# الاحتفالية بين الخطاب السردي والخطاب المسرحي

## – تواصل وتقاطع –

**د.نورة بعيو**

**جامعة تيزي وزو**

**نحاول في هذه الورقة الوقوف عند خاصية مهّمة من خصائص التجربة المسرحية المغاربية مقارنة بنظيرتها المشرقية، وهي خاصية الاحتفالية، (le carnavalisme) ضمن الجهود الكثيرة والمتواصلة التي تقودها جماعة من المبدعين المسرحيين المغاربة بهدف تأسيس كتابة مسرحية عربية متميّزة، تستلهم من التراث المغاربي الغنيّ بطقوسه وتنوّع ثقافاته ولهجاته، التي تحيا في الأوساط الشعبية العامة، وبذلك تبتعد هذه الكتابة عند كلّ ما هو مغلق وجاهز ومؤدلج من منطلق فردي محدود.**

كما نحاول تبيان العلاقة بين الاحتفالية في الرواية والاحتفالية في المسرح، ومن ثمة نحدد العلاقة بين الاحتفالية كنظرية ومشروع والاحتفالية كصفة للمسرح المغاربي؛ أي المسرح الاحتفالي، حيث صرنا نتعامل مع الحفل بدلا من العرض كسلعة فنية تخضع لقوانين العرض والطلب، ثم توضيح الخطوط الواهية بين المسرح الهاوي من جهة والمسرح الاحتفالي من جهة أخرى، بعد تحديد المرجعيات والروافد ومن ثمة الخصائص مستشهدين ببعض الأعلام الرّواد في هذا المجال كعبد الكريم برشيد ومحمد بهليسي وعبد القادر علولة وغيرهم.

### ❖ الاحتفالية : تاريخ المصطلح وماهيته :

إنّ مصطلح الحفل والاحتفال ليس بعيدا عن الممارسات الاحتفالية التي كان يقوم بها اليونانيون القدامى أثناء الاحتفال بـــ" ديونيسوس/ إله الخمر"، يوم كان الحفل يجمع بين الطقس الديني والتظاهرة الاجتماعية، فيتحقق التعبير عن هذا الشعور الجماعي بطريقة جماعية، فينسى الإنسان همومه وأحزانه اليومية، ليظهر فرحته وسعادته وهو يتأهب لشكر إله الخمر على نعمه.

وفي التراث العربي نجد أنّ العرب كانوا يمارسون مجموعة من الطقوس والتظاهرات الجماعية في جاهليتهم، وكان يحدث ذلك في الأسواق والمواسم العديدة، فينسى الفرد متاعبه اليومية. وتعمقت هذه الممارسات بعد مجيء الإسلام مع الحركات الصوفية والفرق الدينية وحلقات الرواة ومجالسهم [1]. لذلك يؤكد العديد من النقاد والدارسين أنّ الاحتفالية ارتبطت دوما بعادات الشعوب التي مرت عليها حضارات متعاقبة منذ العصر القديم حملتها ذاكرة الإنسان من جيل إلى جيل.

إنّ الاحتفالية ظاهرة عامة يعيشها المجتمع الإنساني، كل يستفيد منها، في أي موقع كان، في مجال الفن أو الفكر أو السياسة أو التاريخ أو الأخلاق، تصوّر حياته دون زيف أو نفاق، هي الحياة بكلّ أبعادها وتلقائيتها. وقد أكدّ الناقد الروسي " ميخائيل باختين " أنّ فكر الفرد والجماعة في الأجواء الاحتفالية يتحرّر من القيود والمواضعات الاجتماعية، فهي الفضاء الذي يعكس حقيقة الثقافة والفكر، لأنّ الاحتفال هو الصنف الأوّل والأبدي للحضارة الإنسانية، هذا الصنف الذي نرى فيه جوهر الثقافة الشعبية وحقيقتها[2].

فأساس الوجود هو احتفالية الوجود والمجتمع، وهي ليست مذهبا فلسفيا، ولكنها الفن الذي يفلسف الوجود وقضايا الفكر والفن وكذلك المجتمع، فيصيّر الفكرة توأما للفن، وهذا الأخير توْأمًا للحياة اليومية، والإدراك الشعوري والحدسي توْأما للمعرفة الحسيّة، فالاحتفالية هي تمرد وعصيان على كل المستويات، وعلى كل الثنائيات وكأنها الفكري والفني والجمالي، فقد آمنت بأنّ الفن ليس انعكاسا سلبيا وفارغا للحياة والواقع، أو تقليدا للحياة، بل إنّ الفن هو الحياة نفسها بصفائها وعذريتها الأولى، وبتعدديتها وتنوّعها بعيدة عن مادية الآلة الغربية، وروحها الاستهلاكية لنتمكن من التعبير عن هذه الحياة بالإبداع العيدي بواسطة الوعي الاحتفالي المتحرر من أية نظرية أو مذهب يقيده وينمّطه، ليعترف أنّه لا يمكن أن يمتلك الحقيقة الكلّية والمطلقة، وإلاّ وقع في مخالب الوثوقية العمياء، ألم يقل " أدونيس" إنّ اعتقاد الإنسان بأنّه يمتلك الحقيقة هو مصدر كل قمع، لأنّ هذا يعتقل العقل، عقل الذات وعقل الآخر[3].

ومن هذا المنظور ترفض الاحتفالية تمجيد الفكر وتحنيطه وتكريس الفكر المنغلق على نفسه، كما تعارض الإيديولوجيات عندما تتحول إلى سلطة لها جهازها القمعي، ولها سجون ومخابرات وطقوس ومقامات وفتاوى للتكفير، فهي وثنية من نوع جديد[4].

