وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

بحث مقدم لنيل شهادة الماستر موسوم ب:

تجربة عبد الكريم برشيد في المسرح الإحتفالي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" -أنموذجا-

إعداد الطّالبة:

سعاد ديني

إشراف الأستاذ:

الحبيب سوالمي

لجنة المناقشة :

د. طرشاوي بلحاج.....رئيسا

أ.الحبيب سوالمي.....مشرفا

أ.مصطفى بولنوار.....مناقشا

أ.محمد الأمين صالح بوشعور.....مناقشا

السنة الجامعية: 1435ه–1436ه/2014م–2015م

TAS 812 16/01

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة أبو بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب و اللغات

قسم الفنون

FAC
سجل تحت رقم
2015
بتاريخ
02785
الرقم

مكتبة كلية الآداب و اللغات
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان

بحث مقدم لنيل شهادة الماستر موسوم ب:

تجربة عبد الكريم برشيد في المسرح الإحتفالي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح -أنموذجا-

إعداد الطّالبة:

سعاد ديني

إشراف الأستاذ:

الحبيب سوالمي

لجنة المناقشة :

د. طرشاوي بلحاج.....رئيسا

أ.الحبيب سوالمي.....مشرفا

أ.مصطفى بولنوار.....مناقشا

أ.محمد الأمين صالح بوشعور.....مناقشا

السنة الجامعية: 1435ه–1436ه/2014م–2015م

بسم الله الرحمن الرحيم

كلمة شكر

على الأصل نمشي و الأصل يدفعنا أن نرد الفضل لأصحابه ،و أن نسدي الشكر لمستحقيه ممن أفادونا و لو بكلمة طيبة

أولا أتقدم بخالص الشكر للأستاذ الفاضل " لحبيب سوالمي" على إشرافه و متابعته لهذا البحث ، و على توجيهاته القيمة و نصائحه الهادفة.

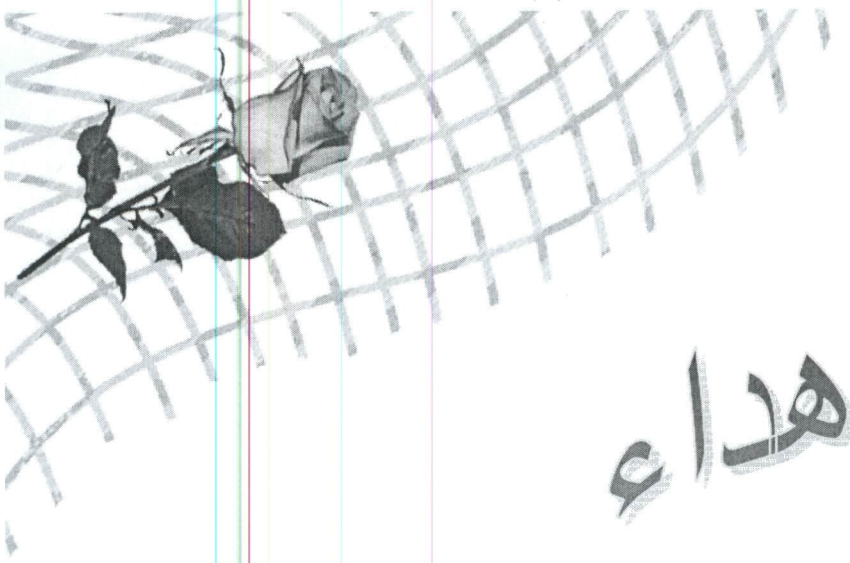
كما أتقدم بالشكر الجزيل إلى أستاذي الفاضل الدكتور " بلحاج طرشاوي" الذي وجهني و ساندني طيلة مشوار بحثي هذا.

كما أتقدم بعظيم الإمتنان لكل أعضاء لجنة المناقشة في قسم الفنون لجامعة تلمسان

و أشكر كل من كان لي سندا و ساهم من قريب أو من بعيد في إنجاز هذا العمل.

لكم مني جميعا

فائق الإحترام



إهداء

إلى روحي أمي الطاهرة

إلى قدوتي الأولى ونبراسي الذي ينير دربي إلى من علمني أن أصمد أمام أمواج البحر الثائرة إلى

من أعطاني ولم يزل يعطيني بلا حدود إلى من رفعت رأسي عاليا افتخارا به "أبي" الغالي حفظه

الله لي

إلى من غمرتني بدعواتها، " جدتي "

و الكل افراد عائلتي خاصة سلمى و صفية ووفاء

والى كل الأصدقاء المخلصين والأوفياء إلى كل الذين أحبهم أهدي لهم هذا العمل المتواضع

مقدمـــــة

خلق التأثر بالمسرح الغربي باتجاهاته المتنوعة شقا بين المسرح والجمهور، مما جعل المسرحيين العرب ينتبهون إلى واقعهم المسرحي ويدركون حقيقة القيمة الجمالية التي يقوم بها المسرح، عندما بدأت صيحات التأصيل تلوح في الأفق داعية إلى العودة إلى الأصول العربية، حيث حاول العديد من المنظرين المسرحين بدءا من مارون النقاش إلى غاية ظهور الجماعات المسرحية، العودة إلى الأشكال المسرحية التي عرفها الإنسان العربي ومارسها؛ نحو (الراوي- المداح- الحلقة)، وسعوا إلى توظيفها في كل من نصوصهم وعروضهم المسرحية بحكم أن هذه الإشكال قريبة من العقل العربي، ولكونها تحمل ميزات تمكنها من أن تكون منطلقا لمسرح عربي شكلا ومضمونا، وإن اختلفت طرائق هذا التوظيف بين الشكل والمضمون.

تعتبر جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب 1976 بقيادة عبد الكريم برشيد من بين أهم الجماعات التي سعت إلى التنظير لهذه الظاهرة المسرحية ونادت بضرورة العودة إلى الطقوس الاحتفالية التي مارسها الإنسان العربي والتي عبرت عن همومه وآلامه، كما اهتمت الاحتفالية بالأشكال التي توحي بالفرجة وكل ما يرتبط بالبعد الاحتفالي، محاولة إيجاد مسرح عربي يبحث عن الهوية العربية ويختلف عن الآخر ويتفرد بميزات تنبع من الواقع والذات المحلية ومن التراث واللغة العربيتين، وهذا فإن المسرح المراد حسب هذه الجماعة هو ذلك الذي يحقق للشعب هويته مع بقائه متمتعا بحس عالمي متفتحا عن الآخر.

ومن هذا المنطلق عنونت الدراسة بـــ: "تجربة عبد الكريم برشيد في المسرح الاحتفالي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" نموذجا، ومن هنا لابد من طرح الإشكالية التالية:

-هل استطاعت الاحتفالية من خلال دعوتها إلى العودة إلى الطقوس الاحتفالية بناء صيغة مسرحية مغايرة شكلا و مضمونا؟ وكان لزاما إعطاء بعض الاسئلة التي يمكن الاجابة عليها

في متن هذا البحث:

-كيف تجلت عناصر الاحتفال في مسرحيات برشيد؟ وما هي المصادر التي استقى منها مسرحياته؟ وهل حقق مسرحه المطلوب في إرساء قواعد تميزه عن المسارح الأخرى؟ وما هي الخصائص التي امتاز بها عن غيره سواء في الشكل والمضمون؟

للإجابة على هذه الفرضيات قسم البحث هذا إلى، مدخل وفصلين، أولهما نظري والآخر تطبيقي، بالإضافة إلى مقدمة وخاتمة.

يهتم المدخل بـــ: دراسة المصطلحات الاحتفالية والفرجة درسنا مصطلح الاحتفالية و الطقس الاحتفالي عند اليونان ،و وظائف الاحتفال، إضافة إلى دراستنا لمصطلح الفرجة ووظائفها وأنواعها بحكم أن الاحتفال هو الذي يتحقق فيه الفرجة باعتبارها نسقا من العلامات التي تقدم للمشاهدة.

أما الفصل الأول: فعنونته بالمسرح الاحتفالي في المغرب الظهور والنشأة حيث نسعى من خلال هذا الفصل إلى تبيان أهم الأسس النظرية التي قام عليها الفكر الاحتفالي ورواد المسرح الاحتفالي إضافة إلى محاولة تبيان المظاهر الاحتفالية التي يقوم عليها مسرح برشيد باعتباره رائد ومؤسس هذه الجماعة المسرحية.

وخصص الفصل الثاني لدراسة مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح رغبة في استجلاء المظاهر الاحتفالية في هذا النص الاحتفالي من خلال قراءتنا التحليلية للمسرحية ،وكذا العناصر القاعدية، والبنائية التي قام عليها هذا النص.

وجاءت الخاتمة كخلاصة بحث لأهم النتائج التي قام عليها الفكر الاحتفالي والتي بينتها نصوص الكاتب عبد الكريم برشيد.

وسنعتمد في دراستنا آليات المنهج الوصفي رغبة في كشف ووصف الاحتفالية في مسرح برشيد لما يقدمه هذا المنهج من قدرة على تعدد الدلالات والكلمات اللغوية التي يحفل بها مسرح برشيد وكذا المنهج التحليلي لكشف وتحليل مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح.

ولعل ما جعلني أختار موضوع تجربة "عبد الكريم برشيد" في المسرح الاحتفالي: قلة الدراسات في مجال الاحتفالية في الجامعة الجزائرية دفعنا إلى البحث في هذا المجال،كما يعتبر دارسو المغرب الأقصى السباقين في تناول الموضوع.

2- يعتبر البحث في الاحتفالية من الدراسات النقدية التي تفتح مجال المسرح عن جماليات الكتابة المسرحية التي تسعى إلى الإدهاش و إحداث خلخلة معرفية لدى المتلقي وهذا النوع من الدراسة لا يزال في بدايته و يطرح أمام الباحث رؤى مغرية تدفعه لإعادة النظر في جماليات الكتابة المسرحي

3-والسبب في اختيار مدونة المغربي "عبد الكريم برشيد" بالذات كونه الأب الروحي للاحتفالية وعقلها المدبر، حيث يعد توجهه الاحتفالي الساعي لجعل المسرح قريبا من الوجدان العربي.

4- اخترت من بين مسرحياته نصه"ابن الرومي في مدن الصفيح" لقلة مسرحياته الموجودة في الجزائر،إضافة إلى ذالك تميز النص وغناه بالجوانب الاحتفالية .

كأي باحث أكاديمي اعترضتني أثناء بحثي هذا مجموعة من الصعوبات لعل أهمها حداثة الموضوع من جهة و قلة الدراسات التطبيقية التي تتناول مسرح "عبد الكريم برشيد"و فقر مكتبة الجامعة من الكتب الخاصة بموضوع بحثنا.

ويبقى هذا البحث دراسة منفتحة انفتاح الحفل الذي لا ينتهي على دراسات أخرى للإضافة.

المدخل

تعريف مصطلح الاحتفال

الطقس الاحتفالي عند اليونان

وظائف الاحتفال

تعريف مصطلح الفرجة

وظائف الفرجة

انواع الفرجة المغربية

دراسة المصطلحات الإحتفالية:

سعى المسرح الغربي منذ القديم إلى العودة للأصول الإحتفالية إلى المسرح علما أن جذور المسرح إحتفالية الأصل، قد نشأت مع بدايات المسرح اليوناني الذي كان يقدم فرجته الإحتفاليةالدينيةلمباركة الإلهديونيزوس .

و قد ترسخت هذه المحاولاتإلى أن أصبحت في القرن العشرين طريقا واضح المعالم ؛ نادى من خلاله أصحابه بضرورة البحث عن صيغ جديدة للمسرح،تمثلت في العودة إلى جذور الاحتفالية، لتنظير الظاهرة المسرحيةو قد اتضح ذلك مع الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو الذي طالب بعودة الحفل ، فطالب بالحفل الجماعي و إعطاء ما لم يعطه المسرح أي المشاركة الجماعية في الحفل الجماعي[1] و قد ترددإسم هذا الفيلسوف في كثير من التنظيرات الاحتفالية.

اتضح ذلك بصفة جلية من خلال محاولات الفرنسي أنطوانآرتو الذي يعتبر من أهم المخرجين الذين نادوا بضرورة العودة إلى الطقوس الاحتفاليةلخلق مسرح جديد، فهذا المخرج المنظر و الممثل قد بشر من خلال كتابه (المسرح و قرينه) بمسرح مغاير ؛ مسرح طقوسي سحري فقد سعى إلى "المطالبة بمسرح يتخذ صفة الاحتفال السحري بل الصوفي "[2]كما نادى المخرج الفرنسي جان فيلار "الذي أخرج المسرح من علبته إلى الهواء الطلق و الذي أعاد للمسرح وظيفته المنسية ، و جعل منها إحتفالا يقام من أجل الأعداد الكبيرة "[3] إلى إنشاء المسرح في الساحات العمومية و الكنائس و المنازل و هذا للخروج عن العلبة الإيطالية المؤلوفة.

ومن بين المسرحين الذين اعتبروا الحفل جوهر المسرح وحاولوا ردّ المسرح إلى حقيقته وجوهره النقي أمثال أدولف أبيا، كوردج كريج، جاك كوبو وسفوبولد و مايرهولد، حيث أعادو

---

[1] ينظر، عبد الكريم برشيد، حدود الكائن و الممكن، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1 ،1985 ص،164

[2] أنطونان أرتو، المسرح و قرينه، تر، د سامية أسعد،دار النهضة العربية،ص160.

[3] م ،ن، ص87.

إحياء الحفل، كما أحسوا أن المسرح – من خلال رجوعه حفلا– له دور كبير كوسيلة للتواصل بين أفراد المجتمع.

كمايمثل الباحث الفرنسي ألفريد سيمون أهم من بحث في المسرح و الاحتفال و ذلك من خلال كتابه (العلامات والأحلام)[1]،كما دعم جيرزي غروتوفسكي نداء العودة إلى الطقوس الإحتفالية لخلق مسرح جديد حيث سعى هؤلاء المسرحين من مخرجين ومنظرين إلى الارتكاز على الطقس الإحتفالي أساسا للتنظير المسرح.

ظهر الأمر نفسه في المسرح العربي إذ ظهر مفهوم الإحتفال و الإحتفالية في مرحلة الستينات ، مع جماعة المسرح الإحتفالي بزعامة عبد الكريم برشيد مؤسس الإحتفاليةوواضع أسسها سنة (1978)[2]، حيث سعى برشيد من خلال مسرحه الإحتفالي إلى الربط بين الإحتفال و الحفلة (la fête) ، إنهم يخرجون في هذا العيد عن المألوف و يكسرون ضوابط القيود الإجتماعية، و السياسية المفروضة عليهم .

– إذن المسرح الإحتفالي بنوعيه الغربي و العربي أخذ أشكالا و صيغا متعددة يمكن أن نصنفها إلى فئتين :

الفئة الأولى : " شكلية إهتمت بشكل الإحتفال جعلت المشهد المسرحي في قالب إحتفالي يطغى عليه الطابع القدسي للإحتفال معتمدة في تحقيق ذلك العودة إلى شكل المسرح القديم من خلال جمع عدة مسرحيات لكاتب في عرض واحد أو من خلال تقديم عروض طويلة زمنيا كما كان في الماضي ، أو بإستخدام أماكن مسرحية جديدة ترمز للطابع القدسي كالكنائس و القصور

[1] ينظر،عبد الكريم برشيد،حدود الكائن و الممكن،م س،ص166

[2] ينظر، عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد(المسرح في المغرب)، مطبعة المجلس الوطني للاعلام، أبوظبي، ط1 2009،ص46.

"[1].كما تعتمد على أساليب إخراجية كإستعمال الرموز و الأعراف و جعلها تطغى على عناصر العرض الأخرى رغبة منها في تحويل نصوصها إلى عروض طقسية يطغى عليها الجانب الفرجوي .

"غير أن جوهر الطقس عند هذه الجماعة بقي غائبا بحكم أنها إستعارت من الطقس الإحتفالي شكله فقط دونما الاحتفالية بجوهرية الطقس ووظائفه، وغايتها في ذلك إحداث عنصر الإدهاش والفرجة التي تشد المتلقي أو المتخرج عموما يمكن القول إنّ الإهتمام بالجانب الشكلي في دراسة الفنون جميعها "[2] في هذه الحالاتيبقى جوهر الطقس غائبا لأن ما يستعار منه هو الشكل فقط من أجلإدهاش المتفرج .

الفئة الثانية : موضوعاتية حيث تشمل العروض التي تقوم على مبدأ القدسية ، و تأخذ من الطقوس و الأشكال المسرحية القديمة و من الحفلات الدينية شكلها و مضمونها و جوهر العلاقة التي تخلق لدى المشارك في الإحتفال أو الطقس و التي تصل به إلى حالة من الإستغراق و الإنغماس التام مع الحفل و الطقس المقام[3] و حتى نفهم دعوات أصحاب هذا التوجه الإحتفالي ؛ كان لابد من معرفة معنى الإحتفال بحكم أن هذا المصطلح مرتبطا بالمسرح الإحتفالي.

قبل أن نقدم مفهوما عاما للإحتفال نتوقف أولا عند دلالاته اللغوية في الثقافة العربية و الغربية، ثم ننتقل بعدها إلى تحديد ماهية هذا المصطلح :

أولا –**الإحتفال (cérémonie)**:

عند العرب :

"لغة:ضمت مادة حفل في لسان العرب عدة معان أهمها :

---

[1] ريمة بوشايب، مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية و صناعة الفرجة، مسرحية ياليلياعيننموحا، رسالة ماجستير،اشراف الدكتورة نظيرة الكتر، جامعة عنابة، الجزائر،2009،ص11.

[2] ريمة بوشايب، مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية و صناعة الفرجة، م س،ص11.

[3] ينظر،ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ط1997،1،ص5-6.

الحفل : إجتماع الماء في محفله ، حفل الماء حفلا و حفولا

ومحفل الماء : مجتمعه ، و حفل اللبن في الضرع إحتفل: إجتمع

واحتفل : الوادي بالسيل : إمتلأ

وروي عند الأعراب قال الحفال : الجمع العظيم

وحفل القوم : يحفلون حفلا و إحتفلواإجتمعوا و إحتشدو و عند حفل من الناس : جمع

والتحفل : التزين

واحتفل الطريق : وضح"[1]

من خلال هذه التعريفات اللغوية يتضح لنا أن كلمة -الإحتفال- يمكن أن تختزل في دلالتين : (الإجتماع والتزين) فالأصل في الإحتفال هو التجمع والإجتماع ، فلا يمكن أن نتصور إحتفالا بدون جمع من الناس يقيمون هذا الإحتفال و يشاركون فيه ، فالإحتفاليكون عادة مناسبة سارة يتزين من خلالها المحتفلون بملابسهم و المكان المقام فيه الحفل .

الإحتفال عند الغرب : نجد كلمة إحتفال(cérémonie) مأخوذة من اللغة " اللاتينية التي تعني الصفة المقدسة و الإحتفال هو فعل على درجة من الوقار و الجدية يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية بأعياد الميلاد و الزواج أو السياسة كالإجتماعاتالإنتخابيةأو الوطنية كالأعياد القومية، أو الرياضية كالألعاب الأولمبية و عروض التشجيع الفرق الرياضية "[2]

[1] ابن منظور،لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي،دار لسان العرب، بيروت،مادة(ح..ف.ل).بيروت،لبنان،ط 1994،1

[2] ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي،م.س،ص3.

أما مصطلح إحتفال في المعجم الفرنسي le petit Larousse يعني " الإحتفالي هو :كل ما ينتسب إلى العيد حيث يكون هنالك مشاركة جماعية"[1].

- من خلال التعريف اللغوي للإحتفال يتضح لنا أن ما يمكن ملاحظته : هو تركيز الغرب على قدسية الإحتفال ، بحكم أنه ظهر أول مرةعلى شرف الآلهة فكان بذلك فعلا دينيا مقدسا ، و مناسبة عظيمة للمحتفلين . لتتنوع فيما بعد أشكال الإحتفال و تخرج عن إطارها الديني لتصبح هنالك إحتفالات : سياسية و إجتماعية و رياضية.

- و هذا يعني أن هناك تشابه في دلالات الإحتفال عند كل من العرب و الغرب و هو إشتراكاتها في عنصر المشاركة و التزيين التي تكون في الإحتفال .

إصطلاحا : يعرف باتريس بافيس الإحتفال بقوله " قد ننسى في بعض الأوقات أن الإحتفال هو الشكل الوصفي للعيد ، ففي أثينا كانت الإحتفالات بالإله ديونيزوس تقام كل عام في أيام معلومة، حيث توجد التسلية و المرح ، والإلتقاء و قد حافظ الإحتفال في ذلك الوقت على الكثير من قدسيته و خاصيته الإستثنائية عكس ما نراه اليومحيث أفرغ من محتواه و المعنى القدسي للإحتفال "[2].

من خلال التعريف الإصطلاحي للإحتفال نرى أن باتريس بافيس يؤكد على قدسية الإحتفال ، حيث يرى في الأخير أن الميزة التي كانت تتمتع بها الإحتفالات الدينية الديونيزية التي تقوم على عنصر التقديس قد تغيرت اليوم و بقيت بعض ملامحها الدالة عليها .

الطقس الإحتفالي عند اليونان :

[1]Le petit Larousse illustré 21 de Montparnasse : paris,p459.
[2]Patrice pavice : dictionnaire du théatre,préface,anneubersfeld, édition revue et corrigée, paris,2002,p139.

عرف تاريخ اليونان القديم بتعدد الآلهة و إختلافها حيث كانوا يقدسونها و يمجدونها و يقيمون لها الحفلات الدينية " و قد إختاروا لإظهار ما يسرهم و يحزنهم من حياة هذه الآلهة ، و هؤلاء الأبطال ، طريقة لتمثيل بقطع غنائية مؤثرة تروي قصصهم و تفصل جليل أعمالهم و حقيرها "[1]

كانت البدايات الأولى للتمثيل مع عبادة الإله"أبولوو ديميترا و ديونيزوسغير ان عبادة الاله ديونيزوسكانت أكثر تأثيرا على تطور المسرحية لأن حياة هذا الإله كانت مليئة بالأزمات المحزنة و الحوادث السارة "فكانت أعياد ديونيزوس إذن أعمق الأعياد الدينية أثرا في الوجدان و التفكير بل كانت أعمقها جميعا ، فلا غرابة أن ينسب إليها أكبر قسط من الفضل في تمهيد الطريق أمام المسرح الإغريقي و إعداد النفوس لتذوقه ، ان يعتبر فاتحة هامة لتراجيدات العصر الأتيكي"[2] .

وتعتبر حفلات الساتير* من أكثر الحفلات التي كانت تقام في أعياد ديونيزوس تعد من أهم و أكثر الحفلات تأثيرا في ظهور التمثيل ، و إعتبرها أرسطو من الأسباب المباشرة في نشأة التراجيديا الإغريقية فكان الشاعر يرتجل قصته للإله ديونيزوس بصوت غنائي يتحدث عن بطولاته و المخاطر التي واجهته مستعينا بملامح وجهه و حركات جسمه و تغيير صوته حسب ما يفرضه الإحتفال محاولا في ذلك التأثير في الجمهور ، و من هنا ظهرت إحدى عناصر التمثيل و هي :محاكاة أبطال القصة فكان الشاعر يضم معه فرقة غنائية بمثابة الجوقة التي تردد بعض الأغاني التي تعبر عن الحزن و الأسى. و كانوا يرتدون جلد الماعز في حفلات ديونيزوسليظهروا بمظهر الساتوري– أي إتباع الآلهة " و كان هذا الديثرامب في مبدأ نشأته ساذجا. مضطرب التكوين غير منتظم إلى أن أدخل عليه (أريون) كثيرا من وجوه الضبط و الإصطلاح و التهذيب و أخضع

[1] علي عبد الواحد الوافي، أدب اليوناني القديم و دلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعية،دار المعارف ،مصر ،1960،ص132.

[2] علي عبد الواحد الوافي، أدب اليوناني القديم و دلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعية م.س.ص،136.

