# المسرح الاحتفالي، وأسس استلهامه لمسرح القسوة.

د.سعيد كريمي
المغرب

## I- تمهيد:

**يعد المسرح الاحتفالي من أبرز التوجهات المسرحية –ولو أن عبد الكريم برشيد يرفض هذه التسمية[1] – المغربية والعربية التي حاولت تأسيس مشروع مسرحي عربي الأصل وإنساني الانتماء. وإذا كانت جل محاولات المسرحيين العرب، أمثال توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي، وعز الدين المدني، وسعد الله ونوس... في البحث عن قالب مسرحي عربي شابها نوع من التعميم والإسقاط والغموض... أو الاقتصار في البحث عن جانب، وإهمال جوانب أخرى، أو اعتماد الاجتهاد الفردي في طرح التصورات، فإن أهم ما يميز المسرح الاحتفالي هو نزوعه نحو العمل الجماعي المتكامل.**

من هنا، صرنا نتحدث عن جماعة المسرح الاحتفالي –رغم أن برشيد يستأثر بالزعامة في كل شيء – التي تضم بين صفوفها مؤلفين، ونقادا، كبرشيد، وعبد الرحمن بن زيدان، ومحمد قيسامي، ورضوان حدادو، ومخرجين، كالطيب الصديقي، وفريد بن مبارك، ومحمد بلهيسي، ومحمد الباتولي، وممثلين، كثريا جبران، ومصطفى سلمات، وباحثين مسرحيين وصحفيين كمحمد أديب السلاوي....*

وهذا يعني، أن المشروع الاحتفالي يطمح إلى "الشمولية"، إذ ينطلق من تأليف النصوص الدرامية وإخراجها ونقدها ليصل بعد ذلك إلى فعل التنظير. وفي جل النصوص المسرحية والبيانات التي تصدرها جماعة المسرح الاحتفالي، نجد هناك مجموعة من الثوابت والمتغيرات، والتقليعات الجمالية والمعرفية التي تشي بوعيها الضمني والصريح بأهمية التجريب في الوصول إلى صيغة مسرحية مغربية/عربية متميزة.

وقد لعبت الاحتفالية دورا طلائعيا في تفعيل حركية المسرح المغربي، وتطعيم الساحة الثقافية العربية بأعمال أثارت شهية النقاد والمهتمين في تفكيك شعريتها، ومحاولة مقاربتها بمناهج وتصورات متباينة ومختلفة.

ويعتبر التراث المغربي/العربي/الإسلامي من أهم المرجعيات التي يستند إليها المسرح الاحتفالي في بناء مشروعه، إضافة إلى الريبرتوار المسرحي العالمي. ويبدو أن مسرح القسوة كان له حضور كبير في لفت انتباه الاحتفاليين إلى مجموعة من القضايا التي عملوا على إدراجها في كتاباتهم النظرية والإبداعية. فما هي الاحتفالية؟ وما هو المسرح الاحتفالي؟ وأين يتجسد الحضور الآرطي في هذا المسرح؟ وإلى أي حد استطاعت الاحتفالية اختراق آفاق التجريب المسرحي في بلورة مشروعها النظري؟

### 2- الاحتفالية والمسرح الاحتفالي وهاجس إعادة التأسيس.

جاء في لسان العرب لابن منظور أن احتفل: "... اجتمع [...] وحفل القوم يحفلون حفلا واحتفلوا: اجتمعوا واحتشدوا. وعنده حفل من الناس أي جمع. وهو في الأصل مصدر، والحفل الجمع. والمحفل: المجلس والمجتمع في غير مجلس أيضا. ومحفل القوم ومحتفلهم: مجتمعهم"[2].

ومن المؤكد أن مصطلح "حفل"، و"احتفال" من المصطلحات المتداولة والموشومة في الذاكرة الشعبية، وهي ترتبط بإحياء بعض المناسبات عن طريق تنظيم بعض الفرجات والطقوس، سواء تعلق الأمر بأعياد دينية، أو أعراس، أو "ختانات"، أو مواسم...

من هنا، جاء اختيار جماعة برشيد للاحتفالية كتسمية للمسرح "البديل" الذي تسعى إلى وضع لبناته الأساسية. غير أنه يجب التفريق بين المسرح الاحتفالي، والاحتفال الذي هو "شكل من أشكال التعبير الإنساني. إنه مرتبط بظهور الحياة على وجه الأرض. ومن هنا كان ديوانا ناطقا ومتحركا للوجدان الإنساني عبر التاريخ. إنه تعبير آني وتلقائي [...] ومن هنا أمكن تعريف الاحتفال بأنه في حقيقته وجوهره – تعبير جماعي عن حس جماعي. إنه تعبير يضطلع به (الكل) للتعبير عن قضايا (الكل)"[3].

وبالفعل، فإن هذا الأمر يمكن تأصيله مع أعياد "ديونيزوس" التي هي كذلك احتفالات ما دامت مستمدة من وجدان الشعب اليوناني، ومعبرة بشكل تلقائي عن معتقداته وانشغالاته وتطلعاته. كما أن الأسواق العربية –عكاظ نموذجا– كانت أماكن للقاء والاحتفال. واستمر هذا التقليد إلى يومنا هذا. ولا أدل على ذلك، ما نشاهده بجامع "الفنا" بمراكش، وساحة "القليعة" بفاس... وفي بعض المواسم التي تكون فضاء مفتوحا ومؤتمرات شعبية للاحتفال والتمسرح كموسم الخطوبة بإملشيل...

ويمكن أن نسحب صفة "الاحتفالية" على جميع الإنتاجات الإبداعية والفنية. و"شيء مؤكد أن الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي، وذلك لأنها أعم وأشمل منه، فهي الأصل والكل. أما المسرح الاحتفالي، فهو الفرع والتجلي. إنه فعالية فكرية وغنية تستند إلى التصور الاحتفالي. هذا التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة ... فلسفة ملتحمة بالإبداع والسلوك معا حتى تصبح فنا وأخلاقا في نفس الآن"[4].

