

التجريب في نص مسرحية (الورشة) لـ (عبدالحفيظ مديوني)

م.د. نادية حازم دحام الحيايلى مديرة تربية نينوى

Experimentation in the Play " al-Warsha" by Abdelhafid Medioni

Dr. Nadia Hazem Daham Al-Hayali

Nineveh Education Directorate

المخلص

يعني هذا البحث بدراسة التجريب في نص مسرحية (الورشة) لـ (عبدالحفيظ مديوني) لكونه ظاهرة استطاعت ان تحتل مكانة متميزة على الصعيدين النقدي والادبي في الآونة الأخيرة، وكونه ظاهرة لا تؤمن إلا بالتوالد والابداع الخلاق والمتجدد، فهو ممارسة تسعى دوماً إلى طرح البديل الاعمق والاغنى، فالتجريب هو الخروج عن الأنماط التقليدية بهدف الاقتراب من رؤى مسرحية جديدة فيها مقومات الوعي والمعرفة بأسس فنية تميز الخطاب المسرحي العربي وتجعل منه ابداعاً يتلاءم والشروط المجتمعية والحضارية والإنسانية للمجتمعات العربية. ووقع اختيارنا للكاتب والفنان التشكيلي المغربي (عبدالحفيظ مديوني) لكونه من أبرز كتاب المسرح العربي عموماً والمغربي على وجه الخصوص، فقد قدم نصاً مسرحياً تحققت فيه عناصر الفرجة الدرامية واحتوى على اغلبية العناصر السينوغرافية، واعتمد التجريب كممارسة وكلعب وكاحتفال، وقد هدف من كتابة هذا النص المسرحي - عينة البحث- بوصفه تجربة تمتاح من المسرح التجريبي العالمي والعربي والمغربي دون التماهي أو التقليد، وكذلك قدم نصاً مزج فيه بين الكلمة والإخراج. وقد تضمنت هذه الدراسة تناول مفهوم التجريب في عدة محاور وهي: التجريب لغة واصطلاحاً، ثم قراءة في الهوية لـ (عبدالحفيظ مديوني) في المبحث الأول، وفي المبحث الثاني دخلنا إلى عالم التجريب وكشفنا عن ملامحه وتجلياته في نص مسرحية (الورشة) ومن عدة مستويات وهي على مستوى اللغة وأسماء الشخصيات والتمثيل داخل التمثيل والصراع والحكاية وبالاعتماد على المنهج التحليلي ثم الخاتمة والنتائج وأهم المصادر والمراجع. الكلمات المفتاحية: التجريب، المسرح، المغربي، الحداثة، الاحتفالي.

Abstract

This research focuses on the study of experimentation in the play *al-Warsha* by Abdelhafid Medioni, as it is a phenomenon that has recently gained a prominent position in both literary and critical circles. Experimentation is a dynamic and evolving practice that thrives on innovation and divergence. It constantly seeks to propose deeper and richer alternatives, breaking away from traditional patterns to approach new theatrical visions grounded in awareness and knowledge. These visions are built on artistic foundations that distinguish Arab theatrical discourse and align with the societal, cultural, and human conditions of Arab communities. The choice of Moroccan writer and visual artist Abdelhafid Medioni stems from his status as one of the most prominent playwrights in the Arab world, particularly in Morocco. He presented a theatrical text that embodied elements of dramatic spectacle and included most scenographic components. He embraced experimentation as a practice, a game, and a celebration. His aim in writing this play—the subject of this study—was to create a theatrical experience inspired by global, Arab, and Moroccan experimental theater, without imitation or replication. He also crafted a text that blended dialogue with direction. This study explores the concept of experimentation through several sections: Linguistic and terminological definitions of experimentation An exploration of Medioni's identity in the first section. A deep dive into the world of experimentation in the second section, revealing its features and manifestations in *al-Warsha* at various levels—language, character names, acting, conflict, and the story within the performance—using an analytical approach. The conclusion, findings, and key sources and references **Keywords:** Experimentation, Theater, Moroccan, Modernity, Festive

المبحث الأول التجريب لغة:

جاء في لسان العرب (بأن كلمة تجريب مشتقة من الفعل (جَرَب) يجرب وتجربة وتجريباً، الشيء حوله واختبره مرة بعد أخرى، ورجل مجرب، قد عرف بالأمور وجربها، والمجرب الذي جرب الأمور وعرف ما عنده) (الخرزجي، ١٩٥٤، ٦٣). وفي المنجد في اللغة، التجريب (اسم مأخوذ من

الفعل جَرَّبَ) ويقال (جربه تجربياً وتجربة، بمعنى اختبره وامتحنه)(معلوف، ٢٠٠٩، ٣١). والتجريب منهج علمي (يركن للتجربة بالملاحظة والمراقبة وفحص الفرضيات) والتجريب الإنساني يحاول على الانسان كمادة جديدة أو تقنية تشريحية جديدة(قرطيط، ٢٠٢٠، ١١). وتتعدد معاني كلمة التجريب بحسب الحقول المعرفية التي تستعمل فيها (فأصلها في اللغة اللاتينية "Experimentum" وتعني (البروفة) أو المحاولة ومن المؤكد ان هذا المصطلح لم تكن له علاقة بالمرسح في زمن (روما القديمة)(بن إبراهيم، ١٩٩٦-١٩٩٧، ١٠٠-١٠١). وكما ملاحظ فإن كلمة منهج تدل على العلمية وهي في خط مواز للأدبية، وكما تتطور المادة العلمية باعتبارها تجربة فإن المادة الأدبية ايضاً تشهد تقدماً، لكن لكل مجال منظوره الخاص، وطريقته في معالجة قضاياها، وأول ما يلفت الانتباه في هذا المفهوم طغيان الجانب العلمي على الجانب الادبي، وان كلمة تجريب تتضمن معنى التحول والانتقال من حالة إلى حالة أخرى، لذلك فهي محاولة بحث لإيجاد الجديد والكشف عنه في مختلف الميادين، وما اتفق عليه ان كلمة التجريب نجدها اكثر استعمالاً في مجال العلوم الطبيعية قبل ان تستثمر في مجال الفن والادب، وهذه الكلمة مأخوذة من قاموس المصطلحات العلمية ف(التجريب في الجانب اللغوي يتعلق بما هو علمي بهدف الكشف عن روح المغامرة والتجربة والتجديد والابداع والتجاوز)(هناء، ٢٠١٩، ١٢٤). مما سبق نلاحظ بأن التجريب في الجانب اللغوي يتعلق بما هو علمي يهدف الكشف عن المغامرة والرغبة في التقيب والبحث عن المجهول والمغامرة والتجربة والخلق والابتكار وعليه ارتبطت كلمة التجريب بعدة مفردات كثيراً ما تخدم سياقاتها اللغوية والاصطلاحية منها الثورة، والتجربة والحدثة والتجديد والمغامرة والممارسة والابداع.

أ- التجريب اصطلاحاً: مستمدة من التجربة، والتجربة (هي الملاحظة المحدثه لتحقيق فرضية ما، والايحاء بفكرة ما، وهي بهذا المعنى مرادفة للتجريب، والتجربة في هذه الحالة تحدث وفق ظروف معينة، يهيئها المجرّب بنفسه، وغايته في ذلك الوصول إلى قانون يعلل به حوادث الطبيعة)(الحفني، ١٩٩٠، ٨٣). والتجريب (مذهب يقول بأن الخبرة مصدر المعرفة وليس العقل، واستخدام هذا المنهج في العلم والفلسفة وخاصة ان الفلسفة التجريبية كانت نقبضاً للفلسفة العقلية)(صليبيا، ١٩٨٢، ٨٣). والتجريبية (اسم يطلق على جميع المذاهب الفلسفية التي تنكر وجود مبادئ عقلية فطرية قبل التجربة ومتميزة عنها، أما المذهب العقلي فهو المناقض للمذهب التجريبي، فيرى ان العقل أو النفس تشمل على مبادئ نظرية هي أساس المعرفة، وان العقل يشتمل على مبادئ خاصة مختلفة، وقد رفض أصحاب هذا المذهب هذا التصور واعتقدوا بان كل معرفة إنسانية تبدأ بمعرفة حسية باستخدام الحواس، وترسل على أفكار وتصورات تجريبية، إذ ان العقل صفحة بيضاء تجد فيها التجربة ما يأتي من الحواس، فتتم المعرفة، وتكون المعرفة حينئذ معرفة مكتسبة بعد التجربة والتجريب) (صليبيا، ١٩٨٢، ٨٦). وبذلك نرى بان هناك تعدد لدلالات التجريب لدرجة يصعب حصرها وكما يبدو من غير الممكن الإمساك بصيغة مفهومة نهائية لهذا المصطلح بدون ضبط حمولته الابستمولوجية، وتحديد الحقل المعرفي الذي ولد الاجناس بضرورة الخروج عما هو موروث/ مطلق، إلى حيث تتاح فرصة المغامرة والبحث عما هو مجهول/ متغير. فالتجريب على مستوى المصطلح كان في بداية ظهوره وشيوعه مرتبطاً بالعلوم الطبيعية والعلمية ثم انتقل إلى العلوم اللغوية وإلى الأدب والفن وليأخذ مكانه داخل الساحة النقدية والتطهيرية التي تشتمل على الابداع الادبي والفني حتى صار أكثر ارتباطاً بالأدب وتحول إلى أداة لتطوير الادب وفنونه. فالتجريب الفني (يتأسس على التجسيد، وتوظيف الرمز والاستعارة، واللعب على كل أوتار الخيال البشري، بهدف دفع الحدود مسافة ابعد، وتوسيع الافاق، ومسألة العقائد القائمة وتحديدها، ولإظهار كيف يمكن للناس العبور مراراً وتكراراً، جيئةً وذهاباً بين الفعلي والمتخيل إلى ما لانهاية) (علي، ٢٠١١، ١٢). وأما التجريب وعلاقته بالمرسح فنجد بأن اغلب طروحاته قد جاءت مع جنس المسرح، حتى أصبح ظاهرة من ظواهره، فمسي بالمرسح التجريبي والذي يعرفه معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية بأنه (المسرح الذي يحاول ان يقدم في مجال الإخراج أو النص الدرامي أو الإضاءة أو الديكور... الخ، اسلوباً جديداً يتجاوز الشكل التقليدي لا يقصد نجاح تجاري ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطق الخيال بل والمبالغة في ذلك الخروج في بعض الأحيان) (حمادة، د.ت، ٢٤٧). وإذا ما جئنا إلى التجريب من منظور غربي فنجد في المقدمة الكاتب المسرحي الأمريكي (ريتشارد شيكنز) أستاذ المسرح في جامعة نيويورك بقوله (ويشير الأصل الاشتقاق لكلمة تجريبي إلى الذهاب خارج أو بعد الحدود، والحدود ليست مادية فقط بل هي مادية وفكرية في الوقت نفسه ورغم انها قد تكون ضرورية في الاغلب فإن ثمة امكنة وازمنة يتعين فيها علينا ان نعبر هذه الحدود ان نفكر في الاغلب فإن ثمة امكنة وازمنة يتعين فيها علينا ان نعبر هذه الحدود، ان نفكر في ما قد لا يخطر على بال، أو ما قد لا يصدق عقل، وان تمثل في عوالم الخيال ليس فقط ما يحدث الآن، بل ايضاً ما قد سوف يحدث مستقبلاً) (علي، ٢٠١١، ١٢). ومنذ جيلين على الأقل (يمرُّ المسرح الأوربي بمرحلة تجريبية لان التجارب، لم تنته لحد الان إلى نتيجة بوضوح، كما لم تنته المرحلة نفسها) (ثروت، ١٩٨٩، ٨٩). كما نجد بان كبار المسرحيين والنقاد من الغرب قد بينوا رؤاهم للتجريب المسرحي واهميته كل حسب اجتهاده وتجربته، ابرزهم (بيتر بروك، باربا، ارتو، اوجست بول، هاورد باركر) وغيرهم يقول (بروك)