*الساتير:هم اصناف الهة لهم قرنان صغيران و سيقان كسوق الماعز ووجه و قامة كوجه الانسان وقامة،يحملون بايديهم في الغالب مزمازا واحيانا،كاسا و عصا يتعلق بطرفها مرة صنوبر،ويلتف حولها غصن من الكروم الاعتاب،انظر:سهيل عثمان و عبد الرزاق الاصفر معجم الاساطير اليونانية و الرومانية،ص70

جميع ما يشمل عليه من أصوات و رقصات و حركات لقوانين فنية دقيقة و أحاطها بالتناسق الموسيقي "[1]

و إستعملت درجات مدبح (ديونيزوس) لما إستقرت الجوقة كمسرح تقام فوقه الأغاني التي تمجد الآلهة ، فكان للطقوس التي تقام في الحفلات الديونيزية صدى مؤثرا في النفوس بفضل التجديدات التي أدخلها أريون" فحين كانت تمثل الملاهي و تقام الاحتفالات بأعياد ديونيزوس تنتقل عدوى الفرح و المرح الصائب من المسرح إلى الجمهور الذي يشارك في العرض فيصبح جزءا لا يتجزء منه يضحك الناس و يرقصون و يشربون الخمر ثم يجوبون الطرقات صاخبين مرحين معتزين ببواعث الخصب و يمر الشعب بنشوة دينية يستبيحون فيها كل شيء و يتحللون من كل القيود"[2]

يتضح لنا مما سبق أن الإحتفال دعوة للتطهير و للتنفيس و مشاركة وجدانية تتلاشى فيها كل القيود و تخرق كل المحظورات ، فتميزت أغلب الإحتفالات بخرق القوانين و نشوء الفوضى تتبعها لحظة هدوء و إتزان الذي يعبر عن العالم الجديد ، فالإحتفال يخرق النظام و يزعزعه و أثناء عملية الهدم و البناء و الإستعادة و الإسترجاع تتجسد وظائف الإحتفال.

وظائف الإحتفال :

تعددت وظائف الإحتفال من مجتمع إلى آخر و يمكن جمعها في النقاط التالية:

1- يختلف الإحتفال مع الحياة اليومية لأنه مناسبة للإرتباط بالمقدس و لإستعادة الزمن الماضي.

[1] علي عبد الواحد الوافي، الادب اليوناني القديم و دلالاته عقائد اليونان و نظامهم الاجتماعي،م.س،ص138.

[2] محمد عزام،وجوه الماس، البنية الجذرية في مسرح علي عقلة عرسان،منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق،سوريا،1994 ص27.

2-يعد الإحتفالإنتقال منظم و تعليقا للمحرم في حدود القيم و الأعراف الإجتماعية كما هو شأن الأعياد الديونيزية ، التي يكون فيها كل أنواع الفرح و الصخب و التجاوزات المباحة في مثل هذه الأعياد و الإحتفالات

3- تكون في الإحتفال مجموعة من القيود التي تتحكم في المجتمع كالدين و السياسة و جميع الإكراهات كالموت و الجنس و ذلك عبر جواز الفرجة المتمثلة في الحق في التمتع بالإحتفال و الكذب الصادق عبر الرسائل التي يمررها المحتفلون في الطقوس الإحتفالية[1].

4-هدف الإحتفالهو الخروج المؤقت من الزمن الواقعي التي تعمه الفوضى إلى زمن مؤقت يسوده الهدوء و الإستقرار و النظام.

5-تختفي في الإحتفالالإختلافات التي تفصل بين الناس ، حيث تذهب تلك الفروق بين أفراد المجتمع " فيصبح السيد عبدا و العبد سيدا و تجلس العامة على موائد الملوك و السادة ...."[2]

وهذا ما نلاحظه بصفة خاصة في الإحتفالات و الطقوس العربية مثل " إحتفال سلطان الطلبة " الذي يستغني عنه الملك عن كرسيه ليجلس مكانه شخص من بين الناس هدفه ان يعتلي العرش و يسر الحكم .

6-الإحتفال وسيلة يحملها المجتمع في أحشائه يهدف للتدمير و الهدم " إن ما يفجره الإحتفال هو ذلك التطلع القوي لهدم الذي تجهد السلطة نفسها إلى التحكم في سيرورته و الحد من تدفقه"[3].

---

[1] ينظر،ربمةبوشايب، مسرح عبد الكريم برشيد، بين الاحتفالية وصناعة الفرجة،م.س،ص20.

[2] عبد الواحد بن ياسر، حدود و أشكال الفرجة التقليدية، منشورات كلية الأداب و العلوم الانسانية،تيطوان، ط1، 2002 ص42.

[3] م.ن، ص42.

7-تتغير في الإحتفال ، المدينة إلى مكان آخريتمظهر بشكل غريب بنغمات و إيماءاتورقص فيصبح جسم خليط بالمدنس و المقدس .

كان الإحتفال بوظائفه المتعددة و المتغيرة من تطهير و خرق لقوانين إجتماعية و سياسية و دينية دعوة لإنشاء عالم مغاير و خلق فن جديد سمي بالمسرح.

إن"الإحتفال هو اللحظة الأرحب التي تتحقق فيها الفرحة بإعتبارها نسقا من الحركات الدالة التي تقدم للمشاهدة ."[1]

من هذا المنطلق يمكننا القول أن الإحتفال يحتوي الفرجة فالإحتفال بما يتضمنهمن طقوسو ممارسات يشارك في صنع الفرجة.

الفرجة: (spéctacle)

1-عند العرب :

لغة:"الفرج الخلل بين شيئين و الفرجة كالفرج

و قبل الفرجة : الخصاصة بين شيئين

و الفرج: إنكشاف الكرب و ذهاب الغم"[2]

فالفرجة هي الإنفراج و عكسها التأزم كما تعني الظهور و البروز.

2-عند الغرب:

[1] ماري إلياس و حنان قصاب، المعجم المسرحي، م.س، ص32.

[2] ابن منظور، لسان العرب،تقديم عبد الاله لعلايلي،مادة (ف.ر.ج) .

كلمة فرجة "spéctacle" من "الفعل اللاتيني "spectar"بمعنى نظر و شاهد اي انها مرتبطة بما هو مرئي "[1]

من خلال التعريفين السابقين للفرجة يتضح لنا أن المفهوم العربي للفرجة إرتكز بالدرجة الأولى على زوال الهم و الإنفراج أما عند الغرب فقد إرتكز على النظر و المشاهدة .

إصطلاحا :إختلف الدارسون في تحليلهم لمفهوم الفرجة فمنهم من عدها ظاهرة ما قبل المسرحية و ذلك ما أكده باتريس بافيس في قوله "يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الظواهر و الطقوس الإحتفالية كالرقص و الغناء و الموسيقى و المسرح و التعبد والصرع و هي تنطوي على عناصر مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس و شخصيات إنسانية ، حيوانية ، نباتات و أدوات ، و كذا ما نقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس او زمن كوني أو أسطوري"[2] .

من هنا يتبين لنا ان تحقيق الفرجة لا يتم إلا من خلال إبراز مجموعة من المظاهر المتصلة بأشكال الإحتفال بحيث تحقق حينإجتماعها الجانب الفرجوي الذي يساعد في فعله المرسل بصفته صانع الإحتفال و المحتفل بوصفه مستقبل الإحتفال و صانع الفرجة معا.

وظائف الفرجة: هناك للفرجة وظائف متعددة هي:

الوظيفة الإنفعالية: الإنفعال المتلقي مع صانع الفرجة

الوظيفة التأثيرية:تأثير صانع الفرجة في المتلقي مما يجعله في حالة إنغماس

الوظيفة تتجسد بعد حالة الإنغماس التي تحدث بين المتلقي[3] و صانع الفرجة حيث يصبح المتلقي عنصرا مشاركا في إحداث الفرجة .

---

[1] ماري الياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،م س،ص32

[2]Patrice parvis : dictionnaire du théâtre, préface,annecebersfeld, p150.

[3]ينظر،ربمة بوشايب، مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية و صناعة الفرجة ،م.س،ص25.

أنواع الفرجة المغربية : لقد عرف المغرب مثله مثل باقي الأقطار العربية المسرح و مارسه قبل أن يحمله إليه الغرب حيث وجدت العديد من الأشكال الفرجوية من حلقة و بساط و سلطان الطلبة فلا نرى أي "غرابة أن يكون المسرح المغربي من أوائل المسارح التي سارعت في إعتماد الطقوس الإحتفالية في عملية التأصيل لأن علاقته بهذه الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى".[1]

من أبرز هذه الأشكال الفرجوية التي إستعملها المسرحيون المغاربة في نصوصهم المسرحية نجد :

أ-الحلقة : أخذت الحلقة هذا الإسم من شكلها الهندسي الذي يكون على شكل دائرة مغلقة يتوسطها صاحب أو أصحاب الحلقة الذي يكون عادة في فن الحكاية و الإيماءة و الألعاب البهلوانية ، فأهم ميزات الحلقة هو إعتمادها على اللغة الشفوية المنطوقة في إتصالها مع المتفرج فيكون هذا الأخير إما مشاهدا أو عنصرا مشاركا في الحلقة .فيمكن للحلقة أن يكون وقتها طويل أو قصير فهي تقوم على الإدهاش و الإثارة و المشاركة فتصبح " فضاء خصب للفعل المسرحي حيث لعبت دورا مهما في مجال المسرح المغربي إبان القرون الوسطى ثم انفردت كفضاء مسرحي ثم عادت إلى الوجود في نهاية الخمسينيات لا لتوحيد رؤية المتفرجين بل لتوحيد مشاركتهم"[2] في الطقس الذي ينتمون فيه عاطفيا

ب-البساط : يعرف البساط في المغرب العربي منذ القدم و يحدد النقاد و دارسي المسرح تاريخه إلى القرن الثامن عشر ميلادي ، فيتكون البساط من فرقة مسرحية تشبه فرق السرك ، حيث تقدم حفلاتها في الأسواق و الساحات العمومية و القرى، فهو فرصة للكشف عن عيوب المجتمع و فضح الممارسات المشبوهة ، فيبدأ الحفل بأن يقوم المناد بدعوة الناس ليحضروا و يجلسوا

[1] محمد غباشي، الطقوس الاحتفالية في المسرح المغاربي،منتدى مسرحيون، السنة الثانية،على الرابط الالكتروني www.masraheon.com

[2] حسن المنيعي،ابحات في المسرح المغربي،منشورات الزمن،ط1،2001،ص24

على الأرض على شكل حلقات و يبدأ الفنان بمد البساط على الأرض[1] و منه جاء إشتقاق الإسم نعرفه أنه فن أتاح لفريق البساط أن يطلع الملوك على شكوى الشعب الذين يشكون منه فهو فنا ينطلق من الشعب و يوجه للشعب فكان فرجة مزدوجة الهدف : فالهدف الأول هو التسلية و الترفيه و الثاني كشف عيوب المجتمع.

ج-سلطان الطلبة : ظهر هذا الفن الفرجوي في النصف الثاني من القرن السابع عشر إلى وقت تولى مولاي الرشيد سلطة المغرب ، فإعتبرإحتفالا موسمي تكريما للطلبة مكافأة الطلبة على مساندتهم كما كافئهم بنزهة معه إلى الوادي فإحتفظ طلبته جامعة القيروان بهذه الذكرى و أعادوإحياءهاكل سنة حيث تحول الأمر بعدها إلى عبيد شعبي حقيقي مستمر لمدة أسبوع إلى أن توقفت هذه الإحتفالات و أصبحت تتم على شكل عمل مسرحي و تعتمد على نص مسرحي مكتوب[2]. إذن، فإن معظم الأشكال الفرجوية قامت على عنصر المشاركة و التواصل المباشر مع الجمهور.

[1] ينظر،أحمد صقر، توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي،مركز الاسكندرية للكتاب،الاسكندرية،ط1 ،1998 ،ص51.
[2] ينظر، م ن،ص61

الفصل الأول:المسرح الاحتفالي في المغرب الظهور و النشاة

المبحث الاول:المسرح الاحتفالي و

رواده

المبحث الثاني:المسرح الاحتفالي عند برشيد

1_ تأسيس خطاب مسرحي أصيل:

إن أهم الدوافع التي أدت بأغلبية المسرحيين العرب إلى الرجوع للتراث الشعبي ، هو تخليص المسرح العربي من الشكل الغربي الذي ظل لسنوات طويلة أسيرا له ، مما أدى إلى تحريك الإهتمام بإيجاد صيغ مسرحية جديدة تخرج المسرح العربي من التبعية الإبداعية التي هو فيها مما دعى إلى التجديد و التأصيل عبر البحث في الهوية العربية، و رفض قوالب الفكر الغربي .

فقد ظهرت البدايات الأولى للتأصيل المسرحي مع مارون النقاش* و أبو خليل القباني** ويعقوب صنوع***غير أن البداية الحقيقية بدأت حين تفطن منظروا المسرح إلى أن " المسرح القائم يحمل ثوبا أوروبيا منذ نشأته مما جعل الحياة الثقافية التي يعيشها المواطن العربي خارج مركزها بعيدا عن عقل ووجدان الأمة العربية و بإعتبار أن المسرح يلعب دورا في تكريس الهوية العربية [1]." فإعتبر التراث أكثر الأشكال تعبيرا عن روح المجتمع العربي و عن حقيقته.

إتخذت أغلبية محاولات المبدعين العرب و تجاربهم طريقا واحدا و هو العودة إلى التراث الشعبي من أجل التدقيق في صيغه و قوالبه و البحث عن شكل يناسب المسرح العربي ، وقد وجد المسرحيين في " التراث العربي تاريخه و حكاياته الشعبية و أساطيره مادة تبنى الموضوع المناسب لهذه المحاولة و رافق ذلك تمرد على الشكل الأرسطي أو الشكل التقليدي لبناء العرض المسرحي و تجلى هذا التمرد في إستخدام أشكال عربية محلية كالحلقة و البساطة و القهوة و أشكال مجالس السمر العربية "[2]فقد أدى الإشتغال على التراث إكتساء النص المسرحي جمالية جديدة بفضل

---

*مارون النقاش : مؤسس فن التمثيل العربي : تعد مسرحية البخيل أولى مسرحياته عرضها سنة 1847 و قد إقتبسها من مسرحية البخيل لموليير ، من أهم مسرحياته : الشيخ الجاهل1849،أبو الحسن المغفل 1849 .

**أبو الخليل القباني : أب المسرح الغنائي (1832- 1901) لاقى صدا عنيفا في بلدة سوريا ، حيث أمر السلطان بغلق مسرحه الذي أحرق فيما بعد ، إتجه إلى مصر حيث لاقى هناك نجاحا ، من أهم مسرحياته : هارون الرشيد ، عنترة بن الشداد .

***يعقوب صنوع : عرف بأبي النظارة (1839 – 1912) أنشأ مسرحا للتمثيل في القاهرة 1870 ، ألف و ترجم و إقتبس ما يزيد عن ثلاثين مسرحية مجملها بالعامية : آنسة الموضة ، الطن و الحرية .

[1]محمد السيد غالب : أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي ووثائقه : قراءات في المسارات من نهايات التاسع فني نهايات القرن العشرين مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي الدورة الثامنة عشر 2006/09/11 ، ص13.

[2]فرحان بلبل : مراجعات في المسرح العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) 2002، ص 107.

التوظيفات المختلفة للأشكال المسرحية كمسرح السامر و مسرح الحكواتي و المسرح الإحتفالي و البساط .

تعددت مستويات التنظير لدعوات التأصيل لمسرح عربي جديد:

صاحب المحاولات و التطبيقات التي قام بها المسرحيون العرب في التجريب التراثي لأشكال و مضامين و ظواهر الموروث الشعبي العربي ، صاحبتها في نفس الوقت أفكار نظرية سعت لوضع قواعد لهذه الأشكال و القوالب الفنية ، تساعد المبدع المسرحي على إستلهام هذا التراث بوعي على أساس قوانين فنية و تقنية تراعي سمات كل شكل و كل ظاهرة مسرحية.

جاءت البدايات الأولى لعملية التنظير للمسرح العربي مع إطلاق يوسف إدريس لمقالاته الثلاث المعنونة (نحو مسرح مصري) الذي ظهر عام 1964،و نظرا للمقاربة التي طرحها يوسف إدريس في تصوره للشكل المسرحي المناسب للمسرح العربي بصفة عامة ، أصبح الكتاب فيما بعد يحمل عنوان (نحو مسرح عربي) طالب من خلاله بوجوب ابتداع شكل عربي بديل للقالب الأرسطي التقليدي مؤكدا ضرورة الرجوع للموروث الشعبي و هو ما دفع إلى " استخدام مسرح السامر وسيلة لخلق مسرح مصري لا يعتمد على صيغة المسرح المستورد من الغرب بل يقوم على الشكل المسرحي كما تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير الشعب المصري في الريف و المدن و الذي يصفه يوسف إدريس انه حفل مسرحي،و الذي أراد تحقيقه بشكل واضح و جلي في مسرحية الفرافير"[1].كانت دعوة يوسف إدريس في كتابه التنظيري إلى تأصيل المسرح المصري و العربي بشكل عام، من خلال استلهام شخصية السامر و توظيفها في المسرح المصري ، لأنها شكلا من أشكال المسرحية التي عاشت في المجتمع منذ القديم ." و لهذا الغرض حث يوسف إدريس

[1] عبد الرحمان بن زيدان : قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الإمتداد ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، ط1 1992 ، ص 173.

المسرحيين العرب بشكل عام للعودة إلى هذه الشخصية لمسرحية العريقة و القيام بتوظيفها في المسرح لتعبر عن قضايا المجتمع العربي".[1]

إن دعوة يوسف إدريس للتعامل مع التراث الشعبي و محاولته الرائدة في " الفرافير" أثارت ضجة كبيرة في الأوساط المسرحية بين مؤيد و معارض ، لكن تلك الدعوة لاقت إقبالا عند المسرحيين المهتمين بتأصيل مسرحنا العربي .

أما توفيق الحكيم فدعا من خلال كتابه (قالبنا المسرحي) الذي ظهر سنة 1967 إلى تجريب أشكال التراث الشعبي من خلال اعتماده صيغ ألمقلداتي و الراوي و الحكواتي و المداح و غيرها و استثمارها في المسرح العربي باعتبارها تمثل التراث العربي و تعبر عن الهوية و الخصوصية العربية يقول الحكيم في هذا الشأن " هل يمكن أن نخرج عن نطاق القالب العالمي و أن تستحدث قالبا و شكلا مسرحيا من داخل أرضنا و باطن تراثنا"[2] فالحكيم خلق تقليدا في المسرح العربي الحديث و المعاصر يجرب من خلاله كل الأشكال المسرح الغربي و الشرقي .

أما بالنسبة لعلي الراعي فقد أسهم بدوره في التأصيل للمسرح في كتابه (الكوميديا المرتجلة) 1967 دعا من خلاله إلى " خلق مسرح مرتجل يهتم بلغة العرض التي يشترك الكل في إبداعها و عرضها بشكل ارتجالي بدل النص المكتوب سلفا ، و لكي تتشكل هذه الصيغة المسرحية يجب أن يكون العرض شاملا تتدرج فيه الدراما بالرقص و الغناء و الموسيقى ، عرض يرضى عنه الجمهور في مشاركة تلغي ثنائية الممثل المتفرج بدون تكلف و افتعال"[3] فالارتجال هو السمة الجمهورية لإعطاء الحرية الكاملة للمثل ليعبر عن أفكاره و أحاسيسه و مشاعره و إبداء آرائه حول مختلف القضايا و المواقف التي تصادفه في واقعه الاجتماعي يقول الراعي عن هذه النظرية "و كخطوة في

---

[1] سنوسي شريط ، الموروث الشعبي و ظاهرة تأصيل المسرح العربي ، مجلة فضاءات المسرح عن مخبر أرشفة المسرح الجزائري ، جامعة وهران ، مكتبة الرشاد للطبع و النشر ، ص 111

[2] توفيق الحكيم : قالبنا المسرحي، دار مصر للطباعة ، 1988 ، ص 13.

[3] عبد الرحمان بن زيدان : قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الإمتداد ، م . س . ص 100.

سبيل البحث عن شكل مسرحي قريب من روحنا أقدم هذه الدراسة لصيغة مسرحية لم أجدها مذكورة في كتب دارسينا أو على لسان فنانينا إلا مشبعة بالازدراء أو الاستنكار أو في ـ القليل ـ الإستخفاق ، تلك هي صيغة المسرح المرتجل كما عرفناه في مصر في السنوات العشرين الأولى من هذا القرن"[1] .

فعلي الراعي إتخذ من الإرتجال نظرية فكرية و فنية لأجل تأصيل المسرح العربي فالمسرح المرتجل عنده يمنح فرصة للفنان كي يتحول إلى فنان خالق ، كما يتميز بالبساطة في قبوله التمثيل في أقل الأماكن تجهيزا و بأقل التكاليف .

أما سعد الله ونوس فاعتبر نقطة تحول في التنظير المسرحي العربي من خلال الكتاب الذي أصدره تحت عنوان بيانات المسرح عربي جديد رفض استخدام الأشكال التراثية استخداما سطحيا " فقد تكون أشكال الفرجة الشعبية مجرد حلية شكلية ،و هي بذاتها ليست ضمانة لأي أصالة ، إن ما يؤصل المسرح هو قوله و كيفية هذا القول و في سياق هذه العملية المركبة يمكن أن نستفيد من تاريخنا و أشكال فرجتنا كعناصر في البنية العضوية للعمل لا مجرد تزيينات ملزوقة على العمل[2] "

فإعتمد في بياناته لمسرح عربي جديد فكرة خلق مسرح جماهيري للطبقات الكادحة من الشعب فدعى إلى الربط الصلة بين المنصة (الخشبة) و الصالة (قاعة الجمهور) فإعتمد على فكرة هدم الجدار الرابع الذي يفصل بين المسرح و الممثل أو الجمهور فالمسرح عند ونوس هو المسرح الحقيقي الذي ينسجم مع البيئة العربية لأنه يعبر عن أصالتها و عمقها الفكري و الحضاري ، فهو يختلف كل الإختلاف عن المسرح الغربي الذي هو صورة الأوروبي في فكرة و مظهره الإجتماعي و السياسي

و الثقافي.

---

[1] علي الراعي : مسرح الشعب (الكوميديا المرتجلة ، فنون الكوميديا ، مدح الدم و الدموع) ، الهيئة المصرية العامة للكتاب 2006 ص 23.

[2] سعد الله ونوس ، الأعمال الكاملة ، دار الأهالي للطباعة و النشر و التوزيع ، دمشق 1996 ، ج3 ، ص91.

أما علي عقلة عرسان فنجده يدعو من خلال كتابه التنظيري (الظواهر المسرحية عند العرب) إلى ضرورة الرجوع إلى التراث الشعبي العربي و التنقيب في ظواهره القديمة و أشكاله الاحتفالية مما يساعد على خلق قوالب و أشكال مسرحية عربية خالصة فيقول عرسان :" الإنسان العربي له شخصيته و هويته و حضارته و معتقداته و بيئته الإقتصادية و الجغرافية كما له واقعه السياسي الخاص ، و مشكلاته مما يجعله متميزا بين الأقوام على سطح الكرة الأرضية "[1] .

كان عرسان يبحث في التراث الشعبي بغية إيجاد صيغ تراثية شعبية قابلة لفعل التمسرح فوجد القصاصين و أصحاب الحكاية فأهل المقامات و حلقات الذكر الصوتية و الإحتفالات الجماهيرية مثل:إحتفال المولد النبوي ، عاشوراء فوجدت هذه الظواهر التي تحمل قابلية التطور مع الأطر المسرحية المتعارف عليها يقول عرسان :"النمادج التي أدى فيها معطيات و مقومات مسرحية ، منها ما يمكن إستلهامه و الإستفادة منه في الوصول ليس إلى تأصيل للمسرح العربي الحديث و التراث و الموروث و تحقيق تواصل معه فقط ، بل إلى تحقيق خصوصة في البنية المسرحية الدرامية و في أسلوب التوصل فإحداث التفاعل مع الناس أي في أسلوب الفرجة أيضا [2]" .

وجد عرسان في هذه الأشكال و المظاهر الإحتفالية العربية مادة مسرحية يمكن الرجوع إليها في تشكيل نصوص مسرحية تعكس هوية و ثقافة المجتمع العربي كاملها .أهمية تأسيس و تاصيل هذا المسرح .

تعد هذه الدعوات الفردية بكونها جاءت كدعوات جماعية برزت في كل قطر العربي فكانت جماعة المسرح الإحتفالي بالمغرب (1976) ، و فرقة الحكواتي لبنان (1977) و جماعة الفوانيس الأردنية (1984) و جماعة السرداق المصرية.

[1] علي عقلة عرسان : سياسة في المسرح ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) 1978 ، ص 25 .

[2] علي عقلة عرسان : وقفات مع المسرح العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق سوريا ، 1996 ، ص 231-232.

لقد نادت هذه التنظيرات و البيانات المتعددة التي ظهرت في مراحل زمنية مختلفة و التي إرتبطت في تمظهرها بظروف كل قطر من أقطار الوطن العربي إلى ضرورة الإستقلال المسرحي و الخروج عن دائرة التبعية الغربية ، فكان هدف هذه الجماعات " هو إيجاد مسرح يغير و يتغير و ذلك داخل مجتمع منفتح يقبل التغيير و التغير و التعدد ، كما يقبل التنوع في الإجتهادات و الإضافات النوعية بنظريات تحث على توسيع الأفق الوجداني و الثقافي للمتلقي العربي[1]".

