العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

مجلة علمية فصلية محكمة - تصدر عن أكاديمية الفنون

العدد 12 خريف 2011

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الحضارات
- الرقص الذى يؤدى فى القصور
- الألعاب الشعبية المصرية

- أسعد نديم ..
عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية

- زكى نجيب محمود ..
الفن بين النقد والتذوق

- متابعات فنية
مسرحية - سينمائية - تليفزيونية

مع العدد
ملحق ٢٥ يناير

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

الفن المعاصر
AL-FANN AL-MOASER

فصلية علمية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس التحرير
أ.د سامح مهران

مدير التحرير
أ.د حسن عطية

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدى

أ.د . أحمد مرسى
أ.د . جابر عصفور
أ.د . صلاح قنصوة
أ.د . عادل عفيفى
أ . على أبو شادى
أ.د . فوزى فهمى
أ.د . لندا فتح الله
أ.د . نهاد صليحة

التصميم والإخراج
هانى صبرى

المدير الإدارى
عبد الستار عمار

مراجعة لغوية
صفاء عباس

جمع وتصحيح
خالد الجندى
ميرفت عباس
أمانى العطار

قواعد النشر بالمجلة

- المقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر
- يخضع ترتيب الموضوعات لاعتبارات فنية .
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

كتاب العدد

الكويت	عبد الله الغيث
الأردن	مخلد نصير
	على فياض
السودان	عصام أبو القاسم
مصر	محمد عبد العزيز السيد
مصر	ثناء هاشم
مصر	هناء نجيب
السودان	الفاتح حسين أحمد
مصر	كمال يوسف على
مصر	حسام محسب
مصر	عطارد شكرى
مصر	محمد شيحة
مصر	حسن يوسف طه
مصر	عبد الفتاح غبن
مصر	حاتم حافظ
مصر	محمد سمير الخطيب
العراق	منصور نعمان نجم

ملحق العدد

العدد 11 صيف 2011

الفن المعاصر

AL-FANN AL-MOASER

العدد 12 خريف 2011

فى هذا العدد

- دعوة على العشاء 07
- المخرج المغربى الطيب الصديقى 13
- حركة المسرح السودانى اليوم 39
- دلالة المكان فى الفيلم البوليسى 55
- المرأة المصرية على الشاشة السينمائية 75
- الرقص الذى يؤدى فى القصور 109
- راهن النقد الموسيقى السودانى 131
- دور الموسيقى فى تعميق مفاهيم التعايش بين الشعوب 149
- الألعاب الشعبية المصرية رؤية تصنيفية 167
- مأساة البطل بين الحقيقة التاريخية والخيال الفنى المسرحى 203
- أسعد نديم... عاشق الفن الشعبى والحرف اليدوية 233
- أحمد الفار ... المسرحية الهزلية عند نجيب الريحانى 241
- زكى نجيب محمود ... الفن بين النقد والتذوق 257
- جورج أبيض ... وقصته مع الحياة والفن والمسرح الذى أحبه 271
- الخطيب والحفر فى مفاهيم المسرح التجريبى 289
- تقنية التناص فى الخطاب المسرحى 293
- المونتاج فى النص المسرحى 301

5

55

107

129

165

231

287

299

317

357 341 319

تنويه :

المقالات المنشورة تعبر عن آراء أصحابها ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة .

قيمة الأشتراك السنوى : داخل مصر (٤٠ جنيهاً) – الدول العربية (٤٠ دولار) – أوروبا (٥٠ دولار) – أمريكا (٦٥ دولار).

ترسل الاشتراكات بحوالة بريدية حكومية باسم : السيد أمين عام أكاديمية الفنون (شارع جمال الدين الأفغانى– الهرم – الجيزة – جمهورية مصر العربية.... للأستفسار : تليفاكس : ٠٢٣٥٦٢٤٣٩١.

URL: www.aoa.edu.eg E.mail : alfann–almoaser@aoa.edu.eg

فى البدء تكون الكلمة

ثم يجيء فعل الإبداع

خططنا لهذين العددين الصادرين فى مجلد واحد ، كى يصدر أولاهما فى شتاء العام الماضى ، ويصدر ثانيهما فى ربيع هذا العام ، غير أن تفجر أحداث الواقع العربى الثائرة ، رحلت صدورهما، وجمعت بينهما ، كى تتاح لقارئهما فرصة قراءتهما على ضوء ما حدث ومازال يحدث، وقراءة ما حدث ويحدث عبر أفكار كتاباتهما وأساليبهم · فالقراءة النقدية للإبداع والبحث فيه ، لا تنفصل لحظة عن حركة الواقع ، الذى يقرأه الإبداع بدوره من زاوية مغايرة ، مما يضع على الكتابة النقدية والبحثية عبء قراءة الواقع الماثل على الأرض ، والواقع المتمثل فى بنية فنية / أدبية ، وتثير فى الذهن فكرة (المرجع) المعتمد عليه فى هذه القراءة النقدية ، والتى تسمح بفك علامات العمل الفنى وإعادة تركيبها فى بنية نقدية ، تسمح بتفسير الإبداع وفهم أسراره والإمساك برسائله المضمرة ، وإدراك دوره فى تأخير المجتمع أو تثبيت بنيته أو دفعها للتغيير·

هذا التغيير الذى نادت به هبات الشباب العربى وألتفت حولها شرائح المجتمع الشاخصة للأمام ، وسعت فئات سياسية وعقائدية لسلب التغيير من محتواه المتجاوز لما هو قائم ، والانتقال لمرحلة تالية أكثر تقدما ، وجعله مجرد هدما لأنظمة فكرية دون بناء جديد ، أو إحلال أنظمة قديمة محل الفراغ الناتج عن عملية الهدم ، مما خلق نوعا من (التميع) الفكرى على أرض الواقع، وحبس الإبداع داخل حقل التوثيق لما حدث ، والغناء بما تم ، والبكاء على من راح ، دون قدرة على التبصر فى (جوهر) ما حدث ، والقبض على القانون الموضوعى الكامن خلفه ، من أجل صياغة أسس التغيير المطلوب تحقيقه لهذا المجتمع الذى ثار على أنظمته ، فهو لم يثر لمجرد تغيير الواجهة ، ولم يتحرك بهدف استعادة الماضى الذى ولى – مهما كانت قيمته فى الماضى السعيد – بل هو انتفض لعجز بنية الراهن عن تلبية احتياجاته الحاضرة وآماله فى مستقبل أفضل ، وهو يطالب مثقفيه ومبدعيه بحقه عليهم فى إنارة الطريق أمامه ، ألم يعلمهم لكى يكونوا طليعته ؟ ، ودور الطليعة ليس تطوعا ، بقدر ما هو مسئولية تجاه من علمه وثقفه ودفعه ليحتل موضعه فى المقدمة ، ومسئولية تجاه الغد الذى يطالبه بالفعل الجاد للوصول إليه ·

فى البدء كانت الكلمة ، كان وجودها المشرق ، وفيما بعد يكون فعل الإبداع المعبر عن صدق الكلمة وقدرتها الفذة على التبصر ، وإمكانياتها فى توعية العقل المثقل بهموم اللحظة المعيشة ، كى يدرك أن لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بل هو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا ، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به ، ولعلنا بهذا المجلد المزدوج نكون خطونا خطوة نحو هذا الغد القادم بتوجهه لا محالة ·

التحرير

لا أحد يبدع بهدف الإبداع ذاته ، ولا يجرب لمجرد التجريب فى حد ذاته ، ولا يُنظر بكلمات غامضة ملتبسة ، بلهو يفعل كل هذا من أجل مجتمع أكثر تماسكا، ووطن أكثر تقدما، وزمن لن يرحم من تأخر عن اللحاق به.

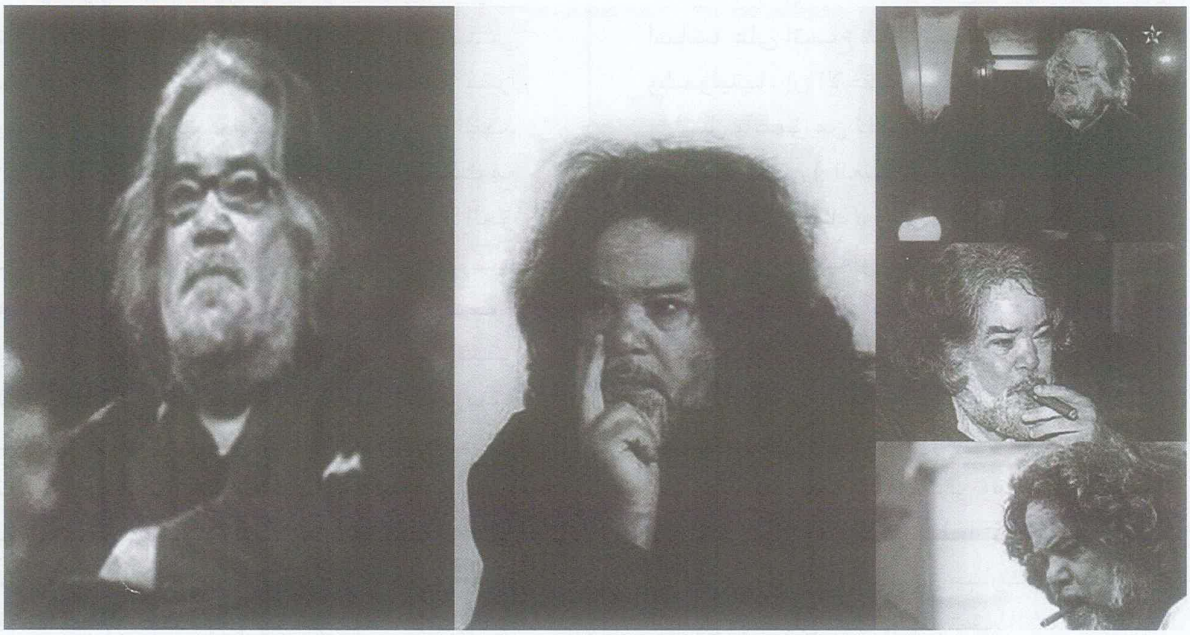
مسرح

- دعوة علي العشاء 007
- المخرج المغربي الطيب الصديقي 013
- حركة المسرح السوداني اليوم 039

لوحة وسام الفارس للفنان البريطاني آدموند بلير ليتون

الاحتفاليه في أعمال المخرج المغربي ...
الطيب الصديقي

مخلد نصير
علي فياض
... الأردن



ظهر التيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينيات ولاسيما بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة ١٩٧٦م بمدينة مراكش بمناسبة اليوم العالمي للمسرح بعد سلسلة من الكتابات النظرية والإبداعية التي كتبها عبد الكريم برشيد باعتباره المنظر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد والطيب الصديقي المطبق الرئيس لهذه النظرية التأسيسية.

وقبل ظهور الاحتفالية، كان المسرح في المغرب إبان الحماية الفرنسيه يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته ولاسيما مسرحيات موليير الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح. وبعد الاستقلال عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي. لكن هذا النوع من المسرح كان لا ينسجم مع تطلعات الشعب المغربي ولا يعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السبعينيات الذي بدوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب درامية، فهناك مسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي والمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد ومسرح المرحلة مع حوري الحسين والمسرح الإسلامي مع محمد المنتصر الريسوني.وتبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحا وقالبا ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه . الاحتفالية نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلاً واحتفالاً وتواصلاً شعبياً ووجدانياً بين الذوات وحفراً في الذاكرة الشعبية وانفتاحاً على التراث الإنساني وبناءًا مركبا من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره.إنه مسرح يرفض التغريب والاندماج الواهم والخدع المسرحية، ويعرفه عبد الكريم برشيد في بيانه الأول - بتغير التعريف لدى الكاتب من بيان إلى آخر بسبب انفتاح النظرية الاحتفالية:" إن المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدد كالتالي: (إن المسرح بالأساس موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس) موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد، وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية عامة، قضية تهم الجميع، وتعني كل الفئات المختلفة، ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساسا على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها. إن الاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر- القصة) ومن لغة اللحن (الغناء- الموسيقى) ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل." ومن رواد المسرح الاحتفالي بالمغرب نجد: عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وعبد الرحمن بن زيدان وثريا جبران ومحمد الباتولي وعبد الوهاب عيدوبية ومصطفى رمضاني ومحمد البلهيسي ومحمد عادل ومصطفى سلمات وقيسامي محمد والتهامي جناح وفريد بن مبارك وعبد العزيز البغيل ورضوان أحدادو وبوشتى الشيكر ومحمد أديب السلاوي وسليم بن عمار والكرزابي بوشعيب. وهذه الأسماء كلها تساهم في إثراء الاحتفالية تنظيرا(عبد الكريم برشيد) أو نقدا وتأريخا (مصطفى رمضاني) أوتأليفا(رضوان أحدادو) أو إخراجا(الطيب الصديقي) أو تمثيلا (مصطفى سلمات) أو صحافة(الكرزابي بوشعيب) او إخراجا تليفزيونيًا (فريد بن مبارك). ومن رواد الاحتفالية في الوطن العربي، نستحضر قدور النعيمي من الجزائر وعز الدين المدني من تونس وقاسم محمد من العراق وسعد الله ونوس من سوريا. ويقول