### ❖ جذور الاحتفالية : الطابع الكرنفالي :

فإذا كانت الاحتفالية قد ظهرت كاتجاه وطابع ارتبط بالفن المسرحي ولاسيما في بلاد المغرب، فصار صفة تميّز نوعا مسرحيا مستقلا قائما بذاته هو " المسرح الاحتفالي "، ولكن قبل ذلك، ظهرت هذه الاحتفالية كثورة فكرية وتاريخية عنيفة وقوّية بعد هزيمة 1967، مركزة على وجوب اعتماد الحوار في كل شيء؛ بين الحضارات واللّغات والأجناس والأفكار والأزمنة والخطابات في عالم محكوم بالتجدد والتغير والاختلاف. ألا يذكّرنا هذا الرأي بما طرحه " ميخائيل باختين " في حواريته Le dialogisme معتبرا أنّ النص السردي/ الروائي نص يحاور كل العوالم الماضية والحاضرة والمستقبلية على صعيد الموقف والخطاب والسلوك. ولكن كيف ارتبطت الحوارية بالجنس الروائي ؟ لقد حدث ذلك لأنّ الرواية نشأت في أجواء الاحتفالية الشعبية. وهنا بالذات أي مع الأنواع الأدبية الصغرى التي احتواها الإبداع الشعبي الهجائي في العصور الوسطى، نبحث عن أصول الرواية، فقد تعالقت هذه الجذور بالفلكلور أو الاحتفالية حيث ظهرت المحاكاة الساخرة ( la parodie ) التي عملت على تشويه كل الأنواع الأدبية النبيلة فينحط الخارق والمطلق، ليصوّر بشكل بسيط على مستوى الواقع الحاضر والحياة اليومية بلغة منحطة.

وانطلاقا من هذا الضحك الشعبي، تطورت أنواع كثيرة كشعر الخمريات وقصص على ألسنة الحيوانات، ومقالات هجائية لاذعة، بالإضافة إلى ما تناقله الأقدمون من حوارات سقراط كنوع أدبي، ثم بعد ذلك جاء « " الهجاء المينيبي" ، النوع الذي شاع في القرن الثالث الميلادي، كُتب باللغة اليونانية، مزج بين الشعر والنثر، اشتهر بالنقد اللاذع والهجاء الساخر »[5]، وكان من الأنواع التي سبقت ظهور الجنس الروائي، وانتشرت بخاصة في العصر الباروكي*.

ومن هنا فإنّ الهجاء المينيبي والحوار السقراطي يتقاطع مع الرواية بحكم أنّهما هدما المسافة الملحمية باعتماد الحسّ الفولكلوري الضاحك وإثارة السخرية لفحص الأشياء بقصد الفضح والتعرّية، لأنّ الضحك يزيل الاحترام الخاشع أمام الشيء ويجعله أكثر أُلفة. إنّ هذه الألفة المتأتية بواسطة الهجاء واللّغة الشعبية هي مرحلة مهّمة جدا وضرورية على طريق الإبداع الحر، وأساس ذلك أنّ بطل المحاورات السقراطية يتصف بصفات النمط الشعبي للأحمق والأبله الشبيه بـــ« " المارغين" الذي هو عبارة عن قصيدة هزلية تنسب لبطل يوناني، تروى مغامراته، ويمثل دائما دور الأبله، وهو مثل بطل فن المقامات في الأدب العربي »[6]، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، يتصف بصفات الإنسان الحكيم المشهور، مما يؤدي إلى إنتاج صورة مزدوجة للجهل الطافح بالحكمة، ذلك أنّ البطل في هذه الحوارات يعترف بأنّه حكيم جدا، لأنّه لا يعرف شيئا، فينقلب البطل الذّكي والحكيم إلى مهرج بلغة شعبية محكية ساخرة تتأسس

على الاستعارات والتشبيهات المستوحاة من الطبقات الدنيا المتصلة بالمهن ومختلف مجالات الحياة اليومية، فالمنطلق هو اللّحظة الراهنة / الآن، أي مع الناس الأحياء المحيطين بنا في فضاء يتميّز بتعدد اللّهجات واللّغات والأصوات والأساليب الكلامية.

وفيما يتعلق بالهجاء المينيبي ذي الأصل الفولكلوري الذي يقوم على الضحك، فيدفع بالإنسان إلى أن يكون فيه أقوى وأكثر فظاظة، لا يعترف بالنبيل والرفيع والمقدس، إذ كل تراتبية (Hiérarchie) ملغاة، فالأنسان هنا حر، ينتقل كما يشاء، من مكان إلى آخر، ومن زمن إلى غيره، يلتقي رجال الماضي كما الحاضر[7]، ليصير هذا الأخير أقرب إلى المستقبل منه إلى الماضي المطلق، لأنّ الحاضر لم ينجز بعد، مما يستوجب البحث عن قيّم جديدة لتحيا في المستقبل القريب من هذا الحاضر.

❖ **الضحك الكرنفالي ظاهرة اجتماعية وجماعية :**

لقد أكّد " ميخائيل باختين " على الخاصية الاجتماعية للضحك الكرنفالي ( le rire carnavalesque) ولاسيما في القرون الوسطى، عندما قام بإلغاء كل الحدود والمسافات، وتجاوز كل الأعراف والتقاليد المفروضة على الأفراد، كما يمزج بين المألوف وغير المألوف وغير المنطقي، ليفضح كل ما كان مخفيا أو مواريا عن الجميع، عبر أقنعة خاصة تسمح بقبول السلوك الكرنفالي المصاحب للضحك، سواء أكان ذلك من قبل السلطة المدنية أو السلطة الدينية، حيث قبلته كشكل للتنفيس الشعبي (Défoulement populaire)، وقد ساعد ذلك المبدعين والفلاسفة والمفكرين على أن يتحرروا من تلك القيود التي فرضها عليهم الأنموذج الثقافي الجاهز، فوجدوا جرأة ومتعة كبيرتين في قلب القيم السائدة واستبدالها بأخرى، وكان الأسلوب الأنسب لذلك هو المحاكاة الساخرة[8].

