الخصوصية الجمالية . كما انها يمكن ان تقيد الكثير من المحاولات الفنية الذي تسير بذات الاتجاه . و تعرف أيضا بإمكانات مصادرنا التراثية ، و احتفالتنا الشعبية و الدينية و قدرتها على اعطاء مادة صالحة للدراما . وتفتت مركزية الشكل الدرامي التقليدي الغربي ، و تعطي الفرصة للبحث عن أشكال عربية اصيلة للحقل المسرحي .

هدف البحث :

يهدف البحث الى :

1ـ التعرف على التقنيات التي استخدمها الصديقي في اهم عروضه المسرحية .

2ـ التعرف على مصادره المسرحية .

حدود البحث :

يتحدد البحث بأهم الأعمال المسرحية التي قدمها المخرج المسرحي (الطيب الصديقي) و الذي شكلت انطلاقة أساسية في فكره الاخراجي وهي :

أ ـ مقامات بديع الزمان الهمداني .

ب ـ ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب.

ج ـ أبو حيان التوحيدي.

الإطار النظري

نصيحة جان فيلار

يبدو أن 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)(11:ص85).

ان هذه النصيحة تذكرني بحكاية (أبو نواس) و(خلف الاحمر) عندما ذهب الأول و قال للثاني أريد أن أصبح شاعراً... كيف يكون ذلك؟ قال (الاحمر) : احفظ ألف بيت من الشعر ثم إنسها ... و كان هذا الدرس الأهم الذي جعل (الحسن بن هانئ) شاعراً مجيداً . انها دعوة الى البحث عن الذات و الهوية التي من شأنها ان تجد التفرد الحضاري بين الامم . اما ما يراه الفنان فهو خزين معرفي و تطبيقي ، تساهم في تطور ادواته و صقلها . اما الالتصاق بمجتمعه و تراثه فهو الاساس لتحقيق التواصل مع ابناء شعبه . عندما درس (الصديقي)المسرح في فرنسا ... كان الاسلوب و الشكل السائد ،هو(قالب القرن التاسع عشر) الذي تطور من اساليب و معالجات عديدة . كان المسرح الاوربي عموما هو وليد نظريات (ارسطو) و (هوارس) و (بوالو) و غيرهم من المنظرين المحدثين ، و كل دولة اوربية اخذت من تلك النظريات المفهوم و الشكل الذي يناسبها ، لذلك اصبح المسرح الإنكليزي و الفرنسي و الألماني . و لكل مسرح من هذه المسارح خصوصيته الجمالية و المضمونيه التي تنسجم مع روح الشعب و مستواه الحضاري . اذن ليس هناك اسلوب و شكل مسرحي واحد لكل العالم ، إذا اخذنا بنظر الاعتبار المسرح الشرقي (النوه،الكابوكي،الكاثاكالي) . اما الاخذ بأنموذج المسرح الفرنسي او الايطالي و تسيّده المسرح العربي ، فهذا خطأ كبير ارتكبه (دون وعي) الرواد الأوائل .لكن هذا الخطأ الغير مقصود جعلنا نعاني من إشكالات عديدة ، على الصعيد اثبات هويتنا العربية ، و التواصل مع جمهورنا . و كلما استجد وضع سياسي معين ، فأن الاسئلة تثار بخصوص الهوية الثقافية و الفنية شكلاً و مضموناً و (بقي مطلب او مطمح يراود الكثيرين :ذلك هو الشكل او القالب ... و كان التساؤل هو :هل يمكن ان نخرج عن نطاق القالب العالمي ، و ان نستحدث لنا قالبا و شكلاً مسرحياً مستخرجا من داخل ارضنا و باطن تراثنا؟)(15ص11)

ان الخروج من القالب العالمي ليس بالمسألة السهلة ، لان هذا (القالب) اخذ مكانه و تأثير قوي في ذائقة الجمهور ، خلال قرن من الزمان و أصبح الوسيلة الوحيدة للاتصال المباشر و النوعية الاخلاقية و السياسية . كما ان مباني المسارح و تصميمها كلها تدور في فلك المسرح الايطالي الذي يحدد سلفاً طبيعة و نوعية اللقاء المسرحي . كما اصبح للمسرح الغربي رواده و نقاده المدافعين عنه ، و خاصة من الذين درسوا او تشبعوا بنظرياته الجمالية ، و ربطوا مصائرهم المعرفية بهذا الشكل من المسرح العالمي .ان اعادة الاعتبار لشكل مسرحي عربي تتطلب و قفة كبيرة و مسندة من اطراف معينة عديدة ، و ليس من المسرحيين فقط ، لتنهض بهذه المهمة العظيمة خاصة اذا عرفنا ان المسرح الاوربي بشكله الحاضر هو ليس مسرح القرن التاسع عشر ، بل تولدت منه اتجاهات و حركات و نظريات أخرى . و ما علينا نحن العرب الا ان ننهض بقوة بأتجاه مسرحنا العربي شكلا و مضموناً كي نستطيع ان نجذب اليه اوسع الجماهير الشعبية . لانه نابع من شعورهم الجمعي و حسهم الشعبي و موروثهم الروحي الخالد الموروث و المشابهات الدرامية .

ينطلق المخرج المسرحي المهتم بتاصيل المسرح العربي من فرضية اساسية مفادها بأن ليس هناك شكل او قالب واحد للمسرح لا في النص و لا في العرض . فطي مر التاريخ عاش المسرح تحولات جمالية كبيرة ، حيث ابتداء بالمعبد اليوناني و الملعب الروماني ، و داخل ارروقة الكنيسة ، ثم في الشارع ، الى ان دخل العلبة الايطاليه في عصر النهضة مشابها للوحه التشكيلية ، ثم تم العرض في مراب (قدرية الطوان) او في المعمل .هذا على الصعيد مكان العرض .اما الاساليب و المذاهب المسرحية فهي الاخرى قد تنوعت فهناك الكلاسيكية ، و الرومانتيكية و الواقعية ، و الرمزية ،والتعبيرية ، فهي الاخرى

ميزت بنية المسرحية لكل اسلوب ، بما انعكس على الحبكة و الشخصية و المكان و طبيعة الحوار و العقدة.

و استمر هذا التغير و التطور في النص المسرحي ولا يزال يتطور كي يساير التطورات الحاصلة في البنى الاجتماعية ، اذ لا يمكن ان يتوقف المسرح بقالب جامد بينما تتطور حقول المعرفة و الثقافة الاخرى . لان ذلك يساهم في موت المسرح باعتباره اداة للتواصل .كما ان الفكر المسرحي، او فلسفة المسرح تطورت ايضاً ، فبينما كان صراع الانسان في المسرح اليوناني مع القدر ، وفي الكلاسيكية الحديثة تحول الصراع بين العاطفة و الواجب . و بعدها اصبحت الصراعات الدرامية مستمدة من الصراع الاجتماعي و صارت طبقية ،او ذاتية ، او سياسية ، او أيدولوجيه . و لكل صراع منها منظومته الجمالية التي تحتويه على صعيد الادب او معالجة العرض المسرحي .

يستخلص المنظر و المخرج المسرحي العربي من ذلك ، ان ليس هناك شكل محدد واحد للمسرح عبر التاريخ و في كل البلدان . اضافة الى ان الفكر المسرحي ايضا تجدد . فقد كان فكراً دينياً وثنياً في المسرح اليوناني و الروماني ، ثم تحول لتبني الفكر الديني المسيحي ...ثم دخلت الاتجاهات الفكرية في المسرح كل حسب ايمان المؤلف ...و بينما كان التوجيه عاماً يشتمل كافة الكتاب في مرحلة ما ... نلاحظ ان الكتاب المحدثين اصبح بينهم العبثي ، و الماركسي ، و السياسي . و من كان يؤمن باللامعقول او مسرح الغضب . واذا كان المسرح اليوناني قد بدأ بالطقوس و الشعائر الدينية و عبادة الاله (ديونوسيس) ، كان للعرب ايضاً شعائرهم و طقوسهم و العابهم التي يمكن ان تكون بدايات سمات عربية خاصة ... و فعلاً بدأ هذا الاتجاه منذ (بابات خيال الظل) (لابن دانيال) . حيث يقول (وهو يصف ما قدمه في بابه: "من طيف الخيال" فن ظلي ممتاز : "ابدمن بابات المجون ... ما اذا رسمت شخوصه و بوبت مقصوصة و خلوت بالجمع و جلوت الستارة بالشمع ، رأيته بديع المثال ، يفوق بالحقيقة ذاك الخيال")(3:ص24) و يعلق الدكتور علي الراعي على ما جاء في بابه (ابن دانيال) بأنها (تحوي لمسة فنية واضحة ، تشهد بأن فن ابن دانيال -خيال الظل- قد استطاع ان يرسي في مصر المملوكية أي اي قبل حوالي ستة قرون من نشأة المسرح العربي المعاصر – فكرة للمسرح في بلادنا ، مع ما يخدم هذه الفكرة من عناصر فنية و بشرية مختلفة) (3:ص24) . هذا يعني ان مسرح القرن التاسع عشر ليس مثل ما سبقه من أشكال ، و لا يطابق ما بعده ، لا من حيث النص في بنائه الادبي الدرامي ، و لا في شكل العرض . لذلك فأن المظاهر الدرامية العربية هي بدايات المسرح. او تحتوي على عناصر مسرحية واضحة كما يمكن ان تتطور بشكل من الاشكال ، لكن قدوم الشكل الغربي بهذه القوة والبهرجة ، ازاح الشكل العربي عن التواصل مع الناس . استسلاما للعقلية (المستغربة) الوافدة التي حملت رسالة المسرح الاوربي .

