الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة قاصدي مرباح ـ ورقلة ـ

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المسرحية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد
مسرحية ابن الرُّومي في مدن الصَّفيح ـ أنموذجا

مذكرة مقدمة لنيل شهادة الماستر

تخصص:الأدب المسرحي ونقده

إعداد الطالبة :

حسينة بوزاهر

إشراف الأستاذة :

د.هاجر مدقن

هاجر مدقن..... مشرفا

أحلام بن الشيخ.....رئيسا

كلثوم مدقن.....مناقشا

السنة الجامعية:2016/2015

شكر وعرفان

بعد شكر الله على منّه وفضله وتوفيقه

أتوجّه بالشكر الجزيل ووافر العرفان والامتنان للأستاذة الفاضلة الدكتورة

"هاجر مدقن" على جودها وتوجيهها.

كما أتقدّم بالشكر والتقدير لكلّ من مدّ لي يد العون، بتقديم عارفة

أو تيسير مرجع من أساتذة وزملاء.

الشكر موصول لكلّ من تحمّلوا معي تبعات الحياة العلمية الصّعبة،

أخص بالذكر: أسرتاي الصغيرة والكبيرة.

مقدّمة

منذ أن ثقف الرّواد الأوائل المسرح في القرن التّاسع عشر، فطنوا إلى أنّ المسرح الغربي فنّ غريب عن الثقافة العربية، فعمدوا إلى إدخال عناصر شعبية في أعمالهم بغية استقطاب المشاهد العربي وشدّ انتباهه بما يوافق ذوقه، وقد اتّخذت هذه الأعمال شكل التّرجمة والاقتباس والتّجريب في بداية مسار هذا الفنّ، فكانت أعمال كلّ من مارون النّقاش، وأبي خليل القبّاني، ويعقوب صنّوع هي اللّبنات الأولى لهذا الفنّ.

وبتوالي محاولات الكتابة المسرحية تولّد لدى المهتمّين اللّاحقين بهذا الفنّ إحساس جديد مفاده: ضرورة إرساء مسرح عربيّ أصيل نابع من التّراث العربي والإسلامي.

ومن هذا المنطلق تعدّدت محاولات التّأصيل في السّتينات، حيث نادى المنظّرون المسرحيون بضرورة العودة إلى توظيف التّراث والتّاريخ العربي والإسلامي والطّقوس الشّعبية، إلا أنّ هذه الدعوات الفردية وعلى الرّغم من أهمّيتها ونضجها بقيت في حدود التّصورات والإطار النظري.

ومع مطلع السّبعينات، شكّلت نكسة حزيران 1967 م منعطفا حاسما في بلورة نظرة المثقّفين العرب إلى الفنون والأعمال الإبداعية، وكان من ثمارها ظهور جماعات مسرحية سعت إلى تأسيس مسرح عربيّ متشبّع بالموروث الثقافيّ العربي والإسلامي، والأشكال الاحتفالية الشّعبية والطّقوسية المختلفة، وكلّ أشكال الفرجة التي عرفها العرب منذ القدم، وكانت أكثر هذه الجماعات إثارة للجدل والتّنظير والنّقد "**جماعة المسرح الاحتفاليّ**" بالمغرب، التي دعت إلى تبنّي الاحتفالية كنظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلا واحتفالا يحقّق التّواصل بين الذّوات، وينفتح على التّراث، ويحفر في الذّاكرة الشّعبية، كما يسعى إلى إيجاد لغة مركبة وفنون سينوغرافية بغية تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة من خلال العمل على استقراء التّراث ودمج الأزمنة والأمكنة وتكسير الجدار الرّابع، الذي يفصل بين

الممثّل المحتفل والجمهور المحتفل، رافضا بذلك كلّ أشكال التّغريب والاندماج الأرسطي والخدع المسرحية.

ويعدّ "**عبد الكريم برشيد**" المنظّر الأوّل للمسرح الاحتفالي في العالم العربي أوفي المغرب على الأقل، وصاحب الكتابات النّقدية التي أرسى بها مبادىء الاحتفالية ومرتكزاتها، إلى جانب عدد من المنظّرين والنقّاد والممثّلين الذين ساهموا في إرساء الاحتفالية تنظيرا وممارسة، وقد عزّزت هذه الجماعة توجّهها بإصدار بيانات عديدة كان لها دور أساس في الدّفع بالاجتهاد الاحتفالي ليصبح نظرية متكاملة تنادي بضرورة توظيف الطّقوس الاحتفالية العربية دون إلغاء عنصر المثاقفة.

وقد أثارت الاحتفالية موجة نقدية كبيرة تباينت بين مؤيد ومعارض، وكانت في أغلبها موجّهة صوب أعمال "**عبد الكريم برشيد**" الإبداعية وتصوّراته، الأمر الذي أثار لدينا الرّغبة في سبر أغوار هذه التجربة التّنظيرية والإبداعية، والولوج إلى ميدان البحث بموضوع وسمناه بـ : "**المسرحية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح أنموذجا**" ، وكان اختيارنا لهذا الموضوع قد دفعنا إلى طرح إشكال مفاده:

- " **ماهي مقومات المسرح الاحتفالي ومرتكزاته من منظور رائد الاحتفالية عبد الكريم برشيد؟** "

هذا الإشكال تفرّعت عنه تساؤلات عدّة نجملها في الآتي:

- ماذا تعني الاحتفالية ؟
- ماهي المرتكزات النّظرية والفنّية التي يقوم عليها المسرح الاحتفالي من منظور برشيد؟ ومن أين استقى مرجعياتها؟
- ما هي ردود الفعل النّقدية التي واجهتها المسرحية الاحتفالية؟

- إذا كان برشيد وفيّا لمبادىء الاحتفالية في أعماله الإبداعية، فماهي مظاهرها في مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح" ؟

ولا شك أنّ اختيارنا لهذا الموضوع دون غيره يقوم على أسباب تتمثل في :

- حداثة المسرحية الاحتفالية العربية وأسسها النّظرية.
- رؤية الاحتفالية الجديدة والمغايرة لمكوّنات الفنّ المسرحي وعناصره، وثورتها على الشّكل التّقليدي الأرسطي لبناء العرض المسرحي.
- إيثارنا لهذا الموضوع رغبة في تسليط الضّوء على ما أثاره المسرح الاحتفالي من جدل كبير بين المنظّرين والنّقاد.
- اختيارنا لإحدى مدونات "**عبد الكريم برشيد**" دون غيره كونه مؤسّسا للنّظرية الاحتفالية وأوّل المنظرين لهذا الاتّجاه.
- انتقاؤنا لمسرحية "**ابن الرومي في مدن الصفيح**" **لعبد الكريم برشيد** تأسّس على اعتبارها المسرحية التي تمثّل هذه النظرية حسب رأي صاحبها، تتداخل فيها الأزمنة والأمكنة، وتحيل على التناقضات وتجسّد كل مظاهر الصّراع.

ولكل بحث أكاديمي لا بد من أرضية ينطلق منها تهديه إلى معالم الطّريق، فكانت لنا بعض الدّراسات حافزا لطرق هذا الموضوع منها: دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصّفيح لأحمد بوشايد وعبد الرّحيم أحسيدي، ابن الرّومي بين تفجير الذات وتفجير العالم المحيط لعبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد، مسرح عبد الكريم والاحتفالية لمحمد أديب السّلاوي، المسرح الاحتفالي بين محاولة الخروج من دائرة التّأثير الغربي والوقوع فيها **لأحمد سخسوخ**، ومسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة مسرحية "ياليل يا عين" أنموذجا، رسالة دكتوراه **لريمة شايب**.

وانطلاقا من تصوّرنا جاءت هذه الدّراسة في **تمهيد وفصلين وخاتمة**، حيث خصّصنا **التّمهيد** للحديث عن المعنيين اللّغوي و الاصطلاحي لكلمة احتفال في المعاجم العربية والأجنبية، مع التّطرق إلى قضيّة حضور الاحتفال في المسرح الغربي القديم والحديث .

أمّا **الفصل الأوّل** فهو فصل نظري، خصّصناه للحديث عن " الاحتفالية في المسرح العربي"، وقد ضمّناه ثلاثة مباحث، حيث تطرّقنا في الأوّل منها للإرهاصات الأولى للمسرح الاحتفالي في الوطن العربي وقضيّة التّأصيل، كما تحدّثنا عن ماهية الاحتفالية والمسرح الاحتفالي ومرجعياته وأهدافه ومرتكزاته النّظرية والفنّية في المبحث الثّاني، وخصّصنا المبحث الثّالث لدراسة المواقف النّقدية التي واجهتها المسرحية الاحتفالية.

وكان **الفصل الثّاني** تطبيقيا، خصّصناه لدراسة مسرحية "**ابن الرّومي في مدن الصفيح**" لعبد الكريم برشيد دراسة تحليلية، وقد اشتمل على مبحثين، رصدنا في الأول مظاهر الاحتفالية في العتبات الخارجية للمسرحية " المسرحية، العنوان، الغلاف"، بينما أفردنا المبحث الثّاني لدراسة مظاهر الاحتفالية في متن المسرحية من خلال "الشّخصية، الزّمان المكان، اللّغة، والحوار".

وكانت **خاتمة** الدّراسة خلاصة ما توصّلنا إليه من نتائج من خلال فصول البحث ومباحثه.

ولمّا كان المسرح الاحتفالي يتسّم بالثّراء والتنوّع وكثرة المتناقضات، ارتأينا أن نستعين بآليات التحليل والاستقصاء والوصف والمقارنة كأدوات لرصد مظاهر الاحتفالية وأشكالها في النصّ، مع استثمار بعض آليات المنهج السّيميائي في الجانب التّطبيقي من الدراسة.

واعتمدنا في هذه الدراسة إضافة إلى المصدر" ابن الرّومي في مدن الصّفيح" لعبد الكريم برشيد على مراجع عديدة أهمّها: دراسة لمسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح لعبد الكريم

برشيد" لميلود بوشايد وعبد الرحيم أحسيدي ، وكتاب حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي لعبد الكريم برشيد، وفلسفة التعييد الاحتفالي لعبد الكريم برشيد، والبيان الأوّل لجماعة المسرح الاحتفالي، وحول الاحتفالية لعبد الرحيم الشريف وإرشاد حسن، والمعجم المسرحي لماري إلياس وحنان قصّاب حسن.

ومن الطّبيعي أنّ طريق البحث شاقّ، فقد واجهنا بعض الصّعوبات، كان أبرزها صعوبة الحصول على بعض المراجع، لكن حاولنا وبعون الله التّغلّب عليها بالسّفر والاعتماد على النّسخ الإلكترونية المصوّرة، وكان الدّعم الأكبر من الأستاذة الفاضلة "هاجر مدقن" التي زوّدتنا بمراجع يعزّ الوصول إليها، فلها منّا كلّ الودّ والتّقدير والامتنان.

الطالبة حسينة بوزاهر

ورقلة في2016/05/05 م

تمهيد

التمهيد: مفهوم الاحتفال بين المصطلح والحضور

إنّ التفصيل في مسار الاحتفالية يقتضي منا الحديث أوّلا عن المعنيين اللغوي والاصطلاحي لكلمة (احتفال)، وعن حضورها في المسرح الغربي كونه الأسبق زمنيا.

مفهوم الاحتفال:

أوّلا – لغة

-**عند العرب** : جاءت لفظة "الاحتفال" في معاجم اللّغة العربية بمعان كثيرة يمكن اختزالها في دلالتين هما :

1-الاجتماع والجمع والتجمّع.

2-التزيين والتزيّن.

ففي المعنيين يورد "**ابن فارس**" في معجمه "مقاييس اللّغة في باب الحاء والفاء وما يثلّثهما ما نصّه : «(حفل) : الحاء والفاء واللّام أصل واحد، وهو الجمع يقال حفل النّاس واحتفلوا، إذا اجتمعوا في مجلسهم، والمجلس: محفل، والمحفلة: الشّاة قد حفلت؛ أي جمع اللّبن في ضرعها .... وقولهم تحفّل إذا تزيّن، فهو من ذلك أيضا لأنّه يجمع لنفسه المحاسن...»[1].

وجاء في لسان العرب "**لابن منظور**" أنّ الحفل: « اجتماع الماء في محفله.... والتّحفّل التزّين، والتّحفيل: التزيين، قال: العروس تقتال وتحتفل، وتحتفل: تتزيّن و تحتشد للزينة» [2] .

---

[1] ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق : عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، د. ط، 1399 هـ-1979 م، ج 2، ص 81-82.

[2] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد 11 ، د. ط، باب (اللام)، ص 156 .

ولا يختلف "**الفيروزآبادي**" عن سابقيه في تحديد دلالة الكلمة إذ يقول: «احتفل القوم حفلا : إذا اجتمعوا، والمجلس: كثر أهله....وجاؤوا بحفيلهم: بأجمعهم، والمحفل كمجلس: المجتمع كالمحتفل... والتّحفيل: التّزيين»[1]

- **عند الغرب:** أمّا عند الغرب فكلمة «احتفال (la cérémonie) مأخوذة من اللاتينية (caeremonia) التي تعني الصّفة المقدّسة والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدّية يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقدّاس، أو مناسبات اجتماعية، كأعياد القومية، أورياضية كالألعاب الأولمبية... والاحتفال بأنواعه يستدعي المشاركة وبالتالي الاجتماع بالآخرين»[2]

وجاء في معجم (la rousse) بمعنى :« الاحتفالي هو كلّ ما ينتسب إلى العيد حيث تكون هناك مشاركة جماعية»[3]

وبناء على ما تقدّم نخلص إلى أنّ المعنيين في المفهومين العربي والغربي يتّفقان في الدّلالة اللّغوية التي يمكن اختزالها في المشاركة والاجتماع والتّجمع والتّزيّن.

ثانيا- اصطلاحا:

جاء في قاموس المعجم المسرحي لـ "**باتريس يافيس**" (patrice pavis) مانصّه: « قد ننسى في بعض الأوقات أنّ الاحتفال هو الشكل الوظيفي للعيد(la fête)، ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله ديونسيوس تقام كلّ عام في أيّام معلومة، حيث توجد التّسلية والمسرح

---

[1] الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرفسوسي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1436 هـ ـ 2005م ، باب (اللاّم)، ص985 .

[2] ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص3 .

[3] ينظر: Le petit l'arrousse illustré 21 de Montparnasse :paris , 2007 , p459

والمرح والالتقاء، وقد حافظ الاحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية، عكس ما نراه اليوم حيث أفرغ من محتواه والمعنى القدسي للاحتفال»[1]

إنّ المتأمّل للمعنيين اللّغوي والاصطلاحي لكلمة (احتفال) يتجلّى له تقاطع هذين المعنيين في صفة القدسية، وكذا في مظاهر المشاركة والاجتماع والتزيّن التي تصبغ الحفل والاحتفال.

1. الحضور الاحتفالي في المسرح الغربي

انحدر المسرح اليونانيّ من الطقوس الدّينية التي كان يمارسها اليونانيون أثناء الاحتفالات بأعياد "ديونسيوس" في موسم الزّراعة والحصاد وتحوّلات الفصول، وأعياد القدّيسين والمناسبات الدّينية والوطنية، وبذلك إنّ « هذه الاحتفالات كانت المهد الذّي ولد فيه المسرح الإغريقيّ»[2].

وكان لحفلات السّاتير الأثر الكبير في نشأة التّمثيل، حيث كان الشّاعر يرتجل قصّته للإله "ديونيسوس" بصوت غنائيّ مستعينا بحركات جسده وملامح وجهه ونبرات صوته أثناء عرض المسرحيات على مدرج مذبح "ديونسيوس"، فيتأثر الجمهور بذلك تأثرا كبيرا، الأمر الذّي يؤدّي إلى انتقال عدوى الفرح والمرح إليهم، وهو ما يدفعهم إلى المشاركة في العرض والاندماج مع الممثّلين فيصبحون جزءا منه[3].

ومنه يمكن القول أنّ المسرح كان منطلقه احتفال يدعو إلى التّطهير والتّنفيس والمشاركة الوجدانية تتلاشى فيها كلّ القيود.

---

[1] ريمة الشايب، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، مسرحية يا ليل يا عين أنموذجا، رسالة دكتوراه، إشراف نظيرة الكنز، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار، عنابة، 2009/2008، ص14 .

[2] نبيل راغب، موسوعة النّظريات الأدبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، ط1، 2003، ص1.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 2.

وقد عرف المسرح الغربي في القرن العشرين محاولات عديدة للبحث عن صيغ جديدة لتنظير الظاهرة المسرحية التي تنادي بتوظيف التّراث(Le patrimoin) والطقوس القديمة التي وافقت نشأة المسرح مستفيدين من الطقوس الاحتفالية التي مازالت تمارس عند بعض الشعوب مثل: «طقوس الشمانية...وطقوس الفودو والزّار لاستحضار أوطرد الأرواح وجلسات التعزية والمولوية والاحتفالات الفرعونية القديمة الّتي تسمّى الدراما الإثنية (ethno drame) كما ظهرت محاولات للاستيحاء من أشكال المسرح الشّرقي التّقليدي الّذي ظلّ محافظا على طبيعته الاحتفالية مثل (النّو والكابوكي) في اليابان، ومن الرّقص الطّقوسي في الهند المسمّى كتاكالي»[1].

وقد كان التصدّع الفكري والسّيكولوجي الّذي خلّفته الحداثة في أعماق الإنسان الغربي دافعا لظهور العديد من الدّراسات في مجال الأنتربولوجيا والسوسيولوجيا الّتي اهتمّت بالاحتفال كظاهرة، نذكر منها دراسات "كلود ليفي شتراوس".

ويعدّ الفرنسي "**أنطونان أرطو**"(A. artaud) من أهم الكتّاب المسرحيين الذين نادوا بالعودة إلى الطّقوس والانزياح عن الشّعرية الأرسطية والتّمرّد على المسرح الغربيّ، والبحث عن مسرح مغاير بديل عبر النّبش في الذّاكرة الشّرقية والمسرح الانتربولوجي، فالمجتمع حسب رأيه مريض بالشّبع الماديّ والاستيلاب العقلي،[2] وهذا الاستشفاء لن يتأتّى إلاّ عبر التّطهير الرّوحاني والتّحرّر من الغرائز والمكبوتات من خلال مسرح القسوة الّذي نادى به.

ومسرح القسوة (Théâtre de la cruauté) هو مسرح احتفاليّ طقوسيّ يستعير الفرجات الشرقية كمسرح الكابوكي(Kabuki) والنّو(No) اليبانيين والكاتاكالي (Kathakali) الهندي،

---

[1] ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص5.

[2] ينظر: محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1434هـ- 2013م، ص96.

وأوبرا بكين(Opera de pékin)، وهو مسرح يقلّل من سيطرة الكلمة والحوار ويستبدلهما بسينوغرافيا الحركة (Gest) والجسد، ومن ثمّ فهو يسعى إلى تخريب المسرح الغربي وتدميره واستبداله بمسرح شامل يجمع بين التّمثيل والرّقص والكلمة والإضاءة والموسيقى والحركة [1].

وقد نادى من بعده "**جيرزي غروتوفسكي**" (J.Gtousk) بالمسرح الفقير (théâtre pauvre)، حيث يرى أنّ البحث عن الأصول ينبغي أن ينصبّ على جسد الممثّل باعتباره خزّانا للقيم الأسطورية الأصيلة، فأزمة المسرح الغربي حسب رأيه تكمن في غياب مسرح طقوسيّ (Théâtre rituel) يقوم على أساطير حيّة، لذلك « كثّف عمله على الممثّل فطالبه باكتشاف داخله وذاته للانتقال مما هو معروف إلى ما هو مجهول من خلال ما أسماه الطقس الرّوحاني ذو الطابع الصّوفي»[2] .

وتجدر الإشارة إلى أنّ مبادئ أرطو وغروتوفسكي كانت منطلقا لكثير من التّجارب التي ارتكز أغلبها على شكل الطقس(Rite) أكثر من مضمونه نذكر منها «فرقة الليفنغ (Living Théâtre) وفرقة لاماما(Lamama) النيوركية في أمريكا وغيرها من الفرق التي أكّدت على طابع المشاركة في العروض المسرحية، وفرقة مسرح الشّمس (Théâtre du soleil) الفرنسية التي استعادت أو استخدمت بعض الصيغ الطقوسية في خلق مسرح مختلف»[3].

أمّا البولوني"**تادوزكانتور**"(T.Kanter) يختلف عن سابقيه في طريقة تقديمه للمسرح الطقسي، فهو لم يركز على الأسطورة (Le mythe) أوجسد الممثّل وإنّما« حوّل الأمور

---

[1] ينظر: أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط1، 1999، ص 155 .

[2] ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص5 .

[3] المرجع نفسه،ص 6

الحياتية اليومية الصّغيرة إلى طقوس جعلها تصبّ في النّهاية في فكرة الموت»[1] فمسرحه يستعير شكل الطّقس دون الجوهر.

وبناء على ما سبق ذكره يمكن القول: إنّ الإطار الذي اختاره الغربيّون لتجسيد مصطلحاتهم ومبادئهم هو(الاحتفال) باعتباره الإطار الأنسب للتّعبير عن المقدّس.

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص6.

الفصل الأول

الاحتفالية في المسرح العربي

الفصل الأوّل: الاحتفالية في المسرح العربي

ـ المبحث الأوّل: المسرح الاحتفالي من دعوات التّأصيل إلى البيانات التّأسيسية

1. الإرهاصات الأولى للاحتفالية في الوطن العربي

انطلقت فكرة التّأصيل مع بدايات المسرح العربي في القرن التّاسع عشر مع روّاده "**مارون النّقاش**" و"**أبي خليل القبّاني**" و "**يعقوب صنّوع**" الذين سعوا إلى تطعيم أعمالهم المسرحية بعناصر تراثية وشعبية بغية احتواء التّراث والتشبّث بالهويّة، إلاّ أن ذلك كان بصورة محتشمة، إذ غلب على أعمالهم طابع التّرجمة والتقليد والاحتذاء، سواء تعلّق الأمر بالنّص أو العرض، مما جعل المسرح العربي في تلك الفترة تطغى عليه ملامح المسرح الأوروبّي.