إن المسرح الاحتفالي إذن هو محاولة لإعادة تأسيس مسرح عربي متميز يدور في فلك الاحتفالية بما هي نتاج عام فكري، و"فلسفي"، و"أدبي"، وإبداعي... ولعل أهم ما تمخض عن هذه المحاولة، هو إعادة إنتاج جملة من الأسئلة "المستفزة"، والمقلقة بشأن هوية المسرح العربي وحقيقته. وترتب عن ذلك، إعادة النظر في مجموعة من المسلمات والبديهيات التي أعقبت المحاولات التأسيسية الأولى التي قام بها الرواد المشارقة من قبيل "قباني"، و"فاطمة رشدي" ... الخ.

إن المسرح بمفهومه العام باعتباره احتفالا وعيدا جماعيا، ليس حكرا على شعب دون آخر، أو أمة دون أخرى، وإنما هو نشاط إنساني يخترق حدود الزمان والمكان. ولعل هذا ما دفع ببرشيد إلى القول: "لقد خدعونا عندما قالوا: المسرح في أصله يوناني المولد والنشأة، لأن الحقيقة غير هذا. المسرح نشاط يومي يكون دائما وأبدا حيث يكون الأحياء. إنه عيد الذين يعيشون ويحيون مع بعضهم فتتولد بينهم قضايا عامة وإحساسات جماعية يصبح التعبير عنها حاجة أساسية [...] وبذلك تتولد اللغة الأم [...] هذه اللغة/الأم هي المسرح. على ضوء هذا المدخل يمكن أن نقول إن المسرح العربي قد ولد يوم ولد المجتمع العربي... هذا الوليد لا يشبه إلا ذاته، لأنه في تركيبه مخالف للمسرح اليوناني الغربي"[5].

وهذا الكلام لا يمكن أن نأخذه على عواهنه، صحيح أن مسالة تميز "المسرح" العربي واردة بالقوة والفعل من منطلق أن لكل مجتمع خصوصياته السوسيوثقافية. إلا أن هذا لا يعني البتة في نظرنا بأن المسرح العربي –إذا سلمنا بوجوده الأنطولوجي– لا يشبه إلا نفسه. بل بالعكس، إذ إن كل المسارح العربية بما في ذلك المسرح الاحتفالي مدينة في وجودها وكينونتها للمسرح الغربي.

ويمكن أن نجد جوامع مشتركة بين احتفالاتنا وطقوسنا الشعبية، وبين احتفالات الغرب وطقوسه. ذلك أن كل فعل ثقافي وحضاري عندما يبرز إلى الوجود يصبح ملكا مشاعا للإنسانية جمعاء، على أن الغرب استطاع أن يراكم مجموعة من التجارب المسرحية قبل أن تنضج ويتم التقعيد لها مع "أرسطو" بخلاف المسرح العربي الذي مازال يبحث عن ذاته، ويصارع قيود الآخر التي كبلته ولم يستطع التخلص منها.

وفي اعتقادنا أن المد الحضاري الغربي موجود في كل مظهر من مظاهر حياتنا شئنا أم أبينا. لذلك يجب أن نعيد النظر في تعاملنا مع كل ما هو "أجنبي"، ونقبل بشروط العيش بوعي نقدي في العالم الحالي/القرية الصغيرة رغم أننا لسنا في موقع قوة.

ولعل الظروف والملابسات والسياق السياسي والثقافي الذي كان من إفرازاته ولادة المسرح الاحتفالي –والذي تميز على الخصوص بنكسة المد القومي العربي عقب هزيمة 67، وتنامي المد اليساري الثوري –هو ما يبرر حرص الاحتفاليين على التشبث بكل ما يمت بصلة إلى العروبة. يقول عبد الكريم برشيد: "لقد كانت الاحتفالية دائما –وسوف تبقى– عربية اللسان والوجدان، وإنسانية القضايا والاهتمامات والذاكرة. من هنا جاء التعامل معها جديدا، لأنها تنبع من داخل المسرح"[6].

وفي معرض رد برشيد على ادعاءات الدارسين المستشرقين بشأن الاحتفالات المسرحية العربية ونعتها بأنها لا تعدو كونها أشكالا ما قبل مسرحية يقول: "إن المسرح العربي لم يكن له وجود، هكذا زعموا في المركز، وهكذا رددنا بعدهم. مسرحنا هو ما قبل المسرح، وفلسفتنا هي ما قبل الفلسفة، ومنطقنا هو ما قبل المنطق. وذلك، لأنه حتى تكون تلك التظاهرات الشعبية مسرحا حقا، فلابد أن تكون هي المسرح الغربي [...] أي تخريف هذا؟ إن المسرح العربي ذات مستقلة. إنه معطى أنطولوجي لا يمكن أن يشبه إلا ذاته. وبهذا فلا يصح أن نخلط بين شيئين. إن هذا المسرح –كذات وكينونة– لم نستورده من الغرب، وأن ما أخذناه عن أوربا هو مجموعة من التقنيات المختلفة"[7].

تقدم الاحتفالية فهما خاصا بالمسرح الذي لا يرتبط في تصورها فقط بالمقاييس الغربية والقالب الأرسطي، وإنما يتجاوز كل ذلك ليشمل الاحتفالات بشتى تلاوينها وتمظهراتها.

إن الاحتفال إذن هو الوجه الآخر للمسرح، ومن ثم، فإن الاختلاف بينهما يبقى اصطلاحيا محضا. كما أن "الاحتفالية ليست مجرد شكل مسرحي قائم على أسس وتقنيات فنية مغايرة، بل هو بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفن والأدب والسياسة والصراع"[8].