الدعوة العربية لإيجاد مسرح أصيل

بعد الحرب العالمية الثانية شهدت البلاد العربية توتراً داخلياً و خارجياً على كافة الاصعدة (الثقافية ،و السياسية ، و الاقتصادية) و كان من نتاج هذا التوتر البحث عن اختيارات و مسارات في ميادين الحياة المختلفة . لإيجاد السبل الأفضل للأمة للتعبير عن نفسها و هويتها و ملامحها الخاصة المستقلة .و لعل العودة الى التراث العربي و الانفتاح على مصادر التاريخ واحد من اهم طرق التعبير و الخلاص من الحقب السالفة . و إذا كانت بعض التيارات اخذت طابعاً سلفياً ، فأن هناك تيارات تبنت الفكر القومي الثوري الذي يخدم الأمة و يرسخ مضامينها الانسانية .

و اتخذ هذا التيار بادئ الامر الاغتراف من المضامين الأخلاقية وقيم البطولة هاجساً له ... وظهرت كتابات تؤكد العودة لتاريخ الامة المشرق جاعلين منه معيناً و انموذجاً ينبغي ان يحتذى لأنه أوصل العرب الى قمة التطور الحضاري . و اصبحت أمة متفتحة و متحاورة من الآخر ... في أفكارها و أبطالها و مصادر المعرفة فيها . اصبح التحاور في البداية ، على حساب العرب ، لان المناهج و الاشكال الأوربية كانت قد رسخت في عقول و اذهان الناس ، لأنها امتداد طبيعي لتلك الفترة و تراكماتها الحضارية العميقة ، و صار نمط للحياة و الادب و الفكر الأوربي هو القياس لتقدم الشعب و المواطن ، وراح الادباء و الفنانون و السياسيون يغترفون من اشكال المجتمع الاوربي دون معرفة و تمحيص و تدقيق صلاحية هذا الفكر و النمط مع مجتمعنا العربي و امكانية استعابه و استقباله له . فحدثت غربة نتيجة هذا النقل ، وضعف الشد النفسي والفكري ، لهذه الوافدات الجديدة ، صحيح انهم انبهروا بها اول الامر ، انبهارهم بشيء جديد لكن عندما يتعلق الامر بالامور الفكرية والروحية ، فان الفجوة تصبح واضحة جدا وهذا ماحصل بالنسبة للمسرح ، فبعد ان نقل الرواد الاوائل (مارون النقاش ، ابوخليل القباني ، يعقوب صنوع ، جورج ابيض) الشكل المسرحي ، استقبله الجمهور كشيء جديد وبضاعة لم يعتادوا عليها .. وارتبطت بأذهانهم كنتاج للاوربي (المتقدم) .. وخاصة الطبقات الفنية الارستقراطية . لكنها في نفس الوقت لم يتحول هذا الوافد الجديد الى (بضاعة) شعبية تحاكي هموم الشارع ، وتستوحي اشكاله المألوفة ، والتي اعتاد ان يستقبل فيها القصة والحركة والرقصة والموعظة .. ان الشكل الجديد كان غريبا ولم يحقق الاستجابة المرجوة والتفاعل الحقيقي الصادق .

ومما عمق الفجوة اكثر .. هو اختيار المسرحيات التي قدمها (جورج ابيض) التي تحكي عن شخصيات وأفكار ومعتقدات ، لايؤمن بها ولايعرفها الرجل المصري في ذلك الوقت . ومن

يعرفها كانوا قلة قليلة ، وهي تلك الفئة التي ارتبطت اقتصاديا وثقافيا بمصير الاجنبي . ثم جاء الجيل الثالث من رواد المسرح المصري الذي وعي الضرورة الجمالية والفكرية ، كما وعاها رجل السياسة ، الذي كان يهدف الى الثورة على الانماط القديمة . فدعى الى ايجاد شكل مسرحي عربي ، خالص مستمد من التراث الفني والادبي الذي حقق التواصل بين المبدع وشعبه . وعدم الاتكاء على المضامين والاشكال الجاهزة . فكانت محاولات (يوسف ادريس) و(تنظيرات علي الراعي) في مصر .. و(سعدالله ونوس) في سوريا ، و(قاسم محمد) في العراق . و(روجيه عساف) و(مسرح الحكواتي) في لبنان .ولكن المحاولة الاهم جاءت من المغرب . لانها تعمقت بالجانب التطبيقي اضافة للتنظير .. ومن رواد هذه المحاولة جماعة المسرح الاحتفالي ومن اهمهم (عبد الكريم برشيد) وكذلك محاولة (الطيب الصديقي) في مسرحة التراث وأدبه . ولعل صفاء التجربة المغربية .. جاء من عدة أسباب ومن أهمها.. عدم زيارة الفرق المصرية الناقلة للنموذج الأوربي للمغرب .. والسبب الثاني ثراء الموروث الشعبي المغربي وتنوعه والسبب الأخر هو وعي المسرحيين المغربيين بضرورة إيجاد شكل للمسرح العربي .. وجاء هذا المطلب عن وعي .. كامل .. لان (الطيب الصديقي) درس المسرح في فرنسا .. وتجاوزه بناء على نصيحة أستاذه البليغة (جان فيلار) .

وألان يعيش المسرح حالة من الصراع بين المنادين بالشكل العربي للمسرح، وبين المحافظين على الشكل الغربي.. ويبدو إن صوت الأولين بدا يخفت كما خفتت أصواتهم في السياسة والاقتصاد وفي نظرية التحرر والانعتاق الاجتماعي.

الطيب الصديقي

مصادره ، اكتشافاته ، فلسفة التاريخ عند الصديقي

أ ـ مصادره:

ولد الصديقي سنة 1937 في الصويرة ، من مدن المغرب العربي وكانت ولادته قبل الحرب العالمية الثانية ، اعطته فرصة في تحسس الاوضاع السياسية لبلده والعالم ، تحت ضغط اوضاع ليست سهلة ولاتقليدية . ولم يعرف بداية حياته او صباه أي شيء عن المسرح (وتاتي الصدف المؤلمة التي لم يكن يحلم بها قط في حياته ، فيطلع في الجزائر المغربية بان هناك تدريبا على الفنون المسرحية ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية . فاختارها هي بالذات وان لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسي بوضوح ولا المسرح . وكأن اول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة 1945 لتسقي فيه بعناصر مهمة في المسرح . من بينهم : احمد الطيب العلج ، محمد عفيفي ، وخديجة جمال وغيرهم (12، ص7) .

انتمى الى المسرح دون تصور مسبق له ، ومن حسن حظه انه لم يرى نماذج جاهزة ، قد تسحبه عن تحسسه البريء للمسرح .

وربما هذه الخاصية ظلت تلعب دورا في تكوين لاوعيه الجمالي المسرحي . وكان العمل مع مجاميع الهواة في مدينته ، اول تجربة عملية له ، استقى منها احساسه الفني وحبه لهذا الفن الذي وجد نفسه فيه . ومن ثم اعقب ذلك الحب ، التوجه نحو الدراسة والتعلم . وبدأ مشواره ذاك مع المخرج الفرنسي (جان فيلار) في المسرح القومي الشعبي . (T. N .P.) الذي عمل معه وخرج منه بنصيحة عظيمة . (وتبدأ تجربة الصديقي في التحرك على الخشبة سنة 1975 . وسترتبط هذه التجربة حينئذ بالمسرح العمالي المنبثق عن الاتحاد المغربي للشغل وفي مسار الطبقة العاملة في آن : وخطوة تاريخية جريئة بالنسبة للصديقي نفسه ، الذي ساهم في تاسيس مسرح بروليتاري تتجسد فيه لاول مرة في المغرب وعلى نحو اولي تجربة (البرلنكولست) . ووظف موهبته داخل صفوف العمال مكسرا بذلك تجربة المسرح وموجها له الوجهة الحقيقية . لقد كان المسرح العمالي جوابا مضادا للمسرح الرسمي ونواة لخلق مسرح سياسي يشحذ وعي ووجدان الطبقة العاملة ويلم صفوفها وان العروض التي كانت تقدم على الخشبة كانت تعقبها مناقشات ومداخلات بين الممثلين والعمال) (10 ، ص97)

تعتبر هذه التجربة محطة مهمة في ذاكرة المسرح العربي ، اذ تحددت فيها الهوية الطبقية للمسرح ورسالته ، كما انها تدل على وعي مبكر لعلاقة المسرح بالجمهور . التي كانت الشغل الشاغل للمسرحيين العاملين في المسرح السياسي والملحمي واتجاهات المسرح الاخرى ، الداعية الى اشراك الجمهور في الحفل المسرحي .