وبتعدّد الأعمال والمحاولات، ونضج الفكر المسرحي لدى المنظّرين والمهتمّين بالمسرح برزت دعوات استقطبت مجموعة من الكتّاب المسرحيين العرب تنادي بضرورة العودة إلى «أشكال مسرحية واحتفالية قديمة وبنوا منها نصوصا ذات نكهة عربية خالصة كانت مادة لعروض مسرحية تحاول أن تستمدّ أصولها من هذه الأشكال».[1]

واستجابة لهذه الدّعوات ساهم كثير من المنظّرين العرب في إصدار بيانات تنظيرية للمسرح العربي تحثّ على بناء نصوص مسرحية كان التّراث مقوّما أساسيا لها نذكر منهم:

- **يوسف إدريس:**أعلن عن مشروعه السّامر (Samar) من خلال مسرحية (فرافير) التي يبحث من خلالها عن مسرح آخر، مغاير وبديل، مسرح يستفيد من الموروثات الشّعبية كالأراجوز(Aragoz)، وخيال الظّل (Théâtre d'ombre)، والسّامر الشعبي وأجواء السرك،ونمر البهلونات، وذلك « انطلاقا من إيمانه بالظّواهر البدائية للمسرح التي أطلق عليها(حالات التمسرح)، والتي تسود فيها ذات الجماعة على

[1] أحمد الجندي، تاريخ المسرح العربي، دار أمجد للنّشر والتوزيع، عمّان، الأردن، د.ط، 2015م، ص159.

حساب الذّات الفردية »[1]، فيوسف إدريس يرى أن فنّ السّامر هو حفل مسرحي يقام في المناسبات الخاصة.

- **توفيق الحكيم:** أصدر كتابه "في قالبنا المسرحي« الذي دعا فيه إلى توظيف التّراث وإيجاد صيغ مسرحية تقوم على الحكواتي (Le conteur) والمدّاح واستلهام السّامر وإدخال الفنون الشّعبية مثل الرّقص والغناء والمصطبة في مسرحية الصفقة»[2].
- **على الراعي:** دعا في كتابه(الكوميديا المرتجلة) إلى «خلق مسرح مرتجل يهتمّ بلغة العرض التي يشترك الكلّ في إبداعها وعرضها بشكل ارتجالي بدل النّص المكتوب سلفا، ولكي تتشكّل هذه الصّيغة المسرحية يجب أن يكون العرض شاملا تندرج فيه الدّراما بالرّقص والغناء والموسيقى، عرض يرضى عنه الجمهور، في مشاركة تلغي ثنائية الممثّل المتفرّج بدون تكلّف وافتعال»[3].
- **سعد الله ونوس:**كان إصداره لكتابه (بيانات لمسرح عربي جديد) إعلانا عن رفضه لاستخدام الأشكال التّراثية استخداما سطحيا، ودعا إلى خلق مسرح جماهيري للطّبقات الكادحة، ورفض القوالب الجاهزة للمسرح، وتسييس الخطاب المسرحي[4].

رغم هذه المجهودات إلاّ أنّها بقيت في حدود التّصوّرات والإطار النّظري، فالإبداع المسرحي لن يحقّق كينونته إلاّ من خلال الجمع بين النّظرية والممارسة.

ومع مطلع السّبعينات وبعد نكسة حزيران 1967 م ظهرت جماعات مسرحية جمعت بين التّنظير والممارسة سعيا منها لتأسيس خطاب مسرحيّ متشبّع بالمظاهر الشّعبية الاحتفالية،

---

[1] يحي سليم البشتاوي، المسرح العربي، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 1435هـ-2014م، ص31.

[2] وطفاء حمادي، تحليل الخطاب المسرحي في العالم العربي، المركز الثّقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط 1، 2007 م، ص39.

[3] ريمة الشّايب، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، ص43

[4] ينظر: يحي سليم البشتاوي، المسرح العربي، ص38.

وأشكال الفرجة(Spectacles) من هذه الجماعات: جماعة "**السرادق**" في مصر، و"**الحكواتي**" في لبنان، و"**مسرح الشّوك'** في سوريا، و"جماعة **الفوانيس**" في الأردن، و"**جماعة المسرح الاحتفالي**" في المغرب بزعامة "**عبد الكريم برشيد**"، والتي عزّزت وجودها ببيانات تنظيرية وإبداعات مسرحية كثيرة.

وإذا كانت الإرهاصات الأولى للاحتفالية ظهرت في مصر عند **'يوسف إدريس'** عام 1964م من خلال مجموعة مقالاته التي استخدم فيها كلمة (احتفال)، وتأكيده على ضرورة المشاركة بين المتفرّج والمبدع، فإنّها في تونس برزت مع المبدع" **عزّ الدين المدني**" الذي أكّد على أنّ استخدام الأشكال التّراثية في المسرح لا يكفي لخلق مسرح عربيّ، بل يجب التّعمق في التّراث، وفهمه على ضوء الحاضر والمستقبل،[1]ونبّه المدني إلى أنّه «قد كان من واجب الكتاب العرب تبنّي فكرة المسرح كفكرة، وإهمال ما أنتجته هذه الفكرة في الغرب من فنّيات والمضيّ قدما لخلق فنيات عربية»[2]

أما في الجزائر، فقد اهتمّ العديد من المبدعين المسرحيين بتوظيف الأشكال الاحتفالية الشّعبية في أعمالهم المسرحية أبرزهم:

- **عبد القادر علّوله:** الذي وظّف التّراث والموروث الشّعبي بكلّ أشكاله« من حكايات شعبيّة وأسطورة ونكته وأمثال شعبيّة واستخدام الحلقة والرّواية في أغلب مسرحياته»[3].
- **ولد عبد الرحمن كاكي:** فقد حاول في مسرحه تحقيق الاندماج بين الجمهور والعرض المسرحي، ومسرحة الطّقس والبحث عن « درامية احتفالية من خلال مسرحية (هرمونيا) وأعلن من خلال مسرحه التّجريبي والثّورة على المسرح المألوف والمتعارف

---

[1] ينظر: علي الرّاعي، (المسرح في الوطن العربي)، مجلّة عالم المعرفة، العدد248، ط2، 1999 ، ص437 .

[2] المرجع نفسه، ص438.

[3] إدريس قرقوة، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النص المسرحي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائ، د. ط، 2014، ص123.

عليه ....وخاصّة في معالجة المكان وذلك بإلغاء الخشبة والخروج عن العلبة الإيطاليّة »[1] .

- **قدور النّعيمي: هو** واحد من الذين عملوا في « اتّجاه كتابة مسرحية تخرج عن الدّروب المألوفة والأشكال المجترّة التي يجهزّها آخرون، وأن تنطلق من الكتابة القديمة لتبحث عن كتابة جديدة»[2] وخاض" **قدّور النّعيمي**" تجربة التّأليف الجماعي الذي وجد فيه مثالا للعرض المسرحي الحيّ، الذي أقام من خلاله علاقة بنّاءه بينه وبين المتفرّج.

2. جماعة المسرح الاحتفالي:

تعدّ الاحتفالية من أهمّ الاتّجاهات المسرحية التي كان لها نشاط كبير على السّاحة العربية عموما، والمغربية خصوصا، حيث لاقت رواجا كبيرا لاعتمادها على الموروث العربي والأشكال الاحتفالية الشّعبية، ويضمّ هذا الاتّجاه عددا كبيرا من النّقاد والباحثين المسرحيين الروّاد من أبرزهم:

- **الطّيب الصّديقي:** يعدّ الصّديقي المؤسّس الحقيقي للمسرح الحديث في المغرب، حيث اتّجه إلى التّراث من خلال توظيفه للأشكال الفرجويّة الشّعبية القديمة.

ويعدّ الصدّيقي« الأب الشّرعي للاحتفالية في المسرح المغربي، هذه الاحتفالية التي سيعاد تقنينها وتكريسها كتيّار مسرحي عند عبد الكريم برشيد، في مرحلة لاحقة»[3].

---

[1] المرجع السّابق، ص174.

[2] علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص462

[3] طارق العذاري، آفاق نظرية وتطبيقية في الفنّ المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، 1437-2016م، ص30.

وكانت من أهم إضافاته إشراكه للجمهور وتحويله من متلقّ مستلب إلى عنصر فعّال، واستغنى عن البناية المسرحية وقدّم أعماله في الهواء الطّلق؛ في السّاحات والملاعب والواحات، كما أقحم عناصر الفنتازية في العرض المسرحي[1].

وقد تعدّدت أعمال "الطيب الصدّيقي" ذات الطّابع الاحتفالي نذكر منها: (ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب) و(مقامات بديع الزمان الهمداني) و(أبو حيّان التّوحيدي).

- **الطّيب العلج:** يعدّ "الطيّب العلج" أومولبير المغرب كما يطلق عليه النّقاد رائد المسرح الشّعبي في المغرب نظرا لموهبته في التقاط المشاهد الشّعبية، كما سعى إلى توظيف الرّاوي (Le narrateur)والجوقة وتقديم اللّوحات والمزاوجة بين الغناء والتّمثيل والانفتاح على قاعة المتفرجين[2].

ورغم ما تقدّم من مجهودات إلاّ أنّ الاحتفالية عرفت ذروتها مع الكاتب والنّاقد "**عبد الكريم برشيد**" الذي أرسى مبادئها تنظيرا وممارسة، وذلك بإصدار عديد البيانات، وتأليفه لمسرحيات كثيرة بحثا عن حداثة للمسرح لا تتعارض مع الهويّة من أجل مواجهة التّغريب والمركزية الأوروبية، وقد رافق "**عبد الكريم برشيد**" في هذا التّأسيس جماعة أطلقت على نفسها "جماعة المسرح الاحتفالي " التي عزّزت وجودها بإصدار بيانات تأسيسية.

3. بيانات جماعة المسرح الاحتفالي:

كان صدور البيان الأوّل لجماعة المسرح الاحتفالي في 27 مارس 1979 في إطار مهرجان الهواة العشرين بمراكش معلنا عن ميلاد جماعة المسرح الاحتفالي، وكان عدد

---

[1] ينظر: مصطفى رمضاني، (غربة التّأصيل والحداثة في مسرح الطّيب الصّديقي)، مجلّة القاهرة، العدد 108، سبتمبر 1990.

[2] ينظر: مصطفى رمضاني، (حالة المسرح في أقطار المغرب العربي)، مجلة القاهرة، العدد،108 سبتمبر 1990م، ص2 .

الموقّعين على هذا البيان ستّة وهم على التّوالي: "عبد الكريم برشيد": مؤلف وناقد، "الطّيب **الصّديقي**": مخرج وممثّل، "**عبد الرّحمن بن زيدان**": مؤلف وناقد، "**محمّد الباتولي**": مخرج وناقد، **'عبد الوهاب عيدوبية'**: مخرج، " **ثوريا جبران**": ممثّلة"[1] .

ويتكوّن هذا البيان من خمس وسبعين نقطة تمثّل التّصوّر النّظري لهذه الجماعة.

أمّا البيان الثاني، فقد كان عدد الموقّعين عليه أحد عشر عضوا، وهم:"**محمد البهليسي** (مخرج)، **'محمّد عادل'** (مخرج وممثّل)، **'سليم بن عمّار'**(مخرج وناقد)، **'مصطفى سلمات** (مخرج ومؤلف)، **'محمد أديب السلاوي'** (باحث مسرحي)، **'بوشني شكير'**(باحث مسرحي)، **'قيسامي محمد'**(مؤلف مسرحي)،' **رضوان دادو'**(مؤلف مسرحي وقاصّ)، **'عبد العزيز البغيل** (باحث مسرحي)، **'التّهامي جناح'**(ممثّل مسرحي)، **'فريد بن مبارك'** (مخرج مسرحي وتلفزيوني)"[2]، هذا وقد صدر البيان الثّالث سنة 1982، حيث وقّع عليه عشرون عضوا، أما البيان الرّابع فكان بدون توقيع اسميّ، وإنّما جاء باسم جماعة المسرح الاحتفالي،وكان آخر هذه البيانات البيان الثّامن الذي صدر سنة 2002 بعنوان بيان تازة للاحتفالية المتجدّدة[3].

ورغم تعدّد هذه البيانات، واختلاف موقّعيها إلا أنّها انصبّت على التّعريف بالنّظرية الاحتفالية وشرح أسسها، والمتمعّن في هذه البيانات يجدها تتأسّس على ثلاثة أسئلة كبرى صاغها عبد الرحمن بن زيدان بالشكل التالي:

1-«أي مسرح تريد الاحتفالية؟

2- أي مسرح تعني؟

---

[1] جماعة المسرح الاحتفالي، (البيان الأوّل)، مجلة البيان الكويتية، الكويت، العدد 163، 1 أكتوبر 1979، ص13.

[2] ريمة الشّايب، مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، ص52.

[3] ينظر :المرجع نفسه، ص52.

3-كيف ترى تغيير المسرح العربي ضمن إنتاج سياق جذري وشامل للحياة العربية في شتّى وجودها ومظاهرها»[1].

إنّ "عبد الكريم برشيد" يؤكّد في حديثه أنّ أهمّ ما يميّز بيانات الاحتفالية هو حيويّتها وقدرتها على التّجديد والتّجدّد، وعلى التعدّد والتّمدّد لأنّ الأصل في الاحتفالية هو الحركة والحيوية والتّجدّد.

[1] عبد الكريم برشيد، فلسفة التّعييد الاحتفالي في اليومي وما وراء اليومي، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص 36 .

المبحث الثّاني:المسرح الاحتفالي من منظور عبد الكريم برشيد

1. عبد الكريم برشيد الكاتب المبدع والنّاقد المسرحي:

"**عبد الكريم برشيد**" كاتب مبدع وناقد مسرحيّ، ولد سنة1943م بمدينة "أبركان" شرق المغرب، تلقّى تعليمه الابتدائي والثانوي بمدينة فاس، وفيها حصل على الإجازة في الأدب العربي وعلى دبلوم التّربية وعلم النّفس سنة 1971، ثم حصل على دبلوم الدّراسات العليا المعمّقة في موضوع"الاحتفالية وهزّات العصر"، كما تحصّل على الدّكتوراه بأطروحة في موضوع " تيارات المسرح العربي المعاصر من النشأة إلى الارتقاء، أمّا في ميدان الإخراج حصل على دبلوم في الاخراج المسرحي من أكاديمية مونبوليبي بفرنسا(1973)، وهو أحد أعضاء اتّحاد كتّاب المغرب، واستدعي كعضو في لجان التّحكيم في كثير من المهرجانات العربية[1]، و قد مارس "عبد الكريم برشيد" مهنة التّدريس في التّعليم الثّانوي، وفي المعهد العالي للفنّ المسرحي والتّنشيط الثّقافي بالرّباط، إلى جانب تقلّده مناصب إدارية عديدة ذات صلة بوزارة الشّؤون الثّقافية.

أمّا في ميدان الصّحافة، كان عبد الكريم برشيد عضوا مؤسّسا لمجلّة الثّقافة الجديدة، وعضوا بهيئة تحريرها في أواسط السّبعينات في القرن العشرين، كما شغل منصب رئيس تحرير نشرة (ربيع المسرح العربي) التي نشرها مهرجان ربيع المسرح العربي(1990-1993)، ومنصب رئيس تحرير نشرة (الموسم)، ورئيس تحرير مجلّة (تأسيس-دفاتر مسرحية) الصّادرة بمكناس سنة 1986، إضافة إلى كتاباته في الجرائد الوطنية المغربية (الاتّحاد الاشتراكي، العلم، المشارق، مغرب اليوم....)

[1] ينظر: فاطمة موسى محمود، قاموس المسرح، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، القاهرة، مصر، ط2، 2008،ج1، ص 291 .

وفي المجال المسرحي، كتب **'عبد الكريم برشيد"** أكثر من خمسة وثلاثين نصّا مسرحيا، كتبت باللّغة العربية الفصحى[1]، ترجمت بعض مسرحياته إلى اللّغات الفرنسية والإنجليزية والإسبانية والكردية، وتجدر الإشارة إلى أنّ جلّ نصوصه قدّمت في شكل عروض مسرحية بعدد من الدول العربية والأجنبية، ومن بين مسرحياته التي مثّلت الاحتفالية نذكر:"عنترة في المرايا المكسّرة"، "السّرجان والميزان"، "سالف لونجة"، "عطيل والخيل والبارود"، "عرس الأطلس"، "فاوست والأميرة الصلعاء"، "امرؤ القيس في باريس"، "اسمع يا عبد السّميع"، "النّمرود في هليود"،"الحكواتي الأخيرة"،"رباعيات المجذوب"،"ليالي المتنبّي"،"على باب الوزير"، "الدّجال والقيامة"، "خبطانو المجنون"، و"ابن الرومي في مدن الصّفيح"[2] .

وقد أسّس **'عبد الكريم برشيد"** جوقة (النّهضة المسرحية) بمدينة الخميسات سنة 1971، حيث قام بإخراج مسرحيات عديدة منها "رباعيات المجذوب"، "وسالف لونجة والزاوية"، "كما قام بإخراج مسرحيات أخرى لمؤلّفين عرب منها "مسافر ليل" لصلاح عبد الصّبور، و"حكاية جوقة التّماثيل" **لسعد الله ونّوس**، و"ثوب الإمبراطور" **لعبد الغفّار مكاري** وغيرها من الأعمال[3].

وصدرت لـ "**عبد الكريم برشيد**" كتب تنظيرية ونقدية منها: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي (1985)، المسرح الاحتفالي (1990)، الاحتفالية مواقف ومواقف مضادّة، الاحتفالية في أفق التّسعينات، كتابات على هامش البيانات(1990)،غابات الإشارات (2000)، الكتابة بالحبر المغربي(2004)، وفلسفة التّعبيد الاحتفالي (2012).

---

[1] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرحيم احسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصّفيح، اديسوفت، المغرب، ط1، 2005-2006، ص 41.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص43.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص 43.

ونظرا للجدل الذي أثارته كتابات **'عبد الكريم برشيد'** النّظرية والإبداعية، تناول عديد النّقاد آراءه بالنّقد والتّحليل في كتاباتهم النّقدية، نذكر على سبيل المثال: "عشق المسرح" لـ**'عبد الواحد بن ياسر'**، ومقالات نقدية لكلّ من "**مصطفى رمضاني**" ، و**'أحمد سخسوخ'**، و**'محمد أديب السّلاوي'**، و**'جميل حمداوي'**، و"**عبد الرحمن بن زيدان**" في كتابه " قضايا التنظير للمسرح العربي، من البداية إلى الامتداد".

واعترافا بمجهودات "**عبد الكريم برشيد'** قامت جهات عربية ومغربية بتكريمه، فحازت أعماله على جوائز عديدة.

2. مفهوم عبد الكريم برشيد للاحتفال(Cérémonie):

يمثّل الاحتفال عند جماعة المسرح الاحتفالي جوهر الحياة في كل تجلّياتها، فهو« رؤية للوجود، وهو موقف حيويّ له معناه ومغزاه بكلّ تأكيد وأيضا له وظائفه الوجودية والاجتماعية والاقتصادية والنّفسية والذّهنية والعلاجية التي يقوم بها»[1]، وهو بذلك «المعادل الموضوعي للحياة –كل الحياة– وذلك بحيويتها وفي حركتها وفي تحولاتها » [2]، وجاء في البيان الأوّل لجماعة المسرح الاحتفالي أنّ الاحتفال هو« لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللّفظ، ومن لغة اللّحن ولغة الإشارات، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة والوجدانية والفعلية»[3].

ولذلك فإنّ الاحتفال حسب تصوّرها لا يقتصر على الأفراح والمسرّات بل يتجلّى أيضا في التّعازي والأتراح، فالاحتفال« لا يعني دائما الفرح إنّه الحياة في تنافرها وتناقضها وفي أشكالها المتباينة»[4].

---

[1] عبد الكريم برشيد، فلسفة التّعييد الاحتفالي، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص 74.

[3] جماعة المسرح الاحتفالي، البيان الأوّل، ص16.

[4] ريمة الشّايب، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، ص 65.

ويقوم الاحتفال على التحدّي وكسر رتابة الحياة، لذلك ربط برشيد بين « الاحتفال والحفل أو العيد، على أساس أنّ النّاس في العيد يخرقون ملل الحياة العادية، وأنّ الحفلة هي لحظة فيها زخم خاص لأنّها تفترض نوعا من التمرّد » [1].

ويدعو الاحتفال إلى التحرّر من قيود الزّمان والمكان لخلق زمن مغاير جديد يختفي فيه الماضي والحاضر والمستقبل ليحلّ محلّه الزمن الاحتفالي الذي لا تقيده حدود الزّمان والمكان.

ويلخّص برشيد مفهومه للاحتفال في قوله: « إنّ الاحتفال إذن ـ وفي معناه العام ـ هو الديوان الذي يتضمّن كلّ ثقافات الشّعوب والأمم المختلفة، فهو يتضمّن الكلمة، ويتضمّن الصّورة الحيّة ويتضمّن الحركة، ويتضمّن الرّقص، ويتضمّن الغناء، ويتضمّن الإنشاد الدّيني، ويتضمّن الإشارة، ويتضمّن العلامة، ويتضمّن الرّمز، وهو بهذا عنوان ثقافيّ وحضاري لا يمكن أن يخلو منه أيّ مجتمع من المجتمعات»[2]

فالاحتفال إذن هو لقاء عام يدعو إلى المشاركة الوجدانية، والتحرّر، تتلاشى فيه القيود لكسر رتابة الحياة سعيا لخلق عالم جديد.