وعليه، فإن الاحتفالية كاتجاه مسرحي يمكن اعتبارها "مدرسة" في الحياة بالنظر إلى رؤيتها المتطلعة إلى "الشمولية". فهي لا تنظر إلى المسرح من حيث هو شكل فني فحسب، بل تروم من خلاله وضع تصور عام يتجاوز ما هو تقني وجمالي، ليعانق ما هو معرفي وفكري و"فلسفي". إلا أن هذا لا يسوغ لنا القول بأن الاحتفالية "مذهب"، أو عقيدة، لأن برشيد يرفض هذا الطرح، وينتقد مختلف المذاهب الفكرية التي تحولت إلى عقائد – خاصة الماركسية– لأن من شأن ذلك خلق نوع من التعصب والتطرف، والطوباوية في معالجة الأمور. "... فالاحتفالية إذن ظاهرة عامة لا ترتبط بميدان المسرح فقط، إنها ظاهرة اجتماعية فنية، يمكن أن يستفيد منها عالم الاجتماع والأنتروبولوجي، كما يمكن أن يستفيد منها الشاعر والقصاص والمؤرخ والسياسي وغيره ... فهي ليست مجرد شكل إبداعي يملك تقنيات وقواعد فنية، بل هي تصور للحياة والإنسان"[9].

وهذا ما جعل من المسرح الاحتفالي مشروعا مفتوحا، إذ إن قراءة متأنية في البيانات التي صدرت عنه إلى حد الآن تؤكد بالملموس أنه مسرح يبحث بلا كلل عن تجديد أفكاره وتصوراته، ويطمح إلى خلق ثقافة للحوار الرصين والمقارعة الفكرية المتأنية مع الذات ومع الآخر. يقول عبد الكريم برشيد: "إن الاحتفالية –في حقيقتها هي استمرار لما كان وانقطاع عما كان. فهي تؤسس من خلال إعادة التأسيس. وبذلك فهي تشبه السابق وتختلف عنه وتجدده ولا تكرره. إنها مرتبطة أساسا بوعي جديد، وبرؤية مغايرة. رؤية متحررة من روح التبعية المزدوجة، التبعية للذات/السلف. والتبعية للآخر/الغرب"[10].

انتبه المسرح الاحتفالي إلى الخطأ الذي وقع فيه المسرح العربي عندما اقتبس المسرح الغربي واستنسخه دون وعي نقدي، لأن ذلك المسرح بصيغته وأفكاره ومواقفه لا يناسب العقلية العربية التي تنطلق من تصورات مختلفة.

على هذا الأساس، حاول المسرح الاحتفالي التفاعل مع "النحن"، و "الهنا"، و"الآن"، بخلق مسرح يتجاوب مع إنسان هذا العصر وبيئته ومحيطه السوسيو –ثقافي. يقول حسن المنيعي مؤكدا على ريادة الاحتفالية وثوريتها: "مما لاشك فيه أن "الاحتفالية" كانت أول نظرية في المغرب حاولت الاستجابة لضرورة تأصيل الظاهرة المسرحية، وذلك من خلال بياناتها وكتاباتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكاليته وتبعيته للغرب، وكذلك عبر اقتراح تصورات جديدة لوظيفيته، ومكوناته الأساسية المتجدرة أصولها في الذاكرة الشعبية"[11].

بناء على ما سبق، فإن الاحتفالية تؤسس مسرحا طموحا مبنيا على التجريب والتواصل، والحوار المتكافئ مع المسرح الغربي والشرقي.

3 – مسرح القسوة من المرجعيات الاحتفالية.

إن الاحتفالية شأنها في ذلك شأن كل النظريات المسرحية والفكرية والفلسفية لم تأت من فراغ، بل هي نتيجة طبيعية لمجموعة من التراكمات المعرفية والفنية التي عرفتها المسارح العالمية، وكذا التراث العربي الإسلامي ممثلا في مختلف مظاهر الاحتفالات الشعبية. غير أن تجليات حضور المرجعيتين العربية والغربية يختلف من عمل إلى آخر.

وهناك بعض المرجعيات الظاهرة والمصرح بها التي استفادت منها الاحتفالية في بلورة شعريتها المسرحية، بينما هناك مرجعيات أخرى تقع مهمة البحث عنها على عاتق النقاد. وهذا ما يصرح به برشيد عندما يقول: "شيء طبيعي أن يكون للمسرح الاحتفالي امتداد إلى الخلف وآخر إلى الإمام. لأن لا شيء يولد من لا شيء. إذ لابد من مقدمات أو إرهاصات أولية. ويبقى أن مهمة النقد هي أن يكشف عن هذه المقدمات/الأصول. وسواء صرح الإحتفاليون بها أم لم يصرحوا، فإن النقد مطالب بأن يقوم بحفريات أركيولوجية في ذاكرة هذا المسرح [...] لهذا، فإن مهمة النقد هي أن يستنطق الصامت ويحرك الساكن، وأن ينتقل بالأشياء من الخفاء إلى التجلي"[12].

وسنعمل عن طريق التحليل والنقد على مساءلة بعض الكتابات النظرية والإبداعية لجماعة المسرح الاحتفالي. والملاحظ أن عبد الكريم برشيد وضع أنطونان أرطو ومسرح القسوة في مقدمة المدارس المسرحية التي استفاد منها المسرح الاحتفالي بعد المسرح اليوناني، وعطاءات الفيلسوف الفرنسي "جون جاك روسو". يقول في هذا الإطار: "إنه لا يمكن أن يختلف اثنان في أن المرجع الأساسي للاحتفالية لا يمكن أن يكون إلا المسرح اليوناني، أي ذلك المسرح القريب من جوهر الظاهرة المسرحية، [...]

–المرجع الثاني: ويمثله الفيلسوف الفرنسي جون جاك روسو، ذلك الرجل الذي احتج على المسرح/العرض والذي طالب بعودة الحفل.

–المرجع الثالث: ويتمثل في الكتابات النظرية والإبداعية لأنتونان أرتو. فهذا المخرج المنظر، الممثل قد بشر –من خلال كتابه (المسرح وقرينه) بمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي. يخاطب في الإنسان وعيه الباطن، وقد سعى إلى المطالبة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري بل الصوفي [...].

-المرجع الثامن: ويتمثل في كل الاحتفالات العربية سواء تلك التي كانت ثم بادت، أو تلك التي مازالت بيننا [...].