(أنه يحتاج إلى ممثلي مكان من أجل خلق مسرح جديد، والمهم في هذا المسرح هو أن يحرك شيئاً في الجمهور، وللوصول إلى ذلك لابد من عدم الالتزام بالوسائل نفسها، على الدوام ولابد من عدم الالتزام بالتقنيات المسرحية نفسها، ولابد من التغيير على الدوام ويؤكد (أسلن) أن المسرح كأى شكل فني يصبح من دون الجديد في تفسير النصوص المسرحية، والطرق الجديدة والموضوعات الجديدة، وأساليب التمثيل الحديثة، مهدداً بالركود والموت، ويصيب الجمهور بالملل، ولما كانت الحياة هي التغيير، والمجتمع هو نهر متدفق فإن ثمة حاجة ملحة للتجريب من أجل مواكبة الحاضر وأوضاعه المتغيرة اجتماعياً وسياسياً وتكنولوجياً وأيديولوجياً (إيفانز) فيقول: (أن تكون تجربياً يعني أن تقوم بغزو المجهول، وهذا شيء لا يمكن التأكد منه إلا بعد حدوثه). فالمسرح التجريبي جاء بنزعة ثورية وقام بتغيرات اجتماعية والبحث عن حقيقة شيء وإظهار كل ما هو خفي عن طريق التجارب التي قام بها المسرح التجريبي. والتجريب في المسرح الإنكليزي (هو قراءة جديدة تبحث بالضرورة عن لغة مسرحية مناسبة قديمة كانت أو جديدة ولعل أقوى دليل على صحة هذا هو تشابه اللغة المسرحية في أزمنة متباعدة عندما تتشابه رؤية العالم) (صليحة، ٢٠٠٥، ٦٧). ولذا نجد بأن المسرح التجريبي يخرج عن كل ما هو سائد ومألوف لدى المتفرج في المسرح الارسطي وإخراج المشاهد من الملل الذي كان عليه المسرح القديم والبحث عن كل ما هو جديد من قراءة وتأويل، ومع بداية القرن العشرين ظهرت في عموم أرجاء أوروبا (تيارات فكرية وتوجهات سياسية واقتصادية أدت إلى متغيرات في البنى الاجتماعية، وبالتالي انعكست فنياً على الواقع بصيغة مدارس ومذاهب وتيارات مسرحية حديثة، وغزا أوروبا (التعبيريون، والدادائيون والسريالية) وكان لظروف الحربين العالميتين الأولى والثانية الأثر الواضح في تحديد التوجهات ونضوج بعض التيارات المسرحية وبالتالي بروز عدد من المخرجين والمسرحيين قدموا كل إبداعاتهم، وكانوا ممن اعتلوا الصدارة ومنهم (اندرية فينشتاين، وبيسكاتور، وجروتو فسكي، وبرتولد برشت، واربابل وأوجين، وإبيا وكوردت، وكريغ وأرطو) (كاظم، ٢٠١٣، ٤٣) أن التجريب المسرحي في الغرب نطلق من ضرورة إعادة بناء الواقع وتشبيده إيماناً منه بالقوة الإبداعية الخلاقة للفن المسرحي، التي تأخذ بعين الاعتبار كل الانسقة والعلاقات الجديدة والمتحركة في الواقع وفي الحياة الإنسانية، و(هكذا فإذا كان المخرجون في مجال العلوم الطبيعية قد انطلقوا أساساً من الملاحظة والتجربة بشتى اصنافها- بغية الوصول إلى قواعد وقوانين عامة، فإن المخرجين المسرحيين قد قاموا منذ البداية ببلورة المفهوم النظري، ويخلق الافتراضات الأساسية التي يهدف إليها التجريب داخل المسرح) (غياط، ٢٠٠٢، ٥٨-٨٦). وإذا كان التجريب المسرحي بمعناه العام هو الذي أتاح للمسرح الغربي استمراريته وتطوره، وافرز مجموعة من المظاهر التجريبية التي عرفها المسرح عبر امتداده التاريخي، فإن التجريب المسرحي بمعناه الخاص هو تلك العمليات التثويرية التي شهدتها المسرح في الغرب الحديث، وعملت على تثبيت دعائم مسرحية تتميز بالخلق والابداع والتجديد (لذلك يعد التجريب الأول تجربياً عفواً وتلقائياً بينما يعد الثاني فعلاً مقصوداً وعقلانياً يركز على رؤية محددة وتصورات عميقة لتغيير قواعد المسرح واسسه التي ظلت سائدة لفترة طويلة من الزمن وهذا ما جعل المسرح الغربي يحقق مجموعة من التجارب التي تتفرد بنوع من الاستقلالية والأهمية، فالمسرح الغربي ما زال مستمراً في البحث عن موارد جديدة وعن مواقع إبداعية أخرى للتوسع والكشف عن مفردات واليات تجريبية خلاقة، تساعده على ابتكار عوالم جديدة من القيم الفنية والجمالية والابداعية) (عبدالفتاح، ١٩٩٥، ٥١-٥٢) وقد تعددت أنواع التجريب وانماطه في الغرب بهدف الوصول إلى تجارب مسرحية تتباين أهدافها وطرقها وفقاً لطبيعة الكاتب وإبداعه وقدراته الابتكارية، ويقترح (سعيد الناجي) تقسيم الاتجاهات التجريبية منذ عشرينيات هذا القرن إلى اتجاهين أساسيين اختلفت تصوراتهما للركح واقترنهما لاستثماره دون أن يمنع هذا من اختلاف التجارب داخل الاتجاه الواحد، مما يشير إلى غنى التجريب في المسرح المغربي وثرائه وهما:

الاتجاه الأول: تغيير قوانين الخشبة

الاتجاه الثاني: تغيير الخشبة الإيطالية (الناجي، ١٩٩٨، ٣٠-٣١).

أ- يشكل الاتجاه الأول (إبيا وكوردن كريغ) فقد حاول (أبيا) تثوير مبادئ تنظيم الفضاء المسرحي مستمراً الإمكانات التي أصبحت توفرها الإضاءة الكهربائية في بناء العرض المسرحي لم يكن ذلك ممكناً سابقاً إلا بتجاوز التناظر الذي ساد آنذاك بين وسائل الابداع المسرحي في العرض الواحد، وتم ذلك عبر مسخ السلطة الأولى للمخرج في بناء العرض وإحداث التناغم بين وسائله، مع إتاحة حرية أكبر للممثل لقد فرضت هذه الرؤية على (إبيا) أن يعوض كلمة ديكور (Decor) بكلمة تأثيث (plantation) (الناجي، ١٩٩٨، ١٨-١٩). ولم تكن اقتراحات (كوردن كريغ) بعيدة عن تلك التي اقترحها (إبيا) و أن كان (كريغ) يتميز بإسهاماته السينوغرافية الكثيرة للعروض المسرحية التي استقى منها مبادئه (إذ تميزت به تصميماته جنوحها الملحوظ نحو فراغ الفضاء المسرحي ورفض امتلاء الخشبة بقطع الديكور وأجهزته، كان ذلك من أجل ابتكار بنية سينوغرافية متحركة تستفيد من أبعاد الركح، كما تستطيع أن تعكس بشكل مرئي انفعالات الشخصيات والمضمون النفسي للنص المسرحي) (الناجي، ١٩٩٨، ٢٠-٢١). وكذلك يمكن اعتبار (بيسكاتور) في مسرحه السياسي من الأوائل الذين أسسوا لهذا الاتجاه حيث تميزت عروضه المسرحية بمستواها التقني

الكبير باعتمادها على الآلات الضخمة، إذ كان يعبر هذا عن رغبة اكيدة في الاستفادة من التقدم العلمي آنذاك، ونتيجة للاكثار من استعمال التقنيات اختار (بيسكاتور) الخشبة نصف الدائرية التي تستطيع تحمل ضخامة الديكور ونقل الآلات المحركة له (ولكن اهم انجاز (بيسكاتور) يتمثل في توظيف التقنية السينمائية باعتبارها وثائق تربط المسرحية بواقع المرحلة التاريخية وحاضر المجتمع، حيث ومنح شاشة في خلفية الخشبة تُعرض عليها الصور السينمائية) (الناجي، ١٩٩٨، ٣١-٣٢) ان الدراما في نظر (بيسكاتور) تقتض حضور عنصرين اثنين : العنصر الوثائقي والعنصر العاطفي وهذا يكشف هاجس (بيسكاتور) في البحث عن شكل فني جديد، يتلاءم مع المضمون السياسي والطابع التعليمي، لتقويض المسرح البرجوازي التعبيري الذي كان يعتمد على الوسائل التكنولوجية التي تتطلب سيولة مادية ضخمة وهو مالم يكن في وسع المسرح السياسي تحمله، وقد مهد (بيسكاتور) لتجربة (برتولد برشت) الذي انبثقت منه فكرة المسرح الملحمي (فقد نجح (برشت) في تأليف نصوص درامية ذات مضامين جديد، وبديلة للموضوعات المألوفة التي سادت في المسرح البرجوازي الكلاسيكي ذي الشكل الدرامي التقليدي العاجز عن توصيل رسالة سياسية بشكل يتضمن استقزاز المتفرج وتحريضه على ان يكون ايجابياً في العمل لتغيير الواقع الاجتماعي) (العيوطي، ١٩٨٤، ٨٦). ولبلوغ هذه الغاية وضع (برشت) قواعد جديدة لمسرحية الملحمي تستند إلى اقتراحات خاصة في صيغتها الملحمية (بإعطاء الأهمية الشديد لفضاء الفرجة المسرحية بمكوناته السينوغرافي واللغوي، مع انحسارها في حدود تراتب القاعة الإيطالية ومواصفاتها العامة) (قرطيط، ٢٠٢٠، ٣٦). فالمستهدف الحقيق في المسرح الملحمي هو الجمهور الذي يجب تحريره من سلبية كي يستطيع امتلاك الجرأة على المناقشة والتفكير وتوصيل المعرفة. وهكذا (فإن حركية السينوغرافية وبساطتها وخفة الممثل الذي يترنح بين النقص والتمثيل، وتعدد النصوص الشفوية والمكتوبة الشعرية والنثرية، اللغوية، والموسيقية، كل هذه الوسائل كانت تلنقي عند مبدأ التغريب) (الناجي، ١٩٩٨، ٣٣). والتغريب (هو وسيلة لتحرير الجمهور من الرواسب الاجتماعية والحد من تأثيرها عليه لحظة مشاهدة العرض لينشغل بالتساؤلات وحرص (برشت) على إبقاء مسافة بين الممثل والجمهور ونقاداً لاندماج الأخير في الأول وإبقاء مسافة بين الممثل والشخصية التي يمثلها حتى لا يقع توحّد بينهما لان المسرح مسرح وليس الحياة ذاتها) (العيوطي، ١٩٨٤، ٨٧) كما تجاوز (برشت) المكونات السينوغرافية لفضاء المسرحي، واستعاض عنها بالبساطة في قطع الديكور القادرة على خلق تأثيرات تحافظ على انفصال الجمهور وتغريبه عن الحدث) (العيوطي، ١٩٨٤، ٨٦). وسيشكل الممثل في هذه العملية العنصر الفاعل ويلعب فيه الدور الأساسي باعتباره صانع الفرجة.

ب- **الاتجاه الثاني: تفجير الخشبة الإيطالية** كان رواده يبحثون عن تفجير القاعة الإيطالية الذي سيطر على البناية المسرحية عدة قرون، خاصة منذ القرن السابع عشر، (وقد كان التجريب في محاولات هؤلاء الرواد أكثر حدة وعنفاً يتميز برفض مطلق للقواعد التقليدية للمسرح، سواء تعلق الامر بتنظيم السينوغرافية أو بأساليب اللعب المسرحي أو بالعلاقة بين الجمهور والفرجة المسرحية) (قرطيط، ٢٠٢٠، ٣٨). فالمسرح في نظرهم فقد تلك الجدوى التي كانت تحركه وتضمن له حيويته ونشاطه باعتباره فناً مرتبطاً بالحس الجماعي من جهة وبأعماق الروح الإنسانية المقابلة من جهة أخرى. ولعله لهذا السبب تميزت تجارب هذا الاتجاه (بعودة محمود إلى المقدس والطقوس باحثة عن ذلك الجوهر الانساني المفقود الذي ضاع في الحياة اليومية المبتذلة كما تميزت بالرغبة في ان تمنح للممثل وللمتفرج وللإنسان عموماً وسائل تحرره من قيود الحياة المادية وترقى به إلى مدارات اللذة والنقاء والصفاء) (قرطيط، ٢٠٢٠، ٤٠). ويمكن اعتبار (ماكس رينهاردت) في ألمانيا من أوائل الذي مهدوا لهذا الاتجاه ورسموا خطواته الأولى ان ما ميز عروضه هو ذلك الالتقان الكبير في الإخراج المسرحي، الذي يعتمد على تحريك جموع الممثلين في فضاء مسرحي اخر غير فضاء القاعة الإيطالية. وقد ظهر هذا الالتقان مثلاً في إخراجة لمسرحية (أوديب ل(سوفوكليس) سنة ١٩١٠ في سيرك لندن، مستفيداً من الإمكانات الفضائية الجديدة التي يتيحها لها من اجل بناء ديكور ضخم يرفع الاستثمار المبدع للإضاءة من جماله وانسيابه وقد تحرر بهذا من مواصفات الخشبة الإيطالية وما تخلفه بين الجمهور والممثلين من مسافة) (قرطيط، ٢٠٢٠، ٤١). ويمكن اعتبار هدم القاعة الإيطالية اهم انجاز لـ (رينهاردت) سيعمقه فيما بعد ارطو في فرنسا وغروتوفسكي في بولونيا) (الناجي، ١٩٩٨، ٤١-٤٢). كان (أرطو) يندد بالمسرح الذي تخنقه الجدية والتحليل النفسي والواقعية والمنطق، ويدعو إلى إعادة الحرية المطلقة للمسرح، وهي تلك الحرية التي نجدها في الموسيقى والشعر والرسم، والتي حرم منها المسرح بشكل غريب ولأحقاب طويلة من الزمن. يقول (جيمس روز ايفانز): كان (ارطو) يعلن عن تمرده على لون من ألوان الأداء البلاغي المنمق الذي كان سائداً آنذاك في الكوميدي فرانسيز، وكان يهاجم المسرح الفرنسي الذي كانت تسيطر عليه الكلمات وتقديس المؤلف، وبدلاً من شعر اللغة اقترح (ارطو) المساحة أو المكان مستخدماً وسائل مثل الموسيقى والرقص والرسم وفنون الحركة والأداء الصامت والايماء والفناء والتعاويد والاشكال البدائية والاضواء (روز ايفانز، ١٩٧٩، ٤١). فالمسرح في نظره لم يعد يقتصر على الالفاظ لان ماهيته الحقيقية والفعلية تكمن داخل العرض وبواسطته. يقول (ارطو): انني اعني تمام الوعي ان لغة الحركة والايماء والرقص والموسيقى اقل قدرة على تحليل المشاعر

