الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليـم العـالي والبحـث العلمـي

BADJI MOKHTAR - ANNABA UNIVERSITY
UNIVERSITE BADJI MOKHTAR - ANNABA

جامعة باجي مختار - عنابة

كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية

قسم اللغة العربية وآدابها

محاضـرات وتطبيقات في مقيـاس:

المســـــرح العـــــربي

المستوى: ماستر 1 (أدب حديث ومعاصر)

إعداد الدكتورة: سكينـــة زواغـــي

2020/2019

الجزء الأوّل:

المحـــــاضـــــرات

المحاضرة الأولى: مسرح التراث عند سعد الله ونوس

تثير قضية التراث مجموعة من التساؤلات الملحة التي تفرض نفسها على الساحة الأدبية بصورة تستلزم التعامل معها بجدية وحذر لما يؤلفه التعامل مع التراث العربي من تحفظ وحساسية لا يمكن تجاهلها. ما هي المرتكزات التي تؤسس لنا مفهومية التراث ثم كيف يمكن الاستفادة من المادة التراثية في إطار التجربة المسرحية؟ ولا يفيد التعامل مع التراث بمواده على اختلاف أشكالها في صوغ تجربة مسرحية عربية حديثة تحقق الأماني وتربط بعقلانية بين الماضي والحاضر لتؤسس لزمن قادم هو المستقبل؟ هذه التساؤلات وغيها هي التي جعلت من موضوع المسرح والتراث مجال بحث للكثيرين من الأدباء والدارسين وضرورة الإجابة عنها والتعامل معها أدت بنا الى التدبر فيما نملكه من موروث يفيدنا في الارتقاء بأدبنا ولإفادة منها.

1)مفهوم التراث العربي:

التراث في اللغة مشتق من مادة ورث والمأثور والتراث والميراث والموروث والإرث وهي ألفاظ عربية مترادفة وردت في اللغة كالحسب[1]، ومن اللغويين من جعل الورث والميراث خاصين بالمال، والإرث خاص بالحسب، وتستخدم الكلمة مجازا للدلالة على ما هو معنوي يقال: «هو في إرث مجد ،والمجد متوارث بينهم وهم الورثة والوارث»[2]. وورث يرث أباه أي أدخله في ماله على ورثته وكله أرث الإرث هي الميراث[3]. وعليه فكلمات التراث والميراث والورث والإرث كلها بمعنى واحد وهو ما يخلفه الرجل لورثته، ومن ذلك قوله تعالى: ﴿وَتَأْكُلُونَ التُّرَاثَ أَكلاً لَمًّا﴾ [الفجر: 19].

والتراث Patrimoine هو ما تراكم خلال الأزمنة من تقاليد وعادات وتجارب، وخبرات وفنون وعلوم في أمة من الأمم، ويبرز فعل التراث في آثار الأدباء والفنانين وتصبح هذه الآثار محصلا لانصهار معطيات التراث وموحيات الشخصية الفردية.[4]

1- ابن منظور، لسان العرب، مادة (و ر ث)، دار صادر، بيروت، 1994، ج2، ص 199-200.

2- الزمخشري، أساس البلاغة، الهيئة المصرية للكتاب، 1979، ص 670.

3- الرازي، مختار الصحاح، دار الهدى، عين المليلة، الجزائر، ط4، 1990، ص16.

4- محمد بوزواوي: قاموس مصطلحات الأدب ،سلسلة قواميس المنار ،دار مدني للطباعة والنشر والتوزيع، 2003، ص85.

وصار التراث معبرا على جميع ما يخص الإنسان العربي ماديا ومعنويا فشمل بذلك «التقاليد والعادات والتجارب والخبرات والفنون، إنه جزء أساس من موقفه الاجتماعي والإنساني والسياسي والتاريخي»[1]. «ويتفق الدارسون العرب عن المعنى العام للتراث رغم ما بينهم من اختلافات فيما يخص الموضوعات التي يمكن إدراجها تحت مفهوم التراث والمدة الزمنية فيدخل بعضهم التراث الشفوي ضمن تعريفهم لمفهوم التراث ويقصره بعضهم على الجسم المكتوب الموروث»[2]، ويعده بعضهم تراثا شاملا لكل الأنواع يتعلق بالإنسان بوصفه إنسانا بغض النظر عن جنسيته أو عقيدته أو وطنه، فالتراث عندهم كل ما ورثهم الخلف عن السلف، أو ما تركه الجيل السابق للجيل اللاحق.

وهكذا فإن التراث ينحصر في ثلاث دوائر تحتوي إحداهما الأخرى، فنحن كوننا **أمة عربية** لدينا التراث العربي الضيق، والتراث الإسلامي الأكثر شمولية واتساعا، ثم التراث الإنساني الذي يشمل تاريخ البشرية، ويضيق التراث العربي عن الإسلامي إذا ما راعينا فيه عنصري الجنسية والمكان.[3]

وقد وقف الدارسون مواقف متباينة من التراث تبعا لتباين إيديولوجية المثقفين واختلاف ثقافاتهم ويمكن أن نتبين ثلاثة مفاهيم رئيسية للتراث تشكل في مجموعها مفهوم التراث في الفكر العربي المعاصر وهذه المفاهيم هي:

- **التراث عند القدامى**: يدعو أنصار هذا الموقف السلفي للعودة إلى التراث، والتمسك بالقديم لمواجهة الغرب الذي أخذت حضارته تهدد المجتمع العربي في بنيته التقليدية طيلة فترة الاحتلال الأجنبي، ويرفض هذا الموقف السلفي كل ما هو جديد ويدعو للوقوف ضده بحجة أنه نتاج غربي أجنبي عن المجتمع العربي.

1- عبد النور جبور: المعجم الأدبي دار الملايين بيروت ،ط2، 1984 ،ص63.

2- حسن علي المخلف: توظيف التراث في المسرح "دراسة تطبيقية في مسرح ونوس"، دمشق، 2000، ص21.

3- قميحة جابر: التراث الانساني في شعر أمل دنقل، هجر للطباعة القاهرة ، ص12، 130.

- **التراث عند أصحاب الحداثة**: يرفض أصحاب هذا الرأي الماضي رفضا كليا ويرفض العودة إلى التراث، ويقرأ الحاضر في ضوء المستقبل فقط، ويستبدل الغرب بالتراث منطلقا من أن المثل الأعلى يوجد في الآخر -الغرب هنا لا الماضي- وأن التراث بوصفه ينتمي إلى زمن مضى لا يمكن أن يستمر إلى الحاضر.
- **الموقف الجدلي:** يقوم هذا الموقف على أسس تتناقض مع الأسس السابقة، حيث واجه هذا التيار الموقف السلفي بنزع القداسة عن التراث والنظر إليه على أنه نتاج الوعي البشري في التاريخ والمجتمع، وواجه التيار الرافض الحداثي بالربط بين الماضي والحاضر عبر دراسة العناصر الحية للتراث ودراسة علاقته التاريخية بقضايا الماضي في ضوء القضايا والمشكلات والأسئلة التي يطرحها الحاضر.

أما التراث في مسرح ونوس، فهو تراث شامل غني فيه الملمح العربي الإسلامي والإنساني العام حسبما أراد الكاتب من حسن التوظيف. وعودته للتراث ليست عودة يائس هربا من الحياة وقسوتها، بل هي عودة واعية عقلانية تعرف كيف تستخلص من أقصى مراحل التاريخ وأكثرها مرارة الدواء الشافي لأوجاع الحاضر. فإذا كان التمسك بالتراث والحرص عليه في مرحلة النضال من أجل الاستقلال الوطني قد ارتبط بالرد على المحاولات الاستعمارية الرامية الى محو الشخصية القومية، فإن هذا التمسك في النصف الثاني من القرن العشرين يتجه نحو الحفاظ على الهوية الثقافية والأصالة الحضارية... وهذا ما سعى إليه سعد الله ونوس من خلال توظيفاته التراثية المتنوعة.

2)بواعث توظيف التراث في المسرح العربي:

هناك أربعة أسباب جعلت الكاتب المسرحي يهتم بالتراث ويقوم بتوظيفه في إبداعه المسرحي وهي:

أ- الفخر بمآثر العرب:

وهذا السبب غالبا ما يأتي عندما يشعر الكاتب بعدم تقدم الأمة العربية أمام تقدم العالم من حوله، فيجد الخلاص من ذلك والتنفيس عن ذلك في تمجيده لفترات الازدهار في التاريخ العربي

والإسلامي، وفي ذلك يقول محمد يوسف نجم: «إتجهت عواطف بعض الكتّاب في القرن الماضي ومطلع هذا القرن نحو التاريخ العربي يستوحون بعض المواقف القومية التي تدعو إلى الفخر والاعتزاز، وتثير في النفوس الحمية والأنفة وذلك لأسباب قومية وسياسية واجتماعية منها استفحال ظلم العثمانيين في بعض البلدان العربية وطغيان الاستعمار في القطر الآخر ثم تأخّر الشعوب عن موكب الحضارة الحديثة».[1]

ب-الوقوف أمام المستعمر:

لقد حاول الاستعمار الأجنبي أن يطمس الشخصية العربية وما كان على الكاتب المسرحي سوى التمسك بشخصيته العربية وذلك عبر استدعاء التراث والاستعانة به، وفي هذا يقول ألفريد فرج: «ألف ليلة وليلة حافلة بهذا المعنى الكبير، هو معنى المواجهة بين العربي وغير العربي حين نتحدث عن فكرة الحرية والعدالة الاجتماعية أو نطرح رأيا عصريا ومستقبليا في إطار من ألف ليلة وليلة إنما نوحي للجمهور بأصالة فكرة الحرية والعدالة في تاريخنا وأصولنا الثقافية ونضفي على الفكرة مصداقية تاريخية وتراثية»[2]. وهكذا نلاحظ أن فرج يؤكد على الدور الفكري والنضالي للمسرح العربي وهي إشارة إلى فكرة الشحن لا التنفيس.

ج- التمسك بالهوية القومية العربية:

وهذا السبب يعد من أهم الأسباب التي شغلت فكر الكاتب المسرحي وغالبا ما يتمسك به ويظهره في إبداعه بعد الهزات الكبرى التي تعرضت لها الأمة العربية والتي من شأنها أن تضعف الكيان العربي لذلك نجد الكاتب العربي يلجأ إلى التراث كي يستمد الشعور المعاكس مما يشعر به من إحباط وضياع عن طريق فترات الازدهار والانتصار العربي في تراثه وفي ذلك يقول علي عشر زايد:« يمكن أن ندرك لماذا شاعت ظاهرة استخدام الشخصيات التراثية بعد هزيمة حزيران 1967 المنكرة بشكل لم يعرف من قبل في تاريخ الشعر فقد أحس الشاعر المعاصر أن هذه الهزيمة قد

1- محمد يوسف نجم: المسرحية في الأدب العربي الحديث ، دار بيروت، 1956، ص2.

2- عبد الله أبو هيف: المسرح العربي المعاصر قضايا ورؤى وتجارب، اتحاد الكتاب العرب، ص102.

عصفت بكيانه القومي، ومن ثمة ازداد تمسكه بجذوره القومية لتمنحه بعض العزاء»[1]. فالرجوع الى التراث العربي العام كان هو التوجه القومي العربي حيث أن الفنان لم يقتنع بالتراث القطري، وإنما امتد نظره للتراث القومي الذي يجمع الأمة العربية لا التراث الذي يفرقها .فقد أدت حرب حزيران1967 وما تمخض عنها من نتائج سلبية إلى خيبة أمل عظيمة ظلت تحفر عميقا في وجدان الأمة العربية ولا سيما المثقفون الذين أدركوا أن الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة حضارية يتطلب محو آثارها والنهوض من جديد إعادة التفكير في البنى الفكرية والاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية للمجتمع، مما يحتم العودة إلى الجذور التاريخية لمساءلة الذات من خلال مساءلة الماضي، والوقوف على الخصائص المميزة والهوية الخاصة.

3)تأصيل المسرح العربي عند سعد الله ونوس:

أ- مفهوم التأصيل في المسرح:

الأصل في اللغة هو الحسب، وقولهم: لا أصل له ولا فصل؛ بمعنى الأصل: الحسب، والفصل: اللسان، والتأصيل هو الارتباط بالأصل.[2]

أما في عرف المسرحيين، فـ «تأصيل المسرح العربي اليوم يعني تجسيد روح الأمة، سواء في تراثها الشعبي من أساطير وحكايات أو في حوادث، وعبر تاريخها أو في حاضرها الراهن، ولكن بأشكال تمت إلى الظواهر المسرحية العربية بصلة»[3]. فدعوة معظم النقاد لإبداع مسرح عربي ينسجم مع الثقافة العربية المتماهية مع الشخصية القومية العربية. هو المعنى الأكثر انتشارا لمفهوم التأصيل العربي، وتعني العودة إلى ماضي الأمة المتمثل فيما تملكه من تراث شعبي وتاريخ وإلى ما يعد من خصوصيات هذه الأمة، أي ما هو أصيل في تاريخها، وكل ما هو عائد إلى إبداعها الذاتي وعلى الرغم من أن المحلية في الإنتاج هي أساس الأصالة ومعيارها، فهذا لا يمنع الأخذ من الآخر

1- علي عشري زايد: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، منشورات الشركة العامة والتوزيع والإعلان، طرابلس، ليبيا، ط1، 1987، ص 52.

2- ابن منظور: لسان العرب، مادة (أ ص ل)، ج11 ، ص1..

3- عصمت رياض: المسرح العربي، دن، دمشق ،1995 ،ص35.

والإفادة منه، بشرط أن يكون هذا الأخذ من الأخر والتفاعل معه ،ينسجم مع خصوصيتنا ويسهم في تقدم حياتنا، فالأصالة ليست هي بقاء المرء في حدود ذاته ،وليست هي إباء التجارب مع العالم الخارجي لكي يبقى المرء كما هو، دون تغيير أو تحوير ولكن الأصالة الحقة، هي القدرة على الإفادة من الخارج في نطاق الذات.

ب-مراحل التأصيل للمسرح العربي:

- **البحث عن مضمون عربي:**

بدأ المؤلفون الغوص في أعماق البحار التراثية منذ التجربة المسرحية الأولى لاستخراج مكنوناتها، وإن كانت هذه البداية لا تخلو من السطحية في التعامل مع التراث، كونها بقيت أسيرة لتفصيلات التاريخ وجزئياته، ومثلما كانت البدايات الأولى للمسرح الإغريقي معتمدة في أساسها على التراث كذلك الأمر بالنسبة لمسرحنا العربي فكانت موضوعات التراث الشعبي والأسطوري حاضرة في الأعمال المسرحية الأولى، كمسرحيات صلاح عبد الصبور: الأميرة تنتصر، ومأساة الحلاج، والحسين ثائر لعبد الرحمان الشرقاوي، ومسرحيات سعد الله ونوس: الملك هو الملك، مغامرة رأس المملوك جابر...[1]

- **البحث عن شكل عربي للمسرح:**

لما صار المضمون التراثي المشترك منتشرا في معظم المسرحيات بات البحث عن جانب آخر من جوانب التراث ألا وهو أشكال الفرجة الشعبية لربط الشكل بالمضمون ليصلوا إلى مسرح عربي يشعر من خلاله المتفرج العربي أنه أمام خصوصية من خصوصياته تمثله حق التمثيل.

ويأتي البحث عن شكل مسرحي عربي بُعيْد شكل المسرح الأرسطي والمسرح البريختي، نابعا من البيئة العربية ومن تراثها وهذا شيء عظيم في حد ذاته فقد جاب هؤلاء التراث ليأخذوا منه الأشكال المسرحية فكانت دعوات الراعي إلى المسرح المرتجل، ويوسف إدريس إلى مسرح

1- يونس محمد عبد الرحمان :تأثير ألف ليلة وليلة في المسرح العربي المعاصر والحديث، دار الكنوز الأدبية، ط1 ،1995،ص47.

السامر في كتابه نحو مسرح عربي 1964، ودعوة توفيق الحكيم إلى مسرح الفرجة 1966، ثم دعوة سعد الله ونوس إلى مسرح التسييس ودعوة عبد الكريم بالرشيد إلى مسرح الاحتفال، وغيرها من الدعوات التي راحت تدعو إلى حلة يتحلى بها المسرح العربي استنادا إلى معطيات التراث وبناء على مستجدات العصر ومتطلبات الحداثة.

- **التنظير لمسرح عربي جديد:**

وتعد هذه المرحلة بداية الخطوة الصحيحة نحو تأليف مسرح عربي أصيل ، ذلك أن فنون التراث بحاجة إلى فكر يغذيها ، ويمسح عنها تراب الزمن ويدفعها لملاحقة العصر ، وهذا هو أول طريق النمو الشرع لفن المسرح في البلاد العربية ن كانت مرحلة الستينات الحاسمة في دفع عجلة المسرح التراثي إلى الأمام.

ولذلك حاول الإنسان العربي في غمرة الهزيمة والذل أن يجد في تراثه وماضيه المخرج الملائم من هذه الأزمة فيحقق التواصل بين الماضي والحاضر، وفي هذه المرحلة انتقل المسرح من الدور التنفسي السلبي إلى الدور التحريضي الذي يساعد على الفعل الايجابي الثوري وينميه،" فقد كان الطرح الأرسطي قائما على إيهام الجمهور بأن ما" يجري على المسرح حقيقة ولكن بريخت الماركسي ذهب إلى أن المسرح معلم، وهو يتوجه إلى عقل المتفرج ولذلك يتدخل الممثلون بين الفترة والأخرى ليذكروا المتفرجين بأن ما يجري أمامهم ليس سوى لعبة مسرحية.

وبالتالي، كان التنظير لمسرح عربي أصيل انطلاقا من الرغبة في تصفية التركة الفكرية والوجدانية التي خلفها الاستعمار وأملا في التميز والتأصيل في مجال المسرح فكانت هذه العملية عبارة عن وضع الأسس الفلسفية والفنية لهذا النوع من الإبداع.[1]

ج- سعد الله ونوس والتأصيل للمسرح العربي:

أدرك ونوس بمهارته االفنية وحسه المرهف وحبه للمتفرجين أن تراثهم هو السبيل الوحيد القادر على حمل معاناتهم وآلامهم، وهو المخرج الوحيد لما يعانون من تمزق نفسي وثقافي، وبين أن الوصول إلى المتفرج يتحقق إذا انطلقنا من عاداته في الفرجة، ومن المشاكل التي تكتوي منها.

1- عبد الرحمان ابن زيدان: كتابة التكريس والتغيير في المسرح المغربي، إفريقيا، الدار البيضاء، 1985 ،ص18.

لم يكن تأصيل المسرح هو الهم الذي أرق حس سعد الله ونوس المسرحي، بقدر ما كان يؤرقه التواصل مع المتفرج العربي، محاولة منه لبناء المجتمع، عن طريق تغيير أسسه و بنوده عبر قناة من أقنية الثقافة.

لذا فإن رغبة ونوس في التواصل هي التي جعلته يبحث عن أشكال جديدة، بل هي التي جعلته يدخل عالم تأصيل المسرح العربي، ذلك أن التفاعل المنشود مع المتفرج العربي، سيمر مع الأشكال والمضمونات التي تجذب انتباهه وتحشد عاداته في الفرجة، ولهذا يبحث ونوس عن مسرح خاص بعيدا عن الحلول السهلة والجاهزة.

بدأ ونوس كتاباته المسرحية متأثرا بالفكر الوجودي، خاصة ذلك التيار العبثي الذي نشأ عن الوجودية، والذي استقرت تسميته بعد انتشاره بفرنسا **بمسرح العبث**، وقد عبر هذا الاتجاه عن موقف فلسفي، وهو سخط الإنسان على الحياة في المجتمع الأوربي، إبان الحرب العالمية الثانية مما أدى إلى استنكار حياة الإنسان المعاصر وتفكيره.

وقد انطلق ونوس في محاولته تلك من الجمهور، وذلك ناتج عن وعيه لواقع المسرح العربي لأن المسرح يمتاز عن بقية مظاهر النشاط الثقافي بأنه في جوهره حدث اجتماعي. وكي يصل ونوس إلى مبتغاه طرح فكرة التسييس التي يهدف من خلالها إلى زيادة وعي الطبقات الكادحة بواقعها، لأنه يريد أن يسيس الجماهير العربية، عن طريق العملية المسرحية، لترى النور، وتعي واقعها الذي تعيشه ومن ثم تثور لتغيير الواقع، كما يرى سعد الله ونوس أن الأشكال والمضمونات التراثية يمكن أن تؤدي إلى نتائج عكسية إذا ما تم استخدامها بصورة سطحية.[1]

- **طريقته ورؤيته في التعامل مع التراث:**

لقد وظف ونوس المادة التراثية في مسرحه بطريقة تعبر عن النقد والرفض والتمرد على مفارقات الواقع الفاجعة، ولكنها في الوقت نفسه تشحذ الهمم وتوقظ الضمائر، وقد نجح في توظيف

1- ونوس سعد الله: بيانات لمسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ط1، 1988.

التراث واستطاع أن يشخّص أمراض الأمة العربية ويعايش معاناتها وآلامها وانكساراتها، وفيما يلي نرى تعامل ونوس مع التراث الإنساني من ناحية الشكل والمضمون:

- **الشكل:** يرى ونوس أن أفكاره ومواده التراثية لا بد لها من إطار مناسب، لأن المضمون القريب من أذهان المتفرجين، لابد لها من شكل مألوف ومحبوب لديهم، ولهذا كان ونوس من الأوائل الذين وظفوا الأشكال التراثية في المسرح، فكانت "**حفلة سمر من أجل 5 حزيران**" وأسلوبها المبدع الذي أراد من خلاله أن تكون حفلة سمر حقيقية. فالناس الذين يسمرون يجتمعون على شكل حلقة يتحلق الناس حولها في ليالي الصيف المقمرة، وهو أمر مألوف لدى سكان القرى لذا وظف اسم حفلة سمر ،كما وظف الحكواتي لأنه يمكن أن يحقق الاتصال الفوري والمباشر، ومن هنا جاءت محاولة البحث عن أشكال نابعة من البيئة ويمكن التفاعل معها بصورة فورية وراهنة.[1]

- **المضمون:** عامل ونوس مع التراث على أنه قيمة لا وقائع وأشخاص، فاختار من التاريخ فترات الحرج والصراع الدرامي، والتي تتسع رقعتها للجدلية التي تحكم علاقته مع هذا التراث. وعموما فهو لم يختر أزمنة التسطيح، والرخاء والانتصارات كونها لا تتناسب مع منطقه الجدلي، وهو يرفض تناسي أحداث التاريخ الدامية والقفز فوقها، والاكتفاء بتسطيح الأمور، كمن يبني مشاريعا وأعمالا خارج سياق التاريخ أو بالقفز فوق التاريخ.[2]

- **المصادر التراثية في مسرح سعد الله ونوس:**

اعتمد سعد الله ثلاثة مصادر رئيسية هي:

- **المصدر الإسلامي:** يبدو أثر القرآن الكريم في أكثر من موضع في مسرح ونوس، وتجلى ذلك في اللفظ والتعاليم الدينية، ثم الحوادث والشخصيات. يلجأ ونوس في بعض

1- ونوس سعد الله: الأعمال الكاملة، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، 1996،ج3، ص 89.

2- إسماعيل عز الدين: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، بيروت، ط4، 1968، ص44.

الأحيان إلى استخدام اللفظ الديني لتلخيص حوادث منظر كامل من مسرحيته مثل قوله: "فيها ما لا عين رأت ولا أذن سمعت". وهذا القول يلخص مضمون المشهد الذي يتحدث عن قيام مجمع سياحي كبير فيه ما لذ وطاب، وهو الشيء الذي لم يعرفه أهل القرية في حياتهم. وهكذا نلاحظ أن اللفظ الديني والأفكار الدينية حاضرة أبدا في مسرح ونوس، لأنها تيسر الحدث وتوضح مغزاه وتؤثر في نفسية القارئ، لا سيما أن الإنسان العربي أدمن سمعها.

- **المصدر الأجنبي:** ونعني به التراث الأجنبي ما لم يكن عربيا أو إسلاميا، وهو نادر في مسرحه إذا ما قيس بالتراث العربي الإسلامي، ومع هذا ما وظفه منه استطاع أن يعبر من خلاله عن روح العصر من جهة، وعن المشكلات العاصرة من جهة أخرى، وقد خالف الواقع التاريخي عند تناوله للأساطير، فاكتفى بدور الحدث الموازي للحوادث المعاصرة، وكأن ما حدث في الماضي يتكرر باستمرار وبأساليب مختلفة.
- **المصدر الشعبي:** يعد المصدر الشعبي الأكثر انتشارا في مسرح ونوس ،فقد وظف أغلب مواد التراث الشعبي من عادات وتقاليد وأمثال وأغان ومعتقدات وشخصيات في مسرحه، ويبدو أن التراث الشعبي هو المرآة التي عكست بوضوح أفكار ورؤى ونوس، ولعل التراث الشعبي هو الذي ساعد ونوس في تحقيق مبتغاه وهو إشرك الجمهور في العمل المسرحي، فقد عثر في بعض أشكال الفرجة ما يعينه على ذلك، فوظف منها الحكواتي، والراوي والأراجوز، وكان لمعتقدات الشعبية دور كذلك في كشف سلبيات المجتمع وعيوبه، وللشخصيات الشعبية نصيب مما وظفه ونوس في مسرحه، وقد أدت دورا بارزا على غرار صنوف الأدب الشعبي كما وظف ونوس المثل الشعبي الذي سما به إلى درجة المثل الممسرح.

المحاضرة الثانية:

توظيف التاريخ في المسرح العربي: المسرح المغاربي عينة

لقد تفاعل المسرح العربي منذ نشأته مع أحداث الماضي، فالتاريخ كان دائما مادة غنية للأدب عموما، وللمسرح خصوصا، لأن الماضي يكون أكثر طواعية في يد الفنان المسرحي، ليختار ما يشاء من الأحداث والشخصيات ويعزل الجوانب الأخرى التي ليست لها علاقة مع الأفكار التي يطرحها، فمن هذا المبدأ يمكن القول أن الكاتب المسرحي يتصرف في المادة التاريخية، ويعيد بناءها حسب ما ى اره مناسبا لقضيته كما حاول الكاتب المسرحي العربي من خلال توظيفه التاريخ إلى معالجة القضايا الاجتماعية والسياسية والتعليمية والتربوية، متخفيا وراء ستار التاريخ. فأحداث الماضي تكون دائما راسخة في أذهان الشعوب.

