**دروس من محاضرة المسرح المغاربي**

**الأستاذة، ربيعة بدري. المستوى، السنة الثالثة. التخصص، دراسات أدبية.**

**المحاضرة الأولى**

**: تجربة الطيب الصديقي**

يعد فنان محترف كبير وهو المثال الحي في التأليف المسرحي بالمغرب، حيث تولى كتابة وتمثيل وإخراج أعماله المهمة التي عرف بها، مثل (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و(مقامات بديع الزمان الهمذاني)، اللتين يمثلان محاولتين من الصديقي لاستمداد التراث العربي وإعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير. وقد نجحت المحاولتين أيما نجاح بفضل جرأة الفنان وبعد نظره وتمكنه من فن الإخراج وحضوره الواضح على المسرح باعتباره ممثل، واستخدامه لحيل بسيطة ولكنه يستعملها بمهارة مثل الأقنعة واستخدام أجساد الممثلين استخداما تشكيليا أخاذا، كما أنه ممتاز في فن الإضاءة.

وفي- مسرحية (سيدي عبد الرحمن المجذوب) يستخدم قالب الرواية القديم الذي يمزج بين رواية الأحداث وتمثيلها على نحو بدائي، ولكن الصديقي طور هذا القالب تطويرا فنيا بارعا ومقنعا، حيث يراوح بين تمثيل الأحداث وروايتها ليحدثنا عن الشاعر الشعبي الجوال "عبد الرحمن المجذوب". وقد تولى الصديقي دور المجذوب فأداه بإتقان كبير في كل المرتين اللتين عرض فيها هذا العمل؛ الأولى في صحاري المغرب وعلى مسرح مرتجل أمام جماهير شعبية غفيرة، والثانية على مسرح نظامي بني على الطريقة الإيطالية المعروفة.

أما بالنسبة للمقامات فإن التفات الصديقي لها جاء استجابة لدعوة وجهت إلى الممثلين والكتاب العرب كي ينظروا في المقامات وبخاصة مقامات بديع الزمان وعلى وجه الخصوص المقامة المضيرية، وقد استجاب الصديقي لهذه الدعوة فأعمل خياله المتفوق في المقامات وقدم بهذا مسرحية فاتنة بعنوان (حراقة المذاق ) التي تشير بوضوح نوع من الكوميديا الهجائية.

وإلى جوار هاتين المسرحيتين قدم الصديقي لونا مسرحيا جماهيريا يتطلب تنفيذه الأماكن الفسيحة للتمثيل، وأعدادا ضخمة من البشر كما أنه موجه لجماهير غفيرة من الناس. وقد بدأ الصديقي بمسرحية (وادي المخازن) المأخوذة من تاريخ المغرب، والتي تعالج الصراع العسكري بين السلطان المتوكل وأخيه عبد الملك، وهو الصراع الذي استعان فيه المتوكل بملك البرتغال، حيث أدت المعركة إلى موت الملوك الثلاثة. وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم واشترك فيها ما يقرب خمسمائة شخص، ونظرا لضخامة العرض لم يتم تقديمه إلا مرة واحدة ولكن الإقدام عليها كان بارزا بشكل جلي، إضافة إلى أنها كانت المحاولة الأولى من الصديقي لاستخدام التاريخ مادة مسرحية ولإبراز ما كان ينادي به دائما، أن المعمار المسرحي يخنق فن التمثيل ويقيم هوة بين الممثل والمتفرج، أي مانعة للالتحام بين الفنانين والجمهور.

وبعد هذه التجربة استخدم الصديقي اللون ذاته في مسرحية (المغرب واحد) ومسرحية (سلطان الطلبة) التي ألفها بالاشتراك مع عبد الصمد الكنفاوي، ومسرحية (مولاي إسماعيل)، ثم أخرج الصديقي مسرحية (سيدي ياسين في الطريق) من تأليفه وهي تحتزي انتقادا لاذعا لظاهرة الدجل الديني المتمثل في الاحتفاء بالأولياء. وفي موسم 1966- 1967 كتب وأخرج الصديقي مسرحيته الشهيرة (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) التي تشير بوضوح إلى ميلاد مسرح شعبي حقيقي، وفي عام 1969 قدم مسرحية ( الأكباش يتمردون).

