جميل حمداوي

توظيف التراث في المسرح العربي

جميل حمداوي

توظيف التراث في المسرح العربي

المؤلف: الدكتور جميل حمداوي

الكتاب: **: توظيف التراث في المسرح العربي**

الطبعة الأولى 2019

دار الريف للطبع والنشر الإلكتروني

الناظور- تطوان/المملكة المغربية

الهاتف:0536333488/0672354338

الإهـــــداء

إلى أمي وأبي

إلى أهلي وعشيرتي

إلى أساتذتي

إلى زملائي وزميلاتي

إلى كل من علمني حرفا

أهدي هذا البحث العلمي راجياً من المولى

عز وجل أن يجد القبول والنجاح

الفهـــــرس

الإهـــداء

الفهرس.....5

مقدمة.....6

مدخل: مفهـــوم التـــراث وسياقـــه التاريخـــي.....8

الفصل الأول: التراث في المسرح بين الاستنبات و التجريب.....15

الفصل الثاني: توظيف التراث في الاتجاه الاحتفالي.....34

الفصل الثالث: المسرح التراثي عند عز الدين المديني.....59

الفصل الرابع: توظيف التراث عند عبد القادر علولة 79

الفصل الخامس: الفرجة التراثية عند الفاضل الجزيري.....95

الفصل السادس: التراث الحكواتي عند روجيه عساف.....101

الفصل السابع: التراث الاحتفالي مسرح السرادق المصرية.....115

الفصل الثامن: التراث الاحتفالي في مسرح الفوانيس 128

خاتمة.....134

ثبت المصادر والمراجع.....136

مقدمـــــة

يعد التراث من أهم المفاهيم والقضايا التي انشغل بها الفكر العربي الحديث والمعاصر منذ أواخر القرن التاسع عشر وبدايات القرن العشرين. وما يزال النقاش حول التراث مستمرا إلى يومنا هذا، بطرح مفاهيمه ومصطلحاته الإجرائية، ورصد قضاياه الفكرية والمنهجية، وإبراز إشكالاته العويصة رؤية، وموضوعا، ومنهجا. ويظهر ذلك ، بشكل واضح، في مختلف حقول العلوم الإنسانية، و مجالات المعرفة الأدبية والفنية والفكرية نظرا لأهمية التراث العربي الإسلامي في بناء الثقافة العربية الحديثة والمعاصرة معرفيا، وفكريا، ومنهجيا، ومدى دوره الكبير في الحفاظ على الهوية والذات والكينونة الوجودية. وكذلك نظرا لبعده الإستراتيجي في تحديد الانطلاقة الصحيحة من أجل تحقيق المشروع المستقبلي، بتشييد حداثة عقلانية متنورة، بترسيخ ثقافة عربية أصيلة ومعاصرة. ومن ثم، لن يتحقق ذلك التطلع الطموح إلا بالعودة إلى التراث العربي الإسلامي لغربلته من جديد، ونقد مواقفه فهما وتفسيرا بغية استكشاف المواقف الإيديولوجية الإيجابية لمواجهة الاستعمار من جهة، ومحاربة التخلف من جهة ثانية، وتقويض النزعة المركزية الأوروبية من جهة ثالثة.

وعليه، فلقد شغّل المسرح العربي التراث العربي إن مشرقا، وإن مغربا. وبالتالي، فلقد وظفه بصيغ متنوعة ، فهناك من تعامل مع التراث بطريقة تناصية حرفية ، وهناك من تعامل معه بطريقة قائمة على الاقتباس والحوار والجدل، وهناك من وظفه بطريقة تأسيسية وتأصيلية.

إذاً، ما التراث لغة واصطلاحا؟ وما بدايات التفكير في التراث؟ وكيف وظفه المسرح العربي ؟ وما أهم الصيغ التي التي استخدمت في التوظيف المسرحي ؟ وما الرسائل المباشرة وغير المباشرة التي كان يهدف إليها المسرح العربي من وراء توظيف التراث؟

هذا ماسوف نرصده في كتابنا هذا الذي عنوناه بـ(**توظيف التراث في المسرح العربي**)، على أساس أن هناك أنواعا مختلفة من التوظيف للتراث في المسرح العربي.

وأرجو من الله عز وجل أن يلقى هذا الكتاب المتواضع رضا القراء، وأشكر الله شكرا جزيلا على نعمه الكثيرة، وأحمده على علمه وصحته وفضائله التي لاتعد ولا تحصى.

مدخـــل:

مفهـــوم التـــراث وسياقـــه التاريخـــي

❶مفهـوم التراث لغـة واصطلاحا

من يتأمل الدلالة المعجمية لكمة التراث، فسيجدها - بطبيعة الحال- مشتقة من فعل ورث ، ومرتبطة دلاليا بالإرث والميراث والتركة والحسب ، وما يتركه الرجل الميت ويخلفه لأولاده. وفي هذا الإطار، يقول ابن منظور في كتابه(**لسان العرب**):" ورث الوارث: صفة من صفات الله عز وجل، وهو الباقي الدائم الذي يرث الخلائق، ويبقى بعد فنائهم، والله عز وجل، يرث الأرض ومن عليها، وهو خير الوارثين، أي يبقى بعد فناء الكل، ويفنى من سواه فيرجع ماكان ملك العباد إليه وحده لا شريك له. ورثه ماله ومجده، وورثه عنه ورثا ورثة ووراثة وإراثة. ورث فلان أباه يرثه وراثة ومِيراثا ومَيراثا. وأورث الرجل ولده مالا إيراثا حسنا. ويقال: ورثت فلانا مالا أرثه ورثا وورثا إذا مات مورثك، فصار ميراثه لك. وقال الله تعالى إخبارا عن زكريا ودعائه إياه:" هب لي من لدنك وليا يرثني ويرث من آل يعقوب"؛ أي يبقى بعدي فيصير له ميراثي. والورث والإرث والتراث والميراث: ما ورث؛ وقيل: الورث والميراث في المال؛ والإرث في الحسب. وورثّ في ماله: أدخل فيه من ليس من أهل الوراثة. وتوارثناه: ورثه بعضنا بعضا قدما. ويقال: ورثت فلانا من فلان أي جعلت ميراثه له. وأورث الميت وارثه ماله أي تركه له. **التراث: ما يخلفه الرجل لورثته، والتاء بدل من الواو**. والإرث أصله من الميراث، إنما هو ورث فقلبت الواو ألفا مكسورة لكسرة الواو. أورثه الشيء: أعقبه إياه. وبنو ورثة: ينسبون إلى أمهم. وورثان: موضع."[1]

وهكذا، نستنتج أن كلمة التراث من مشتقات ورث، وأنها لم ترد بالمفهوم الثقافي والحضاري الذي التصقت به دلاليا كلمة التراث كما في عصرنا الحديث والمعاصر، بل وردت الكلمة بمفهومين: أحدهما مادي يتعلق

[1] - ابن منظور: **لسان اللسان ، تهذيب لسان العرب،** هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1993م، ص:728-729.

بالتركة المالية، وماله علاقة بالأصول والمنقولات ، والثاني معنوي يرتبط بالحسب والنسب. بيد أننا نفهم أن علماءنا المحدثين وظفوا التراث بمفهوم آخر، وهو: أن التراث كل ما خلفه الأجداد للأحفاد على صعيد الآداب والمعارف والفنون والعلوم، أو هو بمثابة الذاكرة الثقافية والحضارية والروحية والدينية التي تبقى للأبناء والأحفاد من أجدادهم وآبائهم. ويعني هذا أن الدلالة الحديثة للتراث بمثابة توظيف مجازي للدلالة المعجمية القديمة.

ويذهب محمد عابد الجابري إلى أن العرب القدماء لم يوظفوا كلمة التراث بحمولته المعجمية الحديثة، وأن هذه الدلالة لم تستعمل إلا مع الفكر العربي الحديث والمعاصر . وفي هذا السياق، يقول الجابري:" أما في الفقه الإسلامي حيث عني الفقهاء عناية كبيرة بطريقة توزيع تركة الميت على ورثته حسب ما قرره القرآن في باب الفرائض، فإن الكلمة الشائعة والمتداولة لدى جميع الفقهاء هي كلمة " ميراث" (بالإضافة طبعا إلى: ورث، يرث، ورّث، توريث، الورثة...الخ). أما لفظ التراث فلا نكاد نعثر له على أثر في خطابهم...وأما في الحقول المعرفية العربية الإسلامية الأخرى، مثل الأدب وعلم الكلام والفلسفة، فلا تحظى فيها كلمة تراث بأي وضع خاص، بل إننا لا نكاد نعثر لها على ذكر.

هذا، ويمكن أن نلاحظ بالإضافة إلى ما تقدم أنه لا كلمة " تراث"، ولا كلمة ميراث، ولا أي من المشتقات من مادة (و. ر. ث)، قد استعمل قديما في معنى الموروث الثقافي والفكري- حسب ما نعلم- وهو المعنى الذي يعطى لكلمة "تراث" في خطابنا المعاصر. إن الموضوع الذي تحيل إليه هذه المادة ومشتقاتها في الخطاب العربي القديم **كان دائما: المال، وبدرجة أقل: الحسب**.

أما شؤون الفكر والثقافة فقد كانت غائبة تماما عن المجال التداولي، أو الحقل الدلالي، لكلمة تراث ومرادفاتها. فعندما يتحدث الكندي مثلا، في

مقدمة رسالته المعروفة بـ"كتاب الكندي إلى المعتصم بالله في الفلسفة الأولى"، عن فضل القدماء وواجب الشكر لهم وضرورة الأخذ عنهم- في مجال العالم والفلسفة- لا يستعمل العبارة الشائعة لدينا اليوم، عبارة عن " تراث الأقدمين" ، بل يستعمل تعابير أخرى مثل: " ما أفادونا من ثمار فكرهم"، وبالمثل نجد ابن رشد في كتابه" فصل المقال" يستعمل في المعنى نفسه عبارات تخلو تماما من كلمة " تراث" أو ما يرادفها. يقول مثلا:"فبين أنه يجب علينا أن نستعين على ما نحن بسبيله بما قاله من تقدمنا في ذلك".[2]

ولو تصفحنا قواميس اللغات الأجنبية للبحث عن كلمة التراث (Le patrimoine/ l'héritage)، فلن نجد دلالة هذه الكلمة بمعنى الموروث الثقافي والفكري والديني والمعرفي، بل نجد الدلالات نفسها التي وجدناها في المعاجم العربية، كالتركة والحسب معتمدة في القواميس الفرنسية والإنجليزية. ويقول محمد عابد الجابري عن هاتين الكلمتين الأجنبيتين بأن معناهما" لا يكاد يتعدى حدود المعنى العربي القديم للكلمة ، والذي يحيل أساسا إلى تركة الهالك إلى أبنائه. نعم، لقد استعملت كلمة l'héritage بالفرنسية في معنى مجازي للدلالة على المعتقدات والعادات الخاصة بحضارة ما، وبكيفية عامة" التراث الروحي". ولكن، حتى في هذه الحالة، يظل معنى الكلمة فقيرا جدا بالقياس إلى المعنى الذي تحمله كلمة تراث في الخطاب العربي المعاصر.إن الشحنة الوجدانية والمضمون الإيديولوجي المرافقين لمفهوم التراث كما نتداوله اليوم، تخلو منهما تماما مقابلات هذه الكلمة في اللغات الأجنبية المعاصرة التي نتعامل معها."[3]

لكن هناك كلمات أجنبية يمكن أن تتضمن دلالة التراث بالمفهوم المعاصر ككلمة الثقافة(Culture)، وكلمة المعرفي أو الإبيستمي(Epistimé).