مصطفى رمضاني في هذا الصدد:"أما في الدول العربية، فقد خلفت دعوة الاحتفالية صدى طيبا، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو الدكتور علي الراعي وسعد أردش وأسعد فضة وعز الدين المدني ومنصف السويسي وغيرهم، كما فعلت ذلك فرقة الحكواتي اللبنانية وفرقة سوسة التونسية وفرقة الفوانيس الأردنية وجماعة السرادق المصرية. وبهذا تكون الجماعة ورشا مفتوحة على العالم الإنساني كله، وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط."(رمضاني، ١٥). من المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها المسرح الاحتفالي نجد عددا من المرتكزات ١- المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية ٢- توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية ٣- تشغيل التراث وعصرنته ونقده تناصاً وتفاعلاً ٤- استخدام المفارقة والفانتازيا في تشغيل العناوين ٥- المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة ٦- تداخل الأزمنة ٧- السخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره ٨- الحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك ٩- التعبير الجماعي ١٠- تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له ١١- التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي. وقد حصر رمضاني مصطفى مبادئها في: التحدي- الإدهاش- التجاوز- الشمولية- التجريبية- التراث- الشعبية- الإنسانية- التلقائية- المشاركة- الواقع والحقيقة- النص الاحتفالي- اللغة الإنسانية يقول الدكتور مصطفى رمضاني الناقد المتخصص في الاحتفالية:" وإذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية المتأرجحة بين الذاتية والموضوعية، فإنها عملت في نفس الوقت على إعطاء المسرح الهاوي بالمغرب أنفاسا جديدة للتجريب والتأصيل، وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على التراث يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته، لأنه يوفر لهم مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع. (رمضاني:١٦) الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي مادامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر فضاء منفتح كالأسواق والساحات لذلك، فأي نقد مهما كانت طبيعته سيخدم هذه النظرية سيغنى من قريب أو من بعيد، وكما قال المسرحي المغربي عبد المجيد فنيش:" ففي المغرب أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالت من هذا الإصرار الموجات الموسمية المعادية، ولا حمى الضرب والقذف، بل ازداد الاحتفاليون إيمانا: بموضوعية أطروحاتهم".(برشيد،)

يرى الناقد المسرحي المغربي عبد الرحمن بن زيدان إن سؤال المسرح العربي هو مجموعة أسئلة تلتقي، الآن، في موضوع واحد، هو موضوع الهوية والمسرح، والعلاقة المتصالحة أو المتضادة بينهما، السؤال الأول، يتعلق بالظاهرة المسرحية العربية في الإنتاج المسرحي العربي ثقافة وفنونا وأجناسا أدبية وفكرا، هل هي موجودة فيه أم باهتة الحضور في حياته وفي فضائه؟ والسؤال الثاني يتعلق ـ تحديدا ـ بخطاب هذا المسرح، هل له علاقة بالعالم؟ وهل له رؤيته الخاصة للعالم أثناء تشغيل تراثه ومتخيله لمقاربة هذا العالم؟.

بناءاً على ما سبق ستحاول هذه الدراسة استقصاء وكشف جوانب التراث العربي كمضمون وصورة بصرية و كأحد مقومات الهوية العربية في التراث المسرحي العربي من خلال تجربة المخرج العربي المغربي الطيب الصديقي كونه أحد الرواد العرب في هذا المجال.

تكمن خطورة المسرح في كونه (شكل) من أشكال التعبير، وأداة للتوصيل، لغة للتفاهم، ولو هيمن شكل المسرح الواحد، ونقل حرفياً دون دراسة وتمثل واستيعاب، فإنه يصبح سلطة ليس من السهل الفكاك منها وهذا ما حصل عندما نقل الرواد الأوائل (شكل المسرح الأوروبي) إلى البلاد العربية مصر، سوريا، وأشاعوه في البلاد الأخرى عبر فرقهم المسرحية الزائرة كفرقة (جورج أبيض) و(فاطمة رشدي) و(يوسف وهبي) وسواهم.

إنهم بالتأكيد كانوا لا يقدرون خطورة نقل الشكل وأثره في قتل الأنشطة والظواهر الجانبية لنشأة مسرح عربي خالص مستمد من موروثه الشعبي والتاريخي.

"لقد كان من تأثيره أن راح نقاد الجيل السابق ينكرون على الشعب العربي كل تراث مسرحي سابق بأي شكل كان، ويأخذون عن الأوروبي مفهومه عن المسرح كقاعدة مسلم بها ومطلقة وينطلقون منها في أعمالهم. فأخفقوا فمعظم كتّابنا اتبعوا خطوات المسرح الأوروبي القديم والحديث فلم يستطيعوا على الرغم من جهودهم الصادقة، أن يصلوا إلى ما يمكننا أن نسميه مسرحاً عربياً" (قطايه،١٩٧٢، ١٧).

وإذا كانت هذه النظرة المستسلمة سادت القرن الماضي، فإنها كانت منسجمة مع كافة مناحي الحياة العربية السياسية والاجتماعية والاقتصادية آنذاك.

أما في النصف الثاني من القرن العشرين وما بعده، وبعد الصحوة القومية التي سادت الحياة العربية في الثقافة والفن والفكر، راح رجال المسرح يبحثون عن مخرج لكسر هيمنة الشمل المسرحي الأوروبي، وصولاً إلى شكل مسرحي عربي نابع من موروثات هذه الأمة، تأكيداً للهوية القومية الإنسانية التي تميز العرب عن سواهم في أهم وسيلة من وسائل التوصيل والخطابة.

فجاءت دعوة الكاتب (يوسف إدريس) إلى المسرح السامر الريفي، وتلاه (توفيق الحكيم)، الذي دعى إلى (استخدام طريقة المسرح الشعبي القائمة على التقليد، وليس التمثيل، والذي يقدم الفرجة المسرحية فيها رواية، ومقلد) (الراعي، ١٩٨٠، ٩١).

ولعل الطيب الصديقي، واحد من المسرحيين العرب، الذين استلموا تلك الدعوة بصدق وإيمان وأدخلوها مباشرة مختبر التطبيق العلمي، وحقق بذلك نتائج كبيرة أثارت الإعجاب، مما دفع البعض إلى محاكاة منطلقاته النظرية والعملية وأصبح ظاهرة مسرحية عربية لها خصوصيتها التي يمكن دراستها وتأكيد محاولتها وتفردها في قراءة التراث العربي في بحثنا هذا.

تكمن أهمية البحث في إلقاء الضوء على تجربة (الطيب الصديقي) باعتباره، رائد من رواد تأصيل المسرح في الثقافة العربية على صعيد الشكل والمضمون بعد أن درس المسرح في أوروبا ليقدم تجربة عربية جديدة تستلهم تراث المغرب العربي على وجه الخصوص والتراث العربي والإسلامي على وجه العموم، بقصد إيجاد الخصوصية الجمالية. وتّعرف أيضاً بإمكانات مصادرنا التراثية، واحتفالاتنا الشعبية الدينية وقدرتها على إعطاء مادة صالحة للدراما وشكل عربي أصيل للاحتفال المسرحي.

يهدف البحث إلى:

١. التعرف على نماذج من تجربة الصديقي المسرحية والتقنيات التي استخدمها الصديقي في أهم عروضه المسرحية.

٢. التعرف على مصادره المسرحية.

يتحدد البحث بأهم الأعمال المسرحية التي قدمها المخرج المسرحي (الطيب الصديقي) والذي شكلت انعطافة أساسية في فكره الإخراجي وهي:

أ. مقامات بديع الزمان الهمذاني.

ب. ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب.

ج. أبو حيان التوحيدي.

الإطار النظري:

يبدو أن سؤال الهوية والمسرح الذي تداوله المسرحيون والنقاد العرب - و الصديقي واحد منهم - عبر رحلة التجربة المسرحية العربية منذ عام ١٨٤٧ ولغاية محاولات الصديقي المسرحية الأولى في المغرب وما تلاها من تجارب عربية أخرى هي محاولات جادة لإيجاد هوية عربية للمسرح فاختار الصديقي الغرب الأرض التي نبت ونمى المسرح فيها وكان المخرج الفرنسي جان فيلار و كانت أهم ما أخذه الصديقي من دراسته في فرنسا ما قاله (فيلار) له: (عند عودتك إلى بلادك يجب أن تنسى كل ما رأيته ولا تعيد سوى التقنية) (قطايه،١٩٧٢، ٨٥).

إنها دعوة إلى البحث عن الذات والهوية التي من شأنها أن تجد التفرد الحضاري بين الأمم. أما ما يراه الفنان فهو خزين معرفي وتطبيقي، تساهم في تطور أدواته وصقلها، أما الالتصاق بمجتمعه وتراثه فهو الأساس لتحقيق التواصل مع أبناء شعبه.

عندما درس (الصديقي) المسرح في فرنسا، كان الأسلوب والشكل السائد هو (قالب القرن التاسع عشر) الذي تطور من أساليب ومعالجات عديدة. كان المسرح الأوروبي عموماً وليد نظريات (أرسطوا)، و(هوارس)، و(بوالو) وغيرهم من المنظرين المحدثين، وكل دولة أوروبية أخذت من تلك النظريات المفهوم والشكل الذي يناسبها، لذلك أصبح المسرح الإنجليزي والفرنسي، والألماني، ولكل مسرح من هذه المسارح خصوصيته الجمالية والمضمونية التي تنسجم مع روح الشعب ومستواه الحضاري.

إذن ليس هناك أسلوب وشكل مسرحي واحد لكل العالم، إذا أخذنا بعين الاعتبار المسرح الشرقي (النوة، الكابوكي، الكاثاكالي).

لكن هذا الخطأ غير المقصود جعلنا نعاني من إشكالات عديدة، على الصعيد إثبات هويتنا العربية، والتواصل مع جمهورنا، وكلما استجد وضع سياسي معين، فإن الأسئلة تثار بخصوص الهوية الثقافية والفنية شكلاً ومضموناً و(بقى مطلب أو مطمع يراود الكثيرين: ذلك هو الشكل أو القالب. وكان التساؤل هو: هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي، وإن نستحدث لنا قالباً وشكلاً مسرحياً مستخرجاً من داخل أرضنا وباطن تراثنا) - (الحكيم،١٩٦٧، ١١).

إن الخروج من القالب العالمي ليس بالمسألة السهلة، لأن هذا (القالب) أخذ مكانة وتأثير قوي في ذائقة الجمهور، خلال قرن من الزمان، وأصبح الوسيلة الوحيدة للاتصال المباشر والتوعية الأخلاقية والسياسية، كما أن مباني المسارح وتصميمها كلها تدور في فلك المسرح الإيطالي الذي يحدد سلفاً طبيعة ونوعية اللقاء المسرحي.

كما أصبح رواد المسرح الغربي ثم نقاده المدافعين عنه، وخاصة من الذين درسوا أو تشبعوا بنظرياته الجمالية، وربطوا مصائرهم المعرفية بهذا الشكل من المسرح العالمي.

إن إعادة الاعتبار لشكل مسرحي تتطلب وقفة كبيرة ومسندة من أطراف معينة عديدة، وليس من المسرحيين فقط، لتنهض بهذه المهمة العظيمة.

خاصة إذا عرفنا أن المسرح الأوروبي بشكله الحاضر هو ليس مسرح القرن التاسع عشر، بل تولدت منه اتجاهات وحركات ونظريات أخرى، وما علينا نحن العرب ألا أن ننهض بقوة باتجاه مسرحنا العربي شكلاً ومضموناً، كي نستطيع أن نجذب إليه أوسع الجماهير الشعبية. لأنه نابع من شعورهم الجمعي وحسهم الشعبي وموروثهم الروحي الخالد.

الموروث والمشابهات الدرامية:

ينطلق المخرج المسرحي المهتم بتأصيل المسرح العربي من فرضية أساسية مفادها بأن ليس هناك شكل أو قالب واحد للمسرح لا في النص ولا في العرض.

فعلى مر التاريخ عاش المسرح تحولات جمالية كبيرة، ابتداءًا بالمعبد اليوناني والمعبد الروماني، وداخل أورقة الكنيسة، ثم في الشارع، إلى أن دخل العلبة الإيطالية في عصر النهضة مشابهاً لّلوحة التشكيلية، ثم تم العرض في مراب (أندرية أنطوان) أو في المعمل. هذا على الصعيد مكان العرض.

أما الأساليب والمذاهب المسرحية فهي الأخرى قد تنوعت فهناك الكلاسيكية، والرومانتيكية والواقعية، والرمزية والتعبيرية، فهي الأخرى ميزت بنية المسرحية لكل أسلوب، بما انعكس على الحبكة والشخصية والمكان وطبيعة الحوار والعقدة.