فالتاريخ أحد أسباب قبول الشعب لهذا الفن، «لهذا اتجه المسرح العربي منذ طوره المبكر إلى المادة التاريخية، فكان "مارون النقاش" من السباقين في هذا الاتجاه ويظهر ذلك في مسرحيته: "أبو حسن المغفل" و"هارون الرشيد"، وقد حرص الرعيل الذي خلف النقاش على متابعة **المادة التاريخية** وتنميتها وتنويعها ويتجلى هذا الحرص في محاولة استلهام التاريخ العربي الإسلامي في أعمال "توفيق الحكيم" ومنها مسرحية "محمد رسول البشر" التي استلهمها من التاريخ الإسلامي.

1)بدايات المسرح المغاربي:

عرفت الساحة المغاربية فن المسرح في بداية القرن العشرين وذلك بتأثير عربي أوروبي، فقد ساهمت الحملة الأوروبية على الأقطار المغاربية في نقل موروثات الثقافة الأروبية في العديد من المجالات خاصة المسرح، أما الفضل الأكبر فيعود إلى الأقطار العربية الأخرى وخاصة مصر فالجولات التي قامت بها الفرق المسرحية المصرية إلى البلاد المغاربية كانت لها صدى واسع، فأول فرقة زارت المغرب العربي كانت فرقة "سليمان القرداحي" 1908م. حيث قامت بجولة في تونس والجزائر. ثم تلتها زيارة "جورج أبيض" في 1921م ضمن جولة قامت بها إلى شمال إفريقيا، وهو ما دفع بعض النخبة والمثقفين في الأقطار المغاربية إلى محاولة المضي قدما في طريق الإبداع المسرحي ومحاولة تكوين فرق مسرحية لترقية هذا الفن.

فتونس كانت السباقة على الأقطار المغاربية في فتح ستار هذا الفن، فقد كانت الدايات والبايات في أواخر القرن الثامن عشر يفتحون قصورهم للفرق المسرحية الإيطالية، أما عامة الناس فلم يعرفوا هذا الفن إلا في 1908م بعد قدوم الفرق التمثيلية المصرية التي أرسلها الممثل المصري "محمد عبد القادر المغربي" المعروف بكامل وزوز.[1]

أما المسرح الجزائري فقد تأثر بنفس العوامل التي قام عليها المسرح التونسي وذلك بزيارة الفرق المسرحية العربية، فالميلاد الحقيقي للمسرح الجزائري كان على يد مجموعة من الهواة الذين كانوا يقدمون سكاتشات، حيث أصبح يعرف إقبالا واسعا من الجمهور، «فقد تابع 1500 مشاهد مسرحية بحا في عام 1926 بقاعة الكورسال.[2]

أما المسرح المغربي فقد عرف الظواهر المسرحية الفولكلورية التي كانت منتشرة في أسواق مراكش المتمثلة في الحلقة ومسرح البساط، إلا أن البداية الفعلية لهذا الفن كانت في عشرنيات القرن العشرين بالطريقة ذاتها التي بدأت بها في الأقطار المغاربية الأخرى، بزيارة الفرق المسرحية العربية لدول شمال إفريقيا التي أشعلت فتيل المسرح، كزيارات قامت بها فرق تونسية على أرسها محمد عز الدين للبلاد في عام 1923.[3]

2)توظيف التاريخ في المسرح المغاربي:

شكلت العودة إلى التاريخ إحدى المعالم التي طبعت حركة التأليف لدى نخبة من رواد المسرح المغاربي، فالعودة إلى التاريخ مظهر من مظاهر مقاومة المحتل الذي سعى إلى طمس الشخصية الإسلامية، العربية والأمازيغية، والتي تمثل إحدى الركائز الأساسية لشخصيات الشعوب المغاربية لهذا لجأ كافة فنانو الأدب وخاصة الكتاب المسرحيين إلى استحضار التاريخ ليقفوا في وجه بطش المستعمر و مقاومته.

1- ينظر: عبد الرحمان بن عمر، لغة المسرح الجزائري بين الفصحى والعامية، مخطوطة رسالة ماجستير في الأدب العربي الحديث، جامعة الحاج لخضر، باتنة، 2012-2013، ص 29. .

2-حمد بيوض، المسرح الجزائري نشأته وتطوره 1926 -1989، منشوارت تبيين الجاحظية، 1998، ص 75.

3- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 469.

تحول التاريخ في العديد من النصوص المسرحية إلى قناع لمواجهة مشكلات الحاضر ذلك. فالكاتب المسرحي لا يكتفي بمجرد عرض المادة التاريخية دون هدف بل هناك مجموعة من الدوافع جعلته يغوص في أغوار التاريخ، أولها قدرة التاريخ على التأثير في الوجدان والتعبير عن الواقع المعاش وطموحات الإنسان وأماله، فالتاريخ ستار يرسلون من خلاله رسائل وأفكار بطريقة غير مباشرة، فمن هنا يمكن أن نعد التاريخ الطريق الأسلم والأنسب، كما أن الماضي دائما ما نجده يحمل إيجابات على الحاضر والمستقبل.

ولعل أول تجربة في مجال كتابة المسرحية التاريخية في الجزائر كانت على يد محمد المنصالي وفرقته، وكذلك الشاعر "محمد آل خليفة" في مسرحيته المعنونة "بلال بن رباح" سنة 1938م، وهي مسرحية شعرية في الأساس تحث الشعب الجزائري على الصبر لنيل حريتهم، كما نالها بلال الصحابي الجليل مؤذن النبي صلى االله عليه وسلم، كما تحمل هذه المسرحية في طياتها قيما دينية وأخلاقية وثقافية. وسار على هذا الدرب الكثير من أبناء جيله "كمحمد واضح" و"عبد الرحمان ماضوي" و"محمد الطاهر فضلاء" في مسرحية "ماسينيسا ملكا".

أما في تونس نجد "خليفة السطنبولي" من السباقين إلى الغوص في أغوار التاريخ التونسي والإسلامي، فكتب مسرحية "المعز لدين االله الصنهاجي" وكذلك مسرحية "سقوط غرناطة" في 1940م ومسرحية "زياد االله الأغلبي"، فكل هذه المسرحيات تدور في قالب تاريخي وتختار لنفسها أحداثا من التاريخ التونسي القديم.

فتوظيف التاريخ في المسرح هو في الأساس «كل ما يفعله كاتب المسرح ذكي الفؤاد، صافي البصيرة، حين ينظر إلى التاريخ نظرة عميقة، فينفي منه الأجزاء الميتة ويستبقي الأجزاء الحية، وينظر إليها نظرة عصرية».[1]

1- علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، ص 437.

3)دواعي توظيف التاريخ في المسرح المغاربي:

أ- الهدف السياسي:

يستعير الكاتب المسرحي الأصوات التاريخية، ويتخذها قناعا ليتستر بها في مواجهة القهر السياسي المفروض على مجتمع ما، فلقد كانت الظروف السياسية والإجتماعية القاسية التي مرى بها المواطن في جميع الأقطار المغاربية لها وقع قاس على المثقفين عموما و الكتاب المسرحين بشكل خاص، وهذا ما دفعهم للجوء إلى التاريخ، فلم يكن ذلك هربا من السلطة الإستعمارية بل هربا أيضا من السلطة الإجتماعية، لأن الإنسان بطبعه لا يميل إلى طريقة الوعظ المباشرة بل نجده أكثر ميولا إلى الإحاءات والإماءات، ويحاول أن يستشف من و ارء السطور الرسائل التي يحاول الكاتب بعثها لهم وفك ألغازها.

ولعل مسرحية "يوغرطة" لـ"عبد الرحمان ماضوي " إحدى المسرحيات الجزائرية المتميزة التي أُستلهمت من التاريخ الجزائري في الفترة النوميدية لتستقي منه عبق الماضي من منظور حديث، ففي هذه المسرحية نجد الكاتب يجمع بين السياسة والحرب والخيانة والغدر وحب الوطن، كما إنه يسلط الضوء على مقاومة أمير نوميديا "يوغرطة"، بطل المقاومة الأمازيغي، الذي يواجه الاحتلال الروماني بكل شجاعة وقوة. فالماضوي في هذه المسرحية لم تكن غايته سرد الأحداث التاريخية فحسب بل كانت له أهداف أبعد من هذا والتي تتمثل في إيقاظ الحس الوطني وضرورة توحيد الصفوف والصمود أمام المستعمر الفرنسي.

ب-الهدف الاجتماعي:

المسرح والمجتمع ثنائيتان متلازمتان، بل وجهان لعملة واحدة، فهي الكل الذي لا يتجزأ، فالمسرح هو المنبر الحر لتحليل وتفكيك الإشكاليات، فهي كلمة وصورة وشارة ا تتحرك ِ وتحرك معها المنظومة الاجتماعية، و«المشكلة الاجتماعية هي خلل في بعض جوانب أو شؤون المجتمع يشعر به الأف ارد ويقدرون خطورتها، وتصبح المشكلة الاجتماعية ظاهرة تعتبرها مؤسسات المجتمع (الأسرة) مصدر ضرر في الحضارة« ، 1والمشكلة الاجتماعية عموما ليست مطلقة فهي تختلف باختلاف البيئة والظروف الزمانية والاجتماعية، فهنا تكمن مهمة المسرح في معالجة هذه المشاكل

الاجتماعية مهما اختلفت الظروف الزمانية أو المكانية أو الجغرافية . ويتكأ المسرح في معالجته للمشكلة الاجتماعية على مصادر متعددة تساعده في توعية المجتمع بخطورة آفة اجتماعية ما، ومن بين هذه المصادر نجد المصدر التاريخي الذي هو صالح ليحمل على أكتافه المشاكل الإجتماعية بشتى أنواعها: الفقر، البطالة، الجريمة، الطمع والزواج...

ومن بين الكتاب المسرحيين الجزائريين الذين وظفوا التاريخ لهدف اجتماعي نجد "محمد واضح" في مسرحيته المعنونة: "بئر الكاهنة"، فمحمد واضح في هذه المسرحية يعرض مشكلة اجتماعية في تاريخ حياة الأمة الجزائرية وذلك بمنظور تاريخي.

تتناول المسرحية العلاقة بين العرب والأمازيغ وهي مسألة شائكة ومسكوت عنها في الثقافة الجزائرية قبل الاستقلال وبعده، فمسرحية "بئر الكاهنة" هي من أهم الإبداعات المسرحية التي عرضت البدايات الأولى لحضور العنصر العربي في الجزائر، وذلك في الفتوحات الإسلامية بقيادة "حسان بن نعمان" قائد الجيش الإسلامي في المغرب العربي، إلا أن حسان يخسر معركته ضد الملكة "الكاهنة" وتكبده أكبر هزيمة على الإطلاق، فالكاهنة كانت ترى في أن العرب مثل الاحتلال الروم طامعين في ثروات بلادها، إلا أن حضور هذه الجيوش كانت بغية نشر الدين الإسلامي الحنيف، وهذا ما كانت تجهله الملكة الكاهنة، إلا أن الكثير من أتباع الكاهنة لم يريدوا هذه الحرب ومنهم ابنتها "آنتينيا" و"خالد" وهو أسير عربي تبنته الكاهنة، فغرورها وكبريائها منعها من الصلح مع العرب.

والجدير بالذكر أن الكاتب راهن على الصدق التاريخي فشخصية الكاهنة وحسان بن نعمان شخصيتان واقعيتان ذكرت كثيرا في كتب التاريخ، كما أن أحداث هذه المسرحية وقعت حوالي 75هـ إلى 80هـ حسب المصادر التاريخية والمواقع التي تدور فيها المسرحية موجودة اليوم في ولاية تبسة "بئر العاتر".

فالكاتب يملك رؤية اجتماعية إصلاحية بفضل قراءته المعمقة لمعطيات التاريخ، فكان طرحه للقضية في هذا الوقت عبارة عن مغامرة بحد ذاتها لأن معظم المثقفين والفنانين يتحاشون الخوض في هذه المسألة لأن لها أبعاد سياسية.

ج- الهدف التعليمي:

شكل المسرح منذ نشأته أداة للتواصل الإنساني الذي يعتمد على نقل الخبرات الإنسانية والقيم الثقافية والمعارف والاتجاهات والإرشادات الأخلاقية، كهدف أساسي في تثقيف وتنوير الشعوب والجماهير، فالمسرح منذ نشأته حتى اليوم استخدم قدراته التعليمية في نقل الحقائق.

ومن الكتاب الجزائريين الذين لمع نجمهم في هذا الاتجاه نجد الكاتب المسرحي الكبير "محمد الصالح رمضان" في مسرحيته: "الناشئة المهاجرة"، وتدور أحداث هذه المسرحية حول الهجرة المحمدية من مكة إلى المدينة المنورة، والمواقف التي اتخذها أبناء "أبو بكر الصديق" وغيرهم من أتباع الرسالة المحمدية، كما تعرض الجانب الآخر أي الرافضين والداعين لقتل الرسول صلى الله عليه وسلم.

وقد حرص محمد صالح رمضان على غرس مجموعة من المبادئ والقيم في قلوب الجيل الصاعد: كالصبر والشجاعة والفداء والتضحية ... وقد اختار أن تكون الناشئة عنوانا لمسرحيته، لأنه أولا وأخيرا يوجه خطابه بالخصوص إلى فئة الشباب الجزائري، حيث يحثهم على ضرورة تغيير واقعهم وعدم الرضوخ للأمر الواقع، لأن مفاتيح التغيير موجودة لديهم والدليل أن فئة الفتية هم الذين حملوا على عاتقهم مسؤولية إنجاح الهجرة النبوية، فمثلا علي بن أبي طالب خاطر بنفسه من أجل إنقاذ النبي (صلى الله عليه وسلم) وتخليصه من كيد الكفار، كما لا يمكن أن ننسى الدور البطولي الذي لعبه أولاد أبو بكر الصديق في صبرهم لأذى المشركين و التزامهم الصمت، وهذا ما أدى إلى إنجاح خطة الهجرة، فدور كل من علي وأولاد أبو بكر يعكس دور الناشئة في تحقيق إنجازات عظيمة. فرغم صغر سنهم، إلا أنهم لم ينزلوا عند مشيئة "أبو جهل " فوعيهم كان أكبر من هذا، وهذا هو المطلوب من الناشئة اليوم.

4)خصائص المادة التاريخية في المسرح المغاربي:

إذا كان التاريخ موضوعا أساسيا للمسرح عند جميع الأمم، إلا أن هناك تباينا في تناول هذا الموضوع عند كل أمة، فكل أمة خصائص تميزها عن غيرها، لهذا كان استخدام التاريخ عند الكتاب

المغاربة له خصائصه الفريدة بسبب الظروف التاريخية، وبسبب الغايات والأهداف المختلفة التي يرمي إليها كل كاتب، ويمكن استخلاص هذه الخصائص أو المظاهر في النقاط التالية:

- منذ نشأة المسرح المغاربي حتى اليوم يعاني كتاب المسرح من مشكلة اللغة، فهناك من يميل إلى استعمال اللغة الفصحى لأنها اللغة الأولى للأدب والأرقى وتفهمها جميع أقطار العربية، في حين يفضل البعض اللآخر الكتابة بالعامية، لأنها الأقرب للمجتمع ولوصف همومهم، وبذلك خسر الكتاب المسرحيين معركتهم في خلق لغة ثالثة تتناسب مع هذا الفن إلا أن المسرحية التاريخية استطاعت أن تتخلص من هذه المشكلة فإختارت لنفسها اللغة الفصحى لأنها تليق بها أكثر، وتكون ذا صلاحية للقراءة الأدبية، وتنافس لغتها الراقية كل من الشعر والرواية والقصة، أو يمكن أن نقول أنها تحتل في هذا المجال مكانة أوفى، وذلك بسبب طبيعة الفن المسرحي وعلاقته بالمتلقي، لأن الكاتب المسرحي يواجه المتلقي مباشرة، في حين أن الشاعر أو الروائي تكون المواجهة غير مباشرة.
- أدرك المسرحيون المغاربيون وهم يتناولون المادة التاريخية أنهم ليسوا مؤرخين، فإن اعتمدوا الحدث التاريخي مادة لمسرحياتهم فكانوا يغيرون في سير الأحداث ونهج الشخصيات، كون شخصيات وحوادث التاريخ ليست مجرد ظواهر كونية عابرة تنتهي بانتهاء وجودها الواقعي، بل لها ذلك الجانب الشمولي الباقي القابل للتجديد في أي زمان ومكان فيشغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره.
- طوال مدة القرن ونصف القرن التي هي عمر المسرح العربي، كانت الأقطار المغاربية تعيش حالة واحدة من الهيمنة الاستعمارية الغربية فكان لكل قطر واقعه الخاص به مشاكله النابعة من هذا الواقع، إلا أن الطموح نحو الاستقلال والتغيير كان واحدا وقد واجه المسرح المغاربي هموم التحرر بالاتجاه نحو المسرحية التاريخية، لأنها تعبر بامتياز عن هذه المرحلة، وتسعى إلى إذكاء الروح الوطنية والقومية، وظلت على هذا النهج حتى بعد الاستقلال.

- تفاوتت المسرحية التاريخية في أسلوب تناولها للمادة التاريخية فقد ذهب بعض المسرحيين المغاربة إلى النهل من تاريخ الأمة الإفريقية، في حين ذهب البعض الآخر إلى تناول صراع المسلمين مع الكفار، أما البعض الآخر اعتمد على التاريخ الأمازيغي ليصور الصراع بين القوى المتعارضة.
- كانت المادة التاريخية مرتعا مكينا لإبراز الغاية الفكرية التي هدف إليها الكتاب المسرحيون منذ نشأة المسرح المغربي حتى اليوم، فكانت المادة التاريخية وسيلة لشرح الأفكار المعاصرة لكل جيل من أجيال الكتاب، ولكل مرحلة من مراحل التاريخ، لهذا اندفع الكتاب المسرحيون إلى استلهام المادة التاريخية، لأنها أكثر إقناعا للمتفرج، فالأحداث يعرفها ومتغلغلة في ضميره. وكأن المادة التاريخية كانت تمهد الطريق أمام الكاتب لإيصال ما يريده إلى الجمهور، فكثيرا ما نجد شخصية "هارون الرشيد" و"طارق بن زياد" و"صلاح الدين الأيوبي" في المسرحيات المغاربية فكيف لا يستثار الجمهور بهذه الشخصيات العظيمة التي صنعت المنعرجات الهامة في تاريخ الأمة العربية.

المحاضرة الثالثة: المسرح السياسي

عندما نتحدث عن المسرح السياسي نجد ضرورة وجود تعريف محدد لهذا المصطلح وذلك لكون جميع المسرحيات تكاد تكون قد مست السياسة من قريب أو من بعيد بصورة أو بأخري فبعضها قد تعرضت لنظام الحكم أو التكوين الاجتماعي أو الاقتصادي أو تكون قد تطرقت للحرب أو السلم أو للاضطهاد الطبقي أو الفكري أو السياسي ، حتي تلك الأعمال التي ادعي اصحابها انها بعيدة عن السياسة فهي سياسية لأنها قد اتخذت موقفا حتي ولو من بعيد.

1)تعريف المسرح السياسي:

هو مسرح ذو **مضمون** سياسي يستهدف تعليم جمهور شعبي عريض له صبغة سياسية معينة.

لكن هذا التعريف يركز على مضمون المسرح السياسي فقط ولا يتطرق إلى الوسائل التي تعمل علي توصيل هذا المضمون السياسي والذي نعنيه هنا تكنيك المسرحية السياسية.

في حين يري المخرج سعد أردش أن «المسرح السياسي الواعي الواضح المباشر هو الذي يسعي إلي تأثير إيجابي محدد في حياة الجماهير بهدف إكتسابها في صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل، تسودها العدالة الإجتماعية ويرفرف عليها السلام وتمنحها الحرية [1]. ولكن ينبغي الإشارة هنا إلي أن سعد أردش قد أراد بمفهومه عن الجماهير جماهير الطبقة العاملة فقط .

بينما يرى الدكتور سمير سرحان أن المسرح السياسي يميل إلى المباشرة والخطابية نافياً عنه بذلك صفة الفن.

أما عبد العزيز حمودة فيرى أن «المسرحية السياسية بمفهومها الحقيقي هي استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محددة غالبا ما تكون سياسية وقد تكون اقتصادية مع تقديم وجهة نظر محدودة بغية التأثير في الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية».[2]

1- أحمد العشري : المسرح السياسي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1989، ص 11.

2- المرجع نفسه، ص 12.

نجد هنا أن عبد العزيز حمودة لم يقتصر تعريفه علي الجانب السياسي فقط بل طرح الجانب الاقتصادي أيضا فالمسرح السياسي ليس فقط مسرحاً للأفكار المجردة والخطب التي تلقي فوق خشبة المسرح بل مسرح يعتمد علي قدر كبير من قدرة الكاتب المسرحي علي الخلق.

2)نشأة المسرح السياسي:

إن الدراما علي مر العصور تعبيراً عن التناقضات الموجودة في المجتمع تحت ظروف سياسية أو اجتماعية أو اقتصادية معينة إن السياسة في المسرح أمر قديم قدم المسرح نفسه.

فالمسرح اليوناني نجده قد ارتبط بالحياة السياسية في عصره وارتبط ارتباطا مصيرياً بقضية الديمقراطية حيث نجد أعمال أرستوفانيس وإسيخلوس وسوفوكليس ويوربيدز متصلة اتصالا وثيقاً بالسياسة والحياة الاجتماعية، خاصة أرستوفانيس الذي كان يعبر عن آرائه في الحكام وأزمات أثنيا السياسية والاجتماعية والاقتصادية كتب مسرحيات تهاجم الظلم والفقر والقهر والرشوة التي سادت في عهد كليون مثل مسرحيات (السلام / السحاب / جماعة النساء).

ونجد كذلك أعمال إسخيلوس التي عكست الأحداث الاجتماعية والسياسية الكبرى حيث دعا إلى الثورة ضد الظلم سواء كان هذا الظلم من الآلهة أو البشر وخير دليل علي ذلك مسرحية أنتيجون فهي مسرحية سياسية من الدرجة الأولي.[1]

3)تاريخ المسرح السياسي:

نشأ المسرح السياسي فور انتهاء الحرب العالمية الاولي واهتزاز القواعد المستقرة بالنسبة للمسرح والمؤسسات الثقافية وبدأ التفكير في اشكال جديدة اكثر تعبيرا عن الهزيمة المدمرة فبدأت ظاهرتان متوازيتان :

- المسرح التعبيري
- المسرح السياسي

1- المرجع السابق، ص 13-15.

المسرح التعبيري نجد قد اتجه الي اساليب عاطفية تترجم افكار وعواطف الشخصيات وخيالاتها واحلامها وواقع العالم الخارجي علي ذواتها بالإضافة إلى نحوها اتجاهاً تجريديا جماليا في استخدام الديكور والإضاءة الملونة والأداء التمثيلي .

ولم تدم الحركة التعبيرية في المسرح سوى فترة قصيرة من 1918 -1925م، وذلك لأن البرجوازية تنبهت إلى أثر الحركة الثقافية في تثوير الفكر العمالي فأقامت العقبات في وجه أي عروض مسرحية تحمل في مضمونها أي محاولة للمعارضة.[1]

في حين اتجه المسرح السياسي إلى تبني رسالة سياسية قبل أن يتبني أساليب فنية بمعني أنه استقي من رسالته السياسية الأساليب الفنية التي تخدم هدفه لتوصيل رسالته. وكانت هذه الرسالة مباشرة واضحة ترمي إلي التأثير في الجماهير من اجل توعيتها واجتذابها الي جانب المعركة ضد المجتمع الرأسمالي الطبقي والوصول الي مجتمع العدالة الاجتماعية والسلام.

وأهم ما يميز المسرح السياسي عن المسرح التعبيري هو أنه محدد بمضمون سياسي واضح ومحدد بموضوع يعالج أحداثا خاصة بحقيقة تاريخية معينة أو موضوع لا يرتبط بزمان أو مكان كفكرة الحرب أو السلم في حد ذاتها أو موضوع يتناول أحداثا مضت يحمل معنى معاصرا له دلالته، قد تكون أسطورة أو حقيقة (الإسقاط).[2] 8)

وظهر المسرح السياسي كرد فعل رافض للمسرح الشعبي:

1- رفض المسرح السياسي بعض التيارات الأساسية (للطليعة) والتي ركزت علي تصوير سطح الحياة اليومية وأساليب السلوك فلم يعد قادرا علي التعبير عن اثار هذا الواقع الحاد علي النفس البشرية وجدانيا وعقليا.

2- عمل علي القطيعة بين المفكر وطبقته والحاجة إلى إيجاد رابطة بينه وبين طبقة أخرى.

3- رفض اللغات التاريخية والصراع ضد فكرة الفن على أنه تعبير شاعري عن الواقع.

1- المرجع السابق، ص 17.

2- أمين العيوطي : دراسات في المسرح، مكتبة الانجلو المصرية، القاهرة، 1986، ص 142.

4- رفض الواقع على أنه من المعطيات الثابتة غير القابلة للتغيير أو التعديل .

5- رفض تيار التفاؤل الإيجابي والرغبة في إعادة تشكيل الإنسان.