لقد أغنت هذه التنظيرات على اختلاف أشكالها و تباين أسسها ساحة المسرح العربي بتجريب أكثر الموروثات الشعبية و الظواهر المسرحية المعروفة في التراث العربي ، كالقرقوز و السامر ، الحكواتي و الحلقة و المداح " فكانت هذه الأشكال و الظواهر هي الدعامة الرئيسية التي إرتكز عليها جل المسرحيين العرب في عملهم التأصيلي للمسرح العربي فإستطاعوا بذلك تحقيق غايتهم الفكرية و الفنية و الجمالية و المتمثلة في تشكيل مسرح عربي أصيل مستمد من البيئة العربية شكلا و مضمونا[2]"

لقد حاول المؤصلون المسرحيون أفرادا كانوا أم جماعات على اختلاف رؤاهم و توجهاتهم إيجاد قالب عربي أصيل بديلا عن القالب الغربي الذي لازم المسرح العربي لفترة طويلةو الذي جعل هذا الفن بعيدا عن الواقع العربي بدلا أن يكون قريبا منه ، الأمر الذي جعل المؤصلين يعودون إلى الأشكال الفرجوية التي مارسها العربي و إن إختلفوا في كيفية توظيفهم لها ، وتعد جماعة المسرح الاحتفالي من أكثر الفرق المسرحية التي نادت بضرورة الاحتفال على الأشكال الفر جوية و توظيفها في النص و العرض المسرحي الاحتفالي .

الخطاب الإحتفالي : المصطلح و الخصائص :

[1] عبد الرحمان بن زيدان ، قضايا التنظير للمسرح العربي ، م.س.ص203 .

[2] سنوسي شريط ، الموروث الشعبي ، م.س، ص 119.

بدأت عملية التأصيل في المغرب للمسرح العربي بمحاولة تجاوز الشكل المسرحي الأرسطي ، و للعودة إلى الأشكال التراثية لتبحث فيها عن الصيغة الملائمة لمكونات الإنسان المغربي الحضارية ، فوجد المثقف المغربي في تراثه المدون و الشفوي ما يسد حاجياته الفنية المسرحية ، فالمغرب عرف كثيرا من الظواهر التي قامت مقام المسرح الأرسطي فعبر المغربي من خلالها على همومه و قضاياه و لعل أهم خطاب تعامل مع هذه الظاهرة بنوع من الجدية هو الاحتفالية .

تعتبر الإحتفالية مشروعا يهدف إلى تحقيق خطاب مسرحي تأصيلي حداثي قادر على إعادة الإعتبار للثقافة المغربية الإسلامية التي تحاول بعض القوالب الإستعمارية أن تطمس معالمها.

من هنا يمكننا ضبط المصطلحات، و توضيح حدودها و سياقاتها المعرفية و الجمالية ، سنركز على بعض الجوهرية التي هي عماد هذه النظرية:

ومن أهمها : الحفل أو الإحتفال و الإحتفالية ، ثم المسرح الإحتفالي .

الحفل أو الإحتفال

بداية نقر أن مصطلح الاحتفالية عرف كثيرا من الغموض بسبب بعض التأويلات التي قدمت، هذا ربما يفسر موجات النقد العنيفة التي انصبت على كل من ادعى الانضمام إلى جماعة المسرح الاحتفالي او روج لهذا المصطلح في إبداعاته او كتاباته النقدية أنذاك.

فنظرا لتلك التاويلات،خلط كثير من الدارسين بين الاحتفالية و المسرح الاحتفالي بالرغم من انهما شيئان مختلفان مع العلم ان البيان الرابع لجماعة المسرح الإحتفالي يوضح ذلك الإختلاف صراحة حين يقول :" شيء مؤكد أن الإحتفالية غير المسرح الإحتفالي ، و ذلك لأنها أعم و أشمل منه ، فهي الأصل و الكل ، أما المسرح الإحتفالي فهو الفرع و التجلي ، إنه فعالية فكرية و فنية تستند

على التصور الذي نحاول أن نشكله داخل منظومة فكرية مترابطة ليكون بذلك فلسفة: فلسفة ملتحمة بالإبداع و السلوك معا ، حتى تصبح فنا و أخلاقا في نفس الآن"[1]

أما بالنسبة لتسمية" حفل" فلم يكن الإتفاق حولها من قبيل الصدفة ، بل جاءت بعد إستقراء الدراسات التي تناولت موضوع تأصيل المسرح العربي و بعدها " دراسات و أبحاث جادة ، وجد عبد الكريم برشيد أن كلمة إحتفال هي المصطلح الذي يلائم هذا الإرث الحضاري العربي الإسلامي ، خصوصا في مجال الإبداعات الشعبية ، كما أنه لا يتعارض مع الطقوس الشعبية التي عرفها الإنسان الغربي منذ حفلات ديونيزوس اليونانية ".[2]

هذا عن الأسباب البعيدة التي كانت وراء إختيار المصطلح ، أما عن الأسباب القريبة فيؤكد برشيد نفسه في مؤتمر المسرحيين العرب بطرابلس أن أكثر النقاد و المبدعين العرب قد إتفقوا على إعتبار المسرح تجمعا أو إحتفالا أو ديوانا ، فالطيب الصديقي مثلا إستخدم مصطلحي " الحفل " و " الديوان " في جل أعماله المسرحية و عز الدين المدني وظف مصطلح الديوان ، أما الطيب لعلج ففضل مصطلح الحفل ، أما يوسف إدريس فإستخدم كلمات التجمع و الحفل و السمر ، أما سعد الله و نوس فضل إسم السهرة ، فكل هذه التسميات لها معنى واحد ، وتتفق كلها مع مصطلح واحد و هو الحفل ، ومن هنا إختارت جماعة المسرح الإحتفالي مصطلح الإحتفال أو الحفل[3] ، لأن الإحتفال في نظرنا هو الشكل التقليدي التي تولدت عنه كل الفنون الأخرى من رقص و موسيقى و شعر و غناء و رسم و ما إلى ذلك .

و يبدو هذا المصطلح غير بعيد عن الممارسات الإحتفالية التي كان الإغريق يمارسونها أثناء إحتفالات ديو نيزوس " يوم كان الحفل يجمع بين الطقس الديني،و التظاهرة الإجتماعية ، فيتم التعبير عن ذلك الحس الجماعي بشكل طقسي جماعي كذلك ن ولقد كان هذا الحفل وسيلة

[1] عبد الكريم برشيد ، المسرح الإحتفالي ، دار النشر و التوزيع و الإعلان ، مسراته ، ليبيا ، ط1 ، 1990 ، ص 38 .

[2] مصطفى رمضاني ، مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الإنجاز ، مطبعة تريفة بركان ، ط 1 ، 2007 ، ص 138 .

[3] -ينظر عبد الكريم برشيد ، المسرح العربي يبحث عن المسرح العربي العلم (المغربية) الملحق الثقافي ، ع 222، 1974 ، ص 3 .

تعبيرية درامية يتجرد عبرها الإنسان من همومه اليومية ، ليجسد نشوته و فرحته و هو يشكر الإله الخمر على ما أنعم به عليه من خيرات "[1].

و الملاحظ أن هذا الإحتفال كان له مصادره في الساحة العربية ، في العرب كانو يمارسون مجموعة من الطقوس الشعبية قبل مجيء الإسلام و التي شكلت مظهرا من مظاهر التعبير العفوي ، و ترسخت أكثر بوجود الأسواق و المواسم ، كانت عبارة عن تظاهرات يتجرد فيها الفرد من روتينية الأيام ، و لقد تعمقت هذه التظاهرات بعد مجيئ الإسلام ، مع الحركات الصوفية و الفرق الكلامية و الدينية و حلقات الرواة.

يبدو أن الحفل كان مصدر كثير من الفنون " لأنه يتوافر على الأداة التعبيرية الشاملة، لهذا رأت جماعة المسرح الإحتفالي أن العودة إليه إنما هي العودة إلى المصدر و الأصل ، و ليس مجرد عودة إلى ماضي قضى و إنتهى و بهذا يكون مفهوم الحفل مرتبطا بالجانب الحيوي لهذه التظاهرة"[2] كما يعتبر "تظاهرة حية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها و إستمراريتها و تجددها"[3].

تعتبر جماعة المسرح الإحتفالي أن الإحتفال تظاهرة إنسانية أزلية تعكس حقيقة الثقافة و الفكر . ففي الإحتفال يتحرر الفكر من القيود و المواصفات الإجتماعية.

كما ترى هذه الجماعة أن الحفل مصدر أساسي للإبداع المسرحي لذا إرتبط مصطلحا الإحتفالية و المسرح الإحتفالي بمصطلح الإحتفال نفسه .

الإحتفالية :

[1] مصطفى رمضاني ، عبد الكريم برشيد و أسئلة المسرح الإحتفالي ، المسرح المغربي المسالك و الوعود ، ندوة فكرية عقدتها الهيئة العربية للمسرح ضمن فعاليات المهرجان الوطني للمسرح ، مكناس ، المغرب ، ط1 ، 2013 ، ص 111 .

[2] مصطفى رمضاني،عبد الكريم برشيد و اسئلة المسرح الاحتفالي،م ، س، ص 112.

[3] عبد الكريم برشيد ، المسرح الإحتفالي ، م ، س ، ص 90 .

يرى الكاتب الإحتفالي محمد أديب السلاوي " أن مصطلح الإحتفالية يرتبط تاريخيا بعلم عادات الشعوب العربية . لأن الفنون التي تطبع بطابع الإحتفال في التراث العربي موزعة بين فنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ العصور القديمة و بين فنون حملتها إلى الذاكرة العربية سلسلة الفتوحات الإسلامية إلى إفريقيا و آسيا و أوروبا "[1]

أما عبد الكريم برشيد فيعرفها بأنها " ظاهرة فكرية و فنية و إجتماعية، أفرزها واقع تاريخي يسعى إلى قتل العناصر الحيوية في الإنسان ، و تجريد الحياة من مقوماتها الأساسية إنها إذن إبن شرعي للواقع ، و ذلك لأن لها جذورا عميقة تشدها إلى التربة و تربطها بالمناخ الحضاري العام و بالجغرافية الثقافية و السياسية للواقع المعاصر"[2] و يضيف أيضا أنها ظاهرة كانت دائما موجودة و لكن الجديد فيها مع هذه الجماعة هي وظيفتها الجديدة و اهدافها الجديدة ايضا فهي "محاولة جادة لإعطاء أجوبة جديدة لأسئلة قديمة ، أسئلة و أجوبة ينطلق أساسا من إحداث تغيير جذري في مفهوم المسرح ووظيفته و لغته و أدواته التقنية المختلفة "[3] لأنها " تخضع كل شيء للشك و التساؤل و تحليل المركبات لإعادة تركيبها من جديد "[4]

نفهم من هذه التصريحات أن الإحتفالية ظاهرة عامة لا ترتبط بميدان المسرح فقط ، و إنما هي ظاهرة إجتماعية فنية يمكن أن يستفيد منها عالم الإجتماع و الأنتروبولوجيا ، كما يمكن أن يستفيد منها الشاعر و القصاص و المؤرخ و السياسي ، فهي ليست مجرد شكل إبداعي يملك تقنيات و قواعد فنية و لكنما هي تصور للحياة و الإنسان ، وتملك موقفا من السياسة و المجتمع و الأخلاق و التراث ، لأنها تشكل تصوراتها عبر المعاناة الواقعية إلاّ أنها ترفض أن تتحول إلى مدرسة أو مذهب له إتباع و طقوس جاهدة بالرغم من كونها جرفت أسماء و تجارب و أعطت بيانات فردية و جماعية و إبداعات جيدة ، فهي التعبير الحر التلقائي عن الحياة و هي في حالة الفعل و

[1] مسرح عبد الكريم برشيد و الإحتفالية ، الأقلام (العراقية) ، ع – 3 س 18 . ص 64 .
[2] المسرح الشعبي في المنظور الإحتفالي ، الملحق الثقافي لجريدة العلم ، ع 626 ، س 3 ، ص 5 .
[3] م ، ن ، ص 6 .
[4] م ، ن ، ص 7 .

الحركة لا في حالة السكون و الثبات " لهذا تلجأ إلى دراسته قضايا الناس ميدانا من خلال المواسم و الساحات و الأسواق و الحفلات الخاصة و العامة و التظاهرات الشعبية ، فالإلتحام بالناس ضرورة من أجل معرفتهم أكثر حتى يتسنى لها المساهمة في التغيير "[1].

و في كل ذلك تعتمد على مبدأ الشك ، فهي لا تؤمن بالمسلمات و البديهيات في الفكر و الفن و المجتمع ، لهذا تخضع كل شيء للمساءلة و المراجعة، كما أنها تعتبر ثورة على المألوف المبتذل الذي يفقد الإنسان إنسانية ليصبح آلة تحركها القيود الإجتماعية فالإنسان في نظرها يفقد وجهه الحقيقي داخل المجتمع ليعوضه بأقنعة تمثل الأدوار التي تمليها سلطة فوقية ، لأجل ذلك ، تتوسل بالإحتفال كي تعري الأقنعة و تخضع زيفها بعد أن تكشف عن الوجه الحقيقي للأشياء ، فالحفل وسيلة للتحرر من كل ألوان الزيف إذ "لا يمكن أن نحقق تحررنا إلا من خلال الإحتفال ، ففيه ترتفع الأقنعة ليظهر الإنسان الإنسان ،فنحصل بذلك على الجوهر الذي طمسته روتينية الأيام و ميكانيكيتها الآلية ، ففي الإحتفال تختفي الأقنعة المجتمعة و بإختفائها تتحرر الذوات من التخوف و من التمثيل الذي تعرفه كل يوم "[2].

الإحتفالية ثورة على التزييف الذي يعرفه المجتمع المعاصر ، لذلك تنص إلى إعادة الإعتبار لإنسانية الإنسان الذي فرضته عليه لعبة تمثيل أدوار لا تلائم تكوينه الفطري " فالحفل في نظر الإحتفالية هو نافذة النجاة من أخطبوط تعقيدات المجتمع و ريائه و الأصيل في الوقت الذي تتعمد فيه الحضارة الغربية على جعل المسرح وسيلة لتشويه تلك الحقيقة و مصادرة ما هو أصيل و فطري "[3]

إن الإحتفالية بهذا المعنى ثورة على الغربة الوجودية في هذا الصدد يرى ألفريد سيمون أن الإحتفال يعكس الحقيقة كما هي أو يحافظ على الجوهري التي يعيشها الإنسان داخل المجتمع الآلي المعقد " و قد يسدد موقفها هذا بعيدا عن واقعنا المغربي و العربي لأنه لم يدخل بعد مرحلة الآلية و الغربة

---

[1] مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز،م.س.ص64.

[2] عبد الكريم برشيد، ألف باء الواقعية الاحتفالية في المسرح، الثقافة الجديدة، ع7 ،س2 ،ربيع 1977 ،ص 175 .

[3] مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز، م.س ص65 .

الوجودية و الحقيقة لأن المجتمع ليس في حاجة إلى التعقيد الآلي ليعيش غربة وجودّية فحينما تنعدم الديمقراطية و تصبح إنسانية الإنسان مصادرة فإنه يدخل زمن الغربة و القمع لهذا فليس غريبا أن يعيش الإنسان العربي هذه مادام يعيش حصارا قاسيا فرض عليه من خارج ذاته حتى حول حياته إلى منفى إضطراري فقتل فيه صفاءه و فطرته "[1]

فثورة الإحتفالية إذن هي التي تخول لها أن تكون فلسفة التحدّي و الصراع : التحدي للواقع اليومي بروتينيته و زيفه و تناقضاته ، و الصراع ضد كل من شأنه أن يطمس هوية الإنسان و حريته ، فهي دراما يموت فيها كل ما هو ساكن و آني " ففي الإحتفال يتأكد حضور الإنسان مع الآخر ليحركه و يعمل على إعادة الإعتبار له .و هذه العملية لا تحتاج إلاّ المشاركة في الحفل بالجسد الحي و الفاعل"[2]

و هكذا نخلص إلى القول أن الإحتفالية ظاهرة فنية إجتماعية ، تعتمد على الأشكال الشعبية التراثية لدراسة الإنسان و قضاياه من خلال الحفل حتى تتم عمليتا الإفادة و الإمتاع ، و أهم خاصية فيها هي التواصل الحي و المتبادل بين المبدع و المتلقي و قد وجدت التربة الخصبة في المجال الدرامي ، لأن المسرح يعتمد على الحلركة و الصراع ، و بذلك عمدت جماعة المسرح الإحتفالي إلى التنظير للمسرح العربي المستقبلي إنطلاقا من المفهوم الإحتفالي .

المسرح الإحتفالي :

يعرف عبد الكريم برشيد المسرح بأنه " حفل و إحتفال و مهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس ، إنه عيد جماعي ، لذلك إرتبط بالساحات و الأسواق و المواسم ،فحيثما إجتمع الناس كان هناك مسرح ، و الحفل في أصله موعد شامل يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد و عندما نوحد

[1] م ن،ص66.

[2] مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز، م.س ، ص66

أماكن وجودنا ، نوحد زمن اللقاء و موضعه ، نكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد ، هذا الذي يحمل إسم جمهور "[1]

واضح إذن من هذا التعريف أن المسرح في المفهوم الإحتفالي ينطلق من أساس إعتبار الحفل مصدرا لكل أشكال التعبير . وواضح أيضا أن برشيد ينطلق في هذا التعريف من بداية التجربة المسرحية في اليونان ، حيث كان اليونانيون يقيمون حفلات ديونيزوس ليصبح الحفل تظاهرة إجتماعية و فنية يشارك فيها الفنان و المتفرج ، كما ينطلق من التظاهرات الشعبية التي مارسها الإنسان العربي في مختلف المناسبات ، فيكون العنصر البشري هو أهم ما يميز هذا النوع من المسرح ، مادام الإحتفال يقيمه الإنسان للإنسان و ليس للآلهة كما كان عند اليونان قديما .

أما غاية هذا المسرح فتكمن في البحث عن الجوهر و المشترك و الإنساني عبر إحداث"إنقلاب جذري ، إبتداءا من التمثيل و النص و الإخراج و المعمار المسرحي و المؤسسة"[2] لهذا فإن الفرجة المسرحية " تسمى عند الجماعة الإحتفالية بالحفل المسرحي بدلا من العرض "[3] لأن الحفل يفيد معنى للمشاركة في الفعل ، أما العرض فيوحي بالطابع التجاري الإستهلاكي الذي يقتضي ثنائية العرض و الطلب الإنتاج و الإستهلاك فلا يمكن للجمهور أن يشارك في الحفل المسرحي إذا لم يكن ما يقدمه المبدعون قريبا من همومه و قضاياه الملحة ، أو على الأقل يجد لديه إستجابة ما .

يلح أنصار المسرح الإحتفالي الإحتفالي على ضرورة التعبير الجماعي عن القضايا الجماعية لأن للغة المسرحية الإحتفالية ستصبح هي لغة الشعب المتعددة الأدوات ، فهي ليست لغة الكلام فقط ، و إنما هي لغة الرسم و الرقص و الغناء و الإثارة و الديكور و غيرها من الأدوات الوظيفية التي تحقق التواصل في شموليته[4].

---

[1] جماعة المسرح الاحتفالي، بيان المسرح الاحتفالي، الملحق الثقافي، جريدة العلم، ع 310 ،س7 ص06.

[2] عبد الكريم برشيد، المسرح الاحتفالي،م س،ص24 .

[3] عبد الكريم برشيد،اغلب المسرح العربي الراهن استهلاكي،دراسات عربية لبنانية،ع7،س15،ص134

[4] ينظر،مصطفى رمضاني، مسرح عبد الكريم برشيد، التصور و الانجاز،م.س،ص 74 .

إن ما يميز المسرح الإحتفالي هو شموليته اللغة ، ثم إلحاحه على الجوهري و الأساسي في الفعل الدرامي ، فهو مسرح متعدد في لغته ووظائفه و أساليبه التعبيرية لأنه " مسرح يحتوي كل المسارح الأخرى ، و لا يمكن أن تحتويه المسارح الأخرى "[1]بمعنى أنه مسرح غير خاص بالمسرحيين فقط إنما هو إبداع مفتوح على القصاصين و الراقصين و المؤرخين و التشكيليين و الأديار و العلماء لأنه مسرح يحتضن كل الفنون و يستفيد من كل العلوم و " الأديار و العلماء لأنه مسرح يحتضن كل الفنون و يستفيد من كل العلوم و " يملك أكثر من سواه إمكانية تعرية الواقع و كشف الزيف عنه "[2].

إن طموح المسرح الإحتفالي الأسمى أن يكون إضافة فنية قابلة للتداول عالميا ، رغم أن منطلقة و هدفه الأقرب هو البحث عن صيغة أصيلة و متميزة للمسرح العربي " فهو مسرح يسعى إلى الرجوع لروح المسرح الذي يتحقق فيه التواصل بين الإنسان ، مادام المسرح السائد قد إهتم بالقشور و تخلى عن الجواهر بينما صار صناعة تتطلب الإتقان ، بالرغم من أن المسرح الحق في جوهره حوار يقام على أسس شعبية"[3].

يعتبر مفهوم المسرح الإحتفالي مليئ بالمفارقات العجيبة و الإنسان يقوم فيه بأدوار مختلفة نتيجة الوظائف التي يمليها عليه المجتمع ، لذا يسعى دائما لتعرية هذه الأدوار كي يعيد للإنسان فطرة جوهره

فالإبداع المسرحي في المفهوم الإحتفالي إذن يعمل على تحريك فضول المتلق و دفعه للتساؤل حول مفارقة الواقع " وعبر هذه التساؤلات يدخل هنا المتلقي مرحلة البحث عن الحلول و فك تلك المفارقات ، و بذلك يكون عضوا فاعلا مشاركا في كشف الزيف ، أي زيف كيفما كان :

[1] عبد الكريم برشيد، المسرح المغربي مشروع قائم في المستقبل، الملحق الثقافي لجريدة العلم، ع554 ،س12 ،1981 ص05.
[2] عبد الكريم برشيد، جيم دال الواقعية الاحتفالية، الملحق الثقافي لجريدة العلم، ع418 ،س5 ،1977 ص08.
[3] مصطفى رمضاني، عبد الكريم برشيد و أسئلة المسرح الاحتفالي م.س ص115.

إجتماعيا أو خلقيا أو سياسيا أو إقتصاديا أو فكريا "[1]فالإنقلاب الذي يتوخاه المسرح الإحتفالي هو إنقلاب يمس كل القوالب الجامدة و الهياكل المهترئة على جميع المستويات. يوظف المسرح الإحتفالي.

(الأشكال شعبية قومية لأنها من إنتاج هذا الجمهور الشعبي الذي يعتبر المرجع الأساسي في المسرح الإحتفالي ، فالإنسان هو جوهر العملية الإبداعية " و لا وجود للمسرح بدون العنصر البشري إذ يمكن إلغاء النص و الإخراج و المستويات السيتوغرافية لكن لا يمكن إلغاء الإنسان المحتفل لأنه العنصر الفاعل و الأساسي الحفل "[2] فالإنسان المحتفل في العرف الإحتفالي يعتبر وحدة حية مركبة ، لهذا يخاطب فيه المسرح الإحتفالي أحاسيسه و ذهنه معا و هذه العملية تتم عبر عملية التحدي و الإدهاش .

يعتبر المسرح الإحتفالي ثورة على مسرح المؤلف أو المخرج لأنه يسعى لأنه ليكون مسرح الحياة في تحررها من أجل خلق مجتمع حر يملك فيه كل إنسان مسرحه الخاص .

"فهو يرفض أن يسمي المسرحيات بهذا الإسم ، لذلك يستعمل إسم " إحتفال مسرحي " أو ديوان مسرحي و يرفض تسمية الفصول أو المشاهد أو اللقطات.

أو اللوحات لأنها تسميات توحي بالسكون و الجمود في حين أن المسرح الإحتفالي مسرح الحركة و التجدد ، فبدلا من الفصول أو المشاهد ، يستعملون الإحتفاليون مصطلح " أنفاس " مثل الكائن البشري فالجمهور يحيا حتى تتم عملية التلاحم التفاعل"[3] ، إذ يمكننا أن نلخص أن المسرح الإحتفالي له أسسه المعرفية و الجمالية و الفكرية فهو مسرح شعبي يعتمد على المخزون التراثي في الحضارة العربية الإسلامية ليستمد منها الصيغة المسرحية الكفيلة بخلق المسرح العربي الأصيل و

[1] م.ن،ص76.

[2] مصطفى رمضاني، عبد الكريم برشيد و أسئلة المسرح الاحتفالي م.س ص78 .