واستمر هذا التغير والتطور في النص المسرحي ولا يزال يتطور كي يساير التطورات الحاصلة في البنى الاجتماعية، إذ لا يمكن أن يتوقف المسرح بقالب جامد بينما تتطور حقول المعرفة والثقافة الأخرى، لأن ذلك يساهم في موت المسرح باعتباره أداة للتواصل.

كما أن الفكر المسرحي، أو فلسفة المسرح تطورت أيضاً فبينما كان صراع الإنسان في المسرح اليوناني مع القدر، وفي الكلاسيكية الحديثة تحول الصراع بين العاطفة والواجب، وبعدها أصبحت الصراعات الدرامية مستمدة من الصراع الاجتماعي وصارت طبقية، أو ذاتية، أو سياسية، أو أيدولوجية، ولكل صراع منها منظومته الجمالية التي تحتويه على صعيد الأدب أو معالجة العرض المسرحي.

يستخلص المنظر والمخرج المسرحي العربي من ذلك، إن ليس هناك شكل محدد واحد للمسرح عبر التاريخ وفي كل البلدان. إضافة إلى أن الفكر المسرحي أيضاً تجدد. فقد كان فكراً دينياً وثنياً في المسرح اليوناني والروماني، ثم تحول لتبني الفكر الديني المسيحي، ثم دخلت الاتجاهات الفكرية في المسرح كل حسب إيمان المؤلف، وبينما كان التوجيه عاماً يشتمل كافة الكتّاب في مرحلة ما.

نلاحظ أن الكتّاب المحدثين أصبح بينهم العبثي والماركسي، والسياسي، ومن كان يؤمن باللامعقول أو مسرح الغضب.

وإذا كان المسرح اليوناني قد بدأ بالطقوس والشعائر الدينية وعبادة الآله (ديونوسيس)، كان للعرب أيضاً شعائرهم وطقوسهم وألعابهم التي يمكن أن تكون بدايات سمات عربية خاصة. وفعلاً بدأ هذا الاتجاه منذ (باب خيال الظل)، (لابن دانيال، حيث يقول (وهو يصف ما قدمه في بابه: "من طيف الخيال" فن ظلي ممتاز: "أبد من بابات المجون.. ما إذا رسمت شخوصة وبوبت مقصوصة وخلوت بالجمع وجلوت الستارة بالشمع، رأيته بديع المثال، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال") (الراعي،١٩٨٠ ٢٤) ويعلق الدكتور علي الراعي على ما جاء في بابه (ابن دانيال) بأنها (تحوى أسساً فنية واضحة، تشهد بأن فن ابن دانيال- خيال الظل ? قد استطاع أن يرسي في مصر المملوكية أي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر

فكرة المسرح في بلادنا مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية وبشرية مختلفة، (الراعي، ٢٤). هذا يعني أن مسرح القرن التاسع عشر ليس مثل ما سبقه من أشكال، ولا يطابق ما بعده، لا من حيث النص في بنائه الأدبي الدرامي، ولا في شكل العرض، لذلك فإن المظاهر الدرامية العربية هي بدايات المسرح. أو تحتوي على عناصر مسرحية واضحة كما يمكن أن تتطور بشكل من الأشكال،

لكن قدوم الشكل الغربي بهذه القوة والبهرجة، أزاح الشكل العربي عن التواصل مع الناس، استسلاماً للعقلية (المستغربة) الوافدة التي حملت رسالة المسرح الأوروبي.

الدعوة العربية لإيجاد مسرح أصيل:

بعد الحرب العالمية الثانية شهدت البلاد العربية توتراً داخلياً وخارجياً على كافة الأصعدة (الثقافية، السياسية، والاقتصادية) وكان من نتاج هذا التوتر البحث عن اختيارات ومسارات في ميادين الحياة المختلفة، لإيجاد السبيل الأفضل للأمة للتعبير عن نفسها وهويتها وملامحها الخاصة المستقلة.

ولعل العودة إلى التراث العربي والانفتاح على مصادر التاريخ واحد من أهم طرق التعبير والخلاص من الحقب السالفة. وإذا كانت بعض التيارات أخذت طابعاً سلفياً، فإن هناك تيارات تبنت الفكر القومي الثوري الذي يخدم الأمة ويرسخ مضامينها الإنسانية.

واتخذ هذا التيار بادئ الأمر الاغتراف من المضامين الأخلاقية وقيم البطولة هاجساً له. وظهرت كتابات تؤكد العودة لتاريخ الأمة المشرق جاعلين منه معيناً وأنموذجاً ينبغي أن يحتذى لأنه أوصل العرب إلى قمة التطور الحضاري. وأصبحت أمة متفتحة ومتحاورة من الآخر. في أفكارها وأبطالها ومصادر المعرفة فيها.

أصبح التحاور في البداية، على حساب العرب، لأن المناهج والأشكال الأوروبية كانت قد رسخت في عقول وأذهان الناس، لأنها امتداد طبيعي لتلك الفترة وتراكماتها الحضارية العميقة، وصار نمط الحياة والأدب والفكر الأوروبي هو القياس لتقدم الشعب والمواطن، وراح الأدباء والفنانون والسياسيون يغترفون من أشكال المجتمع الأوروبي دون معرفة وتمحيص وتدقيق صلاحية هذا الفكر والنمط مع مجتمعنا العربي وإمكانية استيعابه واستقباله له.

فحدثت غربة نتيجة هذا النقل، وضعف الشد النفسي والفكري، لهذه الوافدات الجديدة، صحيح أنهم انبهروا بها أول الأمر، انبهارهم بشيء جديد لكن عندما يتعلق الأمر بالأمور الفكرية والروحية، فإن الفجوة تصبح واضحة جداً.

وهذا ما حدث بالنسبة للمسرح، فبعد أن نقل الرواد الأوائل (مارون النقاش، أوخليل القباني، يعقوب صنوع، جورج أبيض) الشكل المسرحي، استقبله الجمهور كشيء جديد وبضاعة لم يعتادوا عليها. وارتبطت بأذهانهم كنتاج للأوروبي (المتقدم) وخاصة الطبقات الفنية الارستقراطية. لكنها في نفس الوقت لم يتحول هذا الوافد الجديد إلى (بضاعة) شعبية تحاكي هموم الشارع، وتستوحي أشكاله المألوفة، والتي اعتاد أن يستقبل فيها القصة والحركة والرقصة والموعظة، أن الشكل الجديد كان غريباً ولم يحقق الاستجابة المرجوة والتفاعل الحقيقي الصادق.

ومما عمق الفجوة أكثر، هو اختيار المسرحيات التي قدمها (جورج أبيض) التي تحكي عن شخصيات وأفكار ومعتقدات، لا يؤمن بها ولا يعرفها الرجل المصري في ذلك الوقت، ومن يعرفها كانوا قلة قليلة، وهي تلك الفئة التي ارتبطت اقتصادياً وثقافياً بمصير الأجنبي.

ثم جاء الجيل الثالث من رواد المسرح المصري، الذي وعي الضرورة الجمالية والفكرية، كما وعاها رجل السياسة، الذي كان يهدف إلى الثورة على الأنماط القديمة. فدعى إلى إيجاد شكل مسرحي عربي، خالص مستمد من التراث الفني والأدبي الذي حقق التواصل بين المبدع وشعبه، وعدم الاتكاء على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت محاولات (يوسف إدريس) و(تنظيرات على الراعي) في مصر. و(سعد الله ونوس) في سوريا. و(قاسم محمد) في العراق، و(روجيه عساف)

و(مسرح الحكواتي) في لبنان.

ولكن المحاولة الأهم جاءت من المغرب. لأنها تعمقت بالجانب التطبيقي إضافة للتنظير. ومن رواد هذه المحاولة جماعة المسرح الاحتفالي ومن أهمهم (عبد الكريم برشيد) وكذلك محاولة (الطيب الصديقي) في مسرحة التراث وأدبه.

ولعل صفاء التجربة المغربية. جاءت من عدة أسباب أهمها: عدم زيارة الفرق المصرية الناقلة للنموذج الأوروبي للمغرب، والسبب الثاني ثراء الموروث الشعبي المغربي وتنوعة والسبب الآخر هو وعي المسرحيين المغربيين بضرورة إيجاد شكل للمسرح العربي. وجاء هذا المطلب عن وعي. كامل. لأن (الطيب الصديقي) درس المسرح في فرنسا، وتجاوزه بناء على نصيحة أستاذه البليغة (جان فيلار).

والآن يعيش المسرح حالة من الضياع بين المناديين بالشكل العربي للمسرح، وبين المحافظين على الشكل الغربي، ويبدو أن صوت الأوليين بدا يخفت كما خفتت أصواتهم في السياسة والاقتصاد وفي نظرية التحرر والانعتاق الاجتماعي.

الطيب الصديقي

ولد الطيب ألصديقي سنة ١٩٣٧ بالصويرة، من أب علام وفقيه ومفتي صاحب كتاب : " إيقاظ السريرة في تاريخ الصويرة ". رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية، وبقي فيها إلى أن بلغ السادسة عشر من عمره حيث أغراه المسؤولون في الثانوية- الفرنسيون آنذاك- بمنحة للذهاب إلى فرنسا ليقضي سنوات ثلاث للتدريب في التكوين المهني ليتخرج فيه بمهمة العمل في اللاسلكي بالبريد. لكن بعد استشارة والده في هذا الشأن نصحه أن يتوقف عن الدراسة على الأقل سنة ليرتاح ويثقف نفسه.

وتأتي الصدف المواتية التي لم يكن الطيب الصديقي يحلم بها قط في حياته، فيطلع في الجرائد المغربية بأن هناك (تدريباً على الفنون المسرحية) ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية. فاختارها هي بالذات وإن لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسي بوضوح ولا المسرح. وكان أول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة ١٩٥٤ ليلتقي فيه بعناصر مهمة في المسرح. من بينهم : أحمد الطيب العلج، محمد عفيفي، وخديجة جمال وغيرهم. ولم يكن من بينهم من يحسن اللغتين: العربية والفرنسية إلا الصديقي. فاختاره الأستاذ الفرنسي: اندرى فوازان وشارك نوك كمساعد لترجمة بعض الدروس النظرية في المسرح، وفي نفس السنة كان أول تدريب لفن الدراما في المعمورة نظمته " الشبيبة والرياضة" بعد ما تكونت أول فرقة محترفة تسمى " المسرح المركزي المغربي للأبحاث المسرحية التابعة للشبيبة والرياضة" فقام بدور (جحا) مكان الممثل : العربي الدغمي، وكان هذا العرض الأول كبيرا بالنسبة إليه مما شجعه على العمل في مسرح تجريبي صغير يسمى " مسرح البراكة" الذي كان فيما بعد النواة الأولى لإظهار فرقة محترفة هي (فرقة المسرح المغربي) تتكون من الممثلين الذين شاركوا في التدريب التي نظمت في مهرجان (مسرح الأمم بباريس) باسم الفرقة الوطنية، بمسرحيتين هما : (عمايل جحا) المقتبسة عن (حيل سكابان) لموليير، ومسرحية (الشطارة) التي كانت عملا جماعيا لعبد الصمد الكنفاوي والظاهرعزيزي.

كانت هذه المشاركة في المهرجان حدثا جديدا أظهرت المواهب المغربية فنالت إعجاب الصحافة الفرنسية التي كانت تجهل عنهم كل شيء، مما جعلها تشيد بإعجابها وتكتب عنهم في صحفها مقالات مطولة وعن المسرحيتين وخاصة حين نالت الرتبة الثانية بعد الفرقة المسرحية الصينية. وكمثال على ذلك يقول مراسل مجلة " الآداب

الفرنسية" : " إن المهرجان كان قد مكن المتفرجين من اكتشاف يدعو للابتهاج. ذلك أنه بفضل المقدرة الفردية والجماعية التي برهن عنها ممثلون، كنا لحد الآن نجهل عنهم كل شيء، أمكننا أن نجد في (الشطاب) تصويرا مغربيا صرفا في عشرين لوحة تسلسل بإيضاح ولأوان متفاوتة بصورة تبعث على الإعجاب... إن هذا أكثر من تصوير، إنه نوع من الإحياء وتنسجم فيه الحقيقة مع الخيال انسجاما. إحياء بؤس البشر وكذلك إحياء آمالهم التي تتجلى في براعة طبيعية في الأغاني، والرقصات، والحيل النهائية التي يبتكرها الحذق الشعبي المنتقم وفكاهته التي لا ينضب لها معين" (السلاوي،٦٧)

كما وصف النقد الفرنسي والإنجليزي الطيب الصديقي بأحسن ممثل أجنبي خاصة حين شوهد في مسرحية باريسية. لذا استدعي إلى التدريب في فرنسا بدعوى من هوبير جينيو. بمدينة " رين". ولم يكن ذهابه لدراسة المسرح بالمفهوم التشخيصي، ولكن لدراسة تقنيات المسرح. بقي هناك موسما مسرحيا تقريبا عمل فيه محافظا مسرحيا. فامتاز بالطموح في هذا الميدان وظهر ذكاؤه فيه. ولهذا السبب رأى إبيرجينيو أن يقدمه لمدير المسرح الوطني الشعبي جان فيلار فمد للصديقي رسالة وكلم جان فيلار هاتفيا مقدما إياه كشاب مغربي يحسن اللغة الفرنسية، له طموح واستعداد ليعمل في محاولة تطوير نفسه في الميدان التقني. فقضي في التدريب سنتين تقريبا. أي من سنة ١٩٥٧ إلى ١٩٥٩م. وجان فيلار هذا كان مثقفا وإنسانا تقدميا على حد قول الصديقي، فعلق جمهورا شعبيا من الطلبة والعمال الذين كانوا يرفضون- في أول الأمر- الحضور إلى المسرح، ولم يكن هذا فحسب بالنسبة للشباب الفرنسي لكن حتى للشباب العالمي مما سيؤثر في الطيب الصديقي فيما بعد ويحاول أن يكون . "فرقة العمال المسرحي" سنة ١٩٥٤.