من أهم رواد المسرح السياسي الغربي (ايروين بسكاتور) وهو أول من اعتنق فكرة المسرح السياسي وقدمه ونظر له من ناحيتي الشكل والفلسفة. فهو يفصل بين الفن والسياسة لأنه لا يريد أن يلعب دور الفنان بل دور السياسي عن وعي، بتعريف الصراع الطبقي والمشاركة في قيادته. فهو يريد للطبقة العاملة أن تعرف وأن تكافح عن وعي بالحقائق. وهو يمارس هذه الرسالة من خلال المسرح مما يتطلب وعيا ومعرفة تامة بإمكانيات المسرح وتوظيفها جيدا في هذا الصدد. فالمسرح يلعب دورا ضخما في تغيير ما هو موجود ويمكن للفنان ان يلعب دور السياسي وليس العكس.[1]

وكان رأي بسكاتور أن الاهتمام بالشكل الفني للعرض من الممكن أن يطمس ملامح الرسالة السياسية كما أن النص المسرحي لا يجب أن يكتفي بتصوير أحداث شخصية أو انعاكسات الواقع الاجتماعي على الذات الانسانية كما فعل التعبيريون، فلابد أن يكون العرض المسرحي بكل مقوماته تحليلا للظروف الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية، لهذا كان تأكيده على عرض الظروف التاريخية والاجتماعية عرضا مباشرا لا كمجرد خلفية للأحداث الشخصية.[2]

4)دور المسرح السياسي:

للمسرح السياسي دور هام يتمثل في ارتباطه ارتباطا وثيقا بمعرفة طبيعة الفن ذاته وعلي وجه الخصوص طبيعة المسرح ويعمل علي نشر هذه المعرفة والتي غالبا ما تكون سياسية في جماهير لم يكن الفن جزءا من حياتهم.

وكذلك يبرز دور المسرح السياسي من خلال تجسيد الآلام التي يعاني منها مجتمع ما في مرحلة تاريخية معينة وقد يلجأ إلى الماضي أو موضوعات من الماضي لطرح هموم الحاضر أو الابعاد المكاني في بعض الأحيان، وقد يلجأ في هذا إلى الرمز أحيانا والتصريح أحيانا أخرى.

1- أحمد العشري: المسرح السياسي، ص 18.

2- المرجع نفسه، ص 19.

5)وظيفة المسرح السياسي:

1- إن وظيفة المسرح السياسي الحقيقية هو أن يسأل الأسئلة التي يجب أن يسألها المجتمع في لحظات القهر ولكن لا يجب أن تنتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة وإنما عليه أن يسألها فقط حتي تتخذ شكلا محددا وما هذا الشكل إلا الرؤيا العميقة التي يجب أن ينقلها هذا الفن.

2- تنظيم وتوضيح العواطف الثائرة وهي من أخطر وظائف الفن.

3- يخدم الأدب المنعكس عن واقع اجتماعي معين الأهداف الإيديولوجية المعبرة عن مصالح هذه الشرائح الاجتماعية .

ينبغي الإشارة إلى أنه على الرغم من أن المسرح بطبيعته سياسي إلا أنه لابد ان يبعد عن وضع الأحداث السياسية بطريقة عارية علي خشبة المسرح بهدف التأثير علي الجمهور وإنما لابد ان يقدم من خلال عمل فني يحمل في ثناياه رسالة يسعي الي نقلها بوضوح.[1]

المسرح يستمد طبيعته السياسية من أسلوب إنتاجه الجماعي ومن طبيعة تلقيه وسط حشد من اعضاء مجتمع واحد بكل ما يحملوه من عناصر الوحدة والاختلاف في مجمتعهم، ثم قدرته التاريخية على استيعاب ومناقشة كل الأخطار والمشكلات والعواطف السائدة في المجتمع. فالخطاب الجمعي من أهم سمات المسرح السياسي، ويكون موجها للعقل حتى يتخذ المتلقي موقفا إيجابيا نحو التغيير سواء من الناحية السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية.[2]

وليس معنى ذلك أن المسرح السياسي دائما ضد النظام السياسي أو ضد السلطة، فقد يتفق معها إذا كانت ممارساتها في صالح الأفراد والجماعات وفي صالح مستقبل الأمة، ولكن نجد أن المسرح السياسي السائد هو مسرح ضد مصالح الطبقة الحاكمة وضد السلطة، ومع الجماهير الفقيرة صاحبة المصلحة الحقيقية في التغيير.

1- المرجع السابق، ص 24.

2- المرجع نفسه، ص 25.

المحاضرة الرابعة: الاتجاه الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد

عرفت الساحة الثقافية العربية في مجال المسرح، منذ منتصف ستينيات القرن العشرين إلى يومنا هذا، مجموعة من الاتجاهات والنظريات والبيانات والأوراق والتصورات الدرامية التي حاولت النبش في هوية المسرح العربي تأسيسا وتجنيسا وتجريبا وتأصيلا، سواء أكان ذلك على مستوى المضمون أم على مستوى القالب والشكل أم هما معا . وهذا كله من أجل مواجهة الاستلاب الحضاري والتغريب والمسخ الثقافي.

ومن بين الاتجاهات المسرحية المعروفة عربيا مسرح المقلداتي مع توفيق الحكيم، ومسرح السامر مع يوسف إدريس، والكوميديا المرتجلة مع علي الراعي، والاحتفالية مع عبد الكريم برشيد، ومسرح التسييس مع سعد الله ونوس ودريد لحام، والمسرح الحكواتي مع روجيه عساف، ومسرح الصورة مع صلاح القصب، والمسرح التراثي مع عز الدين المدني، ومسرح الكوال مع عبد القادر علولة، ومسرح النفي والشهادة مع محمد مسكين، والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير، ومسرح البيان الجدلي مع عبد القادر عبابو، ومسرح الافتراض الجمالي مع نوال بنبراهيم، والاتجاه الإسلامي مع عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، وجميل حمداوي؛ ومسرح الاستدراك مع أحمد ظريف، و مسرح المرتجلات مع محمد الكغاط، والكوميديا السوداء مع لحسن قناني ومصطفى رمضاني، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، والاحتفالية الجديدة مع محمد الوادي...

لكن ما يهمنا من هذه الاتجاهات والنظريات والتصورات والبيانات هو ما يتعلق بالمسرح الاحتفالي عند عبد الكريم برشيد رغبة في معرفة أصوله الفكرية والجمالية، وتحديد موقفه من التراث، ورصد مجمل الآليات التي اعتمد عليها في الاشتغال على التراث تأليفا، وتشخيصا، وإخراجا.

1) سياق النظريـة الاحتفاليـة:

لم تظهر النظرية الاحتفالية -كما يقول مصطفى رمضاني- إلا بعد نكبة الأمة العربية ونكستها المريرة.أي: بعد هزيمة العرب في 1967م أمام غطرسة إسرائيل، وتجبر حلفائها العداة. وقد ساهمت هذه النكسة في تمرد المثقفين العرب عن معايير الثقافة الكلاسيكية الموروثة. كما دفعتهم إلى التجديد والتجريب والتأصيل عبر البحث في الهوية الذاتية، ورفض قوالب الفكر الغربي، والعودة إلى

التراث من أجل استقرائه، وإعادة كتابته من جديد، وتوظيف نقطه الإيجابية من أجل تنوير الحاضر قصد تحقيق قفزة تنموية مستقبلية على غرار الدول المتقدمة. لذا، وجدنا محمد عبد الجابري، وعبد الله العروي، وحسين مروة، والطيب التزيني، وحسن حنفي، ومحمد أركون... ينبشون في الفكر الإسلامي والتراث الفلسفي من أجل تثويره من جديد.

وألفينا أيضا جمال الغيطاني، وإميل حبيبي، وعبد السلام المسدي... يبحثون في التراث السردي والروائي. وألفينا كذلك عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وعز الدين المدني، وتوفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي... يبحثون في التراث المسرحي رغبة في التأصيل، وتأسيس فكر عربي وإبداع فني مغاير للفكر الغربي.[1]

ولم تظهر النظرية الاحتفالية إلا في أواسط السبعينيات من القرن العشرين مع مسرح الهواة، وظهور مجموعة من الاتجاهات المسرحية التي ظهرت بمثابة رد فعل على المسرح الاحتفالي الذي نظر له عبد الكريم برشيد. وهذه الاتجاهات هي: المسرح الثالث مع المسكيني الصغير، ومسرح المرحلة مع حوري الحسين، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، ومسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين. لكن البحث في التأسيس والتأصيل المسرحي بدأ في الحقيقة مع منتصف الستينيات من القرن الماضي، وامتد مع السبعينيات وعقد الثمانين مع تصورات يوسف إدريس وتوفيق الحكيم وعلي الراعي في مصر، وعز الدين المدني في تونس، ومسرح التسييس بسوريا، وفرقة الحكواتي بلبنان، والفوانيس بالأردن، وجماعة السرادق بمصر، وإن كان التأصيل التراثي في الحقيقة قد انطلق مع بدايات المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر مع محاولة أبي خليل القباني، ومارون النقاش، ويعقوب صنوع، ومحمد تيمور...

وعليه، فلقد أصدر عبد الكريم برشيد مجموعة من البيانات الفردية منذ بيانه الأول سنة 1976م، معلنا تأسيسه لمشروع مسرحي جديد يتمثل في النظرية الاحتفالية والمسرح الاحتفالي. كما ظهرت بيانات جماعية لأعضاء المسرح الاحتفالي للتعريف بالنظرية المسرحية الاحتفالية،

1- انظر: مصطفى رمضاني: قضايا المسرح الاحتفالي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1 سنة 1993، ص 7-32. وانظر كتابه الآخر: مسرح عبد الكريم برشيد: التصور والإنجاز، مطبعة تريفة، بركان، المغرب، ط1، 2007.

وتبيان مرتكزاتها الفنية والجمالية والفلسفية التي تؤسس لمسرح عربي جديد مغاير للمسرح الغربي. وقد انصبت هذه البيانات الفردية والجماعية على شرح النظرية الاحتفالية، وتوضيح أسسها الدلالية والتقنية في مجال السينوغرافيا، والإخراج، وتأليف النص الاحتفالي.

ومن الأعمال المسرحية التي ألفها عبد الكريم برشيد، ضمن الاتجاه الاحتفالي بمختلف فنياته وجمالياته، موال البنادق، وعنترة في المرايا المكسرة، وسالف لونجة، والزاوية، ومنديل الأمان، وابن الرومي في مدن الصفيح، والناس والحجارة، وعطيل والخيل والبارود، وفاوست والأميرة الصلعاء، وامرؤ القيس في باريس، وعرس الأطلس، والسرجان والميزان، وقراقوش، وحكاية العربة، ولعبة الوجوه والأقنعة، ومرافعات الولد الفصيح، وبحا في الرحى، واسمع يا عبد السميع، والنمرود في هوليود، وخيطانو المجنون، والدجال والقيامة، والحومات، والحسين يموت مرتين، ويا ليل ياعين، ورباعيات المجذوب، وموال مسرحي، والحكواتي الأخير...

2) التصور النظري

تنبني الاحتفالية -حسب بيانات عبد الكريم برشيد- على مجموعة من المبادئ والمرتكزات النظرية والتطبيقية، و يمكن حصرها في نوعين من العناصر، ما يتعلق بما هو فكري ودلالي وقضوي، وما يرتبط بما هو جمالي وفني:

- **المسرح عيد ولقاء واحتفال:** يذهب عبد الكريم برشيد إلى أن المسرح الاحتفالي مبني على الاحتفالات والأعياد، سواء أكانت دينية أم وطنية أم قومية أم فنية جمالية. والأصل في المسرح منذ نشأته كان عيدا احتفاليا منذ ديونيسوس. وبعد ذلك، ارتبط بالأسواق والمواسم والأعياد والزوايا. وفي هذا الصدد، يقول برشيد: "المسرح حفل واحتفال. هكذا عرفناه من قبل. إنه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس.إنه عيد جماعي. لذلك، ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم".[1]

1- عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، مجلة التأسيس، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، 1987م، ص 14.

- **المشاركة الجماعية:** تؤمن الاحتفالية بالمشاركة الجماعية، فالمسرح عند برشيد تجمع حاشد، يلتقي فيه المبدعون والمسرحيون مع الجمهور لتقديم فرجة احتفالية تحقق التواصل الحي بينهم، "فحيثما اجتمع الناس. كان هناك مسرح. والحفل في أصله موعد شامل. يجمع الذوات المختلفة داخل إطار واحد. وعندما نوحد أماكن وجودنا، نوحد زمن اللقاء وموضعه، نكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد. هذا الذي يحمل اسم جمهور. ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح. تولد الفرجة وكل أنواع التعبير المختلفة. إن أساس كل تعبير هو وجود الآخرين وتفاعلهم معنا. ومن هنا، كان المسرح – وهو فن مركب- يسعى إلى التواصل ليجعل من عروضه أعيادا واحتفالات".[1]

- **تكسير الجدار الرابع:** لتحقيق التواصل الحي بين الملقي المسرحي والجمهور المتلقي لابد من تمزيق الستارة الوهمية التي تفصل بين الركح والجمهور، وتكسير الجدار الرابع على غرار دعوة برتولد بريخت" داخل فعل الاحتفال يكون التمثيل لعبة جماعية تشكل خيوطها خلفياتها المختلفة أمام المحتفلين. فمن داخل الحفل تتميز مواهب مختلفة-سواء في المحاكاة أو الغناء أو الرقص- لتؤدي مشاهد وفواصل للآخرين. وبهذا، يسقط الجدار بين المبدع والمتلقي، إذ المشاركة متوفرة. ولو في أبسط صورها. أي عن طريق التصفيق والتشجيع والضحك والتعليق الفوري...".[2]

- **المسرح الاحتفالي فن شامل ومتكامل:** يتميز المسرح عند عبد الكريم برشيد بكونه فنا شاملا ومركبا من عدة فنون وأجناس أدبية وفرجات شعبية، تشكل ذاكرته وتاريخه وهويته الاحتفالية، "إن الاحتفال ليس مرادفا بالضرورة للتمثيل.لأنه في جوهره مجموعة من الفنون التي تقوم على أنواع مختلفة من التعبير المتكامل.إنه الشعر والغناء والرقص والإيماء.إنه الأقنعة والأزياء. إن المشاركة لا تتم على مستوى المحتفلين فقط. بل وأيضا على مستوى الفنون التي يمتلكون".[3]

- **المسرح إحساس بالمسرات والأفراح والانشراح:** يرى برشيد أن المسرح إحساس وجداني بالفرح الاحتفالي الذي تقدمه الفرجة الدرامية الجماعية عبر وسائط فنية عديدة تخاطب مشاعر الجمهور وذاكرته الموروثة، وتساعده على الالتحام بالمبدع المسرحي، "إن الاحتفال

1- المرجع السابق، ص 14.

2- المرجع نفسه، ص 14.

3- المرجع نفسه، ص 14.

إحساس قبل كل شيء. إحساس عام داخل فضاء عام. إن هذا اللقاء يفجر موضوعا واحدا وموحدا للتعبير عن الفرح. الفرح باللقاء والحضور والتواصل. ويبقى أن هذا الإحساس/ الأساس يتم التعبير عنه بوسائل فنية تتعدد وتختلف. وذلك، بحسب تعدد واختلاف الحاضرين المشاركين. فالبعض يحسن الغناء...والبعض الآخر يحسن الرقص أو الإيماء".[1]

- التلقائية والبساطة والمباشرة والحيوية: وفي هذا النطاق، يقول عبد الكريم برشيد: "بمجيء عصر النهضة، خضع المسرح لعملية مسخ وتشويه. لقد ضيع أسسه الجوهرية الكامنة في التلقائية والمباشرة والحيوية.وبذلك، لم يعد ذلك الاحتفال النابض بالدفء والحياة".[2]

- المسرح فضاء مفتوح: ثار عبد الكريم برشيد على المسارح الكلاسيكية القائمة على العلبة الإيطالية التي كانت تخنق الجماهير طبقيا، وتحرم اللقاء التواصلي الحميم بين الفنانين والجمهور لخلق فرجة احتفالية جماعية، "إن التحول الذي عرفه المسرح -من فضاء مفتوح إلى فضاء مغلق- لم يكن أبدا فعلا بريئا؛ ذلك لأنه كلما ضاق الحيز المكاني إلا وكان لذلك معنى. ومعناه هنا استبعاد الآخر وتغييبه ونفيه.إنها العودة من جديد إلى مسرح الأسرار، حيث يتحول الفعل المسرحي إلى طقوس خاصة...".[3] ومن ثم، يدعو برشيد إلى إقامة العروض المسرحية في أمكنة وفضاءات مفتوحة، كالساحات والأسواق والمواسم الروابط والزوايا. أي: الفضاءات الشعبية التي يحتشد فيها الناس والجماهير الشعبية الغفيرة.

- **المسرح خلق وإبداع وتجدد مستمر، وليس محاكاة وتقليدا:** يرفض برشيد أن يتحول المسرح إلى أداة لاستنساخ الواقع الموضوعي، بل المسرح فن وخلق وإبداع وتجاوز. "بهذا، يكون المسرح خلقا جديدا ومتجددا للطبيعة والواقع والتاريخ والأشياء. الطبيعة ليست شيئا جاهزا وثابتا، وذلك حتى تكون المحاكاة ممكنة.الطبيعة هي التحول والتغير.إنها مانراه ومالا نراه.إنها الحاضر والغائب

1- عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، ، ص 14-15.

2- المرجع نفسه، ص 15.

3- المرجع نفسه، ص 18.

والساكن والمتحرك. ومن هنا، كان من العبث أن نكون أكثر طبيعية من الطبيعة وأكثر واقعية من الواقع".[1]

● المسرح ظاهرة شعبية: يقر عبد الكريم برشيد أن المسرح بصفة عامة، والمسرح الاحتفالي بصفة خاصة، هو مسرح شعبي بامتياز مادام مرتبطا بالذاكرة التراثية، "كان ينبغي أن نبدأ من حيث يبدأ كل مسرح.أي من ظاهرة الاحتفال الشعبي. بهذا، ندخل فضاء البحث المشروع عن المسرح/المشروع".[2]

● **المسرح إنساني النزعة:** يتجاوز المسرح الاحتفالي عند برشيد الحدود الضيقة الإقليمية والوطنية ليصبح المسرح إنسانيا، مادام يرتكز على الاحتفال والفرجة الشعبية." في كل احتفال هناك جانبان: جانب ثابت وآخر متغير. الأول إنساني مطلق أما الثاني فإقليمي ونسبي.وإن ملامسة الجوهر تنطلق من مسألة الثابت وليس المتغير والمطلق – وليس النسبي- والإنساني وليس الإقليمي. لو فعلنا هذا لعرفنا أن المسرح الغربي ليس أكثر من صيغة واحدة للاحتفال".[3]

● **الارتباط بالتراث:** يدعو برشيد إلى التشبث بالذاكرة التراثية لتأسيس مسرح عربي أصيل، "إن فنونا عديدة ما تزال بعيدة عن التناول والمقاربة. مع أنها تملك إمكانيات هائلة في التعبير والتبليغ. إن مخاطبة الشعب لا يمكن أن تتم أبدا إلا من خلال تراثه الفني والأدبي والفكري".[4]

● **الاحتفال بالحياة بدلا من التمثيل:** يرى برشيد أن المسرح الاحتفالي لا يؤمن بعملية التمثيل، بل يركز على الاحتفال القائم على التلقائية والعفوية والمشاركة والبساطة، "إن المسرح لا ندخله، لأنه هو الذي يدخلنا. لأنه الحياة في صورتها المصغرة والمكثفة. إنه حيز زماني. وهل نحن إلا هذا الحيز الزماني. الممتلئ حياة وانفعالا وقضايا. لنحتفل، إذاً، ولنبتعد عن التمثيل. لأن الاحتفال ممارسة لفعل الحياة والتمثيل تقليد لهذا الفعل".[5]

1- عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، ص 19.

2- المرجع نفسه، ص 19.

3- المرجع نفسه، ص 20.

4- المرجع نفسه، ص 19.

5- المرجع نفسه، ص 23.

• **شعار الاحتفالية هو: نحن/ الآن/هنا:** تركز الاحتفالية على حضور الإنسان في بعده الاحتفالي الجماعي، مع التشديد على الحضور في الزمان والمكان.

• **الاحتفالية فعل حي:** ويعني هذا أن الفعل المسرحي في المنظور الاحتفالي لا يعتمد على التكرار والرتابة والسكون، بل هو فعل حي نابض ومتجدد باستمرار، "إن الاحتفالية لا تقدم وهما ولا تعرض فرجة، إنها لا تحكي عن فعل كان، ولا تحاكي فعلا يكون الآن، لأن الاحتفال المسرحي في جوهره فعل حي، فعلا لا يكرر غيره من الأفعال، ولا يمكن أن يشير إلا لنفسه وذاته، إنه زمن متقطع من عمر المحتفلين زمن لا يتكرر، وعليه فإن ما يرتبط به من فعل اختصار لكل فضاء العالم، إنه تكثيف لكل الأمكنة والأزمنة".[1]

• **الاحتفالية تجريب بغية التأسيس والتأصيل:** تهدف الاحتفالية إلى تجريب طرائق جديدة في المسرح، ولاسيما الاعتماد على الذاكرة التراثية من أجل تأسيس مسرح عربي، وتأصيله هوية وكينونة ووجودا.

• **الاحتفالية كشف وبحث عن المدهش والعجيب:** ليست الاحتفالية حركة عادية تكتفي بالجاهز والعادي، بل هي دائما تبحث عن الغريب والمدهش، وتكشف عن عوالم جديدة حلمية ممكنة ومحتملة. "الاحتفالية تنطلق من الرغبة في الكشف، كشف الذات -ذات الفرد والجماعة- وكشف أسرار العالم المحيط، مثل هذا الكشف يقتضي التحرر من العادي والهروب من المعروف والشائع بحثا عن المدهش والعجيب. والاندهاش هو بداية العلم، ومنطلق الفن الحقيقي".[2]

• **الاحتفالية اجتهاد جماعي كلي وليس فرديا، وجمع بين النظرية والتطبيق.** وفي هذا الصدد، يقول عبد الكريم برشيد: "إن الاحتفالية تجاوزت العمل الفردي- الجزئي- إلى العمل الجمعي والكلي، فهي- قبل أن تكون نظرية فكرية- ورش يقوم على أساس التجريب الميداني وعلى التطوع الإبداعي، وذلك من حيث الممارسة والتنظير والاعتقاد.إنها تزاوج بين النظرية والتطبيق،

1- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص135.

2- المرجع نفسه، ص 137.

لذلك أوجدت الجماعة المتجانسة، وذلك عوض الفرقة المجتمعة بالصدفة"[1]. ومن ثم، فقد تأسست جماعة المسرح الاحتفالي بمدينة مراكش في 27 مارس من سنة 1979م، وأصدرت بيانها الأول الذي يتضمن خمسا وسبعين نقطة[2]. وتتكون الجماعة من عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وعبد الرحمن بن زيدان، ومحمد الباتولي، وثريا جبران، ومحمد فرح، وعبد الوهاب محمد، وآخرين...

- **الاحتفالية رؤية واقعية:** لم تنس الاحتفالية، وهي تهتم بالمدهش والغريب والعجيب، وتكشف خبايا الماورائيات والأحلام، أن تهتم بقضايا الواقع والكائن والحاضر، "إن المسرح الاحتفالي لا يباعد بين الفعلين: الواقعي والمسرحي. لأن الأساس هو أن يصنع منهما سحر المسرح واقعا جديدا، فيه شيء مما هو كائن، وشيء مما هو ممكن. فيه بعض مما نراه، وبعض مما نتصوره. فيه الواقعي والحلمي والحقيقي والوهمي والحاضر والغائب. إن الحفل المسرحي لا يكون إلا بيننا.فنحن شهوده ونحن من نحييه ونتورط فيه. وبهذا، تختفي ميتافيزيقية المسرح الكلاسيكي، وتختفي لاهويته الكامنة في وجود الغيب المسرحي والجبرية المسرحية".[3]

- **التحدي والتجاوز:** تؤمن الاحتفالية بالتحدي والتجاوز والتغيير، "إن الاحتفالية تتجاوز ما يقع- في الواقع والتاريخ والحكاية والأسطورة والحلم- إلى تلمس معنى ما يقع ورصد روحه ومغزاه...هذه المحاكاة الاحتفالية تقوم على أساس التحدي والتجاوز...".[4]

- **الابتعاد عن التعليم والتحريض والتلقين:** ترفض الاحتفالية،بشكل قطعي، تحويل المسرح إلى أداة إيديولوجية تقوم على الأطروحة والتلقين والتسييس المباشر، والاعتماد على التحريض الجماهيري؛ إذ "تحاول الاحتفالية بناء علاقات جديدة بالجمهور، علاقات تقوم على استبعاد التعليم والتحريض والتلقين".[5]

1- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 139.

2- انظر: محمد عزام: المسرح المغربي، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1987، ص 210.

3- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 140.

4- المرجع نفسه، ص 141.

5- المرجع نفسه، ص 142.

• **الاحتفالية ليست اتجاها أو مذهبا، بل هي المسرح ذاته:** يرى برشيد أن الاحتفالية ليست مذهبا أو حركة أو اتجاها مسرحيا، بل هي منذ القديم كانت أس المسرح وجوهره الحقيقي، "المسرح الاحتفالي يرفض أن يكون اتجاها، لأن طموحه أكبر من أن يكون مجرد رافد من روافد المسرح/ النهر، ليست الاحتفالية شكلا جديدا في المسرح، بل هي المسرح ذاته منذ أن وجد".[1]

• **الاحتفالية نظرية نسقية متكاملة:** تبدو أن الاحتفالية نظرية فلسفية متكاملة إلى الوجود والمعرفة والإنسان والقيم، وليست حركة جزئية، أو اتجاها مدرسيا فقط في مجال المسرح، بل هي ممارسة مصحوبة بتصور فلسفي نظري متين يدعو إلى عالم إنساني احتفالي بعيدا عن التغريب والاستلاب والاستغلال والتعليب والتشييء. ومن ثم، فهي تهدف إلى إقرار إنسانية الإنسان، ومدنية المدينة، وحيوية الحياة، "حاولت الاحتفالية -من خلال الأبحاث والدراسات والبيانات- أن تقيم لها منظومة فكرية، وأن تكون هذه المنظومة من الاكتمال والشمول حتى تستوعب الأسس الفكرية والجمالية لبناء مسرح وبناء إنسان وواقع".[2]

• **اهتمام الاحتفالية بالشخصية على حساب الأحداث الدرامية:** يعنى المسرح الاحتفالي كثيرا بالشخصيات، سواء أكانت مرجعية أم واقعية، ولا يهتم كثيرا بالأحداث المسرحية الدرامية، "تركز الاحتفالية على الفعل الحيوي، أي على الإنسان الممثل والشخصية، وبهذا، فإن النص الاحتفالي لا يركز على الحدث الدرامي والبناء المعماري والزخرفة. بقدر ما يركز على الشخصية .إنه يبني الإنسان/ الشخصية قبل أن يبني الحدث. والشخصية دائما في موقف صعب أو مواقف، شخصية متوترة حية لها ظاهر وباطن، محاصرة دوما بين الصحو والسكر، موجودة بين اليقظة والحلم، بين الحقيقة والوهم والجد واللعب والموت والميلاد. ولعل هذا ما يفسر أن تحمل مسرحيات الاحتفاليين أسماء لأشخاص- لهم وجود في الواقع أو التاريخ أو الأسطورة- (سيدي عبد الرحمن المجذوب- بديع الزمان الهمذاني- بوكتف- الحراز- سيدي قدور العلمي- عطيل والخيل والبارود- ابن الرومي- قراقوش الكبير- عنترة في المرايا المكسرة)".[3]

1- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 144.