ان المحاور النظرية التي طورها في تجاربه ، كانت نقلة نوعية في ذائقة التلقي والمنجز المسرحي ، حيث لم يكن مألوفا ومعتادا إشراك الجمهور بهذا الوعي والقصدية . وحول بذلك الجمهور من متلقي مستلب إلى عنصر فعال في إنجاز مقولة المسرح الاجتماعية . وجعله بذلك منبرا ديمقراطيا لكل الطبقات وليس للنخبة فقط . أي انه ساهم في نظرية المسرح العربي في تواصله مع الجمهور .

واصبح عمله مع فرقة المسرح العمالي ، ذات اهمية وتاثير كبير على العمال انفسهم ، لانهم (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 الى الانخراط في نقابة ((الاتحاد المغربي للشغل)) التي كان رؤساؤها يشجعونهم على التعاون فيما بينهم حتى يوجهوا مشاكلهم الاجتماعية.) (12 ، ص8) وبذلك حقق الصديقي العلاقة الموضوعية بين الموقف الفني والاجتماعي من خلال وظيفة المسرح ودوره في الحياة الاجتماعية .

إكتشافاته :

كغيره من المسرحيين العرب حاور الآخر الأوربي ، من خلال دراسته ومعايشته للتجربة المسرحية الفرنسية ، وكان جل اهتمامه ايجاد قواسم مشتركة بين المواضيع التي يطرحها المسرح الغربي بداية القرن العشرين ، وبين قضايا الانسان العربي المغربي .اما بالنسبة للامور التقنية ، فانها مختلفة في المغرب في مستواها في باريس حتما ، بحكم عوامل التطور الصناعي والاقتصادي والاجتماعي . لكن واحدة من اسس المسرح المهمة ظلت تعمل في ذهن (الصديقي) . الا وهي علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي ، والتراث ، والمواطنة . مثل تلك الاشكاليات اصبحت دافعا له للبحث والتقصي عن اشكال وقوالب اكثر اقترابا للمتلقي المغربي وكان شأنه (شأن سابقيه بدأ بالمسرح الاجتماعي الملتزم مع تمكن من الثقافة المسرحية الغربية وهو احد المسرحيين القلائل الذين ثقفوا الفن المسرحي دراسة وتقنيات مع توفر افق 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) فقدم ((موموبوخرصة)) ((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 الهمداني) كصيغة مسرحية معتمدة على الحلقة والفرجة والطقوس التاريخية والبهرجية.) (13 ، ص88) .

كان ايمانه والتزامه الغريزي بقضية شعبه اصبح العنصر الغالب في اختياراته الجمالية ، مما دفعه للوقوف امام التراث الغربي وقفة متفهمة ناقدة ، غير منقادة كما كان قبله الرواد العرب الاوائل . تخلص من هيمنة (القالب) الغربي ، او حاول ذلك . ورحلة البحث هذه دفعته باتجاه الواقع ليأخذ منه موضوعات وافكار تختلف عما يتناوله المسرح الأوربي.. كي يحقق لقاءاً فكرياً مع المتلقي وخاصة طبقة العمال .. ومرة اخرى اتجه للتاريخ ليأخذ منه خامة تصلح للدراما من خلال ايجاد مقاربات ادبية مع البنية الدرامية الارسطية . ولكن بوعي بنم عن اصالة في التفكير .. مستفيدا من ذلك من كافة التنظيرات الغربية الداعية لتاصيل المسرح العربي في بلده . وفي (اطار البحث عن مسرح مغربي اصيل ، يستمد مضمونه من التراث ، ابتعد الطيب الصديقي عن مسرح العبث وعن الريبورتوار الدولي ليجرب نوعا اخر من المسرح . ففي ربيع 1965 ، دشن نشاط فرقته (المسرح البلدي بالدار البيضاء) بمسرحية(سلطان الطلبة) ، ثم(سيدي ياسين على الطريق) (فالمغرب واحد) و (الحراز) الى ان وصل لهذا الاتجاه الى المقامات والاكياش) (5 ،ص161)

ويلاحظ ولع (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 ولاتنفع عما يعتمل في لاوعيه من خطوط انتماء إلى أرضه. ان مرحلتي التقليد والتأثر لكل فنان مبدع ، ولكن المكوث في منطقتهما يعني المراوحة ، ويستمر البحث عن الإنجاز المتفرد ذو الملامح الخاصة التي تسهم في إضافة شيء جديد للمعرفة البشرية وكان تفرد (الصديقي) وخصوصية ما انجزه في المسرح المغربي والعربي على حد سواء ، حيث تأثر باتجاهه الكثير من المسرحيين وخاصة بعد مهرجان دمشق المسرحي عام 1974 . حيث شاهد المسرحيون العرب عمل (مقامات بديع الزمان الهمداني) (ويعد الصديقي الاب الشرعي للاحتفالية في المسرح المغربي . هذه الاحتفالية التي سيعاد تقنينها وتكريسها كتيار مسرحي عند عبد الكريم برشيد ، في مرحلة لاحقة.) (10 ، ص99) . حيث مهد الأول الأرضية العملية لما نظر له الثاني في بياناته المسرحية ، وكتاباته .. التي استلهمت اهم ركيزة اكد عليها (الصديقي) .. وهي الاحتفالات الشعبية وخزين الشعور الجمعي في المغرب العربي .. (والصديقي هو المثال الحي لما نسميه في الشرق مؤلف العرض المسرحي فانه كتابة وتمثيل واخراج اعماله الهامة التي عرف بها مثل"ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب"و"مقامات بديع الزمان الهمداني"اللذين يمثلان محاولتين من الصديقي لاستمرار التراث العربي واعادة صياغته بحيث يصبح مادة لمسرح عربي كثير القرب من قلوب الجماهير) (2 ، ص568) كان الهاجس الإبداعي خلف هاتين التجربتين هو إيجاد شكل يتلائم عما يكمن داخل ذهن المتلقي لتحقيق التفاعل الصميمي . ويبدو ان هذه المسألة غير اساسية ، ولكنها راسخة في ذهن المتلقي العربي بشكل عام .. وتدخل في هذه الاشكالية الطراز العمراني وشكل البناء ومادته .. واتساع الفضاء العربي وانبساط الصحراء ، كل هذه العوامل وغيرها تجعل المتلقي ينفر من شكل العلبة الايطالية . التي هي من اختراع عصر النهضة .

كما ان المسرح بإطاره الإيطالي ، الأوربي ، ارتبط دخوله للارض العربية ابان فترة الاستعمار .. وقام المستعمرون باستضافة فرق من بلدانهم لتقديم عروض فنية ومسرحية على نفس المسارح . وبذلك ارتبط شكل المسرح هذا ومفهومه بالاجنبي . لذا اصبح مرفوضا وعيا ولاوعيا . وعمق الاجانب هذا الشيء بان قاموا ببناء هذه المسارح في اغلب المدارس التي شيدت خلال فترة حكمهم . يلخص (الصديقي) رحلته الفنية واكتشافاته الى ان :

1-المسرح في البلاد العربية يجب ان يكون من النوع التام

(الشامل) ، أي يحتوي على كل العناصر المسرحية من رقص وغناء ودراما .. الخ .

2-كذلك يجب دراسة كل ماهو شعبي بالتفصيل ، والاخذ عنه بشكل مستمر ، لذلك فانه يقوم برحلات فنية وجولات في كل المدن والقرى ، ويسجل الاغاني والاقاصيص والاساطير والاشعار والموسيقى . والنكت الشعبية والتعابير اللطيفة . كذلك فهو يدرس كل الاشكال الشعبية المسرحية الموجودة في بلادنا-المغرب- ليقدمها على مسرحه ، هو مطلع على تاريخ شعبه ويستوحي فنه دوما صورا فنية جديدة (2 ، ص382) .

هذه اهم الاكتشافات الجمالية التي يمكن أن يؤسس عليها المسرحيون العرب قاعدة لانطلاقهم نحو افق المسرح العربي الاصيل .

ج.فلسفة التاريخ عند الصديقي :

نظر (الصديقي) للتاريخ نظرة ثورية تتماشى مع الحس السياسي والاجتماعي الذي كان يحمله العرب في تلك الوقت لاسيما المثقفون منهم وذوي الميول التقدمية . الذين يعتبرون ان التاريخ مدرسة للانطلاق وليس للبكاء على الاطلال .

وتأسيسا على ذلك تبنى (الصديقي) تراث الادب 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 الى ان يبعث موتاه ؟ كان جوابي نعم فبدلا من ان ننظر الى هذا القرن ، اتجهت انظارنا الى الوراء ، ولم نفعل ذلك ؟ الا اننا نملك عن الماضي تطورا سياسيا اكثر مما نملك عن الحاضر ، واذا كان يعتبر عملي ، بسيكو دراما تاريخية . فاني لم احرص على ابراز المصير المأساوي للابطال فحسب ، بل اردت عرض وثيقة سياسية لهذا العصر . ثم ان محاولة التخلي عن هذا الاسقاط في الماضي يعد اهمالا لتجارب شعب بأكمله وصراعاته وآلامه. وتكرانا لاعمال اجيال سابقة ، تحملت انبل التضحيات ولو بإراقة دمائها . اننا لانقبل الدراما التاريخية كحقيقة متجسدة تربط الماضي بالحاضر) (5 ، ص162) .