وفي هذا الإطار أكدت " جوليا كريستيفا " أهميّة الخطاب الكرنفالي، لكونه يحطّم قواعد اللّغة وسننها نحوا ودلالة، كما يمثل معارضة اجتماعية وسياسية، أي معارضة المنظومة اللّغوية والقانونية الرسميّة، فالكرنفال ذو أساس حواري بامتياز، لأنّ الذي يتواجد فيه ويشارك بقية المتواجدين فيه هو ممثل (Acteur) ومتفرج (Spectateur ) في ذات الوقت[9]، فالمؤلف هنا يخلق ويرى نفسه مخلوقا، مثلي ومثل الآخر، كرجل وكقناع، ففي بنية الكرنفال تحضر كل التناقضات؛ الأعلى والأدنى، الغني والفقير، القوي والضعيف، الضحك والدموع، الميلاد والاحتضار.

❖ **الضحك الكرنفالي تجسيد لحوارية الرواية :**

لقد كان للكرنفال أثر كبير في روايات القرون الوسطى، انطلاقا من أعمال " فرانسوا رابليه " ومن جاء بعده؛ فـــ" باختين " استثمر هذا الخط عند هذا الكاتب الفرنسي عندما ربط الوعي/ الفكر الديموقراطي الذي افتقدهما المجتمع السوفياتي باحتفالية من أجل إقناع السلطة المستبدة " الستالينية " لصالح الفئات الشعبية الدنيا، مؤكدا على دور الثقافة الشعبية / الكرنفالية والسخرية في إقناع الأنظمة الشمولية / المتسلطة، لأنّ الاستبداد واحد وإن اختلفت العصور والأمكنة. كما أنّ البحث عن القيم الإنسانية الأصيلة في المجتمعات الاستهلاكية والمشيّأة حلم كلّ ثقافة نقدية متحرّرة من أيّة مؤسسة ضاغطة وموّجهة للفكر والإبداع. وقد رأى " باختين " أنّ الرواية المعاصرة مؤهلة لاحتواء هذا الحلم خاصة بعد أن فوّض الغرب نفسه وكيلا على كلّ الشعوب والثقافات واللّغات، التي يصفها بالضعيفة والمتخلفة والجامدة. ولمواجهة هذه المركزية العالمية أو المحلية، يجب اعتماد الدهاء والحيلة والضحك المقصود، وهي العناصر التي وفرها لنا " الهجاء المينيبي " بالمحاكاة الساخرة واللّعب التنكرية، وفي هذه الأجواء لم يعد هناك كلام أوّلي مثالي، ثابت

ونهائي، بل كل شيء صار خاضعا للنسبية (Relativité)، ومن هذا المنظور فإنّ الرواية كجنس أدبي هي في تطور مستمر، في كل مرحلة نجدها تقيّم المرحلة التي سبقتها تقييما جديدا.

وعليه فإنّ سمة التحوّل حسب هذا الناقد الروسي مرتبطة دوما بالرّواية، فهي كجنس أدبي تعمل على إعادة ترميم صورة الإنسان داخل الأدب، بفضل تلك الأصول الهجائية والضحك المتصلين بالفولكلور، واللذين جعلا صورة الإنسان أكثر أُلفة، وفضح كل ذلك النفاق القائم بين المظهر الخارجي والداخلي، ليقرّ بأنّ حياته ما هي إلا محطات مختلفة، باستعمال الأقنعة الشعبية التي لا تموت أبدا، فموت الأبطال هو هزلي ومصطنع، لينهضوا من بين الأموات، إنّهم أبطال الارتجالات الحرة، أبطال السيرورة المتحركة الحاضرة والمتجددة باستمرار.

والجدير بالملاحظة أنّ قبيل القرون الوسطى عاش الإنسان حياتين، الأولى رسمية ومظلمة يحكمها وعي ماضوي صارم مليء بالخوف والطاعة العمياء والعقيدة المتحجرة، ومقابل ذلك كانت الحياة الأخرى، حياة احتفالية/ هزلية وشعبية حرّة، حياة مليئة بالضحك المتناقض ذي الطابع المزدوج، المدنس لكلّ المقدسات والمتسم بذم الأشياء النبيلة والحط من شأنها[10]. وقد كان لهذا التوجه الهدام والمحكم بروزه الواسع في الأماكن العامة والساحات الشعبية والأسواق، كما حلل ذلك " باختين " في مؤلفه حول " فرانسوا رابليه " والثقافة الشعبية**، وفيه اكتشف أنّ القاسم المشترك بين " رابليه " والأديب الروسي" غوغول " في روايته " الأرواح الميتة " هو الاتجاه التراثي الهزلي ومظاهر الثقافة الشعبية ذات الجذور القديمة التي استقى منها " رابليه " رؤيته الخاصة للعالم، وهي رؤية تختلف عن الرؤية الرسمية المتشددة، لأنها على صلة وثيقة بكل مظاهر الاحتفالات الشعبية في الساحات العامة، ومختلف الأماكن العمومية المفتوحة في مناسبات الأعياد والفرجات، والمعارض المختلفة بعدما كانت مهمشة ومنسية[11].

