

طابع الفرجة وتقنية التمسرح في سياق النص المسرحي الاحتفالي:

د بحري قادة

أ قسم الفنون — كلية الآداب واللغات والفنون
جامعة جيلالي ليايس سيدي بلعباس

من منطلق أن المسرح حسب كثير من النقاد والدارسين، يجمع بين (النص/ العرض) في ثنائية مركبة تشمل النص الذي يكتب ليعرض أمام الجمهور كما يراه نديم معلا * أنه ثمة خطين أساسيين، أو موقفين رئيسيين، تجاه النص: الأول وهو الذي يعرف بالكلاسيكي، أو التقليدي، والذي يعتبر النص أوليا والعرض تابعا له... والموقف الثاني من النص هو الأقرب إلى أن يكون السائد في المسرح الحديث، حيث أنه —النص— مجرد عنصر شأنه في ذلك شأن العناصر الأخرى المكونة للعرض، كالإضاءة والملابس... الخ"1.

ويتضح من خلال المقولة أن هناك نظرة معاصرة تعطي اهتمام كبير لمكونات العرض المسرحي على حساب النص المسرحي الذي تعتبره مجرد عنصر من عناصر العرض، ونرى أن هذا يفتح المجال للتركيز على دراسة الفرجة من خلال سياق النص المسرحي أي بعد تقديم العرض (الحفل).

وقبل التطرق إلى أهم التفاصيل المتعلقة ببنية العرض المسرحي، نؤكد أن عروض الفرجة تتصل بما يمكن تسميته بالمرح الفرجوي الذي "يثير الحواس ويثير اهتمام المشاهد/ السامع بسبب خاصية غير عادية، أو مظهر خارق غير منتظر، ويتجاوز معيار المعقول، ومن ثم يمكن القول: " أن الفرجوي الاحتفالي هو كل لحظة تنتج إثر صدمة بصرية مسموعة أو عاطفية تأخذ المتفرج وتبتلعه، ليس بواسطة ما يقوله النص فقط، وإنما بواسطة الطريقة التي يقال أو يعرض أو يتم بها إخراجه" 2 .

وعليه تظهر ظاهرة الفرجة على أنها تمثل تقليد عريق في التراث، وقد تعددت أنواع الفرجة الفنية، وعلى أساسها قام المسرح الاحتفالي (الشكل)، واتخذ مضمون أعماله من التراث (كالحلقة) كما في سيدي عبد الرحمن المجذوب للطيب الصديقي، وديوان القراقوز لولد عبد الرحمن كاكي وسنعود إليها فيما بعد، ويؤكد أحمد إبراهيم في كتابه الدراما والفرجة المسرحية قائلاً: "وتعود أصول الفرجة في الثقافة العربية للطقوس الدينية، والاجتماعية التي كانت تمارس في مختلف أقاليم المنطقة العربية تاريخياً، ثم أضيف إليها بعد انتشار الإسلام تلك التي كانت تمارس في المناطق المختلفة من شبه جزيرة العرب قبل الإسلام ثم بعده" 3.

ومن بين هذه الفرجات نجد مقامات الشعر، المداح، الحكواتي، الحلايقي...الخ، وكل مايمت بصلة للإحتفال باعتباره أصل المسرح الذي يجمع بين الناس في كل المناسبات " في الأعياد، والولادات، والأعراس، والحصاد، والأسواق، والمواسم"4 ويتبين مما سبق- حسب الباحث- أن المسرح يتشكل من خلال مشاركة جماعية لأجل تحقيق أهدافه، فمن خلال الحفل المسرحي (التجمع) في المسرح الاحتفالي يحدث طابع الفرجة نتيجة تحقق الأداء.

وبالتالي "يغدو استعمالنا لكلمة "فرجة" مرادفا وليس بديلا عن الأداء"، مع العلم أن الأداء يوحي بأحادية الانجاز خاصة فيما يتعلق الأمر بالمسرح، وكأن العرض المسرحي ينجز فقط من لدن مؤدين لصالح جمهور سلمي"5.