كان مركز " فرقة العمال" قرب ميناء الدار البيضاء اتخذ فيه الصديقي نفس أسلوب وطريقة أستاذه جان فيلار. فكان يعرض في كل ليلة مسرحية خاصة بطبقة عمال المرسى تارة وليلة بمكتب التبغ، وأخرى بعمال الحافلات ويلي كل عرض مناقشة لتبادل الآراء بين الجمهور العمالي والممثلين.

هكذا استطاع أن يعرض خلال أربعة أشهر تقريبا مسرحية " الوارث" عن قصة " الوارث العالمي" لزنيبار".

والمفتش" عن " ريفزور" " لكوكول" . و " بين يوم وليلة" لتوفيق الحكيم. وكانت هذه المسرحيات كلها في إخراج جميل رائع يحترم فيها النص. وسيظل المسرح العمالي إلى سنة ١٩٥٩ حيث ينتهي بعد أن يعرض مسرحية (الجنس اللطيف) التي اقتبسها عن (برلمان النساء) لارستوفان. وبعدها يعود إلى فرنسا ليتمم تكوينه التقني.

بهذا العمل المسرحي العمالي حصل الصديقي على شهرة ومكانة لا بأس بها وسط مجمع العمال الذين أصبحوا واعين بالظلم الذي عقد وضعهم مما جعلهم يندفعون إلى الانخراط في نقابة " الاتحاد المغربي للشغل" التي كان رؤساؤها يشجعونهم على التعاون فيما بينهم حتى يواجهوا مشاكلهم الاجتماعية.

يقول المنيعي : " وبطبيعة الحال فقد كان لهؤلاء العمال الجدد المجتمعون في نطاق (الاتحاد المغربي للشغل) مطالب يرفعونها للخروج من الأوضاع المتعفنة التي فرضها عليهم الاستعمار، ولإدراك حياة أفضل، إلا أنهم لا يستطيعون المطالبة ألا في إطار مؤسستهم التي تتكفل بتبليغ شكاواهم للدولة أو أرباب المصانع. وبما أن هذه المؤسسة كانت تستجيب لحاجيات عمالنا، وتهتم لمصيرهم فقد قررت خلق " مسرح" خاص بهم، ولهذه الغاية توجهت إلى الطيب الصديقي الذي

تكفل بحرارة بإنشائه بعد أن عبأ أجود ممثلي العاصمة".

كان المسرح العمالي إثارة جديدة للجمهور العمالي المغربي الذين كانوا متعطشين إليه في ظروف الاستقلال أن يتبعوه خطوة خطوة، ذلك لأن الفن الدرامي ينتمي إلى أغلبيتهم، وغايته توفير الثقافة إليه ووعيهم لوضعهم الاجتماعي الذي تقهقروا فيه، فالطيب الصديقي عود العمال المناقشة المفتوحة بعد كل عرض. ودفعهم للبحث عن حقيقتهم كعمال يجب أن يحققوا جميع مطالبهم.

كان هذا الرائد قد فتح باب المسرح العمالي الملتزم. وكان تجاربه قد أدت واجبها بإيجابية مما حققت تحولات في صفوف العمال. وحبذا لو استمرت سنين حتى تعطي ثمارها وتبعث الآمال في نفوسهم لتنير لهم السبيل. لكن باءت بالفشل حين اختفت تجربته بالمسرح العمالي الذي كان يقوم على الترفيه ويكون في نفس الوقت:

١- وسيلة للتعبير عن أحوال المعيشة ومشاكل العامل ومطامحه.

٢- وسيلة معرفة " هذا العالم" لنفسه.

٣- وسيلة كذلك لإحياء الذكريات: كعيد الشغل وعيد الاستقلال، وعيد الجماعات وأيام العمال الخالدة.

يقول الطيب الصديقي : " إن المسرح يجب أن ينزع كل شيء إلى أن يكون مسرحا اجتماعيا وسليما في آنٍ واحد وأريد أن يكون المسرح على اتصال وثيق بجمهوره وبمفاهيم الحياة اليومية التي يخضع لها، كما يريد المسرح أن يشعر الناس بالأخطار التي تهددهم، وصنوف القلق التي تتربص بهم، ويريد أيضا أن يبعث الآمال في نفوسهم ليبين سبيلهم".

ساهم الصديقي مساهمة بناءة في المسرح الاجتماعي والوطني على السواء، وكانت هذه المساهمة هي بناية صرح جديد يتطور عبر الزمن حتى الآن، إذ نراه يبذل كل مجهوداته في إعطاء فرجة الحياة اليومية من أحسن إلى أحسن. والمتتبع لمسرحياته من المقتبسات إلى المنسقات ومن المسرح الاجتماعي والسياسي والتاريخي إلى إحياء التراث العربي القديم، والتراث المغربي في قالب جديد عصري، يشعر فيه المتفرج كأنه يعيشه في زمنه هذا خاصة حين يدخل عليه الإخراج والديكور بتقنية معاصرة جذابة تلعب وسطه المسرحية في انسجام بين هذه العناصر والممثلين.

فالصديقي بعد عودته من فرنسا بصفة نهائية عاد وفي نفسيته أمل وطموح وعزم على تحقيقها في بلاده. وقد حاول أن ينسى المسرح المغربي الذي تعلمه في فرنسا إلا التكنيك ليبدع مسرحا جديدا في مغرب متحمس. فحرص على تكريس جهوده ليعمق بحوثه الدرامية وتقديم نتاج منسجم مع المجتمع المغربي، لأنه كان يدرك أن خدمة العمل الفني يحمل الخيبة إلى رجاله، أكثر مما يحمل إليهم المجد الذي يتوقعونه على حد تعبيره. وقد كان يتحدى كل واحد بعمله المتواصل دون تريث ليصل إلى الابتكار.، فبعد أن لمح إلى جيل الخمسينيات ومنتصف ستينيات القرن العشرين انسلخ عن الاقتباسات الغربية التي (مغربها)، وتشبث بحبال الأشكال المعروفة في المسرح المغربي القديم: كالبساط والحلقة، وغيرهما. ويظهر هذا في مسرحياته: سيدي عبد الرحمن المجدوب. ومقامات بديع الزمان الهمذاني.

ففي موسم ١٩٦٠- ١٩٦٧ نجده يؤسس مجموعة مسرحية كان مركزها " المسرح البلدي بالدار البيضاء" بدا فيه بتقديم مسرحية (الحسناء) التي اقتبسها عن (أسطورة ليدي كويغا) لجان كسانو. ومسرحية (الوارث) اقتبسها مع أحمد الطيب العلج ثم مسرحية (مولات الفندق) عن كارلو جولودني (محبوبة) عن (مدرسة

النساء) لموليير.

وفي سنة ١٩٦٢ غادر المسرح البلدي واستقر بفرقته بشاره الفداء فقدم مسرحية (في انتظار مبروك) اقتبسها عن (في انتظار غودو) لصمويل بيكيت ثم نظم جولات عبر تونس والجزائر.

بعد عودته إلى المغرب عمل على تطوير هذه الأعمال ليغير رأيه من المسرح العبثي وليفتح أفاقاً جديدة للمسرح المغربي ويدخل ليبرز شخصيات مشهورة في التاريخ المغربي، إذا أخرج مسرحية (حميد وحماد) لعبد الله شقرون التي عرضها ٢٧ مرة كما كتب وأخرج مسرحية (وادي المخازن). يعود الصديقي إلى مسرح اللامعقول بعد (في انتظار مبروك) بمسرحية أخرجها هي : " مومبو خوصة" عن مسرحية (اميدي أو كيف نتخلص منه) ليونسكو، حيث قدمها ٣٨ مرة بمسرح محمد الخامس بالرباط. عين مديرا في سنة ١٩٦٥ للمسرح البلدي بالدار البيضاء، حيث يكون فرقة محترفة ويتحول بصفة نهائية عن مسرح اللامعقول ليهتم بالمسرح المغربي والتاريخي والتراث المغربي والعربي. فاستهل نشاطه مع الفرقة الجديدة بمسرحية (سلطان الطلبة) التي اشترك في تأليفها مع عبد الصمد الكنفاوي. وأنجز (في الطريق) أو (سيدي ياسين في الطريق) فيما بعد تأليفا وإخراجا. وعرضها بالمغرب ٢٧ عرضا و ١٨ بالجزائر. ثم عرض مسرحية (طالب ضيف الله) . التي اقتبسها أحمد الطيب العلج عن (طلب زواج) لتشيكوف.

أما في موسم ١٩٦٦- ٦٧- ٦٨ يبدع الصديقي رائعته الوطنية التي يبدأ بها إحياء التراث، ويؤكد بها إبداعه الفني وتقنياته الفنية كمخرج وممثل. إنها مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) فيشخصها في لمحات جد تترابط في أحداث تبرز فيها البطل كعالم بتجارب الناس، ومتصوف وفقيه. وقد مثلت أكثر من ٨٠ مرة حتى الآن. في ١٩٦٩ قدم في المهرجان الإفريقي، نظم بالجزائر (مذكرات أحمد) أو (النقشة) لكوكول بعد تقديم مسرحية (الأكباش يتمرنون) للطيب العلج. في ١٩٦٠ يعرض أوبريت (الحراز) التي ألفها عبد السلام الشريبي في قالب جديد حيث قام الصديقي بإخراجها بعد أن قدمتها فرقة الوفاء المراكشية، ويختم هذا الموسم بـ (..... المجذوب) وبـ (مقامات بديع الزمان الهمذاني) التي نالت إعجاب الجمهور المغربي والعربي على السواء حين قدمها في المغرب وتونس والجزائر. وفي سوريا ومصر وإيران والكويت سنة ١٩٧٦. في ١٩٧٦ يقدم فيه فنا جديداً بعد مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و (المقامات) متحفا الجمهور بمسرحية جديدة من تأليف عز الدين المدني وإخراجه مسرحية " الغفران) عن رسالة الغفران للمعري بالرباط والدار البيضاء (٢٣/٢٤/٢٥ إبريل).

اكتشافاته:

كغيره من المسرحيين العرب حاور الآخر الأوروبي، من خلال دراسته ومعايشته للتجربة المسرحية والفرنسية، وكان جل إهتمامه إيجاد قواسم مشتركة بين المواضيع التي يطرحها المسرح الغربي بداية القرن العشرين، وبين قضايا الإنسان العربي المغربي.

أما بالنسبة للأمور التقنية، فإنها مختلفة في المغرب في مستواها في باريس حتماً، بحكم عوامل التطور الصناعي والاقتصادي والاجتماعي.

لكن واحدة من أسس المسرح المهمة ظلت تعمل في ذهن (الصديقي). ألا وهي علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي، والتراث، والمواطنة، مثل تلك الإشكاليات أصبحت دافعاً له للبحث والتقصي عن أشكال وقوالب أكثر اقتراباً للمتلقي المغربي.

وكان شأنه (شأن سابقيه بدأ بالمسرح الاجتماعي الملتزم مع تمكن من الثقافة المسرحية

الغربية وهو أحد المسرحيين القلائل الذين ثقفوا الفن المسرحي دراسة وتقنيات مع توفر أفق فكري متفتح على تيارات التجديد في هذا المجال. ومن هنا قد انطلق الطيب الصديقي يحاور المسرح العالمي ويحاور الاقتباس من بعض نصوصه الكبرى. عن يونسكو، بيكيت، فيما يعرف (بمسرح العبث) فقد (مومبوبوخرصة) (وفي انتظار مبروك) التي هي تحوير لمسرحية صموئيل بيكيت (في انتظار كودو) لكن الفكر المسرحي الخلاق للصديقي تمثل عنده في الحوار الذي أوصله بالتراث، وبالعناصر التاريخية، ذات الارتباط ببعض التقاليد المسرحية القديمة، وهكذا جاءت مسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذني) كصيغة مسرحية معتمدة على الحلقة والفرجة والطقوس التاريخية والبهرجية) (المديني، ٨٨).

