

الرؤية الفكرية والإخراجية في النص المسرحي الاحتفالي

أبحري قادة قسم الفنون

جامعة وهران 1

إن النص المسرحي العربي الاحتفالي ما يزال يبحث عن نفسه عكس النص المسرحي الغربي الذي تعرض لهزات عنيفة على يد مجموعة من المخرجين اتخذوا مواقف متباينة من النص أمثال: غوردن كريج وأودلف آبيا ومايرخولد وأنتونان أرتو وبريخت وبيتر بروك وغروتوفسكي... إلخ، وسنركز على هذه المواقف في الجزء المتعلق بالرؤية الإخراجية ، ومما لاشك فيه أن إعادة النظر في النص المسرحي وفي علاقته بالعرض قد دفعت إلى التفكير في مكان العرض، وأعتقد أنه من التعسف أن ندعو إلى إلغاء النص المسرحي في المسرح الاحتفالي كوننا لم نعثر عليه بعد إذ يصل عمره إلى أقل من نصف قرن بالإضافة إلى أن المهتمين العرب بالمسرح والمتلقي يدركون أهمية التمسك بالكلمة باعتبارها وسيلة هامة وفعالة لتبليغ الخطاب الفكري، وقد تم تناول النص المسرحي الاحتفالي في الفصل الثاني من حيث الخصائص الفنية والجمالية للكتابة الدرامية.

1- الرؤية الفكرية والفنية في النص المسرحي الاحتفالي:

إن النص المسرحي في المسرح الاحتفالي يقوم على أساس الارتباط بجوهر الظاهرة المسرحية الذي يشكله الاحتفال باعتباره ظاهرة اجتماعية عامة تهدف إلى تحقيق وإثبات مبدأ الهوية للمسرح

العربي والتي تعتبر - إثبات الهوية - عملية معقدة تحتاج إلى قسط وافر من الأبحاث لاستقراء وضعيته واستشراف تطلعاته، وتعني الهوية ذلك التميز بمعنى وجود الصفات الخاصة التي تجعل من القارئ الأجنبي يلتمس مسرحا عربيا مختلفا عما يراه في بلده، ولا يتحقق هذا التميز إلا بوجود "تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي، وتبرز وجودا عربيا قوميا وإنسانيا، من خلال رؤية فكرية وسياسية معينة"¹، إذ تعمل هذه الرؤية الفكرية على ترسيخ هذه الهوية والخصوصية العربية في العملية المسرحية بواسطة التواصل مع المتلقي الذي يشارك في إقامة الحفل وفق منظومة من الأبعاد القومية والإيديولوجية والاجتماعية، كون محور الحفل هو الإنسان.

ولم يكن المسرح العربي خارج الحياة العربية لذلك فكثيرا ما نتحدث عن إشكالية تأصيل المسرح العربي، ونحن في الحقيقة نتحدث ضمنا عن إشكالية الحداثة، فالتنظيرات المسرحية التي بدأت مع ثلة من المبدعين المسرحيين العرب منذ بداية الستينات ومحاولات التجريب الدرامية التي استلهمت أشكالا تعبيرية شعبية أو غربية، كلها كانت "تسعى إلى خلق خطاب درامي حدائي يعكس الهوية الخاصة للذوق الجمالي العام الذي يميز الإنسان العربي عن غيره"²، وقد حاول عبد الكريم برشيد استلهام مواضيع لها صلة بالتراث والوجود الإنساني وبلورتها في فكرة مسرحية "(ابن الرومي في مدن الصفيح)" التي تهدف إلى تحرير الإنسان العربي من قيود التبعية للآخر المتمثل في النظام الغربي الذي يستعمل الأنظمة العربية الموالية

