

تجربة الفضاء المفتوح في المسرح المغاربي



Experience the open space in the Maghreb theater

أ. خوجة بوعلام*

تاريخ الاستلام: 27-02-2019 / تاريخ القبول: 29-09-2019

التعريف الرقمي للمقال: DOI 10.33705/0114-023-002-013

الملخص: شهد المسرح العالمي موجة تمرد على العلبة الإيطالية، ويتناول هذا البحث التجارب المسرحية المغاربية التي اشتغلت على الفضاء المفتوح، وذلك من خلال ثلاثة مسرحيين حاولوا التأسيس للمسرح خارج العلبة الإيطالية، ليتوصل البحث الى أن هذه التجارب أنتجت على مستوى الفضاء المسرحي شكلا هجيناً بين السردية الغربية والسردية العربية.

كلمات مفتاحية: فضاء مفتوح؛ تراث؛ عرض احتفالي؛ حلقة؛ مغاربي.

Summary: The universal theatre witnessed a rebelling wave against the Italian box, this research deals with the major Maghrebian theatrical experiences that manage to work on the open space theatre, and this is due to directors who tend to create a theatre that is completely outside the Italian box .at the end this research finds out that this theatrical experiences has produced a hybrid form of theatre that is between the western narratives and the eastern one.

Key words: open space, heritage, ceremonial spectacle, halqa Maghrebian.

* ج. وهران 1، الجزائر، البريد الإلكتروني rezaubusi@yahoo.fr (المؤلف المرسل) تحت إشراف

الأستاذ إميمون بن براهيم

1. **مقدمة:** لقد سيطرت اللعبة الإيطالية على العرض المسرحي منذ عصر النهضة وفرضت قواعدها الجمالية إلى يوم الناس هذا، حيث بنت جدارا وهميا فصل بين فضاء العرض وفضاء التلقي، وعمقت التراتبية الاجتماعية داخل صالات العرض، وقضت بذلك على مبدأ الديمقراطية الذي امتاز به المسرح الإغريقي. كما فقد المسرح في أحضان لعبة الإيهام الحميمة التي كانت تجمع بين المتلقي والممثل وفقد الفضاء المسرحي المرونة التي كان يمتاز بها قبل أن تخنقه الجدران الأربعة.

فكان لابد من التفكير في شكل مسرحي يبعث هذه الحميمية من جديد، ويمنح للعرض المسرحي مرونة أكثر، ويستفيد من التأثير الجمالي والنفسي والاجتماعي التي تحدثها الأماكن المفتوحة، ويتغلب على هيمنة رأس المال والمؤسسة الرسمية على المسرح.

فظهرت تجارب مسرحية قادها مجموعة من المسرحيين مثل "أدولف أيبا" الذي كان من الأوائل الذين دعوا إلى التخلص من المسافة الفاصلة بين الخشبة والجمهور ودعا إلى خلق مكان موحد، و"برخت" الذي دعا إلى كسر الجدار الرابع الذي يفصل بين فضاء العرض وفضاء التلقي، وبتربروك والذي رأى أن المسرح التجاري أصبح يواجه أزمة خطيرة حيث سيطرت عليه المادة والتقنية، فدعا إلى الفضاء الفارغ، وأما "أنطونان أرتو" فقد دعا إلى ضرورة إحداث قطعة مع اللعبة الإيطالية التي نفت عن المسرح وظيفته الفنية، واقترح بدائلها الكنائس والمعابد والأماكن المقدسة، أما "غروتوفسكي" فقد حاول أن يدخل المتفرج داخل العرض... وكان هم هذه التجارب كلها الخروج على اللعبة الإيطالية.