الشخصية أو الكشف عن أفكارها أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الالفاظ، ولكن من قال ان المسرح وجد لتحليل الشخصيات أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع المحلي أو النفسي التي تشغل كل ساحة مسرحنا المعاصر (روز ايفانز، ١٩٧٩، ٤١) نستنتج مما سبق أن (ارطو) (كان يدعو إلى تأسيس كتابة تجريبية جديدة للركح يقوم فيها المسرح على لغة الجسد والاشارات وعلى كل الوسائل التعبيرية المادية التي تستهدف حواس المتلقي وتستجيب لحاجاته النفسية المباشرة في الان ذاته. لان هذه الكتابة هي التي يتمكن المسرح من العودة إلى صفائه الأصلي، وإلى نشاطه الحقيقي الذي يرتبط بحياة الانسان سواء كان صانعاً للفرجة المسرحية أو متلقياً لها)، ولعل هذه المظاهر التجريبية على مستوى الكتابة هي التي وضعت المسرح المعاصر امام رؤية فكرية اساساً، تمثلت في نهاية سلطة المؤلف وإبراز قيمة العرض المسرحي واجهزته وادواته التنظيمية وينبغي التأكد على ان لكل تجربة من التجارب المسرحية المعاصرة سماتها وخصوصيتها الفنية والابداعية التي تميزها وتجعلها تختلف كل الاختلاف عن مسرح (ارطو). وخلاصة القول ان التجريب في المسرح الفردي كان يستهدف في العمق الانفتاح على حادثة مسرحية تخالف النماذج السابقة، حادثة تستقي ملامحها من التطور التاريخي للفن المسرحي من جهته ومن جماليات أخرى مختلفة عن الجمالية الغربية اشد الاختلاف. أما التجريب من منظور عربي فنجد بأن المسرحيين العرب قدموا قراءتهم للتجريب وقد تباينت رؤاهم وتنوعت مقارباتهم اتفاقاً واختلافاً كل حسب فهمه وذوقه وعمق ثقافته وفلسفته الجمالية للمسرح عموماً والتجريب خصوصاً يقول الدكتور (محمد الكغاط) (إذا كان التجريب في المسرح الغربي الحديث قد انطلق من اتجاهات وتيارات مسرحية معروفة، ومن ركامات مسرحية تراثية راسخة، مستفيداً من بعض مراحل الفنية والتاريخية من اشكال المسرحية شرقية أو افريقية (برشت، بروك...) فإن فعل التجريب في المسرح العربي قد ارتبط اساساً بالبحث عن قالب مسرحي متميز، وبالبحث عن شكل فني يعبر عن الهوية العربية بكل ابعادها الفكرية والثقافية والسياسية خصوصاً فإن الانسان العربي قد وجد نفسه في نهاية القرن التاسع عشر وجهاً لوجه امام الابداع المسرحي مع المد الاستعماري، الذي اجتاحت العالم العربي، فوجد نفسه مضطراً لممارسة هذا الفن تحت ضغوط خاصة ابرزها عامل الذات) (الكغاط، ١٩٨٩، ٢٢). فالذات العربية يجب ان يكون لها مسرحها مثلها في ذلك مثل باقي الشعوب والأمم. ومع ذلك يمكن القول بأن الارهاصات الأولى التي عرفها المسرح العربي كانت ارهاصات غربية محضة، تمثلت في محاولة اقتفاء خطوات المسرح الأوروبي على المستويين الفني والتقني. وهكذا نجد (مارون النقاش) وهو يقدم مسرحية (البخيل) عام (١٨٤٨) أنه لا يملك نموذجاً أو مثلاً يقتفي اثره، فكان ان اضطر إلى الاعداد والاقتباس (اقتبس مسرحية الفرنسي (موليير) الشهيرة التي تحمل العنوان نفسه، دون ان يغفل الرجل عن ضرورة تكييف المسرحية مع المكان والزمان الذي يعيش فيه) أما (أحمد أبو خليل القباني) لم يكن معنياً بكتابة مسرحية متقنة وانما كان يريد عرضاً مسرحياً الكتابة فيه (القصة) ليست صدقاً أو غاية بل وسيلة لتقديم مشهد غنائي راقص، ولهذا ارتبط اسم (القباني) بتجارب المسرح الغنائي العربي الرائدة ولعل (زكي ظليمات) وهو يشير إلى (ضعف البناء الدرامي) (الراعي، ١٩٨٠، ٥٦). لدى هذا الرائد، قياساً إلى (النقاش) لم يستطيع تميز تجربة (القباني) وفرادتها، وإذا انتقلنا إلى (يعقوب صنوع) فاننا نجد أنه امسك بتقنية الكتابة المسرحية الأدبية من حيث البناء الدرامي وأضاف إليها ما يمكن ان ندعوه محتوى شعبياً محلياً. لعله كان الأكثر خبرة وثقافة امام تلك المتغيرات المجتمعية والهزات السياسية، التي تولدت عنها اتجاهات وتيارات ثقافية متعددة ومتباينة كان لها تأثيرها الكبير في الفن المسرحي، الذي بدأ يشعر بدوره بضرورة مسايرة الواقع العربي الراهن ولذلك بقي المسرح العربي يسأل نفسه ويبحث عن صيغة تميزه عن غيره من المسارح العالمية لتكسبه شكلاً له خصوصية الفنية والثقافية. انطلاقاً من هذا الهاجس الفني والثقافي (عرف العالم العربي مجموعة من التجارب التي كانت تدعو إلى تأصيل الظاهرة المسرحية العربية، وربطها بالواقع العربي الذي ساهمت في تشكيله ثقافات متعددة، تفسير الثقافة العربية الإسلامية ابرزها، نظراً لما تحفل به هذه الثقافة من معطيات فنية وإنسانية غنية وعميقة، ومن هنا يتبين ان الرغبة الملحة في إرساء أسس للمسرح العربي عن طريق التأصيل، كانت وراء فعل التجريب المسرحي العربي، الذي افرز اعمالاً مسرحية تجريبية، سواء في مشرق العالم العربي أو مغربه، وقد صاحبت هذه الاعمال دراسات وبيانات واوراق تنظيرية تستهدف التعريف بها وما ينبغي ان يترتب عنها من قضايا فنية واشكالات فكرية وثقافية) (غياط، ٢٠٠١-٢٠٠٢، ١٥٧-١٥٨). يتضح مما سبق ان اهتمام المسرحيين العرب بالتجريب قد تولد منذ وقت مبكر، أي منذ دخول الفن المسرحي إلى العالم العربي، وهذا ما يفسر بحثهم الدائم عن صيغ مسرحية خاصة تتسجم وطبيعة الموروث الفكري والثقافي والحضاري العربي. إن مسألة التجريب في المسرح العربي تعد من المسائل الإشكالية وهذه الإشكالية هي تحديد الهوية في المسرح العربي وعلاقتها بالاتجاهات والتيارات العالمية والدفاع عن هذه الهوية والمحافظة على الذات القومية: الشي الذي جعل التجريب في المسرح العربي (يعزز خطابات تتماهى مع نظريات المسرح الغربي صياغة ورؤية، لترويج القول القائل بالتفاعل الإيجابي مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية، وبالمقابل هناك خطابات من نوع آخر، تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في كتابة تخول للتجريب إمكانية صياغة نظرية جمالية وفنية تقدم رؤيتها وفق تحول ديناميات المسرح العربي واضافاته

النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرح العالمي (بن زيدان، ١٩٩٧، ٤٥). وإذا ما جأنا إلى مسألة التأصيل المسرحي والتجريب في المسرح العربي نجده تمثل بـ (توفيق الحكيم): انتبه المسرحي العربي الرائد إلى ما يمثله الشكل الغربي من عراقيل في سبيل ابتكار تجريبي لقلب مسرحي ذي خصوصية محلية يستمد مقوماته من الظواهر الاحتفالية، غير أن هذا المشروع الفني الذي يدعو إلى ضرورة التحرر من آسار الفضاء المسرحي الإيطالي انحصر في نطاق التنظير ولم يتبلور إلى مستوى النص الدرامي أو العرض المسرحي، ومعلوم أن القلب الذي استوحاه (توفيق الحكيم) من التراث الشعبي المصري كان للداء المسرحي ولم يكن صالحاً للتأليف الدرامي على منواله. ولا نكاد نعثر على مسرحية من مسرحياته العديدة كتبت وفق مقتضيات قلبه الشعبي بل نراه (يلجأ إلى التجريب في بعض مسرحياته العالمية الشهيرة وكأنه أراد بذلك أن يثبت أن قلبه قادر - كما قال - على استيعاب آثار الإعلام من أسخيلوس وشكسبير وموليرو إلى أبسن وتشيكوف حتى بيراندللو ودور نيمات) (حمادة، ١٩٨٢، ٦٢). ولكنه عجز أن يصب مسرحيات عالمية في قلبه المسرحي مما يؤكد على عدم صلاحيتها ليرقى إلى مستوى البديل للقلب الأوروبي. وقد مثلت مسرحية (الفراير) لـ (يوسف ادريس) انعطافه تجريبية في المسرح العربي المعاصر سواء على مستوى الكتابة الدرامية أو الإخراج المسرحي، ولعل أهم ما يلفت الانتباه في هذه المسرحية كونها عمدت إلى تحطيم الثوابت الارسطية الثلاثة التي لا نكاد نعثر لها على مواصفات محددة، فالزمان والمكان والحدث غير معلومين تماماً وغير قابلين للمساك باي منهما ولعل ما يزيد من أهمية هذه المسرحية (كونها ظهرت في فترة حاسمة من تاريخ مصر الحديث التي اتسمت بالمد الناصري القومي وما ترتب عن ذلك من تحولات شاملة وجذرية أهمها المواجهة مع المد الاستعماري الغربي - الصهيوني). وبمعنى آخر فإن المحتوى الأيديولوجي لمسرحية (الفراير) له حضور فاعل ومؤثر تتجلى معالمه في الدعوة إلى تأسيس لمسرح عربي أصيل، كتعبير عن رفض المسرح الغربي الدخيل. أن الكتابة المسرحية العربية لم تتضح وتتبلور ملامحها عملياً إلا في ستينيات هذا القرن وإن كانت ثمة كتابات تناثرت هنا وهناك قبل ذلك ثم جاءت دعوة (توفيق الحكيم) في كتابه (قالبنا المسرحي) لاعتماد الحكواتي أو الراوي مدخلاً، قالباً مسرحياً عربياً يكون التشخيص، وليس التمثيل القائم على المعايشة طريقة واسلوباً في الأداء وفي بداية السبعينيات ظهرت محاولات عربية أخرى على يد كتاب مسرحيون للبحث من شكل عربي للمسرح. ويمثل المسرح العربي السوري (سعد الله ونوس) أحد رموز الجيل الأوسط من المؤلفين الدراميين الذين ساروا في اتجاه إعادة التأسيس للمسرح العربي، وأهم من كان عليه (ونوس) هو الجمهور (وإن عدم الاهتمام بهذا الجمهور هو السبب وراء استمرار المشكلات والأزمات في مسرحنا) (بدوي، ١٩٨٢، ٩١). وفي هذا الإطار يلتقي (سعد الله ونوس) بالتأسيس لشكل مسرحي عربي قادر على طرح قضايا فكرية وموضوعات اجتماعية بإمكانها (الارتقاء إلى مستوى الوعي بالواقع وحركاته ومعوقات اندفاعه ومن ثم فهم آليات تغييره) (بدوي، ١٩٨٢، ٩٠). وأمام الوعي بضرورة التحرر من هيمنة الشكل الغربي من ناحية، وسيطرة حالة الإسقاط على الحاضر والتأثر بالماضي، جسدت كتابة (سعد الله ونوس) هذا التوجه القائم على (إيجاد مسرح عربي لا يمكن إلا أن يبدأ من الاحتفال الذي هو خلية المسرح الأساسية، وبغير هذا نكون مثل من أراد بناء السقف قبل الأساس وفي هذا الاحتفال يحضر الجسد، كل الجسد، وذلك هو في حقيقة المعنى العميق للظاهرة المسرحية وهنا الحاجة للتأكيد على الحضور، حضور الناس، واحتشادهم وحوارهم داخل المكان الواحد والزمن الواحد، وذلك حولت القضية الواحدة والموحدة) (حمادي، ١٩٩٢، ٢٧). وتتسم حركة التنظير في المسرح المغربي المعاصر (عبدالكريم برشيد) بخاصتين: أولهما تتجلى في كون التنظير سابق على الابداع، وإن الدارسين المغاربة شكلوا لأنفسهم إطاراً محدداً المعالم لممارستهم الإبداعية. وتعتبر هذه الظاهرة سابقة غريبة في عالم الابداع (لأن النظريات والمعايير الأدبية لا تنشأ من فراغ) (ويليك، ١٩٨٧، ١١). والخاصية الثانية فتتمثل في كون المنظرين المسرحيين المغاربة ليسوا نقاداً حتى يمارسوا وظيفة تعتبر وفقاً على النقد، والمعلوم في تاريخ الآداب العالمية وحتى العربية (أن النقد هو معرفة فكرية أو يهدف إلى التوصل إلى مثل هذه المعرفة، منظمة تخص الأدب إلى نظرية أدبية) (ويليك، ١٩٨٧، ١٠). وإن الناقد ذا التجربة النقدية هو المؤهل ادبياً وفكرياً لممارسة العمل النظري والتنظيري (فكل ناقد في التاريخ توصل إلى نظرية عن طريق الاتصال بالاعمال الفنية ذاتها، التي كان عليه أن يختارها ويفسرها ويحللها وإن يطلق عليها في النهاية حكماً) (ويليك، ١٩٨٧، ١١). وعلى هذا الأساس (فالتنظير عند (عبدالكريم برشيد) لا ينطلق من فراغ، كما أن الاجتهادات التنظيرية التي سادت لدى المسرحيين العرب من قبل إنما كانت محاولة نظرية فلسفية لصياغة رؤية للعالم على ضوء سيرة التاريخ وخصوصية الواقع ومن ثمة ضبط مكونات ما هو كائن، والسعي في اتجاه ما هو ممكن وهنا يأخذ التنظير بعده الحداثي في البحث عن صيغة محددة لتقديم الأجوبة النقدية - المعرفية الدالة على ماهية المسرح المغربي (العربي) وهويته) ويعد الاتجاه الاحتفالي من أهم التوجهات وأولى محاولات الكتابة الجديدة التي عرفتها الساحة المسرحية العربية، وعلى وجه الخصوص المغربية (هذا التوجه له أسس فنية وفكرية اعتمد أصحابها على التراث العربي وشكل الاحتفالات الشعبية وذلك في إطار الثقافة العربية المتحررة من التبعية الأجنبية ومن روادها نجد (الطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلي، وعبدالكريم برشيد) وكذلك تضم عدد من الفرق المسرحية من نقاد وباحثين من أمثال (محمد