لتحقيق أغراضه المتمثلة في السيطرة على البترول ونهب الأموال. في حين نجد في مسرحية امرؤ القيس في باريس من خلال شخصية امرؤ القيس، التي صورها برشيد على أنها مصادرة الفكر لم تجد في باريس غير أساليب اللذة والترف بالإضافة إلى تهربها من المسؤولية نتيجة تبذيرها الأموال دون تفكير في المستقبل، وبالرجوع إلى الحديث عن المسرحية السابقة (ابن الرومي في مدن الصفيح) نجد الكاتب يعبر عن رؤيته الفكرية والفنية من خلال توظيف شخصية ابن الرومي التي تظل في صراع دائم ومستمر مع شخصيات تمثل السلطة أو الأنظمة الموالية، كشخصية الحاكم ورئيس المجلس البلدي قصد تحقيق مبدأ التحرر من قيودها بواسطة المشاركة الجماعية في الحفل المسرحي، وتصور شخصية ابن الرومي من ناحية أخرى "مأساة المثقف المتردد الحائر في الاختيار نظرا لعدم وضوح الرؤيا"3 تتصل هذه الرؤيا - حسب ما يعتقد الباحث - بالأساليب المنتهجة من الأنظمة والسلطات العربية التي تستعمل مبدأ القوة والاستبداد تجاه الشعوب لضمان استمرارية أنظمة الحكم، وهي أساليب ورثتها عن القوى الاستعمارية، حيث عملت على التفريق بين أفراد المجتمع لتسهيل مهمة تمرير الخطابات السياسية، ويدعو المؤلف في المسرح الاحتفالي إلى السعي للوصول إلى الحرية والتحرر بواسطة كسر هذه القيود المتعلقة بالاستسلام للأنظمة الموالية للقوى الغربية من خلال تحقيق الوصول إلى الشخصية المتميزة التي تحمل مجموعة الأبعاد الحضارية والنفسية والاجتماعية ... إلخ، التي تهدف إلى استعادة

الإنسان العربي باعتباره كائناً يؤمن بالجماعة، لتوازنه وكيانه المهزوز بفضل التغلب على الانهزامية فكان الأجدر بشخصية امرؤ القيس الاجتهاد لتحصيل الكيفية المثلى لتسيير شؤون وطنه وليس التوجه لأشكال الترف التي تعني استسلامه للآخر.

وتتصل الرؤية الفكرية للمؤلف في المسرح الاحتفالي بتحقيق التواصل بين الممثل والمتلقي، وتتجلى في البعد الاجتماعي الذي يهدف إلى إيصال رسالة خاصة إلى المتلقي، تتمثل في تحمل المسؤولية لتطهير المجتمع والمحافظة على تماسكه وفق عاداته وتقاليده كما تهدف هذه الرسالة إلى "الحث على القيم الإنسانية المتوارثة، وإصلاح ما فسد منها، لتحقيق أهداف أخلاقية من خلال إدخال بعض العناصر الشفوية القيمة والعادات والتقاليد التي تبرز المجتمع في أحسن وأعرق صوره"⁴.

يتحقق المسرح الاحتفالي من خلال مجموعة من التجليات التي تظهر في شكل تقنيات فنية: كالمشاركة والتواصل، والاندماج مع الموقف لتمثل موقف الاحتفالية كنظرية فلسفية قائمة على "مجموعة من التصورات للوضع الإنساني، وهي تصورات قائمة على أساس المحسوس وليس على أساس المجردات الذهنية، إنها ليست مقولات مجردة تم خلقها وتركيبها في الأنابيب الذهنية، ولكنها أفكار تكونت وتشكلت من خلال المعاناة الميدانية"⁵.

وتتصل هذه النظرة الفلسفية برؤية المؤلف ومواقفه من الواقع بحيث يعمل من خلال فعل الكتابة على تصوير معاناة الإنسان داخل منظومة الجماعة، وهذا ما يبرر موقف الاحتفالية كنظرية فكرية وفلسفية من الوجود الإنساني ومن السياسة والأخلاق ومن التراث

ويمثل ابن الرومي حسب رؤية برشيد الفكرية مجموعة من المواقف والتناقضات، فابن الرومي يمثل الواقعية الاحتفالية، التي تتحقق مع الرؤية العميقة للواقع من قبل المؤلف المبدع الذي يحاكي الجوانب التي تمس الوجدان الإنساني ومخيلته وفكره وواقعه، ولا تقتصر مهمة المبدع تجاه الواقع بأن يعيشه كما هو وإنما يعمل على تجاوزه "فالإبداع تركيب من خلال أجزاء الواقع وملحقاته لواقع جديد مغاير ، فمن غير المعقول أن نكون مؤمنين بعطب الواقع ثم نعمل على استنساخ هذا العطب وعلى تكراره من جديد"6.