ثم أخرج الصديقي في عام 1971 أوبريت (الحراز) التي اعتبرها النقاد في المغرب إبداعا مغربيا خالصا، حيث استغل فيها تقاليد المغرب القديمة بتقنية حديثة، وهي بحث عن حرمة الإنسان وعن الديمقراطية، وحث على تحمل المسؤولية ورفض كل ما يخل بكرامة الإنسان. ولقد اعتمد الصديقي طريقة حديثة في الإخراج وجعل الجماهير تشترك في التمثيل، حينما حملها على ترديد الشعر الملحن الذي يمثل الأصالة في الإنسان، كما ألغى الموسيقى التي كانت لعهد قريب تعتبر أحد عناصر الإخراج ولكنه عوضها بالأناشيد الشعبية.

ومن بعد قدم الصديقي (مقامات بديع الزمان الهمذاني) – التي سبق الإشارة إليها – والتي أثارت إعجاب الجماهير حيثما عرضت، كما أنشأت جدلا كبيرا حول نظرة الصديقي للتراث، فهناك من رأى بأنها محاولة لإسقاط العصر الحاضر على زمان المقامات، غير أن معظم النقاد قد شهدوا بما للصديقي من قدرة على الغوص في التراث، وعلى استخدام المهمات المسرحية وأجساد البشر بطريقة فنية أخاذة. وإلى جوار هذا كله اشترك الصديقي في ظاهرة أو طريقة التأليف الجماعي، فألفت فرقة الصديقي مسرحية على هذه الطريقة بعنوان (الدجاجة).

وقد وصف الطيب الصديقي أسلوبه في إخراج المسرحيات الجماهيرية الإعداد والمتجه، والتي أطلق عليها اسم " الفرجة الكبرى "، فقال أن الغاية منه لفت انتباه الجماهير، حيث أنه لا يترك مجالا للنسيان، ونوه باستخدامه لتقليد معروف من تقاليد المسرح الشعبي وهو تكليف مجموعات من الممثلين بتقديم بعض المواقف مأخوذة من المسرحية المزمع عرضها في الساحات العامة التي تغشاها الجماهير وذلك من أجل حثهم على الحضور وتشويقا لهم.

......................................................

من كتاب (المسرح في الوطن العربي )، ص 480،481،482،483.

**المحاضرة الثانية**

**تجربة ولد كاكي**

اسمه الحقيقي عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي عام 1934 بمستغانم بالغرب الجزائري، التحق بالكشافة الجزائرية منذ نعومة أظافره مما جعله يهتم بالنشاط الثقافي وبالمسرح خاصة، انضم إلى جمعية ( السعيدية ) التي كانت تجمع عددا من الفنانين الموهوبين أمثال " عبد الرحمن الجيلالي" ثم التحق بفرقة "الصائم الحاج" بسيدي بلعباس أين تعرف على عبد القادر علولة، وبعد الاستقلال اشتغل بالمسرح الوطني الجزائري بمدينة وهران.

يعد الكاتب والفنان المسرحي الجزائري عبد القادر ولد عبد الرحمن كاكي أحد رجالات المسرح الجزائري الذين كرسوا حياتهم لخدمة الفن المسرحي في الجزائر، وأهم ما يتميز به الفنان كاكي هو بحثه الدائب عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي بكل أبعاده وفروعه، ولقد تمكن كاكي عبر حياته الفنية وخبرته الطويلة من الوصول إلى إيجاد صيغ جديدة للتعبير، ورغم ثقافته الفرنسية إلا أنه لم يقدم عملا باللغة الفرنسية، فكان يكتب مسرحياته بالعامية.