2- المرجع نفسه، ص 145.

3- المرجع نفسه، ص 158-159.

● **تقسيم المسرحية إلى أنفاس احتفالية:** يقسم الاحتفاليون المسرحيات إلى أنفاس احتفالية حيوية نابضة بالحياة والحركة، وليس إلى فصول ومناظر ومشاهد كما في المسرحيات الكلاسيكية، "إن هذه التسمية ليست حذلقة، ليست لعبا بالألفاظ، وإنما هي استجابة حقيقية لمضمون الاحتفال.لأن الأساس في الحفل هو نحن -إحساسا وفكرا وتصورا وزمنا وعلاقة- وبهذا فإن هذه/ النحن/ لا يمكن أن تعبر عن حياتها إلا بتعاقب الأنفاس الحارة. وبهذا، فلا مجال لتشييء المسرحية / الاحتفال، وذلك بأن تصبح فصولا أو مشاهد أو لوحات مادية نراها ونسمعها من غير أن نحياها.."[1]

● **توظيف مصطلحات درامية دالة على الاحتفال:** من المصطلحات التي يستعملها الاحتفاليون كثيرا: الحفل، والاحتفال، والممثل المحتفل، وأنفاس احتفالية، والمخرج الاحتفالي، والحفل المسرحي، واللااندماج الاحتفالي...

● **النص المسرحي مجرد تخطيط للاحتفال والارتجال الجماعي:** وفي هذا السياق، يقول برشيد:" إن المسرحيات الاحتفالية مكتوبة على أساس أن تكون حافزا للفعل. إنها ليست شيئا مغلقا، وإنما هي مجرد تخطيط يعطي فرصة للارتجال بين الجمهور والتحاور معهم، وذلك حتى يتحقق للفعل المسرحي آنيته وحيويته وانتسابه إلى اللحظة وإلى الناس وقضاياهم الحية..."[2]

● **الدعوة إلى إخراج احتفالي:** ينطلق الإخراج الحقيقي من التصور الاحتفالي فكرا، وإبداعا، ووظيفة،" فدور المخرج هو أن يجعل اللقاء ممكنا، يهم الجميع ويمس الجميع ويخاطب الجميع، ولا يمكن أن يتحقق هذا إلا من خلال استخدام أدوات فنية دقيقة، من مثل إدخال كلمات أو تعابير شائعة في الحفل أو ارتجال جاد ينقذ موقفا أو يرد على الجمهور".[3]

وخير من يمثل الإخراج الاحتفالي -حسب عبد الكريم برشيد- هو الطيب الصديقي الذي أبدع مسرحيات احتفالية حولت الفرجة الدرامية إلى احتفال شعبي جماهيري مفيد وممتع. وفي هذا

1- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 160.

2- المرجع نفسه، ص 160.

3- المرجع نفسه، ص 161.

الصدد، يقول محمد عزام:" وإذا كان الكاتب عبد الكريم برشيد قد أغنى الاحتفالية في المجال التنظيري والإبداعي، فكتب مسرحيات إنسانية على مستوى عال من التجريد، فإن الطيب الصديقي قد استطاع أن يقدم المسرح التسجيلي والتراثي باحتفالات مسرحية ضخمة شهدت بولائه الكبير، من حيث التقنية والإخراج للمسرح الاحتفالي، كما في مسرحياته : (عبد الرحمن المجذوب، وسلطان الطلبة، ومعركة الملوك الثلاثة، والمغرب واحد)".[1]

- **المسرحية الاحتفالية بناء درامي مغاير:** المسرحية الاحتفالية -في مفهوم برشيد- بناء مغاير متعدد ومتنوع غير خاضع للبناء الأرسطي، "إن المسرحية ليست حكاية، لها بداية ووسط وختام، وأنها لابد أن تنتهي إلى مايرضي الذوق السائد، أي بالثبات والنبات".[2]

- **الاندماج الاحتفالي:** يرفض برشيد والجماعة الاحتفالية نظرية التغريب عند بريخت. ومن ثم، كان الإيمان بالاندماج. وفي هذا الإطار، يقول برشيد: "كان لابد لهذا الإبعاد كما نعرف- قائم بالأساس على الفصل بين مستويات الواقع: إن التمثيل- وإن كان وهما- فهو واقع كذلك، فالأحلام واقع وكذلك الأمر بالنسبة للتصورات والتمثيل إننا نؤمن بأنه لاشيء في الواقع يمكن أن يكون خارج الواقع، إن التمثيل الاحتفالي يقوم على الاندماج، أي على تحقيق الوحدة مع الدور والشخصية والجمهور، وحتى نميز بين مفهوم ستانسلافسكي للاندماج ومفهوم الاحتفالية، فـ"إن الاندماج في المفهوم الأول يتم لفائدة الوهم والماضي، أما في المفهوم الثاني فيتم لحساب الواقع الآتي".[3]

- **اللغة الاحتفالية:** تتكون اللغة الاحتفالية من الرقص والغناء والحكي والإيماءة وجميع أشكال الفرجة الشعبية المتنوعة.

- **الزمن الاحتفالي دائري:** يرتبط زمن المسرح عند برشيد بالاحتفال الذي يتخذ دورة طبيعية دائرية، "إن الممثل يعيش الحاضر الآني، هذا الحاضر الذي هو ملتقى الأزمان المختلفة، إن الشخصية التي يجسدها هي حقيقتها اختصار لكل الإنسان أو لنمط معين منه. إن الزمن الاحتفالي

1- محمد عزام: المسرح المغربي، ص 207.

2- عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، ص 160.

3- محمد عزام، المسرح المغربي، ص 225.

هو بالضرورة زمن أسطوري، وذلك لأنه يتخذ له خطا دائريا تنتفي فيه نقطة البدء والختام، إن الاحتفال يعود دائما سواء بعودة الخصب إلى الطبيعة أو عودة القمر. فهو إذاً متكرر، وفي تكراره يتجدد. ومن هنا، كان الممثل هو هذا الكائن الذي يعيش الزمن المتجدد باستمرار، فهو يعيش أكثر من مرة، ويولد أكثر من مرة، ويموت أكثر من مرة، إنه ليس عمرا واحدا، وإنما هو حزمة أعمار".[1]

● **تمثُّل تقنيات المسرح الفقير:** تعتمد النظرية الاحتفالية على تقنيات المسرح الفقير، مع تشغيل السينوغرافيا القائمة على الاقتصاد والتقشف في الديكور، وتنوير قاعة الجمهور بدلا من استخدام الظلمة المستلبة، وتشغيل مكونات الفن المسرحي الشامل من غناء ورقص ورواية وشعر وتمثيل....

وهكذا، فالمسرح الاحتفالي هو تركيب جديد يجمع بين ماهو ذهني ووجداني، فهو مسرح مخالف للمسرح الملحمي البريختي الذي يعد مسرحا تعليميا عقلانيا وذهنيا يخاطب العقل والوعي الإيديولوجي. في حين، لا يخاطب المسرح الدرامي، أو ما يسمى كذلك بالمسرح العاطفي، سوى الإحساس والجوانب الذاتية الشعورية لدى المتفرج. بيد أن أستاذنا مصطفى رمضاني يصحح تصور عبد الكريم برشيد حول البريختية ذاهبا إلى أن المسرح البريختي يجمع بين الإحساس والعقل معا؛ إذ يصرح بريخت قائلا أن: "ما هو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما يبدو لي في مخاطبته للمشاعر قدر مخاطبته لعقل المشاهد، فالمشاهد يجب ألا يتعاطف، بل يجب أن يجادل، وفي مثل هذه الحالة فليس من الصحيح قطعا أن نجرد هذا المسرح من الإحساس".[2]

من خلال تأملنا للبيانات الفردية لعبد الكريم برشيد والبيانات الجماعية لأعضاء المسرح الاحتفالي يتبين لنا أن النظرية الاحتفالية نظرية فلسفية جمالية عامة وكلية. بينما المسرح الاحتفالي جزء وتطبيق للنظرية على مستوى الممارسة الميدانية. ومن ثم، فالاحتفالية نظرية مسرحية قائمة على الحفل والاحتفال، وأن جذور المسرح احتفالية مع بدايات المسرح اليوناني الذي كان يقدم فرجته

1- المرجع السابق، ص 228.

2- بريخت: نظرية المسرح الملحمي، ترجمة: جميل نصيف، طبعة عالم المعرفة، بيروت، لبنان، ص 56.

الاحتفالية لمباركة الإله ديونيسوس[1]. ومن هنا، يعد التراث من أهم مكونات النظرية الاحتفالية إلى جانب الشعبية، والعفوية، والتلقائية،ودائرية الزمن، والتحدي، والإدهاش، والتحرر من العلبة الإيطالية نحو فضاءات خارجية ترتبط بالشعب والجماهير.

كما ترتكز النظرية الاحتفالية على تكسير الجدار الرابع، ورفض نظرية الاندماج الأرسطي ونظرية التغريب البريختي، وتستبدلها بالاندماج الاحتفالي. وتثور النظرية الاحتفالية أيضا على مقومات الشعرية الأرسطية، مثل: الوحدات الثلاث، وتقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد، وتستبدل ذلك بالمسرح الدائري . ويسمي الاحتفاليون الفصل المسرحي بالحفل أو النفس الاحتفالي، ويسمى الممثل والمتلقي بالمحتفل، والعرض بالاحتفال المسرحي.

ويلاحظ كل راصد للمسرح الاحتفالي مدى اندماج الجمهور مع الممثلين في تقديم حفلهم الدرامي عن طريق الارتجال والمشاركة الوجدانية الحميمة، دون أن يكون هناك أدلجة مستلبة. فالاحتفالية ثورة على التزييف والتمويه وتزوير الحقائق. إلا أن الكثير من النقاد يعتبرون الاحتفالية نظرية رجعية تهادن الإقطاع والسلطة. وهناك من يعتبرها، في هذا الاتجاه التوعوي، نوعا من البريختية الجديدة. على الرغم من أن عبد الكريم برشيد يرفض نظرية بريخت؛ لأنها ماركسية التصور، تحاول أن تفرض على الراصد الدرامي موقفا إيديولوجيا معينا، على عكس الاحتفالية التي تحاول أن تصل إلى عقل الراصد ووجدانه عبر الحجاج الموضوعي والاقتناع الشخصي والإدراك الذاتي، دون فرض ولا إجبار ولا قسر.[2]

لكن ما يلاحظ على هذه الانتقادات أنها غير موضوعية وغير نزيهة، فهي مجرد أحكام متسرعة وانطباعات متشنجة نابعة من الحسد والحقد، وتنطلق من خلفيات إيديولوجية، أو حزازات شخصية، بعد أن أظهر عبد الكريم برشيد تفوقه العلمي والمنهجي والتنظيري والإبداعي في الساحة الثقافية المغربية بصفة خاصة، والثقافة العربية بصفة عامة. وما يزال برشيد يصدر البيانات الاحتفالية بيانا تلو الآخر، ويرفق ذلك بالمسرحيات المتميزة والمتنوعة، وبالدراسات النظرية والنقدية

1- بداية المسرح اليوناني سيميائية، وليست احتفالية، فالقناع أيقون سيميائي بامتياز.

2- انظر: عبد الكريم برشيد: مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تينمل بمراكش، ط1، 1993.

الجادة والرصينة. بينما لم تصمد النظريات المسرحية الأخرى أمام قوة النظرية الاحتفالية التي انتشرت مشرقا ومغربا بقوة نسقها الفلسفي ومعقولية بنائها الفني والجمالي.

3) مصادر النظرية الاحتفالية:

تنطلق النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد من مرجعيات غربية وعربية، وتستلهم تصورات الاحتفال في المسرح اليوناني، وآراء جان جاك روسو الذي استبدل العرض بالاحتفال، وتستوحي توجهات جان فيلار الذي أسس المسرح الشعبي، وكذلك أفكار أنطونين أرطو الذي دعا إلى مسرح شرقي بديلا للمسرح الغربي، وما قام به بعض المخرجين الغربيين الذين عادوا إلى الحفل كوسيلة للتواصل الحي الفطري كأدولف أبيا، وجاك كوبوه، وكوردون كريك، ومايرهولد. دون أن ننسى أبحاث ألفريد سيمون حول التواصل الاحتفالي، وما كتبه العلماء الأنتروبولوجيون حول فاعلية الحفل، وتمثل آراء بريخت.

كما اعتمد كذلك على الظواهر الشعبية العربية الإسلامية، والاطلاع على تنظيرات بعض المنظرين المسرحيين العرب المحدثين والمعاصرين، مثل: توفيق الحكيم، ويوسف إدريس، وعلي الراعي، والطيب الصديقي، وعبد الرحمن كاكي، وأحمد الطيب لعلج، وعز الدين المدني، وألفرد فرج، وقاسم محمد...

4) موقف الاحتفالية من التراث:

لا يمكن الحديث عن الاحتفالية دون ذكر التراث، ولا يمكن أيضا الحديث عن التراث دون الإشارة إلى الاحتفالية. ومن ثم، فمن الضروري التشبث بالذاكرة التراثية؛ لأنها هي التي تشكل الوعي الممكن لدى الفنان المبدع الاحتفالي، "إن مخاطبة الشعب لا يمكن أن تتم أبدا إلا من خلال تراثه الفني والأدبي والفكري. إن سفوكلوس مثلا، لم يفعل شيئا سوى أنه أعاد كتابة أو قراءة التراث اليوناني بشكل آخر مغاير. لقد فجر الاختلاف داخل الائتلاف، واستخرج المستقبلي من رحم الماضوي. من هنا، كان فعله تحديا للكائن وتجاوزا للجاهز واستشرافا للممكن. فقديما كانت عكاظ سوقا تجارية وأدبية معا. لم يكن اللقاء يحدث من أجل المنفعة التجارية فحسب. وإنما كان أيضا استجابة لدوافع اجتماعية في التواصل. وعن هذا اللقاء خرجت أمهات القصائد العربية. وعن مثل هذا اللقاء ولد المسرح في أثينا. وعن الساحات العربية العريقة جاءت ملاحم عنترة وسيف بن ذي

يزن والهلالية والوهابية. كما أن الأعياد والمواسم قد أعطت (لبساط) و(سلطان الطلبة) و(خيال الظل) و(القره قوز) وغير ذلك..."[1]

وبما أن الاحتفال قديم على مستوى الذاكرة، فمن الضروري التعامل مع التراث بطريقة إيجابية. ومن ثم، "فلقد عثر المسرح العربي أخيرا على هويته.عرف أن أساس المسرح هو الاحتفال. ولذلك، فقد نشأت تجارب مسرحية تنطلق أساسا من الاحتفال العربي.وبهذا، كان الارتباط بالتراث ضروريا ؛ لأن الحفل تقليد تمتد جذوره في التاريخ.وعندما نقول الحفل فإننا نقصد كل مايرتبط به من أزياء وحلي وغناء وأشعار وأزجال وحكايات وألعاب سحرية وبهلوانية".[2]

ومادام المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا، فكان من الضروري التعامل مع التراث والذاكرة الشعبية التي ارتبطت بالوجدان العربي، "ولما كان المسرح الاحتفالي مسرحا شعبيا بالأساس، ولما كان التراث -بكل ما يحمله من تنوع وخصب- يمثل ذاكرة الشعب، فقد كان لابد أن يكون له مكان مهم في إبداعنا المسرحي، إن المسرح كما رأينا لغة، ولا يمكن أن تحدث شعبا إلا من خلال لغته، هذه اللغة التي تختزن عقليته وروحه وتطوراته، هذه أشياء لا يمكن التوصل إليها إلا من خلال دراسة التراث العربي. هذا التراث الذي هو بالأساس وليد شرعي للوجدان الشعبي".[3]

وليس الغرض من توظيف التراث في المسرح الاحتفالي هو تفسير العالم، بل هو تغييره عن طريق توعية الجماهير عبر الفرجات الشعبية التي تغرس الوعي الممكن في أذهانهم. أي: يتم توظيف التراث بكل فرجاته الشعبية توظيفا إيجابيا سياقيا ووظيفيا من أجل فهم الماضي والحاضر والمستقبل على حد سواء.

ويتطلب التعامل مع التراث في النظرية الاحتفالية العبور من خلال قنوات أساسية ثلاث:

أولا: الحفر في الثقافة العربية للبحث عن الأشكال التراثية لتوظيفها في المسرح: فالمواد المستخرجة "من التاريخ والحكاية والأغنية الشعبية والأمثال والحكم والعمران والأزياء والوشم

1- عبد الكريم برشيد: فلسفة التعييد الاحتفالي، دار توبقال للنشر، الدارالبيضاء، المغرب، ط1، 2012، ص 20.

2- المرجع نفسه، ص 22.

3- انظر: محمد عزام: المسرح المغربي، ص 216-217.

والرسوم والحناء والحلي والأساطير والألعاب والاحتفالات والأعياد لا تكتسب قيمتها النهائية إلا بما يمكن أن تصير إليه. أنها ماناه ونحسه ونلمسه.وبذلك، فإنها تختزن داخلها قابلية التشكل والتحول والتغيير لتصبح شيئا يشبهنا ويشبه قضايانا وإحساساتنا الجماعية والفردية".[1]

ثانيا: تحويل المواد التراثية الخامة إلى فعل درامي مسرحي حي ونابض بالحياة: ويعني هذا أن المواد التراثية المستخرجة لا ينبغي أن تبقى صماء وجامدة وجافة وعمياء، بل لابد من توظيفها في سياقات وظيفية حية وحقيقية تخدم القضية المطروحة، وبذلك،" تصبح الأسطورة مثلا مسرحية...مسرحية لها أبعاد جديدة وخلفيات مغايرة وأهداف أخرى. هذا التحول من المادة إلى الشكل يتطلب المرور إلى التساؤلات المنهجية التالية...كيف، ومتى، وأين، ومع من، و...

-كيف نمثل؟ وأين نمثل؟ ولمن نمثل؟ ومع من نمثل؟ وماذا نمثل؟

-كيف نعالج المواد الأولية معالجة مسرحية احتفالية؟ معالجة تحررنا من الماضي والغائب والوهمي لتفسح المجال أمام الحاضر والملموس والحقيقي.

-كيف نحاول الشفهي إلى مكتوب وذلك حتى يصبح اللامسرح مسرحيا وتتحول الحكاية إلى واقع حي؟

هذه التساؤلات- وأخرى غيرها- هي التي يمكن أن تفضي إلى إيجاد صيغة مسرحية جديدة. صيغة احتفالية لها منهجيتها في الكتابة النصية والسينوغرافية ولها فضاؤها ومعمارها الهندسي ولها أدواتها ومصطلحاتها المغايرة".[2]

ثالثا: أن يكون توظيف التراث خاضعا للتصور النظري والفكري: أي: لا بد لتوظيف التراث في المسرح من خلفية نظرية وقاعدة فكرية صلبة وواقعية . " إن المسرح- كظاهرة اجتماعية- لا ينفصل عن علم الاجتماع. كما أن لا ينفصل عن علم اللغة وعلم النفس ولا عن الفكر السياسي أو الديني في مجتمع من المجتمعات. ومن هنا، فإن البحث في (سلطان الطلبة) و(الحكواتي) و(المداح) شيء لا يكفي. وذلك، لأنه سيبقى ملامسة شكلية للأصالة. وأن من شأن الملامسة

1- عبد الكريم برشيد: فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 21.

2- المرجع نفسه، ص 21.

الشكلية للتراث أن تقود إلى الفلكلورية مثل هذه المقاربة السطحية نجدها عند الكثير من المسرحيين العرب الذين تستهويهم لعبة الشكل، فيراكمون الأسماء التراثية والعمامات والطراطير والعباءات واللحى والأغاني والتراتيل الصوفية والبخور والبيارق والأعلام التي تحمل اسم الله.كل ذلك من غير أن يكون هناك خطاب فكري يعطي للأشكال التراثية. وهي سياحة تعتمد على تصوير الغريب أو المدهش والعجيب والمثير انطلاقا من عين استشراقية وليس من عين شرقية".[1]

ومن ثم، فهناك ترابط وثيق وجدلية عضوية بين الأصالة والمعاصرة من خلال تداخل الأزمنة(الماضي والحاضر والمستقبل)، وتعالق الأمكنة، واستحضار الشخصيات التراثية والمعاصرة، واستعمال المفارقة في التعامل مع التراث، واستعراض المواقف المتباينة التي يمثلها الموروث. وفي هذا الإطار، يقول عبد الكريم برشيد:" إنني لا أقول بتوظيف التراث والتعامل معه، وذلك لأن تراثنا له وجود داخل ذواتنا وأنفسنا. وأن التعامل- كما يعرف الكل- لا يمكن أن يتم إلا مع شيء له وجود مستقل عنا. فالتراث، إذاً، ليس هو الكتب الصفراء وإنما هو نحن.إنه اللغة والفكر والعقلية والروح والتاريخ أيضا، هذا الذي عرف الاستمرار ولم يعرف القطيعة أبدا، ومن هنا كان الماضي حاضرا في الآن، وكانت نماذجه البشرية ذات حضور مستمر، فابن الرومي كان في الماضي. ولكنه كائن الآن كذلك، وعريب الجارية أيضا كانت ولكن هل تغير وجهها وواقعها نتيجة سير شيء يسمى الزمن؟ قد يكون التغيير قد لحق بها، ولكنه تغيير عرضي. أي إنه مرتبط بالسطح دون الجوهر...

ومن هنا، نقول بأن المسرحية لا تستحضر الماضي ولكنها تستقرئه، وهي لا تنظر إليه كشيء جامد له وجود خارج اللحظة الراهنة، وإنما كشيء يشكل مع الحاضر زمنا واحدا موحدا، هذا الزمن الذي لم يعرف الانقلابات إلا في حدود ضيقة جدا. الشيء الذي جعل ابن الرومي وجيرانه الفقراء -وهم ينتمون كلهم إلى الماضي- يعاودون الظهور في الزمن الحاضر.[2]

هذا، ويدعو عبد الكريم برشيد، في الحقيقة، إلى ما يسمى بالتراث الاحتفالي القائم على الاحتفال والعيد والفرجة الجماعية بدلا من التراث التأصيلي الإحيائي. ويعني هذا أن برشيد يريد

1- عبد الكريم برشيد: فلسفة التعييد الاحتفالي، ص 22.

2- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص182-183.

منا أن نتملك التراث وعيا وفهما وذكاء، فنغربله جيدا عبر مشرح التفكيك والتركيب، ثم نعيد قراءته، ثم نمارس ضده النقد، ثم نتخذ إزاءه موقفا معينا، ولابد من تعامل حي وحركي وجدلي مع التراث.

إن الأساس، إذاً، هو أن نتمثل التراث، في حياته وليس في موته، في حركيته وليس في سكونيته، وفي ممكنه وليس في كائنه، وأن نمتزج به حيث هو، أي في الاحتفالات والأعياد، وأن نعيشه، ونحياه، وذلك عوض أن نقرأه في الكتب البالية الصفراء، أو أن نتفرج عليه في المتاحف. وأن نستنطقه، وأن نكلمه، وأن نحركه، وأن ننصت إليه، وأن نتقمصه، ونرتديه، وأن يكون داخلنا، قبل أن يكون زيا أو عمامة أو سبحة أو لحية أو سيفا أو رمحا أو أسماء متحفية. وأن يكون فعلا نحياه، عوض أن يكون ذكرى نسترجعها، أو نرجع إليها، وأن يمارس هذا الفعل الاحتفالي بصدق وتلقائية وعفوية وحيوية، وأن يكون فعلا مجسدا ومشخصا، وذلك بدل أن يكون شيئا مجردا وهلاميا وشبحيا، وهذا ما لا يمكن أن يتحقق –بشكل حقيقي وكلي- إلا في الأعياد الحقيقية، والتي هي ملتقى الماضي والحاضر، وملتقى المحكي والمعيش، وملتقى ماكان وما يكون، وما يمكن أن يكون مستقبلا.

كثير من تجارب التيار التأصيلي أخطأت طريقها إلى هذه الأعياد، وبذلك ركزت على المظاهر الفلكلورية- في الرقص والغناء في الأزياء- وذلك عوض أن تركز على روح الأعياد والاحتفالات، والتي هي حالات دقيقة وشفافة ومركبة قبل كل شيء؛ حالات تبحث لها عن معادل مسرحي؛ تراه العين، وتسمعه الأذن، وتلمسه اليد، ويتذوقه الذوق. معادل مادي وحسي وموضوعي، يترجم الحالات حركة وزيا ولونا وشكلا وضوءا ورقصا وأهازيج شعبية، لها ارتباط لاشعوري خفي، وذلك بالمبدع والإبداع، وبموضوع الإبداع أيضا، وبمكانه وبلحظته وساعته".[1]

وعليه، تقرأ الاحتفالية التراث قراءة نقدية واعية، بعيدا عن الرؤية السياحية الفلكلورية الضيقة. ومن ثم، يمكن القول: إن الاحتفالية هي نظرية تراثية بامتياز.

1– عبد الكريم برشيد: التراث في المنظور الاحتفالي، مجلة الفرقان، المغرب، العدد:64، 2010، ص 52.