---

[2] - محمد عابد الجابري: (التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص:72-73.

[3] - د. محمد عابد الجابري: (التراث ومشكل المنهج)، ص:73-74.

وإذا كان التراث بمعنى الذاكرة الشعورية واللاشعورية التي يخزنها الإنسان العربي المعاصر، فيمكن أن يكون أيضا بمعنى المعرفة الخلفية التي توجه مسار المثقف ذهنيا وثقافيا وحضاريا ومعرفيا ودينيا وفنيا وجماليا لمعرفة الحاضر ، والاستهداء به للتكيف مع الواقع والآخر . وقد نعرف التراث تعريفا عاما وجامعا، فنقول: إنه كل ما تركه الأجداد والآباء من معارف، وآداب، وعلوم، وتقنيات، وفنون، وتجارب دينية وروحية، وممارسات سياسية وقانونية ودستورية وتنظيمية.

وإذا كان عابد الجابري يعرف التراث بأنه هو " الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني"[4]، فإن أحمد العلوي يعرف التراث بأنه" القرآن وكلام محمد صلى الله عليه وسلم لا غير".[5]

ومن المعلوم أن مصطلح التراث، في ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة، مصطلح عام وغامض وفضفاض ومطاط . ومن الصعب الإحاطة به، وتطويقه بشكل دقيق نظرا لتعدد دلالاته ومعانيه ومفاهيمه، واختلافها من مفكر إلى آخر، ومن مبدع إلى آخر. والسبب في ذلك التباين اختلاف المرجعيات الفكرية والذهنية ، وتنوع المشارب الثقافية ، وتعدد المقاربات المرجعية ، وتناقض المنظورات الإيديولوجية. لكن ما يمكن قوله : إن مصطلح التراث لم يطرح في ساحة النقاش الفكري والإبداعي إلا مع صدمة الحداثة ، وتغلغل الاستعمار في العالم العربي الإسلامي، وتفاحش منطق الاستغلال ، وبروز ظاهرة الاستلاب والتغريب ، وتفاقم المسخ الثقافي، فضلا عن ارتباطه بمناقشات المفكرين لجدلية الأصالة والمعاصرة، وظهور إشكالية الأنا والآخر، وطرح مفهوم الهوية والخصوصية الحضارية والثقافية.

---

[4] - محمد عابد الجابري: (التراث ومشكل المنهج)، ص:74.

[5] - أحمد العلوي: (مناقشة مقال عابد الجابري حول التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986، ص:97.

ويعني هذا أن مصطلح التراث لم يوظف إلا في الخطاب الفكري المعاصر. ويذهب الباحث المغربي سعيد بنسعيد إلى أن التراث" يستعمل في خطابنا المعاصر استعمالا نهضويا، ويربط النهضة بالغربة في وعي الذات، وخاصة باعتباره نوعا من ميكانيزمات الدفاع عن الذات، فإن التراث بالنسبة للنهضة ولفكر النهضة وحتى الآن، يلعب دورا إيجابيا..."[6]

وعليه، فالتراث، في مفهومه البسيط والعادي، هو الذاكرة الإنسانية بكل تجلياتها المعرفية، والتقنية، والعلمية، والثقافية، والأدبية، والفنية، والجمالية، سواء أكانت عبارة عن ثقافة شعبية أم ثقافة عالمة أم ثقافة رسمية.

❷بدايات التفكير في التراث

من المعروف أن الإنسان، ولاسيما العربي منه، لا يمكن أن يعيش دون تراثه وذاكرته وثقافته وفنونه وحضارته، وإلا سيحس بالاغتراب الذاتي والمكاني. ناهيك عن شعوره بالنقص والانفصام والعزلة والازدراء والاحتقار.

ويعلم الكل أن الإنسان العربي والمسلم قد عرف تراثا زاخرا بالمنجزات الهائلة في شتى الميادين والمجالات، وصار يضرب به المثل في التقوى والعطاء والعلم والإنجاز والاختراع والابتكار. والسبب في هذا الازدهار الثقافي هو التمسك بالشرع الرباني قرآنا وسنة ، واهتداء بطريقة الأسلاف إلى غاية العصور الوسطى إبان فترة الدولة العباسية. بيد أن المسلمين سرعان ما تقهقروا بسبب انشغالهم بهموم الدنيا، والتخلي عن الآخرة، فانهزموا هزيمة نكراء أمام المغول، فتضعضعوا انكسارا وتخلفا مع استبداد الدولة العثمانية. ولم يستيقظوا من سباتهم إلا مع دوي مدافع

---

[6] - سعيد بنسعيد: (مناقشة مقال عابد الجابري حول التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986، ص:89.

الغرب، ليجدوا أنفسهم منبهرين بتقنيات الحداثة الغربية. فبدأ المفكرون والعلماء والمصلحون والمبدعون يطرحون سؤالا مهما وجوهريا أسال الكثير من الحبر إلى يومنا هذا: لماذا تقدم الغرب، وتأخر المسلمون؟ وللإجابة عن هذا السؤال، طرحت إجابات عديدة ، من خلال رؤى ومنظورات ومناهج مختلفة.

هذا، وقد ترتب على هذا السؤال أن طرحت للنقاش إشكالية الهوية والتبعية، وإشكالية الأصالة والمعاصرة، وجدلية الأنا والآخر، وإشكالية التقدم والتخلف... بل طرحت في المجال السياسي والاقتصادي: إشكالية التفاوت بين دول الشمال ودول الجنوب، وتبعية دول المحيط لدول المركز.

وعليه، فلقد خصص الفكر العربي المعاصر ،منذ القرن التاسع عشر الميلادي، ولاسيما الفلسفي منه، جل نقاشه للإجابة عن هذه الإشكالات العويصة لتبيان الطرائق التي ينبغي التعامل بها مع الغرب من جهة، ومع الموروث العربي الإسلامي والعالمي والإنساني من جهة أخرى. ولقد امتد هذا النقاش إلى الإبداع الأدبي والفني بصفة عامة، والمسرح بصفة خاصة.

الفصل الأول:

توظيف التراث في المسرح العربي

بين الاستنبات و التجريب

بدأ المسرح العربي مساره الفني والجمالي والدرامي باستنبات المسرح الغربي في التربة العربية، منذ القرن التاسع عشر الميلادي، عندما أقدم مارون النقاش على عرض مسرحية (**البخيل**) لموليير في داره بلبنان. وبذلك، عرف المسرح العربي انشداده الدائم والمتواصل إلى العلبة الإيطالية، بتمثل طرائق المسرح الأرسطي، واحترام الوحدات الثلاث، كوحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان. ناهيك عن فصل الممثلين عن الجمهور، والتقيد بنظام الفصول والمشاهد والمناظر، والحفاظ على التصنيف الأرسطي للمسرح إلى تراجيديا وكوميديا، والالتزام بنظرية التطهير القائمة على إثارة الخوف والشفقة في نفوس الجمهور.

بيد أن المسرح العربي قد انتقل إلى مرحلة التجريب والتحديث والتأصيل والتأسيس منذ 1967م، عندما دعا توفيق الحكيم إلى قالب مسرحي جديد، في كتابه(**قالبنا المسرحي**)، ويتمثل ذلك القالب في بعث السامر والمداح والمقلداتي والحكواتي في بناء النصوص الدرامية، وعرضها مشهديا وسينوغرافيا. وفي هذا النطاق، يقول توفيق الحكيم:" فنحن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودونمات...كما في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو:" شعبية الثقافة العليا"، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى..."[7].

إذاً، ما التجريب لغة واصطلاحا؟ وما مقوماته الفنية والجمالية ؟ وما التجريب المسرحي؟ وكيف ظهر التجريب المسرحي في الغرب؟ وكيف انتقل إلى المسرح العربي؟ هذا ما سوف نبرزه في المباحث التالية.

المبحث الأول: مفهـوم التجريب لغة واصطلاحا

من المعروف أن التجريب من فعل جرب يجرب تجربة وتجريبا، وهو فعل رباعي مضعف يفيد زيادة الحدث وتكراره. ويعني التجريب ممارسة التجربة المختبرية أو العملية أو الواقعية أوالحياتية أو العلمية، عبر التعلم بالمحاولة والخطأ والتكرار بغية الوصول إلى الصدق والحقيقة واليقين. ويرتكز التجريب العلمي على تقديم تصورات ذهنية وفكرية، ثم تحويلها

---

[7] - توفيق الحكيم: **قالبنا المسرحي**، مكتبة مصر، طبعة 1988، ص:16-17.

إلى فرضيات وأسئلة وإشكاليات. ثم التجريب عليها بتكرار محاولات عدة بغية استصدار قانون شارح ومفسر ومانع، يتحول إلى نظرية كلية مجردة، يمكن تعميمها كونيا. وبهذا، ينتقل التجريب من الظاهرة المادية الحسية نحو الكلي والمجرد، أو ينتقل من العام إلى الخاص استقراء، واستدلالا، واستقصاء.

أضف إلى ذلك أن التجريب يعني التحول، والتغير، والتقدم، والمغايرة، والاختلاف، والانزياح، والتمرد عن السائد والكائن، أو الانسلاخ عن التقليد نحو التجديد.كما يدل أيضا على التأسيس والتأصيل والتثبيت، والبحث عن طرائق وقوالب وتقنيات جديدة غير معهودة في النماذج والبرديغمات التقليدية المتجاوزة.

المبحث الثاني: مفهوم التجريب المسرحي

يقصد بالتجريب المسرحي البحث عن قالب مسرحي جديد، يغاير القالب الغربي، برفض العلبة الإيطالية، واستهجان فعل الاستنبات والاقتباس والتقليد على حد سواء. وأكثر من هذا فالتجريب هو الثورة على المسرح الأرسطي بكل مقوماته الفنية والجمالية والدرامية، بالانسلاخ عن ثوابت المسرح الغربي المرتبط بالبناية المغلقة، والوحدات الثلاث، مع البحث عن آليات مسرحية جديدة على مستوى الكتابة، والتشخيص، والسينوغرافيا، والإخراج، والاعتماد على فلسفة أو رؤية جديدة في مجال المسرح والدراما.

