والسلام على رسول الله صلى الله عليه وسلم، والتسبيح، والاستطراء ببعض النكت أو الألغاز، لتكون بعد ذلك الحكاية.

والقوال كأحد المظاهر الثقافية الشعبية، يعتبر ظاهرة ثقافية معقدة،أنتجتها ظروف تاريخية واجتماعية واقتصادية خاصة ،فهي نابعة من تراثنا الشعبي، وقد ارتبط منذ نشأته بالقبيلة التي ساعدت على انتشاره ،ولعل السبب في فقدانه هو ضعف القبيلة والإحساس بالانتماء إليها، وتفكك الروابط الاجتماعية والدينية وحتى المجالس الثقافية ،وبذلك نصل بالقول إلى أن القوال هو نتاج إبداعي من خلق المجتمع، يجسد إحدى القيم الاجتماعية الناتجة عن الواقع باعتباره رمزا للأصالة والثبات،يجمع في طياته إطارا فكريا واجتماعيا ومعرفيا عن العالم والمجتمع والعلاقات الأسرية والبشرية.

ويغلب على القوال طابع الحكمة والبصيرة ويمتاز بالصدق ويدافع عن مصالح الجماعة،كما أنه يكتسي طابعا ذا دلالات اجتماعية وفنية،فهو رمز للذاكرة الشعبية، يعبر عن الواقع بطابع فكاهي من خلال"شخصية المداح والقوال وغوصه فيها وحبه الأفلاطوني في توظيف الثقافة المسرحية الشعبية "[1].

وقد تتطور هذه الفكاهة لتصل به الجرأة إلى حد جعل الزعماء والسلاطين مسخرة في الأوساط الشعبية،فتصبح مصدرا للضحك والاستهزاء ، عن طريق النقد اللاذع لسلوكياتها، ففي مسرحية"إفريقيا قبل واحد"يتهكم القوال من حب الناس للسلطة فيقول:"**أنا مير وأنت مير، واشكون يسوق الحمير**"[2] ،حيث تعتبر هذه السخرية وسيلة نقدية قصد إبداء الرأي علانية،إلى جانب نقل الأخبار من القرى إلى المدن وترسيخ تقاليد الإصغاء والتشويق في المجتمع.

---

1 – جريدة الخبر اليومي مقال مدني بغيل بعنوان من يتذكر عبد القادر ولد عبد الحمان كاكي 01/ 2001/02 .

2 – ولد عبد الرحمان كاكي: مسرحية افريقيا قبل واحد حكمه منشورات الدورة الخامسة والثلاثين للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بمستغانم 2002 .

3-**الحلقة:** يمثّل أنموذجا أصيلا مما جرى تسجيله أو تدوينه في بداية العشرينات لحمايته من الضياع،لأنّه يشكّل شكلا من التراث الشعبي الأمازيغي الذي بدأت تنطفىء شعلته في الفترة الحديثة(في أواخر الثمانينات)فما عادت تُبدع في الأوساط الاجتماعية فلم يبق منها غير الشيء القليل الذي لازال عالقا في ذاكرة الكبار من الرجال ،الشيء الذي حاول العديد من المسرحيين استلهامه وتجريبه ولعلّ **"ولد عبد الرحمن كاكي"** و**"عبد القادر علولة"** من أهمّ الأسماء في الجزائر التي صنعت صورا لمشروع مسرحي معاصر،ناهيك عن تجارب في المسرح العالمي تأثرت بالمسرح في شمال إفريقيا حينما زار **"بيتر بروك"** المنطقة وفعّل تفكيره ومنهجه من خلال تأثّره بالأشكال الفرجوية الشعبية وبخاصة الحلقة في المجتمع الأمازيغي.