وامتدت موجة التمرد على اللعبة الإيطالية إلى الدول المغاربية، فظهرت تجربة علولة في الجزائر، تجربة الطيب صديقي في المغرب وتجربة عز الدين المدني في تونس. فهل استطاع هؤلاء المسرحيون أن يؤسسوا لفضاء مسرحي يتمشى وثقافة المتلقي في البلدان المغاربية؟

2. **عبد القادر علولة وفضاء الحلقة:** بغية الانعتاق من فضاء اللعبة الإيطالية ظهرت تجارب مسرحية في الجزائر بحثت عن فضاء بديل ومن أهم هذه التجارب تجربة فرقة مسرح البحر حيث يتحدث قدور النعيمي أحد مؤسسي هذه الفرقة عن تجربة مرّ بها وهو في إيطاليا حيث كان في أحد أسواق روما وشاهد سينمائيين يلتقون مشهرا من فيلم فشدت هذه العملية انتباهه ولم يستطع المغادرة بعد أن أحسّ باللذة والفضول وقد وجد فيها مثالا للعرض الذي يلبي علاقة بناءة بين المتفرج والعرض المسرحي.

وقد تكونت فرقة مسرح البحر سنة 1968 من مجموعة الشباب الذين بحثوا عن مسرح جديد ومعاصر من حيث الشكل والمضمون وقد أعلنوا عن أفكارهم في بيان خاص، واعتمدت فرقة مسرح البحر في عروضها على الحلقة وكان الممثلون يدخلون في حوار مع الجمهور ويطلبون الدعم والمآزر بغية تحويل المتفرج من حالة السلبية التي عرفها المسرح الأرسطي إلى حالة المشاركة، والحلقة في مسرح البحر لم ترق إلى مفهومها عند علولة بل كانت مجرد تحلق دائري، فنص مسرحية "جسمي صوتك وفكره" *mon corps ta voix sa ponser* وهو نص من تأليف جماعي لهذه الفرقة يشرح الجانب السينوغرافي للمسرحية وكيف استلهم من تراث الحلقة والمداح لقد أصبح المتلقي مع فرقة مسرح البحر جزءا من الفرقة المسرحية استطاعت هذه التجربة كسر الجدار الرابع وإخراج العرض المسرحي من عمارة اللعبة الإيطالية.

كما تعتبر تجربة كاكي رائدة في التمرد على فضاء اللعبة الإيطالية فقد أخذ كاكي الحلقة من الأسواق حيث فضاؤها الطبيعي ووظفها في المسرح وكان طبيعياً أن تحتل الثقافة الشعبية مكاناً هاماً في أعمال كاكي المسرحية، فهو ابن "تجديد" العي الشعبي، حيث قضى طفولته متنقلاً بين الأحياء الشعبية، وعاش في مجتمع تقليدي غالبية سكانه في الريف يمارسون الرعي والفلاحة، حيث الشعر الملحون وأقوال المداحين والأمثال الشعبية الوسيلة البارزة للإقناع والتعليم، وقد فهم كاكي هذا الواقع فاهتم بالثقافة الشفوية والشعر الملحون وحكايات المداحين في مسرحه، وهو بذلك لم يشذ عن كتاب المسرح في تلك الفترة، فالمسرح الجزائري ارتبط منذ البداية بدوق الجماهير الشعبية، وكان مسرحاً غير نخبوي بعيداً عن رجال الأدب، مما أدى بكاكي الاتجاه إلى الاقتباس الذي أخذ أشكالاً مختلفة، حيث أن في بعض الأحيان لم يبق من المسرحية المقتبسة إلا عقدها أو هيكلها العام.

وعمد كاكي إلى إيجاد الوسيط الفني الذي حوّل اللغة إلى صورة مجسدة على خشبة المسرح، تدليلاً منه على أن المسرح هدفه العرض أولاً، ولهذا تلعب الحركة والإيماءات دوراً في اختزال الكلام المطول، فقد ارتبط مسرح كاكي بالتراث الشعبي وما يستلهم من الخرافات والحكايات الشعبية، والقصص التاريخية، فكانت مسرحياته لوحات تاريخية وأسطورية متميزة بالبعد الإنساني، واستطاع بذلك أن يصل إلى أشكال مسرحية مشبعة بالتراث استطاع من خلاله أن يعبر عن مشاكل عصره وقضايا مجتمعه، وإدخال القديم بالحديث

وتلويته بلباس جديد، ومن هنا تفهم رغبة كاكى في الاستفادة من المداح والقوال ونقلهما من السوق فضائهما الطبيعي إلى الخشبة.