ينتقد الباحث خالد أمين استخدام مصطلح الفرجة المسرحية للأداء، إذ يرى في فن الأداء أنه ظاهرة أمريكية من حيث النشأة والاستعمال، ولقد اكتسبت كلمة فرجة بالتدريج في اللسان العربي المعنى الذي "تشير إليه كلمة Spectacle ، والمتفرج spectateur ، كما تتضمن في خلفيتها معنى إحداث تأثير في النفس والآخرين (انكشاف الغم، ومشاهدة ما يتسلى به)...إنها باختصار تنطوي على قوة الفعل"6.

وتظهر قوة الفعل المسرحي في المسرح الاحتفالي (الحفل) سواء من سياق النص المسرحي أو العرض المؤدى من خلال طابع الشخصيات والمتلقي، وبالتالي يحدث تجاوب نتيجة لطريقة أداء العروض بواسطة السخرية والفكاهة والارتجال..الخ، وتعمل الفرجة على تفكيك النص المسرحي وإعادة تركيبه وفقاً لقوانين اللعبة الفرجية، ويؤكد غنام غنام متحدثاً حول نوعية النصوص التي يلجأ إليها رواد المسرح الاحتفالي على أساس اعتباره للعرض (المكان/ الحفل) قائلاً: "ومن هنا يجد المشتغلون بالفرجة سهولة أكبر للتعامل مع النصوص التراثية والحكايات لبناء العرض الفرجوي... وهذا ناتجاً عن امتلاك الحكاية أو النصوص التراثية لتقنيات وتركيب أقرب لقوانين اللعبة الفرجية"⁷.

ويمكن إعتبار الفرجة جزءاً لا يتجزأ من السلوك الاجتماعي، وتساعد في الوقت نفسه على إرساء معالم المسرح الاحتفالي، وبالتالي تحقيق مسرح عربي أصيل يستقي جماليته من أشكال التراث العربي، والاحتفالية كما يراها برشيد هي فرجة إبداعية جماعية، تجري في الفضاء المفتوح.

وتعمل الفرجة على إظهار الأبعاد الفلسفية، والاجتماعية، والإنسانية للمسرح الاحتفالي، من خلال إظهار الحقائق، والكشف عن مواطن الخلل، ويمكن أن نلخص أثر الفرجة

وفضائها على العرض (الحفل) - من خلال الحلقة كشكل
أمثل - فيما يلي:

- أ- تحقيق مشاركة فعالة للمتلقي في العرض.
- ب- تعدد الأفعال الدرامية داخل فضاء الحلقة، بالإضافة إلى
موقع متوسط (الحلقة/الحلاليقي) وهذا ما يؤكد قوة تأثير
الأفعال وردود الأفعال.
- ج- تطوير قدرات الممثل على الإيحاء وعلى الإيهام في لحظات
متتابعة، وذلك بتنوع استعمال أدوات موسيقية والغناء
والرقص، والموسيقى (أداء منظم)، وقدرة على الارتجال،
إلى جانب تحقيق الاندماج.
- د- تصميم الملابس في ثنائية متناسقة بين الشكل واللون
لتحقيق الإدهاش.8

ولا يتشكل معنى الفرجة وضمان تحقيق أهدافها حسب "عز
الدين بونيت" إلا من خلال توافر ثلاثة شروط رئيسية وهي:

- 1- الإطار الاجتماعي/الثقافي: لا تكون فرجة*مسرحية إلا
بتناول المواضيع والأفعال التي تدرك باعتبارها كذلك في
وضع ثقافي واجتماعي خاص.
- 2- المشاركة: لا تتحقق الفرجة إلا من خلال مشاركة المتفرج
فيها، (أي من خلال استعداده للتفرج وإدراكه، وتفاعله لما
يراه باعتباره فرجة، سواء تعلق الأمر بالفرجة المسرحية

بمعنى تبديد الهموم، أو بالفرجة التي تحمل معاني الاستمتاع والمتعة، والفرجة في المسرح الاحتفالي تحصيل حاصل لرغبتين لا بد من تجاوبهما معا في الرغبة للتفرج التي تحرك صانع الفرجة أو مقترحها (الممثل أو الكاتب أو المخرج)، وتحرك أيضا مستهلك الفرجة (الجمهور)، وهذه المشاركة تقودنا إلى تحقيق شرط ثالث.

3-الفعالية: تحدث الفرجة في المسرح الاحتفالي نتيجة مجموعة من الأفعال تتخذ شكل الحاجة الماسة إليها (الغم والهم) مثلا "يدفع إلى البحث عن الفرجة، أو الرغبة فيها، أو السعي نحوها أو القيام بما يؤيد إليها"⁹.