[3] م.ن،ص78

المتميز ، كما انه من الناحية المعرفية المسرح يتناول قضايا الناس بوسائل شعبية، فإن هذا المسرح يدخل حلبة الصراع ضد كل القوى المستغلة بإعتباره واجهة من واجهات النضال ووسيلة من وسائل الإنتاج الشعبي .

لهذا فإن المسرح الإحتفالي يعتبر مسرحا شعبيا لأنه لا ينفصل عن قضايا الواقع اليومي و لأنه يهتم برصد جوهر هذا الواقع.

جماعة المسرح الإحتفالي:

إرتبط البحث عن الهوية المسرحية الأصيلة داخل الإرث الحضاري ، فكان من الضروري البحث عن صيغة مسرحية تستجيب لمكونات الإنسان العربي منها أصحاب التنظيرات أفراد كانوا أم جماعات مسرحية إلى إيجاد خصوصيات يتميز بها المسرح العربي .

و قد توزعت هذه الجهود في مختلف الأقطار العربية ، خاصة المغرب حيث عرفت مرحلة السبعينات ظهور محاولات و إتجاهات مختلفة أهمها :

جماعة المسرح الإحتفالي ، و المسرح الثالث أو المسرح الفقير مع المسكين الصغير ، و مسرح النقد و الشهادة لمحمد مسكين حيث جادلت هذه الإتجاهات على إختلاف مبادئها و أهدافها الدفع بالحركة المسرحية المغربية للأمام .

- و يعتبر المسرح الإحتفالي من أهم التوجهات المغربية بصفة خاصة و العربية بصفة عامة إذ لاقت إسقبالا واسعا في المغرب الأقصى و في العالم العربي الذي تأثر بدوره بالمنحنى الإحتفالي و دافع عنه

و يعود الأمر لعدة أسباب منها

تعدد نشاطاتها و فعالياتها سواء في الساحة المغربية أو العربية،تضم عددا كبيرا من كبار المخرجين : أحمد الطيب لعلج و عبد الكريم برشيد و الطيب الصديقي كما يحتوي على

عدد كبير من الفرق المسرحية و من النقاد و الباحثيين أمثال : عبد الرحمان بن زيدان و محمد أديب السلاوي[1] ، و تعتبر أسماء هؤلاء المخرجين و النقاد ضمن تلك الجماعة التي كان لها حضورها الوازن في الساحة المغربية و العربية.

"تعتمد على أسس فنية و فكرية تلقى القبول و الترحيب لدى العرب من حيث إعتمادها على التراث العربي و أشكال الإحتفالات الشعبية في إطار الثقافة العربية المتحررة من القيود المهيمنة الغربية "[2] فدعو إلى تأصيل المسرح العربي و تحريره من التبعية للنموذج الغربي بالعودة للتراث و توظيف أشكال ما قبل المسرحية .

تعتبر أول جماعة إنطلقت بالمستوى الفردي إلى المستوى الجماعي في تنظيم المسرح العربي.

هناك عدة أسباب لهذا التحول نذكر منها ، يقول برشيد " إن المسرح فن جماعي ، المعبر فيه جماعة ، و المخاطب جماعة ، و أدوات التعبير هي أدوات متعددة و متكاملة فيما بينها فلماذا لا يكون البحث جماعيا أيضا إن تكوين الجماعة هو التعامل الأصوب مع فن لا يمكن التعامل معه إلا في إطار الجماعة إن المسرح ليس علما واحدا إنما هو مجموعة من العلوم و الفنون من هنا تأتي مشروعية تكوين الجماعة "[3] .

فالمسرح يستلزم تكوين جماعة مختصة في تقنيات الإخراج و الديكور و الإنارة حتى يضمن نجاح العمل المسرحي .

بيانات المسرح الإحتفالي:

مرت الإحتفالية في مسار تطورها إلى البيانات الجماعية بثلاث مراحل أساسية هي:

أ-المرحلة الأولى : حضور الممارسة الإحتفالية و غياب التنظير الفكري :

---

[1] ينظر،مفيد الحوامدة،المسرح العربي و مشكلة التبعية مجلة عالم الفكر،ع3،اكتوبر نوفمبر،ديسمبر،1986،ص76

[2] مفيد الحوامدة،المسرح العربي و مشكلة التبعية ،م س،ص76

[3] محمد حمدان،حوار مع عبد الكريم برشيد،مجلة الموقف الادبي،اتحاد الكتاب العرب،دمشق،ع189،كانون الثاني1987،ص23

في منتصف ستينيات القرن الماضي و بالتحديد سنة 1964 حيث وضع طيب الصديقي المسرح الغربي موضوع شك وتساؤل ليتحول هذا التساؤل إلى منطق للبحث عن صيغة مسرحية تعبر عن المجتمع العربي، فكان إنشغال الصديقي بإنتاج مسرحيات مغربية خالصة من التاريخ الوطني و من التراث و الثقافة الشعبيين[1] ، فسعى إلى إيجاد مسرح عربي شكلا و مضمونا فوظف الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة من حلقة و بساط

ب-المرحلة الثانية : حضور التنظير الفكري :

تمثلت في البيان الأول الذي نشرها عبد الكريم برشيد في 1976 و أطلق عليه أهم بيان مسرح إحتفالي[2]ـ و تمثل المسرح بين الوجه و القناع ـ و تمثل في المسرح العربي الكائن هو أم غير كائن.

المرحلة الثالثة : هي مرحلة صدور البيان الأول لجماعة المسرح الإحتفالي :

إعتبر هذا البيان المحصلة النهائية بعد مرور ثلاث سنوات من إصدار عبد الكريم برشيد لبيانه الأول ، صدر لبيان الأول لجماعة المسرح الإحتفالي 25 مارس 1979 في إطار مهرجان الهواة العشرين الّذي إنعقد بمراكش حيث كان هذا البيان إعلانا عن ميلاد مسرح إحتفالي له رواده داخل و خارج المغرب .

دعى برشيد من خلاله " إلى ضرورة الخروج من الفوضى الفكرية التي شتت المسرح العربي و تصوراته و طموحاته و جعلته دائخا بين مجموعة من المدارس المسرحية التي تروج الثقافة الإستسلامية و الإديولوجية و التي تجعل الإنسان العربي بمعزل عن حركية التاريخ ..."[3]

[1] ينظر، مفيد الحوامدة،المسرح العربي و مشكلة التبعية،م س ص79

[2] ينظر، مفيد الحوامدة،المسرح العربي و مشكلة التبعية،م س ص79

[3] جماعة المسرح الاحتفالي،البيان الاول للمسرح الاحتفالي،مجلة الفنون،الرباط،نوفمبر1979،السنة السادسة، ع1،ص141

و كتاريخ لتجمع مجموعة من العاملين في حفل الإبداع تأليفا و تمثيلا و إخراجا و نقدا يصدر هذا البيان بمناسبة اليوم العالمي للمسرح الذي يؤرخ هذا الميلاد فكان عدد الموقعين عليه ستة أشخاص هم :

1-عبد الكريم برشيد :مؤلف و ناقد

2-الطيب الصديقي : مخرج و ممثل

3-عبد الرحمن بن زيدان: ناقد / مؤلف

4-عبد الوهاب عيديوية : مخرج

5-ثريا جبران : ممثلة[1]

-يعتبر البيان الأول الشامل لكل ما نظر له برشيد من قبل، حيث أعيد صياغته من قبل أعضاء الجماعة من خلالها عن بحثها الجديد الذي يسعى إلى كل ماهو جديد في النص و العرض المسرحي.

- أما الأعضاء الجدد في الإحتفالية كما جاءوا في نهاية البيان الثاني هم :

1-"محمد البلطيسي : مخرج

2-محمد عادل : مخرج و ممثل

3-سليم بنعمار : مخرج و ناقد

4_مصطفى سلمات :ممثل –مخرج

5-محمد أديب السلاوي : باحث مسرحي

[1] ينظر، عبد الكريم برشيد،المسرح الاحتفالي،م س،ص8

6-بوشني شكير : باحث مسرحي

7-قيسامي محمد : مؤلف مسرحي

8-رضوان اجدادو : مؤلف مسرحي و قصاص

9-عبد العزيز البغيل: باحث مسرحي

10-التهامي جناح : ممثل مسرحي

11-فريد بن مبارك : مخرج مسرحي و تلفزيوني"[1]

ومنذ ذلك الحين ، ما إنفكت الجماعة تصدر البيانات التي تلقي المزيد من الضوء على التجربة التي صارت لسان حال جماعة و لكن يظل عبد الكريم برشيد هو عقلها .

-"جاء بعدها البيان الثالث الذي نشر 1982 تحت توقيع و جاء فقط تحت إسم جماعة المسرح الإحتفالي أما آخر البيانات فكان البيان الثامن لجماعة المسرح الإحتفالي في 2002 تحت عنوان : بيان تازة للإحتفالية المتجددة"[2] .

كان هدف هذه البيانات التعريف بالنظرية الإحتفالية و شرح أسسها في مجال السينوغرافيا و الإخراج و تأليف النص المسرحي الإحتفالي و هذا ما يؤكد عليه الدكتور المنيعي في قوله: مما لا شك فيه أن الإحتفالية كانت أول نظرية في المغرب حاولت الإستجابة لضرورة التأصيل الظاهرة المسرحية و ذلك خلال بياناتها و كتاباتها التي تعلن عن النقلة الأصيلة في المسرح العربي عبر إثارة الأسئلة الصعبة المرتبطة بإشكالية و تبعيته للغرب[3].

[1] م ن،ص193

[2] ، عبد الكريم برشيد،المسرح الاحتفالي،م س م س،ص 200

[3] ينظر،حسن المنيعي،التاصيل في المسرح العربي من خلال حركية النص،النص الاحتفالي،نموذجا،مجلة الوحدة، ع95،94 ،اغسطس،1992،ص73

كما سمعت بيانات الإحتفالية إلى خلق مسرح عربي أصيل بعيدا عن القالب الغربي و في " تأسيس ثقافة مسرحية و مشروع كتابة جديدة لا تتقيد بالمعروف و المؤلوف و لا تحترم عمود المسرح التقليدي و لا تقدس اصنامه و اناجيله العتيقة"[1]

جاءت البيانات كثورة جديدة قائمة على مبدأ التجديد و التفكير لكسر القالب الأوروبي الروتيني و للتعبير عن الهوية العربية .

رواد المسرح الإحتفالي :

في المغرب الأقصى :

عرفنا سابقا أن الإحتفالية بدأت مع برشيد أبوها الروحي فهو أول من دشن رحلة التنظير سعيا منه لإيجاد مسرح أصيل ذو هوية عربية يعبر عن ثقافة الإنسان العربي و عن شخصيته حيث سعى في بيانه الأول إلى : " خلق مسرح إحتفالي جماعي يشارك فيه الجميع فإنطلق من العمل الفردي إلى الجماعي بعد بيانه الأول الذي يسعى فيه إلى العمل داخل الجماعة فإنطلق هذا الصوت المغرد من المغرب ليصل إلى كافة الأقطار الوطن العربي فحظيت هذه التجربة هناك بإستقبالا واسعا من طرف العقول التي تأثرت بالفكر الإحتفالي ودعت إليه"[2] . فتعدى ذلك إلى إصدار بيانات مشتركة مع هذه الفرق العربية التي تبنت المنهج الإحتفالي.

ومن أهم الأسماء التي كان لها دورا بارزا في إثراء الحفل الفكري الإحتفالي إخراجا و نقدا و تأليفا في المغرب نجد :

الطيب الصديقي :

[1] عبد الرحمن بن زيدان،قضايا التنظير للمسرح العربي،م س،ص289

[2] مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز،م س،ص17

يعتبر من السباقين إلى بلورت الإتجاه الإحتفالي في المسرح إذ أغناه بتجاربه التطبيقية الإخراجية حيث رفض الخشبة الإيطالية ، و خرج إلى القضاء المفتوح و الساحات العامة ، مبرزا أن المسرح فن شعبي إحتفالي و هذا ما يؤكد عليه عبد الواحد بن ياسر في قوله " هكذا يتجه الصديقي إلى الأشكال الفرجوية الشعبية القديمة في مقدمتها (الحلقة و البساط) و يكون أول من قدم التجسيد و التحقق الإبداعيين لمفاهيم الفرجة و الإحتفال المسرحيين "[1] .

فسعى الوجود مسرح مغربي أصيل تجسده الطقوس الدينية و الأشكال الفرجوية و الظواهر ذات السماة أو الأبعاد المسرحية و من أبرز مسرحياته التي جسد فيها رؤاه النظرية و التطبيقية نجد :

مقامات بديع الزمن الهمداني 1998 ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب 1979 الفيل و السراويل 1997 ، أبو حيان التوحيدي 2002 ، خلقنا لنتفاهم 1997 الشامات .

كما يعتبر مصطفى رمضاني من أهم و أكبر النقاد المغاربة الذين اهتمو بالمسرح نقدا و إبداعا ، كما يعتبر رائد النقد الإحتفالي له عدة دراسات و مقالات تتحدث عن المسرح الإحتفالي تدافع عنه و من أهم دراساته ، رسالة في الماجستير حول " قضايا المسرح الإحتفالي" أما في القراءات النقدية نجد كتابه :

مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الإنجاز و كذلك كتابه النقدي برشيد التصور و الإنجاز و كذلك كتابه النقدي " قضايا المسرح الإحتفالي " ، كما له عدة مسرحيات أهمها : بني قردون 2003 .

كما نجد رضوان إحدادو المؤلف المسرحي الذي سعى إلى ترسيخ الفكر الإحتفالي من خلال العديد من مسرحياته : الأرض و الزيتون1979 ، أهل المدينة ، الفاضلة 1979 ، البحث

[1] م ن، ،ص33

عن المتغيب 2001 الحفلة رقم 2003[1] .

أما في الوطن العربي : فقد كان للإحتفالية صدى كبير و كان من نتائج ذلك أن مجموعة كبيرة من النقاد و المبدعين العرب تقبلو هذا الإتجاه و باركوه و صادقو على بيانته هذا ما يؤكد التأثير الواسع الذي حظت به الإحتفالية في الوطن

و هذا ما أكده رمضاني في قوله " و يؤكد أنه بحذف الإحتفالية لن يبقى هناك وجود لمسرح حقيقي ، إذ ماهو المسرح العربي بدون الطيب الصديقي ، و عز الدين مدني ، و يوسف إدريس و سعد الله ونوس و غيرهم من المسرحيين الإحتفاليين "[2] .

إن كبار المنظرين و أهم الجماعات المسرحية في العالم العربي صادفت هذه التجربة .

ومن أهم رواد الإحتفالية في الوطن العربي نجد :

عزدين مدني : الكاتب المسرحي التونسي الذي قدم بحوث و دراسات نقدية و نظرية في الأدب و الفن ، كما كتب في الفن التشكيلي و فن العمارة ، كما أنجزت أطروحات حول أعماله الروائية و الإبداعية في كل من المغرب و تونس و بروكسل و السوربون كما ترجمت أعماله إلى عدة لغات في العالم منها الفرنسية و الإنجليزية و الألمانية ، و من أبرز أعماله المسرحية : مولاي السلطان الحفصي ، رحلة العلاج ، ديوان الزنج[3] .

أما إذا إنتقلنا إلى المشرق العربي فنجد أهم رائد إحتفالي عراقي هو :

قاسم محمد إذ اعتبر من أهم العاملين على إنتشارالإحتفالية في الوطن العربي و من المدافعين عن الفكر الإحتفالي ، حيث نادى بضرورة توظيف الأشكال الفرجوية التمثيلية الموجودة في بنية النص

[1] ينظر،ريمة بوشايب،مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية و صناعة الفرجة،مسرحية يا ليل يا عين نموذجا،م س،ص62

[2] مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز،م س،ص18

[3] ينظر،ريمة بوشايب،مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية و صناعة الفرجة،م س،ص63

العربي التراثي ، و التي توجد في أشكالها و مضامينها عناصر درامية تعطي للممثل طريقا جديدا لخلق مسرح عربي[1] يحمل في طياته مميزات و خصائص تابعة من جذور المجتمع العربي و يعبر عن هويته و أصالته كما يعالج هموم الإنسان العربي ومن بين أهم مسرحياته : بغداد الأول بين الجد و الجزل 1974 و رسالة الطير 1984.

.

-**مصادر الإحتفالية** : المصادر الإحتفالية التي إعتمد عليها برشيد فقد حددها ببلاد في كتابه التنظيري " حدود الكائن و الممكن في المسرح الإحتفال" وتتمثل هذه المراجع في :

الفكر الغربي و المتمثل في تأثره بالدعوات الغربية التي نادت بضرورة العودة إلى الأصل بالمسرح المتمثل في الإختفال بالآلهة ، حيث نادى بضرورة العودة إلى هذه الطقوس الإحتفالية و توظيفها في المسرح الحديث فقد تأثر برشيد ب " أنطونان آرتو " الذي طالب بتوظيف الأشكال الطقوسية الإحتفالية التي تجلت بصفة خاصة في المسرح الشرقي الذي تأثر به آرطو و نادى إلى ضرورة البحث في أشكاله خاصة في كتابه (" المسرح و قرينه " 1938 – théatre et son double)و هذا ما يؤكد برشيد في قوله " المرجع الثالث للإحتفالية يتمثل في الكتابات النظرية و الإبداعية لأنطونين آرتو"[2].

كما إستفاد برشيد كذلك من الإحتفالات العربية و الظواهر الشعبية الإسلامية كمسرح السامر و الحكواتي و المداح و القرقوز و خيال الظل و المقامات[3] ، متأثرة في ذلك بمختلف الدعوات التأصيلية المسرحية العربية و هذا ما يؤكده برشيد ،وقفت كثيرا عند دعوة علي الراعي إلى الكوميديا المرتجلة، و يوسف إدريس إلى السامر ، وتوفيق الحكيم إلى الراوي فوجدت أنّ هذه

[1] ينظر ،م ن،ص64

[2] عبد الكريم برشيد،حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي،م س،164

[3] ينظر،م ن164 -165

الدعوات بإختلاف ظاهرها إلا أنها تنتهي إلى حقيقة واحدة و هي المصدر الأول للإحتفال ، إن السامر أو الراوي و المداح هي مظاهر متعددة لشيء واحد ، إنها تعكس في حقيقتها جوهر الإحتفال لهذا لابدّ الرجوع إلى أصل الإحتفال الذي هو أساس الظاهرة الإجتماعيةبإختلاف أسمائها سواء كانت مسرح أو حلقة أو سوق أو قرقوز ، أو سامر[1] .

مما سبق نلاحظ أن الإحتفالية زاوجت بين دعوات الفكر الغربي في الرجوع إلى الطقوس الإحتفالية و دعوات المنظرين العرب الذين نادو لضرورة توظيف الأشكل الفرجوية الموجودة في بيئة العربي

التي تعبر عن مشاكله و همومه ، كما تعتبر عناصر درامية عملية تأصيل للمسرح.

_ المظاهر الإحتفالية في مسرحيات برشيد :

دراسة وصفية :

-يحتل مسرح عبد الكريم برشيد محطة إنسانية في خريطة المسرح العربي كونه الأب الروحي للإحتفالية و عقلها المدبر كما ذكرنا آنفا ، نظرا لإهتماماته المتنوعة

و عطاءاته المتميزة ، و تتوزع هذه الإهتمامات بين الإبداع و النقد و التنظير .

و إن كان هناك الكثير من المخرجين و الكتاب المسرحيين الذين جسدوا الإحتفالية في مسر حياتهم مثل : " الطيب الصديقي " الذي يعتبر أول من وظف الإتجاه الإحتفالي في مسرحياته فنجد في مسرحية " أبو بيان التوحيدي الذي جسد من خلالها جدلية المثقف و السلطة في قالب إحتفالي إعتمد على فن البساط و الراوي[2] فقد ساهم برشيد بإبداعه الجادة في إغناء الريبرتوار المغربي ، لأنه كتب ما يفوق الثلاثين مسرحية ، كما إهتم بالإخراج في بداية رحلته المسرحية ، كما سعى من خلال تجاربه المسرحية إلى التجريب و التقليب عن صيغة مسرحية عربية أصيلة تكون ثورة عن

[1] ينظر،سيد علي اسماعيل،اثر التراث في المسرح المصري المعاصر،دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة،مصر،2000،ص31

[2] ينظر ريمة بوشايب،مسرح عبد الكريم برشيد بين الاحتفالية و صناعة الفرجة،م س ،73

الصيغة الغربية الذي يعتبرها برشيد بعيدة عن واقع و حقيقة المسرح العربي ، فهو يرى أن تحقيق هذه الصيغة لا يمكنها أن تكون إلاّ من خلال الرجوع للذاكرة الشعبية الأصيلة التي تحتوي كل أنواع التعبير الإحتفالي فهو يعتبر التراث مصدر أساسي في الإبداع المسرحي ، فمجمل مسرحياته تحتوي على التراث ، و لم يقف التعامل مع التراث في مسرحه على أساس إستحضار الشخصيات أو الأحداث التاريخية ، بل سعى إلى توظيف الأشكال التعبيرية التي تحقق الصيغة المسرحية العربية الأصيلة .

إستفاد برشيد من الأبحاث التي نادت بضرورة تأصيل الفعل المسرحي العربي من خلال الرجوع إلى التراث ، إلا أن المصدر الأساسي الذي إعتمد عليه برشيد هي تلك الإحتفالات التي عرفها منذ طفولته " لقد قدر لعبد الكريم برشيد أن يكون إحتفاليا في مدينة بركان التي تعد مسقط رأسه ففي هذه المدينة تعرف إلى جملة من الأشكال التعبيرية الشعبية التي بصمت ذوقه و ذاكرته و ثقافته الأولى لتكون اهم الخلفيات المرجعية التي اتكأ عليها فيما بعد لكتابة نصوصه المسرحية أو للتنظير للإحتفالية"[1] كانت الحلقة الفضاء الذي ألهم برشيد الطفل أسرار الإحتفال الشعبي ، ففي الحلقة ، تعلم فن الإلقاء و الحكي و التعبير الجسدي و الغناء ، ويتحول برشيد على أثر هذا المصدر الشعبي في تكوينه الثقافي و الفني " كل الأيام في مدينة بركان جميلة و رائعة ، و لكن يوما واحدا أجمل منها كلها و الذي هو يوم الثلاثاء لأنه يوم السوق يوم التلاقي و الإحتفال و يوم المنشدين و الحكواتيين و المقلدين و يوم الألعاب السحرية و الرياضة "[2] ، فتعلم فن الحلقة بكل فرجاتها الشعبية ، وتعلم فن السيرك بشتى ألعابه البهلوانية و السحرية ، و بعد هذه المصادر التي كانت المنطلق الأساسي لتجربته المسرحية " تحضر السينما بإعتبارها المؤثر الواضح في تكوينه الفني فقد

[1] مصطفى رمضاني عبد الكريم برشيد و اسئلة المسرح الاحتفالي،م س،ص101

[2] عبد الكريم برشيـــد،غابة الاشارات،مطبعة تريفة،بركان،ط1999،1،ص24،25

كان برشيد الطفل يعشق السينما لحد الهوس و كان يواظب على مشاهدة الأفلام و يقلد ما شاهده بطريقته الخاصة "[1]

هذا ما أكده برشيد هو البحث في التراث العربي الإسلامي عن هذه الأشكال الإحتفالية ليستقرئ مكوناتها الدرامية ، فوجد أن التراث هو روح التأسيس لكونه ذاكرة العرب الحية و الأصيلة .

فبرشيد كان ساعيا دائما إلى إيجاد صيغة عربية مغايرة لما هو سائد ، كما نجد أن مسرحياته تمثل الجانب العلمي للإحتفالية كما يؤكد هو نفسه " ليست هي الأبحاث النظرية وحدها ، و إنما هي بالأساس تلك الأعمال المسرحية التي تعمل مضامين مغايرة التي لها لغتها المتميزة و أدواتها التعبيرية الخاصة"[2] ، أما في حديثنا عن مسرحيات برشيد نلاحظ أن معظمها تدخل في إطار المسرح الإحتفالي ما عدا مسرحية " موال البنادق التي تدخل في إطار المسرح الوثائقي بالرغم أنّهلم يتخل فيها عن التراث و التقنيات الإحتفالية كليا "[3]أما بخصوص التأليف الجماعي لبرشيد و أحمد العراقي و عبد السلام الحبيب في مسرحيته " العين و الخلخال " وظفوا فيها مجموعة من الأشكال التعبيرية الشعبية كالحلقة و المنادي و المقامات و الحكي ، بالرجوع للتراث العربي الأصيل من خلال توظيف شخصيتي قيس و ليلى.