-المرجع التاسع: ويتمثل في الكتابات الإبداعية والنظرية للأستاذ عز الدين المدني، فقد حاول أن تكون مسرحياته احتفالات حية لها امتداد في الوجدان الشعبي..."[13].

إن أول ما يمكن أن يلفت الانتباه من خلال استعراض برشيد لهذه المرجعيات هو أصولها الغربية، ماخلا الثلاثة الأخيرة، كما أن هناك تغييبا مقصودا ومفتعلا لبعض النظريات المسرحية التي غيرت مسار التجريب المسرحي، كما هو الحال بالنسبة للمسرح الملحمي، والمسرح الفقير...

وفي اعتقادنا أن المسرح الاحتفالي يدين بالشيء الكثير لبرتولد بريشت، لذلك كان من الأولى وضعه جنبا إلى جنب مع أرطو، بدل ذكره بشكل عابر كأحد المصادر الثانوية. ولعل السبب في ذلك في نظرنا يعود إلى عدم تبني برشيد لنفس التوجه الإيديولوجي الذي كان يحكم بريشت، والذي وجد صدى واسعا وتجاوبا كبيرا في جل المسارح "التقدمية"، خاصة تلك الموجودة في دول العالم الثالث التي يتفاقم فيها الصراع الطبقي، ومختلف أنواع الاستكبار والاستغلال والقهر.

وقد استلهم كبار المسرحيين العرب نظرية المسرح الملحمي لأنها تستجيب في شقها الإيديولوجي لآفاقهم الانتظارية، وتتماشى وتطلعات شعوبهم، في حين أنهم أهملوا الجوانب الجمالية من هذه النظرية، أو لم يوظفوها في شكلها الصحيح. ومن مفارقات المسرح الاحتفالي، انتقاده الشديد للتغريب البريشتي واعتباره "أكبر كذبة عرفها تاريخ المسرح الحديث"[14].

والحال، أننا يمكن أن نزعم أنه لا تخلو أية مسرحية من مسرحيات برشيد من هذه "التقنية" الجمالية. كما أن الاحتفالية حصرت التغريب في علاقته بالشكل، في حين أنه يمتد ليشمل كل العناصر المكونة للعمل المسرحي من الكتابة الدرامية إلى الكتابة السينوغرافية.

وربما لن يكون من باب الإسقاط القول بأن المسرح الاحتفالي قد اتخذ نفس الموقف من الصراع الطبقي كما هو الحال بالنسبة لأرطو -كما رأينا-. وهو موقف يرتكز على اعتبار هذا الصراع وجها واحدا من أوجه الصراعات المختلفة، وأن الماركسية بتصورها هذا إنما تتخذ موقفا أحادي النظرة. وهو ما يمكن أن نقرأه في البيان الأول للمسرح الاحتفالي، والذي جاء فيه: "إننا نؤمن بأن الصراع لابد وأن يوظف توظيفا سليما، وإلا أصبح مجرد لعب صبياني أو مجرد مرض نفسي. إن التركيز على الصراع الطبقي يجب ألا يحجب عنا ألوانا أخرى من الصراع. وهي الآن لها وجود، سواء داخل النفس البشرية أو خارجها"[15].

لقد نادى أرطو بثورة شاملة، في حين أن الثورة الماركسية هي ثورة اجتماعية فقط. من هنا ربما فطنت الاحتفالية إلى ضرورة ضم صوتها إلى صوت أرطو حتى تبقى "شباكها" متسعة ولا تخندق نفسها في مذهب معين أو نظرية محددة. وبالتالي، تصير طبيعة المسرح الذي تنادى به طبيعة إنسانية شاملة.

وبخصوص العلاقة المفترضة بين المسرح الاحتفالي والمسرح الملحمي يشير مصطفى رمضاني أن "الاحتفالية لا تأتي في الطرف النقيض للبريختية كما يظن كثير من نقادنا الهواة. كما أن الاختلاف بين الاتجاهين في الموقف الإيديولوجي يبدو أمرا طبيعيا. إذ لا يمكن أن يتفق كل الناس في الرؤية الإيديولوجية ما دام كل فرد يعكس وعيه من خلال موقعه الطبقي ومن خلال مكوناته النفسية والفكرية. لهذا، فإذا كان المسرح الاحتفالي لا يدعو إلى تبني إيديولوجية معينة، فلأنه يرفض التقيد بالحزبية الضيقة رغم أنه لا يخرج عن دائرة الواقعية"[16].

وقد كان انضمام السرياليين إلى الحزب الشيوعي الفرنسي سببا مباشرا في انفصال أرطو عنهم، لأنه رفض الرؤية الحزبية الضيقة، والانصياع لأوامر الحزب وإرغاماته. ومن المحتمل أن برشيد استفاد من موقف أرطو وأشاد به عندما اعتبره "أحد –شيوخ التجريب المسرحي – [...] فهو ثوري حقا مثل كل المبدعين الكبار، ولكن ثورته ليست أحادية البعد ولا محدودة ولا ثابتة ولا مؤد لجة"[17].

وهذا يعني، أن الاحتفالية تبنت نفس الموقف الذي اتخذه أرطو، حيث رفضت تكبيل نفسها بأي مذهب فكري أو إيديولوجي، مخولة لنفسها حرية انتقاء ما يفيدها وما لا يتناقض مع توجهها التأصيلي/التأسيسي.

وتجدر الإشارة، إلى أن الاحتفالية لا تدعي تجديد المسرح العربي، لأن هذا الفعل يفترض وجود مسرح سابق، وإنما تستهدف جعل المسرح العربي مرادفا للحفل والاحتفال والمشاركة الجماعية. وهذا النوع من "المسرح" تعج به الثقافة العربية الإسلامية.

على هذا الأساس، دعت الاحتفالية إلى تطوير هذا "المسرح" وتطويعه وتحيينه، ليستجيب لتطلعات الجماهير العربية التي أضحت في زمن الغربة والاغتراب تحن إلى كل ما هو أصيل ومتجدر.