تتجلى الرؤية الفنية في المسرح الاحتفالي في اجتهاد الكاتب على تغيير حدود الواقع بحيث لا يصبح عمله مرتبطا باللحظة الراهنة إلا باعتبارها لحظة إبداع ومسرحية ابن الرومي تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية كونها تغوص في عمق العقلية العربية لتبرز أسسها، وتختصر كل المراحل التي تخص الأمة العربية فهي تصور الماضي وتعطي انطبعا عن المستقبل باعتبار الواقع كتلة واحدة، وتغوص في روح الانسان العربي وتحتوي على كل التصورات الذهنية للتأثير عليه والتعبير عن ذائقته الفنية والجمالية.

وتتصل الرؤية الفكرية في المسرح الاحتفالي بأهم المرتكزات النظرية والتطبيقية التي حددها مصطفى رمضاني وهي: "التحدي - الإدهاش - التجاوز - الشمولية - التجريبية - التراث - الشعبية - الإنسانية -

التلقائية - المشاركة - الواقع والحقيقة - النص الاحتفالي - اللغة الإنسانية"7.

وتمثل هذه المرتكزات مجموعة من الخصائص الفنية والأدوات التعبيرية التي تتصل بالحفل المسرحي الذي يحمل دلالات تتصل بالمشاركة كون الاحتفال ليس بالضرورة مرادفا للتمثيل كما هو الشأن في المسرح الأرسطي والبريختي" فالإنسان العربي الذي يلبس اللباس الغربي ليس غريبا بالضرورة، وذلك لأن وراء اللباس ذاتا لها ارتباط بهذه الأرض، نفس الشيء بالنسبة للمسرح لأن الأساس هو الاحتفال الشعبي، هذا الاحتفال الذي نعيد اليوم هيكلته من جديد، وذلك حتى يكون قادرا على التأريخ للوجدان الشعبي"8 والتعبير عن قضايا الأمة المصرية وترسيخ مبادئ الحرية والاستمرارية.

وترتبط الرؤية الفكرية للمؤلف في المسرح الاحتفالي - إلى جانب تحقيق التواصل - بإشراك الجمهور في الحفل المسرحي لتحرير المتلقي من المشاهدة السلبية بغية تجسيد متعة فنية تتصل بمبادئ الاحتفالية مثل: تحقيق التحرر وهذا ما نقف عليه مع توظيف برشيد لشخصية دنيا زاد التي تحاول في نهاية المسرحية الانقلاب على أفكار أبيها المخايل ابن دانيال، لتجسد مبدأ الحضور في الحفل المسرحي ولتعكس أيضا موقف الكاتب في المسرح الاحتفالي من الصيغ المسرحية التي كانت تسبق هذا الاتجاه في صورة المسرح الأرسطي والمسرح البريختي هذا من جهة، وبمثابة دعوة لرجالات المسرح العربي من جهة ثانية. ويقول

محمد صولة متحدثا في هذا الشأن: "إذا كان المسرحيون الآن يعون كل الوعي بأسئلة المسرح ثقافيا واجتماعيا وإيديولوجيا ومعرفيا وفنيا وجماليًا، فإنهم مقتنعون أيضا كل الاقتناع بانخراطهم الطوعي والواعي في تحولات المجتمع، بحيث لا يمكن دراسة أي مجتمع على المستوى السوسيولوجي أو الأنثروبولوجي إلا بتفكيك بنياته الرمزية"⁹.