3. ماهية الاحتفالية(Le théâtre de fête):

قد نتساءل كما تساءل منظر الاحتفالية "عبد الكريم برشيد": ماذا تعنى الاحتفالية؟ وما هو جديدها؟ وما هو الكشف النّظري والفنّي الذي يعطيها هويّتها وتميزّها؟.

وانطلاقا من الرّؤية الشّاملة لعبد الكريم برشيد للاحتفالية بكونها موقفا فكريا ووجدانيا، ومشروعا معرفيا جماليا ومسرحيا، توسّع في تعريفها وقدّمها على أساس أنّها:«فلسفة بالمعنى

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب، المعجم المسرحي، ص6

[2] عبد السّلام لحيابي، عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، اديسوفت، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2015م، ص123.

العام والشامل للكلمة وليس بمعناها الضّيق والمحدود والمدرسي»[1]،وهي «وجود حيّ، وهي رؤية لهذا الوجود الحيّ، وهي فعل وانفعال، وهي نظر وتناظر ونظرية في نفس الآن»[2]، ويرى أنّها «موقف من الوجود ومن السياسة والأخلاق ومن الحياة ومن الموت ومن التراث»[3]، موقف يقوم على أساس الرّفض، رفض السّائد الجاهز، والعادي والبديهي بحثا عن البديل المغاير، فهي انقلاب في التّصور لا يعترف بالبديهيات.. والاحتفالية هي« محاولة لخلخله المفاهيم التقليدية السائدة في المسرح وخارج المسرح»[4]، وهي أدب وفنّ وفكر، و صناعة ومؤسسات وأخلاقيات[5] .

فالاحتفالية حركة تنظر في العقل والإحساس والوجدان، فهي «منظومة صور ومنظومة أفكار ومنظومة حالات ومقامات»[6].

وإجمالا يمكن القول: إنّ الاحتفالية هي تجربة مادّية وحسّية وعقلية مستمدة من واقع الحياة، أكثر ممّا هي مستمدة من أوراق الكتب، تسعى لإيجاد فكر جديد ينظّم العلاقة بين الإنسان والإنسان، وبين الإنسان والمؤسّسات والمفاهيم والأشياء.

4. بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي :

يخلط كثير من الباحثين بين مصطلحي الاحتفالية (Le théâtre de fête) والمسرح الاحتفالي (Théâtre cérémonial) حسب رأي عبد الكريم برشيد، فبالرّغم من أنّ

---

[1] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعييد الاحتفالي، ص98.

[2] المرجع نفسه، ص 20.

[3] عبد الكريم برشيد،(ابن الرّومي بين تفجير الذّات وتفجير العالم المحيط)، مجلّة البيان الكويتية، الكويت، العدد 185،1أغسطس1981، ص128.

[4] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثّقافة، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 1985 م، ص 127.

[5] ينظر: المرجع نفسه، ص130 .

[6] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعييدالاحتفالي، ص59.

المصطلحين قد اشتقّا من كلمة واحدة وهي"الاحتفال"، فإن كلاّ منهما يختلف عن الآخر، وقد ورد في البيان الرّابع لجماعة المسرح الاحتفالي ما نصّه:«شيء مؤكّد أن الاحتفالية غير المسرح الاحتفالي، وذلك لأنّها أعمّ وأشمل منه، فهي الأصل والكلّ، أمّا المسرح الاحتفالي فهو الفرع والتّجلي، إنّه فعالية فكرية وفنيّة تستند على التّصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة، فلسفة ملتحمة بالإبداع والسّلوك معا، حتى تصبح فنّا وأخلاقا في نفس الآن»[1]

و يؤكّد " محمّد أديب السلاوي" أن مصطلح الاحتفالية « يرتبط تاريخيا بعلم عادات الشعوب العربية، حيث إنّ الفنون ذات الطّابع الاحتفالي نجدها" موزّعة بين فنون ورثها الشّعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ أقدم العصور، وبين فنون حملتها إلى الذّاكرة العربية سلسلة الفتوحات الإسلامية»[2].

ومن منطلق الشّمولية يتوسّع "عبد الكريم برشيد" في تعريف الاحتفالية، فهي في نظره «ظاهرة فكرية وفنّية واجتماعية، ظاهرة أفرزها واقع تاريخي يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان وتجريد الحياة من مقوّماتها الأساسية، إنّها إذن ابن شرعي للواقع»[3]، وفي موضع آخر يرى أنّها: «محاولة جادّة لإعطاء أجوبة جديدة لأسئلة قديمة، أسئلة وأجوبة تنطلق أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته ولغته وأدواته التّقنية المختلفة»[4] فالاحتفالية ظاهرة عامّة يستفيد منها عالم الاجتماع، والأنتريولوجي، والشّاعر، والقصّاص، والمؤرّخ والسّياسي، وبذلك فهي ليست مجرّد شكل مسرحي يقوم على تقنيات فنّية

---

[1] مصطفى رمضاني، (الاحتفالية والمسرح الاحتفالي)، مجلة التبيين، الجزائر، العدد11، أفريل 1997م، ص 32.

[2] محمد أديب السلاوي، (مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية)، مجلة "أفلام، العراق، 1مارس 1983، العدد3، ص 46.

[3] مصطفى رمضاني، الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، ص 34.

[4] المرجع نفسه، ص 34.

مغايرة، بل هي: «بالأساس فلسفة تحمل تصورا جديدا للوجود والإنسان والتاريخ والفنّ والأدب والسياسة»[1].

ولمّا كانت الاحتفالية فلسفة، فإنها أعمّ وأشمل من المسرح الاحتفالي، «فهي منظومة فكرية وفلسفة عامة»، وعلى ضوء ذلك فهي المصدر، والمنبع، والمنطلق، وهي « مرجعية كلّ اجتهاد تقني وإبداعي ممكن»[2]، فأفكارها النّظرية هي انطلاقة لتأسيس تقنيات مسرحية مغايره.

وبناء على ما تقدمّ فإنّ المسرح الاحتفالي هو شيء مختلف ومغاير، فهو الجزء والفرع من منظومة عامّة وشاملة.وتحقيق «هذا المسرح بشكل كلّي وحقيقي لا يمكن أن يكون إلاّ استنادا إلى رؤية ما، رؤية معرفية وجمالية وأخلاقية حقيقية، رؤية هي أصله ومنطلقه، ومبتدأ نشأته ووجوده»[3].

وإذا كانت الاحتفالية فكر، تتّسم بالعموم والكلّية، والتّجريد، وتنتمي إلى التاريخ، فإنّ المسرح الاحتفالي خاصّ، وجزئي، واقعي ومحسوس، وهو احتفال مرتبط باللّحظة. الآن-الهنا، وبهذا تكون الاحتفالية « في معناها الحقيقي، ذاكرة تختزن الاحتفالات الشعبية، وهي ذاكرة كلّ الأعياد المسرحية المتنوّعة، وبالتّالي فهي ذاكرة كلّ المسرح الاحتفالي»[4].

إنّ "**عبد الكريم برشيد**" يؤكّد على أنّه من الإجحاف أن تختزل الاحتفالية في المسرح الاحتفالي، ذلك لأنّ الاحتفالية فلسفة ومنظومة أفكار، تتجاوز كتابة مسرحيات، فهي رؤية تبشّر بتأسيس مسرح مغاير.

---

[1] جماعة المسرح الاحتفالي، البيان الأوّل، ص 13.

[2] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 34.

[3] المرجع نفسه، ص 34.

[4] المرجع نفسه، ص 36.

5. مراحل المسرح الاحتفالي:

مرّ المسرح الاحتفالي حسب رأي برشيد خلال تاريخه بمراحل ثلاث :

1 ـ مرحلة البحث في المواد الخام كالقرآن الكريم مثلما فعل توفيق الحكيم في مسرحية "أهل الكهف"، والمصدر الفرعوني كمسرحية " أخناتون" لعلي أحمد باكثير، إضافة إلى مصادر تراثية وتاريخية.

2 ـ أما المرحلة الثّانية، فهي مرحلة البحث عن شكل مسرحي مغاير، من خلال محاورة المدارس الغربية المعاصرة التي تنطلق من التّجريب.

3 ـ اعتبر المرحلة الثّالثة مرحلة ظهور النّظرية الاحتفالية التي تزامن تأسيسها مع ظهور البيان الأوّل عام 1976م، بحثا عن هويّة للمسرح العربي.[1]

6. مرجعيات الاحتفالية وأهدافها:

تنطلق الاحتفالية من مرجعيات غربية وأخرى عربية أحال إليها عبد الكريم برشيد في كتاباته، وحدّدها في النقاط التالية:

1. المسرح اليوناني بكلّ ظواهره الاحتفالية، « ذلك المسرح القريب من جوهر الظاهرة المسرحية، ذلك الجوهر الذي ضيّعته التّجارب الحديثة، فعندما دخلت وسائل الإعلام الآلية تراجع الحفل، وتراجع الإنسان الممثّل، وتراجع اللّقاء الحيّ المباشر»[2] .
2. الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو « ذلك الرجّل الذي احتجّ على المسرح، العرض، والذي طالب بعودة الحفل»[3].

---

[11] ينظر: عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 89

[2] المرجع نفسه، ص164.

[3] المرجع نفسه، ص 164.

3. الكتابات النّظرية والإبداعية لأنطونان آرتو، الذي «بشّر من خلال كتابة "المسرح وقرينه" لمسرح مغاير، مسرح طقوسي سحري بدائي يخاطب في الإنسان لا وعيه الباطن»[1].
4. المخرج الفرنسي جان فيلار الذي " أخرج المسرح من علبته إلى الهواء الطلق،والذي أعاد للمسرح وظيفته المنسية وجعل منها احتفالا يقام من أجل الأعداد الكبيرة".
5. كبار المخرجين والمنظّرين الذين أعادوا اكتشاف الحفل من أمثال "آدولف آبيا"،"كوردن كريج"،"جاك كوبر"و"سفويولد مايرهولد".
6. كتاب "العلامات والأحلام" لألفريد سيمون، وهو بحث في المسرح والاحتفال.
7. الدراسات السيكو اجتماعية التي ركّزت على الجانب الاحتفالي عند الشعوب منها: كتابات دور كهايم، وكتاب " الطّوطم والتابو"لفرويد، بالإضافة إلى"احتفالات وحضارات" لجان دفنيو، و"احتفال المجانين"لهارفي كوس.
8. الاحتفالات العربية التي نجدها في التظاهرات الشعبية كمسرح سلطان الطلبة، والحلقة، واحتفالات التّعازي، بالإضافة إلى مسرح السّامر،والحكواتي، والفداوي، والمدّاح، والرّاوي، وخيال الظّل، والأراجوز والمقالات، «ولقد نبّه إلى هذه الاحتفالات أساتذة أجلاء نذكر من بينهم: الدكتور علي الراعي،ومحمد عزيزة، وحسن المنيعي ، ومحمد أديب السّلاوي، ويوسف إدريس، والطّيب الصّديقي».[2]
9. الكتابات الإبداعية والنّظرية للأستاذ عزّ الدّين المدني والمنصف السّويسي، والألماني برتولد بريخت، وتوفيق الحكيم.[3]

---

[1] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 165.

[2] المرجع نفسه، ص 167.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص168.

فالاحتفالية إذن لم تولد من فراغ، فهي امتداد لإرهاصات أولية سبقتها في العالم العربي، ولاجتهادات تنظيرية وتجريبية في العالم الغربي استلهمت منها تصوّراتها.

أهداف الاحتفالية

رسمت الاحتفالية لنفسها أهدافا من خلال ما تسعى إليه جماعة المسرح الاحتفالي نجملها فيما يلي:

1. البحث عن لغة ذات طابع شمولي وأبعاد إنسانية.
2. التّركيز على دراسة الأصول في المجتمعات لا الفروع، ورصد الثّابت فيها لا المتغيّر.
3. عدم الاكتفاء بتفسير الواقع، بل تغييره عن طريق العقل.
4. اتّخاذ السّاحات العمومية المفتوحة والأسواق والأعراس والتّجمعات المفتوحة والمواسم ميدانا لدراسة قضايا النّاس.
5. تحويل المسرح إلى تظاهرة اجتماعية يقيمها الإنسان للإنسان لعرض قضايا النّاس.[1]

ولتحقيق هذه الأهداف لابدّ من مرتكزات ومبادئ تؤسّس للمسرح الاحتفالي حتى يصنع لنفسه التّميز والتفرّد.

6. مرتكزات المسرح الاحتفالي النظرية والفنية:

يرتكز المسرح الاحتفالي إلى مرتكزات عديدة، صنّفها مصطفى رمضاني إلى نظرية وفنية.

ـ المرتكزات النظرية:

1. تسعى الاحتفالية إلى إيجاد الأصيل، و الكشف عن الحقيقي « وما هو حقيقي لا يمكن أبدا أن تلحقه صفة القدم أو الجدّة»[2]

---

[1] ينظر: مصطفى رمضاني، الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، ص 37.

[2] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 136.

2. ترفض الاحتفالية أن تكون مدرسة لها تلاميذ، أو مذهبا له أتباع ومريدون وتعاليم جامدة، « فالتنظير الاحتفالي ليس قوالب لاعتقال الإحساس والتفكير الحر، وإنما هو مجرّد تصوّر مبدئي، تصوّر يشكّل المنطلق، البدء نحو الآفاق البعيدة والمجهولة»[1].
3. إنّ رفض الاحتفالية للمذهب، والاستهلاك النّظري مبنيّ على إيمانها بأسبقية الحيويّ على الفعل الآتي والنّظري، وهو أيضا، « تأكيد للتّجريب الميداني، حيث الأفكار تولد في خضم الحياة اليومية»[2].
4. تنطلق الاحتفالية من الرغبة في الكشف، "«كشف الذات- ذات الفرد والجماعة- وكشف أسرار العالم المحيط، وذلك بالتّحرّر من العادي والهروب من المعروف والشّائع بحثا عن المدهش العجيب»[3].
5. تميّز الاحتفالية بين الفكر والتّفكير والمسرح والتّمسرح انطلاقا من إيمانها بأسبقية الفعل الحيوي.
6. إنّ المحاكاة(La mimésis) في المسرح الاحتفالي هي «محاكاة لمبدأ الخلق في الطّبيعة وليس تكرارا لما تخلقه الطّبيعة من مظاهر متغيرة»[4]، وهي محاكاة تقوم على أساس التحدّي والتّجاوز.
7. المسرح حفل واحتفال، غنيّ باللّغات اللّفظية والحركيّة.
8. استخدام المفارقة والفانتازيا في تشغيل العناوين.
9. المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة من خلال استحضار التّراث واستقرائه وعصرنته ونقده.
10. تداخل الأزمنة؛ الحاضر والماضي والمستقبل.

---

[1] المرجع السابق، ص 137.
[2] المرجع نفسه، ص 137.
[3] المرجع نفسه، ص 138.
[4] عبد الكريم برشيد،ألف باء الواقعية الاحتفالية، ص 141.

11. استخدام السّخرية والإضحاك في وصف الواقع وتفسيره وتغييره.
12. تعمل الاحتفالية على تعرية الواقع وتشخيصه لإيجاد الحلول، وفصلت بين الواقع والحقيقة، ذلك « لأنّ الواقع لا يمكن بالضرورة أن يكون حقيقيا، إنّ الزيف واقع، والاستغلال واقع، والظلم واقع، ولكن هذه الأشياء لاتمثّل الحقيقة في شيء، ومن هنا يمكن القول إنّ رصد الواقع من خلال متغيّراته السّطحية من اختصاص وسائل الإعلام أمّا رصد جوهر الواقع وحقيقته فذلك من اختصاص الآداب والفنون بصفة عامّة، والمسرح الاحتفالي بصفة خاصة»[1]
13. الحفل هو تعبير جماعي يتحقق من خلاله التّواصل(Communication) المشترك .
14. تسعى الاحتفالية إلى التّأصيل(L'enracinement) قصد تأسيس مسرح عربي.[2]

ـ المرتكزات الفنية والسيتوغرافية:

تعدّدت مرتكزات الاحتفالية الفنّية والسّينوغرافية، ويمكن حصرها في النّقاط التّالية:

1. ثورة الاحتفالية على القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية والكواليس والدقّات الثّلاث التقليدية، ولا يتحقّق ذلك إلاّ من خلال تكسير الجدار الرّابع (Le quatrième mur)، والاندماج المنفصل، والتحرّر من الخدع الدرامية والأقنعة الوهمية، وبناء علاقات جديدة بالجمهور« تقوم على استبعاد التعليم والتحريض والتلقين». [3]
2. استبدلت الاحتفالية مصطلح الممثّل بالمحتفل، والعرض بالحفل المسرحي، والمسرحية بالاحتفال المسرحي أو الديوان المسرحي، وقسّمت المسرحية إلى أنفاس ولوحات وحركات احتفالية.

---

[1] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص141 .

[2] ينظر:جميل حمداوي، (ابن الرّومي في مدن الصفيح: بين واقع المدينة والنّظرية الاحتفالية)، مجلّة طنجة الأدبية على الموقع الالكتروني www.tanja al adabia.com .

[3] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 142.

3. نادت بتعدّد الأمكنة والأزمنة وتركيب اللوحات الاحتفالية المنفصلة، واستخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية والاعتماد على قدرات الممثّل.
4. توظيف قوالب الذاكرة الشّعبية كالرّاوي وخيال الظّل والحلقة (Hal qua)والبساط.
5. عفوية الحوار وتلقائيّته، والاشتغال على الأفضية المفتوحة كالسّاحات العمومية، والأسواق الشعبية،والمقاهي، والمدن المتخيّلة.
6. يعتبر النّص مجرّد مشروع ينطلق منه العرض.
7. استخدام تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ووظيفية، وذلك اعتمادا على المسرح الفقير.
8. طاقة الممثّل الجسدية لها دور كبير في تحقيق التواصل.[1]

وقد حصر مصطفى رمضاني مبادئ الاحتفالية في « التحدّي، الإدهاش، التّجاوز، الشمولية، التجريبية، التّراث، الشّعبية، الإنسانية ، التّلقائية، المشاركة ، الواقع والحقيقة، النص الاحتفالي، اللّغة الإنسانية».[2]

إنّ المسرح الاحتفالي هو اجتهاد حر يسعى إل كسر ضوابط المسرح الكلاسيكي التقليدي، والبحث عن صيغ جديدة تحقّق الاحتفال.

سمات المسرحية الاحتفالية:

وفي معرض تشخيص "عبد الكريم برشيد' للمسرحية الاحتفالية، حدّد سماتها في النقاط التّالية:

- تتّسم ببنية غير بسيطة، وغير تقليدية، وغير مدرسية.

[1] ينظر: جميل حمداوي،ابن الرّومي في مدن الصّفيح: بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، ص 4

[2] محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب، المطبعة السّريعة، القنيطرة، المغرب، ط1، 2014، ص 44.

- أنّها إبداعات مركّبة ومعقّدة، يتجاور فيها الشعري والنّثري، ويتقاطع فيها المعرفي والجمالي، وتتكامل فيها الصناعات الأدبية والفنية المختلفة، ويتعايش فيها الواقعي والتّاريخي ويتداخل فيها الحلمي والأسطوري.
- هي مسرحيات لا تلتزم بما هو متداول من القواعد.
- حقّقت الإثارة والإدهاش من خلال عناوينها الغريبة، ومواضيعها الجادّة والجديدة، ومضامينها الفكرية والفلسفية ذات البعد الإنساني والكوني والشمولي.
- هي مسرحيات لكلّ الأجيال ولكلّ الطبقات ولكلّ الأزمان ولكلّ الأجناس.[1]

7. تصوّر عبد الكريم برشيد للاحتفالية المستقبلية:

يرى عبد الكريم برشيد أنّ الاحتفالية المستقبلية هي امتداد للاحتفالية القديمة، فهي تحمل ملامحها، إلاّ أنّها أكثر وضوحا وامتلاء ونضجا ووعيا بقضايا العصر، كما أنها أكثر قربا من النّاس، وتفهّما لإشكاليات الوجود، وتزداد الاحتفالية تعقّدا كلّما تعقّدت الحياة، وهو ما يتطلّب تطوير آلياتها ومقاربتها بشكل متجدّد.

ويكمن مستقبل المسرح العربي حسب رأيه في إيجاد هندسة فكرية وفلسفية محكمة، وأنّ هذا الأمر يتطلّب تأسيس علم الجمال، وتفعيل السّؤال الفلسفي، وإيجاد تصوّر شامل ومتكامل للوجود في المسرح وللمسرح للوجود،[2] وباختصار« أن تظلّ وفيّة لخطّها الفلسفي، وأن تكون أكثر جمالية وأكثر معرفة وأن تبقى وفيّة لإنسانية الإنسان، ولحيوية الحياة، ولمدنية المدينة، ولجملية الجمال، وأن تظلّ انعكاسا أمينا لروح الوجود ، والذي هو العقل والعقلانية، وهو الحرّية والتحرّر، وهو التمدّن والمدنية »[3]، فهي تسعى من خلال منظومتها الفكرية والفلسفية، وإبداعاتها، ومواقفها الاجتماعية والسياسية، إلى بناء مواطن حر يؤسّس لإبداعات حرّة، و بناء وطن حرّ، في زمن مليء بالتّناقضات، تحتضر فيه القيم.

---

[1] ينظر:عبد الكريم برشيد، فلسفة التّعييد الاحتفالي، ص 15.

[2] ينظر : المرجع نفسه، ص8 .

[3] المرجع نفسه، ص8 .

المبحث الثّالث: مواقف من الاحتفالية:

سمحت الاحتفالية بجانبيها التّنظيري والإبداعي بخلق مساحات نقدية شاسعة تأرجحت بين الذاتية والموضوعية، كان من أهمّ الأسماء النقدية التي تعرّضت للاحتفالية: "مصطفى رمضاني"، "ثريا أعربان"، "محمد مسكين"، "أحمد سخسوخ"، "جميل حمداوي"، "محمد أديب السّلاوي"، "عبد الواحد بن ياسر"، و"محمد صوله" وغيرهم، وسنحاول في هذا المقام طرق بعض الآراء النّقدية التي رصدت الاحتفالية.