ومنذ عام 1952 وبعد أن أنشأ فرقة القراقوز من الهواة في مدينة مستغانم، اتجهت الفرقة إلى الأوساط الشعبية تدرس عاداتها وتقاليدها وراحت تسجل أساطيرها وقصصها الشعبية وقصائدها وأغانيها، وحاولت بلورتها في شكل مسرحي شعبي أساسه التراث. استمرت الفرقة طيلة عشر سنوات تعمل بروح جماعية في هذا الإطار، وقد قدمت أعمالا هامة نذكر منها عرض بعض المشاهد بعنوان (ما قبل المسرح) والمقصود بهذا في طريق البحث عن مسرح، كما قدمت بعض المشاهد في باريس عام 1964 ونالت إعجاب الجماهير، وقد كتب عنها أحد النقاد الفرنسيين **"** إن كاكي أقرب إلى بريخت والحكواتية العرب منه إلى فيرمان جيمييه صاحب نظرية المسرح الشعبي. إن أعمال كاكي تعتمج على تحرك ناعم ولطيف للتمثيل...ضحك- قراقوز- مهرجون- مسرح إيمائي- النقد- المزاح، وحتى العنصر التراجيدي والعنصر المرعب. هاهو فن حر وصحيح...**".**

ولقد لعب عبد الرحمن كاكي دورا رائدا في الحركة المسرحية الجزائرية بمؤلفاته ذات الطابع الخاص والمتميز في استلهامه للأساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية ، ومن أشهر مؤلفاته القراب والصالحين- بني كلبون- ديوان الملاح- كل واحد وحكمه- افريقيا قبل سنة- الشيوخ. وقد قدم على خشبة المسرح الوطني الجزائري عدة مسرحيات من إخراجه.

ومسرحية (القراب والصالحين) من أهم مسرحيات كاكي التي استقى موضوعها من أسطورة

.......................................

- صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 73.

- مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص 40،43 .

جزائرية، وهي شبيهة بالأسطورة الصينية التي استلهمها "برتولد بريخت" في مسرحيته (الإنسان الطيب). حيث ينقلنا كاكي في هذه المسرحية إلى قرية أصابها القحط فيضطر سكانها إلى مغادرتها وعندئذ يأتي ثلاث أولياء غير أن السكان يرفضون استضافتهم فينزلون في ضيافة حليمة العمياء التي تكرمهم وتذبح لهم عنزتها الوحيدة، ويقررالأولياء مكافأتها على تلبيتها لدعوتهم، وذلك بإقامة قرابة في بيتها فتصبح موردا استغلاليا لسكان القرية، إلى أن يأتي أحد أقاربها ويهدم القرابة تحت شعار ' العمل هو الطريق الوحيد للرخاء والعدالة الاجتماعية '، وتبرز هذه المسرحية بوضوح الدعوة إلى القضاء على الخرافات والشعوذة والعادات البالية التي لا تخدم الإنسان. أما مسرحية (كل واحد وحكمه) فيبدو أن موضوعها جزائري، وهي تصور أسطورة الفتاة التي حاول والدها إرغامها على الزواج من شيخ عجوز متزوج بثلاث نساء وله اثني عشر ولدا، وتنتحر الفتاة ليلة زفافها فتسرع الشياطين إلى إنقاذها كما تقول الأسطورة، وتنتهي المسرحية بموت الرجل العجوز.