4- الـــفرجـــة:

الفرجة مصطلح فني يستمد من الانفراج،وهي عكس التأزم،وهي الخلاص من الشدة،اســم لما يتفرج عليه من الغرائب أي المشاهدة،والفرجة شأنها شأن الأزمة والــذروة،من العناصــر الحية في البناء الدرامي التقليدي تهدف إلى الكشف للوصول بالأزمة إلى الذروة، وما يترتــب عنها من توتر وتشويق،وتستلزم الفرجة توفر عنصرين هما:

الجماعة أو الحضور الجمعي،وقيام هذه الجماعة كلها بعمل ما.

وقد وظف"ولد عبد الرحمان كاكي" في مسرحياته الأخيلة المثيــرة للفرجــة،وعمل علــى ربطها بالفكر والقيم الإنسانية والاجتماعية والكونية، ذلك أن الفكر مرتبط بالمضمون والفرجــة مرتبطة بالمتعة الفكرية،ويؤكد"ألفريد فرج"أن استخدام التــراث كإطــار مســرحي أو انتهــاج الأسلوب الشعبي القديم ينطوي على قصد واضح،لإعادة صياغة الحاضــر بإعــادة التــراث، والمشهد المسرحي الشعبي الذي يعرض في الساحة أو في الحقل يكون مــن منظــور خلقــي لتحقيق الفرجة وهوما أكد عليه "ولد عبد الرحمان كاكي"من خلال الحفاظ علــى هــذا الشــكل واستمراره عبر الأجيال، رغم تعدد مسميات الفرجة مثل الاحتفالية السرادقية، العربة الشــعبية، السامرية، مسرح القهوة والساحة،السمرة، والحفلة.

عمل"كاكي"على تطوير الحكاية الشعبية التي جسدها في الحلقة على شكل فرجة إلى دراما شعبية،مع العلم أنه يوجد فرق واضح بين الفرجة الفنية والفرجة الشعبية،كون الفرجــة الفنيــة مصدرها من ثقافة الفنان وخياله وخبراته واختياراته المحكومة بالذات وبالموضــوع غالبــا،في حين نجد أن الفرجة الشعبية مصدرها الموروث والمأثور وتركات النظر الجمعي في حــوادث التاريخ والبشر وكلها مجهولة المؤلف.

كانت للفرجة في مسرح "ولد عبد الرحمان كاكي"تلقائية وارتجاليــة،كونها تحتــوي علــى جماليات موضوع يطرح في طياته تيارا فكريا وشعوريا، تجمع فيها كل مــن الممثــل كمبــدع والمتفرج كمتلق مشارك فيها.كما عمل "كاكي"على تطبيق عناصر الفرجــة بتجســيده لأنمــاط

المحاضرة الخامسة: المسرح في المغرب الأقصى (تجربة الطيب الصديقي أنموذجا).

1/ التعريف بالطيّب الصديقي: كاتب وممثل ومخرج مسرحي مغربي، ولد بالصويرة بالجنوب الغربي للمغرب عام 1938، ثم انتقل إلى الدار البيضاء، ثم سافر إلى فرنسا لاستكمال الدراسة وهناك حصل على البكالوريوس في شعبة الآداب. ثم عاد إلى وطنه. وقد ساهم في التعريف بالمسرح المغربي في أوربا وفي العالم العربي. كان هاجسه

الأكبر منح المسرح المغربي هويته وخصوصيته التراثية من دون الاستغناء عن روح العصر. حصل على عدة جوائز وأوسمة أبرزها وسام العرش 2008. توفي بالدار البيضاء سنة 2016.

من أهم أعماله المسرحية نذكر: وادي المخازن 1964، المغرب واحد 1965، وسلطان الطلبة 1965، وسيدي ياسين في الطريق 1966، سيدي عبد الرحمن المجذوب 1967، مقامات بديع الزمان الهمذاني 1971، ومولاي إدريس 1974. أما على مستوى الإخراج فقد قدّم الأكباش يتمرنون التي كتبها أحمد الطيب العلج 1970 ، والحراز 1971 وغيرهما. وقد كتب أغلب مسرحياته باللغة الدارجة المغربية (العامية). وقد شارك أيضا في فيلم الرسالة الشهير في دور الوليد بن عتبة.