ومن زاوية أخرى تركز أولوية الفرجة في المسرح الاحتفالي "على السياق والسيرورة وبرزت دراسات الفرجة كرد فعل ضد الدراسات المرتكزة أساسا على النصوص الدرامية عوض تحقيقاتها الانجازية على شكل فرجة مسرحية"¹⁰

يتبين لنا هنا أن طابع الفرجة يؤدي إلى التأثير على المتلقي (المحتفل) ، أيعتبر أحد أهم الشروط التي تحقق نجاح العرض المسرحي الاحتفالي، ثم إن مفهوم الفرجة المسرحية حسب رأي خالد أمين لها قابلية وقدرة على تبني رؤى متنوعة ومتعددة من زاوية السلطة، والتاريخ، والأصالة والذاكرة، "ويمكن اعتبارها إذن كبؤرة لانبعاث الثقافة ووسيط يعكس الثقافة، فالفرجة

المسرحية هي أيضا ممارسة سياسية من حيث أنها أحد
الإمكانات المتبقية لكشف الهوة الكامنة بين التجربة الشخصية
والإدراك"11.

بحيث تعمل الفرجة في المسرح الاحتفالي - باعتبارها تمثل
مدة العرض المسرحي - على إبراز نوعية العلاقة التي تجمع بين
المسرح والحياة في إطار ثنائية متجانسة هذا من جهة، ومن جهة
أخرى يوجد شبه إجماع لدى الباحثين* في مجال دراسات الفرجة
على أن التحقق المادي للفرجة مشروط على الأقل بتوفر خمس
مبادئ وهي:

1/ مبدأ المباشرة: يجب أن تكون الفرجة فعل حي.

2/ مبدأ الارتجال: لأنه يعتبر أساس ومحور الفرجة حتى لما
تكون مبنية على نص مكتوب.

3/ مبدأ المشاركة: ليست ثمة فرجة فردية، وبالتالي لا يوجد
هناك مسرح فردي لأن التحقق الفعلي للفرجة يكمن في تواجد
(مؤدي/ مؤدين وجمهور).

4/ مبدأ الشرعية: بما أن الفرجة المسرحية تنتمي لنظام
السلوك الاجتماعي، فإنها بالضرورة تتماشى مع نظام سيرورة
الشرعية الاجتماعية.

5/ الأفق الاستشراقي للفرجة: تظهر سلطة الفرجة في قدرتها على إيضاح ما هو غامض، وبالتالي إبراز ما هو مستحيل في الحياة (الواقع)12

وعلى ذكر اعتبار الفرجة تنتمي لنظام السلوك الاجتماعي، نجد رتشارد شيكنر R.Schechner يرى أيضا الفرجة عبارة عن "سلوك مصاغ أكثر من مرة"13.

حيث تتميز في هذا الإطار الفرجة بالبعد التواصلية، الذي تسعى لتحقيقه باعتبارها تمثل جنس درامي يعبر عن لحظات هامة في النشاط الإنساني ككل. كونها تعمل على تصوير الصراع القائم في البيئة الاجتماعية بشتى تجلياته.

وعلى هذا الأساس يمكننا اعتبار الفرجة المسرحية من خلال النص المسرحي الاحتفالي تحتاج إلى فضاء ملائم، يتسم بالحيوية ويسعى لتحقيق استمرارية المشاهدة الحية بواسطة خاصية التمسرح أو "المسرحة"14.

والتي تعتمد على تبني كل أشكال التراث، ولعل أهمها مسرحة الحلقة، والتمسرح معطى إنجازيا، تولي اهتماما كبيرا، أولا للحكاية المسرحية، وذلك عن طريق استيحائها من مادة تاريخية أو تراثية أو أسطورية، مع تقديمها باعتماد التقنية الغربية التي تركز على الجوانب التخيلية واللعبية للمسرح.

تحقق خاصية التمسرح (المسرحة) بالنسبة للفعل المسرحي بعدا جماليا وفنيا للنص المسرحي الاحتفالي، ويتجلى في جملة من التمظهرات يمكن تمييزها من خلال مستوى الفضاء المسرحي، وعلى مستوى الإشتغال التقني ولعب الممثل الاحتفالي، ليرتقي بذلك هذا البعد الفني إلى مستوى الكتابة الدرامية.