هكذا انعكس الاتجاه الهزلي/ المضحك والساخر في التواصل اللّغوي والكلامي الواسع الذي انتشر بين الفئات الشعبية، « ومن ثمة شاع مصطلح الضحك الجاد، المساوي للضحك المبكي، الذي لم يكن بهدف الترويح والامتاع، بقدر ما كان رد فعل غير مباشر على تناقضات المجتمع، مجتمع " الأرواح الميتة " ونفاقه أي المجتمع الروسي بعامة » [12]، ذلك أنّ الكشف عن الحقيقة يستوجب إبراز الكذب.

كما أنّه ومن أجل الكشف عن الجد، يجب إبراز الهزل والتأكيد عليهما[13]، وقد أولى "باختين" أهمية واضحة لذلك التنوّع اللّغوي المتواجد في الأوساط الشعبية الدنيا، وفي أدب الأغاني ولهجات الأماكن العامة المفتوحة على كل الناس وحياتهم، حيث كان يتم اللّعب بلغات الشعراء والبلغاء والرهبان والقدسين والنبلاء. فقد ظهرت تصنيفات لغوية معينة، تبين أنّ لغات مختلف هذه الفئات عبارة عن أقنعة (Masque)، تقف بكل وعي لتواجه بشكل قصدي واضح ذلك الصراع الاجتماعي/ الإيديولوجي واللّغوي الذي خلقته ضد مركزية سلطوية قوية، فكان " فرانسوا رابليه " مثالا بارزا لمثل هذه المجابهات اللّغوية والكلامية المجسدة للعلاقة الحوارية، الموزعة بين لغة جاذبة نحو المركز (Langue centralisatrice)، ولغة نابذة، خارجة عن المركز (Langue décentralisatrice)، ذلك أننا في كل قول نجد هذا التقاطع بين قوى الجذب وقوى النبذ، بوصفنا نعيش في وسط متنوع اجتماعيا وإيديولوجيا، يسهم في خلق هذه العلاقات الحوارية الناتجة عن هذا التنوّع الكلامي واللّغوي الذي يفرز لنا بدوره صراعا آخر، بين كلمة سلطوية آمرة، هي الكلمة الأنموذج، كلمة المؤسسة، وهي غير مقنعة داخليا، فهي كلمة مشدودة عضويا إلى الماضي البعيد، فهي كلمة عتيقة (Archaïque )[14] بالمفهوم السلبي؛ كلمة لا تتواصل مع الحاضر المتجدد والمتغير مقابل كلمة مقنعة داخليا، غير معترف بها من قبل الرأي العام الرسمي، ولكنها تتميّز بالتجدد المستمر، تتفاعل وتتجادل مع كلمات أخرى مقنعة مثلها، فبنيتها حيّة مفتوحة، يحيا حولها السياق. فهي كلمة الراهن والعصر[15]، فالكلمة المقْنعة لا المقَّنعة ليست شيئا، وبالتالي لا يمكن أن نتعامل معها بحياد، بل نتكلم عن الكلمة ومع الكلمة، لكي نستطيع النفاذ إلى معناها الإيديولوجي الذي يحقق العلاقة الحوارية ويجسدها أكثر.

❖ **المسرح من الاحتفالية إلى الاحتفالي :**

لقد رأينا كيف نشأت الرواية في أحضان الهجاء الميبني والحوارات السقراطية وأجواء التنوع الكلامي واللّغوي المميز للوسط الشعبي المتشبع بالروح الكرنفالية / الاحتفالية التي أنتجت ما صار يعرف بالرواية الحوارية، لذا لا نستغرب من وجود تقاطع واضح بين الخطين الكرنفالي والحواري.

**1. خصائص الاحتفالية :**

إنّ الاحتفالية هي فلسفة ذات بعد شمولي عام متجذر في أعماق الأصل الإنساني الأوّل، تتميز بالتعدّد والتنوّع، هي الأصوات والأجساد والأرواح الحيّة في تفاعلها وتواصلها، هي العقل والانفعال، وهي التلاقي وهي المظهر الذي ينطق بلسان المضمر، هي المقَّنع الذي يتكلم بلسان المقْنع. فالاحتفالية كالحوارية تؤمن بالتغير والاختلاف والتعدد والروح الجماعية ومعطيات الراهن وفضائه، تنطلق من الحاضر الكائن إلى كل الجهات الممكنة متجهة نحو العمق، تكفر بالعتاقة والقداسة والماضوية، لأنّه من غير المعقول أن نفرح اليوم، ونقيم الحفل بعد سنة[16].

لقد أكدت الاحتفالية كذلك على الحق في الاختلاف، فمنذ البداية أعلنت ولاءها لمبدأي الاختلاف والمعارضة، يقول عبد الكريم برشيد : « من هذا الاختلاف نبدأ، وإليه نعود، وذلك لأنّه يولد الفعل ورد الفعل، والموقف والموقف المغاير، والفكرة والفكرة المضادة. إنّ الاحتفالية تيار يحيا بالحركة ويموت بالسكون، وهل تكون الحركة إلا حيث يكون الجدل والاختلاف والتعارض؟ »[17]، ومن هنا يسمح الاختلاف بتجسيد مختلف مظاهر التحدّي، تحدي الغياب والموت واليأس والصمت والجهل والجمود والتخلف واستعباد الإنسان لأخيه الإنسان، الأمر الذي جعل الاختلاف ممنوعا في الأنظمة الوثوقية والشمولية، لأنها تبحث عن الحقيقة التي تبدو مستحيلة طالما أنّ ثنائية العبد والسيّد لا تزال قائمة، لذلك تُصرّ الاحتفالية على حق الإنسان في الحرّية على هذه الأرض « فالمقدس مكانه السماء وليس الأرض، لذا فهي تكفر بالقائد الملهم، ولا تعترف بزعامة الزعيم ولا بمشيخة الشيوخ »[18]. بالإضافة إلى اعتقاد الاحتفالية بجمالية الأشياء والحركات وعيدية الأيام وشبابية العمر، مما يدفعها إلى الهروب من الانغلاق إلى الانفتاح ومن العلة إلى العافية ومن المطلقية إلى النسبية، ومن الأحادية إلى التعددية، وهنا فهي تتقاطع أيضا مع ما تطرحه الرواية الحوارية من أبعاد.