كان إيمانه والتزامه الغريزي بقضية شعبه أصبح العنصر الغالب في اختياراته الجمالية، مما دفعه للوقوف أمام التراث الغربي وقفة متفهمة ناقدة، غير منقادة كما كان قبله الرواد العرب الأوائل.

تخلص من هيمنة (القالب) الغربي، أو حاول ذلك. ورحلة البحث هذه دفعته باتجاه الواقع ليأخذ منه موضوعات وأفكار تختلف عما يتناوله المسرح الأوروبي، كي يحقق لقاءاً فكرياً مع المتلقي وخاصة طبقة العمال. ومرة أخرى اتجه للتاريخ ليأخذ منه خامة تصلح للدراما من خلال إيجاد مقاربات أدبية مع البنية الدرامية الأرسطية. ولكن بوعي ينم عن أصالة في التفكير. مستفيداً من ذلك من كافة التنظيرات العربية الداعية لتأصيل المسرح العربي في بلده. وفي (إطار البحث عن مسرح مغربي أصيل، يستمد مضمونه من التراث، ابتعد الطيب الصديقي عن مسرح العبث وعن الريبورتوار الدولي ليجرب نوعاً آخر من المسرح. ففي ربيعة ١٩٦٥ دشن نشاط فرقته (المسرح البلدي بالدار البيضاء) بمسرحية (سلطان الطلبة)، ثم (سيدي ياسين على الطريق) (فالمغرب واحد) و(الحراز) إلى أن وصل لهذا الاتجاه إلى المقامات والأكباش) (السلاوي، ١٦١).

ويلاحظ على (الصديقي) بموروث بلده المغرب، من خلال تناوله لشخصيات ووقائع محلية، وكان الذي قام به ردة فعل عما كان يختاره من نصوص بعيدة عن واقعه المحلي ولا تنفع عما يعتمل به ردة فعل عما كان يختاره من نصوص بعيدة عن واقعة المحلي ولا تنفع عما يعتمل في لا وعيه من خطوط انتماء إلى أرضه.

إن مرحلتي التقليد والتأثير لكل فنان مبدع، ولكن المكوث في منطقتهما يعني المراوحة. ويستمر البحث عن الإنجاز المتفرد ذى الملامح الخاصة التي تسهم في إضافة شيء جديد للمعرفة البشرية.

وكان تفرد (الصديقي) وخصوصية ما أنجزه في المسرح المغربي والعربي على حد سواء، حيث تأثر باتجاهه الكثير من المسرحيين وخاصة بعد مهرجان دمشق المسرحي عام ١٩٧٤.

حيث شاهد المسرحيون العرب عمل (مقامات بديع الزمان الهمذاني) (ويعد الصديقي الأب الشرعي للاحتفالية في المسرح المغربي. هذه الاحتفالية التي سيعاد تقنيتها وتكريسها كتيار مسرحي عند عبد الكريم برشيد، في مرحلة لاحقة) (العوفي، ٩٩).

حيث مهد الأول الأرضية العملية لما نظر له الثاني في بياناته المسرحية، وكتاباته. التي استلهمت أهم ركيزة أكد عليها (الصديقي). وهي الاحتفالات الشعبية وخزين الشعور الجمعي في المغرب العربي. (والصديقي هو المثال الحي لما نسميه في الشرق "مؤلف العرض المسرحي" فإنه كتابة وتمثيل وإخراج أعماله الهامة التي عرفت بها مثل "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"

و"مقامات بديع الزمان الهمذاني" اللذين يمثلان محاولتين من الصديقي لاستمرار التراث العربي وإعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير) (البحرة، ٥٦٨).

كان الهاجس الإبداعي خلف هاتين التجربتين هو إيجاد شكل يتلاءم عما يكمن داخل ذهن المتلقي لتحقيق التفاعل الصميمي.

وتبدو أن هذه المسألة غير أساسية، ولكنها راسخة في ذهن المتلقي العربي بشكل عام. وتدخل في هذه الإشكالية الطراز العمراني وشكل البناء ومادته.

واتساع الفضاء العربي وانبساط الصحراء، كل هذه العوامل وغيرها تجعل المتلقي ينفر من شكل العلبة الإيطالية، التي هي من اختراع عصر النهضة.

كما أن المسرح بإطاره الإيطالي، الأوروبي، ارتبط دخوله للأرض العربية إبان فترة الاستعمار، وقام المستعمرون باستضافه فرق من بلدانهم لتقديم عروض فنية ومسرحية على نفس المسارح. وبذلك ارتبط شكل المسرح هذا ومفهومه بالأجنبي. لذا أصبح مرفوضاً وعياً ولا وعياً، وعمق الأجانب هذا الشيء بأن قاموا ببناء هذه المسارح في أغلب المدارس التي شيدت خلال فترة حكمهم.

ويلخص (الصديقي) رحلته الفنية واكتشافاته إلى أن:

١. المسرح في البلاد العربية يجب أن يكون من النوع التام (الشامل). أي يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما.. إلخ.

٢. كذلك يجب دراسة كل ما هو شعبي بالتفصيل، والأخذ عنه بشكل مستمر، لذلك فإنه يقوم برحلات فنية وجولات في كل المدن والقرى، ويسجل الأغاني والأقاصيص والأساطير والأشعار والموسيقى، والنكت الشعبية والتعابير اللطيفة، كذلك فهو يدرس كل الأشكال الشعبية المسرحية الموجودة في بلادنا- المغرب- ليقدمها على مسرحه، هو مطلع على تاريخ شعبه ويستوحي فنه دوماً صوراً فنية جديدة (البحرة، ٣٨٢).

هذه أهم الاكتشافات الجمالية التي يمكن أن يؤسس عليها المسرحيون العرب قاعدة لانطلاقهم نحو أفق المسرح العربي الأصيل.

فلسفة التاريخ عند الصديقي:

نظر (الصديقي) للتاريخ نظرة ثورية تتماشى مع الحس السياسي والاجتماعي الذي كان يحمله العرب في ذلك الوقت لا سيما المثقفون منهم وذوي الميول التقدمية، الذين يعتبرون التاريخ مدرسة للانطلاق وليس للبكاء على الأطلال.

وتأسيساً على ذلك تبنى (الصديقي) تراث الأدب العربي على قدر ما يحمله هذا التراث من قوة دافعة وفعل ثوري نحو المستقبل، وفي نشرة دورية للمسرح البلدي للمغرب.. يقول:

"سألوني لماذا التاريخ؟ .. وهل عصرنا بحاجة إلى أن يبعث موتاه؟ كان جوابي، نعم فبدلاً من أن ننظر إلى هذا القرن، اتجهت أنظارنا إلى الوراء، ولم تفعل ذلك؟ إلا أننا نملك عن الماضي تطوراً سياسياً أكثر مما نملك عن الحاضر، وإذا كان يعتبر عملي، بسيكو درامة تاريخية، فإني لم أحرص على إبراز المصير المأساوي للأبطال فحسب، بل أردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر. ثم أن محاولة التخلي عن هذا الإسقاط في الماضي يعد إهمالاً لتجارب شعب بأكمله وصراعاته وآلامه، ونكراناً لأعمال أجيال سابقة، تحملت أنبل التضحيات ولو بإراقة دمائها، إننا لا نقبل الدراما التاريخية كحقيقة متجسدة تربط الماضي بالحاضر) (السلاوي، ١٦٢).

لقد أظهر عمق العلاقة الجدلية بين الماضي

والحاضر، باعتبار أن الحاضر ليس مفصولاً عن الماضي، بل هو حلقة متقدمة منه، وإذا كان ماضينا يحمل عمقاً من العودة إليه باعتباره درساً، مقارباً مع الحاضر. نتلمس من خلاله خطواتنا التي نتوصل إليها من خلال النقد والمواضيع والنماذج العميقة المؤثرة.

نستلهم الماضي لنأخذ منه الحكمة والعظة والموقف السياسي، الذي يمدنا بالثورية اللازمة لتجاوز محن عصرنا وإشكالاتنا، فهذا بعث لروح الأمة، التي تتلاقى حتماً مع رسالة المسرح الأزلية في الدفاع عن الإنسان أينما وجد.

مؤشرات الإطار النظري

١. تزامنت المطالبة لإيجاد شكل للمسرح العربي، مع حركة النهوض السياسي، ومحاولة التخلص من الاستعمار.
٢. ارتباط الشكل المسرحي الأوروبي، بوجود المستعمر.
٣. ليس للمسرح مضمون أو شكل واحد وأن التطورات التي حصلت عليه هي بنت الظروف والحاجات الاجتماعية وما كان عند الأوروبيين، يوجد مثله عند العرب. من طقوس واحتفالات ورقص.
٤. الاطلاع على التجارب المسرحية المتقدمة في العالم ضرورة، من أجل تنشأة وتقوية مسرحنا العربي. وخاصة الاستفادة من التقنيات المتقدمة. والتي تساير العقلية المتطورة للإنسان العربي الذي يشهد قفزة علمية وتكنولوجية كبيرة تحيطه من كافة أرجاء العالم.
٥. شكلت وعيه السياسي تجربته مع المسرح العمالي، الذي اقترب فيها من الطبقة العاملة ومشاكلها وتناقضاتها وأيديولوجيتها. والتي فهم من خلالها أن المسرح ليس للنخبة بل للجماهير الواسعة.

وعلى هذا الأساس تحرر من القيود المعمارية والجمالية لمسرح النخبة.

٦. من رواد المسرح الاحتفالي في المغرب. الذي أكمل مشواره بعد ذلك الأديب عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب.
٧. حاول المزاوجة بين الفكر المسرحي الأوروبي وحاجات الإنسان العربي المغربي. لذلك أعد الكثير من النصوص العالمية ليجعلها قريبة من أفكار ونوازع الإنسان المغربي.
٨. كان (الصديقي) مولعاً بالتراث الشعبي للمغرب. بحيث أصبح الموروث مصدراً هاماً ومادة أساسية لأعماله المسرحية.
٩. ضرورة القيام بمسوحات ميدانية لكل الموروث الشعبي العربي للاستفادة منه كمادة للمنجز المسرحي.

الإجراءات

القراءة في التقنيات المسرحية

١. النص المسرحي:

يشكل النص المسرحي، المنظومة الأدبية، التي تؤسس عليها جماليات العرض وعناصره التشكيلية. ولا يعني النص المسرحية المكتوبة بالمواصفات التقليدية المعروفة في البناء الدرامي، بل هو كل خامة مكتوبة أو متخيلة متفق عليها - المتخيل يخض الصامت- ويمكن إعطاءها صورة حية من خلال عناصر التجسيد (التمثيل، المنظر، الإضاءة، .. إلخ).

(ولقد بدأ الطيب الصديقي حياته المسرحية بالاقتباس والترجمة، ولكنه بدأ مبكراً بالبحث عن شكل مغربي للمسرح) (أردش، ٣٨٢).

وهناك أسباب ذاتية وموضوعية تجعل الاقتباس حالة ملازمة لأية حركة ناشئة ومتعكزة، فبالنسبة للأسباب الأولى ربما رغبة في ولوج العالمية أو

عدم توفر إمكانات ظهور كاتب مسرحي محلي يرضي طموح المخرج. أو لتطابق الرؤية الإخراجية مع رؤية النص المسرحي.

أما الموضوعية في جعل الاقتباس ضرورة هو عدم نضج الحركة المسرحية في إنتاج كاتب مسرحي يضاهي الكتابات العالمية التي انتهل منها مخرجنا (الصديقي).

وإذا كان الاقتباس مرحلة بداية ضرورية، فإن المكوث في منطقته يعني المراوحة المعرفية والجمالية، وعندما يبحث المخرج عن مغادرة هذه المنطقة الهشة لابد من البحث في مضامين أطر أكثر اقتراباً من المتلقي للمنجز المسرحي.

وهذا ما فعله الصديقي بأن استمر في البحث عن الهوية التي تجعله أكثر أصالة وحيوية وأهمية (تتجلى أساساً، في تحديث الخطاب المسرحي في المغرب وتأسيس (كتابة درامية جديدة) تجمع بين الأصالة والمعاصرة، بين الهواجس المحلية والهواجس العالمية، إنه نقطة تحول هامة في مسار المسرح المغربي وهمزة وصل بين البداية التأسيسية الخجولة والبداية التأسيسية الواثقة) (العوفي،٩٦).