2/ قراءة موجزة في أبرز أعماله المسرحية:

يعدّ الطيب الصديقي من أهم رجالات المسرح المغربي تجديدا وثورة على النظم المسرحية السائدة، وقد كان من السباقين إلى استلهام التراث الشعبي الأصيل ومحاولة إعادة رسمه، حيث تعد تجربته من أهم تجارب "المسرح المفتوح" في العالم العربي. سعى منذ بداية عمله في المسرح إلى خلق حالة خاصة به تقوم على ربط الذاتي بالموضوعي بمعنى أنّ مسرحه لا ينفصل عن سيرته الذاتية ومحيطه الاجتماعي، فقد ارتبط بالمسرح منذ نعومة أظافره من خلال مشاهداته للطقوس الاحتفالية التي كان يشاهدها في قريته الصغيرة المطلة على المحيط الأطلسي.

ثار الطيب الصديقي على المعمار المسرحي الايطالي معتقدا أنه يخنق فن التمثيل، ويقيم هوة بين الممثل والمتفرج، وهي هوة تمنع التفاعل والالتحام الذي ينبغي أن يوجد بين الفنانين والجمهور. فقد كان يعتقد أن التخلص من هذا الأسر هو السبيل الأمثل لتحرير المسرح العربي عموما والمغربي على وجه الخصوص من التقاليد المسرحية الغربية والتي أذابت كل معالم الانتماء الثقافي العربي (الهوية) في بوتقة الآخر، وجعلت منه مجرد تابع. فجاءت أعماله المتنوعة سيدي علي المجذوب، والمقامات، ووادي المخازن، وسلطان الطلبة لتجسيد هذه الرؤية الجديدة.

أعلن الطيب الصديقي الثورة على التقاليد المسرحية الكلاسيكية، وقد تجلى ذلك في مسرحيته **وادي المخازن**. حيث أخذ هذه المسرحية من تاريخ المغرب معالجا من خلالها موضوع الصراع العسكري الذي دار بين السلطان المتوكل وأخيه عبد الملك، وهو الصراع الذي استعان فيه المتوكل بملك البرتغال، وقد أدت المعركة إلى موت الملوك الثلاثة بينما خرج المغاربة ببعض المكاسب.

إن الأكثر إثارة في هذه المسرحية هو عرضها في ملعب لكرة القدم، واشترك في أدائها أكثر من 500 ممثلا معظمهم من الجيش المغربي، ونظرا لضخامة العرض لم يتسنّ تقديمه إلى مرة واحدة، ولكن الحصاد الفني للمسرحية كان يبرّر الإقدام عليها. فكانت بحق أول تجربة مسرحية تتجرأ إلى العودة للتراث مضمونا وكسرا لتقاليد

المسرح الإيطالي بكل مقوماته الشكلية.

استخدم الطيب الصديقي في مسرحية **سيدي عبد الرحمن المجذوب** قالبا فنيا جديدا يراوح بين تمثيل الأحداث وروايتها ليحدثنا عن الشاعر الشعبي الجوال سيدي عبد الرحمن المجذوب، مستخدما في ذلك قالب الرواية للحدث والتمثيل على نحو مغاير، معتمدا في ذلك على تراكمات الأشكال التعبيرية الرائجة من حلقة ومداح وقوال... وقد تولى الطيب الصديقي بنفسه دور المجذوب فأدّاه بإتقان كبير في مرتين: الأولى في الورزازات في صحاري المغرب على مسرح مرتجل أمام جماهير شعبية غفيرة، والثانية على مسرح نظامي بني على الطريقة الإيطالية المعروفة.