وقد سبق لأرطو أن دعا إلى عودة المسرح إلى أصوله وينابيعه بعدما فقد كنهه وجوهره، وصار مجرد فرجات مجانية محاصرة داخل علب تحد من إبداعية المخرج، وتغيب المشاركة الجماعية التطوعية المباشرة لأوسع الشرائح والفئات الاجتماعية.

وفي إطار اهتمامه بالثقافة الشرقية واحتفالات أبنائها، أعجب أرطو برقصة عيساوة[18] بالمغرب لما تنطوي عليه من حركات جسدية، وطقوس تتجاوز الرؤية السطحية و"الشوفينية" للمتفرج العادي، ولأنها كذلك تجسد بالفعل حالة الهستيريا التي قد تصيب المريض بالطاعون. إضافة إلى كون هذه الطقوس الصوفية تحد من سلطة العقل والمنطق، والقوانين العلمية... ويرى برشيد أن "الاحتفالية ليست غربية، فهي ذات أصول مشرقية. ويكفي أن ترجع كل تلك التجارب الغربية الحديثة إلى أنتونان أرتو والى كتابه (المسرح وقرينه) لتعرف أنها مشرقية الروح والأدوات. إنه لا أحد يجهل أن هذا المبدع الفرنسي قد بنى مسرحه على الاحتفال الشرقي [...] وبهذا يكون أرطو أول من تحدث عن مسرح شرقي ... مسرح له مواصفاته الخاصة والمتميزة"[19].

لهذه الأسباب مجتمعة حرصت الاحتفالية هي الأخرى على التمسك بكل مظاهر الاحتفالات الشعبية، لأنها تمثل في العمق روح المسرح العربي الضائع الذي يجب التنقيب والبحث عنه.

4. – تأثيرات آرطية في المسرح الاحتفالي.

يذهب عبد الكريم برشيد إلى أن "المسرح حفل واحتفال. هكذا عرفناه من قبل. إنه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس. إنه عيد جماعي. لذلك ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم. فحيثما اجتمع الناس كان هناك مسرح"[20].

وهذا يعني، أن المسرح لا يفترض شكلا هندسيا خاصا، ولا يتقيد بمكان معين. بل إن أي "مساحة فارغة" يمكنها أن تحتضن الحفل والاحتفال. وهذا الطرح يعد خرقا وثورة على المسارح الكلاسيكية الغربية التي تقيم عروضها المسرحية داخل العلب الايطالية وفق شروط محددة.

وإذا كان أرطو أكبر ثائر على الفضاء المسرحي الغربي عندما قدم الساحات العمومية والمواقع التعبدية، والأشكال الدائرية... كبدائل عن هذا الفضاء "المكبل" و"المقيد"، فإننا نجد أن المسرح الاحتفالي يردد تقريبا الشيء نفسه بشأن موقع الجمهور في هذا الفضاء

الدائري البديل. حيث جاء في البيان الثالث أنه "يمكن تحقيق حرية المساهم (المتفرج) بجعل الكراسي متحركة حول ذاتها. الشيء الذي يجعل هذا المساهم في قلب الحدث، وذلك عوض أن يكون على هامشه"[21].

وقد سبق أن رأينا في الأدبيات الآرطية، كيف أن أرطو يشبه المتفرجين بالثعابين التي نسحرها، وأنهم لكي يندمجوا في الحدث المسرحي، يجب أن يكونوا وسط الفضاء الدائري، في حين أن الممثلين يحيطون بهم. وأنه لتحقيق هذا المطلب ستتم الاستعانة بكراسي متحركة. فهل هذا يعني أن الاحتفالية تكرر ما قاله أرطو؟

وبخصوص التخلي التام عن القاعة الايطالية، يقول برشيد: "إذ كان الإنسان الأوربي الأمريكي يسعى إلى إلغاء المنصة الايطالية، فلأنه أقامها في يوم من الأيام. أما بالنسبة للمسرح العربي فإن الأمر يختلف. فنحن لم نضع ولا شبه منصة. ولذلك فقد أمكننا أن نقول ما حاجتنا إلى إلغاء شيء ليس له وجود أصلا؟ لقد أقمنا احتفالاتنا في العراء بين الناس ومع الناس. أقمناها في الأسواق والساحات والسرادق والخيام، وفي المقاهي الشعبية. لقد كان مسرحنا دائما خارج المسرح. وهذا ما يريده المسرح الحديث"[22].

إنها مبررات تنم عن الدهاء والتمرس النظري والنقدي –حق أريد به باطل– في عدم الإحالة مباشرة على أرطو الذي يعود له الفضل في انقاد تسييج المسارح، وبنائها وفق تصورات هندسية تعكس البنية الفكرية والتوجه الإيديولوجي "لدولة السلطة" التي تسجن المبدع والمتلقي على حد سواء.

ومما لا شك فيه أن العرب لم يقيموا احتفالاتهم داخل الأسوار، وإنما في العراء. إلا أن الفرق المسرحية الجادة اليوم لا يسمح لها بتقديم عروضها المسرحية في فضاءات مفتوحة، اللهم إذا كانت هذه العروض تتخذ طابعا فلكلوريا مجانيا، أو سبق أن خضعت للرقابة، أو أنها "بوق" دعائي للطبقة الحاكمة!

وقد سبق للصديقي أن أقام عروضه باعتباره مخرجا احتفاليا في الأسواق والأماكن التاريخية –وليلي، وباب منصور – غير أن مضامين مسرحياته غالبا ما ترتكز على الإبداع في الجوانب السينوغرافية والفرجوية، أو مسرحة بعض الوقائع والأحداث التاريخية "بأمانة"، لذلك لم يتعرض لمضايقات ولا استفزازات من طرف أهل الحل والعقد. ناهيك عن كونه يتمتع بشهادة حسن السيرة والسلوك والرضى والقبول من طرف الجهاز المخزني!