والسؤال الذي يُطرح هو : ما علاقة هذه الاحتفالية بالمسرح الاحتفالي الذي عرف انتشارا واسعا ولاسيما في المغرب بعد النصف الثاني من القرن الماضي، أو بعبارة أخرى : لماذا الفن المسرحي بشكل خاص؟ « لأنّه مركز الدائرة، فمن يختار المسرح أو يختاره، فإنه لا يمكن أن يشكو الجنون لأنّ المسرح في حقيقته وبشكل ما جنون على حد تعبير عبد الكريم برشيد »[19]. وتجدر الإشارة هنا إلى أنّ الاحتفالية أكبر من الفن المسرحي، ولكنها أصغر من مسرح الحياة والوجود الذي يسع كل شيء في الزمان والمكان، فـــ" المسرح الاحتفالي " اتجاه في المسرح العربي الذي حاول رواده الأوائل أن يجعلوه مميزا ومختلفا عن المسرح الأوروبي/ اليوناني، ولكن مع هؤلاء لم تكن هذه التسمية قد طبعت عليه، إلا بعد محاولات عديدة وجهود متتالية كانت بداياتها مع مجموعة من الكتاب المشارقة كـــ" يوسف إدريس " و" فاروق خورشيد " و" توفيق الحكيم " و" سعد آردش " وغيرهم الذين اشتغلوا على سؤال الهوية بدافع النزعة القومية العربية، فكان من الضرورة العودة إلى التراث والتاريخ بهدف إعادة قراءة الأشكال الشعبية المختلفة، ومن ثمة كان اللقاء مع الراوية الشعبي والحكواتي والمداح والتعازي الشعبية والقرقوز وخيال الظل والقوال والحلقة، ومن ثمة محاولة التأسيس والتأصيل لمسرح عربي مميز[20].

ولعلّ الباحث في النقد المسرحي العربي يدرك ما طرحه " توفيق الحكيم " عبر دعوته لإبداع مسرح عربي أصيل في مؤلفه " قالبنا المسرحي " من خلال استلهام الراوي والمقلد بتوظيف "السامر" في مسرحية " الزمار"، وإدخال العديد من الفنون والأشكال التعبيرية الشعبية كالرقص والغناء في مسرحية " الصفقة "، إلاّ أنه لم يتمكن من أن يتحرر من هيمنة المسرح اليوناني والأوروبي ولا سيما على صعيد التقنيات[21]. أما في المغرب الكبير فقد تواصلت الجهود ساعية إلى إبداع نصوص مسرحية تنطلق من محليتها المتجذرة إلى العالمية ببعدها الإنساني الشمولي بواسطة استلهام الموروث الشعبي الوطني والقومي.

❖ **المسرح الاحتفالي/ الماهية والمنطلقات :**

إذا كانت الاحتفالية عامة وشاملة وهي الأصل، فإنّ المسرح الاحتفالي هو الجزء والفرع، تتجلى فيه فعالية فكرية وفنية، هذا بالإضافة إلى أنّ كلمة " حفل "( Fête ) هي المصطلح الذي ربّما يناسب هذا الإرث الحضاري للعرب، وخاصة في مجال الثقافة الشعبية بكل ألوانها، علما أنّ العديد من المبدعين اتفقوا في مؤتمر المسرحيين العرب بـــ" طرابلس " على اعتبار المسرح تجمعا أو احتفالا أو ديوانا، أو سهرة، وكلّها مصطلحات تتفق مع مصطلح واحد هو " الحفل ".

وهكذا أجمعت هذه الجماعة على استعمال مصطلح " المسرح الاحتفالي " لأنه الشكل التعبيري الذي تولّدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص وغناء ورسم وغير ذلك، فالحفل في نظر الاحتفالية هو نافذة النجاة من تعقيدات الحياة ونفاق المجتمع الاستهلاكي الذي يريد الغرب أن يفرضه على الإنسانية جمعاء [22]، بينما المسرح الاحتفالي هو عبارة عن مهرجان كبير ومتنوع يلتقي فيه الناس بالناس، وتتفاعل فيه الذوات مع مختلف أشكال التعبير التي ترتبط بالأعياد والمواسم وسط الأماكن العامة، هنا يتحقق التواصل الحي والمبدع، وبالتالي المستمر والمتجدد بطريقة جماعية وبلغة الجماعات المتواجدة كل حسب موقعه وموهبته ومعرفته، لا تمييز ولا تهميش لأي كان.