أديب السلاوي وعبدالرحمن بن زيدان واحمد المنيعي، وغيرهم). والمسرح الاحتفالي (هو نوع من أنواع المسرح الذي يستلهم أفكاره من الاحتفالات الشعبية ويعتمد على التراث الادبي والاشكال الفنية الشعبية، وشمل ايضاً شكل العرض المسرحي، وأسلوب الأداء التمثيلي، والعلاقة القوية بين الممثل والجمهور، ويعتمد على عفوية اللقاء والحوار بين الممثلين ويلغي الحدود بين الجمهور، ويعمل على استحضار الموروث واستدعائه سواء كان ذلك الموروث ادبياً أو تصوفاً أو سيراً شعبية أو أساطير وخرافات) (النجار، ٢٠٢٣). وظهرت ارهاصات المسرح الاحتفالي بعد منتصف السبعينات وكانت من اهم أسباب ظهوره (النكسة عام ١٩٦٧م) إذ كان لها دور مهم في التأكيد على ضرورة وجود مسرح جديد يستند في مرجعياته ومنطلقاته على ارث وجماليات الثقافة العربية العريقة) وبعد ظهور المسرح الاحتفالي القائم على الثقافة العربية ظهر ما يسمى بالقطيعة بينه وبين المسرح القائم على الثقافة القريبة والقائمين عليه مثل الاوسطى والبريختي) (النجار، ٢٠٢٣) ان الاحتفالية استهدفت تأصيل الممارسة المسرحية بالمغرب كهدف أساس عند، الامر الذي جعلها تثير الأسئلة الكبرى الأساسية هذه الأسئلة جعلتها (ترفض ان تكون فقد شكلاً خاصاً بتقنيات في الكتابة أو الإخراج المسرحيين، لأنها ايضاً تصور للإنسان والتاريخ والاقتصاد والسياسة والفكر فهي اذن نظرية ولا ترتبط بالمسرح فقط) (لعزيز، د.ت). يرى (عبدالكريم برشيد) الذي يُعد رائداً للاحتفالية ان مجيئ المسرح الاحتفالي كان (بعد ان ادرك الانسان المغربي والعربي عمر النضج معرفياً وجمالياً، وبعد ان ودع فترة الاندهاش السلبي أمام الظاهرة المسرحية في صيغتها الاوربية المتقدمة والمتطورة والتي جعلت المسرح العربي عموماً والمغربي خصوصاً صورة مستنسخة ومستوردة بشكل لا يساعد على تأهيل الظاهرة المسرحية في المغرب والعالم العربي) ان عمليات التحديث التي رامت الاحتفالية سعت في المقام الأول إلى تغيير الأنماط الحياتية التقليدية، ومنها تغيير العلاقات الإنسانية من طبيعتها السلطوية الاقطاعية السائدة، إلى علاقات تتميز بالطابع الإنساني الشعبي، وهو ما يتواءم ونظرة الاحتفاليين للمسرح، الذي لا يعد أن يكون عندهم لقاء انسانياً مفتوحاً يتحرر فيه الانسان بالمسرح، ويحرر فيه المسرح، حيث بدأ التغيير من (علاقة الممثل بدوره، وبوعيه ولا وعيه، وبذاكرته ووجدانه، وبالكمالات والزمن والمكان وبالممثل الآخر، وبالملابس والضوء والاشياء وانتهاء بتغيير طبيعة المؤسسات المجتمعية والسياسية والدينية والمعرفية والجمالية المختلفة). فالمسرح الاحتفالي (هو ثورة على القوالب الجاهزة ورفض للمستهلك وانقلاب على الابداعات الاستهلاكية، فأصبح من الضروري تحرير المسرح من التمثيل، وذلك بالعودة إلى البساطة المتمثلة في الابداعات التي تخزنها الذاكرة الشعبية، لانها ابداعات تنطلق من الفعل الاجتماعي الفكري الذي لا يخضع لرقابة قسرية ولا لتقلبات زاجرة) (برشيد، ٢٠٠٧، ١٢٢). فقد حاول رجال المسرح المغربي الذي واكبت تجاربهم المسرحية المنحى الاحتفالي (السعي لخلق مسرح فرجوي يؤسس لرؤية تحاول ان تجمع بين التراث والحداثة وتسهم في استمرارية الفعل المسرحي، والأخر بثقافة الآخر فقد أردوا مسرحاً يحقق المغربي بالآخر والعربي على وجه العموم هويته مع بقائه متمتعاً بحس عالمي ومنفتحاً على الآخر). أراد (عبدالكريم برشيد) وغيره من نقاد المسرح من خلال هذا التوجه تحرير المسرح المغاربي من القوالب الجاهزة وغير المعبرة عن خصوصية المجتمع العربي عموماً فكانت الجهود منتصبة نحو التأصيل له ولم يتأتى ذلك إلا من خلال توظيف اشكال التعبير الشعبي التي لا تتنافى وأصالة الفرد العربي، كما انها ذات اتصال وثيق بذاكرته الشعبية (فالمسرح الاحتفالي له اسسه المعرفية والجمالية والفكرية، فهو مسرح شعبي يعتمد على المخزون التراثي في الحضارة العربية الإسلامية ليستمد منه الصيغة المسرحية الكفيلة لخلق المسرح العربي الأصيل والمتميز، كما أنه من الناحية المعرفية مسرح يتناول قضايا الناس بوسائل شعبية، وهذه القضايا ليست مجردة ولا طوباوية، انما هي كل ما يعيشه الانسان من تناقضات داخل مجتمعه اما من الناحية الفكرية والأيدولوجية، فالمسرح الاحتفالي يأخذ موقفه لتحسيس المتلقي بالتناقضات والمفارقات وتنبهه إلى مواطن الخلل في المجتمع، حتى يتسنى له اتخاذ موقف واع من الواقع لان المسرح الاحتفالي مؤتمر شعبي تنطلق فيه القرارات من القاعدة لا من القمة (رمضاني، ٢٠٠٧، ٨٠). لذلك حاول المؤصلون المسرحيون افراداً كانوا أم جماعات على اختلاف رؤاهم وتوجهاتهم إيجاد قالب عربي اصيل بديلاً عن القالب العربي الذي لازم المسرح العربي منذ المراحل الأولى لتشكله، والذي جعل هذا الفن بعيداً عن واقع الانسان المغاربي العربي بدلاً ان يكون قريباً منه، الامر الذي جعل المؤصلين يعودون إلى الاشكال الفرجوية التي مارسها الانسان العربي الأول الذي كانت قريبة منه معبرة عنه، وان اختلفوا في كيفية توظيفهم لهذه الاشكال الفرجوية في نصوصهم وعروضهم المسرحية واذا ما جئنا إلى نص مسرحية الورشة فسنجد بأنها مسرحية تنتمي إلى المسرح الاحتفالي إذ يقول (عبدالحفيظ مديوني) عن هذه المسرحية (بأنها تنتمي للمسرح الاحتفالي الذي يكون فيه المسرح احتفال وتختلط فيه الألوان والاشكال والانغام والغناء، وكأن جميع العناصر الأخرى المكملة من اناة واكسسوار وديكور وملابس هي مجرد زينة تعطي للاحتفال بعداً آخر من الجمالية) (بختاوي، د.ت). ولذلك سنحاول في المبحث الثاني الكشف عن تجليات التجريب في هذا النص المسرحي والوقوف عند التجريب من خلال عدة مستويات منها على مستوى اللغة والصراع وأسماء الشخصيات والحكاية والتمثيل داخل التمثيل وغيرها.

ج - (عبدالحفيظ مديوني) قراءة في الهوية:

١- الكاتب والفنان التشكيلي المغربي (عبدالحفيظ مديوني) فنان تشكيلي مغربي (من مواليد سنة (١٩٥٢) ولد في مدينة (بركان) شرق المغرب) جائزة كتارا للرواية العربية (www.kataranovels.com). وقد نشأ وترعرع في بيئة طبيعية ساحلية وجبلية طافحة بالماء والخضرة والدفء والابتسام والألوان و(كان متعلقاً ومشدوداً بمدينة التي نشأ فيها ومسحوراً بجمالها مغموراً بلطفها معتزلاً بأعرافها وطقوسها الاجتماعية والثقافية). وقد استهواه (فن التصوير منذ صغره، ولازمته فرشاته على مدى الأيام لا يطيق عنها ابتعاداً، وقد تزينت جدران معارض كثيرة بلوحاته داخل المغرب وخارجه). واشادت فعاليات مغربية واجنبية بأعماله الفنية والأدبية.

٢- اشتهر (عبدالحفيظ مديوني) بتعدد مواهبه واهتماماته الإبداعية، فضلاً عن كونه فناناً تشكلياً فهو (كاتب روائي صدرت له رواية (الحكاية الأخيرة) و (أوشام في الزمن) وفي الكتابة المسرحية له أعمال مسرحية نذكر منها (ضيوف القرية) و(سندوباد) و(زرقاء اليمامة) و(في انتظار القافلة) و (مفتاح الكنز) وقد فاز نص مسرحية (الورشة) بأحسن نص مسرحي في مهرجان المسرح الجامعي الثاني ب (فاس) عام (٢٠٠٧) إضافة إلى أنه مصمم سينوغرافيا وحصل على جائزة السينوغرافيا عن مسرحية (الطاحونة والقنديل) في الدورة (الثالثة والثلاثون) للمهرجان الوطني لمسرح الهواة بالرباط عام (٢٠٠٢).

٣- يتميز الكاتب (عبدالحفيظ مديوني) بثراء مساره الإبداعي ولا أدل على ذلك بأن الكثير من الكتاب المغاربة تناولوا أعماله الفنية والأدبية كالقاص (أحمد بوزفور) والباحثين ومنهم الدكتور (سعيد بنغراد) والدكتور (مصطفى رمضاني) والدكتور (نجيب العوفي) والدكتور (معمربختاوي). وغيرهم.

٤- تأثر (عبدالحفيظ مديوني) تأثيراً كبيراً بالمجال الذي برع فيه كتابة وتصميماً وهو المسرح (حيث يمسرح الفضاء ويوزع الشخوص وكأنهم على خشبة المسرح ولكن تبقى السمة البارزة لهذه الشخوص، انها دون وجوه ولا ملامح ولا حتى أعضاء كأنها أزياء معلقة دون أجساد) وكذلك نجده انخرط في مجال المسرح كمصمم السينوغرافيا ومؤلف ومخرج وحازت إنجازاته. فيه جوائز قيمة (لوريونطال، ٢٠٢٥).