لقد اظهر عمق العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر ، باعتبار ان الحاضر ليس مفصولا عن الماضي ، بل هو حلقة متقدمة منه . واذا كان ماضينا يحمل عمقا من العودة الية باعتباره درسا ، مقاربا مع الحاضر ..نتلمس من خلاله خطواتنا التي نتوصل اليها من خلال النقد والمواضيع والنماذج العميقة المؤثرة .

نستلهم الماضي لناخذ منه الحكمة والعظة والموقف السياسي ، الذي يمدنا بالثورية اللازمة لتجاوز محن عصرنا واشكالاتنا ، فهذا بعث لروح الامة .. التي تتلاقى حتما مع رسالة المسرح الازلية في الدفاع عن الانسان اينما وجد .

مؤشرات الإطار النظري

1- تزامنت المطالبة لايجاد شكل للمسرح العربي ، مع حركة النهوض السياسي ، ومحاولة التخلص من الاستعمار .

2- ارتباط الشكل المسرحي الاوربي . بوجود المستعمر .

3- ليس للمسرح مضمون اوشكل واحد وان التطورات التي حصلت عليه هي بنت الظروف والحاجات الاجتماعية . وما كان عند الاوربيون ، يوجد مثله عند العرب . من طقوس واحتفالات ورقص .

4- الاطلاع على التجارب المسرحية المتقدمة في العالم ضرورة ، من اجل تنشأة وتقوية مسرحنا العربي . وخاصة الاستفادة من التقنيات المتقدمة . والتي تساير العقلية المتطورة للانسان العربي الذي يشهد قفزة علمية وتكنلوجية كبيرة تحيطه من كافة ارجاء العالم .

5- شكلت وعيه السياسي تجربته مع المسرح العمالي ، الذي اقترب فيها من الطبقة العاملة ومشاكلها وتناقضاتها وايديولوجيتها . والتي فهم من خلالها ان المسرح ليس للنخبة بل للجماهير الواسعة . وعلى هذا الاساس تحرر من القيود المعمارية والجمالية لمسرح النخبة .

6- من رواد المسرح الاحتفالي في المغرب . الذي اكمل مشواره بعد ذلك الاديب عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي في المغرب .

7- حاول المزاوجة بين الفكر المسرحي الاوربي وحاجات الانسان العربي المغربي . لذلك اعد الكثير من النصوص العالمية ليجعلها قريبة من افكار ونوازع الانسان المغربي .

8- كان (الصديقي) مولعا بالتراث الشعبي للمغرب . بحيث اصبح الموروث مصدرا هاما ومادة اساسية لاعماله المسرحية .

9- ضرورة القيام بمسوحات ميدانية لكل الموروث الشعبي العربي للاستفادة منه كمادة للمنجز المسرحي .

الاجراءات

القراءة في التقنيات المسرحية

1- 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 او متخيلة متفق عليها- المتخيل يخص الصامت-ويمكن اعطاءها صورة حية من خلال عناصر التجسيد (التمثيل ، المنظر ، الاضاءة ... الخ) .

(ولقد بدأ الطيب الصديقي حياته المسرحية بالاقتباس والترجمة ، ولكنه بدا مبكرا بالبحث عن شكل مغربي للمسرح) (1 ، ص382) . وهناك اسباب ذاتية وموضوعية تجعل الاقتباس حالة ملازمة لاي حركة ناشئة ومتعثرة . فبالنسبة للاسباب الاولى ربما رغبة في ولوج العالمية او عدم توفر امكانات ظهور كاتب مسرحي محلي يرضي طموح المخرج . او لتطابق الرؤية الإخراجية مع رؤية النص المسرحي . اما الموضوعية في جعل الاقتباس ضرورة هو عدم نضج الحركة المسرحية في انتاج كاتب مسرحي يضاهي الكتابات العالمية التي انتهل منها مخرجنا (الصديقي) .

واذا كان الاقتباس مرحلة بداية ضرورية ، فان المكوث في منطقته يعني المراوحة المعرفية والجمالية . وعندما يبحث المخرج عن مقادرة هذه المنطقة الهشة لابد من البحث في مضامين أطر اكثر اقترابا من المتلقي للمنجز المسرحي .

وهذا ما فعله الصديقي بان استمر في البحث عن الهوية التي تجعله اكثر اصالة وحيوية واهمية (تتجلى اساسا ، في تحديث الخطاب المسرحي في المغرب وتاسيس (كتابة درامية جديدة) تجمع بين الاصالة والمعاصرة ، بين الهواجس المحلية والهواجس العالمية . انه نقطة تحول هامة في مسار المسرح المغربي وهمزة وصل بين البداية التاسيسية الخجولة والبداية التاسيسية الواثقة) (10 ،ص96) .

لعب الجذر المحلي دورا مهما في تشكيل ذاكرة (الصديقي) الجمعية ، على الرغم من معيشته واطلاعه على التجربة الاوربية ، ربما كان ذلك ناتج من اصالة شخصيته وحبه لوطنه او ان الاوضاع السياسية والاجتماعية العامة التي كانت تعيشها بلاده تحت وطاة الاستعمار الفرنسي ، سببت لديه رفضا للاخر واقترابا لوطنه ثقافيا وفنيا . وهذه بحد ذاتها نقطة تحول كبيرة في الذهنية الاخراجية للمسرح العربي ففي الوقت الذي كان فيه الكثير من المخرجين العرب يسعون لتقليد الانموذج الغربي بحذافيره ويفخرون بانهم استطاعوا نقل ذلك الانموذج بدقة متناهية ، نرى (الصديقي) وبعض المسرحيين العرب يحاولون بوعي التخلص من ذلك المعطف الجديدي . هذه الهواجس جعلته يندفع باتجاه محاولات كثيرة للوصول الى وطنية المسرح المغربي في خطابه الادبي والجمالي فاشترك في (ظاهرة التاليف الجماعي ، وفي ربتوار فرقة الصديقي الف مسرحية بهذه الطريقة اسمها : الدجاجة) (3 ،ص571) . وكانت هذه التجربة هي الاخرى مستمدة من تجارب المسرحيين للشباب في اوربا وامريكا مثل جماعة المسرح الحي ، ومسرح الصحف الحية ، ومسرح خارج .. خارج برودواي ، وبعدها تجارب (بيتر بروك) كان دافع تلك التجارب هي ردة فعل الشباب الغاضب على الحروب التي تشنها الامبريالية العالمية على شعوب العالم ، ولعل اهم تلك المواجهات هي حرب فيتنام .ان الاحتجاجات السياسية كانت الدافع الاقوى ، لكسر قيود البناء الدرامي التقليدي المتسم بالعقلانية والهدوء ، خاصة في مرحلة الستينات التي اعتبرت كل خامة مكتوبة مادة صالحة لدراما العرض المسرحي وموضوعا حيويا يجذب الناس للمتابعة والاختيار واتخاذ موقف محدد إزاء ما يدور حوله من وقائع سياسية واحداث انسانية . وقد (قال لنا المخرج المغربي الطيب الصديقي ذات يوم : استطيع ان اجعل من الكلام الروزنامة (التقويم)مسرحية . واضاف يومها : يمكن ان اضع من حروف الكلمات المتقاطعة مسرحية) (7 ، ص186) .

ولكن يبقى السؤال الاهم .. وهو ما هي المادة التي تهم المتلقي وما هو الشكل الذي يحرك الذاكرة الجمعية لهم ؟ بحيث يكون التواصل مسليا وذا منفعة .

هذا السؤال مفتاح البحث الذي مسكه (الصديقي) وقدم اعمالا في مختلف الاتجاهات الفنية التي يمكن تصنيفها على النحو التالي :

اعمال ذات اصول غربية (اقتباس) مثل :

1ـ مولات الفندق-عن (لوكاندييره) لكارلو جولدوني .
(محجوبة) عن (مدرسة النساء) لموليير .
في انتظارك ميروك-عن (في انتظارك جودو)لبيكيت .
مومو بوخرصة-عن (اميديه وكيف تتخلص منه) ليونسكو .
النقشة-عن (مذكرات احمق) الغوغول .

والملاحظ ان الصديقي اول من طعم المسرح المغربي بمسرح اللامعقول .

2- اعمال ذات اصول تراثية شعبية ، مثل ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب .

3- اعمال ذات اصول تراثية عربية مثل : مقامات بديع الزمان الهمداني ، والغفران للمعري .

4- اعمال ذات اصول تاريخية مثل : المغرب واحد ، مولاي ادريس-النور والديجور-معركة الملوك الثلاثة .

5- اعمال ذات اصول اجتماعية . حميد وحماد . الرأس والشمكوكة ، سيدي ياسين في الطريق) (10 ،ص99) .