أما مسرحيات كاتب ياسين فقد تميزت بالانفتاح على الفضاءات الشعبية وخاصة فضاءات العمال كالمصانع متأثراً بالمسرح البراختي في كسر الإيهام والخروج من العلبة الإيطالية، وقد تأثر كاتب ياسين ببراخت الذي كان بوابته لولوج المسرح خاصة بعد لقائهما بباريس سنة 1954، وكان مسرحه موجهاً للطبقة العاملة حيث كانت خلفيته الإيديولوجية ترفض ارتباطه بالمسرح البرجوازي، وقد أدى مجموعة من العروض المسرحية في أرصفة ميناء الجزائر، كما كانت له تجربة مع فرقة "مسرح البحر" سنة 1968 في مسرحية "الرجل ذو النعل المطاطي" والتي كانت تصف نضال الشعب الفيتنامي ضد قوى الهيمنة والاستعمار.

إذا كان رولان بارت (Roland Barthes) تحدث عن لذة النص، فإن آن أبرسفيلد تتحدث عن لذة المشاركة "لذة المشاركة ولذة السخرية ولذة الضحك ولذة العلم والمعرفة"¹ (جازية ميراث 2013)، وقد انتبه علولة* إلى أهمية إشراك الجمهور، وإلى ضرورة كسر الإيهام وتحطيم الجدار الرابع، وبالتالي التمرّد على القالب الأرسطي متبعاً بذلك خطوات براخت الذي كان يرى فيه الأب الروحي، حيث حاول إحداث قطيعة مع تشخيص الحركة بالمعنى الأرسطي كما ورثه المسرح الجزائري من المسرح البرجوازي والكولونيالي "إننا نريد إحداث قطيعة مع المشاهد المتلصص Voyeur نريد إدماج المشاهد في عرضنا المسرحي، إدماجه كعنصر واعي وفي موقف دياكتيكي إننا نريد مساءلته"² (سمير بوعناني 2018)، وقد زاوج علولة بين المسرح الشعبي والمسرح الكلاسيكي من خلال حكايات مستوحاة من الواقع المعيش للمتلقّي³ (Bouziane Benachour 2005). حيث تميزت تجربة علولة بالعودة إلى التراث والبحث فيه عن الأشكال القابلة للتمسرح، وارتبط مسرحه بالبيئة الجزائرية "فالراوي يكتسي- عنده أبعاداً جديدة لم تكن موجودة في المسرح البراختي"⁴ (جازية فرقاني 2012)، وقد تمكن علولة من إيجاد شكل جديد لخطابه المسرحي، من خلال انتزاع الحلقة من فضائها الطبيعي، وتوظيفها جمالياً في مسرحه والارتكاز عليها في رؤيته الإخراجية للخروج من العلبة الإيطالية التي تفرض على المتلقّي بعداً أحادياً موجهاً متحكماً فيه، بينما تتيح الحلقة تعدد الأبعاد perspectives des Multiplication⁵ (لخضر منصوري 2012) حيث لا يمكن التحكم في زاوية الرؤية عند المتلقّي. وقد لاحظ علولة أن الجمهور الجزائري

يتميز بعادات فرجوية مختلفة عن الجمهور الغربي، يقول علولة "في خضم هذا الحماس وهذا التوجه العام نحو الجماهير الكادحة، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته فقد كانت للجماهير الريفية الجديدة أو ذات الجذور الريفية تصرفات خاصة بها اتجاه العرض المسرحي فكان المتفرجون يجلسون على الأرض ويكونون حلقة... وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيهما الجالسين إزاء الخشبة كان من الواجب تحريره"⁶ (عزوز بن عمر 2010) فكان لابد من التفكير في شكل جديد يتمشى وسلوك المتلقي الجزائري.