الصباح الثاني تجليات التدريب في نص مسرحية (الورشة)

١- (عبدالحفيظ مديوني) بدأت الساحة النقدية الأدبية في الآونة الأخيرة تلمس ظواهر التجديد بعد ان انفتح النص المسرحي على اشكال درامية وطرائق مسرحية جديدة أطلق عليها (التجريب)، ولهذا يُعد التجريب فعلاً اختبارياً ينتج عنه مسرحاً متجدداً بذاته، لأنه فعل يتحرك ضمن متغيرات اجتماعية وسياسية وتاريخية، ان التجريب في الادب عموماً وفي المسرح خصوصاً لابد ان يركز على نوع من الضوابط أو القواعد التي ينطلق منها فعل (التجريب)، (فالتجريب الادق الذي ينطلق من افق واع ومدرك ومن معرفة واحاطة بأصول المسرح وتاريخه ويتحرك انطلاقاً من حاجة ورغبة وتحركه رؤية فكرية وفلسفية وجماعية تتفاعل وتتلاقح لتمنحه فرصة البقاء والتواصل مع الانسان والحياة وتحول دون موته أو انقراضه) (العزاوي، ٢٠٠٧، ١٢). وهذا لا يعني تجاهل الماضي والغاءه، بما فيه من قواعد (إذ ان الكاتب الوحيد الذي يستطيع ان يتجاهل قاعدة أو تقاليد فنية سابقة هو الكاتب الذي يستطيع ان يعوضنا عنها جديداً لا يقل عنها ان لم يكن افضل منها، والواقع أنه لا يقدر على إعطاء الجديد حقاً إلا من درس القديم واتقنه) (حمودة، ١٩٨٨، ١٤). والتجريب كظاهرة لا تقوم إلا انه بالتوالد والابداع الخلاق والمتجدد أي أنه ممارسة تسعى دوماً نحو طرح البديل الاعمق والاعنى (فالتحريك يتضمن نفساً حداثياً يتجلى في نفس ما هو قائم ورفض ما اصبح مسلماً به أنه فعل التمرد والقفز على الثبات والتعاليم المطلقة والقبول فقط بما يمتلك القابلية للتجديد وإمكانية التغيير) (مهري، ٢٠١٩، ١٢٣). فالتجريب هو رؤية فنية وفكرية ومجالية ومعرفية عبر سلسلة من التقنيات النابعة من وجهات نظر تأسست انطلاقاً من تلك الاشكال السابقة وهي ظاهرة تدين بالفضل لتجارب السابقين وكذلك ينطلق من المعرفة بأسسها النظرية والفلسفية (فالتجريب فعل مرتبط بالابداع وهو في الوقت ذاته نتيجة طبيعية لحركة الانسان وافعاله عموماً لان الانسان يعيش حالة التطور ويمارس التغيير بشكل متلازم ومن ثم محاولة اسقاط هذه التجارب على ارض الواقع لتأخذ دورها وتعيش لحظتها قبل ان تتعطف هي الأخرى إلى جانب الممارسة أو التجربة السائدة، فالتجريب يبدأ غريباً إلا أنه بالتداول والمصادقة الإبداعية يغدو مألوفاً). ولا يزدهر المسرح كأى فن من الفنون الإنسانية الأخرى، بغير التجريب الدائم والمغامر المستمر مع التجديد (لان المسرح يستهدف سبر اغوار التجربة الإنسانية المتحولة دوماً المتغيرة ابداءً، والتي تتأى بطبيعتها الحية الفاعلة عن الثبات والجمود وعن الانحسار في اية قوالب محدده، فالقالب قيد الحياة التي هي تدفق عارم يستعصي على التثبيت) (حافظ، ١٩٨٤، ٧). فالتجريب بالأساس ضرورة فالواقع عندما يزداد تركيباً وتعقيداً فانه يصبح في حاجة إلى ادوات مركبة وعقدة ايضاً وذلك حين تستوعب التقنية والموضوع والمضمون معاً، وتكون اقرب إلى التعقيد الذهني والنفسي للجمهور (فالمبدع في الدول النامية يجب ان يربط نفسه بقانون ابداعي مرتبط بواقعه وبغريته بمجتمعه وبتوازن ابداعي في كلاله لا يمارس العبثية والعمدية وحتى لا يمارس من الرومانتيكية الجديدة). فالابداع الحقيقي يقف دائماً في مواجهة السلطة وهذه السلطة التي لها اكثر من وجه

واكثر من قناع، وان افضل سلطتين يواجههما الابداع العربي هما سلطة الدولة وسلطة الجمهور. فالدولة تفرض مغازلتها والدوران في افلاكها اما السلطة الثانية فتعبر من ذاتها مسرحياً من خلال الشباك، هذا الشباك الغاشم الذي يرضى عن العادي والمبتذل والمفهوم الساقط ويعادي الجديد والحقيقي والغريب والموحي. (ان الابداع في المجتمع العربي مطالب بان يكون تابعاً للسلطة في مجتمع تجلياتها عوض ان يكون سابقاً لها، أي ان يكون ساكناً متخلفاً معادياً للتجريب وللاجتهد قانعاً باجترار المفاهيم القديمة). ان الابداع الحق يقوم اساساً عن الحرية، حرية المبدع في الخلق، رمزية الجمهور والتجمهر والفهم وهذا ما ليس له وجود مع السلطة في تجلياتها المستجدة والمتسلطة وهذا ما سنجد في نص مسرحية (الورشة) لـ (عبدالحفيظ مديوني). ولدى دخولنا إلى عالم نص مسرحية (الورشة) لـ (عبدالحفيظ مديوني) وجدنا اننا في عالم اخر له ازماته المغايرة وشخصه وطقوسه عالماً سحرياً يختلط فيه الواقعي بالحلم والمحسوس بالمجرد والمشخص بالمعنوي، وكذلك في عنف الصور الواقعية التي تحيل دلالاتها إلى فعل التحقير والتعنيف، وفي الحفاظ على النص كوحدة مكونة من عدة وحدات صغرى، وعدم اخضاعه للتقسيم التقليدي إلى أقسام أو لوحات أو غير ذلك وفي الصور البلاغية، وفي تداخل الشخصيات وتمازج الحكايات والألوان، وفي المعارك بين الممثلين ايهم يقوم بهذا الدور وايهم يتمتع عنه، ويختلط الكل بالكل، وتسري الفوضى في كل العناصر، ثم يقوم (السي علال) المايسترو (الشخصية الرئيسية) بإعادتها إلى مواضعها، يفضل عصاه في كثير من الأحيان، ويفضل حيلته احياناً أخرى). فضلاً عن بنيته الخاصة سواء في التركيب الذهني والنفسي للشخصيات أو في اللغة والحدث والمواقف، فعند قراءة عنوان نص المسرحية - عينة البحث - نجدها تنصدها عتبات أولها الغلاف الأول الذي يمثل لوحة تشكيلية من انجاز الفنان مديوني نفسه، وهي لوحة يهemin عليها السواد واشكال هندسية تعبر عن الديكور الداخلي للمسرحية بعالمها الفنتازي والبهلواني المتعدد الألوان والاشكال، ويليه اهداء نقرأ فيه (إلى الرفاق على درب الخلق والابداع... على درب الاحتراق، جلاءً لبعض الظلام من حولنا). وهو لايعني بالرفاق سوى أولئك الذين يشتغلون ليل نهار لتبقى شعلة الفن متوقدة ولتزول ظلمة وظلم الديجور من حولنا. ثم يأتي التقديم الذي كتبه د. (مصطفى مديوني) لنص مسرحية (الورشة) (الذي أشاد بالكتابة الدراما توجيه التي كتب بها (عبدالحفيظ مديوني) هذه المسرحية التي مزج فيها بين الكلمة والإخراج. وحلل فيها قيمة المسرحية دلاليًا وجماليًا). وعندما نأتي إلى التجريب عند (عبدالحفيظ مديوني) نجد بان الثقافة الواسعة والمتعددة التي كان يتمتع بها هذا الكاتب المسرحي (انعكست على اعماله الفنية والمسرحية ووظفها بشكل ذكي حيث نلاحظ عدم نمطيتها فهو ينتقل من مرحلة إلى أخرى بعد تجريب واكتساب خبرة تخول له الانتقال تدريجياً إلى مرحلة أكثر نضجاً وتبصراً) (محمد سعود، www.madaratealthakfia.com). فبعد اجادته لقواعد الفن التشخيصي (انتقل إلى تفكيك عناصر من الأسلوب عبر لوحات يغلب عليها طالع التكعيبية متأثراً بالفنان الاسباني (بابلو بيكاسو) ثم إلى السوربالية قبل ان ينتقل إلى المرحلة الحالية التي يرسم فيها لوحات تبدو فيها الاشكال هلامية غير واضحة المعالم مركزاً فيها على حركيتها أو سكونها داخل فضاء اللوحة). وعند الوقوف عند التجريب الذي اعتمدته نص مسرحية الورشة نجد بانه (اعتمدته كتمارسه وكلعب وكاحتفال) ثم تأتي كلمة المؤلف التي عرض فيها الهدف من هذه الورشة باعتبارها تجربة تمتاح من المسرح التجريبي العالمي والعربي والمغربي دون التماهي به أو تقليده (د. معمر بختاوي، www.align.com). وسنحاول في هذا البحث الكشف عن مظاهر التجريب وتجلياته في نص مسرحية (الورشة) لـ (عبدالحفيظ مديوني) من خلال عدة مستويات:

١- **مستوى اللغة:** تعد قضية اللغة بين الفصحى والعامية احدى القضايا المهمة المطروحة في المسرح بشكل عام، وأول من عرض لهذه القضية (توفيق الحكيم) الذي دعا إلى لغة خاصة سماها (اللغة الوسطى) وهي لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى وهي في نفس الوقت مما يمكن ان ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبائعهم ولا جو حياتهم ... وهي لغة سليمة يفهما كل جيل وكل قطر ويمكن ان تجري على اللسان في محيطها (... (مصطفى، ١٩٨٩، ٣٩-٤٠). في حين ذهب (محمد زكي العشماوي) إلى ان اللغات المسرحية تختلف من حيث تعقيدها وبساطتها وتقريرها وايحائها وحسب الموضوع الدرامي بينما ينفي ان تكون العامية هي الوسيلة المثلى لتبسيط وتوصيل الخطاب، ويفسر ذلك بقوله (فليس معنى استخدامنا للأسلوب الذي يدنو بنا من الحياة، أن نلجأ على الدوام للغة العامية أو الدارجة كما لا يجوز دائماً ان ندعي ان لغتنا الدارجة هي اقرب اللغات إلى المسرح واقدرها على التعبير) (باكثير، ١٩٩٤، ٧٩). فلغة الحوار المسرحي يجب ان تكون مفهومة ومباشرة لان (مفهوم المباشرة في لغة الحوار، يتضافر فيها الحوار بوجوه اسهامه المتعددة ، ولهذا يوجه الكاتب المسرحي المعاصر اهتمامه في المسرحية الفكرية إلى التعبير المباشر الموجز للوفاء بقصده المسرحي) (نوفل، ١٩٩٥، ٢٤٢-٢٤٥). وفي نص مسرحية - عينة البحث - وجدنا التجريب في اللغة التي استخدمها (عبدالحفيظ مديوني) وهي لغة مزجت بين الفصحى والدارجة) وهذا ما نجده في المقطع الحواري بقوله:(المخرج: وانت مالك تضحك ياخنشوش أضيع؟! بوزيان: سامحني آ سيدي.المخرج: انجي انهدم لك ذاك الفم ماشي انسامحك (نص مسرحية (الورشة): ١٤). إذ نجد في المقطع السابق مقطعاً حوارياً بين شخصية المخرج (السي علال) وشخصية (بوزيان) فالكلمات والالفاظ فصيحة مثل (مالك، ذاك ، انت) وفي المقابل الفاظ عامية

(ياخنشوش، ماشي) فاللغة التي كتب فيها نص المسرحية لغة مزجت بين الفصحى والعامية وهذا مما يجعل من السهولة على القارئ أو المتلقي فهمها أو تقبلها بدون عناء أو تعقيد.

٢- **مستوى أسماء الشخصيات:** تعد الأسماء جزء لا يتجزأ من هوية الانسان الشخصية والاجتماعية، وهذه الأسماء قد تؤثر على الانطباعات الأولية وتوقعات الآخرين تجاهها، والتي بدورها تؤثر على سلوكنا وتفاعلاتنا، فاسم الانسان يحمل دلالة كاملة لكيان كامل، وهو (اول وسيلة لافقة يدخل بها الشخص للمجتمع وشيئاً فشيئاً يصبح هذا الاسم هو الشاهد والتاريخ والحاكي والراوي) (مراد، ١٩٨٤، ١٢). وكذلك نجد بان الأشخاص الذين يحملون أسماء تقليدية أو شائعة في مجتمع معين على انهم يتمتعون بسمات معينة مقارنة باولئك الذين لديهم أسماء نادرة أو غير تقليدية. مثلاً الاسم (امير) الانطباع المحتمل عنه بانه الرجل الموثوق فيه، اما اسم (زهرة) الانطباع المحتمل هو المرأة اللطيفة المحبوبة، ولذلك نجد بان (هناك علاقة معقدة بين الأسماء التي تحملها وكيفية تفاعلنا مع العالم من حولنا، فالاسم ليس مجرد وسيلة للتعريف بل هو جزء لا يتجزأ من الهوية الذاتية، ويمكن ان يؤثر على الثقة بالنفس، وحتى السلوكيات الاجتماعية) (علي، ٢٠٢٤). وللأسم كذلك (تأثيرات أخرى على التجربة الاجتماعية: إذ يستخدم الأشخاص أسماءهم كوسيلة للتعبير عن انفسهم وقد تؤثر الأسماء على كيفية رؤية الآخرين لهم. وكذلك التأثير النفسي: بعض الأسماء قد تحمل معها توقعات معينة قد تؤثر على تطور الشخصية، والتأثير على الأداء: هناك ادلة تشير إلى ان الأسماء قد تؤثر الأداء الاكاديمي والمهني، ويعتبر التأثير الاستدلالي للاسماء جزءاً من دراسة علم النفس حيث يعتقد ان الأسماء تحمل معها معاني وتصورات قد تؤثر على الطريقة التي يتم فيها معاملة الافراد) (علي، ٢٠٢٤). لذلك نجد بان أسماء الشخصيات التي يختارها كاتب أي نص ابداعي ليست مجرد علامات بل هي جواز سفرنا نحو فهم اعمق لانفسنا وكيفية تفاعلنا مع المجتمع والبيئة المهنية والحياتية والعالم اجمع. اما عن أسماء الشخصيات في نص المسرحية - عينة البحث - فنجد بان (عبدالحفيظ مديوني) قد اختار أسماء شخصياته بعناية شديدة للدلالة على الوظيفة الاجتماعية والنفسية التي تقوم بها كل شخصية من شخصيات المسرحية وتأثيرها في احداث المسرحية، فنجد مثلاً بأن تسمية الشخصية الرئيسية (المخرج) (السي علال) له دلالة معينة وهي السي هو المحترم تقال للرجل سواء امتلك سيادة أو احترام ام لا، ام لمجرد الخوف منه، وايضاً من المكانة التي أعطاها لنفسه. واما تسمية شخصية (بو نوار) فواضحة جداً أي صاحب الأنوار والمسؤول عن الإضاءة في هذه المسرحية فهو (يحمها ويزرقها) كما يشاء، واما تسمية شخصية (بو جلود) وهو الذي دلالة تسميته واضحة ايضاً فهو الشخص الذي غير جلده وانخلع من خندق أصدقائه إلى خندق (السي علال) ثم رجع الأخير خائباً، اما تسمية شخصية (بوزيان) فهو صاحب الديكور الذي يزين الركن ويصنع الاصباغ والاكسسوارات واما تسمية شخصية (الزهرة) فهو دلالة على الانثى المحبوبة واللطيفة وهي الانثى الوحيدة بين الرجال ويمثلوها (كزهرة) في حقل من الربيع، وكذلك تسمية شخصية (الطيب) فيه دلالة واضحة جداً على طيبوبته في مقابل الشر والخشونة والقسوة لشخصية (السي علال) واما تسمية شخصية (علي) فهي دالة على العلو والمكانة العالية في مقابل شخصية (بو جلود) و (السي علال) وهكذا نجد بان (عبدالحفيظ مديوني) اطلق تسميات تناسب تماماً دلالتها كل شخصية من شخصيات نص مسرحية (الورشة).