5) آليات التعامل مع التراث:

شغل عبد الكريم برشيد في مسرحه الاحتفالي مجموعة من الآليات والتقنيات الفنية والجمالية للتعامل مع التراث كآلية الاندماج،" إننا لا نقول للممثل كن 'عطيلا' كما كان، بل نقول له: اجعل من عطيل ما أنت كائنه الآن، إنه لا يهمنا ابن الرومي كما كان في التاريخ، ولكن كما يمكن أن نعثر عليه ونجده في حارات الفقراء وأحياء القصدير، إننا نؤمن بالاندماج، ولكن باندماج المعنوي في الحسي، واندماج الماضي في الحاضر، واندماج الوهم في الحقيقة والحلم في الواقع".[1]

كما استعمل برشيد آلية المفارقة في توظيف عناوين تراثية متناقضة ومتقابلة ومتضادة وخارقة للعادة والعرف ومنطق الواقع، كالجمع بين شخصيات تراثية وشخصيات واقعية، واستعمال أزمنة مفارقة، وأمكنة متناقضة، كابن الرومي في مدن الصفيح، وامرؤ القيس في باريس، وعنترة في المرايا المكسرة...

ويضاف إلى ذلك أنه يستعمل آلية السخرية عن طريق التلاعب بالأسماء كما في هذا الشاهد النصي:" أنا...تريدون معرفتي أكثر؟ أنا آخر الحكواتيين...اسمي نور الدين، واسم أبي محيي الدين، واسم جدي شرف الدين، واسم جدنا الأكبر معز الدين..."[2]، وآلية التضمين والاقتباس كما في هذا الشاهد الشعري:

أنا ابن ذي يزن من فرع ذي يمن ملكت من جد صنعاء إلى عدن[3]

ويشغل آلية القناع كما في هذا الإرشاد المسرحي: "يلقي بالأقنعة للجمهور الوهمي"[4]، وآلية التناص كما في هذا الشاهد النصي: "والفقير فقير أيضا، ويموت معدما، وإن كانت له أموال قارون

1- انظر: محمد عزام: المسرح المغربي، ص 226.

2- عبد الكريم برشيد: الحكواتي الأخير، مسرحية إديسوفت، الدار البيصاء، ط1، 2004، ص 30.

3- المرجع نفسه، ص 30.

4- المرجع نفسه، ص 46.

وكنوز علي بابا وكان له جني عملاق يخرج من المصباح ويقول له: (شبيك لبيك.كل ماتطلب يحضر بين يديك)". [1]

ويستعمل برشيد كذلك آلية التزامن من خلال الانتقال من لحظة الماضي إلى لحظة الحاضر، أو الانتقال من شخصيات تراثية إلى شخصيات واقعية معاصرة كما في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح.

6) النظريـة الاحتفاليـــة والفضاء الاحتفالي:

قدمت النظرية الاحتفالية تصورات جديدة ومهمة على مستوى المضمون والشكل والرؤية، تتعلق بالفضاء المسرحي والخشبة الركحية،منطلقة في ذلك من فلسفة التعييد الاحتفالي، والتأصيل على مستوى الكتابة الدرامية، والتأسيس لمسرح عربي جديد بعيدا كل البعد عن مسرح التغريب والاستنبات والتقليد والاقتباس والتدجين الذي يرتبط في عمومه بالبناية المدرجة اليونانية من جهة، والعلبة الايطالية من جهة أخرى.

بادئ ذي بدء، يرى عبد الكريم برشيد، في كتابه (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي)، أن المسرح العربي ينبغي أن يكون بعيدا كل البعد عن الأبنية الغربية التي تحاول أن تسيج الفرجة الركحية بين الجدران والكواليس والستارات والأعمدة. وفي هذا الصدد، يستدعي عبد الكريم برشيد قولة أوجينيو باربا التي يقول فيها:" إن المسرح كتلة من أشخاص، إنه ليس مجرد مكان، فالأبنية لامكان لها، وحيثما كان هناك ممثلون ومؤلفون وفي أي مكان، فإن هناك مسرحا"، والمسرح في أي مكان، هو شعار المسرحيين المعاصرين. فلم تعد البناية شرطا لازما لتقديم الحفل المسرحي. هذه الحقيقة غابت عنا زمنا طويلا، فربطنا المسرح بالمسرح، والفن بالبناية والإبداع بالمكان...

في مبدإ الأمر، لم تكن لدينا مسارح، ولكننا أوجدناها... وكان ذلك على الطريقة الإيطالية... وكان شيئا طبيعيا أن تكون تلك البناية غريبة عنا، لأنها وضعت وفق هندسة خاصة،

1- المرجع السابق، ص 48.

ففي البناء روعيت الأذن الأوربية والعين الأوربية والروح الأوربية والفكر الأوربي، وبذلك ظل المسرح/ الفن غريبا في المسرح البناية، بعيدا عن حقيقته وهويته.

المسرح ولد في العراء بين الناس. نشأ حرا طليقا كالريح، ولكنه بعد ذلك أصبح خلف الجدران، سجين الجدار الأول والثاني والثالث والرابع... أصبح فعله سحريا يعتمد على لعبة الخفاء والتجلي، وبهذا فقد دوره وفقد حقيقته...

المسرح في أوروبا مؤسسة، ولأن رأس المال يمتلك هناك كل المؤسسات فقد أصبح المسرح أيضا بيد البورجوازية..إنه قناة إعلامية- مثل كل القنوات الأخرى- وعليه فقد وجب أن يظل في حوزة المال وأرباب المال، أي أن يبقى مصنعا لعينة خاصة من الفكر والفن والاعتقاد الإيديولوجي". [1]

ومن هنا، يدعو عبد الكريم برشيد إلى فضاءات شعبية مفتوحة، كالمداشر، والأسواق الثقافية، والمواسم، والأعياد، والمهرجانات السنوية. وفي هذا الصدد، يقول برشيد:" نسعى إلى تحويل المسرح من دكان ثابت وقار لبيع الإبداع الفني والفكري إلى أسواق ومواسم ومهرجانات سنوية، أسواق تكون قريبة الشبه بسوق عكاظ وسوق المربد حيث تصبح الثقافة شيئا داخلا في نسيج الحياة اليومية، وليست شيئا طارئا وغريبا كما هو الشأن الآن".[2]

ومن جهة أخرى، يرى عبد الكريم برشيد أن المسرح العربي ظل لمدة طويلة وما يزال أسير الخشبة الإيطالية والجدران الأربعة التي خنقت الفرجة الدرامية، فحصرتها في إطار ضيق، وحيز محدود، لايسمحان بالحركة والتشخيص وحيوية اللقاء والاحتفال:" وإذا ما ألقينا نظرة على المسارح العربية، فإننا نجدها كلها قد بنيت وفق الأسلوب الإيطالي، أي إنها قائمة على أساس الفصل بين شرطي الإبداع الفني: المبدع والجمهور. كما أن الخشبة- وهي فضاء الإبداع- ليست

1- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 95-9..

2- بحث مطبوع على الستانسيل قدمه الكاتب في أثناء اللقاء الثاني للجنة الدائمة المسرح العربي بسوريا، دمشق، في 1979/12/05م، بعنوان: التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي، ص 31.

مفتوحة إلا من جهة واحدة فقط. فالجدار الوهمي والستارات المختلفة وحفرة الجوقة والكواليس قد اجتمعت كلها من أجل تأكيد القطيعة وتعميقها".[1]

وقد دفع هذا كله عبد الكريم برشيد إلى الدعوة إلى استبدال المسرح الغربي بالمسرح العربي الأصيل، بفضاءاته الاحتفالية الدائرية التي تتمثل على سبيل الخصوص في الحلقة، والأسواق، والفضاءات العامة، وكل ذلك من أجل خلق علاقة احتفالية حميمة بين الممثل والمتفرج بدلا من خلق انفصال بين الخشبة والراصد:" وباختفاء التمييز بين المتفرج وصندوق التفرج وبين المشاهد(بالكسر) والمشاهد، بين الواقعي والوهمي، فقد كان لابد أن نراجع كل البناء المسرحي التقليدي وأن نفكر بالتالي في تأسيس فضاء جديد يمكن أن يستوعب الاحتفال المسرحي، ويبعده عن أن يكون طقوسا في كنيسة أو فرجة أمام صندوق سحري، أو تجمعا رسميا في بناية رسمية".[2]

علاوة على ذلك، يتبنى عبد الكريم برشيد مبدأ المسرح الجوال بعيدا كل البعد عن العلبة الإيطالية والفضاءات المسرحية المستلبة، بالدعوة إلى المسرح في الشارع بدلا من مسرح الشارع، وهو مسرح فرنسي بورجوازي (théâtre de Boulevard) ، وهو بمثابة مسرح الفودفيل القائم على الثلاثي التقليدي: الزوج، والزوجة، والعشيق أو العشيقة. أما المسرح في الشارع، فيعنى "بتقديم عروضه إلى الجماهير حيث تتواجد في الشارع والمعمل والمستشفى والمقهى وفي كل مكان يمكن أن يلعب فيه المسرح دوره الجماعي الطليعي...وهكذا، يؤدي رسالته العظيمة التي وجد من أجلها..إذ بدون هذا التلاحم العميق مع الجماهير يفقد مسرح الشارع كل قيمته الأصلية ويتحول إلى ادعاء فارغ".[3]

وعلى الرغم من هذه الدعوة النظرية المثالية المتمثلة في تقديم الفرجة المسرحية الاحتفالية في الساحات العمومية، فإنه على مستوى التطبيق العملي لم تفلح الاحتفالية في تقديم عروضها خارج العلبة الإيطالية لأسباب أمنية. وفي هذا المنحى، يقول عبد الكريم برشيد :" أي مسرح هو ذاك

1- عبد الكريم برشيد: في التصور المستقبلي لتعريب المسرح العربي، مجلة الأقلام، العراق، ص 14.

2- انظر: البيان الثالث لجماعة المسرح الاحتفالي، ص 11.

3- سعدي يونس: من تجربتي المسرحية:الشكل والمضمون في مسرح الشارع، مجلة أقلام، العراق، عدد المسرح العربي، ص 197.

الذي يمكن تقديمه في الشارع؟ إن المجتمع العربي ليس هو المجتمع الغربي، هذه حقيقة لا تقبل الجدل. وما يصلح هناك، لا يمكن أن يصلح هنا... نعرف أن المسرح بالأساس تظاهرة، إنه احتشاد جماهيري.هذا الفعل خطير بلاشك، خصوصا عندما يصبح في الشارع. فهل يمكن تصور مثل هذه التظاهرات الجماهيرية في الشارع العربي؟ ويبقى أن نشير بعد هذا، إلى أن المسرح موقف فكري، وكل موقف سياسة. فهل نتصور الموقف المضاد على قارعة الطريق؟ أما المسرحيات التي قدمها الصديقي –خارج المسرح- فهي لاتعدو أن تكون مجرد استعراضات محايدة وبريئة للتاريخ، وهي بذلك لاتمثل الخطورة إلا من جانب واحد، أي جانب التجمهر، أما الموقف فهو مهرب".[1]

ومن هنا، ستبقى مشكلة تشغيل الفضاء دائما تؤرق المسرح الاحتفالي، مادام هناك تناقض فادح بين النظرية والممارسة. وفي هذا السياق، يقول مصطفى رمضاني: "إن الدعوة إلى تأصيل الخشبة المسرحية تبقى مشروعا نظريا بالرغم من أن فنانا تشكيليا[2] قد حاول أن يحل هذه المشكلة بتقديمه مشروع خشبة دائرية، لأنه رأى أن القاعة الدائرية تسمح بالتواصل الحي ولا تقيم حواجز طبقية بين المتفرجين. كما حاول أن يجعل من هذه الخشبة فضاء طبيعيا لايحتاج إلى تقنيات اصطناعية من إنارة وكواليس وستارة وما إلى ذلك. وبالطبع، فإن هذا المشروع يبقى حلما جميلا بالنسبة للاحتفاليين لن يتحقق إلا بتضافر الجهود وبتوفير الشروط الموضوعية".[3]

وهكذا، يتضح لنا - في الأخير- أن عبد الكريم برشيد قد ثار في نظريته الاحتفالية على المسارح الكلاسيكية القائمة على العلبة الإيطالية التي كانت تخنق الجماهير طبقيا، فتحرم اللقاء التواصلي الحميم بين الفنانين والجمهور لخلق فرجة احتفالية جماعية:" إن التحول الذي عرفه المسرح - من فضاء مفتوح إلى فضاء مغلق- لم يكن أبدا فعلا بريئا؛ ذلك لأنه كلما ضاق الحيز المكاني إلا وكان لذلك معنى. ومعناه هنا استبعاد الآخر وتغييبه ونفيه.إنها العودة من جديد إلى مسرح الأسرار، حيث يتحول الفعل المسرحي إلى طقوس خاصة..."[4]

1- عبد الكريم برشيد: حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 99.

2- يقصد مكي مورسيا، وهو فنان من مدينة تطوان المغربية.

3- مصطفى رمضاني: المسرح الاحتفالي، مطبعة اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، ط1، 1993، ص 139-140.

4- عبد الكريم برشيد: بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة، ص 18.

ومن ثم، يدعو برشيد إلى إقامة العروض المسرحية في أمكنة دائرية وفضاءات شعبية جماهيرية مفتوحة، كالساحات، والأسواق، والمواسم،والروابط، والزوايا.أي: تقديم العروض والفرجات الاحتفالية في الفضاءات الشعبية التي يحتشد فيها الناس والجماهير الشعبية الغفيرة. وبالتالي، يتخذ الفضاء في نظرية عبد الكريم برشيد طابعا احتفاليا وعيديا:" المسرح حفل واحتفال. هكذا عرفناه من قبل. إنه مهرجان كبير يلتقي فيه الناس بالناس. إنه عيد جماعي. لذلك، ارتبط بالساحات والأسواق والمواسم. فحيثما اجتمع الناس. كان هناك مسرح. والحفل في أصله موعد شامل. يجمع الذوات المختلفة. داخل إطار واحد. وعندما نوحد أماكن وجودنا نوحد زمن اللقاء وموضعه نكون بذلك قد أوجدنا هذا الكيان الجديد. هذا الذي يحمل اسم جمهور، ومن خلال هذا اللقاء يولد المسرح، تولد الفرجة وكل ألوان التعبير المختلفة، إن أساس كل تعبير هو وجود الآخرين وتفاعلهم معنا. ومن هنا، كان المسرح- وهو فن مركب- يسعى إلى التواصل ليجعل من عروضه أعيادا واحتفالات".[1]

ويقول برشيد كذلك في تنظيره للفضاء الاحتفالي: "لقد غاب عن رواد الحركة المسرحية أن المسرح ليس بناية وليس أسوارا وخشبة. ليس ستارات وكراسي من خشب. إنه موعد بين جمع من الناس عجزت الكلمات والحروف أن تمد بينهم حبل التواصل فاهتدوا إلى وسائل تعبيرية مختلفة. كل ذلك سعيا في التقارب وفي الترجمة عن الذوات المختلفة بأكثر من لغة وأكثر من حديث".[2]

وعليه، سيظل عبد الكريم برشيد اسما لامعا في مجال المسرح، و مقترنا دائما بالفضاء الاحتفالي القائم على الفرجة الجماعية والجماهيرية التي تتمثل في الشعار التالي: "نريد احتفالا مفتوحا –على الناس والأشياء- داخل فضاء رحب ومفتوح".[3]

و على الرغم من قوة النظرية الاحتفالية قضية وتشكيلا ومقصدية، وعلى الرغم كذلك من صرامة نسقها الفسلفي والتنظيري إلا أنه من الصعب جدا أن نخرج بهذا المسرح الاحتفالي إلى

1- المرجع السابق، ص 14.

2- المرجع نفسه، ص 25.

3- المرجع نفسه، ص 29.

الناس والجماهير الحاشدة بالوطن العربي، مادام هناك دائما ما يسمى بالعوائق الأمنية، وانعدام حقوق الإنسان، وغياب الديمقراطية الحقيقية، وزيف شعار الحريات الخاصة والعامة.

يتبين لنا - مما سبق ذكره- أن النظرية الاحتفالية مع عبد الكريم برشيد قد تعاملت مع التراث تعاملا إيجابيا ونقديا، وكانت من أكثر النظريات المسرحية تعاملا مع التراث. بل يمكن القول :إن الاحتفالية نظرية تراثية بامتياز، ولكن المنظور إلى التراث عند عبد الكريم برشيد نابع من تصور فلسفي متماسك. وبالتالي، تنظر هذه النظرية إلى التراث نظرة احتفالية على أن التراث احتفال، وعيد، ومسرات، وابتهاج، وانشراح.بيد أن الاحتفالية لا تقدم التراث على أنه شيء مقدس، بل تخضعه للنقد والمساءلة والمحاكمة عبر مجموعة من الآليات والتقنيات الفنية والجمالية التي تعيد بناء هذا التراث الإنساني من جديد رغبة في تأسيس مسرحي عربي تعييدا، وفلسفة، وتجريبا، وتأصيلا، وحداثة.

الجزء الثاني:

التـطـبيـقـــــات

توظيف التراث في المسرح الجزائري:

مسرحية «القراب والصالحين» لولد عبر الرحمن كاكي أنموذجا

نبذة عن المؤلف:

هو عبد القادر ولد عبد الرحمان المعروف: عبد الرحمان كاكي من مواليد 18 فيفري 1934م بالمحروسة في مستغانم بالغرب الجزائري ، انضم عام 1942 إلى الكشافة الإسلامية، تعلم فيها النشاط والمثابرة على العمل، وفي سنة 1945 قام بكتابة مسرحية بعنوان "قصة زهرة"، ثم في سنة 1952م ليلتحق بالجمعية الثقافية السعيدية التي تضم كبار الفنانين أمثال بن الحليم الجيلالي، ثم في 1958 أسس كاكي فرقة "القراجوز"، وبعد الاستقلال ليلتحق بالمسرح الوطني بوهران أين كتب العديد من المسرحيات منها "دم الحب، شعب الليل، بني كلبون، القراب والصالحين...". نال أول جائزة في مهرجان صفاقس سنة 1966م عن مسرحيته: **القراب والصالحين**، وفي 1990م نال جائزة كبرى للمعهد الدولي للمسرح في مهرجان القاهرة، كرم عدة مرات وتوفى في 14 نوفمبر 1995 بوهران.

تقديم للمسرحية:

تعد مسرحية "القراب والصالحين" التي ألفها ولد عبد الرحمان كاكي من أهم الأعمال المسرحية التي توج بها بأول جائزة في مهرجان صفاقس بتونس 1966م، كما فاز أيضا بالميدالية الذهبية للمعهد الدولي للمسرح سنة 1990م عن مسرحية القراب والصالحين، فهي تعتبر أول وأهم مسرحية في عالم كاكي ، حيث تحدث فيها عن الواقع، فهي عبارة عن تصوير وتشخيص لتقاليد المجتمع الجزائري تجري أحداث هذه المسرحية في قرية اسمها بني دحان ، حيث كان فيها قراب يدعى سليمان يتاجر ببيع الماء، يبيع ماء عين العقبي، ويردد أثناء طوافه بالقرية مقولته: «ها الماء، ها الماء، ماء سيدي ربي ، جايبو جايبو من عين سيدي العقبي». يحل بهذه القرية ثلاثة أولياء صالحين، يدّعون أنهم خرجوا من جنة رضوان، جاءوا لزيارة الناس من أهل الدنيا، وفي أثناء هذا يلتقون بسليمان القراب ليكلفوه بالبحث معهم عن إنسان صالح أو صالحة أو صالحين من أهل القرية ليقضوا ليلتهم عنده فيشفق عليهم القراب ويبدأ بالبحث لهم عن إنسان صالح يستضيفهم.

المضامين التراثية في المسرحية:

- **اللغة والحوار في المسرحية:**

اختار ولد عبد الرحمن كاكي التعبير العامي الدارج في مسرحياته، حيث أن مسرحه عموما بدا متصالحا مع اللغة الدارجة لغة العامة والطبقات الشعبية، لهذا فقد استخدم العامية في مسرحية: القراب والصالحين، التي تستعمل في الأسواق الشعبية والمقاهي والأحياء، وهي لغة سهلة الاستقبال لدى الجمهور، الذي يتقبلها بحفاوة، كما أنها محالة للتراث الشعبي، الذي تعج به المسرحية، وهي طيعة في تصوير المعاني والأفكار، ونقلها بيسر للجمهور عن طريق المسرح، فوق الخشبة حيث يواجه الممثل الجمهور مباشرة ودون وسائط، لذلك استطاع أن يقترب من الجمهور ويستقطب اهتمامه، نظرا لاستعماله لهذه اللغة فهي مؤثرة في نفس الإنسان، و تثير إعجاب الجمهور وتجعله يتأمل ويغوص في معانيها. كما أنه استخدم لغة شعبية في قوالب شعرية بأسلوب الحكي، فكثيرا ما كان يردد قوله: «أنا لا أكتب مسرحياتي للقراءة، إني أصور بكلمات مسرحياتي لتعرض على خشبة المسرح»[1]. يفهم من خلال هذه المقولة أنه يصر على استخدام اللغة العامية، أي لغة الشعب ، لغة الأسواق والأحياء الشعبية، لأنه يساهم من خلالها في الإبداع في مسرحه فوق خشبة المسرح، بتقديم مشاكل الإنسان المعيشية، للكشف عن الغموض، ويجعل المشاهد في قلب الحدث ، وإحساسه وتخيله إلى إدراك واقعه الاجتماعي، ويعتبر استخدامه لهذه اللغة وسيلة لإحياء التراث الشعبي، ومحاكاته للغة الحكايات الشعبية.

إن كاكي إلى التراث الشعبي في مسرحه جعله يختار اللغة الدارجة، ليخرج بلغة أصيلة ممتعة وثرية، كما تعتبر كعنصر أول وأساسي في مسرحه، جعلته يبدع فوق الخشبة، فهي لغة الشعب، والحاملة لفلسفته التي قد تعجز الفصحى عن إيفائها حقها، كما وجدت استقبالا وقبولا من طرف الجمهور، ولأنها لغته الأصلية، قد أسهم هذا الاستعمال في مسرحه هذه اللغة، ومن نقلها من النصوص الأدبية الشعبية كالحكايات، إلى جو النصوص الأدبية العالمة متمثلا في المسرح، الذي

1- محمد عباسة، لغة المسرح الجزائري بين الهوية والغيرية، مجلة حوليات التراث، العدد 6، جامعة مستغانم الجزائر، 2006، ص69.

منحها حياة جديدة، كما منحها للنصوص التراثية، التي استفاد منها وأفادها بأن نفض عنها غبار النسيان، وقد كيف كل هذا خدمة ل خطابه المسرحي، الموجه أساسا لشعبه، ليعالج من خلاله بعض ما يعيشه في وطنه من مشاكل سياسية واجتماعية.

- **الحكايات الشعبية في المسرحية:**

تعج المسرحية بحكايات تدور بين الشخصيات والتي سرد لنا كاكي في البدايات الأولى وصف القرية "بني دحان" وشخصيات المسرحية الرئيسية. حيث بدأ الحوار في المسرحية بين القراب والجماعة، ثم ليتدخل فيها بينهم الدرويش كشخصية أيضا، ليوصل خبر قدوم الأولياء الصالحين إلى القرية. تكون البداية الأولى الحقيقية للمسرحية بتدخل شخصية المداح وبدايته في سرد الحكاية ومنها يقول المداح: «نهار من النهارات نهارات ربي كبيرة في جنة رضوان، وجنة ربي كبيرة تلاقاو ثلاثة من الصالحين الواصلين قدام واحد المريرة، الثلاثة من أهل التصريف سيرتهم سيرة اللي يذكرهم في ثلاثة، ما تفوت فيهم مديرة واللي يذكرهم في ثلاثة ما تركبو غيرة»[1]. ومنها: «في القرن أربعطاش جبروا مؤمنة تؤمن بالله، كانوا في ثلاثة، وقالت لهم مرحبا بسم الله، كانت تقول مرحبا حتى لو كانوا اثني عشر، الأولياء دخلوا عند حليمة العمياء اللي معندهاش العينين، وسليمان القراب راح عند اللي ماشي حافظ الكلام هنا يكمل الحديث جاو يحوسو على إنسان صليح جبروا ولية صالحة، ولكن اللي قراو الحروف الليالي هذا وين يبدا الحديث لا ما نكثرو في الكلام بلا ما نشالي نزيدوا في الحكاية ونشوفوا التالي». وشخصية المداح كانت منذ القديم فهي تراث شعبي منذ القديم إذ كان يحلق ويلتف حوله الناس فيروي لهم الحكايات، استخدمه كاكي في هذه المسرحية ليس فقط في سرد الأحداث التي تدور في المسرحية، بل حتى تقديم بعض النصائح والمعاني المفيدة في المسرحية، حيث يظهر ذلك من خلال القول السابق، عندما كان يحدثنا عن الأعمال الصالحة للأولياء الصالحين.

1- ولد عبد الرحمان كاكي ، مسرحية جزائرية القراب والصالحين، قناة يوتيوب :
https://www.youtube.com/watch?v=Ut6lZoCyUto.

كما وظف الكاتب حكايات شعبية في المسرحية من خلال شخصية أحد الأولياء الصالحين، حيث يقول أحد الأولياء يسرد لهم حكاية قائلا: «كان واحد الجبح ملان بالنحل وملان بالعسل يتقاطر أهجم عليه الرزوزي النحل هرب الرزوزي دخل وكلا العسل وخلا الجبح خاوي». استخدام الكاتب لهذا المثل، الذي يخفي من ورائه حكاية شعبية، دليل على عودته إلى التراث واغترافه منه، وكان لهم الدور في هذه المسرحية حيث لم يتخلوا عن العقائد الدينية، لذا أراد الكاتب إشراك الجمهور عقليا من أجل أن تظهر المفاسد في المجتمع لإصلاحها.

إن استخدام الكاتب للحكايات الشعبية في هذه المسرحية، دليل على عودة الكاتب إلى التراث من عادات وتقاليد وعواطف الناس، وقد اختار الكاتب هذا الفن لتصوير أحداث الحياة المعيشية في المجتمع الجزائري، كما أنه يسعى إلى تحقيق أهداف اقتصادية واجتماعية من خلال النصح والإرشاد الذي يقدمه عند مخاطبة الجمهور.