ومن ناحية ثانية تمثل (المسرحة) -باعتبارها تهتم بالتوجه إلى الكتابة الركحية- ثورة لتجاوز الكتابة المحاكاتية التي ظهرت في المسرح الأرسطي.

ويقول أحد النقاد متحدثا عن التمسرح الاحتفالي بأنه "يكشف نوعا من الانحياز إلى تأكيد خصوصية المشروع الاحتفالي بوصفه رؤية للمسرح، وبحثا عن تصورات جديدة لوظيفته وآليات اشتغاله على مستوى الكتابة الدرامية من جهة، والجماليات الركحية من جهة ثانية"¹⁴.

ونستنتج من خلال هذه المقولة أن التمسرح يشكل أحد أهم مظاهر جمالية الإبداع المسرحي الاحتفالي التي تفرز سلطة المخرج - المؤلف كما فعل الطيب الصديقي في أعماله (على غرار سيدي عبد الرحمن المجذوب، وأبو حيان التوحيدي). وهي حضور الكتابة النصية التي تعتمد على التصور المسبق للكتابة

الركحية، ويصفها عبد المجيد شكير بأنها. "...كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعتمد إلى تجاوز أدبية Littéarité هذه النصوص وتضمينها بخاصية التمسرح Théatralité حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصية يقوم عليها الانجاز المسرحي..."¹⁵.

لذا يتحقق الانجاز المسرحي - حسب رأي الباحث - بالنسبة للمسرح الاحتفالي من منطلق اعتبار النص المسرحي مشروع مسرحية يحتاج للعرض حتى يحققا معا هدف الحفل، وبهذا يتأسس التمسرح الاحتفالي وفق منظومة شاملة تسعى لخلق خطاب مسرحي حدائي يقرب بين هوية الممارسة المسرحية (الأرسطية والملحمية) وخصوصية الإنسان العربي.

واستنادا إلى هذا التنافر سعى رواد المسرح الاحتفالي وعلى رأسهم "برشيد" و"الطيب الصديقي" في المغرب الأقصى، وولد عبد الرحمن كاكي في الجزائر، إلى جانب عز الدين المدني بتونس " إلى إعادة النظر في المرتكزات النظرية والجمالية التي يتأسس عليها مفهوم التمسرح الغربي بغاية تأسيس شروط المغايرة والاختلاف عبر مشروع يضمن استنبات صيغة مسرحية قائمة على مواصفات جديدة للعرض والنص المسرحيين بغية تجاوز المفهوم الكلاسيكي للكتابة الدرامية لبناء فعل مسرحي قائم على التواشج بين الفرجوي والأدبي"¹⁶.

بحيث تتحقق الفرجة في المسرح الاحتفالي من خلال قوة فعل التمسرح التي تجمع بين النص الدرامي من جهة والعرض المسرحي بأنساقه وعلاماته (الصوتية، والحركية، والسمعية) من جهة ثانية.

والنص الدرامي في التمسرح الاحتفالي حسب عبد الكريم برشيد "ليس مسرحية وإنما هو مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة. فالشيء في الاحتفالية لا ينظر إليه في سكونيته ولكن في حركيته. وبهذا فإن المسرحية ليست النص، ولكن ما يمكن أن يصير إليه هذا النص"¹⁷.

ويحقق النص المسرحي الاحتفالي فرجة تتصل بالمتلقي وتستند لخصوصية التمسرح الاحتفالي، بواسطة جاذبية الحوار واللغة المسرحية بغية الوصول لتجسيد أهداف العملية الإبداعية، والتي تتمثل في الحرية والتلقائية والتحرر.

ولابد من الإشارة هنا، إلى مسألة تتعلق بقراءة مضمون النص، ثم قراءة العرض (المشاهدة) ويقول عبد الرحمن بن زيدان: "إذا كانت الفرجات *المقدمة على الركح - في مختلف المدن المغربية- لم تخضع للقراءة من الداخل، وإحالة هذا الداخل على مرجعياته في الخارج، فإن هذا الطموح يعتبر إرهابا لتحديد طريقة التعامل مع هذه الفرجات، وبحثا عن

مكوناتها الفكرية والفنية داخل اللحظة التاريخية التي تتحرك فيها كفضاء زمني متواشج مع مكانه ومع الإنسان الموجود فيها"18.