لعب الجذر المحلي دوراً مهماً في تشكيل ذاكرة (الصديقي) الجمعية، على الرغم من معايشته وإطلاعه على التجربة الأوروبية، ربما كان ذلك ناتج من أصالة شخصيته وحبه لوطنه. أو أن الأوضاع السياسية والاجتماعية العامة التي كانت تعيشها بلاده تحت وطأة الاستعمار الفرنسي، سببت لديه رفضاً للآخر واقتراباً لوطنه ثقافياً وفنياً، وهذه فى حد ذاتها نقطة تحول كبيرة في الذهنية الإخراجية للمسرح العربي، ففي الوقت الذي كان فيه الكثير من المخرجين العرب يسعون لتقليد الأنموذج الغربي بحذافيره ويفخرون بأنهم استطاعوا نقل ذلك الأنموذج بدقة متناهية، نرى (الصديقي) وبعض المسرحيين العرب يحاولون بوعي التخلص من ذلك المعطف الحديدي، هذه الهواجس جعلته يندفع باتجاه محاولات كثيرة للوصول إلى وطنية المسرح المغربي في خطابه الأدبي والجمالي فاشترك في (ظاهرة التأليف الجماعي، وفي ربتوار فرقة الصديقي ألف مسرحية بهذه الطريقة اسمها: الدجاجة) (الراعي، ٥٧١).

وكانت هذه التجربة هي الأخرى مستمدة من تجارب المسرحيين الشباب في أوروبا وأمريكا مثل جماعة المسرح الحي، ومسرح الصحف الحية، ومسرح خارج، خارج برودواي، وبعدها تجارب (بيتر بروك).

وكان دافع تلك التجارب هي ردة فعل الشباب الغاضب على الحروب التي تشنها الإمبريالية العالمية على شعوب العالم، ولعل أهم تلك المواجهات هي حرب فيتنام.

إن الاحتجاجات السياسية كانت الدافع الأقوى، لكسر قيود البناء الدرامي التقليدي المتسم بالعقلانية والهدوء، خاصة في مرحلة الستينيات التي اعتبرت كل خامة مكتوبة مادة صالحة لدراما العرض المسرحي وموضوعاً حيوياً يجذب الناس للمتابعة والاختيار واتخاذ موقف محدد إزاء ما يدور حوله من وقائع سياسية وأحداث إنسانية، وقد (قال لنا المخرج المغربي الطيب الصديقي ذات يوم: استطيع أن أجعل من الكلام الروزنامة (التقويم) مسرحية. وأضاف يومها. يمكن أن أضع من حروف الكلمات المتقاطعة مسرحية) (شاؤول، ١٨٦).

ولكن يبقى السؤال الأهم: وهو ما هي المادة التي تهم المتلقي وما هو الشكل الذي يحرك الذاكرة الجمعية لهم؟ بحيث يكون التواصل مسلياً وذو منفعة.

هذا هو السؤال مفتاح البحث الذي مسكه (الصديقي) وقدم أعمالاً في مختلف الاتجاهات

الفنية التي يمكن تصنيفها على النحو التالي:

١. أعمال ذات أصول غربية (اقتباس) مثل:
- مولت الفندق- عن (لوكانديره) لكارلوا جولدني.
- (محجوبة) عن (مدرسة النساء) لموليير.
- في انتظار مبروك- عن (في انتظارك جودو) لبيكيت.
- مومو بوخرصة- عن (أميديه وكيف تتخلص منه) ليونسكو.
- النقشة- عن (مذكرات أحمق) الغوغول.

والملاحظ أن الصديقي أول من طعم المسرح المغربي بمسرح اللامعقول.

٢. أعمال ذات أصول تراثية شعبية، مثل: ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب.

٣. أعمال ذات أصول تراثية عربية مثل: مقامات بديع الزمان الهمذاني والغفران للمعري.

٤. أعمال ذات اصول تاريخية مثل: المغرب واحد، مولاي أديس- النور والديجور- معركة الملوك الثلاث .

٥. أعمال ذات أصول اجتماعية، حميد وحماد، الرأس والشعكوكة، سيدي ياسين في الطريق (العوفي، ٩٩).

يلاحظ مما تقدم أن الاختيارات تنم عن حالة من قلق البحث الدائم عن الذات الفنية الأصيلة، وتنوع العطاء هذا ينم عن ثراء في الاجتهاد والأسلوب.

ولا يقف (الصديقي) وحده في هذه المنطقة الانتقائية في الاختيار، بل هي مرحلة شكلت أذهان الكثير من المخرجيين العرب والكتّاب على حد سواء. في مصر، وسوريا، ولبنان، والعراق أيضاً.

٢. رؤيته للمكان:

يعتبر المكان من إشكاليات المسرح الحديث، فمنهم من اعتبر المكان المصنوع لا يلبي الأغراض الحسية والتواصلية مع المتلقي، وبالتالي رفض كل أنواع الديكورات التي أوجدها المسرح الطبيعي الواقعي في القرن التاسع عشر. الذي ظهرت فيه مسرحيات (ساردو) و(سكرايب) الجيد الصنع والتي رافقها العرض المسرحي الجيد الصنع المحاكي الأمثل لصورة الواقع المعاش.

ولكن (الصديقي) الذي زامن الثورات الطليعية على المسرح التقليدي اعتبر أن (المعمار المسرحي الإيطالي يخنق فن التمثيل ويقيم هوة بين الممثل والمتفرج هي ضارة لكليهما كما أنها مانعة للالتحام الواجب بين الفنانين والجمهور) (الراعي، ٥٧٠).

وهذه النظرة ليست جديدة أو مبتكرة من الصديقي، وحتى في المسرح الحديث أو القديم. بل أن المسرح بدا بلا مسرح حسب العلبة الإيطالية.

إن المطالبة بعودة المسرح للشارع أو الساحات العامة أو أمام بوابات الكنائس هي قديمة. وأية مراجعة بسيطة لتاريخ المسرح نجد أن شكل العلبة هو حلقة في تسلسل تطور المسرح العالمي ومعماريته وليس صورة نهائية، ولا أولية له.

وإن مطلب الصديقي كان يُعتبر تحولاً في طبيعة استقبال العرض المسرح وأدواته، التي أرساها المسرحيون العرب الرواد.

وبناءً على ذلك قدم مسرحية (وادي المخازن) المأخوذة من تاريخ المغرب (وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم واشترك فيها ما يقرب من خمسمائة شخص معظمهم من الجيش المغربي) (الراعي، ٥٦٩).

إن محاولة (الصديقي) وسواه من المخرجين العرب والعالميين، في تهميش وظيفة مسرح العلبة بعزل الموضوع عن المستقبلين بشكل مباشر، يعني البحث عما هو مشترك بين حياة التقلي والإرسال.

وهذه إشكالية أخرى بحثها المسرح الحديث في تطبيقات، (بروك)، و(شايكن) و(جروتوفسكي).

(وتبدو مراسم الاحتفالية عند الصديقي على نحو خاص، في مسرح الهواء الطلق (تجربة جامع الفنار تجربة مولاي إدريس) وفي مسرحية (الحراز) حيث تشترك الجماهير في التمثيل، كما تبدو في تجربة التأليف الجماعي) (العوفي، ٩٩).

وهذا يدل على أن الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي والتي وعاها (الصديقي) أصبحت بمثابة العين التي أبصر من خلالها إمكانات الموروث الشعبي في التواصل مع المتلقين، إذ أنه وجد في العلاقة بين الجمهور وطبيعة أماكن العرض، مشابهات مباشرة واضحة مع الموروثات الشعبية والدينية في المغرب.

وبذلك ابتعد عن التصورات المسبقة لنمط المسرح الواحد وسلطته الجمالية.

أي أن الأفكار الطليعية التي سادت المسرح العالمي، دفعته إلى الاكتشاف والعودة إلى جذوره المحلية وهذا دليل آخر على أصالته التي لم تغادره إنساناً وفناناً.

٣. الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لا يمكن إلغاء الموسيقى من المنظومة الصوتية للعرض المسرحي، لأن صوت الممثل جزء من الموسيقى لو أحسن أداءه ونغماته ومخارج حروفه من قبل الممثل.

إن صوت الممثل المدروس وفق قواعد الإلقاء الصحيحة يقوده حتماً لتحقيق صوت موسيقى يجذب السامع، ولكن (الصديقي) ألغى (الموسيقى التي كانت لعهد قريب تعتبر أحد عناصر الإخراج ولكن عوضها بالأناشيد الشعبية وبالملاحم وجمال الصوت تكملة لواقعية الإطار) (الراعي، ٥٧٠).

بحيث جاءت منسجمة من توجيهه الشعبي والتراثي. لأن الأناشيد تشبه إلى حد بعيد التراتيل الكنيسية التي تستثير الوجدان المسيحي والروحي.

إن الجمال الذي يحمله النشيد، ينسجم بلا شك مع الروح الجماعية للمشاهدين. وخاصة إذا تضمنت تلك الأناشيد مواضيع حول البطولة، والتضحية، والقيم الأخلاقية العليا.

٤. مفهوم الصديقي للإخراج:

ليس هناك مفهوم واحد للإخراج، إذ أن لكل مخرج مبدع رؤيته ومفهومه للعمل الإخراجي، على الرغم من أن، هناك أسس عامة مشتركة، لكن الاختلاف يأتي نتيجة للاجتهاد وتأكيداً للتفرد في المنجز الإبداعي.

ولكون (الصديقي) من المبدعين في حقل الإخراج المسرحي، فقد تبلور لديه فهم خاص لهذه العملية، التي يقول عنها: (وجهة نظري تتعلق فيما يسمى بالتركيب أو المونتاج. أنا أؤمن بأن عناصر العمل المسرحي جميعاً ينبغي أن تسيير في اتساق مع بعضها البعض في وقت واحد. المناظر، والملابس، والنص، والغناء، والتشخيص.

كل هذه الأشياء يجب أن تسيير منسقة مع بعضها. بأنني لا أؤمن بالطريقة الكلاسيكية التي تعمل بها بعض المسارح: الممثلون يتمرنون وحدهم، من جهة، والمناظر يجري إعدادها على حدة من جهة أخرى، وهكذا فإنه لا يتمكنون من رؤية المناظر إلا ليلة العرض، أو قبل يومين منها، ولا يحصلون على ثيابهم إلا في وقت مماثل، تصور ممثلة ستؤدي دور (جان دارك) الصعب مثلاً وتقدم لها الثياب قبل ٢٤ ساعة من العرض! يستحيل أن تمثل. وتبدو (جان دارك) حقيقية.. إن العمل يكون كاملاً وشاملاً، إذ يبدأ الممثل تمارينه، في الوقت الذي أصبح فيه كل شيء جاهز: الديكور، والإضاءة، واللباس.. كل شيء) (البحرة، ٣٥٨).

تتكامل رؤية العمل لديه وصورته النهائية من خلال سير كافة عناصر العرض المسرحي بنسق واحد وزمن محدد، كي يتسنى إخضاعها لعملية تطوير الرؤية الفلسفية والجمالية، لأن العمل يتطور يومياً عبر تجدد أفكار العاملين فيه من مصممين ومنفذين وممثلين. وبذلك تسهل عملية المعايشة وخلق البيئة المعبرة عن فلسفة المخرج بشكل صادق ومتكامل.

كما أن الممثل يستطيع أن يحقق المعايشة المادية للمكان والرؤية الجمالية له باللون، والتكوين، والإضاءة، ودائرة العلاقات مع الممثلين الآخرين إن وجدوا.

اعتبر (الصديقي) أجزاء المنظر المسرحي ومؤثراته الصوتية مفردات وكائنات لها وظائف معبرة محددة تثري فعل التلقي، ولا تغتني هذه المفردات لا بفعل الممثل الحي الذي يسبغها بمشاعره الإنسانية وقيمه العقلية والعاطفية الدافقة.

وتميزت عروض (الصديقي) (بتفوق العناصر الفنية والتقنية منها على العناصر الفكرية والدلالية، حتى ليبدو بعضها مجرد لوحات فنية خالصة معقدة التركيب تخلب العين وتثير الدهشة. وللصديقي قدرة كبيرة على صياغة المعمار المسرحي وتطوير تقنياته، وإضفاء الأجواء الملحمية - الجمالية على عروضه، على نحو متميز وخاص) (العوفي، ٩٩).

وربما كانت هذه الخاصية جاءته من تأثره بالمسرح الأوروبي، لأن المسرح العربي عموماً، كان يفتقر لأي مستوى تقني في تلك الفترة، ولكن مما يحسب له، أنه حقق إضافة ساهمت في تأكيد العنصر الجمالي للعرض الذي ساهم في جذب الجمهور والإهتمام بهذه الفعالية، لأن الإبهار من عوامل إثارة الفضول ومن ثم متابعة النشاط المعين من قبل الجمهور.

(لقد اعتمد الصديقي طريقة حديثة في الإخراج وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لا تشعر) (الراعي، ٥٧٠).

وهذا يدل على أن هدف (الصديقي) الأساسي هو التوجه إلى الجمهور ومحاورته بشتى الأسباب منها، ما يخص تطور الجانب التقني، أو ما يخص الأفكار المطروحة.

إن المراحل اللاحقة من عمله الإخراجي بلورت وجهات نظره الفكرية وتوجهاته الفنية، وخاصة بعدما اتجه صوب التراث العربي والمغربي.