1. عبد الواحد بن ياسر:

ينتقد عبد الواحد بن ياسر الاحتفالية انتقادا لاذعا، إذ يرى أنّ الاحتفالية مصابة بهوس التّميّز، فهي تريد أن « تجد لها تسمية تخرجها من إطار المألوف، وتميّزها عن كل الإبداع المسرحي في العالم العربي، بواسطة اختلاس تنظيرات الآخرين وتبنّيها، لفرض اسم جديد يثير الجدل، سيرا على قاعدة "خالف تعرف". وهكذا يتحوّل حلم التّميز إلى توهم بالتّميز، وتصبح الاحتفالية إيهاما بميلاد "نظرية" جديدة في المسرح العربي»[1] .

وقد أطلق عبد الواحد بن ياسر أوصافا عديدة يقلّل من خلالها من شأن الاحتفالية منها : أنّ الاحتفالية ابن غير شرعي لعدد من النّظريات الغربية والمحلّية، وأنّها فضلة مسرحية تعيش على فتات اتّجاهات ونظريات مسرحية أخرى.

2. إرشاد حسن وعبد الرحيم الشّريف:

يرى النّاقدان أنّ الانتقادات التي اتّجهت إلى تفسير الخلفية الإيديولوجية للاحتفالية تجاوزت « حدود الاهتمام المشروع لظاهرة مسرحية جديدة في توجّهها»[2]

---

[1] عبد الواحد بن ياسر، عشق المسرح، منشورات دار التوحيدي، الرّباط، مطبعة البيضاوي، المغرب، د. ط، 2011، ص145.

[2] إرشاد حسن وعبد الرّحيم الشّريف، حول الاحتفالية (القسم النظري)، مجلة الثّقافة الجديدة، المغرب، العدد 17يوليو 1980، ص 38.

أبعدتها عن الفهم الموضوعي والتّقويم البنّاء، بل إنّ بعض النّقد « توخّى التّدمير وإحراق روح المساهمة الإبداعية بصيغ نقدية تضليلية عقيمة»[1].

ويضيف النّاقدان أنّ برشيد كان معتدّا بإنجازه الذي واكبه بإنتاج مسرحي مميّز، فمن وجهة نظرهما كانت ردّة فعله على النّقد الموجّه للاحتفالية مبالغا فيها، ومجافية لأبسط قواعد اللّعبة النّقدية على حدّ قولهما، إذ حوّلت هذه الرّدود النّقدية إلى « واجهة للتّراشق بما تيسّر من التّوافه والتّراهات»[2].

ويتّهم الناقدان إرشاد حسن وعبد الرحيم الشريف عبد الكريم برشيد بأنّه استعمل منابر يسفّه من خلالها « آراء خصومه بغير حجّة منطقية تذكر، وسوء تقدير واضح لطبيعة التّناقضات بينه وبينهم»[3].

ويعتقد النّاقدان أنّ هذا الصّراع هو صراع باسم المنابر الحزبية التي تمثّل الطّبقات المتناقضة والمتعارضة في المجتمع، واستنادا إلى ذلك يمكن القول أنّ النّقد العنيف، والتشهير السّيء الذي توجّه به برشيد إلى فئة معينة قد أسقطه في مغالطات لا تخدم غرضه الدّفاعي وردوده النّقدية

3. أحمد سخسوخ:

يرى أحمد سخسوخ أنّ برشيد ينظر للمسرح من خلال العلاقات المحيطة دون النّظر إلى قوانين الظاهرة الخاصة التي تميّزه، وهو بذلك يقع في ما عبّر عنه أحمد سخسوخ بـ « دائرة المنهج الميتافيزيقي الذي يفصل الأشياء بعضها عن بعض في الوقت الذي يتحدّث فيه عن العلمية»[1].

---

[1] إرشاد حسن وعبد الرحيم الشريف، حول الاحتفالية، ص 38.

[2] المرجع نفسه، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص39.

ويرى أنّ برشيد وقع في تناقض غير مقبول، ذلك أنّه يدعو إلى مسرح ذي هوية عربية في حين أنّه يعتمد في تأسيسه للمسرح على التّنظيرات الأوروبّية.

4. محمد أديب السّلاوي:

يقرّ محمد أديب السلاوي بأنّ برشيد كانت قراءته للتراث قراءة زكية تنمّ عن موهبة فنّية في ميدان البناء المسرحي، لكنّ النّقد يعيب عليه « عدم التزامه في هذا الاختيار بالمنهج السليم الذي ينتقد ويحترم الخلفية التّاريخية في تقديم شخصيات المسرحية التراثية»[2].

5. مصطفى رمضاني:

يعدّ مصطفى رمضاني من نقّاد المسرح الاحتفالي الذين ساهموا في بلورة النّظرية الاحتفالية ، والدّفاع عن إسهاماتها دفاعا موضوعيا، ويرجع مصطفى رمضاني موجة النّقد العنيفة التي انصبّت على الاحتفالية وجماعتها إلى خلط الدّارسين بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، فالاحتفالية في رأيه مشروع مفتوح للإضافات النّوعية الجادّة، وهي « نظرية إنسانية شاملة قابلة لاحتضان كلّ الإبداعات المسرحية في العالم»[3].

ويرى "مصطفى رمضاني" أنّ نقد الفئة الرّافضة للاحتفالية لم يكن بريئا، بل كان نقدا انطباعيا يتّسم بالانفعال والتّسرّع في إطلاق الأحكام والنّعوت المثيرة للأحقاد.

ومن منطلق الردّ على هذه الانتقادات يرى برشيد أنّ هذه الحملة النّقدية أمر متوقّع كون هذه الاحتفالية حركة فنيّة فكرية تحمل مشروعا ضخما للتّغيير، « تغيير كل المفاهيم السّائدة»[4] ومنه كانت المواجهة عنيفة، فجاءت « بعض الدّراسات تحمل عناوين عنيفة من

---

[1] أحمد سخسوخ ، (المسرح الاحتفالي بين محاولة الخروج من دائرة التأثير الغربي والوقوع فيها)، مجلّة القاهرة، مصر، العدد 107، 15 أغسطس 1990، ص 4.

[2] محمد أديب السّلاوي، مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية، ص 54.

[3] مصطفى رمضاني، الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، ص 38.

[4] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 170.

مثل (الاحتفالية طقوس بلا مردود)-(دجل الاحتفالية) وكان الردّ عليها من جنس لغتها ولغوها، فكان أن طلعت علينا العناوين التالية (قراقوش ونقاد الصّنف الرابع)- و(تلقيحات نقدية ضد حمّى الاحتفالية) »[1] .

ويؤكّد برشيد أنّ الاحتفالية « ليست نزوة عابرة، وبأنّها ليست حلم ليلة ربيع أو ليلة صيف، وبأنّها ليست شطحة مجنونة وحمقاء، وبأنّها ليست موضة موسمية طائرة »[2] بل هي إضافة جديدة للتّراث والإبداع المغربي والعربي والإنساني عموما.

ويرى برشيد أنّ هذه الرّدود تزيد في إغناء التّجربة الاحتفالية، وأنّ أبرز ما يميّز الاحتفال هو الحوار النّاتج عن التّناقض والتّباين «فالأشياء تنمو بالتّناقض، والأحداث بالتّوتر والكهرباء بالتقاء السلب والإيجاب. ومن هنا يكون الحوار وهو أحد شروط الاحتفال مدخلا أساسيا وضروريا للبحث عن المسرح الاحتفالي»[3].

ومن هذا المنطلق يعتقد "**عبد الكريم برشيد**" أنّ النّقد اللّاذع الموجّه للاحتفالية هو مصادرة لوجودها، ورفض لتنظيراتها، وهو نقد صبيانيّ لا مسؤول، يعكس المراهقة الفكرية عند بعض النّقاد، لذلك فهو يدعو إلى الارتقاء بالنّقد إلى نقد راشد وبنّاء، يكون في مستوى السؤال الفكري والعلمي، وأن يرقى إلى مستوى الأدبية والأخلاقية، وأن يكون دافعا لتأسيس مسرح عربي تكون الأشكال الاحتفالية العربية والإسلامية دعامة أساسية له.

---

[1] المرجع السابق، ص 170.

[2] عبد الكريم برشيد، اعترافات الحكواتي الجديد، مطبعة نجمة الشّرق، بركان، المغرب، ط1، 2013م، ص34.

[3] عبد الكريم برشيد، (جيم دال الواقعية الاحتفالية)، مجلّة البيان الكويتية، الكويت، العدد 180، 1 مارس 1981 ص 192.

الفصل الثّاني

مظاهر الاحتفالية في مسرحية

"ابن الرّومي في مدن الصّفيح"

الفصل الثّاني: مظاهر الاحتفالية في مسرحية "ابن الرّومي في مدن الصّفيح" لعبد الكريم برشيد

المبحث الأوّل: مظاهر الاحتفالية في العتبات الخارجية للمسرحية

تعدّ العتبات من أهمّ الوسائل المساعدة على ولوج النّص، وتوجيه قراءة المتلقّي ، وتحديد هوية النّص، والعتبات نوعان : داخلية وخارجية، تتمثّل في الغلاف، والعنوان، والمؤلّف، والتّقديم، والإهداء، وما يكتب عن النّص، وغيرها، تسهم كلّها في إضاءة النّص، فهي بمثابة علامات مضيئة تمارس نوعا من الوقع الجمالي والتّأثير النّفسي والمعرفي على المتلقّي، وقد اهتمّت الدّراسات النّقدية الحديثة بهذا المصطلح في العقد الأخير من القرن العشرين، وعدّته مكوّنا نصّيا جوهريا، له وظائفه التي تؤهّله لمساءلة النّص ومحاورة بنياته. وللإحاطة بمدوّنة الدّراسة كان لابدّ أن نبرز مظاهر هذه العلامات وفكّ مغاليقها من المنظور الاحتفالي مركّزين على المؤلّف، والعنوان، والغلاف.

1. المسرحية:

مسرحية " **ابن الرّومي في مدن الصّفيح**" من أبرز الأعمال المسرحية للكاتب "**عبد الكريم برشيد**"، بدأ كتابتها في مدينة الخميسات ، في منتصف سبعينيات القرن العشرين، بالضّبط في 1975م وانتهى منها في نهاية 1975–أي في نفس السنة–بمدينة الدّار البيضاء، وقد تمّ نشرها في عديد المجلّات، المغربية والعربية ، نذكرها حسب تاريخ إصدارها:[1]

1–في مجلّة الآداب البيروتية في عددها الثّالث الصّادر سنة 1978 م.

2–في مجلّة الفنون المغربية في عددها الأوّل الصّادر سنة 1979 م.

3–ظهورها بحلّة جديدة سنة 2005 م حين قامت دار النّشر "إديسوفت" بطبعها ونشرها[2].

---

[1] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرّحيم أحسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصّفيح، ص44.

[2] ينظر: المرجع نفسه، ص 44.

حملت المسرحية سنة 1976م عنوان"**ابن الرومي**" وذلك لأنّ المؤلّف نوى تقديمها في نفس السّنة، إلّا أنّه غيّر عنوانها إلى"**ابن الرومي في مدن الصفيح**" باعتبار أنّها لا ترتبط بزمان أو مكان خاصّين، وأنّها لا تعكس أيّ وضع يشبه أحداثها وشخصياتها حسب رأيه.

كان أوّل تقديم لمسرحية " **ابن الرّومي في مدن الصّفيح**" على خشبة المسرح بمدينة الخميسات من طرف جمعية النّهضة الثّقافية، والتي كان برشيد كاتبًا لمسرحياتها ومخرجا لبعضها، وقُدِّمت أيضا في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمدينة مرّاكش في ربيع 1979م، وقد تُوِّجت بجائزة أحسن نصّ مسرحيّ، وقد تزامن ذلك التّقديم مع تأسيس جماعة المسرح الاحتفالي وصدور بيانها الأوّل، وفي نفس السّنة قُدِّمَت أيضا في مهرجان الشّباب العربي الرّابع بالرّباط ممثّلة المسرح المغربي من قبل فرقة الشّهاب بمدينة الدّار البيضاء، حيث قام المخرج والكاتب محمد التسولي بإخراجها.

وقد شهدت أواسط ثمانينيات القرن العشرين عودة المخرج المغربي"نجيب غلال" من باريس مع فرقته" كاليدوسكوب"حيث ترجم المسرحية إلى الفرنسية، وقدمّها في طابع فانطازي وبرؤية إخراجية جميلة تخطف الأبصار بسحرها، وقد قام فيها الممثّل عبد الرّحيم إسحاق بدور ابن الرّومي وقُدِّمت في العديد من الدّول العربية.

قام أيضا محمد الدّسوقي وهو مخرج وممثّل مصري بإعدادها في شكل كتابة جديدة معتمدا في كتابتها على العامّية المصرية، وقام بإعطائها عنوانا آخر هو "**أبناء الصفيح**"[1].

كتبت المسرحية على أساس ثنائي، وذلك في انتظار مسرحية أخرى مكمّلة لها هي"ابن الرومي يموت في بغداد" لتعكس لؤم المدينة وظلمها وضياع ابن الرّومي داخل سوقها الذي تتضارب فيه المصالح والأفكار وتتصارع فيه الفئات والشّرائح الاجتماعية، لكنّ برشيد لم يفعل ذلك لأنّه –على حد تعبيره– لم يقدر على استخدام نفس القلم والشّعور والإحساس

[1] ينظر المرجع السّابق، ص 45

الذي كتب به عن حياة ابن الرّومي وأحلامه وأوهامه في الكتابة عن موته، لذلك بقى مصير ابن الرّومي معلّقا، ليطلق بذلك العنان للقارئ لتخيّل نهاية للمسرحية وكتابة مسرحية ثانية انطلاقا من توقّعاته التي توافق مجريات الأحداث والمتغيرات الرّاهنة والمستقبلية.

صرّح "عبد الكريم برشيد" في كتاباته أنّ مسرحية "ابن الرّومي في مدن الصّفيح" تجسّد النظرية الاحتفالية على الرّغم من أنّ تأليفها كان سابقا لصدور البيانات التّأسيسيّة، ويتجلّى ذلك في قوله :« إنّ مسرحية ابن الرّومي ..)– كعمل درامي يعتمد على فلسفة جديدة. وعلى اجتهادات جريئة في ميدان البناء الدّرامي ـ لا يمكن تفسيرها إلاّ اعتمادا على الرّجوع إلى الفكر الاحتفالي... إنّ مسرحية (ابن الرّومي...) كعمل إبداعي تلتقي مع هذه النّظرية وتتوّحد بها، وهذا شيء طبيعيّ.وذلك مادام أنّهما معا ـ العمل والتّنظير ـ يصدران من منبع واحد، فالمسرحية تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالي»[1]

إنّ هذا النّص المسرحي الاحتفالي يتكوّن من لوحات متسلسلة تعكس كلّ لوحة حدثا من الأحداث، وتجسّد عملا فنيّا يبحث في عناصر الصّراع القائم بين طبقات المجتمع العربي منذ أن تأسّست المدينة بكلّ ماتحمله من تناقضات .

2. دلالة العنوان:

يعدّ العنوان من العتبات التي تحيط بالنّص، وتعلن عن فحواه، وترغّب في قراءته، فقد عرّفه اللغّويون على أنّه السّمة والعلامة والأثر الذي يستدّل به على الشّيء.

ورغم أنّ النّقاد الأوائل تجاهلوا العنوان، ولم يولوه اهتماما في دراساتهم النّقدية، فإنّ المحدثين «أسندوا إليه وظائف عديدة وتناولوه بالنّقد والتّحليل والتّأويل في كونه" المعلومة الأولى التي يتوجّه فيه الكاتب للملتقّي مباشرة، ويعتبر جزءا من الإرشادات الإخراجية، له

[1] عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص174ـ 180 .

علاقة ما بمعنى المسرحية»[1]، والعنوان هو « نصّ مصغّر له بنيته التّركيبية الخاصّة أوالمستقلّة عن النّص الأصلي»[2] لذا عدّه النّقاد نصّا موازيا، ضروريّا في تشكيل الدّلالة وفكّ شفرات النّص، ومفتاحا أساسا يتسلّح به المحلّل لولوج أغوار النّص بغية استنطاقها وتأويلها، لذلك فإنّ « النّص والعنوان يشكّلان بنية معادلية كبرى: العنوان، النّص»[3]؛ أي أنّ العنوان « بنية رحمية، تولّد معظم دلالات النّص، فإذا كان النّص هو المولود، فإن العنوان هو المولود الفعلي لتشابكات النّص وأبعاده الفكرية والأيديولوجية»[4] ولهذا عدّ العنوان بمثابة الرّأس للجسد.

وكان لعناوين المسرحيات ارتباط بتقاليد المسرح في كل عصر، فقد حملت عناوين المسرحيات اسم الشّخصية الرّئيسية، البطلة في التراجيديات كـ"أوديب"و"هاملت"، بالمقابل ركّز كتّاب الكوميديا في عنونة المسرحية على صفة الشّخصية كالبخيل أو على الظرف الاجتماعي كـ"البورجوازي النبيل"، أو على التّهكم والسّخرية لإبراز عيوب الشّخصية كـ" البنات العالمات"، وقد يكون العنوان جملة كاملة تصوّر الجوّ العام للمسرحية، أو من الأمثال الدّارجة والسّائرة[5].

أمّا في المسرح الحديث فإنّ العنوان يعكس أحيانا التّوجّهات الجديدة التي ظهرت في المسرح، فيكون غامضا ومضلّلا، ولا يعبّر عن مضمون العمل المسرحي، وأبرز مثال على

---

[1] ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، ص324.

[2] منير الزّامل، التّحليل السّيميائي للمسرح، دار مؤسّسة رسلان للطّباعة والنّشر والتّوزيع، دمشق، سورية، د.ط، 2014م، ص 30.

[3] جميل حمداوي،(السيميوطيقا والعنونة)، مجلة عالم الفكر، الكويت العدد 3، 1 يناير 1997م، ص106.

[4] المرجع نفسه، ص106

5-ينظر: ماري إلياس وحنان قصاب المعجم المسرحي، ص324.

ذلك مسرحية" المغنيّة الصّلعاء "لأوجين يونسكو(.A)، وفي مسرحيات أخرى قد يكون العنوان مثيرا للتّساؤل، وقد يصحب العنوان بملاحظات تحدّد نوع المسرحية كتراجيديا وكوميديا..[1]

وإذا تأمّلنا الإبداع المسرحي في الوطن العربي نجد الكتّاب يلجؤون أحيانا إلى تحديد نوع المسرحية بعد العنوان مباشرة، إلى جانب اسم المؤلّف، كما فضّل بعضهم إطلاق أوصاف مع العنوان مستمدّة من فنون الإنشاء والكتابة العربية، أو جعل العنوان إشارة إلى بنية العمل.[2]

في هذا المجال يراهن المسرح الاحتفالي على أسماء شخصيات تراثية لها وجود في التّاريخ والأسطورة والواقع، كما لجأ هذا النّوع من المسرح إلى استعمال تقنية التّغريب البريختي (tistanciation) التي تجمع بين مكونات متناقضة، يسعى من خلالها إلى الجمع في تركيب العنوان بين وحدات لغوية متنافرة لا شيء يجمع بينها، مثلما فعل عبد الكريم برشيد في بعض مسرحياته حين جمع بين ابن الرّومي ومدن الصّفيح، وبين امرئ القيس و باريس، وبين العين والخلخال، وبين عطيل والخيل والبارود، وبين عنترة والمرايا المكسّرة.

ولا شكّ أنّ هذا النّوع من التّركيب (Le montage) سيمارس نوعا من التّأثير الغريب على الملتقّي الّذي يدفعه إلى طرح تساؤلات عدّة.

وعنوان المسرحية هو تركيب اسمي يتكوّن من مبتدأ وشبه جملة متعلّق بخبر محذوف تقديره موجود أوكائن، وهو تركيب مثير للدّهشة والغرابة، يحمل مفارقة رمزية ودلالية تتأسّس على شقّين:

-ابن الرّومي: وهو اسم علم لشاعر معروف عاش في العصر العباسي، فهو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج، ولد ببغداد سنة 221 للهجرة الموافق لسنة 836 م، لقبّ بابن

[1] المرجع السّابق، ص 2

[2] المرجع نفسه، ص 3

الرّومي لأنّ أباه كان روميّ الأصل، أما أمّه كانت فارسيّة، وقد أشار إلى هذين النّسبين في أشعاره قائلا:

«ونحن بنو اليونان قوم لنا حجى ومجد وعيدان صلاب المعاجم.»[1]

وقال:

«كيف أغضي على الدّينة والفر س خوؤلي والرّوم أعمامي»[2]

عرف ابن الرّومي بضآلة جسمه ونحالته ودمامة وجهه، له أشعار كثيرة يصرّح فيها بذلك، ويذكر أنّه كان ضيّق الصّدر، سريع التغيّر والانقلاب، يمدح الرّجل ثم ينقلب عليه هاجيا، وكان كثير التطيّر و التّشاؤم،[3] ولذلك عاش قلقا، متوتّرا سيّء الحظ، فشخصيته حبلى بالدّلالات تجمع بين المتناقضات، بين التّألّق في الشّعر والتّميّز فيه بفضل رهافة حسّه، الأمر الذي جعله من أعلام شعراء عصره، وبين الفقر وضنك العيش والشّقاء والمعاناة، وهو ما جعل منه إنسانا متمردّا على الحياة والمجتمع.

فابن الرّومي هو رمز تراثيّ عربي لجأ الكاتب إلى توظيفه وألبسه قناعا إنسانيا مطلقا، يمثّل معاناة الإنسان، مستغلاّ بذلك أوجه المماثلة بين شخصية ابن الرّومي التّراثية ووضعية المثقّف العربي المعاصر، لإبراز اغترابه وتأزّمه وقلقه.