وقد حوّل علولة القوال في الحلقة إلى جوقة كاملة كما في مسرحية "الأقوال" حيث تناوب أعضاء الفرقة على سرد الحكاية، وأضاف إلى القوال ممثلين آخرين يحملون الحكاية وبذلك اقترب عرض الحلقة من الاحتفال الديتريمي⁷ (ادريس قرقرة 2009) وانتبه علولة إلى خصوصية المتفرج في الجزائر عندما كسر الفلاحون الجدار الرابع في عرض مسرحية المائدة سنة 1973، يقول علولة حين قدم هذه المسرحية "هناك أولاً تجربة شرعنا فيها منذ زمن وكان مصدرها نوع من النشاط عمّر في بلادنا، الحلقة والمدّاح... استقبلنا المتفرجين في الرّكح لعبنا في الهواء الطلق غيرنا ملابسنا أمام العيان جلس المتفرجون حول الممثلين ممّا ذكرنا بالحلقة"⁸ (برزوق مشكور 2014).

واتجه علولة بتفكيره نحو البحث عن شكل يراعي المتلقي الجزائري، الذي ليس تراجيديا ولا كوميديا ولا تراجيدوكوميدي، إنّما يجمع كل هذه الخصائص والحالات شكل يجمع الغناء والرقص والتّمثيل إلى جانب الرواية والقصص العجائبي، شكل لا يخضع كلياً للقالب الأرسطي⁹ (جميل الحمداوي 2012).

لقد أسّس علولة لمسرح يحمل خصائص الثقافة الجزائرية أبطاله شخصيات بسيطة تناضل من أجل التغيير، لغتها لغة بسيطة مفهومة، تيماتها من الحياة اليومية للمتلقي في شكل حلقي ضارب في ثقافة المجتمع، وبذلك وضع اللبنة الأولى لتجربة مسرحية كان يمكن أن تؤسس لمسرح جزائري أصيل، إذا ما أضفنا له تجربة ولد عبد الرحمان كاكّي الرائدة. ولكن رغم جهود علولة في مسرح الحلقة، لم يستطع أن يعطي تصوّراً هندسياً لمعمار مسرحي يوافق روح الحلقة، ويجيب عن السؤال الجوهرى ماذا تفعل عندما يحيط بك الجمهور من كل جهة؟ فمعظم مسرحياته عرضت في اللعبة الإيطالية التي عمل جاهدًا للخروج منها، ووضع

الحلقة داخل اللعبة الإيطالية أعطى شكلاً هجيناً، جعل من فضاء الحلقة فضاء ثانوياً، وبقي فضاء اللعبة الإيطالية الأساس في العرض المسرحي وهذا ما لم يستطع علولة التخلّص منه .

3. **الطيب صديقي والفضاء الاحتفالي:** استمد المسرح الاحتفالي أفكاره من المسرح الاغريقي، ودعوات جان جاك روسو الذي نادى إلى الحفل الجماعي، كما تأثر بكتابات أرسطو الباحث عن المسرح الطّقوسي، وجان فيلار الذي أسهم في إخراج المسرح إلى السّاحات والكنائس، وتعتمد الاحتفالية على خلطة المفاهيم التقليديّة من خلال تصوّر فكري متكامل وتسعى الاحتفالية إلى تأسيس مسرح يقوم على المكونات الشّعبيّة الموجودة في الحضارة المغربيّة وترى الاحتفالية أنّ الاحتفال فعل إنساني واع ومسؤول وحر حيث الإنسان كائن احتفالي بالفطرة، ولكنّ الفطرة غير كافية حيث يجب تغذيتها بالثقافة والتّفكير.

وتعتبر الاحتفالية أكثر التجارب انفتاحاً على مستوى الإخراج، حيث دعت إلى الوحدة والاتّحام بالنّاس، فالمرشح في نظر عبد الكريم بالرّشيد ولد عارياً وشفافاً لا حواجز بينه وبين المتلقّي، وقد رأت الاحتفالية أنّ اللعبة الإيطالية أهملت وهُمشت المتلقّي وبالتالي لابد من التّمرّد على هذه الخشبة والخروج بالعروض إلى الهواء الطّلق حيث يتحوّل المتلقّي إلى عنصر مبدع وفاعل ومشارك في العرض المسرحي وتذوب الفوارق الاجتماعيّة والطّبقيّة ويتأسّس لقاء حميمي بين الممثل والمتلقّي وبالتالي تتأسّس فرجة احتفالية، ففي المسرح الاحتفالي حيث ما اجتمع النّاس يجب أن يكون هناك المسرح، ولكنّ رغم كل هذا التّنظيم فقد قدمت الاحتفالية معظم مسرحياتها في مساح اللعبة الإيطالية نظراً للظروف الأمنيّة التي تخشى التّجمع في الشّارع.