أما **المقامات** فكانت بحق تجربة جريئة من الصديقي إذ اعتمد في عمله على مقامة رئيسية هي **المقامة المضرية** محولا إيّاها إلى عمل مسرحي نال إعجاب الجماهير العريضة في كل مكان عرضت فيه. وقد أثار هذان العملان (المجدوب والمقامات) جدلا واسعا في الأوساط النقدية المغربية، وحتى العربية حول الأهداف المرجوة من وراء هاذين العرضين، وأي جدوى للعودة إلى التراث العربي بالشكل النمطي إذ عاب عليه الكثيرون عرضه الشخصيات التاريخية وإنتاجاتها عرضا فوتوغرافيا خاليا من أيّة إسقاطات للراهن مما جعلها – وحسب رأي الكثيرين - مجرد تصوير ميت بلا حراك.

لقد شهد معظم النقاد إن لم نقل كلّهم للطيب الصدّيقي على قدرته الباهرة للغوص في أعماق التراث العربي الإسلامي والنهل منه، وعلى استخدام المهمات المسرحية وأجساد البشر بطريقة فنية أخاذة. فهو فنان محترف يمثل نموذجا لما يسمي مؤلف العرض المسرحي، حيث تولى تمثيل وإخراج أعماله المسرحية التي عرف بها. وتمثل تجربته تجربة فريدة أغنت المسرح المغاربي والعربي، وعلامة فارقة أدت إلى إحلال شكل مسرحي جديد حمل المهتمين بالمسرح على إعادة النظر في الشكل المسرحي السائد وطرحت إمكانية تطويره، أو إيجاد بديل عن الشكل المسرحي المغلق الذي ظل مهيمنا على مرّ التاريخ.

المحاضرة السابعة: المسرح في تونس (تجربة عز الدين المدني أنموذجا)

1/ التعريف بالكاتب: عز الدين المدني كاتب ومسرحي تونسي، ولد بتونس سنة 1936، وبها تلقى تعليمه الابتدائي والثانوي، ثم انتقل إلى فرنسا لمتابعة دراسته. اشتغل بوزارة الثقافة ثم بالحقل الصحفي، وعمل مستشارا لدى وزير الثقافة. أقبل منذ شبابه الباكر على الإنتاج الصحفي والأدبي فألّف الكثير من القصص والمسرحيات ونشر منها مجموعة. **ومن أبرز أعماله المسرحية:** ثورة صاحب الحمار 1971، وديوان الزنج 1972، والغفران 1976، ورحلة الحلاج ومولاي السلطان الحفصي 1985.كل هذه المسرحيات نشرت ومثّلت على الركح في المهرجانات.

2/ قراءة في مسرحية "الغفران" لعز الدين المدني:

كتبت هذه المسرحية سنة 1976 باللغة العربية الفصحى، وقد استلهمها كاتبها "عز الدين المدني" من التراث، حيث عاد إلى رسالة الغفران لأبي العلاء المعري، لكنه خالف الصورة النمطية التي شكّلها رجال النهضة عن شخصية أبي العلاء (شيخ ضرير، مقعد متشائم...). فالكاتب يحاول أن يتخيل صورة معينة تنسجم والفكرة التي يبني عليها المسرحية، فهو يقرأ أبا العلاء بعيدا عن صورته التاريخية وما تحمله من تأويلات. فأبو العلاء رغم عماه بصيرٌ، له عينان من نور، يسأل أسئلة محرجة عن الدنيا والدين... والأعمى الحقيقي هو صالح بن مردا س الذي يمثل السلطة، والتي يرفض أبو العلاء الانصياع لها والتقرب إليها خوفا وطمعا.

يمثل أبو العلاء في مسرحية الغفران المثقف الحقيقي الذي يقف في وجه السلطة الظالمة المستبدة (قضية المثقف والسلطة). هذه السلطة يمثلها ابن القارح وأصحاب الاتجاهات الفكرية الزائفة (صاحب الكلام)، وخدم السلطان شأن: صاحب المفتاح وصاحب العدد وصاحب المذهب الذين يبذلون كل ما بوسعهم من أجل التقرب إلى السلطان/ الأمير صالح بن مرداس الطاغية المستبد.