يلاحظ مما تقدم ان الاختيارات تنم عن حالة من قلق البحث الدائم عن الذات الفنية الأصيلة ، وتنوع العطاء هذا ينم عن ثراء في الاجتهاد والاسلوب . ولايقف (الصديقي) وحده في هذه المنطقة الانتقائية في الاختيار بل هي مرحلة شكلت اذهان الكثير من المخرجين العرب والكتاب على حد سواء .. في مصر ، وسوريا ولبنان ، والعراق ايضا

(2) رؤيته للمكان :

يعتبر المكان من اشكاليات المسرح الحديث ، فمنهم من اعتبر المكان المصنوع لايلبي الاغراض الحسية والتواصلية مع المتلقي وبالتالي رفض كل انواع الديكورات التي اوجدها المسرح الطبيعي الواقعي في القرن التاسع عشر . الذي ظهرت فيه مسرحيات (ساردو) و (سكرايب) الجيدة الصنع والتي رافقها العرض المسرحي الجيد الصنع المحاكي الامثل لصورة الواقع المعاش . ولكن (الصديقي) الذي زامن الثورات الطليعية على المسرح التقليدي اعتبر ان (المعمار المسرحي الايطالي يخنق فن التمثيل ويقيم هوة بين الممثل والمتفرج هي ضارة لكليهما كما انها مانعة للالتحام الواجب بين الفنانيين والجمهور) (3 ، ص570) . وهذه النظرة ليست جديدة او مبتكرة من الصديقي ، وحتى في المسرح الحديث او القديم .. بل ان المسرح بدا بلا مسرح-حسب الطلبة الايطالية. ان المطالبة بعودة المسرح للشارع او الساحات العامة ، او امام بوابات الكنائس .. هي قديمة . واي مراجعة بسيطة لتاريخ المسرح نجد ان شكل العلبة هو حلقة في تسلسل تطور المسرح العالمي ومعماريته وليس صورة نهائية .. ولا اولية له . وان مطلب الصديقي كان يعتبر تحولا في طبيعة استقبال العرض المسرحي وادواته .. التي ارساها المسرحيون العرب الرواد .

وبناء على ذلك قدم مسرحية ((وادي المخازن)) المساخوذة من تاريخ المغرب (وقد عرضت المسرحية في ملعب لكرة القدم واشترك فيها ما يقرب من خمسمائة شخص معظمهم من الجيش المغربي) (3 ، ص569) .

ان محاولة (الصديقي) وسواه من المخرجين العرب والعالميين في تهميش وظيفة مسرح العلبة بعزل الموضوع عن المستقبليين بشكل مباشر ، يعني البحث عما هو مشترك بين حياة التلقي والارسال . وهذه اشكالية اخرى بحثها المسرح الحديث في تطبيقات ، (بروك) و (شايكن) و (جروتوفسكي) .(وتبدو ميالسم الاحتفالية عند الصديقي على نحو خاص ، في مسرح الهواء الطلق (تجربة جامع الفنار تجربة مولاي ادريس) وفي مسرحية (الحراز) حيث تشترك الجماهير في التمثيل ، كما تبدو في تجربة التاليف الجماعي) (10 ، ص99) . وهذا يدل على ان الاتجاهات الحديثة في المسرح العالمي والتي وعاها (الصديقي) اصبحت بمثابة العين التي ابصر من خلالها امكانات الموروث الشعبي في التواصل مع المتلقين . اذ انه وجد في العلاقة بين الجمهور وطبيعة اماكن العرض ، مشابهات مباشرة وواضحة مع الموروثات الشعبية والدينية في المغرب . وبذلك ابتعد عن التصورات المسبقة لنمط المسرح الواحد وسلطته الجمالية .. أي ان الافكار الطليعية التي سادت المسرح العالمي .. دفعته على الاكتشاف والعودة الى جذوره المحلية وهذا دليل اخر على اصالته التي لم تغادره انسانا وفنانا

3- الموسيقى والمؤثرات الصوتية:

لايمكن الغاء الموسيقى من المنظومة الصوتية للعرض المسرحي ، لان صوت الممثل جزء من الموسيقى لو احسن اداءه ونغماته ومخارج حروفه من قبل الممثل..ان صوت الممثل المدروس وفق قواعد الالقاء الصحيحة يقوده حتما لتحقيق صوت موسيقي يجذب السامع ، ولكن (الصديقي) الغى (الموسيقى التي كانت لعهد قريب تعتبر احد عناصر الاخراج ولكن عوضها بالاناشيد الشعبية وبالملاحم وجمال الصوت تكملة لواقعية الاطار) (3 ، ص570) . بحيث جاءت منسجمة من توجهه الشعبي والقرائي .. لان الاناشيد تشبه الى حد بعيدالترانيل الكنيسية التي تستثير الوجدان المسيحي والروحي .ان الحماس الذي يحمله النشيد ، ينسجم بلا شك مع الروح الجماعية للمشاهدين .. وخاصة اذا تضمنت تلك الاناشيد مواضيع حول البطولة ، والتضحية .. والقيم الاخلاقية العليا .

4- مفهوم الصديقي للإخراج:

ليس هناك مفهوم واحد للإخراج ، اذ ان لكل مخرج مبدع رؤيته ومفهومه للعمل الاخراجي .. على الرغم من ان هناك اسس عامة مشتركة ، لكن الاختلاف ياتي نتيجة للاجتهاد وتاكيدا للتفرد في المنجز الابداعي .

ولكون (الصديقي) من المبدعين في حقل الاخراج المسرحي ، فقد تبلور لديه فهم خاص لهذه العملية ، التي يقول عنها : (وجهة نظري تنطلق فيما يسمى بالتركيب او المونتاج . انا اؤمن بان عناصر العمل المسرحي جميعا ينبغي ان تسير في اتساق مع بعضها في وقت واحد ، المناظر ، والملابس ، والنص ، والقناء ، والتشخيص .. كل هذه الاشياء يجب ان تسير منسقة مع بعضها اني لااؤمن بالطريقة الكلاسيكية التي تعمل بها بعض المسارح : الممثلون يتمرنون وحدهم ، من جهة ، والمناظر يجري اعدادها على حدة من جهة اخرى ، وهكذا فانه لايتمكنون من رؤية المناظر الا ليلة العرض ، او قبل يومين منها ، ولا يحصلون على ثيابهم الا في وقت متاخر .. تصور ممثلة ستؤدي دور ((جان دارك))الصعب مثلا ، وتقدم لها الثياب قبل 24 ساعة من العرض ! يستحيل أن تمثل .. وتبدو ((جان دارك)) حقيقية .. ان العمل يكون كاملا وشاملا ، اذ يبدا الممثل تمارينه ، في الوقت الذي اصبح فيه كل شيء جاهزا : الديكور والاضاءة والملابس .. وكل شيء) (2 ، ص358) .تتكامل رؤية العمل لديه وصورته النهائية من خلال سير كافة عناصر العرض المسرحي بنسق واحد وزمن محدد . كي يتسنى اخضاعها لعملية تطوير الرؤية الفلسفية والجمالية . لان العمل يتطور يوميا عبر تجدد افكار

العاملين فيه من مصممين ومنفذين وممثلين . وبذلك تسهل عملية تمعايشة وخلق البيئة المعبرة عن فلسفة المخرج بشكل صادق ومتكامل . كما ان الممثل يستطيع ان يحقق المعايشة المادية للمكان والرؤية الجمالية له باللون ، والتكوين ، والاضاءة ، ودائرة العلاقات مع الممثلين الاخرين ان وجدوا .

اعتبر (للصديقي) اجزاء المنظر المسرحي ومؤثراته الصوتية مفردات وكائنات لها وظائف معبرة محددة تثري فعل التلقي ، ولاتقتني هذه المفردات الابفعل الممثل الحي الذي يسبغها بمشاعره الانسانية وقيمه العقلية والعاطفية الدائمة .وتميزت عروض (للصديقي) (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 ، واضفاء الاجواء الملحمية-الجمالية على عروضه ، على نحو متميز وخاص) (10 ، ص99) . وربما كانت هذه الخاصية جاءته من تاثره بالمسرح الاوربي ، لان المسرح العربي عموما ، كان يفتقر لاي مستوى تقني في تلك الفترة ، ولكن مما يحسب له ، انه حقق اضافة ساهمت في تاكيد العنصر الجمالي للعرض الذي ساهم في جذب الجمهور والاهتمام بهذه الفعالية ، لان الابهار من عوامل اثارة الفضول ومن ثم متابعة النشاط المعين من قبل الجمهور . (لقد اعتمد الصديقي طريقة حديثة في الاخراج وجعل الجماهير تشترك في التمثيل من حيث لاتشعر) (3، ص570) .

وهذا يدل على ان هدف (الصديقي) الاساسي هو التوجه الى الجمهور ومحاورته بشتى الاسباب منها ، مايخص تطور الجانب التقني ، او ما يخص الافكار المطروحة . اذ ان المراحل اللاحقة من عمله الإخراجي بلورت وجهات نظره الفكرية وتوجهاته الفنية وخاصة بعدما اتجه صوب التراث العربي والمغربي .

5- أعماله: مقامات بديع الزمان الهمداني :

ان الفنان المبدع باحث بالاساس . وهذا البحث واقعه القلق والرغبة في ايجاد التوازنات الفكرية والنفسية والجمالية وكلما حقق استقرار في حلقة معينة فانه يصبو لما بعدها ، وهكذا تستمر رحلة البحث عن قيم جديدة مجهولة .