٣- **مستوى التمثيل داخل التمثيل:** لم تكن ظاهرة وجود المسرحية داخل المسرحية بغيرية أو حديثة على المسرح إذ كانت حاضرة لدى (شكسبير) في مسرحية (هاملت) إلا انها عادت مع موجة المسرح الثوري الذي عمّ الحركة المسرحية مطلع القرن العشرين (وتعزو الدراسات المسرحية إلى المسرحي والباحث (بيرانديلو) الفضل في إعادة الشكل إلى المسرح، مقدماً رؤيته وفلسفته في فهم الواقع والحياة والفن وكان الفعل الداخلي عنده يمثل (التاريخي) اما الخارجي فكان يمثل (الفلسفي) إلا ان كلا هذين الفعلين هما من نتاج المؤلف) (البشلاوي، د.ت، ٢٧٧). ولقد هاجم (بيرانديلو) الواقعية التقليدية وانتقد ما يتعرض له المتفرج السليبي من ذهول وتحدير، وكان لهذه الانتقادات اثرها الثوري والتغيري في المسرح التجريبي من بعده. وقد جرت في المسرح الارتجالي تحطيم الجدار الرابع بشكل فاعل إذ (انفتحت فيه الخشبة على القاعة ونزل الممثل إلى الصالة وجلس فيها وتجاوز داخلها وتحرك وخرج منها، وأما المتلقي/ المشاهد فقد قفز إلى الخشبة وشارك الممثل واعترض عليه، وعلى المؤلف أو المخرج أي أنه دخل إلى الفصل المسرحي واصبح جزءاً منه وهدفاً فيه، وكان التعليق والاعتراض وتقديم النقد والانتقاد والملاحظات الدرامية من ابرز وسائل المسرح الارتجالي التي وظفها ليخلص المسرح من الاليهام) (البشلاوي، د.ت، ٢٧٧). إلا ان المسرح الارتجالي وهو يدعو لارتجال النصوص يسقط هو الآخر في الاليهام من جديد وقوة النصوص تمثل النص الخارجي إذ هناك لزوماً يفترض وجود نصين الأول يمثل نصاً داخلياً وهو النص المكتوب من المؤلف ويؤديه الممثلون ولا دخل للمؤلف فيه، ويحدث هذا عادة اثناء الاعتراف أو تقاسم الأدوار ومشاهاه، أو بين الجمهور نفسه حين يتدخل في سير الحدث فتظهر وجهات النظر المختلفة بين مؤيد ورافض، فيسقط المسرح الارتجالي هنا في الاليهام الذي حاول التخلص منه) (البشلاوي، د.ت، ٢٧٦-٢٧٧). لان هؤلاء المتفرجين المعترضين ماهم في الحقيقة إلا الممثلون انفسهم وقد تم توزيعهم في القاعة لتقص دور

المتفرج المعترض وهذا هو المسرح الواقعي الذي تدعو المسارح التجريبية لتحطيمه يعود من جديد. (أي أنه يحاول ان يخلق وهماً بأن الفعل الخارجي يرتجله ممثلون ومخرجون ومتفرجون في حين ان الفعل الداخلي وحده هو واقعة اعدت سلفاً) (البشلاوي، د.ت، ٢٧٧). وقد اطلع المسرحيون العرب على مسرح (بيرانديلو) واسلوبه في الكتابة ومعمارية شكله المسرحي فخاضوا غمار التقليد، ومنهم كاتبنا المسرحي (عبدالحفيظ مديوني) في نص المسرحية - عينة البحث - إذ نجد التمثيل داخل التمثيل، من خلال تغيير الأدوار، وتتعاقد المشاهد وتداخلها، إذ يستمر تكسير الحدث بالغناء في كثير من الأحيان، وحين تؤدي الجماعة اغنية ملتزمة يثور المخرج (السي علال) في وجه الجميع، ويأمر بغناء آخر ساقط منحنط يطرب له هو وأمثاله، ويتم المشهد على السكر والعريضة. وكذلك يحاول (عبدالحفيظ مديوني) المزج بين المواقف التراجيدية والكوميديية جنباً إلى جنب، ويكشف عن لعبة التمثيل امام الجمهور، ويقلد احد الممثلين شخصية المخرج (ليكشف على أن التمسرح ما هو إلا لعب بين الشخصيات وتبادل للأدوار فوق الركب وامام الجمهور. وهذا ما نجده في المقطع الحواري بقوله: المخرج: (ينظر) التمثيل عملية معقدة وصعبة وهذه العملية ما يمكن تتوج بل نجاح سوى ايلا اتوفرت لها الشروط المطلوبة.. (نص مسرحية (الورشة): ٢٤) ويسوق اثناء عملية التمثيل عملية التسخين التي يقوم بها الممثلون قبل الشروع في عملية التمثيل ويقاطع التمثيل حتى لا يحدث الاندماج بين الصالة والممثل .

٤- **مستوى الصراع:** يُعد الصراع من اهم عناصر النص المسرحي، وتأتي أهمية الصراع بوصفه يمثل الواقع إذ يجعل من الاحداث المتجسدة في المسرحية اشبه ما تكون بأحداث واقعية فمن دون (الصراع تصبح المسرحية مجرد تخيلات). والصراع هو (النزاع بين قوتين معنويتين تحاول كل منهما ان تحل محل الأخرى، كالصراع بين رغبتي أو مبدأين أو وسيلتين أو هدفين أو الصراع بين القوانين أو الصراع بين الحب والواجب أو الصراع بين الشعور واللاشعور في ظاهرة الكبت) (صلبية، د.ت، ٧٢٥). والصراع الدرامي هو (مناضلة بين قوتين متعارضتين ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي). بمعنى ان هناك نزاعاً بين قوتين ينمو الحدث الدرامي نتيجة تصادمهما، وينشأ الصراع في العادة عن الشخصية، ويتحدد مقدار الصراع أو قوته من خلال إرادة الشخصية الرئيسة بإبعادها الثلاثة) (النادي، ١٩٨٧، ٧٠). وعند القراءة العميقة لنص مسرحية (الورشة) - عينة البحث - وجدنا بأن الصراع يدور بين شخصية (السي علال) وفرقته، فهو يسيطر عليها ويخوض بها عرض مسرحية (الورشة) في مسرح (سلك واها) ويرفض الممثلون تمثيل المسرحية لانهم غير مهئين للقيام بادوارهم، فيجرهم من جميع حقوقهم بما فيها حق التعبير والتفكير، ويسن عليهم قوانين جائرة، ومن تلكا فيشهر في وجهه عصاه، فيرضخ الجميع باستثناء (بوجلود) الذي يبقى صامداً حتى اخر اللحظات... ويدخل مع المخرج المتسلط في مشاحنات ويثور عليه ثم يبدأ في مساومة (بوجلود) فيخضع له لبعض الوقت واخيراً يعود لخدقه/ لفرقته، ويبقى (السي علال) وحيداً كما ابتداءً وحيداً. وكذلك نجد بأن شخصية (السي علال) تبرز كشخصية (دكتاتورية) متجبرة وعصبية، فهي شخصية تريد من فرقته ان تؤدي ما يراه ويريد هنا بأن تعمل ما يرغب هو لا ما تحب هي، فهو رمز ودلالة للحكام المتسلطين الذين يفرضون قوانينهم على شعوبهم بالقوة، ويدعون الديمقراطية والشورى والحرية. كذلك نجد بأن (عبدالحفيظ مديوني) يستدعي الجمهور كأداة من أدوات التجريب، لرؤية المسرحية واخراجها في مسرحية (سلك واها) وهم اسم على مسمى فالدلالة تبين بأن هذا المسرح مليء بالعبث والتجريب والتداخل والفوضى التي تتضافر في الأخير لتعطينا دلالة ومعنى ومن اجل تجاوز الصراع المثالي يعرض (عبدالحفيظ مديوني) من خلال احداث واقعية، قضايا وهموم يعاينها الناس، من اجل ادراك معاناتهم عن طريق العقل، تمهيداً للانتقال بالصراع من المثالية الى الصراع الاجتماعي والسياسي، وكغيره من كتاب السبعينات كان عليه إعادة النظر في وظيفة أساليب التعبير المشهدي وترتيبها وطرق اشتغاله، وقد سعى الى بلوغ نفس الغايات ومنها الجمع بين المواضيع الهادفة والمواقف الهزلية وبين جمالية العناصر الفنية، وبذلك ابتعد عن المنطق التجاري وعن الايهام المسرحي، ولجأ الى ابراز قواعد لعبة التمسرح امام الجمهور، واعطائه مفاتيح فهم اللعبة المسرحية. ويبرز الصراع من خلال عقدة العمل أو حيكته، والتي تعد (العنصر الأساس في الأجزاء الدرامية انها عملية هندسية الأجزاء المسرحية وربطها ببعضها والحبكة الدرامية - أو العقدة - في المفهوم الارسطي لها بداية ووسط ونهاية، والاتصال بين حادثة وأخرى ينبغي ان ينبني على المعقولية والاحتمالية...). ويتضح تأثير الصراع من خلال الازمة التي تصل إليها حبكة العمل، فهي (مرحلة يشد فيها الصراع إلى درجة، يتحتم فيها الوصول إلى حل حاسم) (علوش، ١٩٨٣، ٣٦). أي ان الازمة كذلك بانها (لحظة التوتر التي تبلغها القوى المتعارضة الخالقة للصراع وتؤدي إلى ترقب في تحول الحدث الدرامي). فالصراع في المسرحية يبدأ مع بداية الحبكة وينتهي بنهايتها اذن (بداية الصراع ونهايته هما قطبا الحبكة، وما يجري بين هذين القطبين يمثل تطور الاحداث وتقلبها، سواء أكان صعوداً أو هبوطاً). وهذا ما وجدناه في الصراع في نص المسرحية - عينة البحث - فهو صراع يبدأ منذ البداية ساخناً متصاعداً، ثم يصعد نحو القمة في جميع الحكايات التي تحكى من طرف الممثلين، ثم يوقف التمثيل من طرف احدهم تقادياً للوقوع في اندماج المتفرج في الحكاية وذوبانه في الشخصية الممثلة، وكل ممثل يقوم بادوار متنوعة مختلفة، ويتخلّى عن الشخصية في اللحظة التي يبدأ المتفرج في الاندماج مع الحكاية أو التمثيل، وكذلك

نلاحظ بأن الذي يدير الصراع طرفي النزاع شخصية (السي علال) الذي يمثل الماضي الرجعي المتسلط المصادر للحريات والافهام، وشخصية (بوجلود) ورفاقه من الممثلين، في لعبة فيها الكثير من الفرجة والغناء والحركة والتداخل بين الشخصيات والادوار والرموز، ونجد كذلك ان شخصية (بوجلود) وحدها من تستطيع مواجهة شخصية المخرج (السي علال) الي يشتم الفرقة ويصفها بأقبح النعوت ويعاملها معاملة وضيفة وهي صابرة على هذا الوضع المهين، وهذا ما نجده بقوله: (المخرج: وانت مالك تضحك يا خنشوش أضبع ؟! بوزيان: سامحني آسيدي. المخرج: انجي انهدم لك ذلك الفم ماشي انسامحك) (مسرحية الورشة: ١٤). ومما سبق نرى بان الصراع وقع من خلال تصادم بين قوتين متعارضتين مختلفتين في الأهداف والغايات والأسلوب وطريقة التعامل، وقد أدى نمو الحدث الدرامي إلى قيام هذا الصراع والسير بالحدث إلى استكمال صيرورته الدرامية وصولاً إلى الحل أو النهاية.