ومن ثم، يعني التجريب في المسرح العربي التأصيل من جهة، والتأسيس من جهة أخرى. بمعنى أن المسرح العربي لم يجد قالبا مسرحيا يثور عليه، كما فعل المسرح البريختي الذي ثار على المسرح الأرسطي، بل وجد الساحة فارغة .لذا، انطلق في تأسيس الفعل المسرحي العربي اعتمادا على الموروث المتنوع، وضمن رؤية فلسفية جديدة ، تقوم على الجمع بين الأصالة والمعاصرة، والحفاظ على الهوية، وتشغيل التناص الدرامي بمفارقاته ومستنسخاته الحاضرة والغائبة،مع الاستفادة من التقنيات الغربية، وخاصة المسرح الملحمي البريختي بصفة خاصة.

المبحث الثالث: بدايات التجريب المسرحي

بدأ التجريب المسرحي في الغرب مع المدرسة الرومانسية التي ثارت على القالب الأرسطي نظرية وممارسة ورؤية، منذ بداية القرن التاسع عشر الميلادي. ومن مرتكزات الرومانسية ، في المجال الدرامي والمسرحي، حرية الإبداع، و تكسير الوحدات الثلاث (وحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان)؛ والخلط بين الأجناس الأدبية وصهرها في بوتقة واحدة، كالمزج بين التراجيدي والكوميدي، والجمع بين الشخصيات النبيلة والدنيئة، والمؤالفة بين الضحك والبكاء؛ و الجمع بين الرفيع والوضيع، و محاكاة الطبيعة.

وتعد مقدمة كروميل(1829) لڤيكتور هيجو (Victor Hugo) البداية الفعلية لتأسيس المسرح الرومانسي الثائر على المسرح الكلاسكي المرتبط بقواعد أرسطو(Aristote) ، وتعاليم المسرح الروماني.

وينطلق هذا المذهب الرومانسي من فلسفة جان جاك روسو(Rousseaux) الداعية إلى العودة إلى الطبيعة، والثورة على مجتمع المدنية والفساد. كما يدافع هذا المذهب كثيرا عن فن الفرد والشخصية وتشخيص الذات والإيمان بالعاطفة بدل العقل. لذا، تحضر لدى المسرحيين الرومانسيين صور روحانية مجردة تسمو بالإنسان.

ودراميا، فقد استوحى هؤلاء الكتاب آراء شكسبير الدرامية النابعة من الرغبة الأكيدة في الثورة على الوحدات الثلاث المعروفة، وتنويع النغمات، والخلط بين الأجناس.

وتعد مسرحية هرناني(Hernani)(1830) لفكتور هيجو نموذجا رومانسيا تجريبيا، يوضح لنا رؤية هوجو تجاه المذهب الكلاسيكي؛ حيث نجد في هذه المسرحية عقدتين: سياسية وعاطفية، وتقع في مواقع وأمكنة عدة: تارة في ساراغوسا، وتارة في جبال أراغون، وتارة أخرى في إيكس لا شابيل. أي: تقع أحداث المسرحية بين إسبانيا وفرنسا. وتمتد الرواية كذلك عبر شهور عدة.

أما المحاكاة الأرسطية، فهي مهملة في هذه المسرحية التي تعلن - فعلا - بداية المسرح الرومانسي الغربي. و ينطبق هذا التجريب أيضا على مسرحيته (روي بلاس)(1838). بيد أن مسرحيته " بورچراف" (1843) شكلت نهاية المرحلة الرومانسية.

ويعد بريخت أهم مسرحي يخوض التجريب في المسرح الغربي، فقد ثار على المسرح الأرسطي، بتحويل ركح المسرح إلى خشبة نزال وصراع جدلي وسجال، بهدف إشراك الجمهور لاستصدار مواقفه في مجموعة من القضايا الاجتماعية والإنسانية والسياسية. وقد تحول الممثل، في هذا المسرح الجماهيري الشعبي، إلى محام يستعمل الحوار المنطقي الجدلي، مع التسلح بالحجج والأدلة قصد دفع الجمهور الحاضر للإدلاء برأيه بكل صراحة وموضوعية.

وقد رفض بريخت مفهوم التطهير والتقمص الشخصي، واستبدلهما بمفهوم التغيير الجدلي. أي: إن للمسرح وظيفة التثوير وتنوير المجتمع وتحريضه لتغيير أوضاع المجتمع. وقد نصح الممثلين بالابتعاد عن الاندماج في أدوارهم، وأن يكشفوا للجمهور أنهم يمثلون فقط. ويسمى تباعد الممثل عن دوره، في النسق الدرامي البريختي، بالتغريب أوباللاندماج.

ويتسم مسرح بريخت بكونه مسرح سياسية وتسييس، وينطلق فيه من أبعاد إيديولوجية ذات توجهات يسارية وشيوعية. وقد هرب بريخت من الغطرسة النازية سنة 1933 م، فالتجأ إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليتخذها ملاذا له، وفضاء للتجريب المسرحي، وكتابة مجموعة من النصوص الدرامية التي أخرجها بعد عودته إلى بلده الأصلي.

وقد كتب بريخت - فعلا- في المنفى مجموعة من المسرحيات ضد النازية. وعندما انتهت الحرب ، عاد ليستقر بألمانيا الشرقية. وبعد ذلك، أسس مسرحه الملحمي في برلين.

ومن التقنيات التي كان يستخدمها على مستوى الإخراج تكسير الجدار الرابع ، وتعليق اللافتات والشعارات السياسية والثورية، واستعمال الشاشة السينمائية على غرار أستاذه پيسكاتور لنقل مشاهد واقعية وطبيعية حية من المجتمع. ومن هنا، يعد بريخت من أهم رواد المسرح التسجيلي، أو المسرح الوثائقي، إلى جانب پيتر ڤايس وپيسكاتور، ويتجلى هذا واضحا في مسرحيته(عظمة الرايخ الثالث وبؤسه).

ومن المسرحيات التي تؤخذ دليلا على تمرد بريخت عن الدراما التقليدية الأرسطية مسرحية(دائرة الطباشير القوقازية) التي تضم موضوعين : الصراع حول الأرض، ومن هو أحق بملكيتها ؟ هل هو مالكها الحقيقي بالوراثة الذي ترك الأرض بوارا جدباء، أم الفلاح الذي زرعها وشقي في

فلحها وزرعها وتخصيبها وحصدها ؟! وبقي الموضوع الأول بدون حل ليجيب عنه الجزء الثاني. أما الموضوع الثاني، فيتمثل في صراع الأم الحقيقية والمرضعة حول من له الصلاحية في التكفل بالابن وتربيته.لأن الأم الحقيقية أهملت ابنها بسبب اهتمامها بنفسها وزينتها. ناهيك عن تهربها من تحمل المسؤوليات الجسيمة التي تستوجبها تربية الأبناء. أما الحاضنة، فقد أرضعت الطفل وغذته وتحملت مسؤوليته حتى كبر ، وأصبح وسيما جذابا.
وفي الأخير، أرادت الأم استرداده. بيد أن الحاضنة رفضت ذلك، وادعت أنها هي الأم الحقيقية للابن. ورفعت القضية إلى القاضي الذي طالب برسم دائرة بالطباشير، ووضع الطفل في وسط هذه الدائرة، وأمر الأم والحاضنة بجذب الولد بشدة، فمن جذبته بسرعة كان الولد لها. فجذبته الأم بسرعة خاطفة أوشكت أن تقطع يديه، بينما الحاضنة أبت ذلك عطفا على الولد، وإشفاقا عليه، لكي لا تسيء إليه، فحكم القاضي للحاضنة ، وحرم الأم الحقيقية منه؛ لأنها ليست أهلا بتربية الولد ورعايته والتكفل به.
ويتمثل التجديد المسرحي لدى بريخت أنه الدراماتورجي الوحيد الذي ثار جذريا على المسرح الغربي الأرسطي، فأسس مسرحا يسمى بالمسرح اللاأرسطي القائم على التغريب، وتكسير الجدار الرابع، واستعمال السينما في المسرح، والاستعانة بالمسرح الوثائقي التسجيلي.
وبعد ذلك، ظهرت أنواع من التجارب المسرحية المختلفة التي نحت منحى التجريب الفني والجمالي، مثل: تجربة مسرح اللامعقول، وحركة الدادية، ومسرح أنطونان أرطو، والمسرح السريالي، والمسرح الوجودي، والمسرح المعاصر بمختلف اتجاهاته وتياراته ومدارسه ...

أما التجريب في المسرح العربي، فقد بدأ مباشرة بعد هزيمة حزيران سنة 1967م؛إذ انتقل المسرح العربي نحو محطة التأسيس والتأصيل والتنظير، مع مجموعة من النظريات والبيانات والأوراق والاتجاهات والتجارب الإبداعية الداعية إلى مسرح عربي جديد وأصيل ، مرتبط بالهوية العربية ارتباطا وثيقا ، قضية، ورؤية، وتصورا، وإبداعا، وكتابة، ومنهجية، وإخراجا، وتشخيصا، وتأثيثا، ونقدا...

وقد انطلقت هذه النظريات والتصورات التجريبية من البيئة العربية، بغية التأسيس والتأصيل لمسرح عربي حقيقي ، بعيدا عن القالب الأرسطي الذي سيج المسرح الغربي لأمد طويل، من الفترة الإغريقية إلى يومنا هذا. وقد حاول كثير من المسرحيين العرب الرواد استنبات القالب الأرسطي في التربة العربية.

بيد أن هناك مجموعة من الباحثين المسرحيين الآخرين الذين استهجنوا هذا القالب جملة وتفصيلا منذ ستينيات القرن الماضي، فراحوا يقدمون تصورات جديدة حول فن المسرح، نبشا في خاصية التمسرح الدرامي في التراث العربي ، مع البحث عن صيغ جديدة للممثل أو المؤدي. وبالتالي، فهناك مجموعة من النظريات والتصورات الدرامية التي اهتمت بالممثل والسينوغرافيا والكتابة والإخراج تصورا وتقنية ، مثل: مسرح الفرفور ليوسف إدريس، ومسرح المقلداتي لتوفيق الحكيم، ومسرح الكوميديا المرتجلة لعلي الراعي، ومسرح التسييس لسعد الله ونوس، ومسرح السرادق لسعد صالح. علاوة على مسرح الفوانيس، ومسرح الصورة، ومسرح الحكواتي، ومسرح الشوك، والمسرح الاحتفالي، والاحتفالية الجديدة، والمسرح الثالث، ومسرح النقد والشهادة، ومسرح القوال، والمسرح التراثي، والمسرح الفرجوي، ومسرح الفداوي، والمسرح الافتراضي، والنظرية الاستدراكية، ومسرح المرحلة، والمسرح الفردي...