وبعد ان غادر (الصديقي) منطقة المسرح الاوربي ، اخذا بنصيحة استاذه (جان فيلار) اتجه صوب الموروث الشعبي والعربي فاتحا ملف المقامات بمبررات عدة يقول عنها . (اما ((مقامات بديع الزمان الهمداني)) فاني قدمتها لاني . اولا احب المقامات ، ولاني اعتبر ثانيا ان المقامة مسرح اصيل وربما ان هناك في الشرق والمغرب من يقول : ليس لدى العرب مسرح . في حين انه كان لدى العرب مسرح دائما ،وان لم يكن لديهم رجالات مسرحيون ، والمقامات بالنسبة لي سواء كانت للهمداني او للحريري كلها مسرحيات : اشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة وانا احاول ما امكنني داخل الاعمال ، ان اجد ، مرة ثانية ، اشكال جديدة للمسرح العربي ، لاارتباط لها باشكال المعرفة في الغرب ، انا مقتنع من حيث الاشكال ، ان عندنا مسرحا عربيا اصيلا : ولايمت بصلة الى المسارح الاخرى) (2 ص357) .

فلم يعد يبحث عن المضامين ، بل وصل الى الاشكال ، وهي محاولة للتخلص من هيمنة الشكل الغربي للمسرح ومرجعياته ، الاجتماعية والسياسية . وكان هذا بحد ذاته تحد كبير للذين يرفضون فكرة وجود مسرح عربي . واذا كان البعض دعى لوجهة النظر هذه نظريا فحسب ، نرى ان (الصديقي) تبنى الدعوة نظريا وعمليا من خلال عروضه المسرحية التي زار بعضها البلاد العربية مثل (مقامات بديع الزمان الهمداني) و (الف حكاية وحكاية من سوق عكاظ) التي شاهدناها في بغداد ، وحشد لها مجموعة مختارة من المسرحين 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 مايجعلها قريبة تماما من النص المسرحي ولكنها ليست شكلا مسرحيا كما كتبه (شكسبير) او (ابسن) .

واذا كان (الهمداني) في المغرب العربي كتب المقامات ، فان في الشرق العربي وفي العراق حصرا وفي مدينة البصرة ظهر (الحريري) ككاتب للمقامات .

كانت قراءة (الصديقي) للتراث العربي ، وفق منظوره المسرحي ، جعلت ذلك الجنس الادبي بصورة نص مسرحي ، (هنا ليس امامنا نص دائما وانما معالجة مسرحية لعدد من المقامات الهمدانية : (المجاعية-الحمزية-المضيرية ..الخ) ، ونحن اما ان نقبل فكرة تقديمها او رفضها .. نحن اما نشعر ان لها علاقة بعصرنا او لاتشعر . وفي نظري ان المقامات جديرة بالتقديم ، وانها تحمل كثيرا من ملامح اضطراب عصرها لتسقطها على عصرنا) (9 ، ص250) . 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 ادبية وجمالية من ازمان قديمة . وتلك هي النظرة الجدلية التي تسعى الى الكشف عن مضمون التراث وتحديثه . (ففي العمل كله تسري روح من النقد للتخلف الديني والفهلوة والتناقض المؤلم بين التفكر المقنع والغش المفرط . وهو يلجا في ذلك الى جميع الوسائل : اللفظية والتمثيلية .. من الشتائم الممتعة الطريفة حتى الايحاء الهزلي .

الادب للشحاذين امام اعيننا بكل شعوذته وظرفه ، لكن ليجعلنا ناخذ موقفا من انماط الحياة الاجتماعية وتردي الانسان في زماننا المعاصر) (9 ، ص254) .انه يتجه بذلك صوب الواقعية النقدية المقارنة . فهو يطرح زماننا بشكل مبطن بالماضي ، كانه يريد ان يقول ما اشبه اليوم بالبارحة وهذا نقد يدلل على توقف الزمن وعدم وجود اصلاحات حقيقية قامت بها الدولة عبر مراحل متعاقبة ، من اجل المجتمع .. فالفقراء هم انفسهم وان تغيرت وجوههم ، لكن وجودهم في الحاضر نفسه في الماضي ، وكذلك الاغنياء .. وهكذا الدنيا تدور والحال كما هو . وهذا النقد موجه لكل مسؤول عن هذه المراوحة التاريخية ، التي يعيشها المواطن العربي من المغرب الى المشرق

ونعتقد ان قمة ما انجزه في اتجاه المسرح التاريخي ، تلك المغامرة الجريئة (مقامات بديع الزمان الهمداني' التي استنبط لوحاتها وشخوصها من معطيات ادبنا القديم والتي قدمها الصديقي على اساس انها وثيقة هامة عن امكانات الادب العربي وامكاناته المسرحية . لقد طلع علينا الطيب الصديقي بالمقامات في حلة في غير التي اطلعنا عليها في كتب الادب العربي وتاريخه . فلكد لنا بالف دليل على انها تتوفر على بناء درامي قوي وحوار يساعد على نمو الشخصيات وصراع متصاعد حتى الذروة وراو يوجه للوحات والمشاهد على طريقة (برتولد برخت) ، هذا الراوي الذي حدد للجمهور منذ الوهلة الاولى مكان وزمان العرض ، وحدد لنا مواقع الشخصيات التي تتحرك داخل المقامات وخارجها الشيء الذي نبه المتفرج الى انه في عرض مسرحي) (5 ، ص163) . والراوي شخصية متكررة في كل الادب العربي المعتمد على فعل (القص) و (الحكي) ، وهذا يشبه الى حد كبير ما موجود في مسرح اسيا (النوه ، الكابوكي ، الكاثاكالي) . والتي استفاد منها المسرح الاوربي المعاصر ، وخاصة برتولد برخت ، الذي استخدم الراوي لكسر الإيهام والاندماج المسرحي .

ان (الصديقي) في تسليطه الضوء على الادب العربي ، ومحاولة ايجاد مقاربات بينه وبين الاب المسرحي العالمي ، بعد الاكتشاف الاهم في انجازاته المعرفية . لكن هذا الانجاز في نفس الوقت ظل في حدود النص المسرحي او بمعنى ادق (المقاربة الادبية) وبقيت طريقة العرض والمعالجات الاخراجية اوربية . ربما لم يكن (الصديقي) في رحلة بحثه السابقة يهدف الى ذلك . ولكن كان الاكتشاف الاعظم لو اكتشف لنا خصائص التمثيل والاداء العربي عبر مظاهره التمثيلية الشعبية والتراثية . حاول (الصديقي) تقريب المقامات الى بنائية النص المسرحي العالمي كمبرر وحيد لاثبات وجود مسرح عربي ، لكن الحقيقة ، هي ان المقامات ان كانت مسرحا ، فلها خصوصيتها الدرامية التي يتبعها فعل تجسيدي مقارب لها ومن صميمها .

(لقد قام الصديقي بعمل على مستوى عالمي في وعيه لطريقة الاسقاط الحسية-وليست المركبة لجوانب متفرقة من ملامح لنسان العصر ، يربطها التمحور حول مشكلتي الدين والسياسة ، وبالاخص الاولى فيها بكل ما يحيط من شعوذة واستغلال في شخصية بطل المقامات الهمدانية الشهير (ابو الفتح السكندري) . لقد جاءت براعة الصديقي من خلال استخدامه للايحاء غير المباشر بدلا من الرمز الواضح (Alegory) بينما تبدو معظم الاعمال العربية-الاكثر ترابطا ووحدة من جهة النص-بدائية فنيا من هذه الناحية . لقد اعتمد الصديقي على الحادثة (Episode) وليس على الحدث (Action) مقتربا بذلك من الاشكال الحديثة للمسرح في نفس الوقت الذي يعيد ذاكرتنا الى الاصول البدائية الشرقية للمسرح (اليابان-الصين-ونوادر جحا-وكراكوز،وتمثيل المشاهد الدينية) في اعتماد على اسلوب الحكاية (Parable) ، وفي تطويره للتراث القديم وبعثه حيا من خلال رؤيا حادة كالسيف القاطع في سخريتها ، مظلمة بقدر ما تثير الضحك في مواقفها ، شعبية بقدر ما هي فنية ، لتقدم اينما كان ولكل الناس .. في القرى والساحات العامة والشوارع والمسارح على حد سواء) (9 ، ص250) .

الادب العربي ، ولعل الدين و السياسة و الاخلاق ، كانت من اهم القيم التي ناقشها في مسرحة متخذا موقعا في ضوء معطيات الزمن المعاش . فالدين في جوهره لا ينقده و لا يوجه اللوم الى مضمونه السامي الجليل . و انما ينقد رجال الدين الذين جعلوا منه وسيلة للشعوذة و التكسب غير المشروع و استغلال مشاعر الاخرين البسطاء لتحقيق مآرب خاصة .و كذلك تناول القيم السياسية و الاخلاقية .. فهي سمو و كمال الانسان في سلوكه وحياته العملية ان كانت صادقة ، ولكن الانحرافات التي شابتها .. جعلها عرضة لتوجيه سهام النقد اليها للكشف عن زيف من يمارسها بشكل مخطوء و نفعي و انتهازي .