-أمّا مدن الصفيح: فهي مكان معاصر يؤشّر على الفقر والبؤس والفوضى والضّياع، وتتداول هذه العبارة خصوصا في المغرب للدلالة على الأحياء القصديرية التي تحيط بالمدن الكبرى، وقد تكوّنت هذه المدن مع بداية الاستعمار الفرنسي بسبب هجرة سكّان الأرياف إلى المدن بحثا عن العمل، وتوسّعت أكثر بعد ذلك نتيجة الجفاف وفقدان الأراضي الزّراعية،

---

[1] شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط2، 1975، ج 4، ص 296.

[2] المرجع نفسه، ص297.

[3] ينظر: المرجع نفسه، ص297.

وزيادة الفوارق بين الطّبقات الاجتماعية، فكانت ملاذ بعض فئات المجتمع التي تشترك في المعاناة والظروف الاجتماعية الخانقة، فتكوّنت مدنا حقيقية تتراكم فيها المشاكل.[1]

وإدراج كلمة المدينة في العنوان له مايبرّره، ذلك أنّ المسرح فنّ مدنيّ وهي شرط من شروطه حسب رأي "**عبد الكريم برشيد**"، كما أنّها توحيد للفضاءين الزماني والمكاني، ففيها يخرج الفرد من فرديته، ويدخل في إطار الجماعة، وبذلك يتحرّر من الانتساب إلى العشيرة، وتعوّضه عن ذلك بالانتساب إلى العمران، فتدخله إلى عالم تتداخل فيه المصالح وتتكامل أوتتعارض.

وقد اشتغل "**عبد الكريم برشيد**" على فضاء المدينة كونها فضاء احتفاليا "يختزل الثّالوث الاحتفالي المعروف الآن / هنا/ والنّحن "، فكثيرا ما يحضر اسم المدينة في عنوان العمل المسرحي كحافز للتّغريب، فما مدن الصّفيح إلاّ قناع لكلّ المدن المليئة بالتّناقضات الاجتماعية والسّياسية والفكرية في الوطن العربي، إضافة إلى أنّ اقتران لفظ المدينة بكلمة الصفيح يحيل على بعدها الدّلالي الذي يبرز الأبعاد الرّمزية للفظة المدينة كالفقر والبؤس والضّياع والاستغلال والطّبقية والجهل.

إنّ عبد الكريم برشيد يحاول في هذه المسرحية استحضار التّراث في ثوب الأنا الحاضر لتتفاعل المعاصرة والأصالة في حالة احتفالية، فالعنوان يتداخل فيه الماضي والحاضر، من أجل عصرنة التّراث وخلقه من جديد ليحقّق التّفاعل عن طريق الحوار والنّقد، كما أنّه يغري المتلقّي، مما سيدفعه للتّساؤل عن حالة هذه الشّخصية التراثية التي ستعيش في العصر الحديث، ومنه فإنّ ربط برشيد بين ابن الرّومي وواقع مدن الصّفيح لم يكن عبثا، وإنّما يتأسّس على مجموعة من السّمات والخصائص السّلبية التي تتولّد عن واقع مدن الصّفيح، تتوافق مع شخصية ابن الرّومي المليئة بالتّناقضات، حيث كان الفقر والألم والمعاناة سببا

[1] ينظر: ميلود يوشايد وعبد الرحيم احسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 4.

فيها، فكانت بذلك أنسب شخصية يوظّفها الكاتب لاستقراء الواقع وتفحصّه ونقده، وغربلته، وتعريته، وتشخيص عيوبه سعيا لتغييره وإعادة بنائه والبحث عن واقع جديد، عبر النّقد الذّاتي والتّغيير الدّاخلي.

وإلى جانب العنوان الرّئيسي للمسرحية الذي كتب بخط بارز، ولون أحمر جذّاب كتب تحته إلى اليسار مباشرة عبارة" نص مسرحي " إشارة منه إلى الجنس الأدبي الذي يعتمد التّشخيص والحوار(Dialogue) في بناء مادّته، إضافة إلى اعتماده تقنية العناوين الفرعية، حيث أعطى لكلّ لوحة (Tableau)عنوانا خاصّا، وهذه العناوين تشكّل مجموعة من الدّلالات التي تتقاطع مع دلالة العنوان الرّئيسي، في توظيف تقنية التّغريب(Distanciation)، واختزال الأحداث وتناميها، وإضفاء مسحة ترميزية ومجازية عليها، فكانت بذلك مداخل يلج بها الكاتب هذه اللّوحات، ومنه إلى فضاء النّص، وهو ما أضفى الحركيّة والحيويّة على أحداث المسرحيّة، وبتوظيفه هذه التّقنية استطاع أن يتجاوز الطّريقة الكلاسيكيّة التي تعتمد على تقنية الفصول.

وقد قسّم "عبد الكريم برشيد" مسرحية "ابن الرّومي في مدن الصّفيح" إلى سبع عشرة لوحة، تحمل كلّ لوحة عنوانا يحمل مفارقات وتناقضات، تتعارض فيها الأفكار، ويتداخل فيها الزّمان والمكان، النّفي والإثبات، السّؤال والجواب، رتّبها على النّحو التّالي:[1]

1- إلى أين يرتفع السّتار.

2 ـ رحلة المخايل الطّويلة.

4 ـ المخايل القديم والملاحم الجديدة

5 ـ أفتح الباب أو لاأفتحه.

6 ـ عريب في زمن النّخاسة الجديدة.

---

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصّفيح، ص 96.

7 ـ ابن الرّومي يسأل ضيف الله.

8 ـ عريب والرّحيل من بغداد إلى بغداد.

9 ـ استراحة المخايل وطيف الخيال.

10 ـ مع جيران ابن الرّومي.

11 ـ ابن الرّومي يفتح الباب.

12 ـ عجبي لك يا مالك الشّمس.

13 ـ عريب الحلم تصبح أربعة.

14 ـ أعطوه الشّعر والخطابة.

15 ـ إلى أن يغيب المشوّهون .

16 ـ وعادت عريب .

17 ـ إلى أين ينزل السّتار .[1]

إنّ تبئير الشّخصية والمدينة في العنوان يعكس حرص برشيد على توظيف المدينة كفضاء مفتوح يسمح بالمشاركة الكلية والانخراط في العمل المسرحي، ويسع الإنسان في شموليته بحثا عن الجوهر والأصل، وتجسيدا لمبادىء الاحتفالية.

3. دلالة الغلاف:

يعدّ الغلاف من العتبات الخارجية التي توازي متن النّص من حيث القيمة البلاغية والإبلاغية، ذلك أنّ الصّورة تعتبر مرسلة بصرية تستوجب الوقوف عندها،[2] لما تحمله من

[1] المصدر السابق، ص96.

[2] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرحيم أحسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصّفيح لعبد الكريم برشيد، ص 50.

صور فوتوغرافية ولوحات تشكيلية وزخارف خطّية لها علاقة بمضمون المسرحية، ولدورها في رفع مستوى أفق التّوقعات لدى المتلقّي أو القاريء،[1] ويتكوّن الغلاف من مستويين:

-الأوّل لغوي: يشتمل على أربع عبارات: توجد الأولى أعلى الواجهة الأمامية للغلاف جهة اليمين، تعيّن اسم الكاتب(عبد الكريم برشيد)، وقد كتبت بلون أبيض، أمّا العبارة الثّانية كتبت وسط الغلاف، وهي تعيّن اسم المسرحية(ابن الرومّي في مدن الصّفيح) وقد كتبت بلون أحمر وخطّ بارز، يشغل نصف مساحة الواجهة الأمامية تقريبا، وذلك لما يحمله هذا العنوان من إثارة وتناقضات تغري القارئ وتدفعه للقراءة والتّساؤل، بينما العبارة الثالثة نجدها وسط الغلاف على الجهة اليسرى، وتعيّن نوع المؤلّف أو العمل "نص مسرحي"، وقد كتبت بلون أبيض، أمّا العبارة الرّابعة التي كتبت بلون أبيض وسط شريط أحمر توجد أسفل الواجهة الأمامية للغلاف، وهي تعيّن الاتّجاه المسرحي للنّص " احتفال مسرحي في سبع عشرة لوحة"، وهذا التّحديد يعكس هويّة المسرحية، فهي من النّوع الذي دعا إليه برشيد وروّاد المسرح الاحتفالي في أواسط السّبعينات من القرن العشرين رغم أنّه ألّفها قبل صدور أوّل بياني تأسيسيّ لهذه الجماعة.

وتتضمّن الواجهة الخلفية للغلاف في الجزء العلوي منها تعريفا بالمؤهّلات العلمية والمناصب الإدارية التي تقلّدها الكاتب، أمّا وسط الواجهة ثبّت المؤلّف فقرة من ثمانية أسطر موقّعة باسمه، قدّم الكاتب من خلالها خطابا تقويميا حدّد فيه موضوع المسرحية الذي تتداخل فيه العوالم، فتشكّل بذلك صراع بين ثنائيات متعدّدة وهي: الشرق والغرب، الأغنياء والفقراء، الرّجل والمرأة، الكائن والممكن، الأضواء والضّلال، الأجساد والأشباح، الأحلام والأوهام، المسرح وما وراء المسرح، الوجوه والأقنعة.

[1] ينظر: المرجع السّابق، ص 50.

أمّا أسفل الواجهة الخلفية فقد خصّصت لبعض إصداراته التي تجسّد تصوّراته للمسرح الاحتفالي.

-المستوى الثّاني: أيقوني ويتمثّل في الصّورة الفوتوغرافية التي توجد في الواجهة الأمامية أسفل الغلاف، وهي صورة التقطت من أحد مشاهد العرض المسرحيّ الذي أنجزته فرقة الشهاب المسرحية البيضاوية لهذا العمل[1]، وتضمّ هذه الصّورة خمسة محتفلين، في وضعية حركية تشخيصية تدلّ على وجود حوار، وانفعالات بين هذه الشّخصيات، تجسّد مظاهر الاحتفالية، وهي على التّوالي: دعبل الأحدب في أقصى اليمين، وجحظة المغنّي، وزبونه الجالس أمامه وأشعب المغفل وعيسى البخيل على يسار الصّورة.

وفي خلفية الصّورة يظهر لنا ديكور مليء بالدّلالات، كالدّكاكين وبيت ابن الرّومي، والمسجد والكراسي، وتبدو هذه المباني قديمة تطلّ من ورائها صومعة مسجد الحيّ.

ولاشكّ أنّ القارئ حين يتأمّل هذه الصّورة سيدرك الوضعية الاجتماعية المزرية لسكّان هذا الحيّ .

وتمثّل هذه الصّورة أيقونة(L'icone) مسرحية تمثّل موضوعها، ذلك أنّ « الأيقون تكون فيه العلاقة بين الدّال والمدلول علاقة تشابه وتماثل مثل الخرائط والصّور الفوتوغرافية، والأوراق المطبوعة التي تحيل على مواضيعها مباشرة بواسطة المشابهة»[2].

فمبدعو المسرح هم في حاجة للأيقونة أكثر من غيرهم لتحقيق التّطابق الأيقوني الذي يجب أن يتجسّد في حضور كل مكوّنات المسرح كالأزياء، واللّباس التّراثي، والأضواء والأثاث والبنايات التي تمثّل مرحلة من المراحل التّاريخية، وتجسّد هوية المسرح الاحتفالي.

---

[1] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرحيم أحسيدي، ابن الرومي في مدن الصّفيح، ص50.

[2] جميل حمداوي، السيموطيقا والعنونة، ص86.

فالصورة هي بمثابة الوثيقة التي تؤرخ لفترة زمنية معينة،[1] لكن هذه المباني التي تظهر في الخلفية ليست من الصّفيح كما ورد في العنوان، وهذا لا يتعارض مع واقع هذه المدن في المغرب، أو في بقية الدول العربية، ذلك أنّ نشأة هذه المدن بدأت بتكوّن أكواخ من الصّفيح، وبعد تكاثر عددها وطول المدّة، تحوّلت إلى بنايات فوضوية استعمل قاطنوها مواد بناء لتحقيق نوع من الرّفاهية، لكنّ الواقع الاجتماعي والاقتصادي قد يزداد تأزّما وتعقيدا.

وتظهر في الواجهة الخلفية للغلاف صورة ملوّنة للكاتب "عبد الكريم برشيد" تعرّف بهذه الشّخصية لمن لايعرفها، وتظهر ملامحها.

ويغلب على وجه الغلاف اللّون الأسود الذي ينفتح على دلالات مختلفة مستمدّة من الأوساط الشّعبية والثّقافة العربيّة كسوء الحظّ والتّعاسة والتّشاؤم والحزن والموت، وهي دلالات تعكس الحالة النّفسية والتّشاؤمية للشّاعر ابن الرّومي من جهة، كما أنّها تعكس من جهة أخرى الوضع المأساوي، وضنك العيش الذي يعيشه سكّان هذه الأحياء القصديرية من بؤس وشقاء، وبطالة، وانحراف، نتيجة التّهميش والظلم والقهر الذي تمارسه السّلطات.

واستنادا إلى ما تمّ ذكره يمكن القول: إنّ الغلاف اختزل أهمّ مقوّمات المسرح الاحتفالي، حيث تجسّدت من خلاله رؤية المسرح الفقير المنادية ببساطة التّأثيث، إلى جانب استحضار الرّموز التّراثية، والحركة والانفعالات، والاشتغال على الفضاء المفتوح، كما أنه قدّم قراءة أوّلية للمسرحية من خلال إيحاءات الألوان والشّخصيات.

[1] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرحيم أحسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصفيح ، ص50.

المبحث الثّاني: مظاهر الاحتفالية في متن المسرحية

1. البناء الحكائي:

النّسق الحكائي في هذه المسرحية مبنيّ على حكايتين متداخلتين ومتقاطعتين: دارت الأولى في حيّ صفيحي معاصر، بينما يقوم كلّ من ابن دانيال وابنته دنيازاد بحكاية الثّانية، لهذا يمزج نسق الأحداث في هاتين الحكايتين بين الواقع والتاريخ، بين المحكي التّراثي والمعيش اليومي، ومن ذلك يتّضح أن البنية الحكائية في هذا النّص هي تركيب متشكّل من عناصر درامية مختلفة حيث يذوب التاريخ في الواقع وفي الحلم ليتشكّل من كلّ ذلك واقع جديد لا هو بالواقعي ولا هو بالتّاريخي، فهو واقع مسرحي له قوانينه الخاصّة وأبعاده الدّلالية.

دارت أحداث تلك المسرحية في حيّ من أحياء القصدير في مدينة من المدن العربية تسكنها فئات شعبية بسيطة تعاني من الفقر والحرمان والتّهميش وزادت معاناتهم بصدور قرار مفاجئ وهو الإفراغ والتّرحيل المفاجئ لاستغلال الحيّ في بناء فنادق سياحية ضخمة، فاستحضر هنا الكاتب شخصية الشاعر العبّاسي ابن الرّومي وجعله واحدا من سكان ذلك الحيّ قابعا داخل بيته حائرا بين لغز اليوم وغموض الغد، يهرب من أهالي ذلك الحيّ إلى أحضان الجارية"عريب" التي قام بشرائها من بيت النّخاسة للعمّة"رباب"، ضلّ يحاول الانفصال عن سكّان الحيّ وذلك بانعزاله في بيته بعيدا عن النّاس معتقدا أنّ بؤسه وشقاءه متمثّل في تحرّشات جيرانه "دعبل الأحدب"،"جحظة المغنّي"، "أشعب المغفّل"و"عيسى البخيل"وغيرهم.[1]

يستمرّ ابن الرّومي في انغلاقه على جيرانه ونقطة الضّوء الوحيدة التي تضيء حياته هي"عريب"الجارية، بعد ذلك تقوم "عريب"بدفعه إلى مخالطة النّاس وذلك بإرساله إلى السّوق

[1] ينظر: عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصّفيح، اديسوفت، الدّار البيضاء، د.ط،2014 ، ص 63.

ليأتيها بخلخال فضّي زعمت أنّه ضاع منها، وذلك قصد تحريره من الخيال والأوهام، وفي ذلك دعوة صريحة إلى مخالطة النّاس.

قام عبد الكريم برشيد بتقسيم المسرحية إلى لوحات بشكل يتناسب وأحداثها الدرامية وحكيها المتقطّع وفيما يأتي تلخيص لتلك اللّوحات:[1]

اللّوحة الأولى: إلى أين يرتفع الستار:

في هذه اللوحة ثلاث شخصيات : عامل الستار، ابن دانيال وابنته دنيا زاد.

يحاول ابن دانيال وابنته صعود خشبة المسرح فيعترضهما عامل الستار لاعتباره ابن دانيال مجرّد طفيليّ على المسرح فيصحّح ابن دانيال للعامل زعمه ويؤكّد له أنّ المسرح حفل واحتفال.[2]

اللّوحة الثانية: رحلة المخايل الطّويلة:

الشّخصيات: ابن دانيال وابنته دنيازاد والأطفال الثّلاثة.

يصعد ابن دانيال إلى الخشبة مع ابنته يرحبّان بالحضور ويعرّفان عن نفسيهما، ثمّ ينظم لهما ثلاثة أطفال وهم فرحون بمجيء المخايل ويرغبون في سماع حكاياته ورواياته.

اللّوحة الثّالثة: تحوّلات القصدير المنتظرة:

الشّخصيات: المقدّم، اثنان من أعوانه، حمدان وسعدان ورضوان.

يأتي المقدّم مع اثنين من معاونيه ليخبر سكّان الحيّ بقرار هدم الحيّ الصفيحيّ لكي تبنى فيه فنادق سياحية ضخمة.[3]

---

[1] ينظر: المصدر السّابق، ص 7 ـ 95.

[2] ينظر: المصدر نفسه، ص7.

[3] ينظر: المصدر نفسه، ص14.

اللّوحة الرّابعة: المخايل القديم والملاحم الجديدة:

يقف ابن دانيال أمام السّتار مع ابنته ويدعو النّاس لطيف الخيال، ويشكّل كلّ من حمدان وسعدان ورضوان جمهورا صغيرا، يبدأ ابن دانيال بالحديث عن الملاحم والحكايات القديمة لكنّه يدرك أنّها لم تعد مجدية، فتنبّهه ابنته إلى ضرورة تغيير الحكايات القديمة بحكايات أخرى تتعلّق بهموم الإنسان البسيط المعاصر، حينها يفرح الجمهور ويتشوّقون لما سيحكيه بعد أن قرّر أن يحكي لهم قصّة ابن الرّومي الجديد الذي قد يكون من باريس أوروما أووهران.

اللّوحة الخامسة: أفتح الباب أو لا أفتحه:

يقرأ ابن الرّومي حوارا مسرحيا من كتاب بين يديه، ثم يطرق أشعب الباب ويفتح له ابن الرّومي ويدور بينهما حوار، حيث اعتقد أشعب أن ابن الرّومي مريض فقرّر زيارته، حينها تذكر ابن الرومي أنّه عليه زيارة عمّته "رباب" [1].

اللّوحة السّادسة: عريب في زمن النّخاسة الجديدة:

تتحدّث عن ثلاث نساء: عريب وجوهرة وحبابة، كنّ يقلّدن الرّباب، في حين كانت عريب تسترسل بمرارة في وصف وضعها الذي لم تختره، وفجأة يُسْمَع صوت خارجي ينادي "العمّة رباب".

اللّوحة السّابعة: ابن الرّومي يسأل ضيف الله:

بعد أن كسب ابن الرّومي المال مقابل مدحه لسيّد من أعضاء المجلس البلدي، يتوجّه إلى بيت العمّة رباب ليشتري جارية، وبعد حوار دار بينهما تعرف من كلامه أنّه شاعر يبحث عن جارية جميلة، فطلبت منه ثمنا باهظا، مقابل جارية حسناء تتقن العزف والغناء.

---

[1] ينظر: عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص24 .

اللّوحة الثّامنة: عريب والرّحيل من بغداد إلى بغداد:

تجلس الجواري الثّلاث يتبادلن أطراف الحديث، ويمثّلن دور أصحاب المقامات، في جوّ امتزجت فيه السّخرية بالحسرة، فتدخل عليهنّ رباب، وتخبر عريب أنّها بيعت لشاعر اسمه ابن الرّومي ويجب أن تذهب معه في الحال.

اللّوحة التاسعة: استراحة المخايل وطيف الخيال:

يواصل **'ابن دنيال'** تقديمه لحكاية ابن الرّومي بعد أن اشترى الجارية عريب، واصطحبها إلى بيته الذي يفتقد لوسائل الرّاحة والعيش الهنيء، وفي هذا المشهد ينقضّ عليه عاشور مهدّدا إيّاه بمسدس راغبا في الاستيلاء على ما يمتلكه كل من سعدان وحمدان ورضوان، لكنّه يصاب بخيبة أمل حين يعلم أنّ مقدّم الحيّ قد استولى على ممتلكاتهم.

اللّوحة العاشرة: مع جيران ابن الرّومي:

الشّخصيات: جحظة، دعبل وعيسى.

يدور بينهم حوار طويل وهو تمثيل للمحاكمة المتشكلة من جحظة القاضي ومساعده دعبل والمتّهم عيسى البخيل، والشّاهد ابن الرّومي الذي يشتكي دائما من اعتداء عيسى عليه وتنتهي بأن يقوم عيسى بإلصاق التّهمة بدعبل الأحدب. [1]

اللوحة الحادية عشرة:ابن الرومي يفتح الباب.

تظهر شخصية "خادم يازمان" الذي ينتحل شخصية "سفيان بن مروان" التّراثية، ليجبر ابن الرّومي على فتح بابه، وإقناعه بأنّ سبب تعاسته هو إقامته في هذا الحيّ، ومجاورته لدعبل الأحدب، وجحظة المغنّي، وعيسى البخيل، وأشعب المغفّل، كما يحدثه عن كيفية تعلّمه الكذب ليصبح خادما لرئيس المجلس البلدي الذي بعثه ليفرغ له داره.