- **توظيف الشخصيات التراثية:**

1- شخصية "القراب":

من بين الشخصيات التي وظفها بكثرة في المسرحية، نجد شخصية القراب، أي صاحب قربة الماء، وهي شخصية شعبية يعرفها المجتمع الجزائري بأكمله سمي بالقراب نسبة إلى القربة التي يحملها معه، والتي تحمل الماء، وتصنع عادة من جلد الماعز ليحفظ فيها الماء، كما تستعمل في حفظ الحليب.

وهي –في الوقت ذاته- شخصية اجتماعية، حيث يعتبر القراب من تقاليد المجتمع الجزائري، وقد تم مسرحة هذه الشخصية من خلال شخصية: "سليمان القراب"، التي استخدمها "كاكي" ليس لمجرد وجودها منذ القدم لدى المجتمع الجزائري، ولم يكن هدف الشخصية بيع الماء فقط، بل استخدم كشخصية عامة، لا يستغني الناس عنها، كثيرة التفاعل مع الناس، يعرفها العام والخاص، لأنها كثيرة التجوال، وهي مصدر لأحد أهم مصادر الحياة، وهو الماء، الذي لا يمكن لأحد الاستغناء عنه، لهذا فهو شخصية اجتماعية تستقطب حولها جميع الناس. وقد تمكن كاكي من مسرحة هذه الشخصية في فترة لم يكن قد بقي لها وجود إلا في الحكايات التراثية، و استطاع من خلالها جلب انتباه الجمهور وإثارة المتعة والفرجة.

وقد ظهر يردد عدة مقاطع غنائية من بينها:

«الجماعة: ها الماء، ها الماء ماء سيدي ربي جيبو جايبو من عين سيدي العقبي

سليمان القراب: أيوى، أيوى

الجماعة: ماء سيدي ربي من عين سيدي العقبي ماء سيدي ربي . جايبو جايبو من عين سيدي العقبي».

2- شخصية أولياء الله الصالحين:

عمد كاكي في مسرحيته إلى استخدام شخصيات لأولياء صالح ،ني نظرا لاعتقاد عامة الشعب في أولياء الله الصالحين و التبرك بهم، لهذا فهناك علاقة وطيدة بين عامة الشعب والأولياء في المجتمع الجزائري.

لقد تم توظيف شخصيات الأولياء الصالحين في هذه المسرحية من خلال تخيل عودتهم إلى الحياة، وكانوا يمشون في القرية التي نزلوا فيها ، حتى التقوا بسليمان القراب ، وطلبوا منه أن ي بحث لهم عن إنسان صالح أو صالحة أو صالحين من أهل القرية ليستضيفهم، لكن جميع من طرقوا على أبوابهم قابلوا طلبهم برفض استضافتهم، ما عدا حليمة العمياء.

وحدث أثناء استضافتها لهم وتبادلها الحديث معهم أن رو ت لهم ما حدث لها جراء غياب ابن عمها "الصافي ،" وما تلقاه من جفاء في القرية من طرف أهلها، حينها يتدخل الأولياء الصالحون للرد على حليمة، يقولون:

«سيدي عبد القادر: شوفي يا ولية، في النهار اليوم وين الزمان قصد القرية وأحنا ضياف ربي، لوكان نطلبوا ربي في ثلاثة، أنت الولية المؤمنة، وأحنا الأولياء الصالحين.

سيدي عبد الرحمان: كان نطلبوا جميع ربي والصافي يولي، ويولولك عينيك ويعطيك ربي الرزق، ماشي رزق الإيمان، رزق الدنيا من الكثير، واشتا تديري؟

حليمة: نأمل نذير الخير.

سيدي عبد الرحمان: أمالة يا ولية هيا بسم الله نرقدو والفاتحة، أنت حليمة العمياء وأحنا أولياء الله الصالحين.

سيدي بومدين: وأنا سيدي بومدين.

سيدي عبد القادر: وأنا سيدي عبد القادر الجيلالي.

سيدي عبد الرحمان: أيا سيدي عبد القادر الجيلالي، أطلب ربي رانا معاك ، ونردوا عليك أمين.

سيدي عبد القادر: في قرن أربعطاش، في نهار القحط والزمان، أقصدنا قرية سيدي دحان -سيدي عبد القادر، سيدي بومدين، سيدي عبد الرحمن-، لقينا في الطريق قراب، واسمه سليمان، وجينا نشوفو إذا مومن صالح، وصلت عند مومنة صالحة، وطلبنا ضيافة الله، قالت: مرحبا، يا الله يا لي عطيت السعد لسعود، وتحب الإنسان يطيع ويتوب، ها هم يدينا صافيين من كل ذنوب، دايرين بيهم فاتحة، يا لي ما تسهى ما تنوم.»

ونظرا لهذا الدور الفعال في نقل الواقع الاجتماعي من خلال هذه الشخصيات "الأولياء الصالحين"، فقد استطاع لفت انتباه الجمهور بشدة من خلال مخاطبته مخاطبة روحية، تؤمن بتصوف المجتمع الجزائري واعتقاده الشديد في أولياء الله، باعتبارهم رموزا للنقاء والصلاح والتقوى في المجتمع، وهي بمثابة ملاذ روحي للإنسان جراء الفساد المستشري في المجتمع.

3- شخصية المدّاح ودوره في المسرحية:

ساهمت هذه الشخصية في بناء وتقديم المسرحية، كما ساهمت في سرد الحكاية الشعبية الموظفة فيها، فقد استخدم كاكي "المداح" في مسرحيته كشخصية تسرد أحداث المسرحية ، كما تقوم بالتعليق على الأحداث التي تدور فيها.

فقد بدأ بتقديم قصة الأولياء الصالحين بقوله: « نهار من النهارات، ونهارات ربي كثيرة، في جنة الرضوان وجنة ربي كبيرة...تلاقاو ثلاثة من الأولياء الصالحين الواصلين قدام المريرة الثلاثة من أهل التصريف وسيرتهم سيرة...» وتتدخل الجماعة وترد متسائلة: «شكون هذا الناس قدام المريرة؟ وخرجوا من جنة الرضوان وين رايحين؟» فيرد المداح مواصلا كلامه عنهم «سيدي عبد القادر

الشرقي، سيدي بومدين الغربي وسيدي عبد الرحمان، قبضوا المريرة يزوروا العباد اللي عايشين في هذي الدنيا». و يواصل المداح تدخله إذ يقول: «اشربو أيا زيد عليه ، قال القراب: شكون يشرب الأول؟ شكون يشرب التالي ؟ الماء كان في يد سيدي عبد الرحمان، ما كانش نتاع النحاس منهم ليحب يتقدم، لا سيدي بومدين ولا سيدي عبد القادر، سيدي عبد الرحمان رد الطاس صفراء تشالي لسليمان القراب، والثلاثة أثناو أكمايهم، جمعوا يديهم وسليمان القراب أملاهم، قدام ما يشربوا الصالحين قالوا الصالحين: بسم الله».

وهكذا وظّف ولد عبد الرحمان كاكي شخصية المداح في مسرحيته ليتدخل ما بين الفصول في المسرحية، ويتدخل ما بين الممثلين والصالحين أثناء أداء أدوارهم، وبين الجمهور والممثلين بغرض إيصال المعنى بدقة إلى الجمهور. ليسرد لنا أحداث الحكاية ويضمنها ما تيسر من أمثال شعبية وحكايات، ويهدف من وراء كل هذا الحفاظ على التراث الشعبي والعودة إليه وتوظيفه، بغرض خلق أجواء حميمية بين الجمهور وما يشاهده من عرض مسرحي يدفعه لمتابعة ما يعرض عليه لأنه يحس بأنه ينتمي إليه ثقافيا وحضاريا.

4- شخصية الدرويش:

يعتبر الدرويش شخصية تراثية قديمة معروفة لدى الشعب في المجتمع ، لقد أخذت من التراث الديني ، كما أنها معروفة بأكمالها كرؤية الغيب أو الإنسان الذي فيه مس من الجن، ومعلم بأمور لا يعلمها الغير، فهو يعمل على هذه الأمور مقابل كسب المال. وقد وظف ولد عبد الرحمان كاكي في مسرحيته شخصية الدرويش، فهو الذي يروي لنا قصة مجيء الأولياء الصالحين إلى القرية، ووصف أعمالهم وأخلاقهم. يقول الدرويش:

«قلنا ذا الناس أسيدي أهل العلم مخلطين

مع أهل العقلية مجمعين رساتهم جامدين

وما ينطقوا بكلام حتى يكون دوا تقول موزون في ميزان

كلامهم مسموع ويسوى ولكن عند اللي قرى حروف البالي

هذا وين يبدأ الحديث بلا ما نكثروا بلا ما تشالي

وترد الجماعة : واش قالوا ذا الناس أسيدي واللي راك تشكر فيهم

الدرويش:

هذا الناس في لباس منظفين أشتى لابسين من قفاطن

هذا الناس أسيادي منظمين تحلف عليهم ضباط ولا قباطن».

يعتبر الدرويش للولي الصالح كالمريد بالنسبة للقطب عند المتصوفة، لهذا فقد أسند إليه دور مدح هؤلاء الأولياء الصالحين، نظرا لأن الدراويش هم الأقرب في الاعتقاد بكرامات الأولياء وبالتالي فهم يتقربون إلى الله ويدعون الناس إلى التقرب إلى الله عن طريق هؤلاء الأولياء، لهذا فالناس في أمس الحاجة إليهم للاقتداء بهم في ورعهم وتقواهم فبفضل دعائهم عاد البصر لحليمة، التي انتقلت من الظلام إلى النور، وكذلك المجتمع إذا عدم فيه الصلاح يحيى في ظلام الجهل، بينما يعود إليه النور إذا وجد من يهديه إليه.

5- شخصية الخديم:

تعتبر هذه الشخصية أيضا قديمة في المجتمع، فأهمية هذه الشخصية يكمن في توظيفها في مسرحية القراب والصالحين لولد عبد الرحمان كاكي، هو يعتبر كخادم في مقام "سيدي دحان" في القرية ، فمن خلال هذه المسرحية استخدمت شخصية "الخديم" الانتهازي في مكان سيدي دحان الذي كان يعتبر ولي القرية، فالخديم يشرف على خدمة المقام لأغراض انتهازية، هي جمع المال عند زيارة الناس لهذا المقام قصد التبرك بصاحبه سيدي دحان، فهو في حقيقة الأمر مجرد خادع للناس، لا يقوم بفعل الخير إطلاقا، حيث يتبين هذا من خلال عدم ترحيبه باستضافة الأولياء الصالحين، وهذا ما يبدو من خلال المقطع التالي:

«القراب: يقول يا سيادي ما تقطعوش لياس، جاتني فكرة خديم سيدي دحان اللي عايش بزيارات الوالي، ما يسكنش بعيد، يسكن لهيه، أيا نروحو نقصدوه ونشوفوا.

سليمان القراب ينادي: الخديم الخديم.

يخرج الخديم قائلا ويرد عليه: أشتى حبيت سيدي سليمان؟

القراب: جبتلك حباب سيدي دحان.

الخديم: جابوا شيء زيارة اللي جاء وجاب يستاهل الهدرة والجواب، واللي إيجي وما جاب ما يسلك من الأنساب.

سليمان: هاذو أحباب سيدي دحان

الخديم: وأنا خديمه، وراك تعرفني، هازورني».

ويواصل:

«قصدناك يا لخديم باش نطلبو منك ضيافة الله.

ليرد الخديم قائلا: الله يجيب.

القراب يقول: كيفاش يا لخديم؟

الخديم قائلا: قلت الله يجيب لينا وليهم، الله يفتح علينا وعليهم، الله يخلينا ويخليهم، الله يرزقنا ويرزقهم، ونطلبوا سيدي دحان في الكمال يعطيهم ما تمناو وما تمنينا.

الولي الصالح: هذه دعوة الخير، راك تدعي، لكن ما رديت وجاب، راك قابل الضياف وإلا لا؟

الخديم: ما قلت إيه، ما قلت لا، ما قلت كلمة مشيانة قلت الله ينوب».

نفهم من خلال هذا المقطع بأن "الخديم" أصر على عدم قبول استضافة الأولياء الصالحين، بعدما خرج إليهم في البداية بالصراخ على سليمان القراب لينتهي بالدعوة لهم بدل استضافتهم، رغم أنه يخدم مقام سيدي دحان، إلا أنه لا يخدمه حبا واعتقادا فيه بل طمعا في الزيارات التي يتلقاها من زوار هذا المقام للتبرك بصاحبه. استخدم كاكي هذه الشخصية التراثية ليبين لنا الحقيقة التي يعيشها المجتمع الجزائري، من تفشي عادات سلبية كزيارة المقام في اتخاذه كوسيلة لحل المشاكل.

- **الأمثال الشعبية:**

استعان كاكي بعدة أمثال شعبية على لسان شخصياته. من هذا المنطلق استعان عبد الرحمان كاكي مسرحيته بشخصية المداح الذي يقول: ‹‹كانوا مثل النخلة من بعيد باينين، ماشي

مثل الدوم بين الحجر خازنين» وما نفهمه من خلال هذا المثل قول المداح هو إظهار المكانة الهامة والكبيرة للأولياء الصالحين في المجتمع الشعبي.

وفي قول الخديم الذي يقول: «اللي جاء جاب يستاهل الهدرة والوجاب، واللي جاء وما جاب ما يسلك حتى من النساب». وظف كاكي هذا المثل إذ يقدم للجمهور حقيقة المجتمع الذي أصابه الفقر والجفاف مما أدى بأهل القرية إلى التصرف بأنانية حتى مع الضيوف، من خلال الفقر والقحط الذي أصاب القرية يظهر ذلك عند الخديم حين قام بطردهم وأنه لا تهمه إلا مصلحته.

كما نجد أيضا استخدام المثل لدى شخصية القراب يقول: «دير روحك مهبول تشبع كسور» وما نفهمه من خلال هذا المثل أن الإنسان عندما يريد أن يعرف حقيقة ما يدور حوله وأن يستخلص الواقع الحقيقي أو المعيشي يتقمص شخصية المجنون أو الذي لا يعرف ولا يعلم شيئا في مجتمعه ومن خلالها أيضا يشبع كل ما لذ وطاب من الخيرات على حساب الآخرين.

توظيف التاريخ في السرح المغاربي

مسرح عز الدين المدني أنموذجا

نبذة عن المؤلف:

ولد عز الدين المدني في 1938م بتونس بدأ خطواته التعليمية الأولى في مدرسة الصادقية الابتدائية بتونس ثم التحق بثناوية معهد "كارنو"، ليسافر بعد ذلك لفرنسا ليكمل دارسته في جامعة "كوليج دو فرانس" Collège de France بباريس وقد اختص في اللغة والآداب وعلم اجتماع المغرب الكبير، ولم يقف عند حدود الأدب بل ذهب إلى أبعد من ذلك ليخوض في تقنية وصناعة فن السينما بمركز "كرول corul" المتواجد بوسط فرنسا بمدينة "غرونوبلGrenoble"، فلقد كانت له ثقافة واسعة في الآداب الغربية والفلسفة.

توظيف التاريخ في مسرحياته:

حاول عز الدين المدني أن يقدم مسرحية عربية الشكل والمضمون، عبر الاستناد إلى أعمق ما ترسب في وجدان المتفرج العربي من أفكار وأحاسيس وصور، وقد كانت بداية هذه المرحلة سنة 1968م، من خلال مسرحية: "ارس الغول"، حيث قدم في المسرحية قصة الحرب التي دارت بين الكافر "راس الغول" مع الإمام "علي بن أبي طالب" كرم الله وجهه، وهي القصة التي يمثلها ويروي أحداثها المداح، وقد جعل المؤلف لهذا كله إطارا لقصة واقعية حول امرأة مع ابنتها، وقد غادر زوج المرأة وطالت غيبته، ما اضطر الزوجة لطلب الطلاق منه، ويظهر الزوج في أحد المشاهد وهو يبحث عن عمل بلا جدوى، فيضطر إلى الانتحار في النهاية، أما البنت فإنها تهرب وراء أحلامها، وتلحق ب "ارس الغول" بحثا عن المال والجمال والرفاه. فالمسرحية كما يبدو تطبع الواقع على أحداث قصة شعبية، وتخلط الخيال بالحقيقة، وتلمح إلى أحداث من الحاضر والواقع، وتسند إلى راس الغول برنامجا اقتصاديا به ملامح اشتراكية، وتغمر هذا في فوضى متعمدة، تنتهي المسرحية بمطاردة المداح من طرف الجمهور.

وكذلك فعل المدني في مسرحياته: "ثورة صاحب الحمار" 1971، "رحلة الحلاج" 1973، "ديوان الزنج" 1974م، "الغفران" 1976م، "مولاي السلطان حسن الحفصي" 1977م، التي

تقدم جميعها نظرة عميقة إلى التاريخ، الذي ينفي منه الأجزاء الميتة مستبقيا الأجزاء الحية، وينظر إليه نظرة عصرية تربط الماضي بمعاناة الحاضر.

- **مسرحية "ثورة صاحب الحمار" 1971:**

هي من أولى المسرحيات التي قدمها عز الدين المدني، حيث عرضها بطريقة مستحدثة وذكية، وذلك بالأخذ من لب التاريخ وصبغها بصبغة عصرية، وتدور أحداث المسرحية حول ثورة أبو يزيد صاحب الحمار، الذي ثار وانتفض ضد الفاطميين وفسادهم، ويؤكد أنه أحق بهذه الأرض، لأنها أرض آبائه وأجداده، إلا أن صاحب الحمار يفشل في خوض حربه ضد الفاطميين، لأن الشعب لم يسانده في هذه الثورة، فقد تم إستغفاله وتجويعه من طرف الفاطميين، لكي لا يساند ثورة صاحب الحمار، ثم تأتي مجموعة من الخونة يعترفون بخيانتهم لثورة صاحب الحمار الوطنية وأنهم ناصروا بني عبيد (الفاطميين) على سكان شمال إفريقيا، وبعدها يزور المنصور الفاطمي "صاحب الحمار"، فيتفاخر بنسبه وما حققته أسرته من مجد وثراء، إلا أن أبا يزيد يكذّب كل ادعاءات الفاطميين، موضحا أنه ابن هذه الأرض والذي قاوم ظلم الفواطم.

وبعد انهزام الثورة يلوم أبو يزيد شيوخ القبائل على تقاعسهم وانصرافهم إلى المغانم، وضجرهم من الحرب، وبدوره يلوم شيخ القبائل أبو يزيد لميله إلى الترف وركوب الجياد الأصيلة، وصنع لنفسه عرشا من ذهب الغنائم، وقد سمى نفسه ملك البربر، وأهمل مجلس الشورى، وبعد تبادل الاتهامات يقرر شيوخ القبائل أن يذهبوا إلى الإمام الظاهر "إسماعيل الفاطمي" ويقدموا له الولاء لأن حكم الدخيل خير من حكم الجائر.

وبعد هذا الطور يورد المدني استطرادا ويوضح به تفاصيل المسرحية: بأن الثورات تنهزم من الداخل قبل أن يهزمها أعداؤها، ولكنها دائما تستمر رغم الانتكاس فرغم ميل أبو يزيد للترف إلا أنه يبقى ثائرا حقيقيا، وتنتهى المسرحية بانتحار صاحب الحمار هربا من خيبته من الثورة، وتختم المسرحية بلافتة مكتوب عليها "يتبع...سنة ؟؟؟

- **مسرحية "رحلة الحلاج" 1973:**

وهي من أكثر مسرحيات المدني التي كان لها صدى واسعا، عمد في هذه المسرحية إلى شخصية المتصوف الحسين بن منصور المعروف بالحلاج[1]، فيجد شخصيته مركبة فيحللها إلى ثلاث شخصيات، هي: شخصية الحلاج العاشق للحرية: «الحلاج الذي يعشق الحرية ويدعو إليها وهو جوال، طوافة يرحل بين الأفكار والمعتقدات ويجوس خلال الأقطار والأمصار». أما الثاني فهو حلاج الأس ارر الذي نزل إلى العامة من صومعة التنسك وتمرد على أهل السنة والجماعة، حيث يعيد النظر والتأمل في أركان الإسلام وذلك خلال خلوته في المرتفعات، والذي يتأثر بأستاذة أبو القاسم الجنيد، ويرى أن التصوف عمل بعد القول، وليس قولا فقط، كما شغل الحلاج بثو ارت عصره كثورة الزنج والق ارمطة والبابكيين. أما الحلاج الثالث فهو حلاج الشعب، حلاج الصوف، كثير العيال، قليل الرزق، مؤلب العمال ضد أمين السوق، المطالب بزيادة الأجور، والذي يهدد بإنشاء نقابة للعمال تدافع عن مصالحهم ضد طغيان أصحاب الأعمال.

فعز الدين المدني في هذه المسرحية بدلا من أن يرسم شخصية واحدة مركبة ذات أبعاد متعددة ذهب إلى رسم لكل شخصية بعدا أو معتقدات يؤمن بها. وقد جعل لكل حلاج مصيرا مختلفا فحلاج الأسرار يحكم عليه في الأخير بالصلب والحرق، أما حلاج الحرية يزج به في دار المجانين لتهجمه على الشرعية والحكام، أما حلاج الشعب فيأمر بجلده سبعين مرة، ولعل سر اختلاف مصير حلاجي المدني هو إيمانه بأن الحلاج أولا وأخيرا رمز وشخصية لطالما بقيت راسخة في أذهان الشعوب، فهي تحيا وتموت في كل لحظة في أقطار العالم، فكل حلاج في العالم يولد ويموت بطريقة مختلفة.

1- هو أبو المغيث الحسين بن منصور (858-922م) صوفي مسلم، طوف في الأرض فزار تركستان والهند وحج إلى مكة ثلاث مرات، قال بعض من ترجم له إنه كان يأكل يسيرا، ويصلي كثيرا، ويصوم الدهر، دافع عن الحركة الصوفية دفاعا شديدا، ولكنه ادعى حلول الذات الإلهية فيه فاتهم بالكفر والزندقة فسجن وعذب، ثم احتز رأسه وأحرقت جثته، أشهر آثاره كتاب "الطواسين". منير البعلبكي، معجم أعلام المورد، ص 174.

- **مسرحية "مولاي السلطان الحسن الحفصي" 1977:**

عرض ثورة سكان "الأرباض" في تونس ضد الغزو التركي والإسباني للبلاد، فالمسرحية تعرض لحظات تاريخية من القرن السادس عشر، حيث سعى الأتراك والإسبان إلى الاستلاء على خيرات بلاد المغرب، فقد كان يحكم تونس آنذاك السلطان حسن، الذي كان فاقدا للوطنية، فهو ضعيف مع الأعداء المتربصين، لكن لا رحمة في قلبه تجاه الشعب ومعارضيه، وكان يستعين بجنود الاحتلال الإسباني لتثبيته على العرش، فكان يبيع قمح البلاد للإسبان مقابل أن يمدوه بالسلاح، إلا أن ولي عهده يراسل الأتراك ويدعوهم لغزو البلاد، شرط تثبيته على العرش، وينجح الأتراك في الاستلاء على البلاد فيخلعون السلطان حسن الحفصي عن السلطة، ويعينون ولي عهده بدلا منه، ويؤكد الأتراك لولي العهد أن زمام السلطة ستكون في أيديهم، وأنه سيكون مجرد واجهة للحكم، وبالتالي فكل من السلطان وولي عهده يستعين بأيادي خارجية لتثبيتهما في الحكم، متناسين بذلك الشعب الذي هو أحق باختيار حاكم له.

وبين الحاكمين الفاقدين للوطنية يقف الشعب موقفا صلبا، يقرر الانتفاض ومحاربة كل من الأتراك والإسبان وطردهم من أرضهم، فيخلعون كل من السلطان حسن الحفصي وولي العهد، وتصبح زمام السلطة هذه المرة في يد الشعب، بعد إزاحة الخونة المتمثلين في السلطان حسن الحفصي وولي عهده، وكذلك المستعمرين المتمثلين في الأتراك والإسبان، فهذه الثورة المباركة ثارت ضد الظلم والطغيان، وحاولت قطع كل يد طامعة في خيرات البلاد.

تفعيل السياسة في مسرح سعد الله ونوس

مسرحية «الملك هو الملك» أنموذجا

أبعاد الصراع السياسي في المسرحية:

1- الصراع بين الحاكم والمحكوم:

أراد سعد الله ونوس من خلال هذا الصراع إماطة اللثام عن كفية تجسيد الحاكم السلطة الممنوحة له من خلال مفهومه الخاص إذ أننا نلاحظ أن هذا الملك أراد أن يتسلى بهموم الناس بعد أن نكر جسده ذلك الكرسي الذي أصابه منه الملل والضجر، وذلك من خلال التنكر والوقوف على حياة العامة من قرب .لم يفكر الملك في خطورة أن يبقي الرعية دون راعي ومن سيسير حاجتهم رغم أن وبوجوده لم يكن هذا الشيء من أولوياته.

الملك: آه .... ما أشد ضجري واعتلال مزاجي أيها الوزير !

الوزير: لا عكر الله لك مزاجا، لماذا لا تدخل إلى جواريك وعندك منهن المئات كل واحدة منهن بديعة التكوين والجمال .

الملك: دعني من الجواري، أحيانا أشعر أني أضاجع نفسي.

الوزير: الأمير ورشداه عنده حفلة أنس هذه الليلة، سيحتشد لديه معظم الأمراء وأرباب الدولة، قد يسر مولاي أن يكون درة المجلس، وتكون مناسبة طيبة للمداولة في جو من الأنس واللطافة.

الملك: أعرف هذه الحفلات ... سأقضيها في مناقشة أمور السياسة والمصالح.

الوزير: هل أنادي معلم الشطرنج؟

الملك: أعرف أني سأهمزه.

الوزير: هل أنادي الندمان؟

الملك: صارت فكاهتهم ممجوجة آه ... يزداد ضيقي كلما فكرت في أن هذه البلاد لا تستحقني، أريد أن ألهو... أن ألعب لعبة شرسة (يتوقف لحظة) لدي ميل شديد إلى السخرية بالضبط هذا ما أحتاجه أن أسخر بعنف وقسوة.