يتضح من خلال كتابات عبدالرحمن كاكي الاتجاه الجديد في أعماله المسرحية، الاتجاه إلى الشعب والتفتح على معطياته الفكرية، في مجال الأسطورة والتراث لبناء مسرح وطني أصيل وإثرائه بمؤثرات أخرى عالمية. إذا استلهم كاكي بعض أفكار مسرحياته من كتاب مسرحيين عالميين، إلا أن موضوعاته جزائرية، خاصة أنه يضفي عليها الطابع المحلي في المواقف والأحداث والشخصيات والحوار. ولقد تمكن كاكي من خلال مسرحيته (القراب والصالحين) أن يثبت منهجه المبني على تأصيل المسرح والقائم على أسس تراثية شعبية، أي كان يأخذ هيكل مسرحياته من أعمال غيره – في الغرب غالبا- ثم يضمن هذا الهيكل قصة شعبية معروفة، يصوغها بلغة شعبية خفيفة، وبهذه الطريقة طريقة اعتماد الأشكال والقصص الشعبية لمسرحياته أصبح كاكي ولد عبد الرحمن أحد الفنانين البارزين في المسرح الجزائري.

تعرض لحادث سيارة سنة 1968 أقعده عن العمل، وأصبح عاجزا عن الاستمرار في العمل الفني، واكتفى بالإشراف التقني والإداري على المسرح الجهوي بوهران إلى أن توفي عام 1995 .

....................................................

مخلوف بوكروح، ملامح عن المسرح الجزائري، ص 43،44.

مخلوف بوكروح، المسرح والجمهور، ص 15.

صالح لمباركية، المسرح في الجزائر، ص 73.

**المحاضرة الثالثة**

**تجربة عز الدين المدني**

يعد واحدا من أبرز وأعمق كتاب المسرح في تونس، حيث حاول عز الدين في المسرح التونسي أن يقدم المسرحية العربية الشكل والمضمون، المستندة إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس. وقد بدأت هذه المحاولة عام 1968، حينما أخذ فريق من الشباب في تونس يفطنون إلى أهمية استخدام مأثورات الشعب في موضوعات لمسرحيات كي تجذب اهتمام الجمهور إلى العروض المسرحية، ومن ثم قاموا بإعداد مسرحية شعبية على أساس إحدى القصص، التي وردت في كتاب لعز الدين المدني بعنوان " خرافات" أي قصص شعبية.

أما المسرحية فعنوانها (رأس الغول) وهي تقدم قصة الكافر رأس الغول وأحداث حربه مع الإمام علي بن أبي طالب التي انتهت بانتصار المسلمين، ويقصها ويمثل أحداثها المداح راوية الشعب التقليدي، وأحيانا يتدخل في روايته المؤلف معلقا ومصححا، والمسرحية تصور الواقع على أحداث القصة الشعبية أي تمزج بين الحقيقة والخيال، وتسند إلى رأس الغول برنامجا اقتصاديا به ملامح اشتراكية. وتلك هي عناصر المسرحية الشعبية، وبذلك كانت أول محاولة في تونس لتفسير التراث على أساس اقتصادي علمي، وهي محاولة تلقفها من بعد عز الدين المدني، وأخذ يعمق فيها وينظر إليها من زوايا متعددة عبر عنها في مسرحياته.

يؤلف عز الدين المدني مسرحياته عن رؤية فنية وفكرية، وقد رأى بأنه لا يكفي بالنسبة لرجل المسرح سواء كان مؤلفا أو مخرجا أن يستعمل المداح مثلا في عمله المسرحي، حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار، حيث نراها لم تأخذ من العلامات الحضارية إلا بعض القشور. لأن العرب المعاصرين اشتغلوا بتقليدهم الفنيات الغربية، وبذلك ابتعد رجال المسرح عن اهتمامات الشعب العربي وعن قضايا المجتمع في بلادهم فلم يقيموا أي اعتبارات للتراث الذي يحتفظ به الشعب في صدره. وفي رأي عز الدين المدني أن من واجب فناني المسرح العرب التعمق في التفكير العربي والتشبع به، والوقوف على خصائصه وسبر أغواره.