[1] ينظر: المصدر السّابق، ص 45.

اللوحة الثانية عشرة: عجبي لك يا مالك الشّمس.

تعود هذه اللّوحة إلى جيران ابن الرّومي، حيث يقوم أشعب المغفّل بنقل أخبار عن "ابن الرّومي" والجارية "عريب" التي اشتراها بالمال الذي اكتسبه، وبدافع الفضول يزور جحظة ابن الرّومي الذي كان يستهجن غناءه، ثمّ صار يستحسنه بوجود عريب.

اللّوحة الثّالثة عشرة: عريب الحلم تصبح حقيقة.

يحلم ابن الرّومي بأنّه يتحدّث إلى أربع نساء كلٌّ واحدة منهنّ تحمل اسم "عريب"، ترتدي الأولى رداءً أسود، والثّانية رداء أبيض، والثالثة ترتدي ثوبا أحمر، أمّا الرّابعة تظهر في ثوب أصفر، ثم ينصرفن ضاحكات ويتركنه بمفرده.

اللّوحة الرّابعة عشرة: أعطوه الشّعر والخطابة.

تعود هذه اللوحة إلى ابن دانيال والجمهور المتحلّق حول ستارة خيال الظّل، حيث تقوم دنيازاد بتقديم عريب في صورة جديدة رافضة لوضعها الذي نشأت فيه، وبعد عودتها إلى ابن الرّومي وجيرانه، يقوم ابن الرّومي بتحريرها ويخيّرها بين البقاء أوالمغادرة.

اللّوحة الخامسة عشرة: إلى أين يغيب المشوّهون.

تعود هذه اللّوحة أيضا إلى ابن الرّومي وجيرانه، فبعد جدال بينهم يأمرهم بالرّحيل لأنّهم مصدر بؤسه وشقائه.

اللوحة السّادسة عشرة: وعادت عريب.

تعود عريب إلى ابن الرّومي وتخبره باستحالة عيشها في أيّ مكان آخر، فهي تنتمي لذلك الحي المتواضع وتطلب منه أن يحضر لها خلخالها الفضّي الذي أضاعته في السّوق، وذلك من أجل تحريره من عزلته.[1]

[1] ينظر: عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص84.

اللّوحة السّابعة عشرة: إلى أين ينزل السّتار.

يعود الضوء هنا إلى ابن دانيال وابنته، فيتوجّهان بكلامهما إلى الجمهور ليوضّحا لهم الغرض من حكاية ابن الرّومي، وفي هذه الأثناء يحضر عاشور ثانية ليخبر الجميع بحضور مهندسين أمريكيين لإزالة الحيّ، وتنتهي بعدم اقتناع ابن دانيال بنهاية المسرحية ويقدّم وعدا للجمهور بإكمالها في مسرحية ثانية. [1]

2. الشّخصية(le personnage):

أولى الدّارسون الشّخصية مكانة كبيرة بوصفها ركيزة أساسية من ركائز العمل المسرحي ذلك أنّ العمل الجّيد لا يقاس « بما يعرض من أفكار وموضوعات، لأنّ ذلك على حدّ تعبير"الجاحظ" مطروح على قارعة الطّريق، إنّما يقاس بمدى متانة الشّخصية التي تحمل هذه الأفكار وقوّتها في التّأثير»[2]، ويؤكّد " روجيلريغلرد" هذا الرّأي في قوله: «الشّخصيات لا الأفكار هي التي تعطي المسرحيات الجيّدة قوّتها وعنفوانها»[3].

وتتجلّى عبقرية الكاتب المسرحي في قدرته على رسم شخصيات تنبض بالحياة، ولا يتأتّى ذلك إلاّ لصاحب نظرة ثاقبة، وخيال واسع مجنّح قادر على تجسيد الأفكار وتحريكها، وتكتسب الشّخصية قيمتها الفنيّة من مدى ترابطها، وانسجامها مع بقية الشّخصيات في العمل الدرامي ذلك أنّ « الشخصية المسرحية هي تلك الذّوات التي تقوم بوظيفتها داخل المتخيّل الجمعي، من خلال التناغم مع ذاكرة الملتقّي والارتباط باللاّشعور، وذلك بمقتضى حمولتها الإيديولوجية والثقافية»[4].

---

[1] ينظر المصدر السابق، ص92.

[2] عزّ الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012، ص103.

[3] المرجع نفسه، ص103.

[4] المرجع نفسه، ص105.

إنّ الشّخصية المسرحية كائن ورقيّ قد يكون إنسانا أو غير إنسان فهي من ابتكار الخيال يكون لها دور، أو فعل ما، في كلّ الأنواع الأدبية والفنية التي تقوم على المحاكاة[1]، وحين يتفنّن الكاتب في رسم شخصيّته فإنّه يركّز على أحد مكوّناتها أوخصائصها الجسمية، أو النّفسية، أو الأخلاقية، أو الإجتماعية، أو الفكرية، حسب ما تقتضيه طبيعة الحدث أو نوعية الصّراع.[2]

ولقد حظيت الشّخصية باهتمام أكبر عند جماعة المسرح الاحتفالي، ذلك أنّ الاحتفالية «لا تركّز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزّخرفي، وإنّما تركزّ على الإنسان الممثل والشّخصية»[3]وذلك من منطلق أنّ التمثيل الاحتفالي لا يمكن أن يتأسّس ويتحقّق إلا بوجود مسرح احتفالي، وبوجود إنسان احتفالي حقيقيّ يمثّل حياته ووجوده.

وذهب عبد الكريم برشيد إلى أبعد من ذلك، حين اعتبر أنّ تسمية "الممثّل" أو"اللاّعب" فيها نقص ومحدودية، وفضّل إطلاق تسمية "المحتفل" على الممثّل أو الشّخصية الدّرامية باعتبار هذه الكلمة اسما شاملا يتضمّن اللّعب والفنّ والتّمثيل معا، كما أنّ الاحتفال يحقّق المشاركة والمعايشة، إضافة إلى أنّ المسرح الاحتفالي من مهامه « تعرية الأقنعة عن الشّخصيات، والأحداث والعلاقات، فالشّخصية المسرحية لا يمكن أن تكون مجرّد قناع يرتديه الممثل».[4]

وما يميّز الشّخصية الاحتفالية أنّها شخصية مركّبة، متجدّدة ونامية، لا تعرف الثّبات والجمود، يتداخل فيها الواقع والخيال، التّاريخ والحداثة، تقدّم فيها الشّخصيات التّاريخية

---

[1] ينظر: ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص 269.

[2] ينظر: أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، ص 112.

[3] أحمد سخسوخ، المسرح الاحتفالي بين محاولة الخروج من دائرة التّأثير الغربي والوقوع فيها، ص**4**.

[4] عبد الكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية، ص135.

والأسطورية في ثوب جديد ينسجم مع الواقع الجديد ويعالج القضايا الحاضرة.[1]

وبناء عليه، وسمت أغلب مسرحيات الاحتفاليين عامّة، ومسرحيات عبد الكريم برشيد على وجه الخصوص بأسماء شخصيات بارزة كان لها صدى في مجال الأدب، أو الدّين، أو التّصوّف، أو التّاريخ، أو الحكاية الشّعبية، نذكر على سبيل المثال: مسرحيتا "أبو حيّان التّوحيدي" و"سيدي عبد الرّحمن المجذوب" للطيّب الصدّيقي، ومسرحية" مولاي السّلطان الحفصى" لعزّ الدين المدني، ومسرحيات" عنترة والمرايا المكسرة" و"امرؤ القيس في باريس"، و"ابن الرومي في مدن الصّفيح" لعبد الكريم برشيد، إلى جانب أعمال أخرى، لا يتّسع المقام لذكرها.

ولمّا كانت الاحتفالية تسعى إلى تحقيق الاندماج الاحتفالي على المستويين الرأسي والأفقي، فإننّا نجدها تؤكّد على ضرورة اعتبار الحفل أو النّفس الاحتفالي لقاء يكسب الشّخصية الورقية بعدا واقعيا معاصرا، يخرجها من المتخيّل إلى الواقعي والآتي، كما أنّه يلغي الحدود بين الممثل والمتفرّج، واعتبار كلّ منهما محتفلا من خلال تكسير الجدار الرابع.[2]

تعمّد الكاتب برشيد في هذه المسرحية الجمع بين شخصيات تنتمي إلى ثقافات مختلفة تفصل بينها أبعاد زمانية ومكانية، فهناك شخصيات استحضرها من التّراث الشّعبي والأسطورة والأدب(ابن الرّومي، ابن دانيال، دنيازاد، عريب، أشعب المغفل، ودعبل الأحدب)، كما نجد شخصيات معاصرة استلهمها من الحاضر(سعدان، رضوان، حمدان، المقدّم، ورئيس المجلس البلدي، وعامل السّتار، وعاشور الأبله..)، ومن ناحية أخرى يمكن تصنيف هذه الشّخصيات إلى شخصيات مستغلّة يمارس عليها نوع من الاضطهاد(سعدان،

---

[1] ينظر: المرجع السابق، ص28.

[2] ينظر: عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص161.

رضوان، حمدان، جحظة المغنّي وعيسى البخيل، دعبل الأحدب وعريب)، وشخصيات متسلّطة تمتلك الحياة والسّلطة والزّيف تستغلّ غيرها(المقدّم، الخادم يازمان، رئيس المجلس البلدي).

اختار عبد الكريم برشيد هذا المدخل لتحديد طبيعة الشّخصيات والأحداث والمواقف في هذه المسرحية الاحتفالية، حيث استهلّ لوحاته بشخصية تراثية مرتبطة بخيال الظّل وهي شخصية ابن دانيال، قام الكاتب باستحضارها من الجيل الماضي كمخايل وراو للأحداث، حيث قام ابن دانيال بتقديم حكاية ابن الرّومي مجسّدا بذلك دور الرّاوي(le narrateur) الذي يقدّم فرجاته في السّاحات العمومية، والأسواق الشّعبية، وهو ما يستلزم توظيف أشكال احتفالية مختلفة كالحلقة وخيال الظّل والحكي والرّواية، ولا يخفى علينا أنّ توظيف هذه الأشكال يتطلّب جوانب فنيّة وجمالية متنوّعة تضفي نوعا من الواقعية عل العمل الدرامي الذي سيكون له قدرة كبيرة على التّأثير والإقناع، وشدّ انتباه الجمهور، إلاّ أنّ الكاتب لم يستحضر هذه الشّخصية كقالب جامد تجسّد ما عرفت به في وقت سابق، وإنّما حاول بعث هذه الشّخصية في حلّة جديدة مزاوجا بين واقعها التّاريخي وحضورها المعاصر من خلال تغيير حكاياته القديمة،

« ابن دانيال [1]: أحبّتي جئتكم من بين الصفّحات الصّفر الباليات.

من الزّمن المعلّب القائم فوق الرّفوف.

فجئته الآن من قلب غمامة.

أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة»[2].

ويقول أيضا:

[1] ينظر عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصّفيح، ص11.

[2] المصدر نفسه، ص 11.

« ابن دانيال: سأحكي عن ابن الرّومي الجديد.

ابن الرّومي الذي رسمته وقصصته بيدي

ليس وليد بغداد التي تعرفون..شاعر الليلة

يا سادتي قد يكون من باريز، من روما، من

البيضاء، أو من وهران، قد يكون علي بن العباس

أو قد يكون الشّاعر لوركا، قد يكون المجذوب

أو بابلو نيرودا، قد يكون من حيّ كم هذا، قد يكون

أنت أو أنت أو أنت، من يدري؟ قد يكون وقد يكون

.....سادتي.....نرحل الآن إلى بغداد...الرّمز».[1]

انتقل ابن دانيال من حكي الملاحم والخرافات والأساطير إلى حكي حكاية ابن الرّومي في واقعه الجديد، محاولا بذلك تقديم صورة ابن الروّمي كنموذج بشري ذي حضور مستمرّ كان في الماضي وكائن الآن، ينتمي للإنسان وقضاياه، غير محدودة الزّمان والمكان .

ويجسّد ابن دانيال دورين، دور الرّاوي الذي يعيش على أنقاض الماضي والبطولة الضّائعة، ودور راو يعيش عصره ويعانق همومه، وهو بذلك يجسّد دور المثقّف الذي يستحضر التّاريخ والتّراث، ويستعين بهما من أجل استقرائه وإسقاطه على الواقع الرّاهن.

ولتحقيق التّفاعل والمشاركة والحوار الفعّال في المسرحية استخدم الكاتب تقنيات عديدة أوّلها تكسير الجدار الرّابع(le quatrieme mur)، ذلك أنّ ابن دانيال وابنته دنيازاد انطلقا من الصّالة، أي من بين الجمهور ليمرّا إلى الخشبة، إضافة إلى توظيفه لتقنية المسرح داخل المسرح (théâtre dans le théâtre) لخلق جوّ احتفالي يتّسم بالحيويّة والمشاركة،

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 22 .

«تنطفىء الأنوار بينما يبقى السّتار مسدلا، بقعة ضوء متحرّكة تكشف عن رجل متحرّك يخترق صفوف الجمهور»[1]

أما دنيازاد ابنة ابن دانيال، الفتاة الغجرية الشّخصية التّراثية التي استلهمها الكاتب من قصص ألف ليلة وليلة، أدركت أنّ الشّخصيات التّاريخية والأسطورية التي أراد أبوها استحضارها بالحكي لم تعد تجدي نفعا وتشدّ انتباه السّامعين والحاضرين لأنّها بعيدة عن واقعهم، وفضّلت أن يكون الموضوع قريبا من حقيقة المشاهدين، يعالج قضاياهم الحاضرة، ويطرح همومهم، وذلك بجعل شخصية ابن الرّومي الشّخصية التاريخية والأدبية قناعا لكلّ المثقّفين المعاصرين الذين يماثلونه في أوضاعه الاجتماعية والمأساوية، فدنيازاد هي شخصيّة واقعية مختلفة، ثائرة على الأوضاع الاجتماعية، تمثّل شابّات الجيل الحاضر، تنتمي إلى جيل له أحلام ومفاهيم مغايرة، ولذلك فهي ترفض صورة عريب القديمة وتحتجّ عليها، وتقترح بدلا عنها صورة جديدة ومغايرة.

« دنيازاد: سأحكي عن الملاحم الجديدة.

عن حاملي المشاكل والبنادق.

عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال.

ملحمات الأمس مضت، وبدا في الأفق فجر وليد.

لقد مات نيرون وقيصر، رحل الأبطال والغزاة والعظماء.

سادتي، نحن في عصر الفقراء...»[2]

---

[1] عبد الكريم برشيد، مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 7.

[2] المصدر نفسه، ص21.

شخصية ابن الرّومي:

تعدّ شخصية ابن الرّومي شخصية رئيسية ومحورية، تدور حولها الأحداث، وهي شخصية احتفالية تعشق الجمال، خائفة من المستقبل ومن الموت، تؤمن بالكلمة، شخصية غنيّة الرّوح والنّفس والوجدان، ومع ذلك فهي تعيش الفقر والبؤس في زمن الغنى الفاحش، وهي نموذج للإنسان الاحتفالي الطيّب المؤمن بضرورة النّضال.

وقد استعمل الكاتب عملية " الإفسال" في استحضار هذه الشّخصية لنقل ذاتها وكينونتها من الماضي إلى الحاضر[1]، أي من "الهناك" إلى "الهنا" ومن"الهم" إلى "النّحن"، لتعيش هذه الشّخصية حياة جديدة ومعاصرة، في زمن مغاير، تحمل هموم إنسان العصر، وقلقه اليومي، بكل ظواهره الإجتماعية والإقتصادية، والسياسية، من خلال فضاء مسرحي يحتضن الأفعال والأجساد، تنبثق منه شخصية تراثية تجسّد معاناة المواطن المعاصر.

فشخصية "ابن الرّومي" هي حالات نفسية مركّبة ومعقّدة، وهي ظاهرة لها خلفيات اجتماعية واقتصادية خاصّة، ويظهر ذلك من خلال المراحل التي مرّ بها ابن الرّومي في هذا العمل الدرامي، وهو ما يعكس التّناقضات التي تميّز طبيعة هذه الشّخصية، والصّراع المتعدّد الجبهات الذي يعاني منه؛ صراع مع نفسه وأوهامه، وأفكاره، صراع مع أهل حيّه الفقراء، وصراع مع السّلطة.

في بداية المسرحية نجد "**ابن الرومي**" شاعرا متشائما ومنكمشا، هامشيا ومتوحّدا، يفسّر الأشياء ويبرّرها انطلاقا من الفكر الأسطوري الذي يحمله في ذهنه وأعماقه، فهو لا يرى الأشياء في حقيقتها وجوهرها، وإنّما كما تتسرّب إليه من خلال المؤسّسات الرّسمية التي ترى مصلحتها في سيادة هذا الفكر الأسطوري لتبرّر سياسة التّفقير والتّجهيل والاستغلال.

[1] ينظر: ميلود بوشايد وعبد الرّحيم أكسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصفيح لعبد الكريم برشيد، ص66 .

« ابن الرّومي: عريب، الكون ظلام وعماء، فكيف بلا نور أهدتي؟ فأنا الآن سجين الاسمنت والحجارة.... سجين وساوسي وأوهامي السّقيمة».[1]

ولا شك أنّ هذا الفكر الذي يعاكس التاريخ يعادل الوباء في انتشاره حين يصيب المجتمع من خلال العدوى، وهو ما يفسّر تشابه فكر الجيران مع فكر ابن الرّومي، يتجلّى هذا التّشابه في محاكمة الجيران لدعبل الأحدب التي تظهر تطيّرهم وشؤمهم.

ورغم حالات الشؤم والتّطيّر التي تسيطر على ابن الرّومي إلاّ أنّه كان شاعرا عاشقا، مفتونا بالحياة إلى درجة الهيام، يعشق كل مظاهر الجمال الحسّية والمعنوية؛ إنّه يعشق المرأة المتمثّلة في شخص عريب الجارية، كما أنّه يعشق المحبّة التي تمثل الجمال المعنوي، فهو يعكس تجانس الأرواح وتآلفها، ولمّا كان ابن الرّومي شخصا متغيّرا مسكونا بفكرة الحبّ، يريد مسايرة الأعلى منه طبقيا، تحوّل شعره إلى مجرّد بضاعة يشتري بثمنها عريب الجارية، ومن هذا المنطلق تحوّل "ابن الرّومي" إلى شاعر متكسّب ومستلب، مستغلّ لمن هو أضعف منه، ولهذا ترفض عريب هذا النّوع من العلاقة مع ابن الرّومي، لأنّها علاقة غير متكافئة، ومنها يتجلّى تناقض آخر لدى ابن الرّومي، حيث أنّه يدين الاستغلال من جهة، ويجسّده في بيته مع عريب من جهة أخرى، وكان هذا الرّفض أوّل صدمة يواجهها ابن الرّومي، أحدث ثورة في مفاهيمه، وانقلابا في نظرته للحياة، وللنّاس والعلاقات المجتمعية، فقد اكتشف أنّه يعمل لغير صالح الفقراء الذين ينتمي إليهم، وذلك بسبب عشقه للحياة ومباهجها، فهو يتكسّب من أجل تحقيق هدف السلطات العليا ومبتغاها المتمثّل في تهجير سكان الحي، والقضاء على هذه الدّور سعيا منها لبناء مركّبات سياحية لصالح طبقات أخرى من المجتمع، فبعد أن كان ابن الرّومي يعتقد أنّ شقاءه مرتبط بتواجده بين جيرانه الفقراء، اكتشف أن شقاءه سببه الاستغلال والظّلم والغبن والعلاقات الاجتماعية القائمة على الطّبقية،

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصّفيح، ص73.

لذلك قرّر الانتقال من النّضال النفسي الدّاخلي والفكري إلى الاختلاط بالنّاس في الأسواق لينبعث من جديد، فيختفي ابن الرّومي المتردّد المتشائم، الهارب من مواجهة الحياة، ويولد ابن الرّومي الجديد بروح جديدة وأنفاس جديدة، يشارك جيرانه في تغيير واقعهم، فبعد الموت والضّياع والانكماش يعود إلى الحياة مرة أخرى شاعرا جديدا يهتمّ بأمور النّاس وهمومهم ويناضل معهم الزّيف والسّراب، يموت لينبعث من جديد كالعنقاء[1].

وباعتبار أنّ المسرح الاحتفالي مسرح يقوم على الحركة والفعل والتّغيير، استحضر الكاتب شخصيات أخرى فاعلة وهي على التوالي

شخصية عريب: وهي شخصية نامية قدّمت في صورتين:

الأولى قديمة تظهر من خلالها أنّها جارية مسكونة بهمّ واحد وهو الإغراء وإظهار محاسنها للرجّال، وهي الصورة التي قدّمها ابن دانيال، أمّا الصورة الثانية، فهي جديدة ومغايرة، استطاعت أن تغيّر من نظرة ابن الرّومي، وتحرّره من سجنه القديم، وتنقله من عصر إلى عصر، وفي كلتا الحالتين، فهي تجسّد واقع المرأة المستغلّة التي قد تدفعها الظّروف الاجتماعية والسّياسية لذلك، وهي ظاهرة عالمية تجسّدت عبر التّاريخ الإنساني.

«عريب: ربّوني في حقولي تربية الغواني.

علّموني كيف أفرخ اللّذة وأحيك الأغاني....

عارضة للأزياء كنت في باريز». [2]

شخصية أشعب المغفل:

وهي شخصية تتّسم بالتّطفّل والغيبة والنّميمة، إلاّ أنّه تحوّل في النّهاية إلى شخصية خيّرة، محبّة طيّبة مع جيرانها ولا سيّما مع ابن الرّومي.

---

[1] ينظر: عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 195.

[2] عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصفيح، ص 31 ـ 32.