ولعلّ من أهم الروافد والمنابع التي استقت منها جماعة المسرح الاحتفالي نجد العربية منها والمتمثلة في تلك المحاولات التي عرضها " توفيق الحكيم " و" يوسف إدريس " و" على الراعي "، و" سعد الله ونوس " عبر الأشكال الآتية : المسرح السامر ومسرح الحكواتي والمداح ومسرح الارتجال وأخيرا مسرح التسييس، أما الغربية منها فتخص المسرح اليوناني وبعض الحقول كالفلسفة والأنثروبولوجيا وكذلك بعض المسرحيين الذين اعتبروا أنّ الحفل هو جوهر المسرح أمثال " جان جاك روسو " و" ألفريد سيمون " و" جان فيلار " وغيرهم[23]، دون أن نتجاهل الدور الذي لعبه مسرح الهواة المقابل للمسرح المحترف في الجزائر قبل وبعد الاستقلال على يد " حسن حسني " و" عبد الحميد النمري "، وبعد ذلك مع مسرحيات " عبد الرحمن كاكي" لاسيما مسرحية " 132 سنة " و" شعب الليل "، وتَمَّ عرض المسرحيتين في الساحات العامة للتعبير عن فرحة الشعب بنعمة الحرّية والاستقلال. ولقد اتجهت فرقة " كاكي " إلى الأوساط الشعبية تحت تسمية فرقة القراقوز، لتحتك أكثر بكل ما له علاقة بالموروث الشعبي الوطني، موفّرة بذلك المشهدية والفرجة والمعرفة للجمهور، بسبب الجرأة والحرّية والموهبة التي تمتع بها هؤلاء الشباب الهواة الذين رفضوا ثقافة الاستهلاك الشكلية والسريعة التي يتبناها المسرح المؤدلج والموجه كالمسرح المحترف والمؤسساتي، وتوسعت دائرة مسرح الهواة فصار يتجول ويتنقل بين جمهور العمال والفلاحيين والحرفيين في الداخل والخارج / المهجر يعبر عن همومهم بكل تلقائية، بعيدا عن التزييف والخوف[24]، فقد كان مسرحا مكشوفا يواجه فيه الممثلون جمهورهم دون خشبة أو ستار أو ديكور أو ملابس مميزة أو أصباغ، فكان الهواة ينتقلون بأنفسهم إلى الناس سواء أكان ذلك في قاعة أو ساحة أو شارع رئيس، بل كان الجمهور يشارك الممثلين حوارهم فيتحوّل العرض إلى خليط من البشر، فيهم الكبار والصغار، الشيوخ والشباب، البطالون والعمال، المتعلمون والأميون ... إلخ.

ويمكن التمثيل لهذا الشكل الاحتفالي بإحدى المسرحيات التي قدمها الهواة، وهي مسرحية « " الأجواد " لعبد القادر علولة سنة 1986، وقد وظفت القوال والرمز والبندير وكذلك اللّباس التقليدي، تصوّر مجموعة من الأوضاع التي يعيشها المجتمع الجزائري، ويمكن أن نضيف مسرحية " عودة الحلاج " سنة 1988، وكانت مزيجا من الإيقاع والرقص والموسيقى واللّغة والغناء، وسط سوق عام » [25].

وأخيرا نجد معارضة بعض المسرحيين مثل " عبد الكريم برشيد " للمسرح الملحمي عند " برتولد بريخت " من حيث التصور والفكر والتقنيات الخادعة، مع أنّه يعترف بتأثير " بريخت " عليه، فالاختلاف جعله يقدم مسرحا مغايرا، لأن المسرح الاحتفالي هو موقف جدلي ونقدي يعيش حراكا متواصلا مع الواقع والمجتمع والتاريخ [26]. وتبعه في هذا الخط " محمد مسكين " في مسرحيتيْ : " امرأة – قميص – زغاريد " و" اصبر يا أيوب " وكذا " الطيّب الصديقي" وغيرهما من الكتاب المسرحيين الاحتفاليين[27]. وخاصة أنّ الجهود السابقة في المشرق والمغرب فشلت نسبيا في وضع نظريّة مسرحية عربية أصيلة بعيدة عن القيود الإدارية والتنظيمية والروح الفردية الاحتكارية الضيقة، باستثناء الفاعلية الخلاقة التي أظهرها مسرح الهواة في الجزائر والمغرب وبخاصة بعد السبعينيات، حيث صار المسرح الاحتفالي بمثابة الفضاء الذي يحتضن الشعب بكل شرائحه الاجتماعية.

إنّ المبدع في المسرح الاحتفالي يكون حرا ومستقلا، ليس تابعا لأي سلطة ضاغطة مهما كان موقعها أو نوعها، « فالفعل المسرحي هنا إبداع قبل كل شيء، وشرط الإبداع الحرية، وأكثر المجتمعات إبداعا هي أكثرها حرّية وديمقراطية وبالتالي هي أكثر احتفالية. إنّ المسرح الاحتفالي أسرة فنية للإبداع الفكري والأدبي هدفها مستقبل المجتمع والإنسان » [28].

**2. خصائص المسرح الاحتفالي المغاربي/ الجزائر والمغرب :**

أ. الثورة على المسرح الأرسطي : لقد رفضت جماعة الاحتفاليين البعد الأحادي في تعامله مع المتفرج، والقيود التي فرضتها الخشبة الإيطالية على المبدع والمتلقي على حد سواء، كما استهجنت القاعة المغلقة بشكليها المربع والمستطيل؛ لأنها سجن للمثل والمتلقي، كما ألغت تلك الآليات التي أطّرت العرض وصيرته غريبا يعتمد على خدعة المتفرج.

ب. إنّ المسرح الاحتفالي تحدٍ واضح على ثلاثة مستويات، فهو يتجاوز سكون المكان وثباته عندما يتعدى حدود الخشبة والقاعة، وعلى مستوى الزمن، فإنّ الماضي يعيش ويتفاعل مع الحاضر ليرى المستقبل، أما على صعيد الفعل فإننا نلاحظ كلا من المبدع والجمهور يتعاملان بطريقة عفوية مع الواقع الجديد، فتحدث الدهشة لتخاطب العقل؛ عقل الجمهور، لتتحقق المشاركة الفعلية.

ج. المسرح الاحتفالي تعددي يؤمن بإسهام الشعب كلّية بكل قناعاته وإيديولوجياته رافضا الأسلوب الشعاراتي الوثوقي/ الإقصائي.