٥- **مستوى الحكاية:** ان الحكاية أو الحدودية هي العمود الفقري، والخلفية الرئيسة والاساس العريض الذي يقوم عليه حوار النص المسرحي، فالحكاية في المسرحية (هي سلسلة من الحوادث المرتبطة بعضها ببعض، فالقصة تخبر كيف أن (أ) تبع (ب) و (ج) تبع (د) حتى وصل (و)) (الدسوقي، ١٩٦٦، ٣٩٦). والحكاية الجيدة هي اكثر من سلسلة من الحوادث التي تشبه الحوادث التي نعيش فيها باستمرار. وينطبق هذا على المسرحية (إذ ينتقي المؤلف بعض الحوادث المعينة ذات الأهمية الخاصة، ثم يبرزها ويؤكددها بطريقته الخاصة: وهي إعادة حوادث تنتج كل حادثة منها فهي حادثة أخرى، ثم يضع المؤلف هذه الاحداث في البيئة التي تعطيها اكبر قدر من القوة الممكنة وينقلها الينا بواسطة الوصف الحي الواضح والحوار الواقعي في القصة الطويلة وبواسطة الحوار الواقعي والفعل المثير فوق خشبة المسرح) (بولتون، ١٩٦٢، ٧٣٥). والحديث عن الحكاية في النص المسرحي يقودنا إلى ما يسمى بـ (المبنى الحكائي) و (المتن الحكائي) ويعرف المبنى الحكائي بأنه (خلاصة احداث نص، بأقل عدد ممكن من الكلمات) (الدليمي، ١٩٩٩، ٢٨). وهذا المبنى هو (تشابك للحوادث المترابطة فيما بينها والمتوقفة بعضها على البعض الآخر) (نيكوتس، ١٩٩٣، ٤٥). وهذا المبنى بمثابة (الترتيب الناشئ داخل احداث النص، والمعالجة التي يصممها المؤلف والمستشفة في علاقة الابطال مع ظروفهم المتعددة). اما المتن الحكائي فهو (الحكاية كما يفترض انها قد حدثت في الواقع مع مراعاة منطقي التتابع والترتيب). ويوصف بأنه (نظام الاحداث الأساسية التي يمكن ان يعاد سردها). فالمتن الحكائي عبارة عن احداث تتجزأ الشخصيات في فضاء ما، أما المتن الحكائي فانه يرتكز على الصياغة والمنظور السردى والوصف ودراسة زمنية الخطاب السردى. وعند القراءة والتمحيص في نص المسرحية - عينة البحث - وجدنا بان الحكاية الكبرى قد تولدت عن صراعات أخرى في الحكايات المتولدة عنها، وهذه الحكاية هي حكاية مخرج وممثلين لا يعرفون ما يمثلون في مسرح غير مكتمل فهو مجرد مسرح أو فرقة أو احتفال شعبي. ولذلك سنحاول الوقوف عند اهم الحكايات في نص مسرحية الورشة وهي كما يلي: الحكاية الأولى: ومدار الصراع فيها ان شخصية (بوزيان) الممثل الذي يتواطأ مع المخرج يتحول إلى شخصية امير ليحكم شخصية (السي علال) الذي كان مخبأ في زوبية (مزبلة) فيكتشفه الزبانية ليقدموه إلى المحاكمة فيشنق على يد الجماعة، وهي دلالة واضحة على المصير الذي يصادف كل حاكم يناسب شعبه العدا ولكن النص يفهمنا بان الأشخاص الديكتاتوريين يصيبهم التشويه في التاريخ لانهم كانوا ضد الحياة والإنسانية. اما الحكاية الثانية: ففي غياب شخصية (السي علال) الذي يقلده (بوزيان) في جبروته وتعنته، تمثل الفرقة حكاية (عباس بن فرناس) ويلعب الدور فيها شخصية (بوجلود) الذي يطير ويطوف العالم مكتشفاً الحروب والنزاعات والقتل في جميع مناطق العالم المتخلف، يُريد شخصية (بوزيان) سماع الاخبار السعيدة و(شخصية ابن فرناس) يأتيه بالاخبار الصادقة الصريحة التي تصور وتكشف القتل والدمار الذي يجري في العراق وفلسطين ولبنان وفي مناطق أخرى من العالم الإسلامي. والحكاية الثالثة: حكاية شخصية المجنون: وهو (قيس ابن الملوح) المعروف في كتب الادب العربي، ولكن الفرقة (الممثلين) تعتقد ان المعني بالمجنون هو كل الطغاة الذي يعلنون الحروب والدمار ويستبيحون الشعوب المستضعفة في هذا العالم . ولكن (المخرج) لا يريد ان يتحدثوا في مثل هذه المواضيع الجادة والمؤلمة والتي تنتقد حكام العالم العربي وتنبه الشعوب وتوقظ عقولهم ... تريد المجموعة ان تقدم مسرحاً واعياً مثقفاً وشخصية (السي علال) لا يريد في مسرحه هذا النوع من الفن، يريد مسرحاً تجارياً غيباً مسلماً وهذا ما نجده في المقطع الحوارى بقوله: (المجنون: ... المجنون عندنا غير واحد واللى كال كاين اكثر نخلي دار بوه.. والمجنون اللي كنقصده قيس، مجنون ليلي، ومن لا يعرفه...) (نص مسرحية الورشة: ١٤). وهنا تلعب شخصية (الطيب) دور شخصية (قيس) وشخصية (الزهرة) تلعب دور شخصية (ليلي) ويتقمص المخرج دور الحكواتي، ويتحول الممثلون الآخرون إلى جمهور مشاهد للعرض المسرحي، وتحول حكاية المجنون من رمز للحب وللوفاء الطاهر مع شخصية (ليلي) إلى مغامرة حب اثم مدنس من طرف شخصية (السي علال) وتصبح شخصية (ليلي) اثمة وقد زور المخرج قصتها مع شخصية (قيس) ولتجاوز الايهام المسرحي وعدم اشراك المتفرج في ايهام التمثيل ووضعه امام وعي الحكاية، ترتفع شخصية (قيس) بقصته مع شخصية (ليلي) إلى قصة الانسان مع الحرية، وحين يعيش الانسان حراً كريماً يكون محباً ومحبوياً وتحول

الزهرة إلى رمز للحرية. وفي الحكاية الرابعة: تتحول شخصية (السي علال) مرة أخرى إلى شخصية (هارون الرشيد) ويتهم شخصية اخته العباسة بالخيانة العظمى مع وزيره (جعفر البرمكي) وحين واجهها ادعت البراءة من هذه التهمة، واحبت ان تقتل دون (جعفر) مما أغاض (هارون) واغضبته، واسقطت هيئته وحكم عليها بالموت، ولمنع المتفرج من الاندماج وفي مشهد القتل والذي يشكل مشهداً مأساوياً يتدخل لـ (منور) في حوار باللغة الدارجة وهذا ما نجده في نص المسرحية بقوله: (هارون... والله انكما لمقتولان، وان ولديكما لمقتولان، وان هذا الذي في بطنك لمقتول.. ولأمحون جذور هذا العار من الوجود! المنور: روح ما يا حقوق الانسان روح!) (نص مسرحية الورشة: ١٧). ويتوقف التمثيل لبعض الوقت لمنع المتفرج من الوقوع فريسة الاندماج مع شخصية (العباسة) وتدخل هذه الأخيرة في مشهد مأساوي تكاد تشرك المتفرج مع الممثلين والجالسين في الصالة في هذا الإحساس، ولكن سرعان ما يتكسر الحدث من جديد منعاً للاندماج في المشهد وتحقيقاً لفعل التهرب. ويتعرض (بعد الحفيظ مديوني) في نص مسرحية (الورشة) لمسألة مهمة جداً وهي عمل المرأة، ويمنحها شرف سياقة القطار كمظهر من مظاهر المساواة بين الرجل والمرأة، وتقوم شخصية (الزهرة) بهذا الدور كعلامة على التحضر الذي وصلت إليه المرأة في البلاد العربية، وما هذه إلا صورة من الصور التي يأخذ بها المجتمع العربي كالعديد من مظاهر التحضر والتقدم، وهذا ما نجده في المقطع الحواري بقوله: (بوجلود: لآلة الزهرة: آلة الزهرة! الزهرة: نعم آسيدي بوجلود! بوجود: اجيبي هنا على جنبي باش نبرهنوا للناس باللي نسانا حتى هما يسوقوا التران. الزهرة: الله يعطيك الصحة (أبو جلود) والله لا يخطيك علي، كبرت لي فالشيان، ووليت حتى انا فوسط الرجال نسوق التران) (نص مسرحية الورشة: ١٤). والمخرج (السي علال) يؤمن بان هذه مجرد مظاهر كاذبة مزيفة لمخادعة الآخرين، ليظهر بمظهر المحتضر المتقدم المحب للعدل والمساواة. والحكاية الخامسة: حكاية شخصية (السي علال) مع شخصية (بوجلود) وصراعهما في لعبة التحدي (المخرج) لا يعرف كيف يتصرف مع شخصية (بوجلود) وهذا الأخير يتحدها بكل الوسائل واخيراً يجد (السي علال) الحل في استمالته إليه وتقريبه لان القوة لم تعد تجدي مع غريمه في هذه الأوقات العصبية وهذا ما نجده في المقطع الحواري بقوله: (المخرج: (بعد تخمين) عندي اقتراح! أبوجلود! بوجلود: واشمن اقتراح؟ المخرج: انا على كل حال، غادي نبقى لوكوموتيف هذا التران، والرجل الأول فهذا المسرح .. متفاهمين! بوجلود: لا، ما زال ماشي متفاهمين) (نص مسرحية الورشة: ٢٢) والحكاية السادسة: هي حكاية شخصية حلاق القرية، وهي من بين الحكايات التي وردت في احد الكتب القديمة المقررة في التعليم الابتدائي، ولكن هذه الحكاية لو حينها الكاتب حتى يعود بها إلى ذاكرة القارئ ويتابع معه الحكاية ويعرف قصة (العناريس) التيوس مع (الحاج) وتنتهي المسرحية باضراب المجموعة على هذا النوع من المسرح الذي يديره (السي علال)، المهيم على كل شي ولهذا تشير إلى وضعية الكثير من الجمعيات والفرق التي يهيمن عليها مخرجون قساة ظلمة غير ديمقراطيين ويمكن ان يرمز بهذا الوضع لبلدان من العالم العربي يشبه وضعها هذا الوضع المزري في العلاقة ما بين (المخرج) الرئيس وشعبه وهم الممثلون، ومثل هذا النوع من المسرح يتوقف لا محالة ولا يستمر طويلاً.

الذاتة

- ١- قدم لنا الكاتب (عبد الحفيظ مديوني) نصاً مسرحياً ينتمي للمسرح الاحتفالي الذي تختلط وتمتزج فيه الألوان بالاشكال والانغام والغناء.
- ٢- استطاع (عبد الحفيظ مديوني) ان يكتب نصاً مسرحياً تحققت فيه عناصر الفرجة الدرامية واحتوى على اغلبية العناصر السينوغرافية.
- ٣- يُعد نص مسرحية (الورشة) لـ (عبد الحفيظ مديوني) عملاً فنياً تتوافر فيه كل ما يحتاجه العمل الفني الناجح على المستويين الجمالي والمعرفي.
- ٤- طرح (عبد الحفيظ مديوني) في نص مسرحية (الورشة) موضوعاً مهماً لطالما شغل الكثير من كتاب النصوص المسرحية إلا وهو البحث عن الحرية، حرية الشعوب في التعبير عن ارائها والوقوف بوجه الحكام الظالمين والمستبدين.
- ٥- عرض لنا الكاتب (عبد الحفيظ مديوني) في نص مسرحية (الورشة) - عينة البحث - نصاً مسرحياً يغلب عليه الطابع السياسي من خلال الصراع بين عالم متسلط ما ضوي وعالم طيب يمثل التجدد والقوة والتطلع إلى الامام أي الصراع بين سلطة الحكم المستبدة والطبقة المسحوقة التي لا تملك في الغالب قوت يومها.
- ٦- ظهرت في نص مسرحية (الورشة) نزعة الكاتب (عبد الحفيظ مديوني) الفكرية والفلسفية والتي يعرضها بوعي وحكمة تتجسد في صراع الشعب الدائم والمستمر مع السلطة من أجل الحصول على الحرية المفقودة.
- ٧- برز التجريب في نص المسرحية - عينة البحث - في عدة مستويات منها على المستوى اللغة وأسماء الشخصيات والتمثيل داخل التمثيل والصراع والحكاية وغيرها.

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

- مسرحية (الورشة)، عبد الحفيظ مديوني، مطبعة ترفية، بركان، ١٩٩٧م.