ثم يمضي المدني فينص على خصائص فنية وصل إليها في مسرحياته، فيقول إن ما كان يميز الأدب العربي القديم هو الاستطراد الذي عده بعض الباحثين المعاصرين عيبا، والمدني يرى فيه فائدة لفنه المسرحي، فالاستطراد الذي يعني التداخل في الأغراض والتراكيب والأحاديث وتكديس الكلام بعضه على بعض وسردا لروايات متعددة وربما متناقضة لحدث واحد، والمدني يرى أنه يجب الإفادة المنظمة منه، بحيث يتجه العمل إلى ربط كل جزئية بسائر الجزئيات المكونة لرواية ما لتتفاعل هذه الجزئيات قصدا، من أجل الاستحواذ على الواقع المتشعب من معظم أوجهه.

والمدني يترجم هذا كله في مسرحية (ديوان الزنج) 1974 التي ألفها متأثرا بالانتفاضات والانقلابات التي جرت في النصف الثاني من القرن العشرين في عدد من بلدان العالم الثالث، حيث تنشء الثورة مدينتها المختارة ولا طواقم بشرية تسندها فيتقدم الوفد العباسي بكل ذلك للاستيلاء عليها فيقبلها أعضاء المجلس في لهفة إلا الشاب رفيق. والتي جعل فيها خشبات متعددة ومختلفة المستويات والأحجام، وأن تندمج في الجمهور حتى تلائم ما في الديوان من عمل درامي. ويتمنى لو يكون مكانا للاحتشاد والإمتاع والمشاركة بالمشاعر والفكر وربما بالجسم أيضا، وقد يكون مكانا للجدل بين القوى المتناقضة والمتعارضة، وقد وزع عمله على ثلاث خشبات، الأولى يجري عليها التمثيل بمفهومه التقليدي، وتقدم على الخشبتين الأخريين مواد لا تدخل في الدراما التقليدية مثل أسئلة الكاتب ومثل المقتطفات من كتب التاريخ والأشعار وأقوال قادة الثورات. ورأى بأن يكون الديوان مناسبة للخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئياته، ولهذا سمى المدني عمله ديوانا وليس مسرحية.

هذه هي النظرية المسرحية التي تصدر عنها أعمال عز الدين المدني، ويمكن تبسيط عباراته أو ما تقوم عليه نظرية المدني على النحو الآتي

\* إن المسرح العربي الحالي عربي بالاسم واللغة والشخصيات فقط وليس عربي بالاهتمامات. \* إن الاتجاه استخدام الأشكال التراثية في المسرح لا يكفي لخلق المسرح العربي، بل لابد من الغوص في التراث غوصا وتفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل.

إن ما يفعله المدني في مسرحياته هو ما يفعله كل كاتب مسرحي ذكي الفؤاد، صافي البصيرة حين ينظر إلى التاريخ نظرة عميقة، فينفي الأجزاء الميتة ويبقي على الأجزاء الحية، وينظر إليها نظرة عصرية، أي يربط الماضي بمعاناة الحاضر. وأنه لخلق مسرح عربي يطلق عليه هذا الاسم ينبغي أن يحوي الشكل والمضمون معا.

وفي مسرحية (ثورة صاحب الحوار) 1971 يقدم المدني شخصياته بطريقة مستحدثة، فهذا كورس الشعب يؤكد بأنه صاحب الأرض منها يولد وفيها يموت ليبعث من جديد، وهو الفعل والوعي والحق والثورة جميعا، ومع ذلك فهو ضحية الاستغلال والجوع لأن الشعب ساذج وغافل.ولذلك ناصر الشعب صاحب الحمار وثورته ضد الفاطميين، فلما استتب الأمر له عاث في الأرض فسادا فاستباح دماء الشعب، لتفشل ثورته ويدخل عبد الله ببطشه، ثم تأتي مجموعة تمثل فقهاء القيروان، ويأتي وفد الخونة وممثل المنصور الفاطمي وظهور ابن عمار ايديولوجي الثورة، فبعد هزيمة ثورة صاحب الحوار يأخذ شيوخ القبائل يتبادلون التهم لانصرافهم إلى المغانم، ثم يذهبوا إلى الإمام الظاهر إسماعيل الفاطمي المهدي ويقدمون له الولاء لأن حاكم دخيل خير من إمام جائر. ويعتمد المدني هنا مبدأ التمثيل على المكشوف كما هو مألوف في المسرح الشعبي العربي، فالممثلون يظهرون بذواتهم وأدوارهم، وفي لغة المدني فنية الاستطراد لتعميق المعنى الرئيسي للمسرحية وهو أن الثورات تهزم من الداخل قبل أن يهزمها أعداؤها من الخارج.