٥. أعماله:

مقامات بديع الزمان الهمذاني:

إن الفنان المبدع باحث بالأساس. وهذا البحث واقعة القلق والرغبة في إيجاد الموازنات الفكرية والنفسية والجمالية وكلما حقق استقرار في حلقة معينة فإنه يصبو لما بعدها، وهكذا تستمر رحلة البحث عن قيم جديدة مجهولة.

وبعد أن غادر (الصديقي) منطقة المسرح الأوروبي، أخذ بنصيحة أستاذه (جان فيلار) اتجه صوب الموروث الشعبي والعربي فاتحاً ملف المقامات بمبررات عدة يقول عنها. (أما "مقامات بديع الزمان الهمذاني" فإني قدمتها لأنني: أولاً أحب المقامات، ولأنني أعتبر ثانياً أن المقامة مسرح أصيل وربما أن هنالك في الشرق والمغرب من يقول: ليس لدى العرب مسرح، في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائماً، وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون، والمقامات بالنسبة لي سواء كانت للهمذاني أو للحريري كلها مسرحيات: أشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة. وأنا أحاول ما أمكنني داخل الأعمال، إن أجد، مرة ثانية، أشكال جديدة للمسرح العربي، لا ارتباط لها بأشكال المعرفة في الغرب، أنا مقتنع من حيث الأشكال، إن عندنا مسرحاً عربياً أصيلاً: ولا يمت بصلة إلى المسارح الأخرى) (البحرة، ٣٥٧).

فلم يعد يبحث عن المضامين، بل وصل إلى الأشكال، وهي محاولة للتخلص من هيمنة الشكل الغربي للمسرح ومرجعياته، الاجتماعية والسياسية، وكان هذا بحد ذاته تحد كبير للذين يرفضون فكرة وجود مسرح عربي. وإذا كان البعض دعى لوجهة النظر هذه نظرياً فحسب، نرى أن (الصديقي) تبنى الدعوة نظرياً وعملياً من خلال عروضه المسرحية التي زار بعضها البلاد العربية مثل (مقامات بديع الزمان الهمذاني) و (ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) التي

شاهدناها في بغداد، وحشد لها مجموعة مختارة من المسرحيين العرب.

نص المقامات:

المقامة ليست مسرحية بالمعنى المتعارف عليه من حيث البنية الدرامية، لكنها تحوي عناصر قريبة من شكل المسرحية فهي تحتوي على شخوص وحكاية وحوار، وراوي وتنامي في العمل الدرامي ووصف. وهذا ما يجعلها قريبة تماماً من النص المسرحي ولكنها ليست شكلاً مسرحياً كما كتبه (شكسبير) أو (إبسن).

وإذا كان (الهمذاني) في المغرب العربي كتب المقامات، فإن في الشرق العربي وفي العراق حصراً وفي مدينة البصرة ظهر (الحريري) ككاتب للمقامات.

كانت قراءة (الصديقي) للتراث العربي، وفق منظوره المسرحي، جعلت ذلك الجنس الأدبي بصورة نص مسرحي، (هنا ليس أمامنا نص دائماً وإنما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمذانية: (المجاعية - الحمزية - المضيرية ... إلخ)، ونحن إما أن نقبل فكرة تقديمها أو رفضها .. نحن إما نشعر أن لها علاقة بعصرنا أو لا نشعر، وفي نظري أن المقامات جديرة بالتقديم، وأنها تحمل كثيراً من ملامح اضطرب عصرها لتسقطها على عصرنا) (عصمت، ٢٥٠).

لقد كان الربط بين عصر المقامة وما يحويه من مظاهر اجتماعية هي التي دفعت (الصديقي) ليجعلها خامة لعرضه المسرحي، لقد حركت عنده حاسة المبدع ليلتقط مشاكل عصره ويحددها ومن ثم يناقشها عبر استعارات أدبية وجمالية من أزمان قديمة. وتلك هي النظرة الجدلية التي تسعى إلى الكشف عن مضمون التراث وتحديثه.

(ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط. وهو يلجأ في ذلك إلى جميع الوسائل: اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم المسجعة الطريقة حتى الإيحاء الهزلي. أدب الشحاذين أمام أعيننا بكل شعوذته وظرفه، لكن ليجعلنا نأخذ موقفاً من أنماط الحياة الاجتماعية وتردي الإنسان في زماننا المعاصر) (عصمت، ٢٥٤).

إنه يتجه بذلك صوب الواقعية النقدية المقارنة. فهو يطرح زماننا بشكل مبطن بالماضي، كأنه يريد أن يقول ما أشبه اليوم بالبارحة. وهذا نقد يدلل على توقف الزمن وعدم وجود إصلاحات حقيقية قامت بها الدولة عبر مراحل متعاقبة، من أجل المجتمع .. فالفقراء هم أنفسهم وأن تغيرت وجوههم، لكن وجودهم في الحاضر نفسه في الماضي، وكذلك الأغنياء .. وهكذا الدنيا تدور والحال كما هو.

وهذا النقد موجه لكل مسؤول عن هذه المراوحة التاريخية، التي يعيشها المواطن العربي من المغرب إلى المشرق.

ونعتقد أن قمة ما أنجزه في اتجاه المسرح التاريخي، تلك المغامرة الجريئة ("مقامات بديع الزمان الهمذاني" التي استنبط لوحاتها وشخوصها من معطيات أدبنا القديم والتي قدمها الصديقي على أساس أنها وثيقة هامة عن إمكانات الأدب العربي وإمكاناته المسرحية. لقد طلع علينا الطيب الصديقي بالمقامات في حلة غير التي أطلعنا عليها في كتب الأدب العربي وتاريخه. فأكد لنا بألف دليل على أنها تتوفر على بناء درامي قوي وحوار يساعد على نمو الشخصيات وصراع متصاعد حتى الذروة وراح يوجه اللوحات والمشاهد على طريقة (برتولد برخت)، هذا الراوي الذي حدد للجمهور منذ الوهلة الأولى مكان وزمان العرض، وحدد لنا مواقع الشخصيات التي تتحرك داخل المقامات وخارجها، الشيء الذي نبه المتفرج إلى أنه في عرض مسرحي) (السلاوي، ١٦٣).

والراوي شخصية متكررة في كل الأدب العربي المعتمد على فعل (القص) و (الحكي)، وهذا يشبه

إلى جد كبير ما موجود في مسرح أسيا (النوه، الكابوكي، الكاثاكالي). والتي استفاد منها المسرح الأوروبي المعاصر، وخاصة برتولد برخت، الذي استخدم الراوي لكسر الإيهام والاندماج المسرحي.

إن (الصديقي) في تسليطه الضوء على الأدب العربي، ومحاولة إيجاد مقاربات بينه وبين الأب المسرحي العالمي، يعد الاكتشاف الأهم في إنجازاته المعرفية.

لكن هذا الإنجاز في نفس الوقت ظل في حدود النص المسرحي أو بمعنى أدق (المقاربة الأدبية) وبقيت طريقة العرض والمعالجات الإخراجية أوروبية. ربما لم يكن (الصديقي) في رحلة بحثه السابقة يهدف إلى ذلك. ولكن كان الاكتشاف الأعظم لو اكتشف لنا خصائص التمثيل والأداء العربي عبر مظاهره التمثيلية الشعبية والتراثية. حاول (الصديقي) تقريب المقامات إلى بنائية النص المسرحي العالمي كمبرر وحيد لإثبات وجود مسرح عربي، لكن الحقيقة، هي أن المقامات إن كانت مسرحاً، فلها خصوصيتها الدرامية التي يتبعها فعل تجسيدي مقارب لها ومن صميمها.

(لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الإسقاط الحسية - وليست المركبة لجوانب متفرقة من ملامح إنسان العصر، يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة، وبالأخص الأولى فيها بكل ما يحيط من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمذانية الشهير (أبو الفتح السكندري). لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للإيحاء غير المباشر بدلاً من الرمز الواضح (Alegory) بينما تبدو معظم الأعمال العربية - الأكثر ترابطاً ووحدة من جهة النص - بدائية فنيا من هذه الناحية. لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Episode) وليس على الحديث (Action) مقترباً بذلك من الأشكال الحديثة للمسرح في نفس الوقت الذي يعيد ذاكرتنا إلى الأصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان - الصين - ونوادر جحا - وكراكوز، وتمثيل المشاهد الدينية) في اعتماد على أسلوب الحكاية (Parable) وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حياً من خلال رؤيا حادة كالسيف القاطع في سخريتها، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها، شعبية بقدر ما هي فنية، لتقدم أينما كان ولكل الناس .. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء) (عصمت، ٢٥٠).

وكان النقد الاجتماعي جوهر اتجاه (الصديقي) في تناوله الأدب العربي، ولعل الدين والسياسة والأخلاق، كانت من أهم القيم التي ناقشها في مسرحة متخذاً موقعاً في ضوء معطيات الزمن المعاش. فالدين في جوهره لا ينقده ولا يوجه اللوم إلى مضمونه السامي الجليل. وإنما ينقد رجال الدين الذين جعلوا منه وسيلة للشعوذة والتكسب غير المشروع واستغلال مشاعر الآخرين البسطاء لتحقيق مآرب خاصة.

وكذلك تناول القيم السياسية والأخلاقية .. فهي سمو وكمال الإنسان في سلوكه وحياته العملية إن كانت صادقة، ولكن الانحرافات التي شابتها .. جعلها عرضة لتوجيه سهام النقد إليها للكشف عن زيف من يمارسها بشكل مخطوء ونفعي انتهازي.

الإخراج المسرحي في المقامات:

إذا كان (الصديقي) حل إشكالية النص المسرحي، بأن سلط الضوء على المادة العربية ووجد فيها إمكانات الاقتراب، ولكن الإشكالية الأخرى، هي المعالجة الفنية التي يجسدها من خلال العرض. والتي تحقق شبكة الاتصال وفعل التلقي.

فقد ظلت دون حلول أو مغامرة جادة تنقلها للتصور العربي. وركز (الصديقي) جل اهتمامه في المادة الأدبية التي احتوتها المقامات (ولقد استطاع الصديقي أن يقدم شهادات عبر بديع الزمان الهمذاني المعاصر، ضد الحصار الذي يؤلف استمرار للماضي، دون أن يتخلى عن مواقعه

النقدية، ومن هنا كانت تجربته هذه التي لم تقتصر على تجسيد صيغة مسرحية عربية فحسب، وإنما شملت أيضاً تجسيد واقع وهموم الجماهير العربية اليوم) (عردوكي، ٣١). اختفى (الصديقي) خلف شخصية (بديع الزمان الهمذاني) ليقارن بين عصرين، وليضع يده على مفاسد الحاضر عبر مرآة الماضي هذا على صعيد الموقف الفكري. أما (في إطار تقنيات جديدة مثيرة جاءت هذه المسرحية لتنقل المسرح المغربي إلى أفق التعريف به خارج حدوده لتقترح صيغة محددة في تعامل الفن الدرامي من الإمكانات الدرامية في التراث العربي. ويطور الطيب الصديقي هذا المنهج من أجل استثمار المقامات بالتعاون مع القاضي التونسي عز الدين المدني لينتقل إلى أفق المسرحية التاريخية الحلقية في مسرحية (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و (معركة الملوك الثلاثة) وأعمال أخرى تستثمر الخلفية التاريخية وتنجز إسقاطات كبرى على وقاع يغلي) (المديني، ٨٨).

وربما يستفاد من نقل تلك التقنيات من المسرح الأوروبي الذي خبره عملياً ونظرياً وإذا كان (الصديقي) يبحث في التراث، فإن دافعه في ذلك هو البحث عن الذات الفنية والاجتماعية .. فالأولى هي تجاوز القالب الأوروبي بقالب عربي على صعيد النص. أما الثانية فهي الوصول إلى شخصيات عربية يستنطقها بلسانه ويقوّلها ما لا يستطيع قوله علانية في الوقت الحاضر خشية السلطة والرقابة الحكومية.

وفي (المقامات) نجح في التوفيق بين الشكل الغربي والمضمون العربي. إذ لم يرق الإهتمام بالشكل المسرحي بمستوى الإهتمام بالخامة الأدبية لكن سعيه أشار إلى ضرورة (البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع إلى التراث الذاتي والتحرر من الأفكار الجاهزة المفروضة من الخارج - مواكبة العصر في تغيره المتواصل (السريع)، والتفتح إلى كل جديد) (عزيزة، ١٨٠).

لقد حاول الاستفادة من اجتهادات المسرح الحديث في تعامله مع عناصر العرض المسرحي، وخاصة في الجانب التكنولوجي والآلية الميكانيكية في تغيير الإضاءة والمناظر المسرحية، لتواكب حركات وانتقالات الشخوص والأماكن.

(وفي كل مرة يبدأ تمثيل أحد المقامات ينقسم المسرح إلى ساحتين متداخلتين، استطاع الديكور بتعقيده العصري أن يحقق هذا ببراعة دون أن يحقق الانقسام، يقول لنا (الصديقي) مرة أخرى أن لا فرق يذكر بين الواقعين) (السلاوي، ١٦٤).