وتحفل المسرحية بشخصيات أخرى عملت على تحريك الحدث الدرامي وتحويله بشكل ينسجم وفق مرتكزات المسرح الاحتفالي، كشخصية جحظة المغنّي الذي كان يمتلك دكّانا صغيرا يمارس فيه الحلاقة، ورغم ذلك كان مرحا مولعا بالغناء، حيث كان ابن الرّومي ينزعج من غنائه المستهجن.

« ابن الرّومي : أنت ترهق سمعي وسمع التعساء بهذا الشيء الذي تسمّيه غناء...»[1]

ونجد دعبل الأحدب بائع العطور والمناديل، وهي شخصية كان ابن الرّومي يعتبرها وجه نحس وشقاء بسبب تشوّهها الخلقي، ولم يقتصر هذا التّشاؤم على ابن الرّومي، بل اتّسع ليشمل كلّ الجيران.

ومن شخصيات هذه المسرحية عيسى البخيل، وهي شخصية واقعية وفقيرة، عرفت بالبخل، تقتصد في معيشتها لشراء كفن الموت، إسكافي عجوز، كان ابن الرّومي يعتبره رمزا للشّح والتّقتير.

إضافة إلى شخصيات أخرى وهي الخادم يازمان، السّمسار الحقير الذي كان يتولّى تسيير الشّؤون المالية والعاطفية لرئيس المجلس البلدي، كان جامعا لكلّ الصّفات الدّنيئة كالكذب، والاحتيال، والنّفاق والزّيف، وشخصية إسحاق المقدّم، وسعدان الكاتب العمومي، وحمدان الشّاعر ورضوان العامل، وعاشور الأبله، ومقدّم الحيّ والأعوان والجارتين جوهرة وحبابة، والأطفال الثلّاثة وعامل السّتار، ويعقوب المنادي والزّبون الأبكم.

إنّ توظيف هذا العدد الهائل من الشّخصيات التّراثية والمعاصرة ساهم في تحريك الحدث الدرامي وفق تصوّر المسرح الاحتفالي الذي يركّز على الحركة والرّقص والغناء والإضحاك، والسّخرية.

---

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص62 .

3. الزمان والمكان:

يعتبر الزّمن من أهم المكوّنات التي يرتكز عليها النّص والعرض المسرحيين، فهو يتجلّى على عدّة مستويات، ويرتبط بأبعاد مختلفة في العمل الدرامي، تتمثّل في « زمن امتداد العرض المسرحي، وزمن امتداد الفعل المسرحي، والزّمن أو الفترة التّاريخية التي تُرْجَع إليها الحكاية ».[1]

وبتركيزنا على النّص المسرحي موضوع الدّراسة فإنّ الزّمن يتجلّى من خلال الإرشادات المسرحية وكل ما يحدد زمن الحدث ضمن الحوار في العرض، وإيقاع النّص (سريع أوبطيء) تخلقه كثرة الأحداث، إضافة إلى تقطيع النّص.

وتختلف نظرة المسرح الاحتفالي للزّمن عن المسرح الدرامي والبريختي، ذلك أنّ المسرح الدرامي يسجن الممثّل داخل زمن واحد...هو الزمن الماضي، بينما المسرح الملحمي (Le théâtre épique) يبقى فيه الممثّل مجرّد راوية للأحداث، ولا يعيشها.

لهذا دعا المسرح الاحتفالي إلى خلق زمن جديد، تختفي فيه كلمات الماضي والحاضر والمستقبل، فيولد بذلك زمن أسطوريّ يتّخذ له « خطّا دائريا تنتفي فيه نقطة البدء والختام»[2]، ولا يتأتّى ذلك إلاّ بتفجير الزّمن الآلي وإعادة ترتيبه وفق منظور جديد يتّسم بالاتّساع والشّمول.

إنّ الأحداث في مسرحية " ابن الرّومي في مدن الصّفيح" تجري في الماضي والحاضر، لأن الكاتب استعمل شخصية "ابن الرومي" وعصرها كخلفية تاريخية ودلالة رمزية، من أجل تعرية الواقع العربي في الوقت الرّاهن، فزمن المسرحية هو كلّ الزّمن العربي على حدّ قول برشيد يتجدّد كما يتجدّد العيد مع كلّ دورة فلكية، ومع كلّ دورة زمنية، ومع كلّ دورة دموية،

---

[1] ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص238.

[2] جماعة المسرح الاحتفالي، البيان الأوّل، ص25.

لذلك قام بدمج كلّ الأزمنة، دمج الماضي بالحاضر لتجسيد رؤيته في معالجة معاناة المواطن العربيّ عموما، فهو يربط بين زمنين، زمن ينتمي إلى الحاضر، وزمن ينتمي إلى الماضي وذلك بربطه بين الواقع والتاريخ أوالتّراث، وبين الشّخصيات الواقعية والتّراثية بهدف بعث حياة متجدّدة، تلقائية في مخزون الذّاكرة، عن طريق إدخال عنصر المصادفة ليكون العمل المسرحي احتفالًا حيًّا ومباشرًا.

إن كسر برشيد لدائرة الانغلاق الزّماني والمكاني، ساعد ابن دانيال على حكي مأساة ابن الرّومي وفق منظور جديد وواقع جديد عندما لم يتجاوب معه المتفرّجون.

وقد لعبت الإضاءة دورا كبيرا في خلق نوع من التّواصل، جعل المتلقي يُحلّق في كلّ الأزمنة والأمكنة، ويعيش زمنا معنويا لا حدود له تدور فيه الأحداث.

ويعدّ المكان دعامة أساسية من دعائم العمل المسرحيّ نصّا كان أو عرضا على الخشبة، فهو أوّل عنصر يواجه المتلقّي القارئ أو المشاهد، لأنّه يؤثّث المسرحية ويبلورها فنّيا وجماليا، ويطلق المكان على"الموضع الذي تجرى فيه وقائع الحدث المتخيّل وهو ما تحدده الإرشادات الإخراجية في بداية المسرحية وفي بداية المشاهد أو الفصول أو يستكشف من خلال الحوار[1].

.ويميل الدارسون إلى استعمال مصطلح الفضاء، وهو مصطلح أكثر اتّساعا من المكان كون الفضاء الدرامي (Espace dramatique) نشأ من مفهومين: مفهوم يحدّد الجانب المادّي للنّص المسرحيّ المطبوع أو المكتوب كما يظهر على الورق(حوادث ، إرشادات)، ومفهوم وهمي يتشكّل من النّص، يخلقه ذهن المتفرج.[2]

---

[1] ماري إلياس وحنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، ص474.

[2] ينظر: عزّ الدّين جلاوجي، المسرحية الشّعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص193.

اشتغلت جماعة المسرح الاحتفالي في الكثير من نصوصها المسرحية على «الأفضية المفتوحة كالأسواق الشعبية، والسّاحات، والمدن المتخيلة، أوذات الطابع العجائبي»[1]؛ لأنّ ذلك يسمح بالتّحرّر، والانطلاق؛ تحرّر الفعل، والحدث، والشّخصية، وهو النّهج الذي سار عليه عبد الكريم برشيد في أعماله الإبداعية تأصيلا للمنحى الاحتفالي.

ففي"مسرحية ابن الرّومي في مدن الصفيح" كانت السّاحة فضاءه الأثير الذي يحقّق اللّقاء ويقضي على الحواجز، حيث اعتمد برشيد على السّاحة كمكان تجري فيه أحداث المسرحية « يرْفَع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير، وأخرى من القصب، ظلام شبه تام ينبعث من النوافذ أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة»[2]

إنّ السّاحة هي فضاء للفرجة، يسمح بإمكانية الانخراط في العمل المسرحي، واللّقاء المباشر بين الممثّلين والجمهور دون فواصل، وهو ما يظهره حوار الأطفال مع ابن دانيال:

«الطفل: ترى أين تمضي دائما هذه العربة؟

ابن دانيال:إلى ساحة بغداد والشّام.»[3]

فالمكان في هذه المسرحية يحضر في شكل رموز وإيحاءات، تدلّ على أمكنة مختلفة تتمظهر في الخشبة، في الصّالة والسّتارة(Rideau)، إضافة إلى أن المكان لا يقتصر على البناية المسرحية بقدر ما يتجسد في المكان الفنّي الغني بالدّلالات الرّمزية التي منحت المكان مظاهر متعدّدة وأبعاد مختلفة ترتبط بفترات زمنية مختلفة، تحقّق ذلك بتوظيف أساليب فنّية عديدة كالتّشكيل والتّلميح والإيحاء، فهذا يحيل النّص على أماكن متباينة تتمثّل في:

---

[1] مصطفى رمضاني، اشتغال المدينة في المتخيّل المسرحي بالمغرب، مجلّة آفاق، العدد68، يونيو 2002، ص292.

[2] ابن الرّومي في مدن الصّفيح، عبد الكريم برشيد، ص10

[3] المصدر نفسه، ص 12.

1-فضاء الخشبة الذي يجسد أحد مقومات المسرح الاحتفالي، المتمثّل في بساطة التّأثيث، إذ لا نكاد نجد من العناصر الحديثة المؤثّثة للفضاء أوالمكان سوى عنصر الإضاءة، وذلك لما تلعبه الإضاءة من دور في التّبئير من خلال الإشارة إلى فضاءات مختلفة تشكّل النص الدرامي، هذا التعدد الفضائي الذي يحيل إلى تعدّد الخطابات والأزمنة: «تنطفئ الأنوار بينما يبقى السّتار مسدلا بفتحة متحرّكة تكشف عن رجل متحرّك يخترق صفوف الجمهور»[1].

2-فضاء الحي القصديري: وهو فضاء ينتشر في المدن العربية الكبرى، حيث تعيش الطّبقات الدّنيا من المجتمع، بما تختزنه من أزمات ومعاناة، وعلى الرّغم من حقارة هذا الفضاء وقتامته وسلبيته إلاّ أنّه يحمل دلالات أخرى تؤشّر على إمكانية العيش فيه وذلك بفضل العلاقات الاجتماعية والحميميّة التي تربط سكّان هذا الحيّ.

3-بيت "ابن الرومي": وهو مكان يحيا فيه"ابن الرّومي"حياة البؤس والفقر والتّهميش، في وحدة قاتلة، وعزلة مملّة، بعيدا عن قضايا النّاس وهمومهم، فهو بمثابة سجن أضفت عليه عريب فيما بعد حيويّة، ومنحته شحنة نفسية ساعدته على مواجهة الواقع ، وولّدت لديه الرّغبة في التحرّر والانبعاث من جديد.

ولأنّ المسرح الاحتفالي يسعى إلى تفجير الزّمن الآلي، وخلق زمن أسطوري تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة استحضر برشيد في المسرحية أسماء مدن كثيرة؛ عربية وعالمية، قديمة وحديثة (نجد، بغداد، صقلّية، القاهرة، فاس ، جرجان، قرطاج، فينيقيا، الهند والسّند، باريز، بيروت، بيكال، برودواي، نيسابور، أركاديا، هسبريس، الأمازون، بحر الأوقيانوس)، وذلك

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 7.

لإيمانه بأنّ التيّار الاحتفالي أكثر عمقا وشمولا، وانغراسا في اللحظة التّاريخية، وأكثر انفتاحا على الحقول المعرفية المختلفة، فهو يجسّد حوار الحضارات واللّغات والأمكنة.

4. اللّغة والحوار:

تعدّ اللّغة عنصرا من عناصر الدراما المسرحية عند أرسطو، وقد أولاها الدّارسون أهمّية كبرى، وحدّدوا شروطها، ووظائفها، إذ يجب أن تكون هذه اللّغة واضحة و شفافة غير كثيفة، يستعان بها على جلاء المعنى وإذكاء المشاعر، وأن يكون أسلوبها أخّاذا ومعبّرا، و أن تكون فوق المستوى الكلام العادي.[1]

و تتّسم اللّغة في المسرحية الاحتفالية بالتّعدّد والتّداخل والشّمولية، فهي« ليست لغة الكلام أواللّغة الكلامية فحسب ، وإنّما هي اللّغة المتعدّدة الأصوات ، فهي لغة الرسم والرّقص والغناء والإيماء والإنارة والديكور، وغيرها من الأدوات الوظيفية التي تحقّق التّواصل في شموليته»[2]، فهي لغة يتداخل فيها ماهو بصري بما هو سمعي، و ما هو واقعي بالوهمي، والتاريخي بالميتافيزيقي، والحسّي بالعقلي .

وقد اعتمد **'برشيد'** في مسرحية " ابن الرّومي في مدن الصّفيح " على لغة متنوّعة كالحوار والشّعر والمونولوج والسّرد الحكائي، علاوة على لغة الرّقص والغناء، ولغة التّصفيق عند المتفرّج، كما يتجلّى فيها تداخل لغة التّراث التي تتّسم بالفخامة والجزاله بلغة الواقع المعاصر البسيطة والواضحة، إضافة إلى إقحامه لبعض الكلمات المعرّبة المستعملة في الدّارجة أو الكلام اليومي مثل:(أوليمان، الشّوينكوم، ويستيرن، الشّريف).

ولإبراز مظاهر الاحتفالية في العمل الدرامي، طعّم برشيد الحوار المسرحي باللّغة الشّعرية والإنشاد، حيث ارتبط قول الشّعر بالحوار الذّاتي الذي كان يجري على لسان ابن الرّومي

---

[1] ينظر: عزّ الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، ص225.

[2] مصطفى رمضاني، الاحتفالية و المسرح الاحتفالي، ص 40.

الشّاعر، وما حقّق عنصر الإدهاش في هذا هو أنّ ابن الرومي عبّر عن حالته المأساوية بشعر حرّ بدل الشّعر الموزون الذي عرف به.

ابن الرّومي : « آه لو كنت أقرأ الرّمل و الكفّ .

لأنزع عن عيوني الأسبرة .

حديد القيد و القفل .

آه لو كنت عرّافا أو بحّارا من فينيقيا

لأرحل في أحداق الساعة »[1]

أما الغناء والإنشاد فيتّصل بالبعد الاجتماعي من خلال تجسيد الأحزان والدّفع لارتياد المواقف الإيجابية، وهو ما قام به جيران ابن الرّومي، في محاولة منهم لتوجيه انتباه ابن الرّومي لعريب التي تمثّل القيم العليا، و هو مايعكس رغبة هؤلاء في التحرّر والانعتاق من الاستغلال والقهر، كما يعكس من جهة أخرى روح الألفة والتّضامن والنصّح المتبادل بينهم.

«المجموعة: (تغنّي) عجبي لك يا مالك الشمس.

تغمض الجفن و تغفو.

والناس في عرس؟!»[2]

ولئن كان عبد الكريم برشيد قد وظّف لغة نثرية تتخلّلها أسطر شعرية، متجاوزا بذلك نمط الكتابة التي تعتمد على التّرجمة والاقتباس(L'adaptation) والتّعريب، فإنّ لغته جاءت بسيطة وسهلة، قريبة من القارئ وواقعه، على الرّغم من وجود عبارات جزلة فخمة مبثوثة في ثنايا النّص خاصّة إذا تعلّق الأمر بالشّعر على لسان ابن الرّومي :

«ابن الرّومي : عريب، أنا من رأيتني في الحلم الأشقر في استدارة الكاف ....

---

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 24.

[2] المصدر نفسه، ص 63.

عريب : كلام شعراء.

ابن الرّومي: ورأتك عيني برحم الزّمان في التواء النون .....»[1]

ونجد أنّ بعض الأسماء التي استعملها الكاتب قد استلهمها من التّراث كعريب ودعبل، وجحظة والرباب، وجوهرة، ودنيازاد، وابن دانيال .... .

وإذا كانت الاحتفالية حسب رأي برشيد قد نشأت في فضاء مفتوح على كلّ الجهات، فإنّه يقرّ بأنّها: « حوار مع الوجود، وحوار مع الذّات، وحوار مع الأجساد، وحوار مع الطّبيعة، وحوار مع الأفكار، وحوار مع المعاني، وبهذا فقد أسّست لغتها الجديدة، وأسّست – في نفس الوقت –لغة الحوار معها، و أسسّت لغة المتحاورين معها »[2]

ولمّا كان المسرح في نظر الاحتفاليين هو لقاء، فإنّ ذلك يستلزم وجود لغة للتّواصل والتّفاهم تتجسّد في الحوار الذي يأخذ أشكالا مختلفة، و يتلاءم مع طبيعة الشّخصية وأبعادها، وهو مانجده في هذه المسرحية، إذ ينسجم الحوار مع طبيعة كلّ شخصية، فجاءت الحوارات واضحة وموجزة، تفي بالغرض، و يتّضح ذلك جليّا في اللّوحة السّادس عشرة، حيث حدّد الكاتب لكلّ كلمة أوعبارة أوشخصية وظيفتها تعبيرا عن دلالتها النّفسية والاجتماعية ونمائها في العمل المسرحي نماء يعلن عن رغبتها في التحرّر والانعتاق والتّغبير .

«جحظة المغنّي: نريدك أن ترى الأشياء بعقلك ...

دعبل الأحدب: أن تخرج من بين الجدران و تعانق بغداد .....

ابن الرّومي : اطمئنّ يا رجل ، سأفعل ما أقول .

عيسى البخيل: كلام فقط، نقوله كل مرّة .

---

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 72 .

[2] عبد الكريم برشيد، فلسفة التعبيد الاحتفالي ، ص 68.

ابن الرّومي: الأمر هذه المرّة يختلف.

أشعب المغفّل: أنت بلا شكّ تمزح يا ابن الرّومي.»[1]

ومن أشكال الحوار الواردة في هذا النّص المونولوج الذي كان يستخدمه ابن الرّومي حينما يتحدّث مع نفسه، ليعبّر عن عذاباته و معاناته.

وبموازاة مع هذا النّوع من الحوار نقف على نوعين آخرين :

ـ حوار وظّفه الكاتب في المقدّمة (البرولوج)، حاول فيه أن يتحدّث إلى الجمهور ليخبره بنوعية الفرجة المسرحية التي ينتمي إليها هذا النّص، و هو ما يتضّح في الحوار الذي دار بين "ابن دانيال " و"عامل السّتار " في اللّوحة الأولى .

«عامل السّتار: (مسرعا نحو الثّنائي في غضب) أيّها السّيد العاصفة يا من يدخل كالطّوفان والزّلزال، متى تفهم ؟

ابن دانيال: تكلّمني ؟ (ينزع عن وجهه القناع).

عامل السّتار : أعلمك إن كنت طفيليّا فاعلم أنّك لست في عرس.

ابن دانيال : المسرح حفل و احتفال .هكذا علّمونا.

عامل السّتار: ولكن نحن من يعطي الحفل لا أنت»[2].

وحوار وظّفه في الخاتمة (الإيبولوج) بطريقة جمالية مغايرة، كشف من خلاله الكاتب عن النّهاية المفتوحة أو الطّابع اللاّمحدود لهذه المسرحية، فهذه الأخيرة ما هي إلّا بداية لمسرحية لاحقة سيؤلّفها الكاتب، وهو ما يبيّنه الحوار الذي دار بين " ابن دانيال " وابنته " دنيازاد " في ختام اللّوحة السّابع عشرة .

---

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصّفيح، ص91.

[2] المصدر نفسه، ص 70 .

«ابن دانيال: (يناديها) دنيازاد، إلى أين تذهبين يا ابنتي ؟

دنيازاد: أين أذهب ؟ أذهب إلى حيث يذهب هؤلاء.

ابن دانيال: و لكنّنا لسنا منهم، نحن من عالم آخر .....

دنيازاد: أنت واهم يا أبي ليس هناك إلاّ عالم واحد ومدينة واحدة .

ابن دانيال: (متردّد) وقصّة ابن الرّومي يا ابنتي، إنّها لم تتمّ بعد....

دنيازاد: اطمئنّ، سنكملها في مسرحيّة أخرى »[1]

وقد بنى برشيد مسرحيته على تقنية المسرح داخل المسرح من بدايتها إلى نهايتها، سعيا منه لتكسير الرّتابة المعروفة في المسرح التّقليدي، وإضفاء نوع من التّغريب على الأحداث مستخدما في ذلك إجراءات عديدة منها: إظهار تناقضات الشّخصية، والتعريف بالدور من قبل الممثّل، واستخدام الإنشاد، والمونولوج، والأحلام، وإدخال السّرد في الحوار.

ولم يكتف الكاتب باستخدام هذه التّقنية مع شخصيتيّ ابن دانيال وابنته، بل تعدّاها إلى شخصيات أخرى كجوهرة وحبابة اللّتين قامتا بدور رجلين، يتحاوران مع عريب

« جوهرة: (وهي تمثّل دور رجل) عجبا! تردّ لي مطلبا حقيرا، وأنا من أنا! عريب، هل نسيت أنّني أكبر المقاولين في بغداد؟

عريب: ولتكن....

حبابة: (وهي تمثل أيضا) وأنا. هل نسيت مركزي في كلّ بغداد؟»[2]

ومن مظاهر الاحتفال التي وظّفها برشيد السّخرية والإضحاك، وهما من الأنماط التّعبيرية التي تضفي الفرح والحيويّة على العمل المسرحي من أجل إثارة التّناقضات الاجتماعية وبلورتها من خلال تعارض الأقوال والأفعال.

---

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص95.

[2] المصدر نفسه، ص38 .

«رضوان : كلّنا في الحيّ سواعد. نخيط ألوف الألبسة ولا نلبس إلاّجلدنا.

حمدان: في سخرية، هكذا إذا تركوا جلدك آمنا، (يضحكون)

المقدّم: أنتم نخبة هذا الحيّ، من أجل هذا اخترتكم... أخبروني أوّلا: هل تعلمون لماذا أتيتم؟»[1]"

وقد ساعد استخدام الشّخصيات السّاردة على استحضار الحكايات الشعبية العربية القديمة على لسان ابن دانيال وابنته، إضافة إلى استلهام السّرد الخطابي الذي يوظّف في الحلقة.