ويقدم مصطفى رمضاني بعض مسوغات رفض الاحتفالية للفضاء الايطالي قائلا: "فالتحرر من قيود القاعة تحرر من قيود المكان والزمان معا، لأن وجودك في قاعة يعني أنك تدخل من أجل مشاهدة عرض في زمان ومكان محددين. والاحتفالية ترفض لقاء البداية والنهاية [...] لهذا نجدها تربط الزمان بالفضاء المسرحي، لأنهما مترابطان ارتباطا جدليا"[23].

وعليه، فان برشيد يقترح العروض المسرحية في واضحة النهار، وفي أماكن مفتوحة، حيث يكون اللقاء بين الممثلين والجمهور، وبالتالي، ستكون مشاركة هذا الأخير فعالة في هذا الاحتفال، ولن يقتصر دوره على الاستهلاك فقط، بل سيتعداه إلى الإنتاج.

لذلك، فإن التواصل بين المرسلين والمتلقين سيتم على المحورين معا، العمودي والأفقي. وإذا كانت جل عروض المسارح العربية الحديثة لا تتجاوز حدود الترفيه والفكاهة والطرافة، أو الصراعات الاجتماعية المبتذلة بدعوى أن "هذا ما يريده الجمهور"، فإن الاحتفالية تسعى إلى التمرد على هذا الوضع بتطوير ذوق المتفرج وتهذيبه، ذلك "أن الجمهور الاحتفالي راشد، لذلك ينبغي إشراكه في

اللغة المسرحية، لأنه ليس أداة ولكنه الغاية التي توظف كل الوسائل من أجلها. لهذا فلا وجود للجدار الرابع في المسرح الاحتفالي، لأن الجمهور يعتبر مبدعا هو الآخر"[24].

وباستثناء محاولات الصديقي، فإن المسرحيين الاحتفاليين لم يجرؤوا على تجريب تفجير فضاءات اللعب المعروفة بالترجمة العملية للتصور النظري الذي يحكمهم حول الفضاء المسرحي. وبالتالي، فإن ذلك انعكس سلبا على المتفرج الذي بقي بعيدا عن المشاركة الفعالة والواعية. لتبقى دعوات الاحتفاليين مجرد صيحة في واد ونفخة في رماد ما دامت الآفاق الانتظارية للمتلقين لم تتغير.

وفي ارتباط مع الفضاء المسرحي الذي يحتضن الكتابة الدرامية والكتابة السينوغرافية، فإن الاحتفالية فطنت إلى ضرورة إعادة النظر في هيمنة النص والجانب الأدبي على المسرح. ولن نجازف إذا قلنا بأن تصور الاحتفالية لمكانة النص المسرحي يجد مرجعيته في مسرح القسوة الذي هاجم ديكتاتورية المؤلف وانتصر للإخراج المسرحي. وقد صرحت بذلك البيانات الاحتفالية، خاصة البيان الثالث الذي جاء فيه: "يذكر (أرتو) بأن النص الأدبي يقتل المسرح. لأنه يجعل الفن يستنسخ المؤلفات الأدبية [...] النص المسرحي – هو بالتأكيد– ليس مسرحية وإنما هو مشروع مسرحية أو مسرحيات متعددة. فالشيء في الاحتفالية لا ينظر إليه في سكونيته ولكن في حركيته. وبهذا فإن المسرحية ليست هي النص، ولكن ما يمكن أن يصير إليه هذا النص"[25].

من هذا المنطلق، فإن الاحتفالية عملت هي الأخرى نظريا على تقليص مكانة النص المسرحي وجعلت منه نصا حركيا غير جامد. وبذلك حافظت على التوازن بين أدبية النص وفنيته. يقول الدكتور حسن المنيعي: "... يمكن لنا التأكيد أن الجديد في الكتابة لدى الاحتفالية هو أن النص المسرحي يظل من خلال حركيته وحيويته نصا أدبيا ومسرحيا في نفس الوقت. لأنه يؤكد "تمسرح الخشبة" دون أن يفقد أبعاده الأدبية"[26].

اعتبر أرطو أن المسارح السيكولوجية الحوارية هي التي كانت سببا مباشرا في ضياع هوية المسرح الشمولية التي يشكل النص الأدبي داخلها عنصرا من بين عناصر أخرى متعددة ومتنوعة. وقد ذهب أرطو بعيدا في تنظيراته عندما أشار إلى أن مسرح القسوة لن يبني عروضه على مسرحيات مكتوبة سلفا وإنما سينطلق فقط من أفكار[27]. غير أن فشله في تحقيق هذا الحلم للأسباب التي سبق أن وقفنا عندها دفع أتباعه –ومنهم المسرح الاحتفالي– إلى تبني موقف معتدل من قضية النص المسرحي، محاولين جعله مفتوحا وقابلا لكل أنواع التقويم والتغيير. يقول مصطفى رمضاني: "إن الاحتفالية كنظرية مسرحية ترفض التعامل مع النص المسرحي كما يتعامل معه المسرح الأرسطي. ذلك أن النص بالنسبة لها ليس كتابة جاهزة كما أنها لا يمكن أن تكون كتابة جاهزة. بل مشروع وعمل مفتوح لانهاية له، ولا بداية [...] فالنصوص المسرحية كما تراها الاحتفالية ينبغي أن تكون للفعل، فهي ليست أدبا يقرأ، كما أنها ليست نصوصا مسموعة، لا كتابة ثانية، ولكنها خطابات قابلة للتغيير والتطور..."[28].

إن الاحتفالية تجعل النص المسرحي ينشطر ويتشظى، لنتحدث عن نص المؤلف، ونص الممثل، ونص العرض، ونص الناقد، ونص الجمهور. وهذا يعني، أن هذا النص يكتسي خاصية تركيبية، حيث أنه لا يتقيد بالتعاليم الأرسطية في القول بالوحدات الثلاث، بل تصير هذه الأمور رهينة بتصور المخرج المسرحي، و المتلقي الذي يعتبر هدف كل عمل مسرحي.