بيد أن أهم اتجاه مارس التجريب بشكل نظري واضح ودقيق هو الاتجاه الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد الذي أردف تصوراته النظرية بفلسفة احتفالية تسمى بالفلسفة العيدية[8].

المبحث الرابع: التأصيل التراثي للمسرح

[8] - عبد الكريم برشيد: **فلسفة التعييد الاحتفالي**، دار توبقال لنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2012م.

يعني التأصيل التجريب والتأسيس لمسرح عربي جديد، يعتمد على الموروث العربي المتنوع، بأشكاله وقوالبه وتقنياته، من أجل تحقيق حداثة مسرحية حقيقية مغايرة للحداثة الغربية التي تعلي من الإنسان الغربي جنسا وعرقا وتفوقا، وتميزه عن باقي النماذج الإنسانية الأخرى التي توجد في الهاش أو المحيط ، وفق منطق المركزية الغربية ومؤسساتها المتعالية.

ومن ثم، فقد عرف المسرح العربي الحديث والمعاصر نوعين من التعامل مع المسرح:

❶استنبات المسرح الغربي في التربة العربية من خلال التقليد و الاقتباس والترجمة والتبيئة العربية: تمصيرا ، وتونسة، ومغربة، وسودنة... كما فعل مارون النقاش مع أول نص مسرحي (البخيل) استلهمه من موليير، وتبع كثير من المبدعين والمخرجين طريقته في الاقتباس والمحاكاة؛
❷تأصيل المسرح العربي، بالجمع بين الأصالة والمعاصرة، أو التوفيق بين قوالب المسرح الغربي والمضمون التراثي.
ويقوم التأصيل على توظيف التراث، واستثماره إما على أساس كونه مادة تراثية تاريخية أو صوفية أو أدبية أو دينية....وإما في شكل موقف إيديولوجي، وإما باعتباره قالبا فنيا لاحتواء المضمون أو الحبكة الدرامية عبر تجلياتها الصراعية والجدلية.

وعليه، يمكن الحديث عن التأصيل في المسرح العربي ضمن أربع محطات أساسية هي:

❶تأصيل المسرح العربي اعتمادا على المضمون التراثي؛

❷تأصيل المسرح العربي ارتكازا على الشكل أو القالب التراثي؛

❸التأصيل التنظري(بيانات وتصورات وورقات نظرية حول أصالة المسرح العربي)؛

❹التأصيل التطبيقي(نصوص وعروض مسرحية تأصيلية مضمونا وقالبا).

وعليه، فقد ظهرت فكرة التأصيل في الساحة الفكرية، بعد هزيمة العرب في حرب حزيران 1967م، مع مجموعة من الكتابات التي تدعو إلى النقد الذاتي، وإعادة النظر في الهوية العربية ، وتحديث الفكر العربي بالتوفيق بين الأصالة (احتواء التراث وغربلته، والأخذ مما هو مفيد) من جهة، والحداثة الغربية (استرفاد ما ينفع العرب لنهوضهم والسير بهم نحو الأمام) من جهة أخرى. ومن هذه الكتابات ما قدمه عبد الله العروي، والطيب تزيني، وحسين مروة، وعبد الكبير الخطيبي، وحسن حنفي، وأنور عبد الملك، ومحمد عمارة، وعابد الجابري، وزكي نجيب محمود، وغالي شكري، وأدونيس، ويوسف الخال....

وعلى الرغم من هذا، فقد ظهرت فكرة التأصيل منذ القرن التاسع عشر موازاة مع وجود المستعمر الأجنبي، وهيمنة الأتراك المستبدين، وانتشار النصوص التغريبية ذات الوظيفة الاستنباتية. والدليل على ذلك النصوص التراثية التي كتبها مارون النقاش نفسه كمسرحية (الحسن المغفل)، ومسرحية أبي خليل القباني (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب). ويقول أستاذي مصطفى رمضاني:" ولقد فطن رواد المسرح العربي منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما فطنوا إلى أن المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كل ثقافة وطنية، لذلك لجأوا إلى البحث عن هويتهم وتميزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم، لأنه يمثل مقومات الأمة واستمرارية تميزها."[9]

إذا، ما هو التراث؟ وماهو التأصيل؟ وكيف تم توظيف التراث في المسرح العربي؟ وضمن أية رؤية فنية وجمالية وثقافية وإيديولجية؟

---

[9] - مصطفى رمضاني: (توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي)، **عالم الفكر**، الكويت، مارس 1987م، ص:80.

إن التراث - حسب عابد الجابري- هو" الموروث الثقافي والفكري والديني والأدبي والفني"[10] .

أما طرائق التعامل مع التراث، فتتخذ عدة صور منهجية:

❶**صورة تقليدية**: ترتكز على التعامل التراثي مع التراث، مثل: العلماء المتخرجين من المعاهد الأصيلة كجامع القرويين بالمغرب، وجامع الأزهر بمصر، وجامع الزيتونة بتونس. ويتسم هذا التعامل بغياب الروح النقدية، وفقدان النظرة التاريخية؛
❷ **صورة استشراقية**: كما يظهر لدى الدارسين الغربيين، أو الدارسين العرب التابعين لهم، فتمتاز هذه الصورة بالاعتماد على إطار المركزية الأوربية، انطلاقا من مناهج فيلولوجية أو تاريخية أو ذاتية. كما تعكس دراسات الباحثين العرب - ذات الرؤى الاستشراقية- التبعية الثقافية والفكرية للغرب. وهذه الصورة تعتمد على الفهم الخارجي لمفهوم التراث.
❸**صورة ماركسية:** تعتمد على المادية التاريخية في تعاملها مع التراث، وهي صورة إيديولوجية لمفهوم التراث، ويمثل هذه النظرة: حسين مروة والطيب تزيني....
❹**صورة بنيوية تكوينية في قراءة التراث**: تستند إلى ثلاث خطوات منهجية أساسية، وهي: الطرح البنيوي الداخلي، والطرح التاريخي، والطرح الإيديولوجي، ويمثل هذه القراءة محمد عابد الجابري[11].
ولكن ثمة قراءات أخرى للتراث كالقراءة السيميائية(عبد الفتاح كليطو)، والقراءة التفكيكية(عبد الله الغذامي)...

وتحمل كل قراءة، في طياتها ،أبعادا إيديولوجية، وتصل إلى حقائق نسبية. وما يقال عن قراءة التراث الفكري بصفة عامة، يمكن قوله عن الإبداع المسرحي. فهناك تعامل درامي تراثي حرفي مع الموروث. وهناك تعامل

---

[10] - محمد عابد الجابري: (التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص:74.
[11] - محمد عابد الجابري: نفسه، ص: 77-87.

درامي إيديولوجي مع التراث. وهناك تعامل درامي تناصي قائم على النقد والتفاعل والحوار.

وبتعبير آخر، هناك ثلاث قراءات في التعامل الدرامي مع التراث:

❶قراءة اجترارية قائمة على المحاكاة والتقليد؛
❷قراءة استلهامية تقوم على الاستفادة والتوظيف الفني.
❸قراءة حوارية قائمة على النقد والتناص والتفاعل البناء.

وإذا كان التراث هو كل ما خلفه أجدادنا في الماضي من إنتاجات زاخرة في مجالات الأدب والدين والفن والتاريخ والفكر والعمارة ، فإن التأصيل هو احتواء التراث، والتشبث بالهوية في مواجهة التغريب والحداثة الغربية التي تبتلع كل مقومات الإنسان العربي، ولاسيما قيمه وأصالته؛ والتشكيك في موروثه الثري باسم المركزية الأوربية والتقدم المادي.

ويعني التأصيل كذلك الجمع بين الجانبين المادي والروحي بصهرهما في بوتقة واحدة متوازنة. وقد يعني التأصيل مد الماضي في الحاضر، والحاضر في الماضي. و قد يدل التأصيل على التجاوز والتقدم وتأسيس الحداثة، بالمحافظة على الأصالة والقيم الروحية الموروثة الصالحة والنافعة. إذاً، فالأصالة" هي الرؤية المعاصرة للتراث، لأننا حين نتعامل مع التراث، لانتعامل معه كمادة خام تنتمي إلى الماضي الذي انتهت وظيفته، وإنما نتعامل معه كمواقف وكحركة مستمرة، تساهم في تطوير البنيات التراثية التي فرضت وجودها انطلاقا من جدلية التأثر والتأثير. وكل تراث لا يؤكد استمراريته في حركة التاريخ لايعتبر أصلا..."[12]

والتأصيل في المسرح هو ضد التجريب والتغريب؛ لأن التجريب هو الاستفادة من طرائق التشخيص الدرامي الغربي، والانفتاح على مدارسه وتقنياته وتياراته السينوغرافية. فلقد استفاد توفيق الحكيم - مثلا- من

[12] - مصطفى رمضاني: (توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي)، ص: 79.

المسرح الغربي، ولاسيما المدرسة الرمزية، كما نجدها لدى إبسن، وبرنارد شو، وموريس مترلنك. وتتجسد هذه الرمزية عند توفيق الحكيم في مسرحياته: (بيجماليون)، و(شهرزاد)، و(أهل الكهف)، و(يا طالع الشجرة). كما كتب الحكيم مجموعة من المسرحيات في ضوء المدرسة الواقعية والفلسفة الاشتراكية كمسرحيتي: (الصفقة) و(الأيدي الناعمة). وقد استوحى كثير من رواد المسرح العربي ، كمارون النقاش، وأبي خليل القباني، وآخرين، طرائق المسرح الكلاسيكي والمسرح الرومانسي أثناء اقتباس مسرحيات كورناي، وراسين، وموليير، ومسرحيات فيكتور هيجو، ولاسيما مسرحية (هرناني).

وعلينا ألا نغض الطرف عن توظيف المسرح العمالي ومسرح اللامعقول من قبل الكثير من رواد الخشبة المسرحية، وخاصة الطيب الصديقي في المغرب الذي عرض ، في بداية مسيرته الفنية والدرامية، نصوصا وأعمالا في إطار قوالب غربية، كتجريب مسرح العبث في(مومو بوخرصة)، متأثرا في ذلك بيونيسكو الذي كتب (أمديه أو كيف نتخلص منه). كما استعار كثير من المخرجين العرب تقنيات المسرح الملحمي البريختي وأفكار غروتوفسكي حول المسرح الفقير و تعليمات ستانيسلافسكي في تدريب الممثل وتأطيره وتوجيهه.