« ابن دانيال:(مقدّما الصورة الأولى) سيّدنا عليّ

ـ دنيازاد: الفارس المغوار...

ـ ابن دانيال: ... أبو زيد الهلالي....»[2]

لقد جسّدت مسرحية" **ابن الرّومي في مدن الصّفيح** " المنحى الاحتفالي بكلّ أبعاده ومستوياته؛ إن كان على مستوى اللّغة، أوالحوار، أوطريقة استقرائه للتّراث من خلال الشّخصيات التّراثية التي بعث فيها الحياة من جديد، وجعلها تعانق هموم الإنسان المعاصر، مطعّما إياها بمظاهر الاحتفالية المختلفة.

---

[1] عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 14ـ 15.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

الخاتمة

الخاتمة

بعد هذه الدّراسة للاحتفالية وإبداعاتها المسرحية وصفا وتحليلا واستقراء ومقارنة نأتي على ذكر النّتائج التي توصّلنا إليها:

1-كان للتّناقض الفكري والسّياسي الذي عرفه العالم العربي بعد نكسة حزيران 1967م دور في خلخلة نظرة المثقّفين العرب للإبداع والفنّ، وهو ما دفعهم إلى العودة إلى توظيف التّراث العربي الإسلامي في الأعمال المسرحية عن طريق الاستحضار والاستقراء والاستنطاق والإسقاط.

2-ترى الاحتفالية أنّ المسرح العربي يعيش فوضى فكرية شتّتت تصوّراته وطموحاته، لذلك دعت إلى تأسيس مسرح عربي أصيل لا يخضع للتيّارات الأوروبية.

3-عدّ المسرحيّون الغربيون "الاحتفال" الإطار الأنسب لتجسيد المبادىء والتّعبير عن المقدّس.

4-يعدّ المسرح الاحتفالي من أهمّ الاتّجاهات المسرحية التي دعت إلى توظيف التّراث في إطار منظومة فكرية جديدة تسعى إلى تحقيق التّواصل واستقراء التّراث، وخلق فنّ مسرحيّ ينطلق من معطيات "النحن" و"الآن " و" والهنا".

5-اعتبرت جماعة المسرح الاحتفالي "الاحتفال" مصدر كلّ الأشكال التّعبيرية التي تساعد على بناء نصّ احتفاليّ يجسّد هوية الأمّة، في كونه لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، وتظاهرة إنسانية تعكس حقيقة الثّقافة والفكر.

6-أصدرت جماعة المسرح الاحتفالي بيانات تأسيسية عديدة حدّدت فيها المنطلقات والأهداف والمرتكزات، معلنة عن مشروعها لتأسيس مسرح عربيّ ومغربي يتجاوز ما كان سائدا ومألوفا.

7-يقوم المسرح الاحتفاليّ على دمج الأزمنة والأمكنة في بناء مركّب يجمع المتناقضات؛ الواقع والخيال، الظل والحقيقة، الحلم والوعي، الحاضر والماضي، الهنا والهناك.

8-يعدّ "**عبد الكريم برشيد**" المنظّر الأول للاحتفالية، وصاحب الأعمال الإبداعية المسرحية المتعدّدة، والكتابات النّقدية التي تضمّنت تصوّراته للاحتفالية والمسرح الاحتفالي.

9-استند برشيد في تحديد مرجعيات المسرح الاحتفالي إلى مصادر غربية وأخرى عربية كانت المنطلق والأساس للإبداعات المسرحية التي تجسّد الاحتفالية.

10- لقيت الاحتفالية انتقادات كثيرة تأرجحت بين الموضوعية البنّاءة، والانطباعية الذّاتية اللّاذعة، وهو ما ساعد على إغناء التجربة الاحتفالية تنظيرا وممارسة.

11- خصّص برشيد للشّخصية والمدينة حيّزا كبيرا في أغلب عناوين مسرحياته.

12- وظّف مبدعو المسرح الاحتفالي أشكالا احتفالية مختلفة كالحلقة وخيال الظّل والحكواتي والرّواية والبساط، وتقنية المسرح داخل المسرح وغيرها.

13- يدعو المسرح الاحتفالي إلى تفجير الزّمن الآلي، وخلق زمن أسطوري، دائري، تتداخل فيه الأزمنة والأمكنة، وتنتفي فيه نقطة البدء والختام.

14- عمل المسرح الاحتفالي على إلغاء الحدود بين الممثّل والمتفرّج، واعتبر كلاّ منهما محتفلا من خلال تكسير الجدار الرّابع.

15- اشتغل المسرح الاحتفالي على الأفضية المفتوحة كالسّاحات، والأسواق، والمقاهي، والمدن رغبة في تحقيق التحرّروالاندماج.

16- تجسّد مسرحية "ابن الرّومي في مدن الصّفيح" المنحى الاحتفالي حسب رأي مؤلّفها عبد الكريم برشيد، على الرّغم من أنّ تأليفها سبق صدور البيانات التّأسيسية للاحتفالية، وذلك من خلال استخدامه للمفارقة والإيحاء واستحضار الشّخصيات التّراثية، والجمع بين عناصر متفرّقة تحمل الكثير من التّناقضات.

17- تميّزت الشّخصيات في مسرحية "**ابن الرّومي في مدن الصّفيح**" بأنّها شخصيات مركّبة ومتجدّدة، ونامية لا تعرف الثّبات والجمود يتداخل فيها الواقع والخيال، التّاريخ والحداثة، وهي تنتمي إلى ثقافات مختلفة.

18- تتّسم اللّغة في مسرحية ابن الرّومي بالتعدّد والتّداخل والشّمولية، حيث اعتمد على لغة متنوّعة كالحوار والشّعر والمونولوج والسّرد الحكائي، إضافة إلى الرّقص والغناء والإيماء والإنارة والديكور.

19- أخذ الحوار في مسرحية ابن الرّومي في مدن الصّفيح أشكالا مختلفة تتلاءم وطبيعة الشّخصية وأبعادها.

20- تندرج مسرحية "ابن الرّومي في مدن الصّفيح" ضمن النّصوص المفتوحة التي تؤشّر على عدم اكتمال الحكي .

وبعد ما توصّلنا إليه من نتائج يمكن الإشارة إلى بعض الملاحظات التي نراها من الأهمّية بمكان:

- إنّ بناء الإنسان يتوقّف على مدى ما يتلقّاه من توجيه وتربية، وإنّنا لنرى المسرح وسيلة فعّالة تساهم في بناء شخصية الفرد منذ نعومة أظفاره، وذلك لما له من تأثير بالغ الأهمية في المتلقّي، ويكون هذا التّأثير أعظم وأكثر نفعا إذا كان هذا الفرد مشاركا في العمل الإبداعي، وكان محتوى هذا العمل شديد الارتباط بمقوّمات الأمّة العربية والإسلامية،
- إنّ ما يهدف إليه المسرح الاحتفالي من تحرّر وتجديد وتغيير ومشاركة وجدانية كفيل بتحرير الإنسان العربي والمسلم من روح الانهزامية والسّلبية، والفردانية، وهي أوصاف جعلت منه إنسانا متردّدا، تنقصه الجرأة في مواجهة المواقف.

- إنّ عبد الكريم برشيد لم يكن هدفه توظيف التّراث فحسب، وإنّما استغلال هذا الزّخم الحضاري في بناء شخصية الفرد العربي الذي ينصهر في روح الجماعة، شخصية لا تشبه غيرها، تختزل الماضي والحاضر والمستقبل، شخصية لاتعرف المستحيل، تتخطّى العقبات، وتطمح لاسترداد المجد الضائع.
- إنّ هذه الصّفحات لا تتّسع لقول كلّ شيء عن الاحتفالية، لذا نأمل أن تكون هناك دراسات أخرى تتوسّع في جزيئاتها، وتبحث في تفاصيلها، مع مقارنتها بغيرها من الاجتهادات المسرحية العربية التي شهدها الوطن العربي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

المصادر:

1) عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي في مدن الصفيح، اديسوفت، الدار البيضاء، المغرب، 2014م.

المعاجم

2) ابن فارس، مقاييس اللغة، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر للطّباعة و النّشر والتوزيع، د ط، 1399 هـ .1979 م، ج: 2، ص(81 ـ 82) .

3) الفيروزآبادي، القاموس المحيط، تحقيق: محمد نعيم العرقسوسي، مؤسّسة الرّسالة، بيروت، لبنان، ط8، 1436هـ ـ 2005م.

4) ماري إلياس و حنان قصّاب حسن، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، ط1997،1.

5) ابن منظور، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلّد،11، د.ط.

6) فاطمة موسى أحمد، قاموس المسرح .

المراجع

7) إدريس قرقوة، الطقوس والشعائر الاحتفالية في النّص المسرحي الجزائري، المؤسسة الوطنية للفنون المطبعية، وحدة الرغاية، الجزائر، د. ط، 2014 م.

8) أحمد بلخيري، المصطلح المسرحي عند العرب، البوكيلي للطباعة والنّشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، ط 1، 1999.

9) أحمد الجندي، تاريخ المسرح العربي، دار أمجد للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، د.ط، 2015م

10) شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط 2، 1975،ج4

11) طارق العذارى، آفاق نظرية وتطبيقية في الفنّ المسرحي، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمّان، الأردن، ط 1، (1437هـ ـ2016م)

12)عبد السلام لحيابي، عبد الكريم برشيد وخطاب البوح حول المسرح الاحتفالي، اديسوفت، مطبعة النّجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2015 م.

13)عبد الكريم برشيد، اعترافات الحكواتي الجديد، مطبعة نجمة الشرق، بركان، المغرب، ط 1، 2013م.

14)عبد الكريم برشيد، حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط 1، 1985م .

15)عبد الكريم برشيد، فلسفة التّعبيد الاحتفالي في اليومي و ما وراء اليومي، دار توبقال للنّش، الدار البيضاء، المغرب، ط 1، 2012م .

16) عبد الواحد بن ياسر، عشق المسرح، منشورات دار التوحيدي، الرباط، مطبعة البيضاوي، المغرب، د. ط، 2011 م.

17) عز الدين جلاوجي، المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2012م .

18) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، مجلة عالم الفكر، العدد: 248، ط 2، 1999 م.

19) محمد صولة، مظاهر الكتابة المسرحية بالمغرب (من هاجس التنظير إلى إنجاز العرض) المطبعة السّريعة، القنيطرة، المغرب، ط1، 2014 م.

20) . محمد مصطفى كمال، موسوعة المسرح العربي، دار المنهل اللّبناني، بيروت، لبنان، ط1، 1434 هـ- 2013 م.

21) ميلود بوشايد وعبد الرّحيم أحسيدي، دراسة لمسرحية ابن الرّومي في مدن الصّفيح، اديسوفت، ط1، 2005 م-2006، المغرب.

22) نبيل راغب، موسوعة النّظريات الأدبية، مكتبة لبنان، ناشرون، لبنان، الشّركة المصرية العالمية للنّشر، لونجمان، ط1، 2003 م.

23) وطفاء حمّادي، تحليل الخطاب المسرحيفي العالم العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط1، 2007 م.

24) يحيى سليم البشتاوي، المسرح العربي، الأكاديميون للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ط1، 1435 هـ- 2014 م.

المجلات

25) أحمد سخسوخ، المسرح الاحتفالي بين محاولة الخروج من دائرة التأثير الغربي والوقوع فيها، مجلة القاهرة، مصر، العدد: 107، 15 أغسطس 1990 م.

26) إرشاد حسن وعبد الرحيم الشريف، حول الاحتفالية (القسم النظري)، مجلة الثقافة الجديدة، المغرب، العدد: 17، يوليو 1980 م.

27) جماعة المسرح الاحتفالي، البيان الأول، مجلة البيان الكويتية، الكويت، العدد: 163، 1 أكتوبر 1979 م.

28) جميل حمداوي ،ابن الرّومي في مدن الصّفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية على الموقع الالكتروني www.tanja.aladabia.com .

29) جميل حمداوي السيموطيقة والعنونة، مجلة عالم الفكر، عدد: 3، 1يناير 1997، الكويت .

30) عبد الكريم برشيد، ألف ياء الواقعية الاحتفالية في المسرح، مجلّة الثّقافة الجديدة، العدد: 07، مارس 1977 م.

31) عبد الكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية، مجلة البيان الكويتية، الكويت، العدد: 108، 1 مارس 1981 م.

32) عبد الكريم برشيد، ابن الرّومي بين تفجير الذّات و تفجير العالم المحيط، مجلّة البيان الكويتية، الكويت، العدد: 185، 1 أغسطس 1981 م.

33) محمد أديب السّلاوي، مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية، مجلّة أقلام، العراق، العدد 3، 1 مارس 1983.

34) مصطفى رمضاني، الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، مجلّة التّبيين، الجزائر، العدد11، أفريل 1997 م.

35) مصطفى رمضاني، اشتغال المدينة في المتخيّل المسرحي بالمغرب، مجلّة آفاق، العدد: 68، يونيو 2002 م.

36) مصطفى رمضاني، حالة المسرح في أقطار المغرب العربي، مجلّة القاهرة، العدد: 108، سبتمبر 1990 م.

37) مصطفى رمضاني، غربة التّأصيل والحداثة في مسرح الطّيب الصّديقي، مجلّة القاهرة، العدد: 108، سبتمبر 1990 م.

الرسائل الجامعية

38) ريمة شايب، مسرح عبد الكريم بين الاحتفالية وصناعة الفرجة، يا ليل يا عين أنموذجا، رسالة دوكتوراه، 2008 م-2009 م.

المراجع الأجنبية

39) Le petit larousse illustré 21 de Montparnasse : paris, 2007, p 459.

المواقع الإلكترونية

40) موقع أرشيف المجلاّت الأدبية والثّقافية العربية.https://ar-ar facebook.com

فهرس المحتويات

التمهيد: مفهوم الاحتفال بين المصطلح والحضور..... 7

1 .مفهوم الاحتفال: 7

2.الحضور الاحتفالي في المسرح الغربي..... 9

الفصل الأوّل: الاحتفالية في المسرح العربي 14

ـ المبحث الأوّل: المسرح الاحتفالي من دعوات التّأصيل إلى البيانات التّأسيسية 14

1.الإرهاصات الأولى للاحتفالية في الوطن العربي 14

2.جماعة المسرح الاحتفالي: 17

3.بيانات جماعة المسرح الاحتفالي: 18

المبحث الثّاني:المسرح الاحتفالي من منظور عبد الكريم برشيد 21

.1عبد الكريم برشيد الكاتب المبدع والنّاقد المسرحي: 21

2.مفهوم عبد الكريم برشيد للاحتفال(Cérémonie): 23

3.ماهية الاحتفالية(Le théâtre de fête):..... 24

4.بين الاحتفالية والمسرح الاحتفالي : 25

5.مراحل المسرح الاحتفالي: 28

6.مرجعيات الاحتفالية وأهدافها: 28

7.مرتكزات المسرح الاحتفالي النظرية والفنية:..... 30

8سمات المسرحية الاحتفالية: 33

9.تصوّر عبد الكريم برشيد للاحتفالية المستقبلية:..... 34

المبحث الثّالث: مواقف من الاحتفالية:..... 35

1.عبد الواحد بن ياسر: 35

2.إرشاد حسن وعبد الرحيم الشّريف:..... 35

3.أحمد سخسوخ: 36

4.محمد أديب السّلاوي:..... 37

5.مصطفى رمضاني: 37

الفصل الثّاني: مظاهر الاحتفالية في مسرحية "ابن الرّومي في مدن الصّفيح" لعبد الكريم برشيد 40

المبحث الأوّل: مظاهر الاحتفالية في العتبات الخارجية للمسرحية 40
1.المسرحية: 40
2.دلالة العنوان: 42
3.دلالة الغلاف:..... 48
المبحث الثّاني: مظاهر الاحتفالية في متن المسرحية 52
1.البناء الحكائي: 52
2.الشّخصية(le personnage):..... 57
3.الزمان والمكان: 67
4.اللّغة والحوار:..... 71
الخاتمة..... 78
قائمة المصادر والمراجع 83

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات

الاحتفال	Cérémonie
الاحتفالي	Cérémonial
الاحتفالية	Le théâtre de féte
الأراجوز	Aragoz
الأسطورة	Le mythe
أشكال الفرجة	Spectacle
الاقتباس	L'adaptation
الأقنعة	Masque(s)
أوبرا بكين	Opera de pékin
الأيقونة	L'icone
التأصيل	L'enracinement
التجريب والمسرح	Théâtre et expérimentation
التراث	Le patrimoine
التركيب	Le montage
التغريب	Distanciation
التواصل	Communication
الجدار الرابع	Le quatrieme mur
الحركة	Gest
الحكاية	LA fable
الحكواتي	Leconteur
الحلقة	Hal qua

ثبت المصطلحات

الحوار الدرامي	Le dialogue dramatique
الحوار	Dialogue
خيال الظل	Théâtre d'ombre
الدراما الإثنية	Ethno drame
الراوي	Le narrateur
السّامر/السمر	Samar
الستارة	Rideau
الشخصية	Le personnage
الطقس	Rite
العيد	La fête
الفضاء الدرامي	Espace dramatique
الكابوكي	Kabuki
الكاتاكالي	Kathakali
اللوحة الخلفية	Toile peinte
اللوحة	Tableau
المحاكاة	La mimésis
مسرح احتفالي/طقسي	Théâtre rituel
المسرح الاحتفالي	Théâtre Cérémonial
المسرح الدائري	Le théâtre circulaire
المسرح الفقير	Théâtre pauvre
مسرح القسوة	Théâtre de la cruauté
المسرح الملحمي	Le théâtre épique
المسرح داخل المسرح	Théâtre dans le Théâtre

الملخّص

ملخّص الدراسة:

تناولنا في هذه الدراسة الموسومة بـ" **المسرحية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد**" تجربة الاتّجاه الاحتفالي في المسرح العربي، من خلال مسرحية " ابن الرّومي في مدن الصّقيح "، وذلك سعيا منّا للكشف عن ماهية الاحتفالية والمسرح الاحتفالي، وعن تصوّرات منظّرها الأوّل عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي، وكذا رصد أهمّ المقوّمات والمرتكزات.

ونظرا لأهمية التنظير الذي جاء به أصحاب هذه النّظرية، كانت انطلاقة الدراسة بعد التّمهيد في الفصل الأوّل نظرية، حيث تطرّقنا فيه للإرهاصات الأولى للمسرح الاحتفالي في الوطن العربي، وآراء رائد المسرح الاحتفالي، ومرتكزاته ومرجعياته، دون أن نغفل المواقف النّقدية التي أثارتها الاحتفالية، تاركين المجال في الفصل الثّاني للجانب التّطبيقي، في محاولة منّا لرصد مظاهر الاحتفالية بكلّ أشكالها في عتبات المسرحية ومتنها، مستعينين بآليات الوصف والاستقصاء والتحليل والمقارنة، مع استثمار بعض آليات المنهج السّيميائي في الجانب التّطبيقي.

وفي ختام الدّراسة رصدنا جملة من النّتائج التي بيّنت أنّ الاحتفالية رؤية مغايرة للمسرح ، تدعو إلى تأصيل المسرح العربي من خلال توظيف الأشكال التّراثية العربية والإسلامية توظيفا يبعث الحيوية والحركة في المسرح عبر الجمع بين المتناقضات، ودمج الأزمنة والأمكنة.

الكلمات المفتاحية: الاحتفال، الاحتفالية، المسرح الاحتفالي، الاحتفاليّ، التّراث.

Résumé

Dans cette étude intitulée « le théâtre cérémonial à Abdel.karim.berchid » ,nous nous sommes penchée sur l'expérience de la tendance cérémoniale dans le théâtre arabe à partir de la pièce théâtrale« Ibn Erroumi dans les bidonvilles» de « Abdel.Karim.Berechid » dans le but comprendre le théâtre de fête, le théâtre cérémonial et les représentations de ses penseurs dont le premier est A.K.Berchid et le groupe du théâtre cérémonial, ainsi que la détection de les principause fondements de base. Vu l'importance de la théorisation en provenance des chercheurs de cette tendance, le commencement de cette étude à travers le premier-chapitre et après l'introduction , a été théorique. Ace propos, nous nous sommes intéressée aux premiers signes précurseurs annonçant l'apparition du théâtre cérémonial dans le monde arabe , aux opinions de son fondateur, ses références et ses appius théorique et artistiques, sans omettre les critiques de ses détracteurs. Dans le deuxième chapitre, nous nous sommes penchée sur la dimension pratique du travail, essayant de relever les différents aspects du théâtre de fête, à travers ses multiples formes et ses composants en fonction de ses contenus. Nous nous sommes appuyée sur les techniques de description, d'investigation, d'analyse et de comparaison tout en investissant les procédés méthodologique du cinéma dans l'analyse.
Les mots clés : la cérémonie – le théâtre de fête – le théâtre cérémonial – le patrimoine.

Summry

In this study with is entitled(Celebratory play at Abdel.karim.berchid), I dealt with the notion of that stream of celebratory play in the Arabian theatre experience. It was due to(Abdelkarim berrachid) in his show of << Ibn Arroumi in the countries of Essafih>> .

I attempt to mention the difference between (festival/ ceremony) and the celebratory theatre, how his founder Abdelkarim berrachid and his group had seen it. I wanted to make its principles.

This theoney was mainly based on compary because it was so important, so it was my beginning in my research. In the introduction, I spoke about the firs beginnings of the celebratory theatre in the Arabic world, the vue of its founder, his principles and references. I took ints account also some critics.

The second chapter was typically practical for I wanted to observe this theory features in its various forms through tools of description, investigation, analyzing and comparing. I have also exploited some of expressionism.

Finally, I came to the result that celebratory is different from theatre since it aimed to orignate the Arabic theatre through the ure of the Islamic Arabic cultural forms in a way to show a movement and activity in theatre by combining contradictories merging different times and places.

The key words:

Ceremony−Celebrated−celebrated play− Ritual theatre−Traditions.