الاخراج المسرحي في المقامات :

اذا كان (الصديقي) حل اشكالية النص المسرحي ، بأن سلط الضوء الاوربي على المادة العربية ووجد فيها امكانات الاقتراب ، ولكن الاشكالية الاخرى ، هي المعالجة الفنية التي يجسدها من خلال العرض . و التي تحقق شبكة الاتصال وفعل التلقي .

فقد ضلت دون حلول او مغامرة جادة تنقلها للتصور العربي . و ركز (الصديقي) جل اهتمامه في المادة الادبية التي احتوتها المقامات (ولقد استطاع الصديقي ان يقدم شهادات عبر بديع الزمان الهمداني المعاصر ،ضد الحصار الذي يؤلف استمرار للماضي ، دون ان يتخلى عن مواقفه النقدية ، و من هنا كان كما تجربته هذه التي لم تقتصر على تجسيد صيغة مسرحية عربية

فحسب، وانما شملت ايضا تجسيد واقع و هموم الجماهير العربية اليوم .)(7،ص31).

اختفى (الصديقي) خلف شخصية (بديع الزمان الهمداني) ليقارن بين عصرين ، و ليضع يده على مفاسد الحاضر عبر مرآة الماضي هذا على صعيد الموقف الفكري . اما (في اطار تقنيات جديدة مثيرة جاءت هذه المسرحية لتنقل المسرح المغربي الى افق التعريف به خارج حدوده لتقترح صيغة محددة في تعامل فعال الدرامي من الامكانات الدرامية في التراث العربي . و يطور الطيب الصديقي هذا المنهج نهج استثمار المقامات بالتعاون مع القاضي التونسي عز الدين المدني لينتقل الى افق المسرحية التاريخية الحلقية في مسرحية ((ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب)) و((معركة الملوك الثلاثة)) و اعمال اخرى تستثمر الخلفية التاريخية و تنجز اسقاطات كبرى على واقع يظلمي) (13،ص88). وربما يستفاد من نقل تلك التقنيات من المسرح الاوربي الذي خبره عملياً و نظرياً . واذا كان (الصديقي) يبحث في التراث ، فأن دافعه في ذلك هو البحث عن الذات الفنية و الاجتماعية .. فالأولى هي تجاوز القالب الاوربي بقالب عربي على صعيد النص . اما الثانية فهي الوصول الى شخصيات عربية يستنطقها بلسانه و يقولها ما لا يستطيع قوله علانية في الوقت الحاضر خشية السلطة و الرقابة الحكومية.

وفي (المقامات) نجح في التوفيق بين الشكل الغربي و المضمون العربي . اذ لم يرق الاهتمام بالشكل المسرحي بمستوى الاهتمام بالمضامة الأدبية لكن سعيه اشار الى ضرورة (البحث عن تعبير شخصي مع الرجوع الى التراث الذاتي و التحرر من الافكار الجاهزة المفروضة من الخارج – مواكبة العصر في تغيره المتواصل (السريع) ، و التفتح الى كل جديد) (8،ص180) .لقد حاول الاستفادة من اجتهادات المسرح الحديث في تعامله مع عناصر العرض المسرحي ، و خاصة في الجانب التكنولوجي و الاليه الميكانيكية في تغيير الاضاءة و المناظر المسرحية ، لتواكب حركات و انتقالات الشخوص و الاماكن . (و في كل مرة يبدأ تمثيل احد المقامات ينقسم المسرح الى ساحتين متداخلتين ، استطاع الديكور بتعقيده العصري ان يحقق هذا ببراعة دون ان يحقق الانقسام ، ليقول لنا (الصديقي) مرة اخرى ان لا فرق يذكر بين الواقعين)(5،ص164) . ولعل (المقامات) كانت العرض الامثل لتجسيد أفكاره في اعادة قراءة التراث العربي ، لانه جمع فيها الصياغة الفنية و الادبية الراقية كما انها جاءت بوقت و مرحلة تاريخية عاشتها الامة العربية ، بعد حرب تشرين 1973

ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب :

حقق (الصديقي) في هذا العمل نجاحا كبيرا على صعيد تحقيق تفعيل العلاقة المباشرة مع الجمهور ، باعتبار ان 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 آلا وهو فرضية (نبش) الذاكرة الجمعية لكل ما تختزنه من مواقف وتداعيات وأفعال واعية وغير واعية ، ومن ثم ايجاد العلاقة الحميمة مع الجمهور في طريقة الجلوس ، والكلام ، والأهلة ، والرقص والغناء ..

وكان الدكتور علي الراعي محقا في وصف هذا العمل الذي شخص فيه رؤية (الصديقي) حيث قال : (وهذه الرؤية هي الجسر الذي مد ليصل الى الجماهير الواسعة محطما 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) (7 ، ص29) .

سعى بعمله هذا الربط لكل ما يعتمل به الوجدان الروحي والنوازع الصوفية من اجل التخلص من كل لقاء مادي والسمو بعالم القيم الجمعية الى اعلى الروح . عبر الاصوات والايقاعات التي تعمل على تفعيل وجدان المتفرج . وكان مسعى الجمهور كبيرا لمشاهدة هذه العروض التي يجد فيها ضالته ومهربه عن شرور الواقع .

(نفذت التذاكر كلها وامتلىء المسرح واعتلى الممثلون الخشبة (لم تكن هناك ستارة) ، ثم دار بين الممثلين والنظارة نقاش فني حول المسرحية تبادلت فيه المقترحات الفنيه بين الفريقين ، بينما كانت تتردد بين الحين والاخر الاغنيات والمعزوفات على الطنبور . ثم بدا العرض اخيرا بعد ان تأجل وقتا طويلا بسبب المناقشة التي انتهت بعد اخذ اصوات الصالة حول نقطة او اخرى في المسرحية) (5 ، المقدمة) .

وهذا لايعني نجاح شباك التذاكر ، وانما نجاح في التقاط القضية والشخصية والموضوعة التي تهم الناس تجعلهم يناقشون ويحركون اذهانهم وهنا يبرز عنصر التوعية التي نادى بها (برخت) وجماعات المسرح الحديث الذين يحطمون فلسفة الايهام وعناصرها بايجاد تراكيب منظرية ومشهدية جديدة جاعلة المتفرج وجها لوجه امام ذاته وقناعاته .

أبو حيان التوحيدي

شارك (الصديقي) بهذه المسرحية في مهرجان دمشق المسرحي التاسع عام 1984 . وفيها يتناول قلق المثقف الذي يعيش ازمنه مع المحيط المتمثل بالسلطة وجهل الاخرين . وهذه موضوعة ازلية تتكرر كلما وجد المثقف نفسه يعيش حالة من الانعزال والتهميش .

المثقف يحس بالقلق لانه بلا دور يرقي بالناس ، ويطور افعالهم ويكشف لهم حقيقية الوجود وصراعات العالم .

(ابو حيان التوحيدي) ، الاديب والفيلسوف العربي ، يختاره الصديقي مرآة كاشفة لهذه العلاقات المستورة : علاقة المثقف بالسلطة ، نظرة السلطة القمعية ، استغلال السلطة الثقافية ومصادرها المثقفين ، بمعنى آخر ، يركز الصديقي على المثقف بكل تناقضاته ، وضعفه وقوته وتزلفه وترفعه وشفقه عبر التوحيدي ويضعه في قفص الاتهام ، لكن من يحاكم التوحيدي ؟ القاضي ، رمز السلطة ، ورمز التسلط ، ويجعلنا نحتسو شهودا نتحار اكثر فاكثر للتوحيدي) (6 ، ص239) .

ان مواقف (ابو حيان) و (سيدي عبد الرحمن) و (بديع الزمان) تمثل (الصديقي) ورؤيته الفلسفية النقدية للواقع الذي يعيش . اختيار اسماء لامعة ومعروفة المرجعيات في الثقافة العربية العريقة ويتحرك ضمن حدود الارضية القومية والانسانية المشتركة . انها محاولة لارتداء شخصيات تختفي خلفها اراء ووجهات نظره (الشخصية-العامة) . يناقش ازمات بلده بل ازمات العالم الثالث الذي تشكل به السلطة قوة مؤثرة على الكاتب في اسلوبه واختياراته .ان المسرحيات السالفة الذكر تمثل اتجاهه الجديد وقراءته المغايرة لا المستسلمة للتراث العربي . والاعمال التي جاءت بعدها هي تكرار المنظور الفكري الفني .وقدم بعد ذلك عام 1985 مسرحية (الف كحلية وحكاية من سوق عكاظ) في مهرجان بغداد المسرحي الاول . ولكنها لم تجد الصدى المناسب لسمعة ومكانة (الصديقي) . نظرا للجهود الانتاجية التي سخرها لهذا العمل على صعيد المسرح العربي . حيث اشترك ممثلون وفنيون عرب ومنهم الفنانان العراقيان قاسم محمد وسامي قفطان

الصديقي والمخرجون العرب

كانت اصداء تنظيرات واعمال (الصديقي) بالغة التاثير على الذهنية الاخراجية العربية ، لانها كانت بمثابة الحل الامثل للخروج من هيمنة القالب الاوربي .(ان تجربة الصديقي في ((المقامات)) فتحت المجال امام العديد من رجال المسرح في العالم العربي ، ليجددوا البحث في تراثنا الادبي والتاريخي ، ويستنبطون منهم اعمالا مسرحية اصيلة . والمقامات لهذه الميزة وحدها تمكنت من فتح النقاش بين رجال المسرح العرب ونقاده حول امكانية ايجاد مسرح عربي يقوم على بناء تراثي كامل) (5 ، ص165) .