ثانياً: المراجع

- اضاءة تاريخية على قضايا أساسية، المنهج الإبداعي والصورة، ق. ف. كوجيفنوف وسكوفورنيكوف، مج (٣)، تر: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٩٣م.
- أضواء على المسرح الإنكليزي، د. نهاد صليحة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٥م.
- البناء الدرامي، د. عبدالعزيز حمودة، دار البشير، عمان، ١٩٨٨م.
- بناء المسرحية العربية، رواية في الحوار، د. يوسف حسن نوفل، ط١، المعارف، القاهرة، ١٩٩٥م.
- التجريب في المسرح، التجريب بين المسرح الغربي والمسرح العربي، د. سعيد الناجي، ط١، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، ١٩٩٨م.
- التجريب والمسرح، دراسات ومشاهدات في المسرح الإنكليزي المعاصر، د. صبري حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤م.
- تشريح المسرحية، مارجوري بولتون، تر: دريني خشبة، مر: مصطفى بدوي، مكتبة الانجلو المصرية، الالف كتاب، ١٩٦٢م.
- الاحتفالية وهزات العصر، د. عبدالكريم برشيد، ط١، مطبعة النجاح الجديد، الدار البيضاء، ٢٠٠٧م.
- خطاب التجريب في المسرح العربي، عبدالرحمن بن زيدان، مطبعة سندي، مكناس، ١٩٩٧م.
- الصفة، توفيق الحكيم، مكتبة الاداب، القاهرة، (د. ت.).
- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، د. علي أحمد باكثير، معهد الدراسات العربية العالمية، ط١، القاهرة، ١٩٩٤م.
- لسان العرب، ابن منظور (أبو الفضل الانصاري الخزرجي)، مادة (جَرب)، ج٢، دار الفكر، بيروت، ١٩٥٤م.
- مدخل إلى فن كتابة الدراما، د. عادل النادي، مؤسسات عبدالكريم بن عبدالله، ط١، تونس، ١٩٨٧م.
- المسرح التجريبي من ستانسلافكي إلى اليوم، جيمس روز ايفانز، تر: فاروق عبدالقادر، دار الفكر المعاصر، القاهرة، ١٩٧٩م.
- المسرح الثوري، روبرت بروتاين، تر: عبدالحميد البشلاوي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، (د. ت.).
- المسرحية، نشأتها وتاريخها واصولها، عمر الدسوقي، القاهرة، ١٩٦٦م.
- مسرح عبدالكريم برشيد، التصور والانجاز، د. مصطفى الرمضاني، ط١، مطبعة ترفية بركان، المغرب، ٢٠٠٧م.
- المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ١٩٨٠م.
- المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة، د. عبدالمنعم الحفني، الدار الشرقية، القاهرة، ١٩٩٠.
- المعجم الفلسفي بالالفاظ العربية والفرنسية والإنكليزية واللاتينية، د. جميل صليبا، دار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٨٢.
- معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، سعيد علوش، ط١، دار الكتاب اللبناني بيروت، ١٩٨٣.
- معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، إبراهيم حمادة، دار الشعب، القاهرة، (د. ت.).
- مفاهيم نقدية، رينيه ويليك، تر: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع١١٠، ١٩٨٧.
- المكان في النص المسرحي، منصور نعمان نجم الدليمي، دار الكندي، اربد، ١٩٩٩.
- المنجد في اللغة، لويس معلوف، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ٢٠٠٩.
- نظرية المسرح الحديث، مدخل إلى المسرح والدراما، يوسف عبدالمسيح ثروت، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٩.
- نظريات الإخراج، دراسة في الملامح الأساسية لنظرية الإخراج، حسين علي كاظم، دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠١٣.

ثالثاً: الدوريات

- أصول التجريب في المسرح المعاصر، النظرية والتطبيق، هناء عبدالفتاح، مجلة فصول المصرية، ج٢، مجلد ١٣، العدد (١)، ١٩٩٥.
- آليات التجريب في المسرح المغربي، هناء مهري، بإشراف إسماعيل بن صفية، مجلة افاق للعلوم، جانفي، المجلد الرابع، العدد (١٤)، ٢٠١٩.
- تجليات التجريب في المسرح العربي، قراءة في سعدالله ونوس، محمد بدوي، مجلة فصول المصرية، مجلد ٢، العدد (٣)، ١٩٨٢.
- التجريب ونصوص المسرح، محمد الكفاط، مجلة افاق، اتحاد الكتاب المغرب، العدد (٣)، ١٩٨٩.
- توفيق الحكيم والبحث عن قالب مسرحي عربي، إبراهيم حمادة، مجلة فصول المصرية، المجلد ٢، العدد (٣)، ١٩٨٢.
- جوانب من قضايا واشكاليات المسرح العربي، عبدالرحمن حمادي، مجلة الوحدة، الرباط، العددان (٩٤ - ٩٥)، ١٩٩٢م.

- المسرح السياسي، امين العيوطي، مجلة عالم الفكر، الكويت، مجلد ١٤، العدد (٤)، ١٩٨٤م.
رابعاً: الجرائد

- التجريب المسرحي والتخييل الحر، عواد علي، جريدة مسرحنا، العدد (٢)، ٢٠١١م.
خامساً: البحوث

- الحداثة والتجريب في المسرح المغربي المعاصر، عبدالرحمن بن إبراهيم، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا باشراف د. حسن المنيفي، كلية الاداب، مرقونة، ١٩٩٦ - ١٩٩٧م.

سادساً: الرسائل والاطاريح الجامعية

- التجريب، في المسرح العربي، مسرح السيد حافظ نموذجاً، عبدالحق قرطيط، باشراف يونس لوليدي، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الاداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهرز، فاس، ٢٠٢٠م.

- مظاهر التجريب في المسرح المغربي مسرح الهواة نموذجاً، عبداللطيف غياط، أطروحة دكتوراه (مرقونة)، ٢٠٠١ - ٢٠٠٢م.

- ملامح التجريب في النص المسرحي العراقي (١٩٥٠ - ١٩٧٩) ربيع خزعل العزاوي، أطروحة دكتوراه، جامعة الموصل، كلية التربية، اشرف الأستاذ : عبدالستار عبدالله صالح، ٢٠٠٧م.

سابعاً: الانترنت

- جائزة كتارا للرواية العربية www.kataranovels.com.

- التجريب في مسرحية (الورشة) لعبد الحفيظ مديوني، د. معمر بختاوي، www.align.com

- مدارات الثقافية، عبدالحفيظ مديوني، محمد سعود، www.madaratealthakafia.com

- المسرح الاحتفالي المغربي، د. محمد لعزيز، مجلة الفرجة، www.alfwja.com

- مفهوم المسرح الاحتفالي، امانى النجار، ٣١/ يوليو/ ٢٠٢٣ www.mawadoo3.com

- الفنان التشكيلي والمسرحي المغربي (عبدالحفيظ مديوني)، فاطمة الزهراء للرباط www.ahewar.com

- قراءة في اعمال الكاتب والفنان التشكيلي (عبدالحفيظ مديوني)، لوريونطال، (الحسين قيسامي) الجمعة/ يناير/ ٢٠٢٥.

www.aintal.press.com

- هل للاسماء تأثير على شخصية الانسان، محمد علي، ١٧/ ٥/ ٢٠٢٤ www.magalna.com

Sources and References

First: Sources

-The play (The Workshop), Abdel Hafeez Madyouni, Tarifa Press, Berkane, 1997.

Second: References

-Historical Illumination on Fundamental Issues, The Creative Method and the Image, Q. F. Kozhevnov and Skovornikov, Vol. (3), trans. Jamil Nassif Al-Tikriti, General Cultural Affairs House, 1993.

-Lights on English Theater, Dr. Nihad Saliha, Egyptian General Book Authority, 2005.

-Dramatic Structure, Dr. Abdel Aziz Hamouda, Al-Basheer House, Amman, 1988.

-The Structure of the Arab Play, A Novel in Dialogue, Dr. Youssef Hassan Noufal, 1st ed., Al-Maaref, Cairo, 1995.

-Experimentation in Theater, Experimentation between Western and Arab Theater, Dr. Saeed Al-Naji, 1st ed., Moroccan Publishing House, Casablanca, 1998.

-Experimentation and Theater: Studies and Observations in Contemporary English Theater, Dr. Sabry Hafez, Egyptian General Book Organization, 1984.

-Anatomy of the Play, Marjorie Bolton, trans. Drini Khashaba, edited by Mustafa Badawi, Anglo-Egyptian Library, Alf Kitab, 1962.

-Celebration and the Upheavals of the Era, Dr. Abdul Karim Barashid, 1st ed., Al-Najah Al-Jadeed Press, Casablanca, 2007.

-The Discourse of Experimentation in Arab Theater, Abdul Rahman bin Zaydan, Sindi Press, Meknes, 1997.

-The Deal, Tawfiq al-Hakim, Maktaba al-Adab, Cairo, (n.d.).

-The Art of Drama Through My Personal Experiences, Dr. Ali Ahmad Bakthir, Institute of Arab World Studies, 1st ed., Cairo, 1994.

-Lisan al-Arab, Ibn Manzur (Abu al-Fadl al-Ansari al-Khazraji), entry (jarba), Vol. 2, Dar al-Fikr, Beirut, 1954.

-Introduction to the Art of Drama Writing, Dr. Adel al-Nadi, Abdul Karim bin Abdullah Foundation, 1st ed., Tunis, 1987.

- Experimental Theater from Stanislavski to the Present Day, James Rose Evans, trans. Farouk Abdel Qader, Dar al-Fikr al-Mu'asir, Cairo, 1979.
- Revolutionary Theater, Robert Brustein, trans. Abdel Hamid al-Bishlawi, Egyptian General Authority for Authorship and Publication, Cairo, (n.d.).
- Theatrical Theory: Its Origins, History, and Origins, Omar al-Dasouqi, Cairo, 1966.
- Abdul Karim Barashid's Theater: Conceptualization and Realization, Dr. Mustafa al-Ramadani, 1st ed., Tarifa Berkane Press, Morocco, 2007.
- Theater in the Arab World, Dr. Ali al-Ra'i, World of Knowledge Series, Kuwait, 1980.
- A Comprehensive Dictionary of Philosophical Terms, Dr. Abdel Moneim El-Hafni, Dar El-Sharqiya, Cairo, 1990.
- A Philosophical Dictionary in Arabic, French, English, and Latin Words, Dr. Jamil Saliba, Dar El-Kitab El-Lubnani, Beirut, 1982.
- A Dictionary of Contemporary Literary Terms, Saeed Alloush, 1st ed., Dar El-Kitab El-Lubnani, Beirut, 1983.
- A Dictionary of Dramatic and Theatrical Terms, Ibrahim Hamada, Dar El-Shaab, Cairo, (n.d.).
- Critical Concepts, René Wellek, trans. Muhammad Asfour, World of Knowledge Series, Kuwait, No. 110, 1987.
- Place in the Theatrical Text, Mansour Numan Najm al-Dulaimi, Dar al-Kindi, Irbid, 1999.
- Al-Munjid fi al-Lughah, Louis Maalouf, Catholic Press, Beirut, 2009.
- Modern Theater Theory, Introduction to Theater and Drama, Youssef Abdel-Masih Tharwat, General Directorate of Cultural Affairs, 1989.
- Directing Theories, A Study of the Basic Features of Directing Theory, Hussein Ali Kazim, General Directorate of Cultural Affairs, 2013.

Third: Periodicals:

- The Origins of Experimentation in Contemporary Theater, Theory and Application, Hanaa Abdel-Fattah, Egyptian Fusul Magazine, Vol. 2, Vol. 13, No. (1), 1995.
- Mechanisms of Experimentation in Moroccan Theater, Hanaa Mahri, supervised by Ismail Bin Safia, Afaq Magazine for Sciences, January, Vol. 4, No. (14), 2019.
- Manifestations of Westernization in Arab Theater, A Reading of Saadallah Wannous, Muhammad Badawi, Egyptian Fusul Magazine, Volume 2, Issue (3), 1982.
- Experimentation and Theater Texts, Muhammad Al-Kaghat, Afaq Magazine, Moroccan Writers' Union, Issue (3), 1989.
- Tawfiq Al-Hakim and the Search for an Arab Theatrical Form, Ibrahim Hamada, Egyptian Fusul Magazine, Volume 2, Issue (3), 1982.
- Aspects of Issues and Problems of Arab Theater, Abdulrahman Hamai, Al-Wahda Magazine, Rabat, Issues (94-95), 1992.
- Political Theater, Amin Al-Ayouti, Alam Al-Fikr Magazine, Kuwait, Volume 14, Issue (4), 1984.

Fourth: Newspapers

- Theatrical Experimentation and Free Imagination, Awad Ali, Our Theater Newspaper, Issue (2), 2011.

Fifth: Research

- Modernity and Experimentation in Contemporary Moroccan Theater, Abdulrahman bin Ibrahim, a research paper for a postgraduate diploma under the supervision of Dr. Hassan Al-Munifi, Faculty of Arts, typed, 1996-1997.

Sixth: University Theses and Dissertations

- Experimentation in Arab Theater, Sayyid Hafez Theater as a Model, Abdelhaq Qartit, under the supervision of Younes Loulidi, Sidi Mohamed Ben Abdellah University, Faculty of Arts and Humanities, Dhar El Mahrz, Fez, 2020.
- Manifestations of Experimentation in Moroccan Theater, Amateur Theater as a Model, Abdellatif Ghiyat, PhD thesis (typed), 2001-2002.
- Features of Experimentation in Iraqi Theatrical Texts (1950-1979), Rabi' Khazal Al-Azzawi, PhD thesis, University of Mosul, College of Education, supervised by Professor: Abdul Sattar Abdullah Saleh, 2007.

Seventh: The Internet

- Katara Prize for Arabic Novel www.kataranovels.com
- Experimentation in the play (The Workshop) by Abdelhafidh Mediouni, Dr. Maamar Bakhtawi, www.align.com
- Madarat Cultural, Abdelhafidh Mediouni, Mohammed Saud, www.madaratealthakafia.com
- Moroccan Festive Theater, Dr. Mohamed Laaziz, Al-Faraja Magazine, www.alfwja.com
- The Concept of Festive Theater, Amani Al-Najjar, July 31, 2023 www.mawadoo3.com
- Moroccan Visual and Theatrical Artist (Abdelhafid Mediouni), Fatima Zahra for the link www.ahewar.com
- A Reading of the Works of Writer and Visual Artist (Abdelhafid Mediouni), L'Oriental, (Al-Hussein Qaisami) Friday, January 2025 www.aiental.press.com
- Do Names Influence Human Personality? Mohamed Ali, May 17, 2024 www.magalna.com