يتبين لنا من خلال رؤية "بن زيدان" العميقة لتجربة المسرح المغربي، قبل وأثناء بروز تيار الاحتفالية فهو ينظر للمسرح بأنها الوسيلة التي ترصد العلاقات الجدلية بين الإبداع والأعمال الفنية من جهة، وبين المذاهب الفلسفية التي تركت بصماتها على المسرح المغربي ككل، ومنه المسرح الاحتفالي فطبيعة دراساته النقدية هي استجلاء لعلاقة المسرح بواقعه الاجتماعي.

وعليه فإن التمسرح الاحتفالي (تحقيق الفرجة المسرحية) يؤمن أن النص الدرامي لا تتشكل أبعاده الحقيقية إلا إذا ارتبط بالعرض المسرحي، كون النص يخضع للتفكيك والتفجير كما وصفه عبد الكريم برشيد وذلك بإخراج ما فيه من حيوية وحرارة وآنية19، وكل هذا يتحقق بما مدى توفر شروط الانجاز وفضاء العرض.

وإذا سلمنا أن التمسرح الاحتفالي يفتح على مستوى المتن الحكائي على التراث والأسطورة والواقع فإنه بالضرورة يحاول تكسير ديمومة الكتابة الخطية بالارتكاز على تقنية المسرح داخل المسرح.

أو المسرح الإرتجالي الذي اشتهرت به كوميديا ديلارتي (كارلوجولدوني*) و"بيرانديلو" (1867/1936) الذي أسس هذا المسرح لتحرير الممثل من ارتداء الأقنعة التقليدية (الإلتزام بقديسية النص كما وضعه المؤلف)، ويرى حسن المنيعي أن توظيف هذا الأسلوب يعمل على "تحقيق قطيعة مع المسرح الغربي التقليدي عن طريق ابتداء نص حركي متعدد فيه المحكيات والترسيمات الركحية التي تساعد الكاتب على الانفلات من سيطرة النظام الزمني المنطقي"²⁰.

والباحث لا يقف إلى جانب الناقد حسن المنيعي بخصوص قضية الانفلات من سيطرة النظام الزمني، بينما يقف مع غيره كون أن هذا الانفلات "...ينبع بالأساس من طريقة توظيف التراث واستثمار الأسطورة، ذلك أن النص الدرامي الاحتفالي يحافظ على بنية الأسطورة وفضاءاتها الزمانية والمكانية، ويدمجها في اللحظة الحاضرة بشكل تتفي معه الخطوط الفاصلة بين الواقع والمتخيل والحاضر والماضي"²¹.

وذلك مثل شخصية ابن الرومي، وامرئ القيس التي تمثل شخصيات تراثية، والتي تتجسد كذلك كنماذج تحاكي الشخصيات (الإنسان) العربية التي تعيش حالات الاغتراب في واقع حدائي يشعرها باستمرار بتخلفه وعجزه عن تحقيق انتمائه، وبالتالي تأسيس هويته كمطلب تاريخي، ومعطى حضاري.

وبهذا يمكن القول أن خاصية التمسرح، وطابع الفرجة لا يتحققان إلا بتجانس النص المسرحي (النص الدرامي) كمشروع لا يكتمل إلا بتحقيق العرض لغايته، وهما معا يشكلان مرجعية يستند عليها المسرح الاحتفالي والاحتفالية.

الهوامش:

1. محمد نديم معلا، وجوه واتجاهات في المسرح، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سلسلة الدراسات (6)، 2009، ص 14/12
2. جامع الفنا، فرجة الأجيال، تأليف جماعي، أعمال الندوة الفكرية لمهرجان مراكش الدولي للمسرح، الدورة السابعة (12-17 ماي)، 2011، ص 52
3. أحمد إبراهيم، الدراما والفرجة المسرحية، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، ط1، 2006، ص 221-222.
4. محمد عزام، مسرح سعد الله نوس، بين التوظيف التراثي والتجريب الحداثي، منشورات دار علاء الدين للنشر والتوزيع، دمشق، سوريا، ط2، 2008، ص 249
5. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، (سلسلة دراسات الفرجة، 14)، ط1، 2011، ص 11.
6. خالد أمين، رهانات دراسات الفرجة بين الشرق والغرب، نقلا عن السرديات وفنون الأداء، الملتقى العلمي (18-19-20-21 أكتوبر 2010)، محافظة المهرجان الدولي للمسرح، الجزائر، 2011، ص 130.
7. غنام غنام، الفرجة فضاء مسرحي، ودراماتورجي، نقلا عن السرديات وفنون الأداء، م س، ص 79-80
8. ينظر، غنام غنام، الفرجة فضاء مسرحي ودراماتورجي، م س، ص 81