تقوم رسالة الغفران على فكرة الغفران للذين أسرفوا على أنفسهم، وعصوا الله، وضلوا الطريق، حتى أولئك الذين لم يدركوا الإسلام من الجاهليين في ردّ على رسالة ابن القارح التي تتحدث عمن سلّط عليم العذاب الشديد وهي فكرة دينية غيبية. أما فكرة المسرحية فتخالف فكرة الرسالة عامة إذ تتحدث عن الغفران باعتباره فكرة دنيوية واقعية أي غفران السلطة.

يتميز موقف أبي العلاء في المسرحية بالشك والسخرية والنقد الشديد، فهو معارض للسلطة ولكل من يمثلها (ابن القارح والشخصيات الأخرى)، فهؤلاء يتحدثون عن الغيب ويفكرون تفكيرا غيبيا، يؤوّلون الأزمة بالحديث عن علامات القيامة، بينما يتحدث أبو العلاء واقعيا من خلال تحليل الأسباب والنتائج، فهو المثقف الذي يبحث عن الحلّ ويلتزم اتجاه شعبه ووطنه. يدخل أبو العلاء عدّة أبواب ليصل إلى الحاكم ليجد أن هؤلاء المعارضين له قد سبقوه إلى السلطان صالح بن مرداس. وفي الأخير يكتشف أبو العلاء أن ابن مرداس خرافة والغفران خرافة، وكذلك تكتشف شخصيات المسرحية الأمر ذاته لتقرر أن تعيش واقعها ومشكلاتها.

لقد استطاع عز الدين المدني أن يؤلّف نصا مسرحيا ثريا يعتمد على السخرية لنقد الواقع المألوف، وقد أفاد من أسلوب السرد التراثي الذي يطبع المقامات والرسائل والخطب وكتابات الوعاظ والزهاد وأحاديث الأعراب وغيرها. وهو ما أكسب المسرحية جمالية وتشويقا وإثارة. فالمسرحية عمل تجريبي على صعيد الفكرة والأسلوب والبناء، حيث وظف الكاتب نصا تراثيا في مسرحية معاصرة للتعبير عن رؤيته تجاه الواقع (الحاضر).

أهم المراجع: . محاضرات د/ محمد مداور

1. علي الراعي: المسرح في الوطن العربي.
2. محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي، جدلية التأسيس.
3. مجموعة من الباحثين: المسرح المغربي والوعود.
1- منصف شرف الدين: تاريخ المسرح التونسي.
2- إبراهيم السعافين: المسرحية العربية الحديثة والتراث.
3. محمد المديوني: مسرح عز الدين المدني والتراث.

المحاضرة 9 حضور التراث الشعبي في المسرح المغاربي

توظيف التراث في الاتجاه الاحتفالي

عرفت الساحة الثقافية المغاربية في مجال المسرح، منذ منتصف ستينيات القرن العشرين إلى يومنا هذا، مجموعة من الاتجاهات والنظريات والبيانات والأوراق والتصورات الدرامية التي حاولت النبش في هوية المسرح المغاربي تأسيسا وتجنيسا وتجريبا وتأصيلا، سواء أكان ذلك على مستوى المضمون أم على مستوى القالب والشكل أم هما معا . وهذا كله من أجل مواجهة الاستلاب الحضاري والتغريب والمسخ الثقافي.

، ومن بين الأشكال التي كان لها طابع احتفالي :

***احتفالية "بوغنجا أو أسليث ن ونزار"**:تتعلق بأسطورة صمدت عبر الزّمن ولاتزال خالدة في ذهنية الإنسان الأوراسي ،وهي ترتبط ارتباطا وثيقا بأحوال الطقس لمّا تجفّ الأرض فتناشد مطر السّماء من خلال مجموعة نساء وأطفال يخرجون حاملين ملعقة كبيرة (بوغنجا)مزيّنة بقطع قماش ويردّدون تضرعات غنائية:**"أنزار أبرباش للوان ،المغران ينغى أوذان،ياربي سرس أمان"(أنزار بَهيّ الألوان ،العطش قتل العباد،يارب اجعل السماء تمطر)**

***شايب عاشوراء:**مظهر فرجوي مرتبط بما هو أوراسي ضارب في القدم،ولايزال يُستعرض إلى الآن،كلّما حلّ العاشر من محرم ،جذوره تعود للقرن 10 قبل الميلاد عندما انتصر شيشنق الأمازيغي على فرعون مصر،شخوص شايب عاشوراء ثلاثة:**مريامـا** وهي امرأة ترمز للأرض والعرض والشرف،**الأسد** يمثّل الملك،و**الجنود**،وهو استعراض ذو طابع احتفالي.