وفي مسرحية (الحلاج) 1973 ينظر المدني إلى الحلاج فيجده شخصية مركبة، فيحللها بالنظر البصير إلى ثلاث شخصيات؛ حلاج الحرية الذي يطوف ويتجول ويرحل بين الأفكار والمعتقدات وبين الأقطار ويتردد على بلاط الأمراء والوزراء، وحلاج الأسرار الذي تمرد على أهل السنة وأمر بإعادة التأمل في أركان الإسلام كما اشتغل بثورات عصره، وحلاج الشعب الذي يتصدى للحكام والسادة، حيث يؤلب العمال ضد أصحاب الأعمال ويطلب زيادة الأجور والدفاع عن حقوقهم. هذه هي الشخصيات الثلاثة التي تخرج من إهاب الرجل الذي نسميه الحلاج، وقد أراد المدني أن يفك شخصيته المركبة، بدلا من تقديم شخصية غنية ثلاثية الأبعاد، حيث يصور الشخصية من أعماقها ويرسم لها طريق المأساة. وذلك من أجل معرفة أثر الحلاج في زمانه وزماننا، وتجريد هذه الشخصية الأسطورية من كل خارقة وردها إلى معنى محدد وزمن محدد وظروف محددة. وفي النهاية يجعل المدني حلاج الأسرار يصلب ويحرق، وحلاج الحرية يزج به في دار المجانين، وحلاج الشعب يكتفي القضاء بجلده سبعمائة جلدة. ولا يخفي المدني رؤياه للحلاج على أنه رمز فوق أنه إنسان.

وفي عام 1977 أخرج المدني مسرحية (مولاي السلطان الحسن الحفصي) وهي تعرض ثورة شعبية يشنها السكان الأرباض في تونس ضد الغزو التركي والإسباني للبلاد، وضد سلطان ضعيف قاس فاقد للوطنية وولي عهد له يزيد عنه ضعفا وانعدام للوطنية ، فالاثنان يستعينان بجنود المستعمر الأجنبي ليثبتوهما على العرش. اختار المدني لمسرحيته لحظة مهمة من لحظات التاريخ في القرن السادس عشر، فالعالم كله مقسم بين قوتين عظيمتين هما الأتراك في المشرق والإسبان في المغرب، حيث كان السلطان الحسن الضعيف يعتمد على الإسبان يبيعهم قمح البلاد نظير أن يمدوه بالسلاح، بينما كان ولي عهده يراسل الأتراك سرا ويدعوهم لغزو البلاد وتثبيته على العرش. وبين الحاكمين يقف شعب الأرباض موقفا صلبا، فبغياب الخونة والغزاة يخلو الأمر للشعب فيتناقشون في شؤون حكم البلاد، ولا يجد المناضلون مناصا من يسألوا الشعب عن رأيه في الحكم. وهذه المسرحية تصور الناس كيف يضطربون في الواقع، وهي تمزج بين الفكر والفرجة، ويستخدم هنا المدني أسلوب الرواية والمقلد أي أفاد من تقاليد المسرح الشعبي.