ويمكن تحديد بعض نقاط الضّعف في التّنظير الاحتفالي فيما يخصّ الفضاء المسرحي:

أ- أنّ الفضاء المسرحي الذي اقترحه برشيد بقي مشروعاً، حيث يصعب تطبيقه بالمواصفات التي أرادها صاحب الاحتفالية.

ب- أنّ الدّعوة إلى نهج أسلوب الدّيالكتيك على المسرح لخلق جدليّة التّواصل بين الممثل والمتفرّج صعبة المنال، حيث مازال هذا الجمهور لم يمتلك ثقافة المشاهدة.

ت- افتقار المسرح المغربي إلى الممثل بمواصفات الاحتفالية، ممّا جعل المسرح الاحتفالي في موقف صعب.

يعتبر الطيب صديقي * أول مسرحي مغربي فكر في التحرر من قيود اللعبة الإيطالية متأثراً بنصيحة أستاذه جان فيلار الذي نصحه عندما أنهى تكوينه في فرنسا بنسيان ما شاهده في فرنسا وأن يحتفظ في ذاكرته بالتقنية فقط، وأن يتعلم الفن الصحيح من شعبه¹⁰ (أحمد شرعي 2011)، وقد حاول الطيب صديقي الهروب من اللعبة الإيطالية مردداً جملة الشهيرة "هذا مسرح بلا جمهور، وهذا جمهور بلا مسرح تلك إذا معادلة صعبة، هل يكون ذلك بالخروج بالمسرح من المسرح"¹¹ (عبد الكريم برشيد 1985)، وقد قام الطيب صديقي بتقديم مسرحياته في الأسواق والملاعب الرياضية وأمام أبواب المدن التاريخية مثل عرض مسرحية "معركة المخازن" التي تدور أحداثها حول معركة بين الجيش المغربي والجيش البرتغالي، ومسرحية "مولاي إسماعيل"، ومسرحية "سلطان الطلبة"، حيث أسس ما يعرف بالمسرح الجوال، وهو مسرح عبارة عن خيمة كبيرة تقدم فيها العروض، وألحقها بمكتبة عامة، وبحديقة للحيوانات صانعا بذلك عالماً سحرياً وعجائبياً.

لقد أعد الطيب صديقي وأخرج نحو عشرين مسرحية من المسرح العالمي لكتاب مختلفين مثل موليار، غولدوني، بيكت، يونيسكو وغيرهم من المسرحيين العالميين ولكن هذا التعامل مع المسرح الغربي لم يجعله أسيراً للنظرة الغربية للمسرح، بل راح يبحث عن مسرح بديل في الثقافة الشعبية المغربية، وكأن مروره بالتجربة الغربية كان ضرورياً للتعرف على آليات المسرح الغربي من أجل الهدم وإعادة البناء، بغية التأصيل للفن المسرحي في الثقافة المغربية.

وقد قام بعد ذلك بإخراج مجموعة من الأعمال المسرحية مثل (سلطان الطلبة) (النور والدّيجور)، (الحراز)، (ألف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) "وقد عمد صديقي إلى توظيف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية والحكايات الشعبية مما جعله يحول كل نص مسرحي مهما كان موضوعه موعلاً في التاريخ إلى فسحة للترفيه"¹² (لخضر منصوري 2017) وقد ساعده تنوع التراث المغربي على ذلك.