وإذا انتقلنا إلى عملية التأصيل، فلابد من احترام المحطات التي ذكرناها سالفا على النحو التالي:

المطلب الأول: تأصيل المسرح العربي اعتمادا على المضمون التراثي

لقد وظفت كثير من المسرحيات العربية التراث، ولكن في قالب غربي(كلاسيكي، ورمزي، وواقعي، وعبثي، ورومانسي، وسريالي...) ، من أجل الحفاظ على الهوية العربية وأصالتها ، بالنبش في الموروث

الأدبي والتاريخي والديني والصوفي والشعبي والخرافي . علاوة على الموروث الفرعوني واليوناني، كما نجد ذلك عند مارون النقاش الذي استوحي تراث ألف ليلة وليلة في مسرحيته(أبو الحسن المغفل أو هارون الرشيد)، أو عند أبي خليل القباني في مسرحيته (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب)، أو عند الشيخ حسن القسطي الذي استلهم تاريخ فارس في مسرحية(دهاء العقل)، أو لدى بطرس البستاني في مسرحية (داود الملك). أما ناصيف اليازجي، فقد كتب تراجيدية شعرية عربية تحت عنوان(رواية المروءة والوفاء، أو الفرج بعد الضيق) . وكتب كذلك مسرحية أدبية عنوانها(قيس وليلى) سنة 1878م.

ونجد عند أحمد شوقي مجموعة من المسرحيات التراثية، كعنترة، وكليوباترة، وعلي بك الكبير ، وقيس وليلى، وقمبيز...وكتب مصطفى كامل(فتح الأندلس). وكتب عزيز أباظة مجموعة من المسرحيات التراثية، مثل: قيس ولبنى، والعباسة، والناصر، وشجرة الدر، وغروب الأندلس، وشهريار. وألف توفيق الحكيم مسرحيات من الموروث الديني كأهل الكهف، ومن الموروث الشعبي(شهرزاد)، ومن الموروث اليوناني(بيجماليون)، ومن الموروث الفرعوني(إيزيس).

وكتب محمد الكغاط مسرحية أسطورية عنوانها (أساطير معاصرة)... ونكتفي بهذه الأمثلة الدرامية؛ لأن أغلب الريبرتوار العربي في الإبداع والتأليف المسرحي يعتمد على تشغيل التراث بنية ودلالة ورؤية، وتوظيفه مادة تراثية ، أو موقفا إيديولوجيا ، من بداية النهضة العربية إلى يومنا هذا، كأن التراث جزء لا ينفصل عنا. أي: يضمنا ونضمه.

المطلب الثاني: تأصيل المسرح العربي اعتمادا على الشكل أو القالب التراثي

ليس المضمون التراثي كافيا لتأصيل المسرح العربي وتجديده، فلابد من اعتماد قالب عربي أصيل، أو البحث عن شكل يرتبط بالأمة العربية أيما

ارتباط، كتوظيف أشكاله ماقبل المسرحية، والاستعانة بقوالبه الاحتفالية وطقوسه الدينية واللعبية التي تحمل موروثا دراميا أوتشخيصيا قابلا لمعالجته دراميا.

ومن القوالب الدرامية التراثية الأصيلة التي وظفها المسرحيون العرب نجد قالب السامر الذي يتبناه توفيق الحكيم في مسرحيته (الصفقة)، ويوسف إدريس في مسرحية (الفرافير)؛ وقالب الليالي عند ألفرد فرج؛ ومسرح المقهى والسهر عند سعد الله ونوس في مسرحيته(سهرة مع أبي خليل القباني) ؛ وطريقة مجالس التراث أو شكل الديوان الدائري عند قاسم محمد من العراق؛ وفن المقامات عند الطيب الصديقي في(مقامات بديع الزمان الهمذاني) ؛ وفن البساط في مسرحية(أبو حيان التوحيدي) للطيب الصديقي؛ وخيال الظل الذي وظفه عبد الكريم برشيد في مسرحيته(ابن الرومي في مدن الصفيح)؛ والحلقة التي استعملها أحمد الطيب العلج في(القاضي في الحلقة)، و الطيب الصديقي في (ديوان عبد الرحمن المجذوب)، وعبد القادر البدوي في(الحلقة فيها وفيها)؛ و قالب سلطان الطلبة المستعمل في مسرحية الطيب الصديقي التي عرضت سنة 1966م تحت عنوان(سلطان الطلبة)؛ و المسرح الشعبي أو الأوبريت الشعبية في مسرح كاكي بالجزائر؛ ومسرح " القوال" عند الجزائري عبد القادر علولة؛ والقالب التراثي عند التونسي عزالدين المدني...

وقد ساهم كل من محمد مندور، وحسن المنيعي، وسليمان قطاية، ومحمد عزيزة، وعلي عقلة عرسان، ويوسف إدريس، وعبد الفتاح قلعه جي، وعمر محمد الطالب، ومحمد يوسف نجم ، وعباس الجراري، وحسن بحراوي، ورشيد بنشنب، وتمارا الكسندروفنا بوتينتسيفا...في رصد مجموعة من الظواهر الدرامية الشعبية والاحتفالية، باستقراء التراث العربي مشرقا ومغربا، وإعداده على أساس قوالب وأشكال يمكن توظيفها دراميا وتشخيصيا.

المطلب الثالث: التأصيــل النظــري

ساهم كثير من المنظرين العرب في إصدار بيانات وأوراق تنظيرية للمسرح العربي من أجل إعادة تأسيسه على أساس الحداثة والهوية والأصالة.

وهكذا، فقد أصدر توفيق الحكيم سنة 1967م تصورا تأصيليا جديدا للمسرح العربي تحت عنوان(قالبنا المسرحي) الذي يتمثل في بعث المداح والمقلداتي والحكواتي في بناء النصوص الدرامية، وعرضها سينوغرافيا. وفي هذا الصدد، يقول توفيق الحكيم:" فنحن ببعثنا الحاكي والمقلد والمداح وجمعهم معا سنرى أن في استطاعتهم أن يحملوا آثار الأعلام من أسخيلوس وشكسبير وموليير إلى إبسن وتشيخوف حتى بيراندللو ودونمات...كما في استطاعتهم أن يحققوا الأمل الذي طالما تمناه الجميع في كل مكان وهو" شعبية الثقافة العليا"، أو بعبارة أخرى هدم الفاصل بين سواد الشعب وآثار الفن العالمي الكبرى..."[13].

ويعد يوسف إدريس من السباقين إلى التفكير في التأصيل المسرحي من خلال البحث عن قالب مسرحي جديد، بتوظيف السامر في مسرحية(الفرافير) سنة 1964م ، حيث أشرك المتفرجين مع الممثلين في بناء اللعبة المسرحية، في إطار دائري، أو في شكل حلقة سينوغرافية . وقد استلهم الكاتب في مسرحيته خيال الظل، والقراقوز، والأدب الشعبي . وتعد مسرحية (ليالي الحصاد) لمحمد دياب، سنة 1967 م، نموذجا تطبيقيا لتوظيف السامر الريفي. وفي هذا السياق، يقول جلال العشري: "غير أنه إذا كان محمود دياب قد استجاب لذلك التيار العام الذي بدأ يطالب بأشكال جديدة للمسرح، أشكال نابعة من فنوننا الشعبية المرتجلة ومن تقاليدنا المسرحية الفلكلورية، وهي الدعوة التي استجاب لها من قبل: يوسف إدريس، عندما قدم مسرحيته المثيرة" فرافير" بدعوى التعرف

---

[13] - توفيق الحكيم: **قالبنا المسرحي**، مكتبة مصر، طبعة 1988، ص:16-17.

على ملامحنا المسرحية الأصيلة وإيجاد شخصيتنا المستقلة في المسرح. فثمة فارق كبير بين الكاتبين: يوسف إدريس ومحمود دياب، الأول تكلم عن السامر باعتباره الشكل المسرحي البدائي الأول الذي تبلور لدى الغالبية العظمى من جماهير شعبنا في الريف والقرى... أما محمود دياب، فمستفيد استفادة واضحة مما دعا إليه يوسف إدريس، مما أنجزه بالفعل، فقد استطاع في مسرحية" ليالي الحصاد" أن يتجه إلى التعبير الطبيعي المباشر، محافظا على السامر في شكله البدائي الأول..."[14].

ولا ننسى النظرية الاحتفالية التي نظر لها عبد الكريم برشيد، فقد كان هدفها هو إرساء فلسفة للإنسان والكون والوجود. ومن ثم، فالمسرح هو احتفال ولقاء جماهيري بين الممثلين والجمهور. وبالتالي، ترفض هذه النظرية الفضاءات المؤسساتية، وخاصة العلبة الإيطالية ، وتعوضها بفضاءات شعبية مفتوحة كالأسواق والساحات العمومية.

كما يثور المسرح الاحتفالي على قواعد المسرح الأرسطي، مستفيدا من تقنيات التراث العربي القديم، و تقنيات المسرح العالمي. ومن أهم النصوص التطبيقية التي تمثل هذه النظرية مسرحية عبد الكريم برشيد(ابن الرومي في مدن الصفيح) التي وظف فيها برشيد خيال الظل، والمسرح داخل المسرح، و تركيب لوحات متنافرة متعددة الأحداث والأمكنة والأزمنة، مع توظيف التراث الأدبي ومفارقاته الساخرة..

وقد اتخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعا احتفاليا، مثل: جماعة السرادق المصرية بزعامة صالح سعد التي أصدرت بيانها الأول سنة 1983م[15]؛ وجماعة المسرح الحكواتي برئاسة الفنان اللبناني روجيه عساف؛ ومسرح الشوك، وعلى رأسه دريد لحام وعمر حجو، ووظيفته

---

[14] - جلال العشري: **المسرح أبو الفنون**، دار النهضة العربية، ط 1971، ص: 265.
[15] - صالح سعد: **الأنا- الآخر**، عالم المعرفة، الكويت، العدد 274، ط1990،ص:222.

انتقادية توجيهية، ومن الأعمال التي شخصها هذا المسرح مسرحية (حفلة سمر من أجل 5 حزيران) لسعد الله ونوس؛ وفرقة الفوانيس الأردنية ؛ وفرقة البحر الجزائرية التي أسسها قدور النعيمي التي اهتمت بالفرجة القديمة، وتوظيف الحلقة، والخروج إلى الفضاءات المفتوحة كالبحر؛ و فرقة المسرح الجديد بتونس.