وقد استفاد الفنان المسرحي العراقي قاسم محمد من تجربة (الصديقي) عندما شاهد عرض المقامات في مهرجان دمشق الرابع للفنون المسرحية عام 1972 . وجاء الى بغداد وفتح ملف التراث العربي في (بغداد الازل بين الجد والهزل) و (مجالس التراث) وغيرها .

أراء النقاد بتجربة الصديقي

مثل أي اتجاه جديد ، لابد من وجود من يناصره او يتقاطع معه لانه يحرك سكونية العقل ومالوفية الفكر والمعرفة .

فالذي يحافظ على ما يملك ، لابد ان يدافع عنه بكل الوسائل . والذي يطلب الاستزادة والتطور فانه يفتح نوافذه لنسمات الغد .

ويقول الدكتور حسن المنيعي : (وفيما يتعلق بالطيب الصديقي الذي ((قدم للمسرح راكبا سيارة تاكسي)) كما تقول فانه يعتبر ((لغزا)) وظاهرة فذة رغم ماحصل عليه من تفوق وما اثاره من اعجاب سواء في المغرب او المشرق . فمن الاكيد انه او من انخمنا بفرجات عديدة ، وجعلنا نساير مغامراته وتجاربه التي تستلهم تقنيات الغرب واشكاله الدرامية (المسرح الملحمي والوثائقي والاستعراضي .. الخ) ، وتوظيف عناصر التراث (الحلقة-البساط-المقامات) . ومع ذلك فاننا نؤاخذه نظرا لما ينطوي عليه مسرحه من ((مغالطة)) لانه لايتعدى جانب الابهار الفني ولايبدو سوى متعة جمالية كثيرا ما تخلو من التنوير الفكري والمضامين الاجتماعية التي تنتقد الاوضاع وتتلفظ بجوهر الحقيقة) (13 ، ص26) .اما بول شاؤول فوجد (اهمية الصديقي : انه قلة لاتزال تحركها هواجس طليعية في مناخ من الارتداد للشامل في المسرح العربي يخترق التراث ، ويبحث في زواياه ، ينفذ الى خباياه ، يستبطنه يؤرقه بترله من هالته ((المقدسة)) ويمدده تحت مشرحة البحث والتدقيق في محاولة لاكتشاف علاقاته وروابطه وإضاءة جوانب مستورة قسرا وقمعا) (6 ، ص239) .ومن الاراء الاخرى بالصديقي (يقول عبدالله المستوكي (لكن الصديقي من نحو اخر ابان عن تناقضات خطيرة ، لان الفراغ الموجود بالمسرح المغربي ابرز بوضوح الاسماء القليلة ذات الكفاءة ، هذه الاسماء التي فرضت بعد ذلك رؤيا ضيقة اضرت بحركة البحث عن المسرح الوطني الاصيل . فالصديقي نفسه اغرق الى الحد الذي اصبح معه رهن الطلب والمناسبات وتخلى عن كل مغامرة شخصية خلاقة . فهذا الفنان انحرف الى الانتهازية النافعة وتعلى بموهبته حتى اصبح مجرد مهرج رسمي) (10 ، ص97) .

ومهما كانت الاراء في (الصديقي) ، فانه يبقى علامة مميزة من حركة المسرح العربي المعاصر .

النتائج

1- بدا الاقتباس والاعداد من النصوص العالمية ليجعلها اكثر ملائمة للمتلقي المغربي .

2- حاول الجمع في اختياراته وكتاباته المسرحية بين الأصالة العربية ولغة المعاصرة . كان هذا المبدأ نقطة الانطلاق في بحثه عن أصالة المسرح .

3- كان الجذر الشعبي المغربي هو المحرك صوب ايجاد مسرح بديل .

٤- له محاولات كثيرة في التأليف 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-اهتم بالعلاقة بين المتفرجين والعرض المسرحي وجعل لهم دور مهم في العمل المسرحي ، لا دور هامشي .

٨-ادخل الأناشيد الشعبية والموسيقى المحلية ، بدل من الموسيقى العالمية الجاهزة . تحقيقا لروح شعبية العرض والتصاقه بالشعب .

٩- ضرورة اتساق عناصر العرض المسرحي في رؤيا المخرج وسيرها في إن واحد كي ينمو ويتطور سوية باتجاه التكامل الإبداعي .

١٠- غلب عنده الجانب التقني ، على جوانب المضمون الفكري .

١١- اعتبر المقامات مسرحا عربيا أصيلا .

١٢- قال أن لدينا مسرح ولكن ليس لدينا رجال مسرح .

١٣- ربط فكر المقامات وشخصياتها .. بالزمن الحاضر .

١٤- اهتم في نصوصه واختباراته التاريخية بروح النقد والتهكم التي أسقطها على الواقع المعاش .

١٥- تناول في أعماله التناقض المؤلم بين الفقر المقذع والغنى المفرط . انه اتجاه الواقعية النقدية المقارنة .

١٦- تناول في أعمال الشتائم المسجعة أدب الشحاذين والشعوذة

١٧- مسرحية (بديع الزمان الهمداني) اتسمت بكل الملامح التي دعى إليها في تنظيراته الفنية والاجتماعية . وهي الممثلة لاتجاهه في قراءة الأدب العربي القديم .

١٨- استفاد من إنجازات المسرح الحديث ، لاسيما (برتولد برخت) في علاقته بالمتلقين . او إيقاظ العقل . وكذلك في وسائل كسر الإيهام .

١٩- عمل كثيرا وبحث اكثر في سبيل إيجاد مقاربة نصية بين الأدب الدرامي بمواصفاته العالمية ونص المقامات . دون البحث عن أيجاد مقاربات فنية مع وسائل العرض مثل (التمثيل) المنظر ، الأزياء ، الإلقاء ... الخ .

٢٠- ركز في عروضه ونصوصه على الذاكرة الجمعية للمتلقين ومحاولة تشغيلها عبر الكلمة والشخصية والموضوعة . وكذلك في الموسيقى والمنظر والزي .

٢١- استفاد من تجاربه الكثير من المسرحين والمخرجين العرب

٢٢-اختلف النقاد حول التقييم النهائي لتجربته .. لكنه في النهاية واحد من رجالات المسرح العربي المعاصر .

المصادر

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

٢ــ البحرة ، نصر الدين ، تجربة مسرحية رائدة في المغرب العربي ، فاس : مجلة الموقف الأدبي ، العدد الأول ، السنة الثالثة ، دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٢.

٣ــ الراعي ، علي ، المسرح في الوطن العربي ، الكويت : المجلس الوطني للثقافة ، ١٩٨٠ .

٤ــ الراعي ، علي ، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري ، القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٨ .

٥ــ السلاوي ، أديب ، المسرح المغربي ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٥.

٦ــ سشاوزول ، بول ، المسرح العربي الحديث (١٩٧٦-١٩٨٩) لندن : رياض الريس للكتب والنشر ، ١٩٨٩ .

٧ــ عردوكي ، بدر الدين ، الطيب الصديقي وتأصيل المسرح العربي ، فاس : مجلة المعرفة ، العدد ١٢٤-١٢٥ دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٢.

٨ــ عزيزة ، محمد ، الخلق المسرحي ، في : مجلة المعرفة ، العدد ١٠٤ ، دمشق : وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، ١٩٧١.

٩ــ عصمت ، رياض ، بقعة ضوء ، دمشق : وزارة الثقافة ، ١٩٧٥.

١٠ــ العوفي ، نجيب ، جدل القراءة ملاحظات في الابداع المغربي المعاصر ، الدار البيضاء : دار الثقافة المغربية ، ١٩٨٣

١١ــ فطاطه ، سامان ، المسرح العربي من اين ؟ والى اين ؟ دمشق : اتحاد الكتاب العرب ، ١٩٧٤.

١٢ــ محمد ، خرافي ، نشأة المسرح المغربي و اسهامات الطيب الصديقي ، في مجلة الاقلام ، العدد السادس ، السنة الخامسة عشرة ، بغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠.

١٣ــ المديني ، احمد ، الأدب المغربي الحديث ، بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٣.

١٤ــ المليوي ، حسن ، حول المسرح المغربي ، في : مجلة الاقلام ، العدد السادس ، السنة الخامسة عشر ببغداد : دار الجاحظ ، ١٩٨٠ .

١٥ــ نعيم ، توفيق ، قاليتا المسرحي ، القاهرة : مكتبة الآداب ، ١٩٦٧ .

من العرض المسرحية المخرج الطيب الصديقي