فالدعوة إلى الاحتفال لتجسيد الظواهر التراثية كفيلة بكسر قيود الشعرية الكلاسيكية والاتجاه البريختي، وذلك لتحقيق التواصل المبني على أسس إنسانية باعتبار المسرح الاحتفالي يركز على أسس جوهرية تتمثل في التلقائية والمباشرة والحيوية من جهة، ويعتمد أيضا على المشاركة التي تولد الفرجة الفنية لدى الإنسان من جهة أخرى ذلك أن "داخل فعل الاحتفال يكون التمثيل لعبة جماعية تشكل خيوط خلفياتها المختلفة أمام المحتفلين، فمن داخل الحفل تتميز مواهب مختلفة سواء في المحاكاة أو الغناء أو الرقص لتؤدي مشاهدا وفواصلا للآخرين، وبهذا يسقط الجدار بين المبدع والمتلقي إذ المشاركة متوفرة ولو في أبسط صورها أي عن طريق التصفيق والتشجيع والضحك والتعليق الفوري"¹⁰. وهذا ما ندعوه بالمشاركة الإيجابية للمتلقي.

وهذا الاندماج الذي دعا له رواد المسرح الاحتفالي يمثل رد فعل على المسرح الأرسطي الذي يحتكر العرض المسرحي وخيوط نسج النص الدرامي، عازلا بذلك المتفرج عن الحفل. ولقد وجد المؤلف المسرحي في الواقع المعاش دافعا موضوعيا للبحث والتنقيب عن الزمن العربي الضائع والقضايا الإنسانية بمعاناة حقيقية صادقة، هذا بالإضافة

إلى تحطيم القيود وتجاوز النظرة الكلاسيكية للمسرح العربي، وقد كان برشيد يهدف من خلال نموذج ابن الرومي في مدن الصفيح إلى إعطاء "نكهة ومسحة تقف ضد الأشكال القديمة التي تجعل من المسرح وسيلة تخفي الحقائق الإبداعية وتضلل المفاهيم الواقعية للأحداث السياسية والتاريخية الحقة"11.

فحقيقة الواقع الراهن كانت تحاول أن تعبر عن الإنسان العربي من خلال تاريخه وتراثه ولغته، وبذلك فإن المسرح الاحتفالي يتجاوز شكل المسرح السائد ليعمل على ترسيخ تصور فكري متكامل يخلخل المفاهيم التقليدية السائدة في المسرح.

مما سبق نستنتج أن دعوة الكاتب عبد الكريم برشيد من خلال المسرح الاحتفالي يدعو إلى تبني مشاركة الفرد المحتفل داخل منظومة العرض الاحتفالي وبالعودة إلى النص المسرحي ابن الرومي في مدن الصفيح خصوصا في محاولة دنيا زاد الخروج مع الناس للتظاهر، هو بمثابة ثورة المؤلف على المسرح الأرسطي الذي يدعو إلى إحداث التطهير، ودعوة للتمرد على الاتجاه الملحمي الذي يركز على التغريب، وذلك لإحداث الاندماج ولتغيير المنظور السائد للإنسان العربي في علاقته بالواقع والتاريخ وبذاته أيضا.

إن تقريب المسرح الاحتفالي من طروحات المسرح الملحمي تتجلى في: جعل المتفرج هو البطل كون الملحمية أصبحت "تفرض نفسها

بقوة، وتتدخل بين خشبة المسرح، وبين القاعة التي يجلس فيها جمهور المشاهدين"12.

مما سبق يمكن القول أنه فعلا يحقق النص الاحتفالي كمشروع للكتابة الاحتفالية متعة القراءة والمشاهدة الحية التي تتسم بالإيجابية لكي تكون مشاركة جماعية بين الممثل والمتلقي والكاتب والمخرج في تحقيق نجاح الحفل المسرحي شرط أن تتسم الرؤية الفكرية للمؤلف بفكرة تعبر عن قضايا الامة كمحاربة الاستعمار والتصدي للأنظمة الموالية، ومن الجانب الفني أن يتميز أسلوب الكاتب بالحدة.

2- الرؤية الاخراجية في النص المسرحي الاحتفالي:

يعمل المخرج المسرحي على استعمال عناصر العرض لتوظيفها بكيفية مركزة تتطابق مع الرؤية الفكرية والفنية للمؤلف، و مصطلح الإخراج " يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية هي رؤية المخرج"13، و التي تخدم رؤية المؤلف.