-أما بالنسبة للمسرحيات الأخرى ، فكلها تعتمد على توظيف عنصر التراث من توظيف شخصيات و أحداث و كذلك بعض التقنيات و نظرا لكثرة مسرحيات برشيد فسنتطرق إلى بعض مسرحياته مركزين على أهم الجوانب الإحتفالية دون الغوص في تفاصيل الدراسة الوصفية المضمونية لهذه المسرحيات لأن الجانب التطبيقي من هذا هو البحث و المتمثل في مسرحية "إبن الروسي في مدن الصفيح " سنتطرق من خلاله إلى إستجلاء جمالية البناء الفني في المسرحية مركزين على توضيح المظاهر الإحتفالية للمسرحية .

---

[1] مصطفى رمضاني،عبد الكريم برشيد، و اسئلة المسرح الاحتفالي،م س،102

[2] عبد الكريم برشيد،اوراق من تجربتي المسرحية،الورقة الاولى،العلم الثقافي، ع606،السنة1982،12،ص15

[3] مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز،م س ،ص172

العنوان في نص برشيد :

إذا تطرقنا لأول مسرحية لبرشيد التي تعتبر من أوائل أعماله الإحتفالية و هي مسرحية " الزاوية " الذي يسعى فيها إلى هدم الخرافة السائدة في المجتمع العربي المغربي ، فوظف القصة المعروفة لدى الوسط الشعبي ألا و هي ميلودة الرمز لكن غير من القصة الأصلية ففي المسرحية تصبح ميلودة رمزا للأمة العربية التي فقدت أبناءها أثناء الحرب كما غير برشيد إسم الإبن من سعيد إلى البشير الذي ناضل من أجل الحرية و السلام ، فالمسرحية تنتقد الفكر الأسطوري الخرافي السائد في الوطن العربي[1] لأنها تختزل مجمل النماذج البشرية من مجنون و مجذوب و مشعوذ التي يتهافت عليه الناس لأخذ الرضا و البركة فيستغل ضعفهم " الخديم" لأخذ المال و بعدها لا يجدون سوى أكاذيب لخديم ، فيهدمون الزاوية و هنا يأتي ختام المسرحية في قول ميلودة التالي :

ميلودة : (و هي تضم المجموعة إلى صدرها) (بغيت نشوف الفيسان طالعة للسما نازلة ، أبغيت نشوف السواعد تبني طريق جديد ، بشرني به المجذوب " سواعد نحاس تبني و تعلي ، يدين أعشانا تحول و ترجع لحجر أبني ، ماشي يدين ممدودة تقول الله ، جيين عالي مشي حاني ، عيون نتبع بالتحدي ماشي ذليلة مقهورة .....[2]

كما وظف برشيد بعض الأشكال التعبيرية المخزونة في التراث الشعبي كالراوي و الحلقة والمجذوب و البراح ووظف شخصية المداح و أسلوبه الفني الشعبي .

-أما بالنسبة للشخصيات التي وظفها برشيد " كلها تأخذ موقها الإجتماعي من الطبقات الدنيا ، وتساهم في خلق صراع درامي حيوي ، فكل شخصية تحمل فكرا و رمزا يخدم الفكرة المحورية : أي نقد الفكر الخرافي ، ومن أجل هذا إستغل مجموعة من التقنيات الإحتفالية نحو تحطيم الجدار

[1] ينظر، مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز،م س ،ص134

[2] م ن،ص135

الرابع أو تجاوز الخشبة التقليدية قصد إشراك الجمهور في الحوار " [1]كان يسعى برشيد دائما " لخلق مسرح عربي إنطلاقا من توظيف التراث و معالجة الواقع العربي المعيشي القضايا المهمة كالخرافات و الأساطير ، فالخصائص الإحتفالية كلها ساعدت في خلق عرض مسرحي خاص لأن الخطاب المسرحي عند برشيد أصبح دعوة للإحتفال العقلي داعيا المتلقي إلى إستعمال عقله لحل المعادلات المركبة التي يطرحها النص ، كما إعتمد برشيد على عدة تقنيات ملحمية كالتغريب،كما كان يذكر الجمهور بأن ما يدور أمامهم ما هو سوى تمثيل ، يقوم الراوي بالتعليق فيما بعد .

أما مسرحية " سالف لونجة " فهي من أبرز مسرحيات برشيد الذي يكون بارزا فيها البعد الإحتفالي ، فأسطورة لونجة هي رمز الحرية ، و السلام ، فلونجة هي إمرأة جميلة أسرها الغول في مقصورة عالية حتى لا تلد لأن العراف قال بأنها ستلد طفل يحرر البشرية من العبودية ، فمنذ المشهد الأول ، يقدم برشيد تقنية مسرح داخل مسرح ، كما إعتمد على أسلوب الإرتجال[2] ، كما وظف الكثير من الشخصيات التراثية لتنتقل من الماضي إلى الحاضر : فيدخل آدم في حوار مباشر مع الجمهور :

الخامس : إسأل الجمهور تلقى أكثر من جواب

الشخص الأول : من وسط الجمهور نحن في القرن العشرين أعد النظر ،

آدم قد مضى .

آدم : (معجبا) قد مضى ؟

الشخص 1: يوم لم يكن في الأرض بشر .

[1] مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز،م س،ص135

[2] ينظر، م ن،ص138

الشخص 2 : (من مكان آخر وسط الجمهور مفترضا) لا : آدم لم يكن ، و إن يكن فهو قرد و ليس بشرا [1].

إلى جانب الشخصيات التراثية التي وضعها برشيد كالعلاج و المحبين بن علي و علي بن محمد ، وظف أشكالا شعبية أخرى كالرقصات الشعبية و التراتيل الصوفية ، إلى جانب الحلقة ، كما كسر وحدة المكان و الزمان ليصبح موضوع التحرر قضية تهم كل إنسان مت....في كل مكان و كل زمان.[2]

و لعل التراكم التراثي الذي وظفه برشيد في مسرحية بعكس الحقيقة رحلته نحو تأجيل المسرح الغربي لأن برشيد قلق بشأن الوضع الإنساني السائد لذا وظف الشخصيات التراثية الرمز التي تحمل القلق الإنساني بدءا من آدم إلى لونجة إلى فراكنشتاين إلى العلاج إلى علي و محمد .

و من الحكاية الشعبية إستلهم برشيد شخصية " الحكواتي الأخير "حيث تدور أحداث الحكاية عن قصة مواجهة الحكواتي أمام نوردين إبن محي الدين " أمام العالم المتغير فبعدما كان يقص حكايته أمام المليء في الساحات العمومية و فجأة يكتشف أنه محاصر بالتحف الإسمنت ، وتزيد مأساته عندما يلاحظ أن أصدقائه الحكواتيين إنتشروا في أنحاء المغمورة ملاحظا التغيير الذي طرأ عليهم فجأة فيقرر الرحيل داخل نفسه[3].

فيفتتح الحكواتي نوردين حكاية المسرحية بالبسملة و التثنية على الرسول عليه الصلاة و السلام

فيقول : " رضيت بما قسم الله لي و فوضت أمري إلى خالقي كما أحسن الله فيما مضى كذلك يصلح فيما مضى "[4] .

---

[1] مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد،التصور و الانجاز،م س،ص138

[2] ينظر،م ن،ص139

[3] ينظر،م ن،170

[4] مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد،التصور و الانجاز م س،ص170

-فحكواتي برشيد لم يختلف مع باقي الحكواتيين الشعبيين في تعظيم الإله و الصلاة على النبي ، كما سعى إلى نقد سلبيات الحكم التي تسيطر على الشعب .

و في مسرحية " عنترة في المرايا المكسرة " عمد برشيد إلى توظيف فن الحلقة فمن خلال الحلقة يحكي الراوي سيرة البطل عنترة العيسي الذي ثار على أعدائه بغية إسترجاع سيادة قبيلته و من أجل عشيقته عبلة ، فيطير بالجمهور إلى عالم الخيال و الأحلام لأنهم يجدون في تلك الحكايات تخفيفا لآلامهم و مشاكلهم ، فيعتبر عنترة رمز الإنسان العربي الذي يحررهم الحرب و خلفاتها " إن عنترة ليس هو الشخصية التراثية المعروفة في التاريخ إنما هو العلم الذي علم به الإنسان العربي في مجتمع أتخمته الهزائم ، وقد إستطاع المؤلف أن يجعل من الحلقة ليس مجرد شكل إحتفالي بسيط و لكنه جعل منها رمزا للمجتمع العربي الذي يصادر التحليل الواقعي لفرض فكر أسطوري خرافي "[1] فالحلقة لم تعد شكلا فنيا كما كانت سابقا بل أصبحت تحمل مضمونا فكريا ، كما أن الراوي يمثل الفكر الواعي الذي يسعى إلى تحرير الجمهور من الأوهام و الأساطير الخرافية .

فتوظيف برشيد للتراث في هذه المسرحية كان قائما على النزعة التجريبية و التصرف الواعي و الخلاف في الأحداث و الشخصيات ، فاستغل الحكاية الشعبية و الأقنعة ، و كذا الخطاب الفنتازي المثير ليعطي الفرجة المسرحية أبعادها الإحتفالية التي تتماشا مع التوظيف التراثي .

-كما نلاحظ بأن مسرحيات برشيد تدور حول ثنائية الوجه و القناع و لعل مسرحية " فاوست و الأميرة الصلعاء " دليل واضح على هذه الثنائية و هذا هو سر تسميتها بالحفل التنكري،لأن المسرحية منذ بدايتها تدعو إلى تعرية الذوات من خلال أقنعة يلبيها أشخاص فمضمون هذا الحفل يدور حول جماعة من الأشخاص العاديين يتفقون على أن يعطيهم الخياط " مظلوم بن ظالم " ألبسة مختلفة لشخصيات إجتماعية الذي يتمنى لو كان صاحبه حقا و من هنا تختلف الشخصيات فتصبح العجوز فاوست العالم الكبير و الشحاد تاجرا كبيرا و الأحذب إمبراطور ، أما الخياط

[1] م ن،،ص170

فيصبح شيطانا ، فيتصرف كل واحد على حسب لباسه و شخصيته و قناعه ، فيتلاعب الشيطان بعقول أهل القرية و يكون ثمن علمه أن يحصل على مسياسة الغجرية الفاتنة فيكتشف أخيرا أن هذه الجميلة ماهي إلا سياسة صلعاء و يصبح الإمبراطور مجنونا لأنه أراد تحقيق عظمته على حساب الموتى[1] .

-فتعتبر أسطورة فاوست دعوة إلى تمزيق الأقنعة ، و كأن المسرحية تركيب فني لتنظيرات برشيد المتعلقة بالواقع و الإحتفال فدعوة برشيد للتخلي عن الأقنعة من أجل الحقيقة ، تشبه دعوته للتخلي عن التمثيل من أجل الإحتفال ، وفي هذا الصدد يقول برشيد " إن الواقع الإجتماعي يلبس الإنسان مجموعة من الأقنعة و القناع كما نعلم شيء ثابت و جامد ، فهو يحمل ملامح خارجية تكشف عن صفات باطنة جامدة ، في حين أن الإنسان وجود متحرك "[2] فمسرحية فاوست و الأميرة الصلعاء ماهي في النهاية إلا تحليل للدعوة إلى المجتمع الإحتفالي .

فالمسرحية تكسر الجدار الرابع بين الممثلين و المتفرجين حتى لا يبقى هناك فاصل بينهم ، كما كان الممثلون يقطعون حواراتهم من أجل إدخال حوارات إرتجالية كما كان الممثلون يعتبرون ملابسهم و ديكور الخشبة أمام الجمهور أما فيما يخص التعامل مع التراث " فقد كان برشيد مرنا في توظيف شخصية فاوست ، لأنه إستمد الفكرة من جوكة الألماني "[3] إلاّ أنه أضاف إليها أبعادا جعلت المسرحية تتماشى و تنظيراته الإحتفالية ، كما وظف التكات الشعبية و الأحاجي و خلط الجدل بالهزل ، كما وظف أسلوب الحكاية الشعبية المعروف في حكايات ألف ليلة و ليلة و هذه الأمور كلها ساعدت في خلق حفل تنكري أساسه الفرجة العقلية الهادفة .

---

[1] ينظر،مصطفى رمضاني،مسرح عبد الكريم برشيد التصور و الانجاز،م س ،ص170

[2] عبد الكريم برشيد ، القباء الواقعية الإحتفالية في المسرح ، 2س ، ص156

[3] مصطفى رمضاني ، مسرح عبد الكريم برشيد ، التصور و الإنجاز ،م س،ص 162.

و من هذا المنطلق قدم برشيد مسرحياته بمناخ التراث المشرف دائما على المستقبل ذلك أن " التراث المستقبلي أكثر إغراء من التراث الذي ينتمي إلى الماضي"[1].

و من هذا المنطلق وظف برشيد في جل مسرحياته التراث بأشكاله الفرجوية الشعبية و كذلك شخصياته ، التراثية الأسطورية منها و الدينية و الشعبية رغبة منه في تأصيل المنحنى الإحتفالي .

و حتى يحقق برشيد منحناه الإحتفالي إرتكز على :

مرتكزات نظرية :

1- المسرح حفل و إحتفال.

2- توظيف الأشكال الماقبل مسرحية (الحلقة – المداح- الحكواتي)

3- توظيف التراث و احيائه

4- تداخل الأزمنة(الماضي ،الحاضر)

5- تعرية الواقع قصد كشف عيوبه

6- الحفل و التواصل الجماعي.

7-دمج الأصالة و المعاصرة .

8- التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي.

أما المرتكزات الفنية فتمثلت في :

1-هدم الجدار الرابع .

[1] عبد الكريم برشيد ، الإحتفالية و هزات العصر ، مطبعة النجاح ا لجديدة الدار البيضاء ، ط1 ، السنة 2007 ، ص 191.

2- الخروج على القالب الأرسطي و الخشبة الإيطالية .

3- تقسيم المسرحية إلى لوحات و أنفاس مسرحية .

4- استبدال العرض بالحفل

5- تعدد الأزمنة و الأمكنة .

6- عفوية الحوار و التلقائية.

7- الدعوة إلى الفضاء المفتوح و الخروج عن الخشبة.

إنّ نصوص برشيد حافلة بالمكونات الإحتفالية بل إن كثيرا منها يحفل علميا بما كشفت عنه تنظيراته بشكل نظري ، فإهتم بكل الأشكال التي توحي بالفرجة و البعد المشهدي من أشكال فنية تراثية كالحلقة و كالبساط و الحكواتي و كل ما يمكنه أن يرتبط بالبعد الإحتفالي محاولا منه لتأسيس مسرح عربي أصيل من الداخل فهذا المسرح هو الذي يحقق للشعب العربي هويته و شخصيته .

واكبت تجربة عبد الكريم برشيد المنحنى الإحتفالي محاولا أن يجسد ذلك في مسرحياته أن يخلق مسرحا فرجويا يؤسس لنظرة جديدة محاولة الجمع بين التراث و الحداثة في إستمرار الفعل المسرحي و يتجلى ذلك بوضوح في مسرحية " إبن الرومي في مدن الصفيح " الذي حقق فيها منحنى إحتفاليا تجسد دلاليا و فنيا و هذا ما سنتطرق غليه في الفصل الثاني من بحثنا هذا .

الفصل الثاني:

دراسة تطبيقية لمسرحية

"ابن الرومي في مدن الصفيح"

المبحث الاول: البنية الدرامية في المسرحية

المبحث الثاني:العناصر الاحتفالية في المسرحية

بعد ما سعينا في الفصل الأول إلى إستجلاء الجوانب الإحتفالية في مسرحيات عبد الكريم برشيد رغبة في إبراز مدى توافق الجانب التنظيري مع جانبه التطبيقي ، فإننا في هذا الفصل سنحاول دراسة البناء الدرامي بشكل عام من أحداث و شخصيات و حوار لإحدى مسرحياته وهي مسرحية "إبن الرومي في مدن الصفيح" لم تحمله هذه المسرحية من جمالية كتابية لا يمكن تجاوزها دون محاولة بيان جمالية اللغة الدرامية لدى برشيد و ما تزخر به المسرحية من جوانب إحتفالية وجب الوقوف عندها بدءا بتعريف الكاتب .

- **1 – التعريف بالكاتب :**

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة صغيرة كانت بمثابة قرية فلاحية كبيرة تسمى بركان بشرق المغرب ، سنة 1943 داخل أسرة ميسورة كثيرة العدد و كان هو الإبن البكر لوالده من الزوجة الثانية، و قد تدرج في دراسته متفوقا بما أوتي من نباهة و ذكاء منذ طفولته ، حتى نال شهادة إجازة التي خولت له الإلتحاق بالوظيفة العمومية مدرسا لمادة الأدب العربي في إحدى المؤسسات التعليمية بمدينة الدار البيضاء ، قبل أن يلتحق بوزارة الشؤون الثقافية كي يعمل مندوبا لها بمدينة الخميسات ، وبعدها بمدينة مراكش ، ليعود مرة ثانية إلى مدينة الخميسات حيث مكث حتى تحصل على تقاعده بعد أن نال شهادة الدكتوراه، وبعد ذلك إنتقل ليستقر مدة أخرى بمدينة الدار البيضاء متفرغا للكتابة والتأليف و المشاركات العلمية و الفنية هنا و هناك عبر كل أقطار الوطن العربي .

-لقد كرس عبد الكريم برشيد حياته للكتابة ، حتى أننا لو قمنا بتعداد ما كتبه في نصوص ونقود وتنظيمات و قسناها بزمن سنوات عمره لوجدنا أن زمن الكتابة عنده أكبر من زمن حياته العمرية.

-يعتبر برشيد أول من دشن مسيرة التنظير المسرحي بالمغرب وظل وخياله، و إستمر في التنقيب في الديوان الإحتفالي عبر إصدار بيانات فردية و جماعية إلى يومنا .

ومع توالي البيانات التي تشرح بعض القضايا الفكرية أو الفنية أو التقنية في المفهوم الإحتفالي و تتعمق فيها ، توالت نصوص عبد الكريم برشيد التي ظلت هي الأخرى وفيه لهذا التوجه التأسيسي ، بل إن هذا التوجه لازمه منذ باكورة أعماله المسرحية كما تشهد على ذلك أعماله الأولى من أمثال "الزاوية" و"سالف لونجة " وعطيل والبخيل والبارود" و غيرها و إستمر معه .

-بل زاد رسوخا في نصوصه المتأخرة مثل "إبن رشد بالأبيض والأسود" و"بحر العلوم" "وخمار الليل" و"عبد السميع يعود غدا" و غيرها .

أنتج برشيد ما يناهز الستين عملا موزعة بين الإبداع والتقدم و التنظير، وكان بذلك أغزر كاتب مسرحي مغربي ، و أكثرهم حضورا في المهرجانات والملتقيات المسرحية و الفكرية و الوطنية والعربية و الدولية ، سواء بحضوره العقلي بصفته مبدعا ناقدا و منظرا، أم عبر نصوصه المسرحية التي تجاوزت الأربعين نصا مسرحيا، والتي ترجم بعضها إلى عدة لغات أجنبية ناهيك عن إقبال المخرجين المغاربة والعرب عن التعامل مع نصوصه، نظرا لما توفره لهم من إمكانيات التواصل مع المتلقي في تعدده وتنوع خصوصياته و نظرا إلى طابعها الكوني في في معالجتها القيم الإنسانية الكبرى.

-إن ما يميز برشيد عن غيره من المنظرين المسرحيين العرب أنه خلافا لهم إستمر في إغناء تنظيره المسرحي و الدفاع عن الإحتفالية و إبداع نصوص تندرج ضمن إطارها العام ، فكان يدعو إلى البحث عن المغامرة في إطار المرجعيات الجمالية التي تؤكد الهوية و الخصوصية ، بعيدا عن أي لون من ألوان الإستلاب الفكري أو الفني و دون أي تحيز ذاتي فكري أو عقدي ضيق الأفق ومن أهم نصوصه المسرحية التي عرضت فوق خشبة المسرح نذكر منها :

" الزاوية" و"الحومات" و" سالف لونجة" و"عرس الأطلس" و"عطيل والبخيل" و"البارود" و"العين و الخلخال " و"حكاية العربة" و"منديل الأمان" و"قراقوش الكبير" و"الناس والحجارة " "وجحى في الرحى" و"النمرود في هوليوود" و"حمار الليل ".

هذا عن النصوص المسرحية ، أما كتبه النقدية و التنظيرية نتذكر منها :

"الكائن و الممكن في المسرح الإحتفالي" و"المسرح الإحتفالي" و"الإحتفالية مواقف ومواقف مضادة" و"الإحتفالية في أفق التسعينات " و"المؤذنون في مالطة" و"غاية الإشارات" و"الإحتفالية وهزات العصر[1].

2- ملخص المسرحية :

تعتبر مسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح مسرحية إحتفالية هدفها الأساسي تعرية الواقع الذي يعيشه الإنسان في مدن الصفيح و التي تفتقد لأبسط شروط العيش المناسب .

- يأتي المخايل إبن دانيال و معه إبنته دنيا زاد يحاولان صعود خشبة المسرح و لكن دار بينهما و بين عامل الستّار جدار حيث أنه لم يعرفها، لم يسمح لهما بصعود الخشبة و بعدها تعرف عليهما صعدا المسرح معا فقاما بتحية الحاضرين و قدما نفسيهما لهم ، بعد قليل إنضم لهما ثلاثة أطفال وهم فرحون بمجيء المخيل ، ينتقل الكاتب من الخيال إلى واقع المدينة القصديرية ، و هناك نلتقي بسكانها حمدان و سعدان و رضوان ، يقصدهم المقدم ليخبرهم أنّه يجب عليهم أن يرحلوا عن هذا الحي لضرورة تحويله إلى فنادق سياحية جميلة ، لكنهم رفضوا ذلك و تدل الأسماء التي يحملها الثلاثة على نقيض ما يعيشونه إذ يدل حمدان على الحمد و سعدان على السعادة و رضوان على الرضى ، ولكن هؤلاء السكان يعيشون عكس ما تدل عليه أسماءهم .

[1] ينظر،مصطفى رمضاني،عبد الكريم برشيد و اسئلة المسرح الاحتفالي،م س،من ص90الى 95.

- يحاول إبن دانيال مرة أخرى إستقطاب الجمهور إلى خيال الظل بعوالمه الخيالية و شخصياته التاريخية و الأسطورية .

- لكنه يلاحظ هو و إبنته دنيا زاد أن الملامح ما عادت تثير الناس ، فأخبرته إبنته دنيا زاد بضرورة تغيير القصص القديمة .

و هنا يقرر دانيال أن يروي لهم قصة إبن الرومي الشاعر الفقير الذي يسكن حيا من الأحياء القصديرية ببغداد .

فإبن الرومي شاعر منغلق على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ، ويزداد تشاؤما من الوجوه التي يجاورها في حيه ، أشعب المغفل ، و جحظة المغني (الحلاق) ودعبل الأحدب (بائع العطور و المناديل) وعيسى البخيل (الإسكافي) بعدها يقرر إبن الرومي الذهاب إلى بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز حياته وتؤنسه في وحدته القاتلة ، فلم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره و مدحه قصد الظفر بها عشيقة و أنيسة بعدها سيتحول إبن الرومي إلى شاعر و انتهازي متكسبا لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات و المنح من رجال الجاه و السيادة و السلطة حيث يشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكآبة قصيدة شعرية يصور فيها معاناة سكان الحي القصديري الذي يعيش فيه قصد طرد السكان منه و هدم أكواخه و بناء فنادق سياحية.

يستمر إبن الرومي في إنغلاقه على جيرانه و كل من حوله حيث لا يفتح الباب لأحد ، ونقطة الضوء الوحيدة في حياته هي عريب الجارية . بعدها يتصالح إبن الرومي مع جيرانه ، الذين قرروا الرحيل عنه ما داموا في رأيه رموز الشر و النحس و التطير و التشاؤم ، و سيعتذر منهم بعدما إعترف بالأخطاء الجسيمة التي إرتكبها في حقهم بعد ذلك ستقوم عريب بدفعه لمعرفة العالم الخارجي قصد تحريره من الخيال و الأوهام إذ أرسلته ليبحث لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق ، وبعد تردد وافق إبن الرومي أخيرا على ذلك ، ثم يعود الكاتب إلى خيال الظل

وصاحبه إبن دانيال الذي ثار عليه المشاهدون من أهل الحي القصديري لأنه لم يمنحهم الحلول ويخبرهم عن إبن الرومي الثائر الذي خرج إلى السوق بحثا عن الخلخال لكن إبنته دنيا زاد و هي من جيل الحاضر على عكس أبيها الذي مازال يعيش أحلام الماضي الأصفر تدعو إلى الثورة و النضال والتغير و التظاهر من أجل الدفاع عن الحقوق المشروعة فتختار الحركة بدلا من اللفظ البراق والشعارات و الجوفاء .