يحق للملك أن يضجر كيف لا؟ وكل يوم يرى في القصر ذلك البلاط المكسو بمخمل ثمين، ينتهي إلى مصطبة يتربع فوقها العرش كرسي ضخم من الأينوس والعاج مشبك بالذهب والمرجان، وعباءة ضخمة منسوجة من خيوط الذهب والفضة وتاج ينزلق حتى منتصف الجبهة وتنفر في مقدمته جوهرة تشع كالجمرة، ويده تقبض على الصولجان بتراخ .وللخروج من هذه النمطية التي اجتاحت حياة الملك، فكان عليه أن يكسر قيود ذلك الروتين الذي أقعده في حالة من الضجر والملل، فلم يكن من حل ينتشله من تلك الصومعة سوى الخروج متنكرا إلى العامة.

الملك: بدأت الحيوية تدب في أوصالي. أيها الوزير ... أحضر لنا الثياب التنكرية.

الوزير: أهي حقا رغبة الملك السامية.

الملك: بل أمر ملكي لا يقبل جدلا أو مماحكة.

الوزير: (يبدوا عليه الضيق) سأحضرها في الحال.

لم يكن الملك في هذا المقام يفكر في شيء سوى كيفية أن يتسلى بغض النظر عن الثمن الذي سيدفعه مقابل ذلك، لأن الوزير لم يكن يؤرقه في هذه العبة إلا تخليه عن منصبه الذي لا يعرف متى يعود إليه أو بالأحرى هل سيعود إليه لذلك نجده يحاول إقناع الملك بالعدول عن تنكره والذهاب إلى العامة التي تنقق مثل الضفادع كما يقول الوزير.

الملك: اسمع .... ما قولك بالنزول إلى المدينة.

الوزير: هذا ما كنت أتوقعه وأخشاه أرجوك يا صاحب الرفعة أن تجد تسلية أخرى.

الملك: لا أريد تسلية أخرى لماذا يستبد بك القلق كلما خطر لي أن أقوم بجولة في المدينة.

الوزير: لا أدري .... ليغفر لي مولاي ولكن هذه الجولات التنكرية لا تثير في نفسي الارتياح تضل أعصابي متوترة حتى بعد أن نعود.

الملك: أتخشى أن يطير العرش ومعه الوزارة.

لم يكن خروج الملك للعامة بغية التعرف عن حالة عيشهم، ما يضرهم وما ينفعهم، ما يحتاجونه وما لا يحتاجونه، وإنما كان بهدف التسلية واللهو.

الملك: لأن ذلك يرفه عني أحيانا... عندما أصغي إلى هموم الناس الصغيرة وأرقب دورانهم حول الدرهم واللقمة، تغمرني متعة ماكرة في حياتهم الزنجة طرافة لا يستطيع أي مهرج في القصر أن يبتكر مثلها. واليوم .... هنا شيء آخر .... أنا أيضا لي ابتكاري، أريد أن أعابث البلاد والناس. منذ أن التصقت الفكرة في ذهني بدأت الحيوية تدب في أوصالي. (يبتسم وعيناه تبرقان) ستكون اللعبة شرسة ومبتكرة. وسأضحك وأضحك حتى تتردم هذه الفجوة المعتمة من الضجر (يبدو عليه الاهتياج بدق الأرض بالصولجان...) وربما أوردت شيئا عنها في خطاب الاحتفال.

تكشف هذه المقاطع البنى السياسية التي ترتكز عليها الحكومات العربية، فقد عرت ضعف هذه الحكومات وهشاشتها والتي انجر عنها، ضياع المواطن العربي من خلال ثقته في هذه الحكومة بعد أن سلم مقاليد قراره لها ومن ذلك قد حملت الكثير من الخطابات الجوفاء والتي كانت أشبه بأناشيد المناسبات والأعياد الوطنية ولكنها بعيدة كل البعد كوثيقة مختوم عليها قرار التنفيذ كاهل تلك الطبقة المحكومة.

يتنكر الملك ووزيره ويخرجان بعد أن يقترح الوزير بأن يذهبا إلى بيت "أبي عزة "الذي يعرف قصته مع شهبندر التجار والإمام طه.

الملك: هل تعرف أين سنذهب؟

الوزير: نذهب أينما شئت.

الملك: أتذكر ذلك الرجل الذي وعدناه مرة، أن نقضي معه سهرة أنس وطرب.

لوزير: الرجل المغفل الذي يحلم بالسلطان، والانتقام من خصوم كثيرين.

الملك: هو بذاته ما اسمه؟

لوزير: أظن .... أظن أبو عزة المغفل.

الملك: سنذهب إليه الليلة. وسترى أي تسلية يخبئ لك الملك هذه المرة أريد تنكرا كاملا ميمون يظن أنني أويت إلى فراشي لن نختبر أحدا على الإطلاق سنمضي عبر الدهليز السري الذي يقود بعيدا عن السور.

الوزير: ألن يتبعنا حارسان أو ثلاثة.

الملك: لا أحد على الإطلاق.

يوافق الملك ويدخلان إلى بيت أبي عزة دون أن يعرفهما أحد وتتمنى أم عزة بعد أن تشكوا همها للرجلين اللذين ادعيا بأنهما صديقان أن تواجه الملك.

مصطفى: ماذا ستقولين له؟

أم عزة: ماذا سأقول له! على لساني أحمال من الكلام سأقول .... سأقول يا ملك الزمان، العيارين واللصوص يحكمون البلاد، وينهبون أرزاق العباد، العدل نائم، وليس هناك من يفتش أو يحاسب، الغش رائج، والتعدي سائد، لا سلامة ولا كرامة، ولا شريعة .... ولا .... لا تخف .... لو قابلت الملك سأعرف ما أقول له.

مصطفى: لا شك أنك تبالغين.

أم عزة: لينزل ويرى بنفسه، ولو كنت أبالغ ما رأيتنا أيها الكريم على هذه الحال البيت خرب، ورب والبيت عقله مختل .

ويصران على اصطحاب أبي عزه ومعه خادمه لكي يتآنسوا معا، بينما يعطي الملك لأم عزه ورقة مثول أمام الملك كي تفش غلها كما قالت. وفي أحد جوانب القصر يعطون أبا عزة منوما فينام حتى الصباح، وعندما يستيقظ يجد نفسه في مخدع الملك، والخدم يتأهبون لتلبيسه رداء الملك، ومع كل قطعة من الثياب التي يلبسها يدخل الملك في نفسه عمقا حتى اكتمل مع التاج والصولجان. فصار أبو عزة ملكا، أما خادمه عرقوب، ولكونه يعرف اللعبة، فلم يستطع أن يتقمص الوزارة بشكل جيد، ويجلس أبو عزة على عرش الملك، فيذكره عرقوب بشهبندر التجار والشيخ طه، لكن أبا عزة يستنكر بأنهما خصوم وأعداء، بل يصف محاسنهم.

الملك: أي خصوم! وأي انتقام.

عرقوب: طه .... الشيخ الخائن المخادع.

الملك: خائن .... خائن ..... لماذا ؟

عرقوب: لأن ذمته واسعة ويأكل أموال اليتامى.

الملك: ألم يخطب للملك في صلاة الجمعة ؟

عرقوب: (يرتبك) حتما.

الملك: هل حرض الناس على العصيان والفتنة ؟

عرقوب: طيب .... شهبندر التجار ؟

الملك: صديقنا الشهبندر ؟

عرقوب: صديق ! يسميه مولاي صديقا، وهو الذي خرب تجارتنا!

الملك: ماذا دهاك هذا الصباح ! تبتدع لي العداوات مع أركان دولتي وملكي أتريد أن تقوض عرشي ؟

ويتمكن أبو عزة من إدارة الحكم بشكل بارع، وبإدارة تذهل الملك الحقيقي وتدب الرعب في قلب الوزير، وبحنكة وبراعة، يكشف ما يضمره مقدم الأمن للملك، ويكشف أسرارا كانت ستقلب الملك على الملك وأعوانه .ويبدأ الخطر في المملكة حين يسيطر أبو عزة على مقدرات الملك كلها داخل القصر وخارجه، وتأتي أم عزة لكي تشكو حالها وتتظلم أمام الملك، فلا تعرف أبا عزة، لكنه يحكم لها بخمسمائة درهم تأخذها كل عام من مال الوزير الخاص بشرط أن تساق عزة إلى بيت الوزير (عرقوب) يتزوجها أو يأخذها جارية وفي هذه الأثناء يصاب الملك الحقيقي بالهلع، ويذهب إلى زوجته الملكة ليخبرها باللعبة، فتنكره الملكة، وتسخر منه، فيصاب بالجنون. وهنا تتضح الرؤية، فأبو عزة ينتمي إلى الطبقة نفسها التي ينتمي إليها الملك فهو بالأساس من طبقة التجار، وإفلاسه لا يلغي انتماءه كما أن حلمه بالملك كان لأجل الانتقام لا لأجل العدالة، وإنصاف

الناس. وبذلك تكرر السلطة نفسها في تكرار أدوات ملكها، فليس الملك إلا ممثلا يتبادل الأدوار ما بين خلف، وسلف.

وهنا حرص ونوس في هذه المسرحية على إدراج سلطة مناهضة من العامة بمشاركة ايجابية فيما يدور حولها من أحداث تمسها وتحدد مصيرها لكي يصحح الأوضاع التي نراها خاطئة وتكف عن ترديد المقولات السلبية، ويدين أن عواقب الاستسلام للواقع المرير أخطر بكثير من أعباء النضال من محاولة تغيير هذا الواقع، هذا ما يدعوا إلى الانتباه بأن السلطة تظل كما هي حتى لو تنكرت وأن أي تحول لا يطرأ إلا من قبل الناس الذين تعدهم السلطة كما مهملا وقد يستخدمون من أجل التسلية أيضا. يتناول سعد الله ونوس في هذه المسرحية البنية العميقة للعلاقة بين الحاكم وشعبه، إدراكا منه بأن قضية الحكم قضية مركبة ومعقدة لذا يثيرها بعمق، لأن هذه النظم التي يظهر فيها الحاكم فرد مطلق، وبيده مفاتيح السلطات كلها، فهو بالحقيقة يستمد وجوده وقوته من الرموز المحيطة به ومن القوى التي تقف وراءه وتستغله في الحفاظ على مصالحها، لذا وضع ونوس شخصية زاهد وعبيد، وحوارهما يكشف أنهما ليسا لإدارة اللعبة المسرحية بل هما مسؤولان في الوقت نفسه عن قيادة شكل من أشكال العمل السياسي السري، فها هو عبيد يغتنم الفرصة ليبدي رأيا سياسيا ناضجا حول موضوع الخدم والخدامين، وتصنيفهم بوصفهم فئة اجتماعية، ويتضح ذلك عبر النص عندما يريد أن يبدي رأيه بالخادم عرقوب .

عبيد: أكاد أؤمن أن من الصعب الاعتماد على الخدم، إنهم يمثلون حالة خاصة ومعقدة، منطقيا ينبغي أن يكونوا معنا ولكنهم في الحقيقة ليسوا معنا، حياة أسيادهم تفتنهم وتلقيهم في حالة مستمرة من عدم التوازن إنهم ينسون بين الطاعة الذليلة والرغبة السرية في أن يصبحوا نسخا عن سادتهم.

وهنا يريد سعد الله ونوس إبراز المحتوى السياسي للنص وتوصيل هذا المحتوى إلى المشاهد، وجعله يعي محكوميه بشكل واع، وأن يدرك المتلقي أن لعبة التنكر التي قام بها ووظفها عند الملك ووزيره، هي تنكر، فالحاكم يتنكر في كثير من الأحيان بكلام بضع شعبه في حيز سياسي يجعله يتعاطف معه، لكن في الحقيقة يبتغي أمرا آخر، لذا كان حضور زاهد وعبيد حضورا مهما ومجديا لوضع الأمور في نصابها وتحديد كيفية علاقة المحكومين حيال ما يدور عند الحكام من أجلهم،

فالمحكومون هم وقود الحكام لاستمرارهم، ولكي يستمر هؤلاء الحكام لا بد من الإرهاب مهما كانت هيئة الحاكم أو شكله.

زاهد: وحتى لو تغير الملك فإن الطريق الوحيدة الممكنة أمام الملك هي الإرهاب والمزيد من الإرهاب.

عبيد: ينبغي أن نتواقت مع اللحظة لا نبكر ولا نتأخر.

زاهد: ألم تقترب هذه اللحظة؟

عبيد: إنها ليست بعيدة على كل حال.

وبذلك لا تقتصر مهمة ونوس في المسرح على إمتاع الناس وإنما توعيتهم من خلال هذه المتعة، والتوعية السياسية التي يثيرها ونووس في هذا النص ليست مباشرة وإنما تتأتى من التأمل الواعي في أحداث هذه المسرحية، على الرغم من أنها مستمدة من التراث، لكنها تربط الحاضر بالماضي، والفرد بالجماعة، فونوس الذي يثير الأمل المتمثل بزاهد وعبيد اللذين هما نموذج من الناس، لكن هذه النماذج تمتلك الرؤية الشاملة والواعية التي تؤهل هؤلاء الناس لعمل شيء ما، فتكون تنظيما سريا بقيادة عبيد، ويكون زاهد واحدا من أعضائه، ولكن هذا التنظيم يؤجل عمله للوقت المناسب، حتى وإن زاد الملك بطشه، وهنا يشكل ونوس إدانة مباشرة لهذا التنظيم، متخوفا بأن لا تتحول الكلمة إلى فعل في الوقت المناسب ومع ذلك لا يقضي على التطلع نحو المستقبل المتمثل بالأمل المنتظر من هذا لتنظيم السري المؤهل للقضاء على الملكية وتحقيق المساواة والعدل بين الناس.

عبيد: في قديم الزمان كانت هناك جماعة من البشر تعيش حياة بسيطة، أفرادها متساوون تساوي الأحرار لا العبيد، يعملون في أرضهم المشتركة كاليد الواحدة، وذات يوم... وصار اليوم تاريخيا وبدءا، دب النشاز في حياة تلك الجماعة المتضافرة انشق عنها واحد من أفرادها، وكان أقوى .... كان أدهى، لا يهم، لكنه مزق أحلام تلك الجماعة واستأثر بالجهة الكبرى، انفصل عن الآخرين وتميز ارتدى كساء زاهيا، بدل هيئته ووجهه، وتنكر، يومها ظهر المالك، وكانت أولى حالات التنكر، ثم تزين المالك أكثر وأكثر بالأبهة والثروة... تحول المالك ملكا وهو أقصى حالات التنكر،

ومن الملك تسلسلت عمليات معقدة من التنكر المتتابع تفككت الحياة البسيطة الشفافة وتمزقت وحدة الجماعة في صورة تنكرية متصارعة هناك الأمراء والعسكر الأجراء والعبيد المتسولون والمعدمون، فئات كثيرة كل منها يعيش متنكرا في ثوب ودور، بعضها تنكر ليحكم ويسوء وبعضها فرض عليه التنكر ليخدم ويضطهد.

هنا يفرز سعد الله ونوس المجتمع إلى طبقتين طبقة تملك وطبقة تُملك، وكلتا الطبقتين تتنكر، الطبقة المالكة تتنكر لكي لا تكشف بقاياها وخبائها والطبقة الأخرى تتنكر لكي تتغلغل وتكشف تلك الخفايا، ومن ثم تهدم خبث الطبقة المالكة.

عبيد: تروي كتب التاريخ عن جماعة.

ضاق سوادها بالظلم والجور والشقاء

فاشتعل غضبها

وذبحت ملكها

ثم أكلته

في البداية شعروا بالمغص

وبعضهم تقيأ

لكن بعد فترة صحت جسومهم، تساوى الناس وراقت الحياة

ولم يبق تنكر، ولا متنكرو لا متنكرون...

ولم يبق تنكر، ولا متنكرون ....

ومن خلال ما تقدم يتبين أن سعد الله ونوس تجاوز الشكل المسرحي الأوروبي حين مد جسوره نحو التراث موظفا عناصره توظيفا دقيقا وخصوصا في استخدامه البنية الملحمية في نصوصه التي تثير مشروعا مسرحيا سياسيا هدفه تسييس الناس. إن ما كتبه "سعد الله ونوس"

حول المسرح السياسي كان مدخلا حقيقا لكل عملية إبداعية، فقد ساوى بين ما هو سياسي وما هو حداثي وأعطى لما كتبه طابعا تقدميا ووضع نصوصه في إطار تاريخي، وهذا ما يعفي الكاتب من المواجهة والصدام مع السلطة، كما دمج ونوس نصوصه السياسية بين البحث عن مسرح عربي مستقل والبحث عن حرية التعبير، وربط بين ما يعانيه الناس في حياتهم اليومية وبين موقف هؤلاء الناس السلبي، وأكد على كيفية صعود الانتهازيين إلى مصاف السلطة.

2- الصّراع بين السلطة ورجالاتها:

تشكل الصراع بين السلطة ورجالاتها في مسرحية الملك هو الملك من أربع شخصيات مستقطبة في الحدث المسرحي، وتتفرد كل شخصيتين على حدى في بناء الصراع على السلطة باعتبار أن الصراع لا ينمو إلا بوجود عقيدتين، أو مصلحتين بين شخصيات محورية في المسرحية تدافع كل واحدة منها على هذه العقيدة أو المصلحة.

2-1- الصراع بين الملك الحقيقي والملك المزيّف:

أبو عزة تاجر أصابه الإفلاس، دائما يحلم .... ودائما يعلن عن حلمه، ويتمنى أن يصبح ملكا على البلاد ولو ليوم واحد، ولكي يفتك بخصومه الذين كانوا سببا بما هو فيه (الإفلاس)، سيجعل شهبندر التجار الذي دمر تجارته وألقاه عاريا خارج السوق يشتهي لقمة الخبز، والشيخ طه الذي يجعل جل خطب الجمعة في مديح الملك سيجعله يركع أمام قدميه ويطلب غفرانه، وسيركله بقدمه ويضعه في السجن.

أبو عزة: (وهو يحلم بالملك، وكأن أمامه، شهبندر التجار والشيخ طه)

ماذا أرى !أتأتي إلي راكعا ! وتبكي هلعا أكاد لا أصدق عيني الشهبندر الكبير ما غيره يذرف الدموع هلعا وتوسلا، أما حلفت بالطلاق وأمام أربا ب السوق إنك ستدمر تجارتي، وتلقيني عريان خارج السوق ! ماذا ! تقدم المعذرة، وتعلن أمام أرباب السوق أنك نادم على هذه الدناءة، هل ظننت أنك انتهيت مني يوم أشهرت إفلاسي وتخاطف الدائنون حتى لباسي ! ها نحن نلتقي ولكن في ظرف اعتدل فيه الميزان (وكأنه يحاكي الشيخ طه) لا يا شيخ طه، لا تحاول أن تتستر متخفيا وراء مسبحتك، المسبحة أم التسعمائة والتسع والتسعين حبة، أراك هناك خلف خلان

السوء الذين باعوني حين حلت محنتي ورموني فوق هذا الجنون، ها أنتم أمامي جميعا ومصيركم معلق بطرف لساني.

أما زوجة أم عزة فتتصارع مع الحياة القاسية، لكي تزوج ابنتها عزة زواجا مناسبا، أما الابنة عزة فهي تنتظر قدوم فارسها الذي ستتزوجه من البلاد البعيدة.... يدخل المدينة كالريح أو العاصفة، ويقضي على كل الجرائم الموجودة في هذه المدينة، أما عرقوب خادم معلمه أبو عزة يريد أن تزف إليه عزة عروسا، أما أركان السلطة فهم موجودون لتخفيف الضجر، الذي ينتاب الملك فالملك يحلم بلعبة مسلية وخطيرة تذهب عنه الملل والضجر ويثبت لمن حوله أن هذا العرش لم يخلق إلا ليجلس عليه هو دون غيره، والوزير يريد أن يبقى اليد اليمنى للملك، والجلاد يسعى بأن لا تخرج البلطة من يده، أما الشيخ طه وشهبندر التجار يريدان أن تظل خيوط اللعب التي تشد رقاب الناس اقتصاديا وروحيا بأيدهما .أبو عزة: أصبح سلطان هذه البلاد، وأشد القبضة ولو ليومين على العباد، مغنيا أنقش الختم على بياض، فينقضي أمري بلا اعتراض، طه الشيخ الخائن المخادع أجرسه على حمار بين العامة، ثم أشنقه بلغة العمامة، وشهبندر التجار الكبير ومعه تجار الحرير الذين يسيطرون على الأسواق ويتحكمون بالتجارة والأرزاق، أجلدهم حتى أشفي غليلي، ثم أعدمهم بعد مصادرة الأملاك والمال، أما الخلان الذين انقضوا عني إذ رأوا إفلاسي فسأرمي بهم في الزنازين عبرة للجاحدين (معنيا) وبعد هذا نخلع العذارى ونجعل الليل نهارا.

أم عزة: (بلهجة واقعية) ولكن لمن أشكوا بلائي.... ! عندي رجل قليل الهمة، عديم الحيلة، تكاتف عليه أولاد الحرام، فسرقوا ماله وأودوا بتجارته، حل الإفلاس وبدأت تتراكم الديون والسندات.... وابنتي الوحيدة لن يطلبها رجل كريم ونحن في هذا المقام.

الوزير: أنا الوزير بربير الخطير، لا أتمنى إلا أن أظل إلى جانب الملك أسعفه بتدبيري، وأوجه الأحكام وسياسة البلاد بمشورتي.

عزة: سيأتي من بلاد بعيدة يدخل المدينة كالريح أو العاصفة وجمة شمس ورخام ونظرات عينيه ضربات خناجر براقة، سيفرغ الرجال من نظراته ويهرولون إلى البيوت تخلوا الشوارع وتختبئ التفاهة... وهو يخترق المدينة سيعطر هواها الفاسد وينقي جوها المسموم بالجور والذل كالريح أو

العاصفة سيخترق الشوارع حتى يصل إلي ثم نذهب بعيدا، لا أدرى إلى أين، ولكن بعيدا.... بعيدا إلى بلاد هوائها نقي، وأيامها فرح وضوء، الناس فيها أسوياء ولا ينفقون كالكلاب في الجوع والذل.

أبو عزة: وبعد هذا نخلع العذارى، ونجعل الليل نهارا.

وهكذا بدأ الصراع عند سعد الله ونوس الذي لا يطرح شكلا نهائيا ولا يقدم صيغا جاهزة، بل يتقارب بذلك الطرح من مجموعة الرؤى التي تتعارك داخل الذهن الإنساني ليصل إلى مبتغاه، وبعد أن اعتلى أبو عزة الملك عن طريق مكيدة أحاك خيوطها الملك ووزيره.

مصطفى: سقيناه مع الخمر منوما قوي المفعول.

محمود: (هاما) أية فضيحة لو استيقظ بعض أفراد الحاشية.

عرقوب: (يخرج منديلا مهلهلا ووسخا من جيبه) سأضع هذا المنديل في فمه.

أبو عزة: ما أعذب الأحلام.

ميمون: جعل الله أيام مولاي مشرقة ودائمة الخضرة في الحلم واليقظة أمرني مولاي أن أوقظه مع بزوغ الشمس.

أبو عزة: أطلب من الشمس أن تؤخر بزوغها قليلا.

ميمون: تعالت قدرة الباري أيكون سلطان النعاس أقوى من سلطان الناس. بعد نهوض أبو عزة من التخدير لم يعي أبدا أنه في واقع وأنه ودع الأحلام منذ وطأت قدماه القصر، لكنه يبقى مشدودا ومحاولة البقاء في ذلك الحلم دون الخروج منه.

أبو عزة: من أنت أيها الشاب اللطيف، وأين نحن؟

ميمون: أهي رغبة مولاي أن يعاقبني بالتجاهل؟ أنت في مخدعك السامي وأنا ميمون عبدك وحاجب إيوائك.

عرقوب: أسعد الله صباح مولاي.

أبو عزة: نعق الغراب، وجاء مبدد الأحلام وهادم اللذات.

عرقوب: انهض يا مولاي، فالشمس أشرقت، وشؤون الدولة تنتظر التدبير والإدارة .أبو عزة: أغرب عني، وما علاقتي بالشمس، لم أستعجل شروقها ولن أترك هذا النعيم من أجلها.

من خلال هذه المقاطع نرى أن أبو عزة لم يخرج بعد من وطأة الصدمة حتى اقتناعه بأنه أصبح ملكا وأن أحلامه صارت حقيقة.

تسلم أبو عزة زمام الأمور وتربع على عرش الحكم، صار ملكا يحكم ويتأمر، بعد أن أعجبته صورته وهو جالس على كرسي العرش، والأغرب هنا أن أبو عزة لم يتساءل عن طريقة وصوله للحكم، طلق حياته الماضية طلاقا لا رجعة فيه فهو الآن ملك نسي ماضيه وعزم على المشي في حاضره.

أعجب الملك المخلوع إن صح التعبير عم هذا الموقف بهذا المفردة، إلا أن هذا الإعجاب لم يدم طويلا، فقد بدأ هذا الأخير في الإحساس بخطورة الموقف وبأن اللعبة التي رسم حدودها ووضع أحجار لعبها من الشخصيات قد انقلبت عليه فراح يحاول أن يجد طريقة للرجوع إلى مستنقعه الطبيعي في القصر.

كان أمله في أن يتعرف أهل بيت عزة على الملك المزيف، وبالتالي يعود مصطفى إلى ملكه، ولكن تهب الرياح بما لا تشتهي السفن.

إذ لم تتعرف أم عزة على زوجها، الشيء الذي اندهش له مصطفى وضايقه لكن ما هي بوادر النجاة تستفيق من جديد من خلال معرفة عزة لوالدها، لكن هذه الاستفاقة لم تدم طويلا، فما هي الأم تدحض تلك الآمال بتكذيبها لابنتها.

مصطفى: المرأتان ! أه نسيتهما الآن تتجلى الحقيقة.

عزة: (تهمس متجلجلة الصوت) ولكن .... إنه يشبه أبي.

أم عزة: ماذا أصابك يا ابنتي ؟ لاشك أنك محمومة، وإن رهبة القصر شوشت عقلك.

الملك: أيها الوزير، هل تعرف هاتين المرأتين؟

عرقوب: (يفاجأ ويرتبك) مولاي.... ربما صادفتهما مرة في إحدى الجولات ....