إن أهمية العرض الاحتفالي لا تكمن في القدرة الهائلة من المعرفة الانسانية التي تعبر عن الرؤية الفكرية الفنية، بل أيضا في قدرته - أي العرض - على تحقيق التآلف والاندماج بين البشر على صعيد المستويات الجمالية والاجتماعية، باعتبار العرض المسرحي يساعد على التكامل بين النظرية و التطبيق، فهو يجمع بين الخبرات النفسية و الجسدية من جهة، وبين الخبرات الوجدانية و المعرفية من جهة ثانية، لذا فإن

صناعة العرض المسرحي في مسرح الاحتفالي تمر بعدة مراحل أساسية يتبعها المخرج انطلاقاً من اختيار النص الجيد و اختيار فرقة التمثيل والتشكيل السينوغرافي الذي يخضع لمجموعة من المقاييس الهامة.

ويتركز الاخراج في المسرح الاحتفالي على مجموعة من الأدوات التعبيرية الأساسية التالية: (الديكور، الإضاءة، الملابس، الاكسسورات، الماكياج) وهذا وفق منظومة الفضاء (نقل العرض أو الحفل من فضاء الحلقة المفتوحة إلى داخل الحلقة في الخشبة الإيطالية). وتندرج تجربة رواد المسرح الاحتفالي في إطار المحولات التأصيلية للمسرح المغربي بخاصة و العربي بعامة، حيث كانت لهم مساهمة فعالة خاصة في الجانب الذي يتعلق بالكتابة السينوغرافية.

ويعتبر العرض المسرحي الاحتفالي بمثابة ذلك النص الذي يتغير إلى مجموعة من العلامات السمعية البصرية التي تجسد الجانب الجمالي في المسرح الاحتفالي، و تؤكد ماري إلياس وحنان قصاب حسن على أن "مصطلح الاخراج بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكونات العرض من ديكور وموسيقى وإضاءة وأسلوب الأداء والحركة.. الخ"، وصياغتها بشكل مشهدي، وهذه العملية يمكن أن تصل إلى حد تقديم رؤية متكاملة للمسرحية، هي رؤية المخرج وتحمل توقيعها¹⁴. فيما يتعلق بالاعتماد على الادهاش التقني والدعوة إلى نقل العرض المسرحي إلى أماكن تنبع من تقاليدنا المعمارية و التمثيلية و اشراك الجمهور في التمثيل كما حدث في ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب للطيب الصديقي، حيث يبدأ التقديم

بحوار الشخصية المجذوب في مدينة مراكش، يتبعه الراوي 1 والراوي 2
يشارك الثلاثة في تقديم ديكور المسرحية العام.

حيث من خلال هذا الفضاء النصي الذي تجتمع فيه الارشادات
المسرحية والحوارات إستطاع الصديقي أن يسجد رؤيته الإخراجية في
المسرح الإحتفالي، وهو بذلك يعتبر رائد هذا النوع من المسرح على
صعيد الممارسة الإخراجية، ويرى مصطفى رمضاني أن مسألة "البحث
عن صيغة جديدة للمسرح العربي كان مثار اهتمام كثير من الدارسين
العرب، غير أن الإحتفالية هي التي تفردت بنفسها الطويل في التنظير
من خلال بياناتها وإبداعاتها المسرحية في هذا المجال"15، وهذا من خلال
جهود عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي الذي كان رائدا في اقتناء
هذا الشكل الأصيل عبر توظيف وسائل التعبير الشعبية كالحلقة و
سلطان الطلبة والملحون وغيرها.

و يعتبر الفضاء المسرحي نقطة تحول هامة في مسار المسرح
الإحتفالي باعتباره يتحكم في باقي المستويات السينوغرافية الأخرى
كالديكور، و الإنارة، والملابس، والأكسسورات، وغيرها وفي هذا
الصدد يقول عبد الكريم برشيد متحدثا عن الإخراج الإحتفالي أنه: "لا
شيء في المسرح يمكن أن يكون خارج المسرح.... لقد كان المسرح
دائما عبارة عن لعبة سحرية تفترض وجود ستار وكواليس وجدران
عالية تخفي أسرار اللعبة وخلفياتها المختلفة، فالخشبة لم تكن تظهر من

الصورة غير الوجه فقط. أما بناء الديكور وارتداء الملابس وعملية الماكياج فأشياء كانت خارجة عن الخشية"16.