- **تلخيص اللوحات**

اللوحة1: إلى أن يرتفع الستار

- في هذه اللوحة ثلاث شخصيات مسرحية عامل الستار إبن دانيال و إبن دانيال وابنته دنيا زاد .

- في هذه اللوحة يحاول إبن دنيال هو و إبنته دنيا زاد صعود خشبة المسرح لكن عامل الستار منعهم لأنه لم يعرفهم فحاول إبن دانيال التعريف بنفسه و أخيرا أشهر الدقات التقليدية الثلاث و ينسحب عامل الستار .

اللوحة 2 : رحلة المخايل الطويلة

الشخصيات في هذه اللوحة ، إبن دانيال ، دنيا زاد ، الأطفال الثلاثة ، يصعد إبن دانيال الخشبة ومعه إبنته يرحبان بالحاضرين و يلقون التحية عليهم و يعرفهم عن نفسه و عن إبنته دنيا زاد ،ينظم 3 أطفال إلى أين دانيال و هم فرحون بمجيء المخايل.

اللوحة 3 : تحولات القصدير المنتظرة

شخصيات اللوحة : المقدم إثنان من أعوانه ، حمدان سعدان ، رضوان يأتي المقدم و معه إثنان من أعوانه ليخبر ناس حي بأنه سيتم هدم الحي الصفيحي الذي يسكنونه و لكي تبنى مكانه فنادق سياحية لجلب السياح لكنهم يرفضون الرحيل .

اللوحة 4 : المخايل القديم و الملاحم الجديدة

يقف إبن دانيال و إبنته دنيا زاد أمام الستار و يطلب من الناس الإقتراب و يدعوهم لطيف الخيال ينظم سعدان و رضوان و حمدان مشكلين جمهورا صغيرا ، بدأ إبن دانيال بالحديث عن طيف الخيال لكنه يلاحظ أن الملامح القديمة ما عادت تثير الناس بعدما أخبرته بذلك دنيا زاد ، يفرح الجمهور بذلك و يتشوقون لما سيحكيه لهم المخايل و سرعان ما وجد إبن دانيال حكاية يحكيها لهم عن شاعر فقير إسمه إبن رومي .

اللوحة 5 : أفتح الباب أولا أفتحه

يبدأ إبن الرومي بقراءة حوار مسرحي من كتاب بين يديه ، فجأة يطرق أشعب المغفل باب المترل، يفتح إبن الرومي الباب و يدور بينهما حوار حيث أن أشعب إعتقد أن إبن الرومي مريض لهذا قرر زيارة جاره . فجأة تذكر إبن الرومي أن عليه الذهاب لزيارة عمته الرباب .

اللوحة6 : عريب في زمن النحاسة الجديدة

في هذه اللوحة تتحدث جوهرة و حبابة و عريب عن معلمتهن الرباب و يقمن بتقليدها و تقليد ضوئها و هن منشغلات بأعمال مختلفة فجأة يسمع صوت خارجي ينادي عمته الرباب .

اللوحة 7 : إبن الرومي يسأل ضيف الله

تخرج المعلمة إلى باب عند إبن الرومي لكنها لم تعرفه أخيرا تعرف أنه شاعر يخبرها بأنه يريد جارية من جواريها تقترح عليه إبنته الروم حبابة لكنه يرفضها و يوافق على عريب الجارية الحسناء الجميلة.

اللوحة 8 : عريب و الرحيل من بغداد إلى بغداد

تجلس الجواري حبابة و جوهرة و عريب و يتجادبن أطراف الحديث ، فجأة تأتي المعلمة رباب

إلى الباب و تخبرهن أنها باعت عريب لشاعر إسمه إبن الرومي و بأنه يجب أن تذهب معه الآن.

اللوحة 9 : إستراحة المخايل و طيف الخيال

يعود الكاتب مرة أخرى إلى المخايل يأتي عاشور يحمل مسدس و يطلب من إبن دانيال وسعدان

ورضوان و حمدان أن يعطوه المال أخبروه أنهم لا يملكون شيئا فالمقدم سلبهم كل ما يملكون حيث طالبهم بالإفراغ أو الموت يذهب عاشور بدعوى أنه سيصفي بعض الحسابات أو يعود إبن دانيال مرة أخرى إلى طيف الخيال و إبن الرومي .

اللوحة 10: مع جيران إبن الرومي

في هذه اللوحة ثلاث شخصيات جحظة و عيسى و عديل و يدور بينهم حوار طويل حيث تحدثوا عن أشياء متعددة و تحدثو كذلك عن إبن الرومي حيث أنه يعيش دينهم لكنه لا يخرج أبدا ولا يراهم كأنه ليس منهم .

اللوحة 11: إبن الرومي يفتح الباب

بعد مدة طويلة من الإنغلاق أخيرا إبن الرومي يفتح الباب بعدما جاءه الخادم يا زمان و كذب عليه و أخبره سفيان بن مروان شيخ التجار في بغداد ، فأخبره بأه سيتم هدم الحي الذي يسكنون فيه وطلب منه أن يكتب شعرا حول ما يعيشونه في أحياء القصدير .

اللوحة 13: عريب الحلم تصبح أربعة

يحلم إبن الرومي بأن يتحدث إلى أربعة من عريب لكنهن في الحقيقة واحدة

اللوحة 14 : أعطوه السفر و الخطابة

في هذه اللوحة تعود مرة أخرى إلى إبن دانيال و أناس الخيال سعدان ، رضوان ، حمدان ، ثم العودة مرة أخرى فيطلب منهم الحيل لأنهم يجلبون لهم التشاؤم و النحس.

اللوحة 16 : عودة عريب

تعود عريب لإبن الرومي و تخبره بأنها لا تستطيع العيش بعيدة عن هؤلاء الناس و عن هذا الحي المتواضع فهي تنتمي لهم ، فتطلب عريب من إبن الرومي الذهاب إلى السوق ليحضر لها خلخالها الضائع فيوافق على طلبها و يتصالح مع جيرانه بعدما طلب منهم الرحيل لأنهم رموز نحس بالنسبة له.

اللوحة 17 : إلى أين يترل الستار: يعود الضوء إلى أين دانيال الراوي و إلى خيال الظل يطلب منه حمدان و سعدان و رضوان أن يتم لهم قصة إبن الرومي لكن إبنته دنيا زاد تخبره إمكانية القصة في مسرحية اخرى أما الآن فيجب عليهما اللحاق بالناس و الذهاب حيث يذهبون فهي تنتمي إليهم .

– **قراءة تحليلية في المسرحية** : مسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح هو إحتفال مسرحي في سبعة عشر لوحة، و تعد من أبرز وأشهر مسرحيات برشيد ، كتبها في خريف 1975 بمدينة

الخميسات و إنتهى من كتابتها في نفس السنة بمدينة الدار البيضاء ، نشرت لأول المرة على صفحات مجلة الأدب البيروتية في عددها الثالث سنة 1978 ، بعد ذلك في مجلة الفنون المغربية في عددها الأول سنة 1979، حيث قامت دار النشر ، إديسوفت البيضاء بطبعها و نشرها"قدمت مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ضمن المهرجان الوطني العشرين لمسرح الهواة عام 1979"[1]

[1] مصطفى رمضاني،عبد الكريم برشيد و اسئلة المسرح الاحتفالي،م س،ص94

بمراكش حيث حازت على جائزة أحسن نص مسرحي،وقد تزامن هذا التقديم مع تأسيس جماعة المسرح الاحتفالي و صدور بيانها الأول،يقول برشيد:"لقد كتبت هذه المسرحية قبل ظهور البيان الأول للمسرح الاحتفالي سنة 1976،و بالرغم من ذلك فقد جاءت تحمل كل إرهاصات المسرح الاحتفالي و عليه كان ضروريا أن نضع العمل داخل إطاره الصحيح و ذلك حتى يسهل علينا فهمه وتحديد أبعاده الفكرية و الفنية"[1]

مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح عبارة عن مجموعة من اللوحات تمثل كل واحدة منها حدثا من الأحداث، تجسد كل لوحة عملا فنيا متكامل الأجزاء، فهي تبحث في عناصر الصراع الطبقي و التاريخي بين شرائح المجتمع العربي انطلاقا من عصر ابن الرومي وانتهاء بعصر مدن الصفيح فالمسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع هو تراثي و ادبي و تاريخي.

اما مناسبة كتابتها فتتمثل في الظروف التاريخية التي نشرت فيها اول مرة 1978التي كانت حافلة بالمعاني،ففي اواخر السبعينات من القرن الماضي،سعى الانسان العربي الى تغيير واقعه المزري ثقافيا وسياسيا،فدعت اغلب التيارات الاديولوجية و الفكرية الى ضرورة اصلاح المجتمعات العربية لما كان يلاحظ فيها من تفاوت طبقي و اجتماعي،و ما كان يعانيه الفقير على الخصوص من استغلال ومشاكل وضغوطات،فكان اهتمام مسرحية ابن الرومي بمدن الصفيح له دلالة واضحة،اذ تتجلى اسباب تاليف المسرحية في معالجتها لقضية الفقر و التهميش،فاختيار الشكل المسرحي كان له دوافع فنية و ثقافية تكلم عنها برشيد في حديثه عن الاحتفالية فكان هدف هذا الاخير هو تجريب المسرح العربي و جعله يتسم بالطابع المحلي، هذا ما جعله يلجا للتراث العربي،بجميع مظاهره وشخصياته ومكوناته الاحتفالية، إذ استقى برشيد من التراث ومن مشاكل العصر موضوعا لمسرحيته،فسعى الى إيجاد العلاج والحلول المناسبة للمشاكل التي يعاني منها مجتمعه،باستحضار التراث و الشخصيات في الحاضر.

[1] عبد الكريم برشيد،حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي،م س،ص184

دراسة تحليلية للعنوان:

حظي العنوان في مسرح برشيد بمكانة هامة فقد إهتم الكاتب بديباجة عناوين مسرحياته ، فمن خلال قراءة هذه العناوين نجد أنها تعتمد على تقنية المفارقة الرمزية في التشكيل بجمعها بين زمانين و مكانين متباعدين .

- إذ أول ما يمكن ملاحظته في عنوان هذه المسرحية " إبن الرومي في مدن الصفيح "* أن برشيد لجا إلى هذه التقنية – المفارقة – الرمزية و الدلالية بين شاعر عربي عاش في العصر العباسي حياة بسيطة مليئة بالخوف و الفقر و الإنكماش و ما كان معاصر يسمى المدينة بشوارعها و أحيائها القصديرية الصفيحية التي تمثل التفاوت الطبقي و الصراع الإجتماعي و حرمان الناس البسطاء من أبسط حقوقهم الإنسانية .

- يحيل العنوان على جدلية الازمنة الماضي و الحاضر و تداخلها ، فالكاتب يستحضر التراث

ويحاول خلقه من جديد ، و هنا يمكن القول أن عناوين مسرح برشيد الذي يتداخل فيها الماضي و الحاضر و التراث و حضور المكان موجودة عنده بكثرة مثل : عنترة في المرايا المكسرة ، إمرئ القيس في باريس ، النمرود في هوليود .....إلخ.

عناصر البناء الدرامي:

1 العناصر القاعدية:

يتفق الكثير من الكتاب على أسس معينة في الكتابة الدرامية، يعتبرونها قواعد لا يكمن الاستغناء عنها،وهي موجودة في كل كتابة ونعني بها العناصر القاعدية والبنائية،فالكتابة باختلاف

* يقول برشيد:"لقد كان الاسم الاول الذي اعطيته للمسرحية هو(ابن الرومي75)و لان المسرحية قد كتبت في اخر السنة،فقد ارتايت تسميتها(ابن الرومي76)و لقد تبين لي من خلال توالي السنوات انه من غيلر المعقول ان اسجن الاحداث داخل سنة معينة،و بذلك غيرت العنوان،وتركت مهمة تحديد الزمان و المكان للراوي،و بهذا يكون زمن الاحداث هو زمن العرض"عبد الكريم برشيد حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي،م س،ص214

مذاهبهم وتياراتهم لا يختلفون فيها اذ تحمل كل مسرحية فكرة معينة وهذه الفكرة ،يحملها موضوع معين ومحدد زمنيا ومكانيا، لتشخيص حكاية معينة مهما كانت تاريخية ،أسطورية أو من خيال الكاتب.

-وهناك عناصر بنائية تحمل العناصر القاعدية من البداية إلى نهاية الكتابة وهي الشخصيات التي تحاكي الأفعال بحوارات تصور صراعاتها فيما بينها حتى تصل إلى الحل.

الفكرة:

تعتبر الفكرة العمود الفقري لأي مسرحية ،فهي القوام الأول لها و الذي ترتكز عليه ويدل على الهدف العام المراد الوصول إليه،فهي الخلاصة التي تصل في النهاية إليها وقد كنا إنطلقنا منها[1].

بمعنى أنها قلب الموضوع وهي القمة المراد الوصول إليها،حيث يحاول الكاتب الإشتغال من البداية إلى النهاية ،بتكاثف كل العناصر الكتابية و التركيز على أن لا يخرج عن طريق الذي رسمته فكرته فمن الضروري أن يكون للمسرحية فكرة أساسية ،مترابطة الأجزاء تعبر عن معنى في الذهن المؤلف، يريد أن ينقله لمشاهديه، ومما لا شك فيه أن لكل إنسان طريقته الخاصة ،وفلسفته في معالجة الأمة،لأن المسألة فيها وجهة نظر، لكل إنسان وجهة نظره الخاصة التي تدفعه لمعالجة موضوع ما على الباحث أن يقوم بقراءات عديدة لإستخراج فكرته ودراسته،باعتبارها أهم عنصر في تشكيل البنية الدرامية.

إن ما يصيب قارئ مسرحية" إبن الرومي في مدن الصفيح"هو الضياع لأن كل شخصية تتصف بصفة معينة وتحمل في طياتها فكرة معينة ،فالكتابة الدرامية تبنى على فكرة واحدة وهذا حسب المفهوم الأسطوري ،يمكن أن تتبعها أفكار جزئية لكن ليس لها أهمية.

[1] ينظر،فؤاد صالح،علم المسرحية و فن كتابتها،دار الكندي،ط1،اربد الاردن،2001،ص78

الفكرة الرئيسية في مسرحية "إبن الرومي في مدن الصفيح"تعرية الواقع وكشف المستور من خلال التفاوت الطبقي ، وكذا الإستغلال و المشاكل التي يعاني منها الفقير.

الحكاية:

تعتبر الحكاية من المكونات القاعدية للدراما،فهي الأساس الأول ،وبدونها لا يكون البناء فالأفعال الشريرة أو الخيرة في حياة البشر هي التي تركب الحكاية ،فالدراما تحاكي الموقف الذي تبنى عليه،ليس عن طريق الحكي و السرد،وهي اصلا عبارة عن رواية بمفهومها البسيط، حيث تأخد من الناس زمنا معينا ،ومكانا معينا كذلك قد يكون حقيقيا أو إفتراضيا تدوم فيه الأحداث من الواقع أو من نسيج الخيال ، يقوم بها أناس تربطهم علاقات معينة شرط أن تكون منطقية تحدد مصائرهم فيما بعد[1]

إذن الحكاية تعطي للنص معناه كما ترتبط الأحداث بفكرة النص، إذ تقوم الحكاية بالتنظيم الزمني والعلاقاتي للنص،فهي التي تنقلنا من حدث إلى آخر و من زمن إلى سواه، لأنها تبرر النتائج التي توصلنا إليها الفكرة الأولى في المكان و الزمان المحددين فتكون مقنعة للمتفرج و تكون النتيجة إيجابية.

جاءت الحكاية في مسرحية "ابن الرومي" مطابقة للفكرة و الموضوع بحيث روت واقع المدن العربية التي تعيش وطأة التهميش والفقر ،سكانها بسطاء،حرموا من أبسط شروط العيش ،تعالج المسرحية المشاكل التي يعاني منها الإنسان العربي في بلوغ قوته اليومي، ومشكلة السكن.

ابن دانيال: سأحكي ،سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير،سأحكي عن ابن الرومي الجديد.....فأنا لست مؤرخا فإن كل تصادق مع التاريخ.إن هي إلا اتفاق و محض مصادقة .....فشاعر الليلة قد يكون من باريس،من روما..... قد يكون

[1] ينظر،عبد الفتاح عثمان،بناء الرواية،دراسة في الرواية المصرية،مكتبة الشباب،مطبعة التقدم،القاهرة،1982،ص43

علي بن العباس....أو قد يكون الشاعر لوركا.... قد يكون من حبكم هذا، قد يكون أنت أو أنت أو أنت، من يدري؟[1]

فالحكاية في مسرحية ابن الرومي لم تحدد بزمن و مكان معين يحدد به الإطار الذي دارت فيه أحداث ابن الرومي.

الموضوع:

هو الإطار العام للأحداث فهو يحمل كل العناصر المسرحية من أجل إيصال الفكرة التي يسعى الكاتب لإيصالها للملتقي حتى يكون التأثير قويا، فهي تتطرق لمعالجة أمور إنسانية تبيّن كنهها من خلال الصراع بين الإنسان وما يحيط به، فقد تصارع الإنسان مع الآلهة و الإنسان مع الإنسان، بل تعددت المواضيع إلى صراع الإنسان مع نفسه[2]، واعتبرت الخرافات والأساطير المنبع الأول لمواضيع المسرحيات الإغريقية باعتبارها موروث ثقافي مرتبط بالدين و المعتقد اليوناني.

فالمسرحية ما هي إلا حكاية تقوم على صراع بين طرفين ،والصراع بين أفراد المجتمع أسباب عديدة،وسبب الصراع هو موضوع المسرحية و فكرتها و هدفها السامي، و هذا الموضوع ما هو إلا تجربة خاضها الكاتب في حياته ليعطي للنص قيمته الأدبية.

حمل الموضوع عند اليونان صبغة نمطية ،فهو في كل المسرحيات يحمل عنوانا من الخمسة عشرة عنوان التي أسس لها كل من أرسطو في كتابه فن الشعر وستيوارت كريفش في كتابه صناعة المسرحية وهي: الجريمة ،الحب ، الانتقام ، الصداقة ، الغيرة، الآفات الاجتماعية، الموت، القدر،

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،دار النشر ايديسوفت،2005-2006ص84

[2] ينظر،شكري عبد الوهاب،النص المسرحي،مؤسسة حورس الدولية،الاسكندرية،ط2001،2،ص18

الآلهة الطبيعة، الفكر، الجنون، العدالة، الواجب، القانون إضافة إلى ذلك فالموضوع ليكون مقنعا للمتلقي يجب أن يكون جديا[1].

الموضوع في المسرحية:

تسعى الدراما في مواضيعها دائما إلى تغيير السلوكيات الإنسانية من السالب إلى الموجب ، كما تهدف إلى المثالية من خلال عرضها لمشاكل الحياة ومعالجتها لهم، حيث وظف برشيد في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مواضيع هادفة لها صلة وطيدة بصورة الواقع المعاش ،جعلت الأحداث لها تغيير واضحا إذ طرح موضوع التحرر من الظلم والاستغلال.

جاءت لوحات هذا النص الاحتفال متتالية ومتسلسلة ببغضها البعض فموضوع المسرحية يدور حول حي من الأحياء القصدير في مدينة عربية يعيش فيه عامة الشعب من الطبقات الدنيا، ففي هذا الحي يجسد لنا المؤلف مجموعة من التناقضات التي طحن الإنسان البسيط الذي يأبى المجلس البلدي إلا أن يحرمه من أبسط حقوقه المشروعة وهو السكن، فقد قرر المجلس البلدي أن يهدم في القصدير الذي يأوي آلاف السكان البسطاء من أجل بناء فنادق سياحية، فيستحضر برشيد شخصيات من التراث ليربط الماضي بالحاضر، فتجد ابن الرومي الشاعر العباسي الذي جعله فردا من أفراد الحي القصديري إلا أنه بقي بعيدا عن الإدراك الحقيقي لسبب تلك التناقضات التي يتخبط فيها هذا الحي الأنه كان يعتقد أن سر شقائه يمكن في وجوده مع دعبل الأحدب.

المكان و الزمان:

تتكون الدراما من شكل ومضمون ،فالأول يمثل الفكرة و الثاني الإطار الذي يصب فيه هذه الفكرة ، فتتلاحم العناصر القاعدية لبناء هذا الشكل و تمثيل هذا المضمون ومن بين العناصر

[1] ينظر، ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1986، ص89.

المكونة للعمل الدرامي نجد الزمن و المكان الذي يعتبر الموضع أو الحيز المادي الذي يمكن إدراكه بالحواس، وهو أحد العناصر الأساسية في المسرح لأنه شرط لتحقيق العرض المسرحي، وهو ذو طبيعة مركبة لكونه يرتبط بالواقع (مكان العرض المسرحي) من جهة ،بالمتخيل (مكان الحدث الدرامي) من جهة أخرى[1]، ونعني بالزمن و المكان ، التحديد الجغرافي و الوقتي للأحداث، وهما نوعان عام وخاص:

-المكان الخاص:

هو نتيجة المصدر الذي أخذت منه المسرحية و يرتبط عادة بالمصدر التاريخي ،إذا ترتبط الأحداث بمكان معين أو قصة معينة معلومة تاريخيا و جغرافيا ، فحين تذكر مسرحية عطيل مثلا: نعود مباشرة إلى البندقية مكان الأحداث ، لوجود ذكرها هي بالذات و ليست مدينة أخرى.

-المكان العام :

هو الذي لا يقترن بالمكان الجغرافي معين وهو ذو مصدر إنساني شامل، عندما تكون فكرة المسرحية إنسانية مجردة نعمهما على أي مكان، وما يقال على المكان يقال عن الزمان، فالزمان الخاص ينحصر بفترة معلومة ،إذ كانت القصة معروفة ، فأنطونيو و كليوباترا معروفة الزمن ، فمخرج المسرحية يجب عليه معرفة تصرفات والأنماط العامة التي وقعت فيها أحداث المسرحية كاللباس والبنايات وكل ما يوحي بزمن القمة ، أما الزمان العام فلا يتعدى أن يكون فترة زمنية تدور فيها الأحداث ومن جهة أخرى ينقسم الزمان و المكان إلى قسمين كذلك إلى زمكنه حسية وأخرى معنوية، فالزمكنة الحسية هي التي تدوم فيها الأحداث الدرامية أمامنا، بينها الزمكنة المعنوية هي التي تحمل في حوار الشخصيات بين سردهم القصة المسرحية .

[1] ينظر،ماري الياس وحنان قصاب،المعجم المسرحي،م س،ص473

المكان في المسرحية :

تحديد الإطار المكاني و الزماني يكون من الأولويات التي يجب على الكاتب مراعاتها، والرجوع لمسرحية (ابن الرومي في مدن الصفيح)،نجده في الصفحة الثانية عشر يحدد لنا المكان الذي تدوم فيه الأحداث لكي يسهل للمتلقي نقبل ونفهم هذه الأحداث فالمكان في المسرحية هو كل لمكان العربي لأن برشيد سعى إلى دمج الأمكنة من خلال حوارات الشخصيات:

يرفع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير و أخرى من القصب ،تنبعث من "النوافذ"أضواء يمكنك أن ترى الحياة داخل الأكواخ[1]

-وفي قول إبن دانيال :أين أمضى؟ دنيازاد هل سمعت (ملتفتا الأطفال) إلى ساحات بغداد و الشام[2].

-ابن دانيال:(يضحك) إلى أسواق فاس القروان إلى بيروت و القروان إلى عمان الحالمة[3].

- فترى أن الكاتب يحدد لنا المكان كذلك من خلال المقدم للحي المقدم:

قرر أعضاء المجلس البلدي ،الموقر طبعا، أن يقوموا بترحيل سكان هذا الحي إلى مكان ما، وعليه فلا بد من إفراغ حي القصدير حتى يمكن هدمه[4].

ابن دانيال:ساحكي عن شاعر فقير مثلكم يعيش في اكواخ الخشب و القصدير...ابن الرومي الذي رسمته...وقصصته ليس وليد بغداد..قد يكون من باريس، روما ،من وهران،نرحل الان الى بغداد الرمز[5].

---

[1] ابن الرومي في مدن الصفيح،عبد الكريم برشيد،م س،ص12

[2] م ن،ص14

[3] م ن،ص15،

[4] م ن،ص18

[5] م ن،ص25

كذلك في قول الرباب:مرحبا بكم في قصر فقير متواضع الحال

جحظة المغني:في ثقة بنفسه،يقترب الجميع من دكانه[1]

عيسى البخيل:ليفتح هذا القفص الذي اسميته دكان[2]

نلاحظ ان المكان هو الاطار الجغرافي الذي يحيط و يحوي الجوانب المسرحية و البقعة التي تجري فيها الاحداث،سواء كان مكاناخاصا مرتبطا بالبلد الذي تجري فيه الاحداث ،او عاما الذي يعمم مكان حدوث المسرحية.