د. المسرح الاحتفالي ثورة على القوالب الجاهزة : تحاول جماعة المسرح الاحتفالي الثورة على الذوق العربي، الذي شوهته روح التقليد والخدع الإعلامية ذات الأبعاد التجارية الضيقة والمصطنعة، لأنه عفوي يرتبط ببساطة الحياة الشعبية الطبيعية[29].

ه. المسرح الاحتفالي يعيد للإنسان إنسانيته : فبعد أن سلبت الحضارة المادية كل القيم النبيلة في الإنسان، وحوّلته إلى مجرد ألة أو سلعة أو حيوان توّجهه الشهوة والرغبة العبثية المشبعة بالأنانية، جاء هذا المسرح ليرد الاعتبار للإنسان، فهو يجمع ولا يفرق، يثقف ولا يفسد[30].

و. المسرح الاحتفالي يسعى لتحرير المجتمع من قبضة المؤلف والمخرج، لأنّه مسرح الأسئلة أكثر منه مسرح الأجوبة التي غالبا ما تكون جاهزة تسهم في تضليل المتلقي، وأيضا يرفض هذا المسرح بعض التسميات مثل : الفصل، المشهد، اللوحة، لأنها توحي بالسكون والجمود، بينما المسرح الاحتفالي يقوم على الحركة والتجدد بفضل توظيف حركة أو نفس، وهذا الأخير يرتبط بالإنسان الحي، والمسرح ككائن يحيا بوجود الجمهور الذي يتفاعل معه شعورا وفكرا وعلاقة[31].

ز. المسرح الاحتفالي مسرح مديني : فقد تألق المسرح الاحتفالي في أحضان المدن أين انتشرت بعض المفاهيم المهمة كالحرية والديمقراطية القائمة في الأصل على الحوار، الخاصية التي يتفرد بها الفن المسرحي. ولكن مع تطور المدن وتوسعها صار الإنسان يشعر بالاغتراب والضياع، وما التقدم والتحضر سوى أقنعة تخفي الوجه الحقيقي لمفهوم المدينة[32]، ومعلوم أنّ هذا المسرح دعا إلى رفض الأفضية المغلقة، ونادى بوجوب استغلال الأفضية الشعبية كالأسواق والساحات العمومية دون حواجز بين المتلقي والمبدع، « ذلك أنّ المسرح الاحتفالي ليس طقوسا في كنيسة، أو فرجة أمام صندوق سحري، أو تجمعا رسميا داخل بناية رسمية »[33]، فالمدينة كفضاء مفتوح توّفر لنا تنوعا في أقنعة الواقع ومواقفنا منها، كما أنّه يطلق العنان للفعل والحدث والشخصية لتتواصل مع الإنسان بشكل عام. كما نجد ذلك في مسرحية " عبد الرحمن المجدوب " لـــ" الطيّب الصديقي "، الذي اعتمد الشكل الدائري بدلا من الشكل الإيطالي ذي الخطوط الأفقية والعمودية، كساحة جامع الفنا في المسرحية المذكورة، بالإضافة إلى مسرحية " الحلقة فيها وفيها " لـــ" عبد القادر البدوي "[34].

وعليه يرتبط المسرح الاحتفالي بالمدينة المتحضرة والحيّة، الآمنة من الخوف والتوحش والموت؛ حيث تمارس الجريمة تحت قناع محاربة الجريمة، فيتخلف الإنسان المفكر، ويتراجع الإنسان المبدع الخلاق وينهزم العاقل الحر[35].

ومن أهم المسرحيين الاحتفاليين على المستوى المغاربي،على سبيل الذكر لا الحصر، يمكن التمثيل بالكاتب "عبد الكريم برشيد " و "محمد بلهيسي "؛ حيث نلتقي ببرشيد في مسرحية " غرس الأطلس" التي استغل فيها المخرج " محمد بلهيسي " كل الملاحق المرتبطة بالموسم كالخيام المنصوبة، والحلقات والإيقاعات والألعاب البهلوانية والحرف الشعبية كالختان والحلاقة[36]، فشارك الجمهور وكأنّه يعيش موسما حقيقيا، يحاور ويناقش ويسأل، لا حدود بينه وبين الخشبة. حاول " برشيد " إذن أن يؤصل للمسرح الاحتفالي عن طريق استلهام التراث الشعبي الأصيل، ذلك أنّ التأصيل لا يتعارض مع الخط الحداثي الذي يعني التميز والتفرد والإبداع الحر.

وفي نفس الخط سار الكاتب والمخرج المسرحي " محمد بلهيسي "، إذ كانت له استعدادات ومؤهلات خاصة، فقد كان ميالا وعاشقا للعديد من أشكال الفن والتعبير الشعبي، فتجسد ذلك في نصوص كـــ" باب الدنيا "، و" سيدي المنسي " أين نلمس هيمنة واضحة للأجواء الاحتفالية / الكرنفالية، واحتراما لضوابط الفن المسرحي، فهو يواجه الواقع ويستنطق الذاكرة مستحضرا رموز التراث والتاريخ، مع إصراره الشديد على تعميق الطابع الجمالي الاحتفالي، خاصة فيما يتعلق بتقسيم الركح وتأثيثه، وكذلك كل ما يملأ المجال البصري للعرض المسرحي، دون إهمال الجانب المعرفي والفكري والسمعي عند المتلقيين، وتماشيا مع مبدأ الامتلاء يلجأ " محمد بلهيسي " إلى اعتماد الكتل المسرحية في مجال التشخيص؛ حيث يركز على المجموعات لا على البطل أو الممثل النجم، الذي تظهر قيمته ضمن الكتلة التي هي جزء من فعل امتلاء العرض المسرحي، لأنّ العرض المسرحي عبارة عن حفل شعبي أو كرنفال؛ حيث حضور الحركية والفعل الجماعي والأفضية المتعددة المفتوحة، ومشاركة الجمهور من داخل القاعة إلى الشارع[37]، هذا ونشير في الأخير، إلى أنّ المسار الإبداعي والإخراجي لـــ" محمد بلهيسي " قد ارتبط بـــ" الطيّب الصديقي " في الإخراج، و" عبد الكريم برشيد " في التأليف والتنظير المسرحيين.