مما سبق يتبين لنا أنّ المسرح الاحتفالي يرتكز على تقديم الحفل وفق منظومة اللعب بين الممثل و المحتفل بغية تحقيق فرجة فنية تعتمد على لغة الجسد و أسلوب الحكيم. وكل هذا للوصول إلى ترسيخ التواصل كمبدأ أساسي من خلال إشراك الجمهور، وهذا ما استطاع فعلاً تجسيد الطيب الصديقي إذ من خلال تتابع اللوحات تظهر لنا شخصية المجذوب التي تمثل مرجعية تراثية تتبنى أفكار المؤلف/ المخرج الذي يحاول تصوير الواقع والعلاقات التي تتحكم في سيورة المجتمع (كحركة التنقل إلى أداء مناسك الحج مروراً بواد صوف و تونس و حجم المعاناة التي لقيها).

إلى جانب هذا يعمل التواصل في العرض المسرحي الاحتفالي على نشر أهداف تحمل أفكاراً إيديولوجية و جمالية و اجتماعية داخل منظومة المجتمع العربي الذي يمثل الإنسان.

ولقد كان سعي رواد المسرح الاحتفالي على رأسهم عبد الكريم برشيد و الطيب الصديقي تأصيل العرض المسرحي من خلال مكوناته السينوغرافية الأساسية إذ " تعتبر الاحتفالية عملية تأصيل الإخراج المسرحي جزءاً من أشكال التأصيل المسرحي ككل... لذلك كانت العملية السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تدخل في إطار الثورة على

الاخراج الأرسطي التقليدي، لأنه يتعامل مع المتلقي كمستهلك للمادة المعروضة في العرض المسرحي"17.

واعتمد الطيب الصديقي على تقديم ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب في ميدان الحلقة المفتوحة في ساحة الفنا بمراكش حتى يجسد مبدأ الحيوية و تفعيل المشاركة التلقائية والايجابية من قبل الجمهور المحتفل في العرض، ذلك لأنّ إيديولوجية الاحتفال تتجاوز الخشبة الايطالية و شكل البناية المسرحي التقليدية، و" الحقيقة أنّه رغم إلحاح الاحتفالية على رفض الخشبة الايطالية ، فإنّها لم تستطع عمليا أن تقدم عروضها في الساحات و الشوارع و الأسواق و غيرها، باستثناء بعض الأعمال الصديقي و بعض محاولات الهواة التي قدمت في مناسبات خاصة و لجمهور خاص"18.

وهذا في نظر برشيد رائد الاحتفالية أنّ الطيب الصديقي لم يكن يشكل خطورة على السلطة وهو يقدم عروضه المسرحية خارج القاعة الايطالية باعتبارها استعراضات محايدة وبريئة لا تشكل خطورة باستثناء التجمهر، ويتحقق التواصل في المسرح الاحتفالي من خلال تلقائية المستويات السينوغرافية الأخرى، ومن أهمها الديكور الذي يعتبر من أهم الوسائل التعبيرية التي ترمي إلى خلق التواصل مع الجمهور المحتفل. وذلك انطلاقا من البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي الذي يؤكد على أنّ "الديكور كتركيب لقطع سينوغرافية مختلفة لا يمكن أن يفصله عن الفاصل المركب"19.

مما سلف، تعتبر عملية تركيب الديكور شيئا داخلا في نسيج العملية الابداعي، وهذا ما نلمسه في ديوان المجذوب إذ من خلال

النص نستطيع تصور كامل أجزاء الديكور الذي يوظف تقنيا في إقامة الحفل. ثم إنّ دراسة نص ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب للصديقي كعرض مسرحي مفتوح على اجتهادات فنية جمالية متعددة، فهو من جهة أولى يظهر كمسرح مغاير يتجسد في الاحتفال لأنه يزاوج بين النص والعرض، ومن جهة ثانية يمثل طرائق تحضير العمل الفرجوي على مستويات متعددة تشمل الاعداد الدراماتورجي والسينوغرافيا والاخراج و إدارة الممثل، ناهيك عن إنتاج المعرفة المسرحية لحظة العرض. لذلك " تصبح هذه الكتابة المنقولة إلى الخشبة بحثاً فنياً في رمزية الأماكن و الشخصيات و الأشياء، وبالتالي جديدة في انشغالها الحر و التجريبي لأشكال فرجوية محلية وعربية وعالمية"20، بحيث يسعى المخرج من خلال الرؤية الإخراجية إلى تحقيق التوازن لتصوراته مع الرؤية الفكرية والفنية للمؤلف.