توحي كل المؤشرات ان احداث المسرحية تجري في اماكن متعددة مثل:احياء القصدير والخشب، دار ابن الرومي،نهر دجلة،القصر،بغداد،الساحة.

الزمان في مسرحية "ابن الرومي":

من خلال قراءتنا للمسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" ، نلاحظ أن الكاتب لم يضعنا مباشرة في حقبة زمنية معينة.

لأن الزمن الذي دارت فيه أحداث المسرحية، من البداية إلى النهاية بكل بساطة ،تجري في الماضي و الحاضر على حد سواء و هذا ما تبينه الحوارات التالية:

ابن دانيال: أختي أتيتكم من بين الصفوات الصفر الباليات.

من الزمن المعطب النائم فوق الرفوف.

كنت حرفا تائها ، معلقا مشوار.

[1] ابن الرومي في مدن الصفيح،عبد الكريم برشيد م س،ص48

[2] م ن،ص52

فوق حبل الزمن[1]

كنت عمودا فقيرا،بذر في غيبة السمار رنيته فجئته الأن من قلب عمامة.

كما نلا حظ تداخل الأزمنة في قوله: ابن دانيال : أجر الأزمان و الأمكنة[2]

دنياراد: (الجمهور) ريشتان نحن يا سادتي في مهب رياح الزمن[3]

كما نلاحظ الحوار القائم بين المقدم و سعدان:

سعدان : فما رأيناك إلا رسول الشؤم و النحس.

المقدم:كان ذلك قديما، أما الآن فقد تغير كل شيء..... زمن الشؤم معنى .إن اليوم و الغد يا سادتي للبسطاء[4]

كما نرى حديث دنيازاد مع أبيها تطلب منه تغيير مواضيعه لأن وقته مضى

دنيازاد: (تضحك) تحدثهم عن الأبطال و أنصاف الآلهة....

لقد تغير الزمن يا أبي حدثهم عن الإنسان البسيط.....إنني أمس عذابهم لأنني منهم، أما أنت فملك الماضي[5].

-كما يذكر الكاتب الزمن بذكر الفجر في قوله:

حجظة المغني: أنتم واهمون ، نعم أنظروا هذا رجل كريم جاءني من مطلع الفجر[1] -عيسى النخيل: و شهادة ابن الرومي؟

---

[1] م ن،ص13

[2] ابن الرومي في مدن الصفيح،عبد الكريم برشيد م س،ص15

[3] م ن،ص13

[4] م ن ،ص17

[5] م ن،ص23

دعبل الأحزب: سامحه الله.

حجظة المغني:قلة عبر إمتداد الزمن؟[2]

نلاحظ مما سبق أن الكاتب يحيل على جدلية الأزمنة الماضي و الحاضر و تداخلها،من خلال ما سبق تبين لنا أن الكاتب يعصرن التراث و يحاول خلقه من جديد عن طريق محاورته و نقده و التفاعل معه، و الزمان في مسرحية ابن الرومي هو كل الزمان العربي.

العناصر البنائية:

الفعل:

عادة ما يعتبر الفعل الدرامي نقطة بدء المسرحية انطلاقا من تفجر الصراع و الفعل الدرامي لا يمثل صراعا بين إرادتين في حلبة المصارعة ، بل صراعا بين جسدين ، و الحدث في الحياة يحتمل أكثر من نهاية ، أما الفعل في العمل الفني لا تحمل إلا نهاية واحدة لأنه محكوم بالمنطق الفني ووجود السببية ، فلا بد أن تكون المعطيات تؤدي إل ى نتائج يعني أن تكون النهاية حتمية و منطقية . وهناك نمطان للفعل بسيط و مركب ، يقول أرسطو عن الفعل:"أعني بالفعل البسيط ذلك الذي يكون حدوثه متصلا وواحد ويقع فيه التعبير دون انقلاب أو تعرف، أما الفعل المركب فهو ما يكون فيه التغيير من انقلاب أو تعرف أو بهما معا"[3]

- والفعل ثلاث مراحل أساسية، البداية والوسط والنهاية، فالبداية هي النقطة التي ينطلق منها الفعل ولا يسبقها شيء يعم الأحداث المحاكاة ولكون الأحداث لا تنطلق من العدم تسرق الأحداث التي تسبق الدراما و لا تفيد في تطور الأحداث فيها بعد ، عبر مراحل تطور الفعل، ويتبع البداية بالضرورة بأشياء تخضع لقانون الضرورة و الاحتمال بعد أن مهد له البداية ، فتأتي

[1] م ن، ص48

[2] م ابن الرومي في مدن الصفيح،عبد الكريم برشيد م س ،ص53

[3] ارسطو،فن الشعر،تر د ابراهيم حمادة،دار الكتاب العربي للطباعة ،القاهرة،1983

هذه الأفعال في وسط الفعل معترمنة إلى دقائق الأشياء، ويعرض فيها الموضوع ، وتطور الأحداث لتصل إلى ذروتها ، أي إلى المحطة الختامية وهي نهاية الفعل و الحل النهائي العقدة و الخاتمة و الدراما.[1]

حيث تنمو و تتسلسل الأحداث وتصل إلى الأزمة فيكون من الضروري للفعل عليها.

- ويعتبر أرسطو أول من نظر لها، لأنه تطرق إليه، باعتبارها أهم العناصر المكونة للدراما، فيعرفها بقوله:"إنها القدرة على قول الأشياء الممكنة و المناسبة"[2]

توضح الفكرة قدرة الكاتب على الخوض في موضوع ما، بطريقة درامية يبين للملتقي بصورة بسيطة ما يسعى لقوله المؤلف:

الفعل نوعان بسيط و مركب ، فلاسيما ينطلق من بساطة الخرافة نفسها ،التي عليها بينت عليها الأفعال موضوع المحاكاة، ومن هذه الجهة فهو المحكم و الواحد الذي يتغير فيه المصير بفضل التحول و التعرف[3] ،و التحول هو انقلاب الذات إلى الضد، كأن تتحول السعادة إلى شقاء أو تتحول من حالة جهل إلى حالة علم ، فتتحول الأحداث من النقيض إلى النقيض ، يشترط فيها الإقناع ،لكي تشير عاطفتي الخوف والشفقة ، كأن يفعل الإنسان الخير و يتغير مصيره إلى الشر.

الفعل في مسرحية :" ابن الرومي في مدن الصفيح":

بالعودة إلى مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح نلاحظ أن الحدث يبدأ حين ينتقل بنا الكاتب إلى حياة إبن الرومي الشاعر الفقير. المنطوي و المنغلق على نفسه، الذي يعيش التشاؤم من الوجوه التي يجاورها في الحي الشعبي القصديري، و خاصة جاره أشعب المغفل.حجظة المغني (الحلاق)، دعبل الأحدب ، بائع العطور و المناديل عيسى البخيل (الإسكافي).

[1] ينظر،حمدي ابراهيم،دراسة في نظرية الدراما الاغريقية،دار الثقافة للطباعة و النشر،القاهرة،1977،ص53

[2] ارسطو،فن الشعر،ترجمة،شكري عياد،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر، القاهرة-1976،ص54

[3] ينظر، م ن، ص30

ابن الرومي: (في غضب شديد)عدتم من جديد، أنتم عذابي الذي يمشي و ينطق، متى تفهمون أن حضوركم يسرق النور من أيامي؟ اجبوني

أليس من حقي أن أحيا ككل الناس؟.....أغربوا عن وجهي أتركوني أجتر عذابي ... عذابي... ابتعدوا عن بابي... أتركوني ، أتركوني[1]

ما يساعد الفعل على التصاعد هو التضارب الذي يحدث بين ابن الرومي و جيرانه لأنهم قال شر و شؤم عندهم.

- كل شخصيات المسرحية رغم اختلاف صفاتهم إلا أنهم من الناحية الفعلية موجودون في معسكر واحد،حتى تدخل شخصية عريب ،فهي لا تمارس أي رد فعل تناقض معهم،

فبعد ذهاب ابن الرومي إلى بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز حياته و وحدته القاتلة ، فلم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة ، التي يسعى من خلال شعره و مدحه لها للظفر بها لعشيقته.

إبن الرومي: مولاتي..... كالناس في كل مكان أريد صدرا دافئا ، يكون لحافا ووسادا نبضا و موتا.... أريد أنامل من سحريته، تداعب أوتار العود و قلبي[2]

-فشخصية عريب كانت نامية و حركت مجرى الفعل.

ابن الرومي: عدت يا عريب؟

عريب: عدت

ابن الرومي:رجعت للفقر و الجوع و النحس؟لماذا

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،م س ،ص77

[2] م ن،ص37

عريب: لماذا؟ لأنني منك ، ن هؤلاء، من مدن الصفيح من أكواخ القصب ، اليوم يا إبن الرومي أعود، أعود للمنبع أعود للأصل.

عريب: لقد منحتني حق الاختيار وقد اخترت اخترت أن أكون إلى جدارك إلى جوار دعبل و عيسى و حجظة أشعب هؤلاء،إنني في واقعا في بزينة ماء و عيونك فوق.....سجين نفسك ..... إنني أشفقة عليكم.....نحن من معدن واحد. أنا منكم يا ابن الرومي . بنت الصفيح و الخشب[1].

كما تطلب عريب من ابن الرومي البحث عن خلخالها المفقود لتخرجه من عزلته.

فتقول:أريد خلخالا معينا أضعته اليوم في السوق ، كنت أمشي في الزحام فسقط من قدمي..... ليس هناك من يمكن أن يعثر عليه غيرك[2]

فنقطة الضوء في حياته هي عريب الجارية ، كما يتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قرروا الرحيل عنه ما داموا عنده رموز شر و النحس ليعترفا بعد ذلك بالأخطاء الجسيمة التي ارتكبها في حقهم.

(يدخل أشعب وعيسى و دعبل و حجظة و الزبون الأبكم،يسير الجميع بخطى خائفة)

ابن الرومي: عيسى ، حجظة، دعبل، أشعب ، اقتربوا،هذا قلبي التعيسى أنشره عند أقدامكم سجادا و بساطا.اقتربوا..... نعم الأول مرة أشعر بأنني أحيا و أتنفس و أرى ،اقتربوا يا من أحداقكم أقرأ ما القلب قلوبكم ناصعة ظاهرة[3].

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،م س، ص90

[2] م ن ص90

[3] م ن ص91

إن الفعل الحقيقي في الدراما هو الذي يتميز بوتيرة متصاعدة حاملة معها الصراع إلى الحل والنهاية، وهذا ما اتصف به الفعل في مسرحية "ابن الرومي " فكان فعلا حيا ، التوفر الشخصيات النامية التي تحركه "ابن الرومي في مدن الصفيح"أثاروا فينا عاطفة الشفقة و الخوف ، فوجدت بداية و وسط و نهاية للفعل.

الشخصيات:

للشخصية أهمية بارزة في بناء العمل المسرحي، فلها دور بارز في كشف الأحداث ، وتعتبر كذلك من أهم المقومات التي تقوم عليها المسرحية ،لم يذكر أرسطو في كتابه فن الشعر كلمة الشخصية و لكنه ذكر الأخلاق[1]، و إذا نظرنا للشخصية نفسها (الإنسان) سنجد أن الكائن يتداخل فيه عدة عناصر و أبعاد معنية : الطول و العرض و الإرتفاع و هي أبعاد تتصف بها كل شيء في الوجود أما الكائنات البشرية فلها أبعاد إضافية هي عياها الفزيولوجي ،و كياها السوسيولوجي ، وكياها النفسي، فيتصل البعد الفيزيولوجي بتركيب جسم الشخصية ذكر أنثى ، العمر الطول ، الوزن، البشرة ، الشعر،العينين، المظهر العام جميل أم قبيح، نحيف أو سمين، العيوب الخلفية أو التشوهات، الأمراض، فهذا يعطي نظرة معينة للشخصية ."فإن الشخصية المسرحية هي نموذج للشخصية البشرية الذي لا يكتمل وجودها إلا إذا إكتملت جميع.أبعادها لأن كل شيء في الوجود له أبعاد ثلاثة هي الطول و العرض و الإرتفاع ، الكائنات البشرية ، لها أبعاد إضافية أخرى هي البعد الفيزيولوجي و السوسيولوجي و السيكلوجي، ونحن إن لم يعرف هذه الأبعاد لا يمكن تقدير قيمة الكائن البشري حق قدرته"[2]

فالأبعاد الثلاثة لها دور مهم في أي عمل درامي ،لكي تكون قريبة من الشخصية الواقعية ، و حتي يكون لها أثر إيجابي على المتلقي.

---

[1] ينظر،ارسطو طاليس،فن الشعر،تر،عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت لبنان،1973،ص5

[2] اريك بنتلي،الحياة و الدراما،تر جبرا ابراهيم جبرا،المكتبة العصرية،بيروت،1968،ص50

كلمة personnageبالفرنسية مأخودة من اللآتينيةpersona التي يعني القناع، وهي ترجمة لكلمة يونانية تعني الدور الذي كان يؤديه الممثل عندما يضع القناع الخاص به، فالشخصية كائن من إبتكار الخيال ليكون له دور أو فعل ما في كل الأنواع الأدبية و الفنية التي تقوم على المحاكاة، فتتميز الشخصية في المسرح و في كل الفنون الدرامية عن الشخصية الروائية كونها تعبر عن نفسها مباشرة من خلال الحوار و المونولوج و الحركة دون تدخل وسيط هو الكاتب أو الراوي[1].

تصنع الشخصييات في المسرحية الأحداث ، وتعد العمود الأساسي للبناء الدرامي فالحوار تعزله الشخصيات و الصراع.

الشخصيات في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح:

- بالعودة إلى شخصيات "إبن الرومي في المدن الصفيح"، نلاحظ أ، الشخصيات كان لها في بناء العام للمسرحية ، فالشخصيات الدرامية في المسرحية هي أقنعة رمزية يمكننا تصنيفها إلى عدة أصناف فهناك شخصيات ثراثية تنتمي إلى الماضي الشعبي و الأسطوري –إبن دانيال و دنيازاد والأدبي (إبن الرومي) و شخصيات معاصرة تنتمي إلى الحاضر سعدان رضوان–حمداز المقدم رئيس المجلس البلدي فهي شخصيات واقعية.

كما نرى أن هناك شخصيات كادحة مستَغلَّة مثل: سعدان وحمدان ورضوان وجحظة المغني و عيسى البخيل و دعبل الأحدب و عريب و شخصيات مستغِلَّة تملك السلطة والجاه مثل: المقدم و الخادم يازمان و رئيس المجلس البلدي.

[1] ينظر،ماري الياس و حنان قصاب،المعجم المسرحي،م س،ص269،270

إن المتتبع لشخصيات " إبن الرومي في المدن الصفيح" يرى أن لكل شخصية بعد و موقف معين و سنحاول التطرق إلى هذه الشخصيات على حدى و كشف مواصفاتها التي صاغ الكاتب أسمائها في صيغة المفارقة و السخرية:

شخصية إبن الرومي:

نستطيع أن نفرق أبعاد هذه الشخصية من تتبع الحوار الذي وضعه الكاتب على لسانها، ما عدا بعدها الفيسيولوجي، حيث تظهر شخصية منكمشة ، خائفة، منغلقة، على نفسها و يتضح ذلك من خلال الحوار التالي:

الخادم يازمان:هو بعينه ، إفتح الباب ..... قد نفتح السماء أبوابها و لكن أبوابك يا إبن الرومي مقفلة أبدا كالأسرار[1]

وحديث دعبل الأحدب مع حجظة المغني على إبن الرومي يقول:

دعبل الأحدب: إنه لا شيء، يعيش بعيدا هناك و بيننا ، لم ير بغداد إلا من تقب المفتاح، إنه لا يغادر بيته أبدا.

كما يشعر إبن الرومي بالكره لجيرانه و يصفهم أنهم أعدائه و فال شر عليه و ذلك في حديثهم يقول:

إبن الرومي: (في غضب شديد) من جديد ،أنتم عذابي الذي يمشي و ينطلق ، متى تفهمون أن حضوركم يسرق النور من أيامي ..... أغربوا عن وجهي و آتركوني أجتر عذابي.إبتعدوا عن بابي و أعتاجي ، لقد لوتتم الضياء و الهواء... إتركوني إتركوني[2]

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،م س،ص54

[2] م ن،ص77

وفي حديثه مع عيس البخيل بصفهم بأنهم أعدائه يقول:إبن الرومي :..كلكم أعدائي. كلكم تركتم كل الأحياء و جئتم إلى .....كيف أفرش الدرب ببساطا و سجادا و أنا أفتح الباب صباحا و مساء على هذه النماذج العجيبة؟[1]

أما الأبعاد الإجتماعية فهو شاعر فقير ،يسكن في أحياء الصفيح ليس له أهل و لا أقارب

و يتضح فقر هذا الأخير من خلال حوار إبن دانيال مع إبنته دنيازاد و هو يحكي لسامعين على حكاية إبن الرومي فيقول:

إبن دانيال : سأحكي اليوم، سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ الخشب و القصدير[2].

ساهمت شخصية إبن الرومي في رسم الأحداث ، فكانت شخصية منغلقة على نفسها متشائمة ، تكره جيرانها بسبب الفقر و التهميش الذين يعيشونه في حي الصفيح.

إبن دانيال: شخصية إبن دانيال يسقطها الكاتب على النص ، لأنها لها يد في الأحداث ، و من خلال حوار يتضح لنا أن هذه الشخصية جاءت من الماضي القديم.

إبن دانيال: أحبتي ، أتيتكم من بين صفحات الباليات...

من زمن الملعب النائم فوق الرفوف[3].

كنت حرفا تائها ... فوق حبل الزمن

أما بعده الإجتماعي فهو صاحب خيال الظل و يتضح لنا ذلك من خلال حوار الأطفال:

---

[1] م ن،ص77

[2] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح ،م س،ص،24

[3] م ن،ص13

الطفل الأول: لقد صاحب طيف الخيال... أسرعوا ، أسرعوا[1]

كما يعتبر إنسان فقير ليس لديه مال ولا ثروة إلا الشعر و الكلمات يقول في حديثه عندما سأله الحاضرون عن ثروته قائلا:

إبن دانيال: ثروتي؟(يضحك) ثروتي كالشعراء في الكلمات

يداي فارغتان إلا من ظلال . ظلال تعيش .بغير نبض ... ثروتي أصناف خيال تحركها قضبان خفية ، و قناديل و شموع ترسم بالنور ظلال شبه حية[2].

في جميع أطوار المسرحية ترتبط شخصية إبن دانيال بكل ما هو قديم ، فهذه الشخصية حركت مجري الأحداث و رسمتها من بداية المسرحية إلى نهايتها.

شخصية حمدان:

تظهر شخصية حمدان من الناحية الإجتماعية شاعر الحي القصديري

المقدم: أخيرا فتحت يا سمسم...مقتربا من حمدان حمدان أنت قلب الحي و شاعره[3].

و يتضح لنا أنه فقير يعيش في حي الصغير إضافة إلى ذلك فهو إنسان واقعي يقول المقدم في حديثه مع حمدان و سعدان و رضوان

المقدم: أنتم نخبة هذا الحي ، و من أجل هذا أخترتكم لأنكم تمثلون الحي و أهله[4]

إختيار الكاتب إسم حمدان لأن هذا الإسم يوحي بالحمد إلا أنه يعيش في فقر و تعاسة .موظفا في ذلك المفارقة الرمزية

---

[1] م ن،ص14

[2] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح ،م س،ص14

[3] م ن،ص،16

[4] م ن، ص17

شخصية سعدان:

تظهر شخصية سعدان من الناحية الإجتماعية (كاتب عمومي وهذه المهنة أعطتة عقلا كبيرا مفكرا)

القدم: و أنت يا سعدان، يا حكيم الحي و لقمانه....

سعدان :....أنا كاتب عمومي فقير.

فإسم يدل على السعادة إلى أنه يعيش حياة تعيسة مع أصدقائه في حي الصفيح[1].

شخصية رضوان:

تظهر شخصيته رضوان من الناحية الإجتماعية (عامل) في الحي يرتدي بذلة زرقاء.

المقدم: وأنت يا رضوان...يا أيها العامل في البذلة الزرقاء ..... أنت ساعد هذا الحي،ساعده الأيمن[2].

فما يميز هذه الشخصيات الثلاثة حمدان ، سعدان، ورضوان هو الفقر الذي يشاركونه في الحي الصفيحي فأسماء تعكس الواقع الذي يعيشونه لذلك وظف الكاتب المفارقة الرمزية.

شخصية الرباب: تظهر شخصية الرباب من الناحية الفيزيولوجية (عجوز شمطاء)

الرباب:....ألا قل لي يا إبن أخي ، هل في إمكان عجوز شمطاء فقيرة مهذارة معرفة من أنت؟[3] أما

الوظيفة الإجتماعية فهي معلمة الجواري

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،م س،ص16

[2] م ن،ص16

[3] م ن،ص36

الرباب (تضحك في خبث) و هل يكون الحسن إلا في دار عمتك الرباب؟

لقد سمعت عني بلا شك ،فأتيت معاملي.أنا من يصنع الجواري و القيان إتفان الجودة و رقة في الأثمان[1].

كما تظهر هذه الشخصية على أنها إنسانة مستغلة فاجرة تحب المال.

الرباب

أينه، أين؟

الرباب: نعم أنت و المال.....لأن الناس عندي كالدنانير الصفراء، كلهم يتشابهون.[2]

شخصية عريب:

تظهر شخصية عريب من البداية على أنها جارية عند المعلمة رباب، هذه الشخصية التي تملك عينين سوداوتين حيث إبن الرومي مع رباب يطلب منها شراء جارية فتصفها بقولها:

الرباب :و إبنة العرب ؟ من عيونها ليل بألف نجم و ألف قمر ، كما تظهر أنها شاعرة و مغنية و راقصة.

الرباب: و لا تنس أنها كالخنساء تنظم الشعر

و كشهرزاد تجيد الرقص كالطيف ، كالظل ،كسنبلة في مهب الرياح[3].

[1] م ن،ص35

[2] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح م س،ص36

[3] م ن،ص38

مجرى الفعل –حيث حاول أن يربط الكاتب شخصية عريب بالمرأة الجميلة الفقيرة التي تسعى إلى تغيير حياة وواقع إبن الرومي من الشؤم و الإنغلاق إلى حياة قوامها المحبة و الصلح مع الجيران.

شخصية حجظة المغني: تظهر شخصية حجظة من الناحية الإجتماعية حلاق فقير مولع بالغناء له كان صغير –(دكان جحظة و هو حلاق مولع بالغناء)

حجظة المغني: (يغني و هو يشتغل).....وهل أنا حلاق و إبن حلاق؟[1]

شخصية عيسى البخيل: تظهر شخصية من الناحية الفيزيولوجية إنسان عجوز وهو إسكافي (ترى عيسى و هو إسكافي عجوز)[2]ومن خلال التسمية يتضح لنا أنه بخيل.

شخصية دعبل الأحدب: تظهر لنا شخصية دعبل من الناحية الفيزيولوجية له حدبة

عيسى البخيل : لنعد لدعبل الأحدب ...لمن الجهل في ظهره جبل الأطلس و الأوراس.

دعبل الأحدب: حدبتي ورثتها عن بغداد التي وزعت وما أنصفت أعطت غيرنا النور في صحون من ضياء[3]

أما من الناحة الإجتماعية : فهو تاجر يبيع العطر و المناديل (يعود الضوء فيتجول المنظر إلى ساحة عامة تحيط بها مجموعة من الدكاكين الصغيرة ...نرى دعبل الأحدب داخل دكان صغير جدا هو يبيع الاعطور و الناديل)[4].

الصراع :

[1] ،م ن،ص46

[2] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح م س ،ص47

[3] م ن،ص53

[4] م ن، ص47

يعد الصراع مطية الدراما إلى الأزمة ، و منها إلى الذروة ، فهو التصادم و التقابل و التضاد لكنه بنائي و ليس تهديمي ، إذ يعتبر من أهم العناصر البنائية في الدراما ، و لا تتخيلها بدونه و يشد الصراع في الغالب ظرفان يتداولان على فعله و إستعماله في مسار تساعدي بحزم و جدية لا تعرف الركود ، حتى بلوغ الحل و النهاية[1] ، فالصراع الدرامي هو إتصال بين قويتين متعارضين ، ينمو الحدث الدرامي (الفعل الدرامي) بمقتضى تضادها و هناك صور عديدة للصراع كأن يكون بين البطل و نفسه أو بين البطل و إنسان آخر أو بين البطل و القوى الطبيعية أو بين البطل و الأفكار المتعارضة أو الآراء الإجتماعية .