وفي عام 1976 أنتج عز الدين المدني مسرحية (الغفران)، وقد حدد موقفه من أبي العلاء المعري والنظرة إليه على أنه كاتب متشائم سلبي الاتجاه يعاف الحياة ويرفض أن يحمل فيها مسؤولية ما، ويرفض بوجه خاص رأي كتاب عصر النهضة في أبي العلاء المعري، فيمضي المدني في مسرحيته فيطرح بعيدا النظرة التقليدية للمعري ويجعله إنسانا واعيا بالتيارات الفكرية والأدبية السائدة في عصره ويجعله يتخذ موقفا محددا من هذه الاتجاهات. كما نجد شخصية علي بن منصور المعروف بابن القارح وتجريدات لأعيان حلب هي صاحب الكلام والمفتاح والمذهب والعدد وصالح بن مرداس، وقدم المدني هؤلاء تقديما أسطوريا منتزعا مما ترسب في الوجدان الشعبي العربي، كما بالمسرحية رموزا صريحة هي القلم وأبجد والقنديل والمرآة والشجرة والطاووس، ويجعلها تصاحب أبا العلاء في الرحلة الفضائية ليشفع لأهل حلب لدى صالح بن مرداس الذي نجده خرافة لا وجود له.

فالمدني غير مفهومه للمعري ودوره بشحن الشخصية وأعاد تحريكها بمفهوم جديد، حين منحه موقفا وإحساسا بالمسؤولية، وجعل الأشياء التقليدية تذوي تحت وطأة نظرته الجديدة للأشياء، وهذا نتاج لصراع درامي فكري، حيث بين نظرة أبي العلاء المعري المناقشة والمتسائلة، لا يفارقها الأمل في بناء إنسان جديد جبار يتخلى عن الأوهام، والمسرحية تتخذ شكل رحلة بحث، وهو ليس شكلا عربيا له أمثاله في الغرب غير أن لها طعما عربيا.

فالمدني الكثير التجريب يرى بأن مشروعه يرمي إلى استنباط حركة مسرحية عربية فعلية من دراسة معمقة للصور الإسلامية، ويبدو أن المدني واثقا من دراسة هذا الموضوع ويمكن أن يؤدي إلى ما أسماه " اقتلاع جذور صيغة مسرحية عربية " يراها مطمورة في رمال التاريخ تنتظر من ينتزعها.

...............................................

من كتاب (المسرح في الوطن العربي)، من الصفحة 433 إلى 453 .

**المحاضرة الرابعة**

**حضور التراث الشعبي في المسرح المغاربي**

يقول فاروق خورشيد " مصطلح التراث الشعبي مصطلح شامل نطلقه لنعني به عالما متشابكا من الموروث الحضاري، والبقايا السلوكية والقولية التي بقيت عبر التاريخ، وعبر الانتقال من بيئة إلى بيئة، ومن مكان إلى مكان في الضمير العربي للإنسان المعاصر، وهو بهذا المصطلح يضم البقايا الأسطورية أو الموروث الميثولوجي العربي القديم، كما يضم الفولكلور النفعي أو الفولكلور الممارس، وسواء ظل على لغته الفصحى أو تحول إلى العاميات المختلفة السائدة في كل بيئة من هذه البيئات ، وسواء كان الفولكلور النمطي العربي العام، أم كان من الفولكلور البيئي الذي تفرضه ظروف البيئة وظروف الممارسات الحياتية في هذه البيئة ".

ومنه نلاحظ أن الأدب الشعبي ليس قاصرا على طبقة العوام من الشعب كما يظن البعض، بل هو تعبير عن الشعب بكل طبقاته وميوله الثقافية، لذلك نجد أن كتاب المسرح عندما أرادوا توظيف التراث العربي اتجهوا نحو التراث الشعبي؛ ذلك أن التراث الذي يمثل روح الشعب وطرق تفكيره وتعبيره عن واقعه وهمومه، ومن هنا وجدنا العديد من المسرحيات التي قامت بتوظيف التراث الشعبي في مختلف فنونه، وكتاب هذه المسرحيات قاموا بخلق هذا التراث الشعبي في قوالب مسرحية، كي يفسروه تفسيرا جديدا على ضوء وعيهم وفكرهم وقضايا عصرهم، ومن هنا وجدنا آثارا جديدة ووجدنا دلالات عديدة لهذا التراث.