وعمد الطيب صديقي إلى المزاجية في تجربته الإخراجية بين المناهج الإخراجية يقول الطيب صديقي "أنا لا أملك منهجاً واحداً ثابتاً في الإخراج المسرحي لأنني لا أملك نظرة واحدة للوجود وللحياة وللفن"¹³ (لخضر منصوري 2018). يرى بعض النقاد في تجربة الطيب صديقي الخاصة في المسرح الجوال استنساخاً لتجربة فيرمان جيميه الذي ذهب بقطاره إلى

المناطق البعيدة من أجل عرض مسرحياته¹⁴ (أحمد شرقي 2012)، وعمد صديقي الى نقل هذه التجربة.

ولقد مكّنت تجربة الطّيب صديقي من التّخلص من قيود الايهام، وبالتالي من قواعد المسرح الأرسطي وتحرره من العلبة الإيطالية (وتخلّص من خلالها من قواعد الايهام وضوابط العماريّة المغلقة، لينفتح على فضاء يكتسي-أبعاداً هندسيّة تخول للممثّلين مرونة الحركة، وتوفّر الشّروط الجماليّة والمعطيات التي تتيح استثمار الجسد داخل فضاء الرّكح)¹⁵ (محمّد أديب السيلاوي 2010)، واشتغل الطّيب الصّديقي على التّراث فمن المادة التّاريخية استمد موضوعات مسرحياته (المغرب واحد)، (المولاي إدريس)، (معركة الملوك الثلاثة)، واعتمد كذلك في مسرحه على الأشكال الفرجيّة ذات العمق التّراثي فكانت مسرحيّة (سيدي عبد الرّحمان المجدوب) ومسرحيّة (الحراز) "ليعود إلى الأشكال التّراثيّة العربيّة، التي تقوم على المحاكاة والتّمثيل، وعلى التّقالييد والأساطير والحكايات وكل ما هو تراث متداول"¹⁶ (محمّد أديب السيلاوي 2010)، وقد اعتمد وركز الطّيب صديقي على الممثّل الحكاوي الممثّل الذي يرقص

يغني يرتجل ويقوم بالحركات البهلوانيّة، إلّا أنّ عبد الكريم برشيد نظر بنوع من الرّيبة إلى تجربة المسرح في الفضاءات المفتوحة وفي الشّارع خاصّة حيث يقول "أي مسرح هذا الذي يمكن أن نقدّمه في الشّارع؟ إنّ المجتمع العربي ليس هو المجتمع الغربي إنّ المسرح تظاهرة واحتفال، وهذا الفعل خطير خاصّة عندما يصبح في الشّارع"¹⁷ (جميل الحمدوي 2004) ورأى برشيد في مسرحيات الطّيب صديقي استعراضات محايدة وبريئة للتاريخ وهي إن حققت التّجمهر لكنّها خاليّة من الموقف.

ويمكن القول إنّ جهود الطّيب الصّديقي أنتجت مسرحاً شعبياً قائماً بذاته، وأسست لمسرح مغربي يعتمد على المادة التّراثيّة، وأسهمت في خروج المسرح من فضاء العلبة الإيطالية إلى فضاءات مفتوحة كالأسواق والسّاحات العموميّة كما هو الحال في مسرحيّة "ديوان سيدي عبد الرّحمان المجدوب" حيث تدور أحداث المسرحيّة في ساحة جامع الفنا بمراكش على مستوى النّص وفي السّاحات والأسواق على مستوى العرض ولكن لم يثمر ما قام به من جهد في ميلاد تصوّر مكتمل حول فضاء للعرض يحمل الخصوصيّة المغربيّة ويبدو أنّ عمله كان استنساخاً لتجارب غربيّة.