***أمدياز**:يتواجد هذا الشخص في الأسواق الشعبية ليسرد قصص الأساطير والبطولات بطريقة فنيّة ملفتة للنظر، وهذا ما يجعل التّأثير آنيا إذ تتشكّل حوله حلقة سرعان ماتنمو بوفود الناس.

***الحلقة:**يمثّل أنموذجا أصيلا مما جرى تسجيله أو تدوينه في بداية العشرينات لحمايته من الضياع،لأنّه يشكّل شكلا من التراث الشعبي الأمازيغي الذي بدأت تنطفىء شعلته في الفترة الحديثة(في أواخر الثمانينات)فما عادت تُبدع غير الشيء القليل الذي لازال عالقا في ذاكرة الكبار من الرجال ،الشيء الذي حاول العديد من المسرحيين استلهامه وتجريبه ولعلّ **"ولد عبد الرحمن كاكي"** و**"عبد القادر علولة"** من أهمّ الأسماء في الجزائر التي صنعت صورا لمشروع مسرحي معاصر،ناهيك عن تجارب في المسرح العالمي تأثرت بالمسرح في شمال إفريقيا حينما زار **"بيتر بروك"** المنطقة وفعّل تفكيره ومنهجه من خلال تأثّره بالأشكال الفرجوية الشعبية وبخاصة الحلقة في المجتمع الأمازيغي.

حلقة الأورار في الأفراح الأمازيغية التقليدية:

الأورار أو ما يمكن ترجمته بحلقات الرّقص النسوية والرجالية، يعدّ إحدى الركائز الأساسة لكلّ الأفراح التي تعرفها البيئة الأمازيغية التقليدية،فالأورار بسعة انتشاره وقوّة حضوره يشكّل أنموذجا ما قبل مسرحيا في الفرجة الأمازيغية لا يستغنى عنه؛فأيّ زفاف أو ختان من دون الأورار يعدّ فرحا أخرسا.

تسمية الأورار تسمية قبائلية،ترتبط معانيها بمناخات الفرح بكلّ ما تتيحه من أجواء المسرّة والابتهاج، الكفيلة بإبلاغ الأفراد مستوى النشوة والتنفيس.ولفظة الأورار مشتقة من إحدى عناصر أدائه وهي **اللايرو**،التي تعني الكف المواكب للوقع الموسيقي في حلقة الرقص والمشفوع بالزغاريد[1]

كما ونذكر المفهوم الذي أعطاه صالحي **"محند أكلي"** في إحدى مقالاته حين قال:**« يقوم الأورار على أشعار مؤدّاة بألحان في مواسم الأفراح، وعلى الرقص المواكب للوقع الموسيقي والبندير،موضوعاته على العموم ذات صلة بأجواء الفرح»**[2]

تقوم حلقات الأورار على مجموعة من الوسائل والعناصر، التي ينبغي توفرها ليكتمل الأداء بشكل متوازن وهي : **«الجمع المشكل للحلقة ،رحبة الرقص، الكف المواكب للوقع الموسيقي، الزغاريد، اللحن الموسيقي، المقاطع الشعرية، البندير أو الطبل»**[3]

---

[1] ينظر، محمد جلاوي،تطوّر الشعر القبائلي وخصائصه،(بين التقليد والحداثة)،المحافظة السامية للأمازيغية،2009،ص163.

[2] Mohand Akli Salhi ;Amawal n tsekla.2006,p211

محمد جلاوي، تطور الشعر القبائلي وخصائصه،ص164.[3]