وسعى سعد الله ونوس إلى تأسيس مسرح التسييس من خلال مسرحيته(مغامرة رأس المملوك جابر). ويتحدد مسرح التسييس عند سعد الله ونوس " من زاويتين متكاملتين. الأولى فكرية وتعني، أننا نطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع الاقتصادية والسياسية، وأننا نحاول في الوقت نفسه استشفاف أفق تقدمي لحل هذه المشاكل. إذا، بالتسييس أردت أن أمضي خطوة أعمق في تعريف المسرح السياسي. إنه المسرح الذي يحمل مضمونا سياسيا تقدميا. ومن نافل القول: إن الطبقات الفعلية التي تحتاج إلى التسييس هي الطبقات الشعبية لأن الطبقة الحاكمة مسيسة، سواء كانت الحاكمة بمعنى السيطرة على أدوات السلطة أو الحاكمة بمعنى السيطرة على وسائل الإنتاج الاقتصادي في البلد. إن الطبقات التي يتوجه إليها مسرح التسييس هي الطبقات الشعبية التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة كي تظل جاهلة وغير مسيسة. الطبقات التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير. من هنا كان التسييس محاولة لإضفاء خيار تقدمي على المسرح السياسي."[16]

ويضيف الباحث قائلا:" أما الزاوية الثانية في مفهوم التسييس فهي تلك التي تهتم بالجانب الجمالي. إن مسرحا يريد أن يكون سياسيا تقدميا يتجه إلى جمهور محدد في هذا المجتمع، جمهور نحن نعلم سلفا أن وعيه

---

[16] - سعد الله ونوس: **بيانات لمسرح عربي جديد**، دار الفكر الجديد،ط1988،صص:108-109.

مستلب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تزيف، وأن ثقافته الشعبية تسلب ويعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. إن هذا المسرح الذي يواجه مثل هذا الجمهور لابد له من البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبكرة لايوفرها دائما التراث الموجود في المسرح العالمي أو العربي، حتى ولوكان هذا المسرح يحمل مضمونا سياسيا تقدميا."[17]

وسوف نكتفي بهذه الاتجاهات التنظيرية، ونرجئ الأخرى إلى وقت آخر للحديث عن مسرح الارتجال عند علي الراعي ؛ ومسرح النقد والشهادة عند محمد مسكين؛ ومسرح الثالث عند المسكيني الصغير؛ والمسرح الإسلامي كما يطرحه عماد الدين خليل، ونجيب الكيلاني، وجميل حمداوي؛ ومسرح المرحلة عند الحوري الحسين.

المطلب الرابع: التأصيل التطبيقي للنظريات الدرامية العربية

ساهم كثير من المخرجين في تأصيل المسرح العربي عن طريق الإخراج والتأليف والتطبيق الميداني، دون حاجة إلى إصدار كتابات نظرية، كما فعل الطيب الصديقي الذي وظف كثيرا من الظواهر الاحتفالية في مسرحياته العديدة ، مثل:(أبو حيان التوحيدي)، و(ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب)، و(مقامات بديع الزمان الهمذاني)...؛ وألفرد فرج الذي سار على منوال المسرح الارتجالي أو الكوميديا دي لارطي الإيطالية كما عند بيراندللو في مسرحيته (جواز على ورقة طلاق)؛ وممدوح عدوان في مسرحيته(كيف تركت السيف)، و(ليل العبيد)؛ ومحمود دياب في مسرحيته(ليالي الحصاد). دون أن ننسى تطبيقات عز الدين المدني، وعبد القادر علولة، وكاكي الجزائري، وقاسم محمد في(بغداد الجد والهزل) و(مجالس التراث)؛ ويوسف العاني في (المفتاح)؛ علاوة على صلاح القصب وريمون جبارة.

---

[17] - سعد الله ونوس: نفسه،صص: 109.

وخلاصة القول، تلكم - إذاً- نظرة موجزة ومقتضبة إلى تاريخ المسرح العربي منذ القرن التاسع عشر الميلادي إلى يومنا هذا. وتلكم كذلك نظرة إلى إشكالية التأصيل في المسرح العربي الحديث والمعاصر، في مواجهة التغريب والتجريب لتقنيات المسرح الأوربي، بكل تياراته ومدارسه وتصوراته الإخراجية.

وقد توصلنا - بعد هذا كله- إلى أن فعل التأصيل المسرحي العربي قد تعامل مع التراث باعتباره مادة مضمونية من جهة أولى، وعلى أساس أنه قالب شكلي من جهة ثانية، وفي شكل تنظيرات بيانية من جهة ثالثة، وفي شكل تطبيقات تأليفية وإخراجية وسينوغرافية من جهة رابعة.

الفصل الثاني:

توظيف التراث في الاتجاه الاحتفالي

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 الگوال 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.

المبحث الأول: سياق النظريـــة الاحتفاليـــة

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.[18]

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

---

[18] - انظر: مصطفى رمضاني: **قضايا المسرح الاحتفالي**، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1993م، صص:7-32؛ وانظر كتابه الآخر:**مسرح عبد الكريم برشيد: التصور والإنجاز**، مطبعة تريفة، بركان، الطبعة الأولى سنة 2007م.

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، لقد 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، 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، وجحا 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...

المبحث الثاني: 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 ."[19]

* **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"[20].

---

[19] - عبد الكريم برشيد: (بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة)، **مجلة التأسيس**، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، 1987م، ص:14.

[20] - عبد الكريم برشيد: (بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة)، ص:14.

* **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..."[21]

* **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."[22]

* **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 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

---

[21] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:14.

[22] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:14.

تتعدد وتختلف. وذلك، بحسب تعدد واختلاف الحاضرين المشاركين. فالبعض يحسن الغناء...والبعض الآخر يحسن الرقص أو الإيماء."[23]

* **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."[24]

* **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..."[25]

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 والساكن والمتحرك. ومن هنا،

---

[23] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:14-15.
[24] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:15.
[25] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:18.

كان من العبث أن نكون أكثر طبيعية من الطبيعة وأكثر واقعية من الواقع."[26]

* **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."[27]

* **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."[28]

* **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."[29]

* **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

---

[26] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:19.
[27] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:19.
[28] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:20.
[29] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:19..

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."[30]

* **شعار الاحتفالية هو: نحن/ الآن/هنا:** ويعني هذا أن الاحتفالية تركز 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."[31]

* **الاحتفالية تجريب بغية التأسيس والتأصيل:** تهدف الاحتفالية إلى تجريب طرائق جديدة في المسرح، سيما 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

---

[30] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:23.

[31] - عبد الكريم برشيد: **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م، ص:135.

المعروف والشائع بحثا عن المدهش والعجيب. والاندهاش هو بداية العلم، ومنطلق الفن الحقيقي ."[32]

* **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، لذلك أوجدت الجماعة المتجانسة، وذلك عوض الفرقة المجتمعة بالصدفة."[33]

ومن ثم، فقد تأسست جماعة المسرح الاحتفالي بمدينة مراكش في 27 مارس من سنة 1979م، وأصدرت بيانها الأول الذي يتضمن خمس وسبعين نقطة[34]. 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

---

[32] - عبد الكريم برشيد: **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، ص:137.

[33] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:139.

[34] - انظر: محمد عزام: **المسرح المغربي**، منشورات اتحاد كتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:210.

نحييه ونتورط فيه. وبهذا، تختفي ميتافيزيقية المسرح الكلاسيكي، وتختفي لاهويته الكامنة في وجود الغيب المسرحي والجبرية المسرحية."[35]

* **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..."[36]

* **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".[37]

* **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."[38]

* **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

---

[35] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:140.
[36]- عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:141.
[37] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:142.
[38] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:144.

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."[39]

* **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)."[40]

* **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

---

[39] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:145.

[40] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:158-159.

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.."[41]

* **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..."[42]

* **الدعوة إلى إخراج احتفالي**: ينطلق الإخراج الحقيقي من التصور الاحتفالي فكرا وإبداعا ووظيفة،" إن دور 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."[43]

وخير من يمثل الإخراج الاحتفالي - حسب عبد الكريم برشيد- هو الطيب الصديقي الذي أبدع مسرحيات احتفالية حولت الفرجة الدرامية إلى احتفال

---

[41] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:160.
[42] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:160.
[43] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:161.

شعبي جماهيري مفيد وممتع. وفي هذا 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)."[44]

***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."[45]

* **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، نقول: إن الاندماج في المفهوم الأول يتم لفائدة الوهم والماضي، أما في المفهوم الثاني فيتم لحساب الواقع الآتي."[46]

---

[44]- انظر: محمد عزام: **المسرح المغربي**، ص:207.

[45] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:161.

[46] - انظر: محمد عزام: نفسه، ص:225.

* **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 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."[47]

*__تمثل 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، فبريخت يصرح قائلا أن" ماهو جوهري بالنسبة للمسرح الملحمي يتلخص كما

---

[47] - انظر: محمد عزام: نفسه، ص:228.

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"[48]

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 الاحتفالية لمباركة الإله ديونيسوس. 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 ، وتستبدلهما بالاندماج الاحتفالي. و تثور 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.

هذا، 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

---

[48] - بريخت: **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة: جميل نصيف، طبعة عالم المعرفة، بيروت، لبنان، ص:56.

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 [49].

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

ومهما مدحنا عبد الكريم برشيد بكل صدق وإخلاص ، حتى ولو اختلفنا معه في بعض الأفكار والتصورات النظرية، فإننا لانستطيع أن نستوفي حق هذا الرجل الذي أعطى للمسرح العربي الشيء الكثير الكثير . ومازالت نظريته حية باقية تعطي ثمارها اليانعة المتجددة ، وتنبض بالحياة والحركة والتلقائية والعفوية .

المبحث الثالث: مصادر النظرية الاحتفالية

[49] - انظر: عبد الكريم برشيد: **مواقف ومواقف مضادة**، مطبعة تينمل بمراكش، الطبعة الأولى سنة 1993م.

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 أپيا، وجاك كوپوه ، وگوردون گريگ، ومايرهولد. دون أن ننسى أبحاث ألفريد سيمون حول التواصل الاحتفالي، وما كتبه العلماء الأنتروپولوجيون 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...

المبحث الرابع: 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 للمكن. 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..."[50]

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."[51]

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."[52]

والغرض من توظيف التراث في المسرح الاحتفالي ليس هو تفسير العالم، بل هو تغييره عن طريق توعية الجماهير عبر الفرجات الشعبية التي تغرس الوعي الممكن في أذهانهم. أي: يتم توظيف التراث بكل

---

[50] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:20.

[51] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:22.

[52] - انظر: محمد عزام: **المسرح المغربي**، ص:216-217؛

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 والرسوم والحناء والحلي والأساطير والألعاب والاحتفالات والأعياد لا تكتسب قيمتها النهائية إلا بما يمكن أن تصير إليه. أنها مانراه ونحسه ونلمسه.وبذلك، فإنها تختزن داخلها قابلية التشكل والتحول والتغيير لتصبح شيئا يشبهنا ويشبه قضايانا وإحساساتنا الجماعية والفردية."[53]

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؟

---

[53] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:21.

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."[54]

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 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."[55]

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

---

[54] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:21.