فالصراع هو نتيجة لتأثير التحولات التي تطرأ على الفعل و على الشخصيات ، حيث تثيرها و تجعلها تتصرف بما يؤجج الصراع أو تغلب طرفا على آخر ، فكل هذه المعطيات لها تأثير مباشر بشرط أن يكون التحول منطقيا من مرحلة إلى أخرى ، يكون تصاعديا ، إلى غاية الوصول إلى الذروة التي تكون نهاية منطقية لهذه الصراعات[2] .

و يتقسم الصراع إلى قسمين خارجي و داخلي : فالداخلي يكون بين الإنسان و نفسه كأن تتصارع الأفكار و الأهواء فيما بينها و الخارجي يكون ظاهر بين الشخصيات ، فقد تتضاربان رغبتان طوال الفعل الدرامي لتنتصر واحدة في الأخير و لا يظهر هذا الصراع إلى من خلال الحوارات الداخلية .

و هنالك درجات في الصراع ساكن : الشيئ الذي لا يتحرك الشيء الذي لا يبدل جهدا دون أن تكون هناك نتيجة قوية لهذا الجهد .

[1] ينظر،احمد باكثير،فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية،مكتبة مصر الاسكندرية،د ت،ص76

[2] ينظر،حسين رامز رضى،الدراما بين النظرية و التطبيق،المؤسسة العربية للدراسات و النشر،د تـ،ص483

الصراع الواثب : هو الصراع الذي تتم فيه التغيير و الإنفعال دون تدرج منطقي فهل من المعقول أن تبدأ المسرحية بشخصية عاقلة ، و تنتهي و هي محبوبة ؟ طبعا ممكن لكن لابد من وجود دوافع و المبررات الكافية التي تؤدي إلى الصراع .

الصراع الصاعد : و هو المتدرج ببطئ ، أي الشخصية تنمو و تتطور بمعدل معقول و سرعة متزنة حتى يكون التحول ملائما للأحداث .

الصراع المرهض : و هو الصراع الذي على وشك النشوب أو ما يدل من طرق خفي على ما ينتظر حدوثه ، فالمتفرج يظل مرتقبا حدوث شيء معين أو إكتشاف صراع أو حقيقة يظل في حالة من التوتر و الترقب إلا أن تتم المواجهة .

كما هناك أنواع للصراع : فهناك عمودي و هو صراع الإنسان على الآلهة أو القوى الطبيعية، أو هناك صراع أفقي ، صراع الإنسان مع أخيه ، و هناك صراع نفسي صراع الإنسان مع نفسه .

الصراع في المسرحية

ينقسم الصراع إلى قسمين خارجي و داخلي ، و الصراع الدلخلي يكون داخل ذات الشخصية ، تحمله حوارات داخلية أو حوارات جانبية .

أما الصراع الخارجي الممكن إستنتاجه فهو الموجود في الحوارات بين إبن الرومي و جيرانه ، و صراع أهل القصديري (حمدان ، رضوان ، سعدان) ضد المقدم و رؤساء فيحسد لنا هذا الصراع الطبقي الاجتماعي بين الفقراء و أهل السلطة .

أما الصراع الخارجي الممكن استنتاجه فهو الموجودة في الحوارات بين إبن الرومي و جيرانه حين اتهمهم بأنهم شؤم و فال شر عليه و كره لهم :

إبن الرومي: (في غضب شديد) عدتم من جديد، أنتم عذابي الذي يمشي و ينطق متى تفهمون أنّ حضوركم يسرق النور من أيامي ؟ أجيبوني أليس من حقي أن أحيا ككل الناس ؟ ماذا أذنبت في حق السماء ؟ ماذا أذنبت في حق السماء؟ ماذا أذنبت في حقكم ؟ أغربوا عن وجهي و أتركوني أجتر عذابي ...إبتعدو عن بابي و أعتابي لقد لقد لوثتم الضياء و الهواء ...أتركوني ، أتركوني[1].

كما يصب غضبه عليهم و يصفهم بأنهم أعدائه

إبن الرومي :.....كلكم أعدائي ، كلكم تركتم كل الأحياء و جئتم إلي ، لماذا هل أذنبت في حقكم ؟ لماذا ؟ يا الله .....منيت نفسي بالعطاء في دار الخلاء .....كيف أفرش الدرب بساطا و سجادا و أنا أفتح الباب صباحا و مساءا على هذه النمادج العجيبة[2] .

-إنطلاقا من هذا الحوار يفهم أن سبب صراع إبن الرومي مع جيرانه هو الفقر و المرض و الجهل و يتضح ذلك جليا في الحوار التالي :

عيسى البخيل : أنت تظلما يا إبن الرومي ...نحن مثلك إخوة في الدرب و المصير .

جحظة المغني : نشرب من ماء عكر...

.....و السبب ليس أنت و لا أنا ، ليس هذا ، إنه الغداء الناقص و إذا كان لابد من الغضب فلتغضب إبن الرومي على مروجي الفقر و الجهل و المرض[3] .

و إذا انتقلنا إلى صراع خارجي آخر ، نذهب مباشرة إلى صراع أهل الحي القصديري (حمدان و رضوان و سعدان) ضد المقدم

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح م س ،ص77

[2] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح م س ،ص82

[3] م ن،ص80

(يدخل " المقدم" يتبعه إثنان من أعوانه)

المقدم : اطرقا هذه الأبواب ، أريد أن أكلم أصحابها بسرعة

....هل تعلمون لماذا أتيتكم ؟..

حمدان : جئت تحمل أخبار السوء كعادتك ..

المقدم : (يضحك) إسمعوا هذا المنشور ...يجب أتن تتهيئووا حتى لا يسقط أحدكم مغشيا عليه من يدري ؟

لقد قرر أعضاء امجلس البلدي المقر طبعا – أن يقوموا بترحيل سكان هذا الحي إلى مكان ما ...وعليه فلابد من إفراغ حي القصدير حالا حتى يمكن هدمه و بناؤه فنادق سياحية جميلة[1]).

من خلال هذا الحوار يظهر لنا أن الصراع قائم بين حاكم و محكوم ، و يريدون إخلاء الحي القصديري لمصلحتهم الخاصة دون أن يفكروا في فقراء الحي .

-أراد الكاتب أن يبرز لنا صراعا إجتماعيا طبقيا ، بين الطبقة الحاكمة البرجوازية و الطبقة الكادحة ، صراع الشعب ضد السلطة.

الحوار :

نقول عن الكلام حوار إذا تعدى عدد المشاركين فيه الواحد ، فهو شكل من أشكال التواصل يتم فيه تبادل الكلام بين طرفين أو أكثر ، و الحوار من أشكال الخطاب في المسرح يشبه المحادثة

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،م س،ص16

في الحياة العادية لكنه يختلف عنها جوهريا ، فهو جو إقتصادي و دلالي دائما و لا مجال للإعتباطية فيه ووظيفته الحقيقية هي وظيفة إبلاغية تقوم على توصيل المعلومات إلى المتفرج عبر الشخصيات[1] ، فالحوار يحمل أفكار الشخصيات و يعبر عن آرائها و يبرز صراعها ، فبواسطة تتفاعل الأحداث و الشخصيات و تتواصل فيما بينها .

فالحوار و الدرامي يعطي الكاتب القدرة على التحايل و المخادعة الحسية و الإدراكية عند المشاهد أو المتلقي فتكون هذه المغالطة و الإحتيالات مقنعة كلها الحوار للتدليل على كل ما قبل التصديق حتما و لو كان مستحيلا[2] ، حتى يحمل الحوار كل هذه الميزات وجب توفر لغة معينة ، تجذب المشاهدين و تركب مشاهدة المسرحية .

الحوار في المسرحية:

الحوار الدرامي لا يسمح بدخول إلا ما كان له دور في بناء المسرحية ، حيث أدخل الكاتب كلاما مفروضا على النص ، فأول ما وظفه الكاتب في النص هو ذكر أسماء معروفة في المجتمع العربي و هو يتكلم عن التراث بتوظيفه إبن دانيال و دنيا زاد و كذا الأدب العربي بتوظيفه لإبن الرومي الشاعر العباسي كما وظف أسماء من الحاضر المعاش مثل حمدان ، سعدان ، رضوان الملاحظ في مسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح أن الحوار جاء حاملا للفعل فالحوار في المسرحية كان ينمو ويكبر خاصة على مستوى الشخصيات حيث أدخل الكاتب عنصر السرد في الحوار ، فكل شخصية يمكنها أن تتحول إلى سارد إبن دانيال ثروتي كالشعراء في الكلمات ، يداي فارغتان إلا من خلال ، ظلال تعيش من غير نبض ، و أشباح تحيا بغير نفس ...ثروتي أطياف خيال

[1] ينظر،ماري الياس،وحنان قصاب،المعجم المسرحي،م س،ص175

[2] ينظر،ارسطو ،فن الشعر،م س،ص69-70

تحركها قضبان خفية ، و قناديل و شموع ترسم بالنور ظلالا شبه حية أدخل القرى و المدائن فيتبعني الأطفال و الأشقياء يجرون كالشياطين خلق العربة[1] .

فرغم طول المسرحية إلا أنها لم تحتوي على منولوج نغوص به إلى أعماق إحدى الشخصيات، أو حوارا جانبا واحدا المسرحية ، على الرغم من تعدد الحوارات بين شخصيات المسرحية.

-المظاهر الإحتفالية في المسرحية :

تجسدت في مسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح كغيرها من مسرحيات برشيد العديد من الجوانب الإحتفالية التي سعى إلى ترسيخها نظريا و تطبيقيا و لعل أولى هذه الجوانب الإحتفالية التي نستطيع إستكشافها:

توظيف إسم " إحتفال مسرحي " بدل العرض مسرحي أو النص المسرحي

و هذا ما يدل على إنتماء النص إلى المسرح الإحتفالي الذي إستبدل الكثير من المصطلحات كتقسيم الفصول إلى لوحات إحتفالية و تسمية النص المسرحي بالنص الإحتفالي .

- عنوان المسرحية :

سماها برشيد ب " إبن الرومي في مدن الصفيح " ثم وضع جنس هذا العمل على أنه إحتفال مسرحي ليضع المتلقي في قالب التراث العربي و بالتحديد ، فإعتبر المسرح حفلا و إحتفالا يشمل التمثيل و الرقص و الشعر و الغناء كما أن عودته إلى التراث من خلال إستحضار شخصية إبن الرومي في هذه المسرحية و غيرها من المسرحيات الأخرى التي تكون شخصياتها مستوحاة من التراث مثل عنترة ، إمرؤ القيس...

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،م س،ص14.

تحيل إلى القول أن برشيد يحاول دائما العودة إلى التراث العربي القديم محاولا تقديمه بصورة إحتفالية ، تتجلى من خلالها خصائص هذا النوع المسرحي .

- إستخدام المفارقة في تشغيل العنوان :

- إعتمد برشيد في أغلب عناوين مسرحياته على تقنية المفارقة لجمعه بين الماضي و الحاضر ، رغبة منه في شد القارئ و إرباكه لدخول عالم النص فتجلت هذه التقنية بشكل مباشر.

- تبلور الجانب الإحتفالي في هذه المسرحية على مستوى بنائها الدرامي و الذي يمكن أن توضحه كمايلي:

- الموضوع : حضرت الاحتفالية في الواقعية الشعبية التي تجسدت في موضوع المسرحية حيث كان تصوير الفقر العنصر الفعال في تحريك مجريات أحداث المسرحية.

و شخوصها ، عبر من خلاله برشيد عن معاناة هذه الطبقة الكادحة و تصوير مدن الصفيح و معاناة سكانها من الطرد التعسفي و الظلم و الإستغلال و تهديدات اهل الجاه و النفود و السلطة ،

كما تتجلى هذه الشعبية في ذلك التواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وبين الراوي والطبقة الشعبية و إبن الرومي مع أهل بيته، كما تنتهي المسرحية بخاتمة إحتفالية تتمثل في الأمل والتفكير والتبشير لمستقبل جديد مادام هناك إرادة التحدي والإصرار والكفاح .

- دنيا زاد : أنت فاهم يا أبي ليس هناك إلا عالم واحد و مدينة واحدة ... الكلمة التي تفتقر إلى الحركة هي كلمة زائفة تماما، وجودنا داخل المدينة وعذابنا أشياء لا يمكن القفز بها، تعالى يا أبي ... عذاب الفقراء ما كان يوما فرجة و لن يكون أبدا ... تعال ..."[1]

[1] عبد الكريم برشيد،ابن الرومي في مدن الصفيح،م س،ص97

- اللغة : إعتمد برشيد على لغة متنوعة كالحوار والشعر والمونولوج والسرد الحكائي والقصص كما نجده لدى إبن دانيال ، علاوة على لغة الرقص والغناء (لغة الجواري) ولغة التصفيق عند المتلقي ، كما تتداخل لغة التراث الفخمة الزجلة ولغة الواقع المعاصر .

- تجلت الإحتفالية كذلك في اعتبار المسرح حفلا واحتفالا، يشمل التمثيل والرقص والشعر والغناء والزجل والثورة على الوحدات التقليدية الثلاث ، وكذا الخشبة الإيطالية بكواليسها وستاراتها ومناظرها و ترع الأقنعة التي تذكرنا بنظرية التغريب البريختية وتكسير الجدار الرابع، فالمسرحية لا تبدأ بداية عادية بفتح الستار، إنما تبدأ خارج القاعة حيث يدخل إبن دانيال مع ابنته دنيا زاد وهما يجران خلفهما عربة مثيرة، إنها عربة خيال الظل التي تخترق صفوف الجمهور داخل القاعة، ينطلقا من الصالة ليمرا إلى الخشبة كما في اللوحة الإحتفالية الأولى، كما تتجلى الإحتفالية كذلك في استخدام الذاكرة الشعبية كخيال الظل و توظيف تقنية المسرح داخل المسرح (مسرحة الجواري الثلاث العمة رباب و هي تصدر أوامرها)

- **الزمان:**

- تجلت الإحتفالية في تكسير قواعد الوحدات الثلاث فهناك تداخل الأزمنة الماضي والحاضر والمستقبل .

المكان :

تمظهرت الإحتفالية في اعتمادها على الشكل المفتوح، حيث اتخذ برشيد من مسرحه مكانا لأحداث مسرحية متجاوزا بذلك الشكل المغلق أو العلبة الإيطالية التي فرضت نفسها ردحا من الزمن ومؤصلا للدعوات الإحتفالية التي تنادي بضرورة أن ينطلق المسرح من الناس حتى يكون قريبا منهم ومعبرا عن قضاياهم مما يجعل من الساحة الفضاء الأثير الذي يجتمع فيه كل الناس على اختلاف مستوياتهم و أجناسهم وملتقى لكل الخطابات مما يسمح بتحقيق التواصل الجماهيري الذي تنادي به الإحتفالية.

- **الشخصيات :**

اعتمد برشيد في بناء شخصياته على شخصيات واقعية وأخرى تاريخية تراثية تمثلت في شخصية ابن الرومي الشاعر الذي جعل منه برشيد صوت الإحتفالي العاشق العدالة الاجتماعية والرافض للظلم و التفاوت الطبقي الذي ساد أحياء الصفيح.

وعموما يمكن حصر المظاهر الاحتفالية التي حوتها هذه المسرحية في النقاط التالية :

- توظيف الشخصيات التراثية و التاريخية: ابن الرومي- ابن دانيال
- لاعتماد على الشكل المفتوح: الساحة.
- تكسير الجدار الرابع وتقسيم المسرحية إلى لوحات بدل العرض.
- الثورة على الوحدات الثلاث (تعدد الأمكنة و تداخل الأزمنة) وتعدد الأحداث.
- الواقعية الشعبية التي تجسدت في موضوع المسرحية .

خاتمة

بعد دراسة وتحليل تجربة "عبد الكريم برشيد" في المسرح الاحتفالي مطبقين في ذلك المنهج الوصفي و التحليلي توصلنا إلى النتائج الآتية:

-يعتبر الاحتفال أول ظاهرة في الفعل المسرحي بوصفه الفعل الأول الذي قام عليه المسرح اليوناني

-يعتبر الاحتفال كفعل جموعي عن المشاركة الجماعية حيث لا يكتفي المشاهد بالمشاهدة السلبية و إنما يتعداها إلى المشاركة مع صانع الفرجة كما تزول في الاحتفال كل الفوارق الاجتماعية.

-سعى منظورا المسرح المغربي و العربي على السواء إلى محاولة الرجوع إلى الاحتفال

بوصفه الجذور الأولى للمسرح إضافة إلى وظائف متعددة التي جعلت منه نقطة ارتكاز مهمة في محاولة التنظير للمسرح.

-سعى المنظرون العرب إلى محاولة إيجاد مسرح عربي يعبر عن الذات و الهوية العربية فأصدروا بيانات مختلفة باختلاف توجيهاتهم و منطقاتهم.

-الرغبة في جعل المسرح العربي مسرحا يعبر عن واقع المجتمع و قريبا من ذاكرته

جعل المنظرين ينادونا بالعودة إلى أشكال الفرجة الشعبية التي مارسها الإنسان العربي قديما،والتي عبرت عن همومه وقضاياه،حيث وظفوا هذه الأشكال في مسرحياتهم مثل : المداح،الحك واتي السامر.

-انتقل السعي إلى التنظير من الفكر الفردي إلى الفكر الجماعي حيث برزت العديد من الجماعات المسرحية البارزة كان من أهمه: جماعة المسرح الاحتفالي في المغرب.

-تبلور الفكر الاحتفالي بشكل واضح مع "عبد الكريم برشيد"لكونه جمع بين الفكر النظري والتطبيقي للمسرح الاحتفالي في كل أعماله المسرحية .

-تجسدت في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" الرؤية الاحتفالية بداء بالعنوان مرورا إلى البناء الدرامي.

-حاول برشيد في هذه المسرحية الجمع بين الأصالة و المعاصرة حيث جسد الشخصيات التراثية التاريخية ابن الرومي و توظيف المعاصرة "واقع المدينة".

-اتضح المنحني الاحتفالي كذلك من خلال لغة المسرحية التي اعتمدت المفارقة والسخرية والفكاهة اللعابية ،كما زاوج برشيد في هذه المسرحية

بين العامية و الفصحى مبرزا بذلك ،الرؤية و الجانب الواقعي للمسرحية.

-تجلى المنحنى الاحتفالي في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح كذلك من خلال المكان الذي قام عليه الحدث المسرحي حيث اعتمد برشيد على الفضاء المفتوح كما برز أيضا في الزمن الذي عبر عن تداخل أزمة الماضي و الحاضر و المستقبل.

-كما تبلورت الاحتفالية في هذه المسرحية من خلال النهاية المتمثلة في الأمل و التغير و التبشير بالمستقبل جديد ما دام هناك إرادة التحدي و الإصرار و الكفاح.

قائمة المصادر و المراجع

المصادر

1. إبن الرومي في مدن الصفيح ،دار النشر ، إيدسوفت 2005 - 2006
2. إبن منظور،لسان العرب المحيط ،تقديم عبد الله العلايلي ، دار لسان العرب، بيروت، لبنان ،ط1
3. عبد الكريم برشيد، المسرح الإحتفالي ،دار النشر و التوزيع و الإعلان ن مسراتة ليبيا، ط1، 1990
4. عبد الكريم برشيد، غاية الإشارات ،مطبعة تريفة ، بركان ،ط1، 1999.
5. عبد الكريم برشيد،الاجتفالية و هزات العصر،مطبعة النجاح الجديدة،الدر البيضاء،ط2007، 1
6. عبد الكريم برشيد،حدود الكائن و الممكن في المسرح الاحتفالي،مطبعة النجاح الجديدةن الدار البيضاء،ط1، 1985

المراجع العربية:

1. أحمد باكثير، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية، مكتبة مصر الإسكندرية ، د ت.
2. أحمد صقر ،توظيف التراث الشعبي في المسرح العربي، مركز الإسكندرية للكتاب ط1، 1998
3. حسن المنيعي، أبحاث في المسرح المغربي، منشورات الزمن، ط2، 2001.
4. حمدي إبراهيم ، دراسته في نظرية الدراما الإغريقية ، دار الثقافة للطباعة و النشر ،القاهرة 1977
5. سيد علي إسماعيل ،أثر التراث في المسرح المصري المعاصر ،دار قباء للطباعة و النشر، القاهرة ، مصر ،2000
6. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، مؤسسة حورس الدولية، الإسكندرية، ط1،2001.

7. عبد الرحمن بن زيدان، المختصر المفيد في تاريخ المسرح العربي الجديد (المسرح في المغرب)، مطبعة المجلس الوطني للإعلام ، أبو ظبي ، ط1 -2009

8. عبد الرحمن بن زيدان ،قضايا التنظير للمسرح العربي من البداية إلى الإمتداد منشورات، إتحاد كتاب العرب ،دمشق، سوريا ، ط 1 ،1992

9. عبد الفتاح عثمان ،بناء الرواية، دراسة في الرواية، مكتبة الشباب، مطبعة التقدم ،القاهرة 1982

10. عبد الواحد بن ياسر ، حدود و أشكال الفرجة التقليدية ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية ، تيطوان ، ط1 ،2002

11. علي عبد الواحد الوافي ،الأدب اليوناني القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظمهم الاجتماعية، دار المعارف ،مصر ،1960

1. فرحان بلبل :مرجعات في المسرح العربي ، منشورات إتحاد الكتاب العرب ، دمشق (سوريا) 2002

2. فؤاد صالح ، علم المسرحية و فن كتابتها ، دار الكندي ،ط 1، أربد الاردن ،2001

3. محمد السيد غالب ، أدبيات التأسيس للتجريب المسرحي و وثائقه : قرءات في المسارات من نهاية التاسع فني

4. محمد عزام ،وجوه الماس ،البنية الجذارية في المسرح علي عقلة عرسان ، منشورات ،إتحاه الكتاب العرب ، دمشق، سوريا ،1994

5. مصطفى رمضاني ،مسرح عبد الكريم برشيد التطور والإنجاز، مطبعة وتريفة بركان،ط1، 2007

المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس،فن الشعر،تر،عبد الرحمن بدوي،دار الثقافة،بيروت،لبنان،1973

2. أرسطو،فن الشعر،تر،د ابراهيم حمادة،دار الكتاب العربي للطباعة،القاهرة،1983

3. أرسطو،فن الشعر،ترجمة،شكري عياد،دار الكتاب العربي للطباعة و النشر،القاهرة1976

4. اريك بنتلي،الحياة و الدراما،تر،جبرا ابراهيم جبرا،المكتبة العصرية،بيروت،1968

5. انطونان ارتو،المسرح و قرينه،د سامية اسعد،دار النهضة العربي.

6. ستيوارت كريفش، صناعة المسرحية، ترجمة عبد الله معتصم الدباغ، دار المأمون، بغداد، 1986.

باللغة الاجنبية :

- Le petit la rousse illustré 21 de montparnassem:paris ;2007
- Patrice pavice dictionnaire du théatre ;préface ;anne abersfeld ; édition ; revue et corrigé ; paris 2002

معاجم و قواميس:

ماري إلياس و حنان قصاب ، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ،بيروت _لبنان، ط1،1997

المجلات:

مجلة الثقافة الجديدة ،1987

1. مجلة الفنون، الرباط،نوفمبر، 1979، السنة السادسة ، ع1، 1979
2. مجلة الموقف الأدبي ،إتحاد الكتاب العرب دمشق، سوريا ،ع 435، 436، تموز 4، 2007.
3. مجلة عالم الفكر ،العدد الثالث ،أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر، 1986
4. مجلة قضاءات المسرح ،العدد الثالث، فبراير ،الجزائر

5. مجلة المسرح المغربي المسالك و الوعود ،المجلس الوطني للإعلام ، ابو ظبي، الإمارات العربية، المغرب، 23 إلى 26، يوليو 20014

المذكرات:

- ريمة بوشايب ، مسرح عبد الكريم برشيد بين الإحتفالية و صناعة الفرجة مسرح يا ليل يا عين – أنموذجا – رسالة ماجستير –جامعة عنابة – الجزائر- 2010

الفهرس

-البسملة

- إهداء

- شكر

- مقدمة.....1

- المدخل:دراسة المصطلحات الإحتفالية.....5

- الفصل الأول: المسرح الإحتفالي في المغرب الظهور و النشأة 17

المبحث 1: المسرح الإحتفالي و رواده.....23

المبحث2: المسرح الإحتفالي عند عبد الكريم برشيد 40

- الفصل الثاني: دراسة تطبيقية لمسرحية إبن الرومي في مدن الصفيح.....50

المبحث1: البنية الدرامية في المسرحية.....60

المبحث2: العناصر الإحتفالية في المسرحية..... 85

- الخاتمة.....89

-قائمة المصادر و المراجع.....92