ولعل (المقامات) كانت العرض الأمثل لتجسيد أفكاره في إعادة قراءة التراث العربي، لأنه جمع فيها الصياغة الفنية والأدبية الراقية كما أنها جاءت بوقت ومرحلة تاريخية عاشتها الأمة العربية، بعد حرب تشرين ١٩٧٣.

ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب:

حقق (الصديقي) في هذا العمل نجاحاً كبيراً على صعيد تحقيق تفعيل العلاقة المباشرة مع الجمهور، باعتبار أن الشخصية التي يتناولها في عمله ذات مرجعيات تاريخية ودينية تحرك وجدان المتلقين باتجاه حقائق الذات والروح التي غيبتها جملة من التراكمات الموضوعية.

ولعل هذا طريق مؤكد في النجاح عند أي فنان يعمل في المسرح ألا وهو فرضية (نبش) الذاكرة الجمعية لكل ما تختزنه من مواقف وتداعيات وأفعال واعية وغير واعية، ومن ثم إيجاد العلاقة الحميمة مع الجمهور في طريقة الجلوس، والكلام، والآهات، والرقص والغناء.

وكان الدكتور علي الراعي محقاً في وصف هذا العمل الذي شخص فيه رؤية (الصديقي) حيث قال: (وهذه الرؤية هي الجسر الذي مد ليصل إلى الجماهير الواسعة محطماً به الجدار التقليدي اللامرئي بين خشبة المسرح والصالة، والحادث الذي يرويه الدكتور علي الراعي في مقدمة كتابه عن (الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري) عن

عرض مسرحية الطيب الصديقي (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) في الدار البيضاء على مسرح البلدية يحمل دلالة عميقة في هذا المجال) (عردوكي، ٢٩).

سعى بعمله هذا إلى ربط كل ما يعتمل به الوجدان الروحي والنوازع الصوفية من أجل التخلص من كل لقاء مادي والسمو بعالم القيم الجمعية إلى أعلى الروح. عبر الأصوات والإيقاعات التي تعمل على تفعيل وجدان المتفرج. وكان سعي الجمهور كبيراً لمشاهدة هذه العروض التي يجد فيها ضالته ومهربه عن شرور الواقع.

(نفذت التذاكر كلها وامتلئ المسرح واعتلى الممثلون (لم تكن هناك ستارة)، ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية تبادلت فيه المقترحات الفنية بين الفريقين، بينما كانت تتردد بين الحين والآخر الأغنيات والمعزوفات على الطنبور. ثم بدا العرض أخيراً بعد أن تأجل وقتاً طويلاً بسبب المناقشة التي انتهت بعد أخذ أصوات الصالة حول نقطة أو أخرى في المسرحية) (السلاوي، المقدمة).

وهذا لا يعني نجاح شباك التذاكر، وإنما نجاح في التقاط القضية والشخصية والموضوعة التي تهم الناس تجعلهم يناقشون ويحركون أذهانهم. وهنا يبرز عنصر التوعية التي نادى بها (برخت) وجماعات المسرح الحديث الذين يحطمون فلسفة الإيهام وعناصرها بإيجاد تراكيب منظرية ومشهدية جديدة جاعلة المتفرج وجهاً لوجه أمام ذاته وقناعاته.

أبو حيان التوحيدي:

شارك (الصديقي) بهذه المسرحية في مهرجات دمشق المسرحي التاسع عام ١٩٨٤، وفيها يتناول قلق المثقف الذي يعيش أزمنة مع المحيط المتمثل بالسلطة وجهل الآخرين، وهذه موضوعات أزلية تتكرر كلما وجد المثقف نفسه يعيش حالة من الانهزال والتهمش.

المثقف يحس بالغبن لأنه بلا دور يرقي بالناس، ويطور أفعالهم ويكشف لهم حقيقة الوجود وصراعات العالم.

(أبو حيان التوحيدي)، الأديب والفيلسوف العربي، يختاره الصديقي مرآة كاشفة لهذه العلاقات المستورة: علاقة المثقف بالسلطة القمعية، استغلال السلطة الثقافية ومصادرها المثقفين، بمعنى آخر، يركز الصديقي على المثقف بكل تناقضاته، وضعفه وقته وتزلفه وترفعه وشغفه عبر التوحيدي ويضعه في قفص الاتهام، لكن من يحاكم التوحيدي؟ القاضي، رمز السلطة، ورمز التسلط، ويجعلنا نحنو شهوداً ننحاز أكثر فأكثر للتوحيدي) (شاؤول، ٢٣٩).

إن مواقف (أبو حيان) و (سيدي عبد الرحمن) و (بديع الزمان) تمثل (الصديقي) ورؤيته الفلسفية النقدية للواقع الذي يعيش. اختيار أسماء لامعة ومعروفة المرجعيات في الثقافة العربية العريقة ويتحرك ضمن حدود الأرضية القومية والإنسانية المشتركة. إنها محاولة لارتداء شخصيات تختفي خلفها آراء ووجهات نظره (الشخصية - العامة). يناقش أزمات بلده بل أزمات العالم الثالث الذي تشكل به السلطة قوة مؤثرة على الكاتب في أسلوبه واختياراته.

إن المسرحيات السالفة الذكر تمثل اتجاهه الجديد وقراءته المغايرة لا المستسلمة للتراث العربي. والأعمال التي جاءت بعدها هي تكرار المنظور الفكري الفني.

وقدم بعد ذلك عام ١٩٨٥ مسرحية (ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) في مهرجان بغداد المسرحي الأول. ولكنها لم تجد الصدى المناسب لسمعة ومكانة (الصديقي). نظراً للجهود الإنتاجية التي سخرها لهذا العمل على صعيد المسرح العربي. حيث اشترك ممثلون وفنيون عرب ومنهم الفنانان العراقيان قاسم محمد وسامي قفطان.

خاتمة

١. بدأ الاقتباس والإعداد من النصوص العالمية ليجعلها أكثر ملائمة للمتلقي المغربي.
٢. حاول الجمع في اختياراته وكتاباته المسرحية بين الأصالة العربية ولغة المعاصرة. كان هذا المبدأ نقطة الانطلاق في بحثه عن أصالة المسرح.
٣. كان الجذر الشعبي المغربي هو المحرك صوب إيجاد مسرح بديل.
٤. له محاولات كثيرة في التليف الجماعي.
٥. ثار ضد المكان التقليدي للعرض المسرحي، ونقصد به هنا مسرح العلبة الإيطالي.
٦. قدم عروضه في الشوارع والساحات العامة وملعب كرة القدم.
٧. أهتم بالعلاقة بين المتفرجين والعرض المسرحي وجعل لهم دور مهم في العمل المسرحي، لا دور هامشي.
٨. أدخل الأناشيد الشعبية والموسيقى المحلية، بدل من الموسيقى العالمية الجاهزة تحقيقاً لنظرية شعبية العرض والتصاقه بالشعب.
٩. ضرورة اتساق عناصر العرض المسرحي في رؤيا المخرج وسيرها في آن واحد كي ينمو ويتطور سويا باتجاه التكامل الإبداعي.
١٠. غلب عنده الجانب التقني، على جوانب المضمون الفكري.
١١. اعتبر المقامات مسرحاً عرّبياً أصيلاً.
١٢. قال إن لدينا مسرح ولكن ليس لدينا رجال مسرح.
١٣. ربط فكر المقامات وشخصياتها .. بالزمن الحاضر.
١٤. أهتم في نصوصه واختياراته التاريخية بروح النقد والتهكم التي أسقطها على الواقع المعاش.
١٥. تناول في أعماقه التناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط. إنه اتجاه الواقعية النقدية المقارنة.
١٦. تناول في أعمال الشتائم المسجعة أدب الشحاذين والشعوذة.
١٧. مسرحية (بديع الزمان الهمذاني) اتسمت بكل الملامح التي دعى إليها في تنظيراته الفنية والاجتماعية. وهي الممثلة لاتجاهه في قراءة الأدب العربي القديم.
١٨. استفاد من إنجازات المسرح الحديث، لا سيما (برتولد برخت) في علاقته بالمتلقين. أو إيقاظ العقل وكذلك في وسائل كسر الإيهام.
١٩. عمل كثيراً وبحث أكثر في سبيل إيجاد مقاربة نصية بين الأدب الدرامي بمواصفاته العالمية ونص المقامات. دون البحث عن إيجاد مقاربات فنية مع وسائل العرض مثل (التمثيل) المنظر، الأزياء، الإلقاء ... إلخ.
٢٠. ركز في عروضه ونصوصه على الذاكرة الجمعية للمتلقين ومحاولة تشغيلها عبر الكلمة والشخصية والموضوعية. وكذلك في الموسيقى والمنظر والزي.
٢١. استفاد من تجاربه الكثير من المسرحيين والمخرجين العرب.
٢٢. اختلف النقاد حول التقييم النهائي لتجربته ... لكنه في النهاية واحد من رجالات المسرح العربي المعاصر.

became an Arab theatrical phenomenon with its own particulars that can be studied, ensuring its attempt and uniqueness in its reading to the Arab culture in our research.

- The importance of this research is represented in shedding light on the experience of Al-Taieb Al-Sadiegy he studied theater in Europe to come back to his country to present a new Arab experience derived from the Moroccan culture in order to found the particular beauty. It can also benefit many Arabic Artistic movements following the same track. It also presents our potential cultural resources. Public and religious celebrations and its ability to present a material good from of drama. The centrality of the Western drama disintegrated and a new chance to look for original Arabic forms of theater celebration emerged
- This research aims at the following:
  (1)Discovering the technologies Al-Sadiegy used in his most important theater shows.
  (2) Discovering his theater resources.
- The researcher is limited to the most important theater works that Al-Sadiegy presented, which formed a critical turning point in his thinking as a director.
- These works are:
  (1) Magamat Badee? Al Zaman Al Hmadany
  (2) Dewan Siedy Abdel Ruhman Al Majdoob.
  (3) Abu Haiyan Al Tawheedy.

Abstract

- In the second half of the twentieth century and after that, and after the national awakening that prevailed over the Arab life in culture, art, and thinking, theater writers started to look for a way to break the hegemony of the European theater, and they reached an Arab form of theater derived from the folklore of the heritage of this nation, assuring the human and the national identity that distinguishes the Arabs from others in one of the most important ways of communication and oration.
- The Egyptians writer ?Yousef Idreess? called for the ?rural night theater? and Tawfeeg Al-Hakeem came to call for the ?use of the way of public theater based on mimicry, and not acting, which presents theater amusement with narration and a copier. Al Al Raa?i called for benefiting from the improvised theater, and the calls continued and spread to become parallel with the political escalation and the national awareness through out the pan Arab World.
- The Moroccans director and writer Al-Taieb Al-Sadiegy was one of Arab theatricals those who receive the call with honesty and faith, and then introduced it to the lab of the scientific practice. He achieved with it resulted attracted admiration, which caused others to imitate his theoretical and practical principles, and he

المصـــادر

١. سعد أردش ، المخرج في المسرح المعاصر، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ١٩٧٩.

٢. برشيد،عبدالكريم، مواقف ومواقف مضادة،مراكش:دار تينمل للطباعة والنشر،١٩٩٣.

٣. البحرة، نصر الدين، تجربة مسرحية رائدة في المغرب العربي، في: مجلة الموقف الأدبي، العدد الأول، السنة الثانية، دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٢.

٤. الراعي، علي، المسرح في الوطن العربي، الكويت: المجلس الوطني للثقافة، ١٩٨٠.

٥. الراعي، علي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٨.

٦. السلاوي، أديب، المسرح المغربي، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٥.

٧. شاؤول، بول، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩). لندن: رياض الريس للكتب والنشر، ١٩٨٩.

٨. عردوكي، بدر الدين، الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي، في: مجلة المعرفة، العدد ١٢٤-١٢٥ دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٢.

٩. عزيزة، محمد، الخلق المسرحي، في: مجلة المعرفة، العدد ١٠٤، دمشق: وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧١.

١٠. عصمت، رياض، بقعة ضوء، دمشق: وزارة الثقافة، ١٩٧٥.

١١. العوفي، نجيب، جدل القراءة ملاحظات في الإبداع المغربي المعاصر، الدار البيضاء: دار النشر المغربية، ١٩٨٣.

١٢. قطاية، سلمان، المسرح العربي من أين؟ وإلى أين؟ دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ١٩٧٢.

١٣. محمد، خراف، نشأة المسرح المغربي وإسهامات الطيب الصديقي، في: مجلة الأقلام، العدد السادس، السنة الخامسة عشرة، بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٠.

١٤. المديني، أحمد، الأدب المغربي الحديث، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٣.

١٥. المنيعي، حسن، حول المسرح المغربي، في: مجلة الأقلام، العدد السادس، السنة الخامسة عشر، بغداد: دار الجاحظ، ١٩٨٠.

١٦. الحكيم، توفيق، قالبنا المسرحي، القاهرة: مكتبة الآداب، ١٩٦٧.