نستخلص مما سبق، أنّه قد يكون العرض المسرحي الاحتفالي - في اعتقادي- خالياً من أي استعمال للديكورات غير الفضاء الذي تعرض فيه المسرحية، وهو، أي مكان صالح للتواصل بين الحكواتي والمتحلقين حوله، حيث يجسد ديكوره من خلال حركاته ولغته وطريقة أدائه للحوار21.

والجدير بالذكر أنّ الديكور والاكسسورات لا تسوق دلالاتها الاجتماعية إلى المسرح الاحتفالي، بل تقتصر على ما هو ضروري ويخدم الطفل واللوحات كما هو حال جميع وسائل الابداع في النص و

العرض أين يتوخى المبدع الدقة و التركيز لتشارك حركة الممثلين باعتبارها تحدد الأبعاد الهندسية للفضاء المسرحي، كما في ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد إن توحى العربية "التي يجرها المخايل ابن دانيال و ابنته دنيازاد" بموقف الكاتب للجمهور بوجوب التحرر من القيود بواسطة الفعل و الحركة، وهذا ما تحقق في نهاية المسرحية بإقامة الاحتجاج و التظاهر الذي حاولت شخصية دنيازاد المشاركة فيه.

ويرتكز الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي على ضرورة تواجد ثالث الممثل والموضوع والجمهور، وهذا ما ركز عليه الطيب الصديقي فصد إحداث فرجة فنية تعتمد على البساطة والوضوح و قد نجح المخرج في تحقيق التناسق بين التأليف و التمثيل و توقعات الجمهور، وهذا ما يؤكد عليه عبد الكريم برشيد عندما يعرف الإخراج باعتباره " كتابة سينوغرافية.... فهو حوار مباشر وذلك مع أكثر من محاور واحد، فهو أولا حوار مع النص الأدبي و ثانيا حوار مع الممثل الذي هو المبدع الثالث و ذلك داخل العملية الابداعية، فهو لا يمكن أن يكون مجرد أداة للتعبير، وهو ثالثا حوار مع الجمهور، فهو شرط الابداع المسرحي"²²، ومن هذا المنطلق يكمن القول أن الكتابة السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تحاكي جميع المكونات المسرحية و توظفها لبناء فرجات فنية تركز بالأساس على الممثل الذي يتمتع بحرية واسعة لإقامة التمسرح الاحتفالي من خلال البحث عن الشخصية التي

يتقمصها، ويرتكز اللعب الاحتفالي على لغة الجسد استنادا إلى مسرح القسوة الذي ينطلق من الجسد لتجسيد العروض المسرحية.

وكل المستويات السينوغرافية التي تشمل الفضاء والديكور الإضاءة والملابس والأكسسورات والماكياج نتعمل على تحقيق فرجة فنية وفق خاصية التمسرح في ثنايا الحفل حسب ما جاء في المعجم المسرحي على لسان ماري إلياس وحنان قصاب حسن كما أوردناه سابقا، وذلك من خلال تنظيم مكونات العرض خاصة لمجموعة من المقاييس كصياغتها بشكل مشهدي، و لكن الباحث محمد عبد الرحمان الجبوري له رأي مغاير حيث يرى: " أن المسرح الاحتفالي يتميز بسرعة التغيرات في المشاهد المسرحية واتساع مساحة اشتغالات الفعل المسرحي الأمر الذي يؤثر طرديا على واقعية و ثبات سينوغرافيا العرض المسرحي"23.