[55] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:22.

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."[56]

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 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،

---

[56] - عبد الكريم برشيد: **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985من ص:182-183.

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."[57]

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

المبحث الخامس: آليـات التعامـل مع التـراث

[57] - عبد الكريم برشيد: (التراث في المنظور الاحتفالي)، مجلة الفرقان، المغرب، العدد:64، 2010م، ص:52.

شغل عبد الكريم برشيد في مسرحه الاحتفالي مجموعة من الآليات والتقنيات الفنية والجمالية للتعامل مع التراث كآلية الاندماج،" إننا لا نقول للمثل 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"[58]

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...

وينضاف 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..."[59]، وآلية التضمين والاقتباس كما في هذا الشاهد الشعري:

أنا ابن ذي يزن من فرع ذي يمن ملكت من جد صنعاء إلى عدن[60]

ويشغل آلية القناع كما في هذا الإرشاد المسرحي:" يلقي بالأقنعة للجمهور الوهمي"[61]، وآلية التناص كما في هذا الشاهد النصي:" والفقير فقير أيضا، ويموت معدما، وإن كانت له أموال قارون وكنوز علي بابا وكان له جني

---

[58] - انظر: محمد عزام: **المسرح المغربي**، ص:226.

[59] - عبد الكريم برشيد: **الحكواتي الأخير**، مسرحية، إديسوفت، الدار البيصاء، الطبعة الأولى سنة 2004م، ص:30.

[60] - عبد الكريم برشيد: **الحكواتي الأخير**، ص:30.

[61] - عبد الكريم برشيد: نفسه،ص:46.

عملاق يخرج من المصباح ويقول له: (شبيك لبيك.كل ماتطلب يحضر بين يديك)."[62]

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).

وخلاصة القول: 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. لكن 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، وذلك كله رغبة في تأسيس مسرحي عربي تجريبا وتأصيلا وحداثة.

[62] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:48.

الفصل الثالث:

المسرح التراثي عند عز الدين المديني

يعتبر عز الدين المدني من أهم المبدعين التونسيين الذين مالوا إلى التجريب والحداثة والإبداع والابتكار في مجال المسرح. فقد قدم تصورا مسرحيا نظريا يعتمد على مسرحة التراث، وقراءته من جديد نقدا وحوارا وكتابة من أجل إعادة بنائه من جديد، وأيضا لفهم الواقع الآني والحاضر، وقراءته قراءة تاريخية معاصرة قائمة على التغيير والتثوير والنقد العميق. ولاشك أن عز الدين المدني يقترب في تعامله مع التراث من النظريات الاحتفالية العربية التي أعطت اهتماما كبيرا للاحتفال الذي يجمع بين المتكلم والمتلقي. ومن المعروف أيضا أن عز الدين المدني أعطى الكثير الكثير للمسرح التونسي تأليفا وإخراجا وتنظيرا، فرفع من شأنه وشأوه لكي يتبوأ المكانة التي يستحقها بين المسارح العربية الأخرى.

إذاً، ما التصور النظري الذي يتبناه عز الدين المدني؟ وكيف تعامل مع التراث؟ وما مرجعياته الفكرية والمعرفية في ذلك؟ وما الآليات التي استعملها أثناء محاورة التراث ونقده؟

المبحث الأول: التصـور النظــري

يعد عز الدين المدني من أهم المنظرين العرب الذين انشغلوا بقضية التنظير المسرحي، والاهتمام بهوية المسرح تأسيسا وتجريبا وتأصيلا بغية البحث عن قالب مسرحي عربي. وقد انطلق المدني من ملاحظة هامة تتمثل في أن كثيرا من الدراميين العرب قد استوحوا من الغرب الفن المسرحي، وأخذوا منه التقنيات والفنيات بشكل ساذج ومستلب. بيد أن هناك من الباحثين من حاول أن يقدم مجموعة من التصورات المسرحية الداعية إلى التأصيل، لكن بدون فهم حقيقي للواقع العربي، وبدون قراءة متمعنة وعميقة للتراث، فسقطوا في النظرة الفنية السياحية والفلكلورية والإثنوغرافيا المجانية والسطحية.وفي هذا النطاق، يقول الباحث:" إنه كان خليقا بالعرب المعاصرين ، لما تبنوا الفن المسرحي الغربي، وأعطوه الصدارة في آدابهم وفنونهم، ألا يتبنوا منه إلا النوع فقط، وأن يتركوا جانبا

الفنيات ، والأشكال، والاتجاهات التي رافقت النوع، والتصقت به، وكادت تمتزج بأصوله...وإنه كان ضروريا بالنسبة إليهم أن ينظروا في جوهر المسرح، وأن يمعنوا النظر في أدواته، وأن يتأملوا في اتجاهاته. ولئن شرع البعض منهم- في السنوات الأخيرة الماضية- في تغيير ملامح المسرح في العالم العربي ، بإدخال فنية المداح والحلقة ، أو باستعمال فنية الكراكوز، أو بتحوير التركيب الدرامي شيئا ما، على نمط المقامات مثلا،فإنهم مازالوا لم يتعمقوا التعمق الكافي في المجتمع العربي: كالمجتمع التونسي أو المجتمع الجزائري، الذي هو ليس إلا تضاريس لحضارة ألفية لها خصائصها ، ومميزاتها، وأصباغها، ونظرتها، وباختصار علاماتها الحضارية التي لا تزال في أشد الحاجة القصوى إلى سبر مجهولها ، وموؤودها، واقتفاء آثار ثوريتها، ومتابعة منعرجات صعودها وهبوطها.

وإنه لا يكفي بالنسبة إلى رجل المسرح – سواء كان مؤلفا أو مخرجا- أن يستعمل المداح مثلا في عمله المسرحي حتى يكون عمله هذا عربي المشاغل والإطار، تونسي الواقع والآمال، شعبي المشاكل والمطامح، طلائعي النزعة والشكل والإخراج، فلأن المداح أو الكاركوز أو إسماعيل باشا ليس إلا ظاهرة فولكلورية ذات أصباغ زاهية يرتاح إليها الصبي، وينتعش بها الشيخ، وتزهو في عين الزائر، كفولكلورية الأماكن السياحية..لم تأخذ من العلامات الحضارية إلا بعض القشور.

ونقصد بهذا كله أنه يجب التعمق في التفكير العربي، والتشبع به، والوقوف على خصائصه، والرسوب في أغواره، وتفهم رقائق مداركه..."[63]

وبالتالي، ليس المدني من الباحثين والدارسين الذين ينكرون وجود المسرح لدى العرب، بل يثبت، بشكل قطعي وحاسم، وجود كتابة درامية في التراث العربي الإسلامي. كما يبدو ذلك جليا في كتب التاريخ،

---

[63] - عز الدين المدني: **مسرح الزنج وثورة صاحب الحمار**، ص:24-25.

والمقامات، ورسالة الغفران، وكتب الآداب والمعارف والفنون. وفي هذا، يقول:" فعلا لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين أن لايتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع، لأنهم بتقليدهم الفنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوروبية، في حين أن الشرق القديم قد عرفه حق المعرفة بتقنيات، وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح الغربي وأشكاله."[64]

علاوة على ذلك، يشير عز الدين المدني إلى أن المسرحيين المحدثين والمعاصرين انساقوا وراء المسرح الغربي، ولم يهتموا بعنصرين ضروريين ومتكاملين هما: التراث والنزعة الشعبية ذات الطابع الواقعي. وفي هذا السياق، يقول المدني :" ابتعد رجال المسرح العرب شططا عن اهتمامات الشعب، وعن شواغل الإنسان التونسي مثلا، وعن قضايا المجتمع في بلادهم لأنهم لم يقيموا أي اعتبار للتراث الذي يحتفظ به الشعب في صدره، والذي يصونه الإنسان العربي في حافظته.فصار المسرح في البلاد العربية- إلا ماقل وندر منه- إما ضربا من التلهية وإما عنوان المفارقة على الرغم من أن هذا المسرح مكتوب بالعربية..."[65]

هذا، وقد سعى المدني جادا في البداية للتوفيق بين الكتابة النصية التراثية العربية والقالب الغربي. وقد دفعه تفكيره في قضايا المسرح - شكلا ومضمونا- إلى طرح تصور نظري جديد ، يسمى في منظورنا بالمسرح التراثي . وهو قريب من التصور الاحتفالي كما عند عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي. ويقترن هذا التصور النظري بالتراث اقترانا جدليا، فلا يمكن أن نفصل التراث عن أعمال المدني، فقد كتبت جلها بطريقة تراثية، وتشتغل على آليات ومقومات تراثية . وفي هذا، يقول الباحث المغربي محمد الكغاط:" وإذا كان نص المدني يلتقي مع بعض تقنيات الكتابة

---

[64] - عز الدين المدني: نفسه، ص:26.

[65] - عز الدين المدني: نفسه، ص:26-27.

المسرحية الغربية، شأنه في ذلك شأن كل نصوص رواد البحث عن قالب مسرحي عربي، فهذا يعود إلى ما أسميناه بالعناصر الثابتة في فن المسرح، كما أن النص، مهما اجتهد فيه صاحبه، لا يعدو أن يكون صيغة مسرحية مقترحة تتبلور على يد المخرج وأثناء العرض المسرحي.

أما في مجال المسرح، فقد قاده هذا الاعتقاد إلى اقتراح مشروع مسرحي عربي يستلهم بعض الأشكال الواردة في الكتابة القديمة، ويجعل المتفرج في علاقة مباشرة مع الأحداث الممسرحة دون اضطراره إلى العودة لمواصفات المسرح في شكله الإيطالي"[66].

علاوة على ذلك، ينظر عز الدين المدني إلى المسرح من خلال رؤية تراثية احتفالية عيدية متميزة، تقوم على الحفل، والتجمع، والاحتشاد، والمشاركة الوجدانية والذهنية والحركية بغية عرض فرجة مسرحية احتفالية ممتعة ومفيدة تثير الجمهور الحاضر. وتقترب هذه الرؤية النظرية كثيرا من رؤية عبد الكريم برشيد . وتمتح أيضا مقوماتها التطبيقية من الممارسات الميزانسينية للطيب الصديقي ، حيث يقول عز الدين المدني في مقدمة مسرحية(**ديوان الزنج**):" هذا الديوان المسرحي يريده المؤلف ، والمخرج ، والممثلون، والممثلات والفنيون أن يكون **حفلة فنية جماهيرية** بما في كلمة حفلة من دلالات شتى:

- في اللغة، وهي التجمع والاحتشاد.

- في النفس وهي الإمتاع الذي يوقظ الحواس.

- في الاجتماع وهي المشاركة بالمشاعر حينا وبالفكر حينا. وربما بالجسم أحيانا.