والمبدع في مسرحه الشعبي، يقوم عن طريق العرض الفني بالتعبير عن وجدان الشعب، من خلال الأشكال الفنية لذلك التراث، فقد يتجه إلى العادات والتقاليد أو بعض الظواهر الاجتماعية والسياسية أو التاريخية البارزة في الواقع ليوظفها في مسرحه، ويعالج بها قضية معينة أو موضوع معين، كما قد يتجه إلى التراث الثقافي ويستلهم منه الموضوعات، كاللجوء إلى كتاب (ألف ليلة وليلة) أو (مقامات بديع الزمان الهمذاني)، أو استلهام بعض الأسماء والشخصيات البارزة في التراث الشعبي.

وقد تفطن مجموعة من الشباب إلى الاهتمام وضرورة استخدام مأثورات الشعب في موضوعات مسرحية، من أجل جلب اهتمام الجمهور، وقد وردت المسرحية في كتاب لعز الدين المدني في تونس الذي كان أول من دعا إلى الاهتمام بالتراث وما ترسب في أعماق وجدان الشعب، والكتاب بعنوان (خرافات) أي مجموعة من القصص الشعبية، وعنوان المسرحية(رأس الغول)

وهي تعالج الواقع على أساس قصة شعبية أو تمزج بين الخيال والواقع.

وأيضا استلهام شخصية الحلاج الشخصية المتصوفة، كما فعل المدني في مسرحيته (رحلة الحلاج)، وكذلك استلهامه أو حديثه عن شخصية أبي العلاء المعري في مسرحية (الغفران) والجاحظ في مسرحية (التربيع والتدوير) فهي إعادة صياغة من أجل خلق نماذج عربية، فعز الدين المدني في نظرته إلى التراث لا يقبله كما هو ولا يعيده، وإنما يختار منه اللحظات الحارة والحاسمة ويبني عليها عمله على أساس الحاضر، وكل ذلك لمعالجة قضايا العصر.

وفي الجزائر نجد علالو الذي استلهم شخصية جحا في مسرحية بعنوان (جحا)، حيث اختار هذه الشخصية التراثية لكونها رمز الفكاهة في الأوساط الشعبية، والذي تميز أيضا في هذا المجال الرائد ولد عبد الرحمن كاكي وقد لعب دورا هاما تطوير الحركة المسرحية إذ كان المسرح مرتبطا بذوق الجماهير، فقد عبر كاكي دوما عن تجربة مسرحية أصيلة نابعة من التراث الشعبي، أي اتجه إلى الأوساط الشعبية، واستلهم بعض المواضيع والأساطير الشعبية ليعالج من خلالها قضايا اجتماعية كما فعل في مسرحتي (القراب والصالحين) و(كل واحد وحكمه).

وفي المغرب نجد أن الطيب الصديقي حاول استمداد التراث الغربي وأعاد صياغته في مسرحية ( سيدي عبد الرحمن المجذوب) ومسرحية (مقامات بديع الزمان الهمذاني) من أجل أو قيام ميلاد مسرح شعبي.

كما يظهر حضور التراث من خلال استخدام بعض التقنيات أو الأشكال التراثية، كإدخال تقنية أو فنية المداح، والحلقة أو استعمال فنية القراقوز التي تعتبر من أهم الظواهر الفولكلورية أي معارف وحكم تعبر عن ثقافة الشعب في حقبة زمنية معينة.

..................................................

سيد علي إسماعيل، أثر التراث العربي في المسرح المعاصر، ص 237 .

من كتاب (المسرح في الوطن العربي).