وفي اعتقادي تسهم السينوغرافيا في العروض الاحتفالية ومنها عرض ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب للصدقي في إحداث حالة من التفاعل والاشتراك مع المتلقي و لفت انتباهه بشكل مستمر لمتابعة أحداث العرض المسرحي، وحسب الناقد عبد الرحمان بن زيدان يعتبر " الطيب الصديقي صاحب تجربة لا فته للنظر في صناعة الفرجة المسرحية بتجريب يوظف التراث العربي والعالمي ليقدمه بأدوات فنية مكتسبة...وأعطى لأسلوبه في صناعة الفرجة حيوية إبداعية تترجمها مهاراته في تحويل العرض المسرحي إلى مجال

خصب يلتقي فيه التراث المحلي بالعالمي، ويقوم بالحفر في المخزون الفرجوي المحلي ليؤسس حواراً مع المخزون البصري العالمي"24.

يمكننا أن نستخلص من خلال الأسلوب الذي انتهجه الصديقي في صناعة الفرجات المسرحية مجموعة من الخصوصيات التي تتعلق بالثورة الاخراجية أهمها الخروج من الفضاءات المغلقة والعلبة الايطالية إلى الفضاءات المفتوحة كالمواقع الأثرية بغية تحرير المسرح وجعل المتلقي المغربي يتصل بتاريخه كما في ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب وهذا التواصل يتحقق من خلال الاعتماد على التمثيل التلقائي وتوظيف تقنية الارتجال المسرحي، وذلك بجعل المسرح " عرضاً شاملاً بمسرح شامل يخاطب كل حواس المتلقي باللغة، واللحن، وبالتمثيل، وبالسخرية، وبكسر الايهام المسرحي، وباللباس الذي تميزت بوضع تصاميمه أخته ماريا الصديقي"25.

وبهذا استطاع الصديقي في ديوان المجذوب أن يبدع في المزاجية بين الصنف البصري (العنصر السينوغرافي في علائقته بالاجراج) والسمعي (العنصر الدراماتوري وربطه بإدارة الممثلين داخل فرجة متوازنة) وذلك باعتبار هو المؤلف والمخرج لهذا الديوان الاحتفالي، أي استطاع التوفيق بين الكتابة الدرامية من جهة، والكتابة المسرحية من جهة ثانية، ولقد ساعدته عدة عوامل لتحقيق نجاحه.

الهوامش :

- (1) بلبل فرحان ، المسرح العربي المعاصر في مواجهة الحياة ، منشورات وزارة الثقافة ، سوريا ، 1984. ص 157
- (2) مصطفى رمضاني ، علامات في المسرح المغربي ، دراسة ، منشورات ديهيا ، دت . ص 14
- (3) عبد المجيد فيش ، دراسة نقدية لمسرحية ابن الرومي ، مجلة أوراق مغربية ، ع 7 ، ديسمبر 1982 ، ص 09
- (4) بوعلام مباركي ، مظاهر التجريب المسرحي في المغرب العربي ، أطروحة دكتوراه ، إشراف أ.د عز الدين المخزومي ، جامعة وهران ، 2008/2007 مخطوط. ص 290
- (5) عبد الكريم برشيد ، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي ، دار الثقافة الدار البيضاء ، المغرب ، ط 1 ، 1985 ص 175
- (6) عبد الكريم برشيد ، م ن ، ص 179.
- (7) مصطفى رمضاني ، علامات في المسرح المغربي ، دراسة ، منشورات ديهيا ، دت . ص 14
- (8) مصطفى رمضاني ، قضايا المسرح الاحتفالي ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، 1994 ص 83.
- (9) عبد الكريم برشيد ، المسرح الاحتفالي ، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والاعلان ، ليبيا ، ط 1 ، 1990/1989. ص 141
- (10) محمد صولة ، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض ، المطبعة السريعة القنيطرة ، المغرب ، ط 1 ، 2014 ، ص 05.
- (11) عبد الكريم برشيد بيان المسرح الاحتفالي ، دفاتر مسرحية مجلة التأسيس ، ع 1 ، مطبعة الأنبار ، الرباط ، جانفي ، 1987.
- (12) سميرة السباعي ، الدكتور عبدالرحمن بن زيدان في مرآة التلقي ، مكناس برانت شوب ، المغرب ، 2012. ص 14
- (13) عبد الرحمن بن زيدان ، من قضايا المسرح المغربي ، مطبعة صوت مكناس ، 1978 ، ص 106.