* لقد ظهرت الفرجة كتخصص قائم بذاته في الستينات والسبعينات من القرن الماضي، نتيجة موقف النقد من رؤية أرسطو للعرض المسرحي، كونه ينفي استقلالية العرض عن فن الدراما الشعرية، إلى جانب رؤيته لخيال المؤلف باعتباره أدبيا ناهيك عن اختزاله للعرض المسرحي ضمن خانة الثقافة الشعبية وقد تبوأ دراسات الفرجة مكانة أساسية في المجالات الانثروبولوجية، والفلكلورية، والمسرحية على حد سواء، ينظر، خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، مس، ص 12

9. عز الدين بونيت، الفرجة في المتخيل اللغوي العربي، نقلا عن كتاب الفرجة، (تأليف جماعي)، منشورات المركز الدولي لدراسات الفرجة، طنجة، 2011، ص 107

10. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، م س، ص 12-13

11. خالد أمين، م ن، ص 100

* من أهم الباحثين في مجال دراسات الفرجة نجد حسن المنيعي، عز الدين بونيت، خالد أمين، حسن يوسف...¹ ينظر، خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، م س، ص 100.

12. خالد أمين، م ن، ص 14.

* نعني بالمسرحة Théâtralisation وهي تمثل شكل من أشكال الإعداد الدراماتوري، حسن يوسف، من المحاكاة إلى التمسرح، قراءة في مسار النص المسرحي بالمغرب، مجلة الثقافة المغربية، العدد الثامن (ملف المسرح المغربي)، المغرب، ماي 1999، ص 16.

13. محمد محبوب، المسرح المغربي أسئلة ورهانات، أورانجي للطباعة والنشر، ط1، 2011، ص 115.

14. عبد المجيد شكير، جمالية الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، د ط، د ت، ص 25.

15. محمد محبوب، المسرح المغربي أسئلة ورهانات، م س، ص 116

16. البيان الثالث للاحتفالية ضمن كتاب «المسرح الاحتفالي» عبد الكريم برشيد، م س، ص 109.
- * من أهم الفرجات التي تمثل الأشكال المسرحية المغربية نذكر: الحلقة، البساط، سيدي الكتفي، سلطان الطلبة تمثل تراث في وفلكلوري ينظر حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، م س، ص 20-36.
17. عبد الرحمن بن زيدان، كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، دار إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، ط1، 85/1986، ص 05
18. من أهم هذه المذاهب الفلسفية تلك الدعوات التي اهتمت بالعرض المسرحي على حساب النص، وأهمها أرطو ومسرح القسوة، جان فيلار، جان جاك روسو... الخ سبق ذكرها في مصادر المسرح الاحتفالي، ولكن فيما يخص النص المسرحي، فإن الدعوة إلى النصوص المفتوحة، واستغلال فرص الارتجال في التأليف، تظل قاسما مشتركا بين المسرح الاحتفالي ومسرح القسوة، فأرطو يلح على ألا نتقيد بنص مسرحي جاهز، إذ ينبغي أن يعتمد العرض تيمات وأحداث من نصوص معروفة لأن خصوصية الفضاء المسرحي تقتضي هذه المرونة، تماما كما في المسرح الاحتفالي حيث يصبح النص مجرد مشروع قابل للتغيير والتطوير فلا شيء جاهز فيه لأنه كائن حي ينمو ويتطور. ينظر، مصطفى رمضاني، مصادر التنظير في المسرح المغاربي، م س، ص 74.
19. ينظر، عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 160.
- * كارلو جولدوني شاعر ومؤلف مسرحي ايطالي (1707-1793)، يتعبر نقطة تحول في تاريخ الكوميديا الايطالية.
20. حسين المنيعي، المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، فاس، 1994، ص 59.
21. محمد محبوب، المسرح المغربي أسئلة ورهانات، م س، ص 122.