وتماشيا مع هذا الطرح، فإن الاحتفالية حاولت كما هو الحال بالنسبة إلى مسرح القسوة تجاوز محدودية اللغة الكلامية باستخدامها للغات أخرى: "فالتعبير الدرامي لغة مصورة تخاطب كل الحواس. ولذلك فقد عمد –برشيد– عبر سلسلة من المسرحيات إلى الارتكاز على كل فكر مصور يعبر عنه بالفعل والحركة. لذلك كان لابد له في تطبيقاته النظرية أن يلتقي بالأسطورة والرمز باعتبارها تفكيرا مصورا مجسدا"[29].

وقد سبق لأرطو أن قام بثورة عارمة على اللغة الكلامية التي لا يمكنها تجاوز حدود معينة. غير أنه لم يقصها نهائيا من المسرح، وإنما شحنها بتعابير جديدة ومغايرة. واللغة الإنسانية المشتركة التي قد تؤدي التواصل "التام"، وتعبر عن اللامعبر عنه، تبتعد عن الكلمات لتعانق الحركات والإشارات والرموز" ..."لذلك تعتبر لغة الاحتفالية لغة الإنسان في شموليته دون التمييز بين لغته الرسمية أو جنسيته، لأن هناك أدوات تواصل إنسانية لا تخضع للحدود الجنسية"[30].

وعليه، فإن المشروع الاحتفالي بتجاوزه لأدبية المسرح، يفتح آفاقا أوسع وأرحب للتجريب والاشتغال على كل اللغات التواصلية. فالنص المسرحي بداية للعمل المسرحي وليس نهاية له. كما أن الاقتصار على اللغة الكلامية هو اغتيال لجوهر المسرح الذي يزخر بالدم، والحركة، والفكر، والانفعال... لهذا "كان الممثل مطالبا باكتشاف أو اختراع أبجديات جديدة. وذلك لأن اللفظ وحده لا يكفي. وذلك لأن حقيقتنا الباطنية أكبر وأوسع وأعقد من أن تعبر عنها الكلمة وحدها. لذلك كان لابد من الاستعانة بأبجدية الإشارة والتعبير بالملامح والصمت والصوت والرقص والغناء والتراتيل والوقف والنبرات والإيقاع، وكل ما من شأنه أن يجسد الحقائق المعنوية الباطنية"[31].

وقد دعا أرطو إلى عودة الفرجة الشاملة التي تنطوي على شتى أنواع التعابير، بعدما لاحظ أن السينما و "السيرك" وفنونا فرجوية أخرى بدأت تهيمن على الساحة، وتأخذ من المسرح طابعه المتعدد والمفارق. وهو ما يتردد عند الاحتفاليين الذي يقول أحد نقادهم البارزين، وهو عبد الرحمن بن زيدان: "ارتبط المسرح باللفظ كما بالمكان الذي يسمى المسرح مع أنه في حقيقته أوسع وأرحب من أن تحده جدران، كما أن قضاياه "أيضا" أعقد وأكبر من أن تعبر عنها لغة واحدة هي لغة اللفظ وحده. إن المسرح وهو الحياة –في إشعاعها وعظمتها– لا يمكن إلا أن يكون شاملا وغنيا ومركبا وغامضا مثلها تماما"[32].

ويرتكز الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي على ضرورة تواجد ثالوث الممثل والموضوع والجمهور. وكذا على البساطة وعدم التكلف والابتعاد عن التعقيد. إلا أن هذا لا يعني غياب الإبداع. فما دام المسرح احتفالا، والاحتفال يتوخى من ورائه المشاركة الفعلية والتلقائية للجمهور، فإن ذلك يستدعي تقديم فرجة في صورة يستوعبها الحضور، وإلا فإن الاحتفال يفقد شعبيته وجماهيريته. والمخرج في المسرح الاحتفالي ليس "بالأتوقراطي"، لأن طبيعة الاحتفالية كذلك تجعل منه "منسقا" بين التأليف والتمثيل وتوقعات التلقي.

ويرى عبد الكريم برشيد أن الإخراج "كتابة سنوغرافية [...] فهو حوار حسي مباشر مع أكثر من محاور واحد. فهو أولا حوار مع النص الأدبي [...] وهو ثانيا حوار مع الممثل الذي هو المبدع الثالث، وذلك داخل العملية الإبداعية. فهو لا يمكن أن يكون مجرد أداة للتعبير، وهو ثالثا حوار مع الجمهور، فهو شرط الإبداع المسرحي"[33].

من هذا المنطلق، يمكن القول أن الكتابة السينوغرافية في المسرح الاحتفالي تسائل جميع المكونات المسرحية وتوظفها لبناء فرجات متكاملة.

والممثل باعتباره الركيزة الأساسية التي يقوم عليها التمسرح الاحتفالي يتمتع بحرية كبيرة في البحث عن الشخصية التي سيتقمصها. فهو ليس دمية يحركها المخرج كما يحلو له، بل هو إنسان يتواصل مع أناس آخرين، لذلك يجب أن يستحضر أمامه كل الأزمنة التي تختصر في "الآن"، والأمكنة التي تختصر في "الهنا".

وإذا كان أرطو يجعل مسرح القسوة ينطلق من الجسد كلغة بلاغية ليصل إلى الجسد كلغة هيروغليفية، فإن ذلك ما دفع ربما ببرشيد إلى القول بأن الإنتاج المسرحي "يبدأ من الممثل. وماذا يمكن أن يكون الممثل سوى أنه جسد حي [...] إن الممثل لا يملك إلا الجسد. إنه الكاتب والكتابة وموضع الكتابة"[34].

ويضيف برشيد أن هذا الممثل يحتاج إلى "وجود جمهور يحضر الحفل جسدا وروحا وذهنا. ويكون قادرا على قراءة هيروغليفية الجسد"[35].

شبه أرطو أجساد الممثلين البالينيين بالهيروغليفات، واستعار منه برشيد هذا التشبيه البليغ، كما استعار منه أيضا توظيفه "للخيمياء" في علاقتها بالممثل والمسرح. فقد جاء في البيان الثاني للمسرح الاحتفالي ما يلي: "ماذا يعني أن نمثل؟ ومن عساه يكون هذا الكائن الذي نسميه الممثل؟ هذا الشخص الذي يشتغل بأصعب مهنة وأخطرها، أي مهنة الجنون. من يكون هذا الكيميائي الذي يركب عناصر الواقع تركيبا جديدا"؟[36].