4. عز الدين المدني وفضاء الديوان: يمكن اعتبار عز الدين المدني* من أهم المؤلفين المسرحيين التونسيين الذين دعوا إلى ضرورة التمرد على العلبة الإيطالية باتجاهه إلى التراث والبحث فيه عن النموذج الأقرب للإنسان العربي كتابة وإخراجاً "ومن هنا فقد كتب عز الدين المدني لمسرح عربي تراثي احتفالي يتجاوز بناية المسرح المغلقة من خلال ارتياد فضاءات تراثية جديدة تتسم بالأصالة والانفتاح والمشاركة الجماعية"¹⁸ (جميل الحمداوي 2012)، أما من حيث الكتابة فقد وظف تقنيات جديدة كالاستطرد، والذي يعني وجود مواضيع فرعية لها صلة بالموضوع الرئيس بالمسرحية وسرد نفس الحدث من زوايا مختلفة، وهو بذلك يقترب من الجاحظ كما في كتابه (الحيوان) و(البيان والتبيين) "ويعمد عز الدين المدني إلى تحديد مواصفات هذه الفنية النموذج انطلاقاً من استعراض معاني الاستطرد المتعارفة منذ القدم والمتجلية في خروج الكاتب من محور الكلام -حسب عفواً الخاطر- وفي تداخل الروايات للحدث الواحد إضافة إلى إدماج التعليقات والتأويلات في متن الرواية ذاتها"¹⁹ (محمد المديوني 1993)، وقد أدت تقنية الاستطرد إلى تعدد وتنوع الأركاح على مستوى الإخراج، وتجلت قضية الاستطرد في مسرحية (ديوان الزنج) سنة 1972، وجاء في مقدمة مسرحية ديوان الزنج توضيح حول استعمال الفضاء المسرحي واستعماله جملة من العناصر:

أولها عنصر الاستطرد حيث يمكن هذا العنصر من تركيب العمل الدرامي تركيباً مرناً، ويمكن الكاتب من الانصراف عن فنيات المسرح الكلاسيكي.

ثانيها عنصر الاستطرد يستدعي حضور راوي وغالباً ما يكون الراوي متدخل في قلب المتن الحكائي للمسرحية.

ثالثها يقترح المؤلف في ديوان الزنج أن يقع استعمال أركاح متعددة لإخراج هذه المسرحية وذات أحجام وارتفاعات مختلفة، وأن تكون قدر الإمكان مندمجة مع الجمهور²⁰ (عبد الحليم المسعودي 2017). ولكن المنتبّع لهذا المقترح الأخير لا يستطيع معرفة هل هذا المقترح هو تصوّر سينوغرافي للمسرحية، أم أنّ الكاتب يتحدث عن شكل المكان المسرحي يستوجب الحديث عن المعمار.

ويبدو تأثر عز الدين المدني ببراخت جلياً وما تقنية الاستطرد التي وظفت في نصوصه إلا من أجل كسر الإيهام، الذي يقوم عليه المسرح الأرسطي وذلك بمد جسور التواصل مع المتلقي "ليصبح هذا الجمهور عنصراً فاعلاً في اللعبة المسرحية كما فعل براخت في مسرحه"²¹ (جائزة فرقاني 2012)، لقد عاد عز الدين المدني إلى التراث عودة واعية ولم يتعامل معه بقدرسيّة، ولكن أعاد قراءته وامتلاكه، وصحح ما سجل فيه من أخطاء وتجاوزات فالحلاج عند عز الدين المدني ليس هو الحلاج عند بعض المؤرخين وبذلك عرى المؤرخ ووضعه أمام الجمهور ليحاكمه.

6. خاتمة: ويمكن القول أن المسرح المغربي شهد تجارب متفاوتة من حيث النضج والاكتمال، حاولت كلها إيجاد فضاء بديل للعبة الإيطالية التي كان يحسّ فيها المتلقي المغربي بالغربة والاستيلاء، فلجأت هذه التجارب إلى الأشكال الفرجوية وإلى التراث بغية البحث عن فضاء يختلف عن فضاء اللعبة الإيطالية من أجل التأسيس لمسرح يختلف في الشكل والمضمون عن المسرح الغربي، إلا أن هذه التجارب لم تستطع في مجملها أن تؤسس لذلك وتطرح تصوّراً لفضاء مسرحي من حيث البنية يجب عن سؤال طرحه علولة يوماً ماذا تفعل عندما يحيط بك الجمهور من كل جهة؟ وأنتجت هذه التجارب شكلاً هجيناً بين الثقافة الغربية والثقافة العربية ويعود ذلك لعدم نضجها واكتمالها باعتراف روادها أنفسهم.