مصطفى: ما هذا؟ أأنا مسحور أم أصيب أمر من الأمور ! ... لا أحد يعرف أحدا.

محمود: ليس ضروريا أن يعرف الملك كل رعيته يا حاج مصطفى.

مصطفى: رعيته ! ومن الذي كان يتكلم ! أنا هو ! ولا أحد يعرف أحدا...

وبعد هذه المحاولة الفاشلة لم يبق في جعبة مصطفى إلا حلا أخيرا لاسترجاع عرشه.

محمود: أين تمضي يا حاج مصطفى؟

مصطفى: سأبرز في المجلس كهيئة الرعب.... سأكسر كل المرايا وأذبح الجميع هذه هي اللحظة.

ولكن بعد كل هذه الخطط التي نفذها مصطفى لم تأتي بنتيجة، بقي الشيء على حاله، عجز مصطفى عن تحقيق حلمه، وها هو يعيش في وهلة الصدمة وبقيت حياته معلقة بين الجنون والتعقل.

مصطفى: (وهو يدور وزنار الملكة يتدلى من عنقه كالرسن....) هي لعبة لا بد أنها لعبة أنا هو، أو... هو أنا ... مرايا.... مرايا مهمشة ووجهي ألف ألف قطعة، من يلم وجهي ! أين الوزير؟ أين الحراس؟ أين الجواري؟ أنا الملك ... كانت لعبة ... وأنا الملك أين الملك وأنقش الختم على بياض فينقضي أمري بلا اعتراض.

عرقوب: لا يا معلمي.... لن تجد عرقوبا إلى جوارك بعد اليوم.

مصطفى: ووجهي ألف ألف قطعة..... من أنا ؟

عرقوب: حتى النقود التي بعت بها الوزارة تبين أنها مزيفة، وضاعت التي حلمت بها زوجة هي لعبة كنت فيها الشاهد والضحية، ولكن هل تعلمت شيئا؟ أخشى أن يكون قد فات الأوان.

مصطفى: ولعبنا... ثم لعبنا....من أنا؟ .....قولوا....كانت لعبة ....والملك هو الملك أنا هو.....هو أنا

.نقلب السحر على الساحر وها هو مصطفى يهيم في بدايات الجنون، لم يعلم مصطفى أن أبو عزة سيمسك بالملك بكلتا يديه وأنه لن يفرط فيه، كيف يفعل ذلك وحلمه الدائم أن يصير الملك، فقد دب الخطر في المملكة منذ سيطر أبو عزة على مقدرات الملك داخل القصر وخارجه، وصار ينظر في أمر الرعية كما يفعل الملوك الحقيقيون حتى مسؤول أمنه الذي يدخل عليه متخفيا لا يلبث أن يتضاءل وينكمش.

الملك: إنك مفرط الثقة أيها المقدم، والثقة المفرطة تقلل الاحتراز واليقظة.

مقدم الأمن: هل يلمح مولاي إلى شيء؟

الملك: لا ينبغي مولاك أن يحتاج إلى التلميح، هذه البلاد لا تخلوا أبدا من الخفاء.

مقدم الأمن: كأن مولاي يرتاب في أمر معين.

الملك: ملك بلا ريبة، كالملك بلا عرش.

مقدم الأمن: إنها لفعلة دنيئة ! من وشى إلى مولاي؟

الملك: (يفعمه الإحساس بالسيطرة على المعركة) أنت هنا لتقدم تقريرك لا لتستجوبني ثم.... (يعلو صوته) أتسمي الإخلاص للملك وشاية !

مقدم الأمن: (ينهار) لم أقصد يا مولاي الإضراب أربك لساني لم أعتقد ضروريا أن أزعجك بحادثة بسيطة كهذه، لقد أبلغت المسؤولين عن فراره من السجن، ونحن الآن جادون في تعقبه وكشف اتصالاته، لن يفلت وعصابته مهما أمعن في التخفي.

2-2- الصّراع بين الوزيرين:

لم يقتصر الصراع على السلطة بين الملكين وإنما تعداه إلى وزراء الدولة فما هي حمى السلطة تنتقل إلى محمود الذي فعل ما فعله ملكه في استرجاع منصبه الذي تقلده عرقوب، بحكم أن الضرورة

كانت تقتضي جعل عرقوب في محل الوزير ليكتمل فصل اللعبة التي بناها الملك، فقام ببعث رسالة يشرح فيها حقيقة الأمر للملك أبو عزة مع مأمون متأملا أن تحل هذه الرسالة مشكلته ويعود إلى منصبه من جديد.

محمود: اليوم ضمنا إلى ندمائه، وفكاهات صديقي لا تخلو من الجنون، فلا تزعج نفسك به.... هل أستطيع الاعتماد عليك في خدمة طارئة أيها اللطيف.

ميمون: لا أقصر إذا استطعت.

محمود: هذه الرسالة عاجلة، فأرجوا أن تدخلها إلى مولاي دون تأخير.

ميمون: ستصل في الحال أيها السيد.

محمود: علمنا أنك تجلس على العرش ولست الملك، والذي يقف إلى جانبك مرتديا ثياب الوزير ليس الوزير وهو يعرف الحقيقة، وأخبرنا بها، فغادر القصر قبل أن نأتي وندكه فوق رأسك، واعلم أن من يلبس ثياب الوزارة صديقنا، ولو أصابه أذى فسيكون غضبنا أعتى، هذا هو الامتحان الأخير يا مولاي، إما أن يستعيد الرداء هذا الذي جن وإما أن تستمر في حمل الرداء وفي الحالتين ستشتد مفاصل الدولة وتزداد أهمية الوزارة .ولكن يجب أن أسترد ثوبي أولا.

رغم أن هذه الرسالة لم تأتي بالجديد وآلت كما آلتها نهاية الملك مصطفى إلا أن هذا لم يثبط من عزيمة محمود في استرجاع منصبه فما كان عليه إلا الرضوخ لأمر عرقوب في أن يدفع بعض المال من أجل أن يذهب بعيدا، فالتخلي عن بعض الدراهم لا يأتي شيئا مقابل منصب الوزارة.

محمود: .... هذا الثوب لي فاخلعه قبل أن يجرجرك السجان.

عرقوب: أخلعه ! لا ... لا تخض عقلي، هو معلمي وأنا أعرفه.

محمود: هو مولانا يا عرقوب فهات الثوب.

عرقوب: أصاب بالجنون، وأطلع من العرس بلا قرص.

محمود: تريد أن تبيعني وزارتي؟

عرقوب: كم ستدفع؟

محمود: لا تطمع كثيرا.

عرقوب: (يضرب على جبهته) والفتاة ! لن تدخل في الصفقة، سأبيعك الوزارة دون الفتاة.

محمود: مولانا الملك أعطاها للوزير، فخذ بعض المال... ولا تسرف في الآمال.

وبهذا استعاد محمود وزارته بالإضافة إلى الفتاة عزة والملاحظ من خلال هذه المقاطع أن محمود لم يهتم بأمر ملكه مصطفى ولم يسأل عن حاله وعن كيفية رجوعه لمنصبه، فهو لا يهمه من يتولى الحكم المهم أن يكون هو تحت جناح البلاط، والملك مهما كانت حقيقته والمكان الذي جاء منه، فالملك سيبقى ملكا ما دام يضع ويحمل الصولجان.

والصراع على السلطة قضية لن تقفل أبوابها بصراع قام بين أبو عزة ومصطفى أو بين الوزيرين عرقوب ومحمود بل هي جدلية قائمة على مر عصور لم يعد لها حل ما دام هناك حاكم ومحكوم والمتضرر الوحيد من هذا الصراع هو الرعية التي امتطت مواجه ولم تتركها رغم إمساكها بلجام قد يمضي إلى محطة وصول حيث لا قيد يكبل وهج الرغبات، إلا أن ذلك اللجام يبقى بين فكي الصراع ليعود بها مرة أخرى إلى مرابط الفناء وتبقى بين مد وجزر.

في الأخير نخلص إلى أن مسرحية "الملك هو الملك" فيها درس سياسي واضح، وهو أن تغير الأفراد لا يغير الأنظمة، وإنما على الأنظمة أن تتغير من قواعدها حتى تصح الجسوم وتلمع الوجوه بالبشر كما كان الناس في سابق الزمان؛ إذ أن الثقافة ومكان مجيء الشخص أو أعماله السابقة لا تعتبر معايير لاختبار الملك أو صفات يجب أن يتحلى بها، المهم أن يلبس التاج ويحمل الصولجان ليعين ملكا على الملأ حتى وإن كان أرذل الناس وأحقرهم، وهي مشكلة يعاني منها جهاز الحكم في كثير من لدول العربية التي خنقها نظام الحكم وكيفية تسييره من طرف الحاكم فهو أصغر من أن يلم بمتطلبات حاشيته.

الاحتفالية في المسرح المغاربي المعاصر

تجربة الطيّب الصّديقي أنموذجا

دراسة فنية لمسرحية "سيدي عبد الرحمن المجذوب"

1- عتبة العنوان:

يذهب بعض النقاد إلى أن العنوان علامة لغوية فارقة بالدرجة الأولى، وهو مصطلح إجرائي ناجع في مقاربة النص المسرحي أو الأدبي، ومفتاح أساسي يتسلح به المحللون للولوج إلى أغوار النص العميقة، قصد استنطاقها وتأويلها، فيستطيع العنوان أن يفك النص من أجل تركيبه واستكناه بنياته الدلالية والرمزية. كما لهذا وجدنا الطيب الصديقي في عناوين مسرحيته أن كل عنوان يوحي إلى مضمون تلك المسرحية، فعتبة العنوان قد تكون خارج النص وممهدة له، وفي الآن ذاته هي عتبة صغيرة لولوج عوالمه تكون مهمتها التعيين أو الإخبار أو لفت الانتباه. فتقرأ: "ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب"، الذي يوحي إلى هذه الشخصية "سيدي عبد الرحمان المجدوب"، إلى ذلك ال شاعر الصوفي المغربي من مشاهير أولياء الدولة ال سعدية، العارف الكبير وصاحب الأحوال العجيبة والكرامات الغريبة، وللإشارة أيضا أنه كان من السادة العارفين بأهل الخير والدين، وأما عنوان هذه المسرحية "ديوان سيدي عبد الرحمان المجدوب"، فهو عنوان مظلل وبأسلوب بلاغي فيه ثورية، بأ ن "الديوان" في الحقيقة: كتاب يجمع أشعار شاعر واحد، حيث قالوا قديما: "الشعر ديوان العرب"، أي أنه جامع لتاريخهم وأنسابهم وأيامهم وأخبارهم، ومن هذا المعنى الشامل للديوان أطلق الصديقي عنوانه على المسرحية التي تتناول حياة ونسب زوجات الشيخ المجذوب.

2- مستوى نظام الكتابة:

النسيج النصي بكون مركبا في الغالب من عدة أج ازء، حسب الأنواع والعصور وكذلك المؤلفين، فهذه المسرحية التي أخرجها الطيب الصديقي بعنوان "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" منقسمة إلى: لوحات ومشاهد ومتواليات، أو تقسيمات أخرى والتي يوزعها الصديقي على الشكل التالي:

- **التقديم:**

والذي يمهد الحلقة المسرحية ومكانها "مراكش عقد منظوم" "جامع الربح جوهرته"، وموضوع الحلقة: "حلقتنا على الشيخ الكبير النافع -الجامع – المانع - سيدي صاحب الحكمة والأقوال - المجرب للأعمال - صاحب الاسم المطروب - اللي بيه المثل مضروب - الفحل الموهوب" "سيدي عبد الرحمان المجذوب".

- **التركيب الأول:** (من الصفحة 12إلى الصفحة 31)

ويتكون من 15 لوحة

اللوحة الأولى: الحلقة: "أنا فعاركم أنا مزاوكم فيكم، قربوا، قربوا تصغاو أيا لجواد، كلامي محال يمشي معا الواد"

اللوحة الثانية : تقديم شخصية المجذوب: "يا سيد عبد الرحمان المجذوب فالغرب كله معروف من سوس للريف"

اللوحة الثالثة: الوداع: "بلغت ليك السلامة يا تونه - خليني نشبع برد الليالي"

اللوحة الرابعة: انتقال: "مشى الشيخ المجذوب ركب على بطلة وعزم على الحج"

اللوحة الخامسة: بلاد سوف: "آش هي بلاد سوف؟ -بلاد العطش والجوف"

اللوحة السادسة: انتقال: "غادر سيدي عبد الرحمان بلاد السوف"

اللوحة السابعة: تونس: "لا قعاد فتونس كل يوم نسمع غريبة - فالبحر ركب بالخف الكعبة ارها قريبة"

اللوحة الثامنة: الغربة: "ألاين ماشي يا الراجل - قاصد الله"

اللوحة التاسعة: في البحر: "المركب اللي كان غادي بالحجاج القاصدين الكعبة المشرفة تقطعت عليه الطريق"

اللوحة العاشرة: السجن: "وبقى الشيخ شهور وهو سجين النصارى"

اللوحة الحادية عشر: الحج: "من بعد محنة كبيرة ومشقة وقلب عامر بالإيمان مشى قاصد مهد النبوة الحقة"

اللوحة الثانية عشر: الاحتلال: "فكل بلاد قامت المعركة ضد الاحتلال الأجنبي"

اللوحة الثالثة عشر: التخلص: "حس الروم فالبلاد يصفر – مكناس حد العمارة"

اللوحة الرابعة عشر: الحلقة: "آش من هرج آسيدي؟ هذي الحلقة"

اللوحة الخامسة عشر: نهاية الحلقة: "فرقنا الحلقة، الله يرحم عليها سيدي عبد الرحمان: الموت كاينة'.

- **التركيب الثاني:**(من الصفحة 32 إلى الصفحة 45).

ويتكون من سبع وحدات أي من اللوحة 16 إلى اللوحة 22.

اللوحة السادسة عشر: الحلقة: "عملي نعست القايد - الشارفة الجالسة تسخن حدى العافية"

اللوحة السابعة عشر: قول المجذوب: "سيدي عبد الرحمان، الشيخ عبد الرحمان الشيخ ماخلى ما قال. ذكرى فأشعاره الناس وطبايعها - والنبات وروايحها والطبيعة وبهجتها - والحيوان واختلافها - الشيخ المجذوب ما خلى للتوالي ما يقولوا"

اللوحة الثامنة عشر: النساء: "دور دورة وارجع للعورة ها حَنا رَجْعَنا للنساء"

اللوحة التاسعة عشر: المجذوب وصديقه: "يا صاحبي صبيح ونصيح، ونعمرو البرج الخالي"

اللوحة العشرون: الوداع: "أنت اللي قلبي فرح بيك - وسمح فالأصحاب زيادة"

اللوحة الواحدة والعشرون: الزوجة الثانية رابحة: "راربحة... ربحت رابحة، والخلوق فين؟ سلوني؟"

اللوحة الثانية والعشرون: تونة: "هنا الشيخ بدى يفكر تونة"

- **التركيب الثالث:** (من الصفحة 46 إلى الصفحة 56)

ويتكون من أربع لوحات من اللوحة 23 إلى اللوحة 26.

اللوحة الثالثة والعشرون: قول المجذوب: "آش قال سيدي عبد الرحمان المجذوب"

اللوحة الرابعة والعشرون: محن المجذوب: "يا محنتي عدت خماس – والتبن عمى عيوني"

اللوحة الخامسة والعشرون :المجذوب عمى: "قضي الأمر، ضعفت حالة الشيخ وقلال ضوء عينيه، خانه د ارعه، ومشات صحنه...."

اللوحة السادسة والعشرون: الزيارة: "فمراكش لاحت نجوم طوالع – ريوس الجبال كأنهم سيوف قواطع"

- **التركيب الرابع:**(من الصفحة 57 إلى الصفحة 67)

اللوحة 27 إلى اللوحة 31 بالإضافة إلى المجذوب قصيدة شعرية من نظم السعيد الصديقي.

اللوحة السابعة والعشرون: سيدي لهادي بن عيسى مع المجانين والمجذوبين: "المخ – المخ - إنه أنت أصل الداء، ومنبع البلاء"

اللوحة الثامنة والعشرون: المجتمع الآخر: "مانيش حمق يامي...، زغيبات الخوخ سرطوا الخنشة"

اللوحة التاسعة والعشرون: زيارة المجذوب: "قالوا لي الحمق في الناس قلت نمانع ناسي"

اللوحة الثلاثون: الوداع: "عندي ميعاد - ميعاد فمكناس، غادي نلقاها والقلب طاهر، غادي نلقاه والروح صافية"

اللوحة الواحدة والثلاثون: الحلقة: "إيوي أسيدنا ولد القرن الواحد والعشرين، آش هد السهية إياك ما يغرك النعاس"

هكذا ابتدأت الحلقة أي المسرحية مع شاب القرن العشرين الذي يبحث عن المعرفة عن حقيقة الشيخ المجذوب، تنتهي به وقد "عرف حياته وكيف حكايتها، ومنا منا عارف عليه في الاسم ومنا.... وهذا هو المجد الحقيقي منا يروي أبياته أشعاره بلا ما يعرف حتى اسمه."

هذه الحقيقة التي سيحملها الشاب على عاتقه إلى الناس القرن العشرين، حملها الصديقي على عاتقه في هذه المسرحية ليوصلها بأمانة إلى الجمهور

3- الفضاء الدرامي:

تنتجه كل من الإرشادات المسرحية والحوار والمواقف وأحداث مسرحية، أي أن كل واحد ينتج فضاء دراميا خاصا به من خلال تأويلاته. فالتقديم فضاء لتقديم عوالم المسرحية وشخصياتها، ونجد ذلك في "جامع الفناء مراكش، الراوي، المجذوب، شاب القرن العشرين، راس الفول"، أما التركيب الأول فهو فضاء الحلقة وتقديم شخصية المجذوب، والتركيب الثاني فضاء لصراعات الحلايقية على الأماكن وفضاء لثقافة المجذوب حول النساء، والصداقة، والزوجات، والتركيب الثالث فضاء لمشاكل ومحن المجذوب كالعمى والعمل الشاق، وأخيرا التركيب الرابع الذي هو فضاء لاتهام المجذوب بالجنون ووفاته.

- **الإرشادات المكانية للمسرحية:**

ومهمتها التوجيه لكنها تختفي في العرض وتتحول إلى سمعية بصرية، تتوزع هذه الإرشادات في مسرحيتنا إلى أشكال تحدد الأفضية أي الفضاء ونجد هذا في ساحة جامع الفناء مراكش، في البحر، ال سجن، ووظائف الشخصيات "في يد الحلايوي"، ويمكن أن ننعتها نبعث "الشباب، المجنون"، وأسماء تنتمي للت ارث ال شعبي والمحلي في: "المجذوب".

- **الديكور:**

الديكور ممثل مساعد لباقي الممثلين لأنه يضعهم ضمن الوسط الذي يعيشونه في الإطار الملائم لهم، ولا بد من التناغم بين الشخصية والديكور الذي توجد فيه، وفي مسرحيتنا الإشارات إلى الديكور قليلة، لكن يمكن أن نتصور ديكورا بسيطا يحدد ملامح جامع الفناء، منارة رمزية، وبعض الأعمدة كخلفية أو كمجسمات في مؤخرة الخشبة، أما في باقي

اللوحات فالديكور يبقى من تصور المخرج مثل: نموذج المركب في اللوحة التاسعة، والأسوار، والقضبان في اللوحة العاشرة.

4- الحوار:

إن الحوار هو الذي يجسد صيغة التعبير الدرامي بامتياز وعن خصوصية الحوار المسرحي، وتختلف طبيعة الحوار في نص "سيدي عبد الرحمن" عن باقي النصوص المسرحية، حيث تتداخل عدة مستويات وأشكال لغوية في بناء النص الد ارمي:

- **لغة عامية:** تتوزع على قسميْن:

أ- لغة الكلام المتداول المبتذل "جبان كولوبان" في "شتا نقول أو شتا نعاود".

ب-لغة زجلية سواء من خلال أشعار أو من خلال أشعار الصديقي: "آش قال ذاك الداخل لقلوب - آش نشد الشاعر المجذوب" أو من خلال تربيعات سيدي عبد الرحمان المجذوب: "كسب من الأرض المعزة - وجبت الكلام الرباعي".

- **لغة فصحى:** تتوزع بدورها إلى:

أ- لغة متداولة يومي: "أنا يا سيدي وأعوذ بالله من اللسان".

ب-اللغة الشعرية: "حيث الهدى والدين والحق الذي محق الظلام وأذهب التضليل".

تتنوع هذه اللغة في الفضاء النصي بين الرواية برجوع الشيخ لأوطانه انتشرت أخبار المغرب في الدولة العربية و الأزمة التي عاش فيها، والحوار في: "لاين ماشي يا راجل؟/ قاصد الله"، هذا الحوار الذي يختلف قصرا وطولا بتنوع الشخصيات وحجم اللوحة، بحيث لا يتعدى في بعض الأحيان كلمتين "فاين حدك"، ونجد أيضا مونولوج طويل ينسلخ عن الحدث على خشبة المسرح، وهذا في قول الراوي (1) في اللوحة 27 ويمتد المونولوج صفحة ونصف.

الحوار القوي هو الذي يعطينا مفاتيح فهم الشخصيات ودورها وليس أخذ كل المعلومات من الإرشادات المسرحية فقط، وهي كثيرة في النص، نفهم حالة الحزن الشديد من خلال حديثه

المجذوب: "ابكي يا عيني وصرفي المكنونة - أنت غريبة في بلادات الناس"، كما تعرض إصابته بالعمى من شكواه المجذوب وهذا في: "يا محنتي عدت خماسا -والتبن عمى عيوني".

5- **الشخصيات:** والتي يمكن تقسيمها إلى:

- **شخصيات هامشية:** لا يتعدى حوارها ال سطر الواحد "الحلا يوي: جبان كولوبان".
- **شخصيات ثانوية:** يتراوح فيها الحوار ما بين العشرة أسطر أو أكثر بقليل وهذا في الرجل، راس الفول".
- **الشخصيات المحورية:** يمتد حضورها في أغلب مساحات النص المسرحي ويتجلى ذلك في الراوي (1)، والراوي (2)، والمجذوب.

- **التعريف بالشخصيات:**

أما التعريف بالشخصيات فيتم من خلال تعريف الشخصية بنفسها، وعلى سبيل المثال: "أنا شاب جيت عندكم من المستقبل"، أو شخصية تعرف بالأخرى، وهذا في: "خلقتنا على الشيخ الكبير النافع – الجامع - المانع - سيدي صاحب الحكمة والأقوال المجرب الأعمال - صاحب الاسم المطروب اللي بيه المثل مضروب- الفعل الموهوب سيدي عبد الرحمان المجذوب"، وشخصيات نسمع عنها فقط مثل: "تعرف هو وصاحبه على بنت من بنات الروم وعشقها ولكن - لو كانت يابث الروم - هداك الله وتبعثيني".

ففي مسرحية "سيدي عبد الرحمان المجذوب" لم يستعمل الستارة، تاركا للممثلين حريتهم في أن يلبسوا أدوارهم أمام الجمهور حتى لا يخدعوهم بالوهم، وحتى يحطم مفهوم الكواليس، وفكرة الخشبة الضيقة، ويجعل الممثلين يصعدون من القاعة إلى الخشبة الضيقة، ثم يعودون إليها بعد أدائهم لأدوارهم...، واستعمل ديكورا متحركا على عجلات محطما قضية الزمان،

ليجعل الأزمان تتلاشى وتتعاطف وتتعانق بسهولة ويسر، كل هذه المحاولات تدخل في إطار تجريب الصديقي للحصول مسرح نص/ عرض مغربي مئة بالمائة.

ومن خلال الإحاطة بالنص المسرحي "ديوان سيدي عبد الرحمان المجذوب" والذي يدور حول شخصية تراثية عاشت في القرن الرابع عشر ميلادي بأرض المغرب، صاغها ال صديقي في وعاء ت ارثي مغربي هو "ف ن الحلقة"، حيث يقوم الراويان والجمهور باستحضار شخصيات النص المسرحي داخل فضاء الحلقة، بالإضافة إلى الجوانب التراثية الأخرى، مثل: توظيف شعر سيدي عبد الرحمن نجد أن أول عائق وقع فيه الصديقي هو: (إخضاع النص المسرحي لقالبين ثقافيين: فن الحلقة من جهة، والخشبة الإيطالية من جهة أخرى)، ونظن أ ن الطيب الصديقي قد فطن للأمر وحاول تجاوزه من خلال العروض التي قدمها "في ورزازت في صحاري المغرب على مسرح مرتجل" أو من خلال إقصاء الستار، والكواليس، والزمان.

أما على مستوى كتابة النص المسرحي فإننا نجدها لا تختلف كثيرا عن كتاب "القول المأثور من كلام سيدي عبد الرحمان المجذوب مع مقدمة وشروح".

فإذا كان هذا الأخير يقدم البيت ويليه بالشرح فإن ما فعله الصديقي هو قلب تلك الصورة، وكمثال تأخذ حوار الصفحة الثامن والأربعون، اللوحة الرابعة والعشرون "محن المجذوب":

الراوي (1): "سيدي عبد الرحمان كان ارجل قاري عمروا ما مْد يديه"

الراوي (2): "حاشا"

الراوي (1): "سيدي عبد الرحمان من عائلة أصل وْح َس ْب َوْن َس ْب وعمروا ما رضي بغيره."

الراوي (2): "حاشا"

الراوي (1): "ما أتحنى قدام البشر ما تنسى من يجود عليه"

الراوي (2): "ما تحنى ما تسنى - حاشا"

الراوي (1): "سيدي عبد الرحمان ضاق بيه الحال واش آش عمل؟"

الراوي (2): "أش عمل آ سيدي ؟"

الراوي (1): "واش عرفتوا آش عمل أولا ؟"

الجماعة: "آش عمل آسيدي ؟"

المجذوب: "يا محنتي عدت خماس - والتبن عمى عيوني"

وفي كتاب القول المأثور الصفحة الأربعة والخمسون التربيع السادس والثمانون:

"يا محنتي عدت خماس والتبن عمى عيوني

خمست على عرب الناس كي يوجد العجايز عكوني "