وعلاوة على استفادة الاحتفالية من الشعرية المسرحية الآرطية، فقد استفادت أيضا من الأفكار التي طرحتها السريالية في بياناتها الأولى، والتي كان أرطو أحد مؤسسيها خصوصا ما يتعلق بالهذيان، وحالات الوجد الصوفي*.

**5- خاتمة:**

يتضح لنا جليا من خلال هذه المقاربة للمسرح الاحتفالي في علاقته بشعرية مسرح القسوة أن الاحتفاليين يضعون أنطونان أرطو في مقدمة المرجعيات التي أثرت بشكل كبير في بناء تصورهم المسرحي، كما أنهم أيضا يتبنون نفس الطرح الآرطي القاضي بهجر العلب الايطالية، واستبدالها بفضاءات مفتوحة، كالأسواق، والساحات العمومية.... ويرفضون هيمنة النص والمؤلف، وأحادية اللغة الكلامية باعتبارها وسيلة تعبيرية مهيمنة في المسرح، وهو ما سبق أن "أفتى" به أرطو، وأكد عليه. علاوة الدفع بالممثل كما هو الحال بالنسبة إلى مسرح القسوة إلى استغلال لغته الجسدية التوليدية الخلاقة، والانتباه إلى دعوة أرطو بإحياء الفرجة الشاملة لإكساب فن المفارقات ماهيته المتمثلة في أبوته للفنون والآداب، ناهيك عن استفادة المسرح الاحتفالي كذلك من بعض أفكار الحركة السريالية التي كان أرطو أحد مؤسسيها، كالتوسل بالهذيان وحالات الوجد الصوفي...

**المراجع المعتمدة:**


[1]-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة: دار تنمل للطباعة والنشر. ط 1 مراكش 1994.

[2]-ابن منظور: لسان العرب. دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان.

[3] -عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس. الطبعة الأولى. 1990/1988.

4 -عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة. الطبعة الأولى. 1985..

5-مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. منشورات. اتحاد كتاب العرب. ط 1. 1993..

6-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس. مجلة الفكر العربي. يونيو – سبتمبر 1992..

7-حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سيدي محمد بن عبد الله. فاس 1995.

8 –عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والايدولوجيا. مجلة فصول.المجلد3 العدد4 شتاء 1995.

– 9- A. Artaud : Le théâtre et son double Gallimard 1978.

10–عبد الرحمن بن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي. إفريقيا الشرق. 1985.

–11عبد الكريم برشيد: شروط التمسرح الاحتفالي... من الحاجة إلى المؤسسة. أنوال الثقافي، السبت 17 شتنبر 1988.

Antoni Artaud : Œuvres complètes 1 ; Gallimard 1982.12

**الهوامش**

[1]-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية مواقف ومواقف مضادة: دار تنمل للطباعة والنشر. ط 1 مراكش 1994. ص: 75.
*-تجدر الإشارة إلى أن هذه الأسماء كانت تدين للاحتفالية في بداية تأسيسها، غير أنه مع توالي السنين بدأ البعض منها ينسحب كالطيب الصديقي، وثريا جبران...
[2]-ابن منظور: لسان العرب. مرجع سابق. ص: 156-157.
[3]-عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي: الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان. طرابلس. الطبعة الأولى. 1990/1988. ص: 49.
[4]- عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 138.
[5]-عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة. الطبعة الأولى. 1985. ص: 40.
[6]-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة. مرجع سابق. ص: 20.
[7]-عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 141.
[8]-المرجع نفسه. ص: 9.
[9]-مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. منشورات. اتحاد كتاب العرب. ط 1. 1993. ص: 62.
[10]-عبد الكريم برشيد: الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس. مجلة الفكر العربي. يونيو – سبتمبر 1992. ص 11.
[11]–حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. مرجع سابق. ص: 51.
[12]عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 163.
[13]– المرجع نفسه. ص: 167.
[14]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 56.
[15]–المرجع نفسه. ص: 17.
[16]–مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 191.
[17]–عبد الكريم برشيد: المسرح والتجريب والمأثور الشعبي بين الفن والصناعة والعلم والايديولوجيا. مجلة فصول. مرجع سابق. ص: 21.
[18]- A. Artaud : Le théâtre et son double. OP. cit. p : 128.
[19]–عبد الكريم بشريد: الاحتفالية. مواقف ومواقف مضادة. مرجع سابق. ص: 113.
[20]–عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة. مجلة التأسيس. مرجع سابق. ص: 14.
[21]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 122.
[22]–عبد الكريم برشيد: الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة. مرجع سابق. ص: 111.
[23]–مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 140.
[24]– مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 111.
[25]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 109.
[26]–حسن المنيعي: المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة. مرجع سابق. ص: 52.
[27] –A. Artaud. Le théâtre et son double. OP. cit. p : 151.
[28]–مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 118.
[29]–المرجع نفسه. ص: 118.
[30]–محمد أديب السلاوي: المسرح المغربي، البداية والامتداد، مرجع سابق. ص: 121.
[31]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 79.

[32]–عبد الرحمن بن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي. إفريقيا الشرق. 1985. ص: 111.

[33]–نقلا عن جناح التومي: الإخراج المسرحي في المنظور الاحتفالي. مجلة التأسيس. مرجع سابق. صك 81.

[34]–عبد الكريم برشيد: شروط التمسرح الاحتفالي... من الحاجة إلى المؤسسة. أنوال الثقافي، السبت 17 شتنبر 1988. ص: 6.

[35]–المرجع نفسه. ص: 6.

[36]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي. مرجع سابق. ص: 69.

*–أنظر Antonin Artaud. O.C.I. p : 45-46.