الهوامش:

1- جائزة ميراث - الحلقة فضاء لتلقي المسرح - مجلة الحياة المسرحية - العدد 84/85 - وزارة الثقافة السورية - 2013 - ص 125.

* عبد القادر علولة (1939 - 1994) كاتب ومخرج مسرحي جزائري من أهم أعماله الأقوال، اللثام الأجواد.

2 - سمير بوعناني - تجربة مسرحية المائدة وإرهاصات مسرح الحلقة عند عبد القادر علولة - مجلة فضاءات المسرح - العدد 7 - سبتمبر 2018 - ص 83.

3-Voir bouziane ben achour - le theatre une histoire d'étapes- dar elgharb - algerie - 2005 p186.

4 جائزة فرقاني - تجليات التراث في المسرح العربي - منشورات مخبر أرشفة المسرح الجزائري - جامعة وهران - ط1 - 2012 - ص 291.

5 ينظر: لخضر منصوري - المظاهر الأرسطية في مسرح علولة - مجلة الكتاب العربي - العدد 87 وزارة الثقافة والإعلام الكويت - 2012 - ص 197.

6 عزوز بن عمر - سينوغرافية وإشكالية المكان في المسرح الجزائري - كلية الآداب جامعة وهران - 2008 - ص 280.

7 ينظر: ادريس قرقوة - مسرح الحكاية في الجزائر من الحلقة إلى العلبة الإيطالية المسرح الإفريقي بين الأصالة والمعاصرة - وقائع الملتقى الدولي - جويلية 2009 الجزائر - ص 80.

8 برزوق مذكور - الخطاب المسرحي الجزائري بين جمالية التلقي وظاهرة الابداع أطروحة دكتوراه - كلية الآداب واللغات والفنون جامعة وهران - الجزائر 2014/2015 - ص 168.

9 ينظر: جميل الحمداوي - الفضاء في المسرح المغاربي - منشورات دار المعارف - المغرب - 2012 - ص 77.

* الطيب صديقي (1939 - 2016) مخرج مسرحي مغربي من أهم أعماله ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب، معركة وادي المخازين...

10 أحمد شرقي - أثر التجربة الفرنسية في المسرح المغربي - الطيب صديقي نموذجاً - الكتاب العربي - العدد 87 - م س - ص 178.

11 عبد الكريم برشيد - حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي - م س - ص 99.

12 لخضر منصوري - المسرح المغاربي ومسيرة البحث عن الذات - مجلة سوسيولوجيا وتجليات الخطاب - جامعة مولاي الطاهر سعيدة - الجزائر - العدد 03 - أبريل 2017 - ص 165.

- 13 لخضر منصوري - المسرح المغربي ومسيرة البحث عن الذات - م ن - ص 169.
- 14 ينظر: أحمد شرجي - أثر التجربة الفرنسية في المسرح المغربي - مجلة الكتاب العربي - العدد 87-2012 - ص 184.
- 15 محمد أديب السّيلوي - المسرح المغربي وجدلية التأسيس - منشورات مرسوم الرباط - المغرب - د ط - 2010 - ص 160.
- 16 محمد أديب السّيلوي - المسرح المغربي وجدلية التأسيس - م ن - ص 158.
- 17 جميل الحمداوي - الفضاء المسرحي المغربي بين صديقي ولعلج - مجلة الحياة المسرحية - وزارة الثقافة السورية - العدد 81/80 - ص 47.
- * عز الدين المدني (1938) من أعماله ثورة صاحب الحمار، ديوان الزّنج.
- 18 جميل الحمداوي - الفضاء في المسرح المغربي - منشورات دار المعارف المغرب - 2014 - ص 89.
- 19 محمد المديوني - إشكالية تأصيل المسرح العربي - بيت الحكمة - تونس - ط 1 - 1993 - ص 417.
- 20 ينظر: عبد الحليم المسعودي - المسرح التونسي - مسارات حداثة - الهيئة العربية للمسرح - الشارقة - 2017 - ص 143 / 144.
- 21 جازية فرقاني - تجليات التغريب في المسرح العربي - رشاد للطبع - الجزائر 2012 - ص 270.