وختاما، نقول إنّ المسرح الاحتفالي أضفى على المسرح العربي بعامة، والمغاربي بخاصة طابعا حداثيا من باب التميز والإبداع وتجاوز الأطر الجاهزة، والقيود التي عملت على تجميد بل موت الصفة الشعبية الحيّة في المسرح باعتباره حفلا مفتوحا على

كلّ الأزمنة والأمكنة قوامه الحرّية والحوار والنقد البناء من أجل تغيير واقع مظلم، ورؤية مستقبلية مغايرة وحيّة، فالمسرح الاحتفالي يؤمن بالمسرح الشعبي وبالتالي دور هذا الشعب في الإنتاج والإبداع المستمر والمتجدد من جيل إلى جيل عبر حوار كبير يشارك فيه كل الناس دون تمييز أناني مقصود.

## ❖ هوامش الموضوع :

[1]– أنظر / مصطفى رمضاني : مسرح عبد الكريم برشيد، التصور والإنجاز، مطبعة تريفة، بركان ، ط1، 2007، ص ص 60–61.

[2]– Voir/ Alfred Simon : Les signes et les songes, Essais sur le théâtre et la fête, éd, seuil, Paris,1976, pp 169–170.

[3]– أنظر/ أدونيس : "العقل المعتقل"، مجلة مواقف، ع1، خريف 1981.

[4]– أنظر/ عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، دار توبقال، الدار البيضاء، 2012، ص ص 30–31.

[5]– ميخائيل باختين: الملحمة والرواية، ت/ جمال شحيد، معهد الإنماء العربي، بيروت، ط1، 1982، ص 69.

*تميز العصر الباروكي بانتشار روايات مليئة بمغامرات الفرسان الذين تخلوا عن الفضاءات الجغرافية الواسعة وقطع المسافات الطويلة ليقوموا بها داخل القصور مع الخدم والنساء في مرحلة القرون الوسطى.

[6]– ميخائيل باختين : الملحمة والرواية، ص 70.

[7]– أنظر/ المرجع نفسه، ص ص 42–49.

[8]– Voir /Jean – Marc Defays : Le comique, Mémo, n 24, Seuil, Paris,1996,pp 20–25

[9]– Voir/Julia Kristeva ; Sémiotike, Recherche pour une sémanalyse, seuil, Paris, 1969, pp 83–99.

[10]– أنظر/ تزيفيتان تودوروف، ميخائيل باختين، المبدأ الحواري، ت/ فخري صلاح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 150.

** Voir/ Mikhaïl Bakhtine : François Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous renaissance, t/ André Robel, éd Gallimard, paris, 1970.

Voir/ Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du Roman, t/ Daria Olvier, Gallimard, Paris, 1978, pp 11–475–488 .

[12]– Op. Cit, pp475–480.

[13]– أنظر/ ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية، ت/ يوسف حلاق، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، 1988، ص ص 87–88.

[14]– Voir/ Jean Cozeneuve : Des grandes notions de la sociologie, éd, du seuil, Paris,1976,pp 5, 101–105.

[15]–أنظر/ ميخائيل باختين : الكلمة في الرواية ، ص ص 122–123.

[16]–أنظر/ عبد الكريم برشيد : قراءات في ديوان الاحتفالية، مجلة الثقافة المغربية، عدد8، 1999، ص 119.

[17]–مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، منشورات ديهية، وجدة، ط1، 2012، ص70.

[18]–عبد الكريم برشيد : كتابات على هامش البيانات، مطبعة رانو، الدار البيضاء، دت، ص 139.

[19]– عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي، ص46

[20]–أنظر/ المرجع نفسه، ص ص 75–76.

[21]– وطفاء حمادي : الخطاب المسرحي في العالم العربي،1990–2006، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص ص 207–211.

[22]–أنظر/ مصطفى رمضاني : مسرح عبد الكريم برشيد، ص ص 59–60.

[23]–أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص 83.

[24]–أنظر/ حفناوي بعلي : أربعون عاما على خشبة مسرح الهواة في الجزائر، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2002، ص ص 19–53.

[25]–أنظر/ المرجع نفسه : ص ص 232–240.

[26]–أنظر/ عبد الكريم برشيد : الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 2007، ص ص 98–99.

[27]–أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص 64.

[28]–عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 76.

[29]–أنظر/ مصطفى رمضاني: مسرح عبد الكريم برشيد، ص ص 32–75.

[30]–أنظر/ عبد الرحمن بن زيدان : من قضايا المسرح المغربي، مطبعة صوت مكناس، 1978، ص ص 101–103.

[31]–أنظر/ المرجع السابق، ص 79.

[32]–أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص ص 95–96.

[33]–عبد الكريم برشيد: المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتة، ليبيا، دت، صص118–119.

[34]–أنظر/ المرجع السابق، ص ص 97–100.

[35]–أنظر/ عبد الكريم برشيد : فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 115.

[36]–أنظر/ مصطفى رمضاني : علامات في المسرح المغربي، ص ص 63–65.

[37]–أنظر/ المرجع نفسه، ص ص 155–172.