---

66 - محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته**، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1996م.ص:145.

- في الفكر وهي الجدال والسجال بين القوى المتناقضة، والمتعارضة والتي يعدو بعضها على بعض إلى بلوغ التركيب.

- في الفن المسرحي وهي الخلق الجماعي المتضافر الرفيع الذي يتوجه الانسجام الفني في كل جزئية من جزئياته."[67]

ويتبين لنا أن عز الدين المدني كاتب ومخرج مسرحي احتفالي وتراثي بامتياز، يعطي للاحتفال دورا كبيرا في خلق متعة العرض المسرحي، فيركز على ضرورة الجمع بين الملقي والمتلقي في حفلة فنية، ينصهر فيها الجميع ضمن مسرح شامل. وفي هذا الإطار، يقول الباحث المغربي مصطفى رمضاني:" وبعد استقرائنا لنصوص عز الدين المدني المسرحية، وجدنا أنه يطبق بذكاء دعوته إلى مسرح عربي احتفالي. فقد جمع إلى جانب تلك الخصائص الفنية التراثية، خصائص من المسرح الغربي الشعبي نحو التغريب وشعبية الفرجة المسرحية، والتباعد، والمسرح داخل المسرح، تقنيات شعبية أخرى من المسرح الشرقي." [68]

ويعني هذا أن الاحتفالية عند عز الدين المدني تعتمد على مجموعة من الخاصيات المشتركة مع الاحتفاليين العرب، ومنها الخاصيات التالية: الاحتفال، والمشاركة الجماعية، والشعبية، والواقعية، وتوظيف التراث، وتكسير الجدار الرابع، والاستطراد، والاستخراج، وخاصية التقعير والتمسرح...

المبحث الثاني: المرجعيــات النظريــة

ينبني تصور عز الدين المدني، في بناء نظريته المسرحية الجديدة القائمة على مسرحة التراث، على مجموعة من الخلفيات المعرفية والفكرية والإيديولوجية، ويمكن حصرها في المرجعيات التالية:

---

[67]- عز الدين المدني: نفسه، ص:21.

[68] - مصطفى رمضاني: **الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي**، ص:324.

* الاعتماد على الاحتفالية العربية والمغربية على حد سواء؛

* تمثل التجربة الإخراجية عند الطيب الصديقي في تعامله مع التراث؛

* الاستفادة من التراث العربي الإسلامي؛

* الانفتاح على المسرح الغربي القديم والحديث والمعاصر؛

* استدعاء النظرية البريخيتية من خلال توظيف خاصية التغريب والتباعد؛

* استلهام النظرية الميتامسرحية القائمة على التقعير والارتجال والتمسرح وفضح اللعبة المسرحية؛

*التأثر بالمسرح الشرقي؛

* الانطلاق من تصورات الإخراج المعاصر كدعوات بيتر بروك، وكوردون كريك، وأنطونان أرطو، وغيرهم...

هذه هي باختصار أهم الخلفيات النظرية والمرجعية التي اعتمد عليها عز الدين المدني في كتابة مؤلفاته المسرحية ، وإخراج نصوصه الإبداعية.

المبحث الثالث: موقـف عزالدين المـدني من التـراث

نشر الكاتب المسرحي التونسي عز الدين المدني، في (**مجلة الحياة الثقافية**) بتونس سنة 1978م، مقالا نظريا بعنوان(**نحو كتابة مسرحية عربية حديثة**)[69]، يدافع فيه عن نظرية مسرحية عربية جديدة، تقوم على تشغيل التراث بطريقة إبداعية هادفة، قوامها التجديد والانزياح والتثوير، وتحقيق الحداثة الحقيقية. ولا يقتصر هذا التراث على ماهو عربي فقط، بل كان المدني يعود إلى التراث اليوناني لإعادة كتابته من جديد ،

[69] - عز الدين المدني: (**نحو كتابة مسرحية عربية حديثة**)، **مجلة الحياة الثقافية**، تونس، عدد خاص بالمسرح، العدد:4، سنة 1978م،صص:4-5.

بالتحوير الدراماتورجي والتفاعل الحواري. ومن ثم، يتنوع عنده المقتبس التراثي من تراث أسطوري(**مسرحية الفرس**) لأسخيلوس، وتراث عربي تاريخي وأدبي ، وتراث عالمي إنساني. وذلك كله من أجل تأسيس مسرحي عربي وتأصيله، كما يصرح بذلك في كثيرا من كتاباته وحواراته وعروضه المسرحية:" لقد كان خليقا بالعرب المعاصرين ألا يتبنوا من الفن المسرحي إلا النوع وحسب، لأنهم بتقليدهم التقنيات الغربية، ومجاراتهم الأشكال الفرنسية مثلا، قد جعلوا من الفن المسرحي فنا مقصورا على الحضارة الأوربية، في حين أن الشرق القديم قد عرف حق المعرفة بتقنيات وأشكال أخرى لا تماثل تقنيات المسرح العربي المعاصر..."[70]

ويعني هذا أن عز المدني قد تنبه إلى ظاهرة لافتة للانتباه ، وهي أن كثيرا من الدراميين العرب الذين يدعون إلى تأسيس المسرح العربي وتأصيله، مازالوا متشبثين بالقالب الأرسطي بناء وتحبيكا وتفضية، مرتبطين أيما ارتباط بالتقنيات المسرحية والإخراجية الغربية في أثناء التوظيف الدرامي والاشتغال الميزانسيني. ومن هنا، يدعو عز الدين المدني إلى مسرح عربي أصيل مضمونا وقالبا وتقنية، بالاستفادة من الكتابات العربية التراثية، سواء أكانت تاريخية أم أدبية أم صوفية. وهذا ما يثبته الطيب الصديقي أيضا حينما يصرح أن العرب قد عرفوا المسرح، والدليل على ذلك المقامات التي تحمل في طياتها عناصر درامية هامة:" وبما أن هنالك في الشرق والغرب من يقول ليس لدى العرب مسرح في حين أنه كان لدى العرب مسرح دائما، وإن لم يكن لديهم رجالات مسرحيون. والمقامات بالنسبة إلي سواء للهمذاني أو للحريري كلها مسرحيات، أشكال مسرحية مضبوطة مائة بالمائة، وأنا أحاول ما أمكنني داخل هذه الأعمال أن أجد مرة ثانية أشكالا جديدة للمسرح العربي لا ارتباط لها بالأشكال

---

[70] - نقلا عن عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:21.

المعروفة في الغرب. أنا مقتنع من حيث الأشكال أن عندنا مسرحا عربيا أصيلا لا يمت بصلة إلى المسارح الأخرى"[71].

وإضافة إلى ذلك، لا يدعو المدني إلى تقديس التراث وتمجيده، بل يحث على التعامل مع التراث باعتباره قيما، ومواقف، وأفكارا، وأشكالا . ثم، يدعو إلى نقدها وغربلتها وتبيان زيفها وهرائها، وتمييز الغث من السمين، كما فعل في مسرحية(**ديوان الزنج)** التي استخدم فيها آلية التحوير والمعاصرة والتثوير والتغيير.وفي هذا، يقول:" ونحن حينما نعود إلى التراث العربي الإسلامي، وخصوصا إلى فنياته الجمالية، لا نريد بذلك أن نستدل على صحة مفهوم الأصالة المزعوم، وأن نقدس هذا التراث أكثر مما يطيق من التقديس، وأن نجعله بالتالي صالحا لكل زمان ومكان، وإنما نعتبره مجموعة من القيم، والأفكار، والأشكال مازالت في حاجة أكيدة إلى التقصي، لاسيما أنها لم تحظ بالدرس في معظمها، وإنها قد أصيبت بداء التأويل الزائغ، وإنها دفنت بنظرة الإعجاب، والقداسة والتقليد...كما نعد هذه المجموعة من الأشياء جدلية مع حاضرنا ومستقبلنا رغم أن خيط الزمان قد انقطع لأسباب يعرفها العام والخاص مدة قرون طويلة.

ومتى أدركنا هذا الكلام حق الإدراك، فإننا سنمسك حتما عن تقليد ما نجم مكتملا من التراث- سواء كان عروضا شعريا أو صيغا صرفية أو أجهزة فلسفية أو أشكالا معمارية- وسنعمل حتما على تطويرها ، وتعصيرها، وتثويرها حتى يربط من جديد خيط التاريخية بينها وبيننا بصفة حركية متفاعلة دائما."[72]

وهكذا، لايعتمد عز الدين المدني على آلية المعاصرة من أجل خلق التراث، واستدعائه من جديد، بل يستحضر التراث بتقنياته السردية من

---

[71] - أحمد محمد عطية: (نحو تأصيل المسرح العربي)، **مجلة قضايا عربية**، لبنان، العدد:12، السنة 7، 1980م، ص:13.

[72] - عز الدين المدني: نفسه، ص:25-26.

أجل تأصيل المسرح العربي وتأسيسه. ويعني هذا أنه يجرب التقنيات والوسائل الموظفة في الكتابة التراثية من أجل استعمالها وتشغيلها في نصوصه وعروضه المسرحية. بل يطالب عز الدين المدني الدراميين العرب أن تكون لديهم نصوصهم المسرحية التي تميزهم. كما ينبغي أن تكون لديهم تقنياتهم المسرحية الخاصة بهم .وفي هذا الصدد، يقول: " اهتم عز الدين المدني، وهو يبحث عن كتابة مسرحية حديثة، بالتراث العربي، ليس باعتباره نصوصا قديمة يمكن إحياؤها بتقنيات معاصرة، ولكن باعتبارها نصوصا تحمل معها تقنياتها الخاصة بها. وهذه التقنيات تصبح بدورها مجال بحث وتطوير، ومن خلال هذه العملية يمكن الوصول إلى النص المسرحي العربي دون أن نعتمد اعتمادا كليا على ما نسميه بالتقنية الغربية.وإذا كان للعرب نصوصهم، وتقنيتهم في كتابتها، فماذا يمنع من أن يكون لهم نصهم المسرحي المتميز؟"[73]

وفي الأخير، يرى عز الدين المدني أنه من الضروري التعامل مع التراث المسرحي في ضوء الرؤية الواقعية الجدلية الشعبية، وأن يكون هناك تواصل حميم بين التراث المسرحي والجمهور شكلا ومضمونا ولغة وتعبيرا وحوارا. وفي هذا، يقول المدني:" ورب مسرحية تونسية عربية تتحدث عن بلادنا، وعن شعبنا وعن قضايانا، وعن مطامحنا، لا تقاسمنا خبزنا ولا ملحنا، ولا تراوح أنفاسنا، ولا تتسلل إلى كنه سلوكنا،، ولا تستجيب لرغائبنا، ولا ترقباتنا- البادية منها والملتبسة- لأن المؤلف أو المخرج لم يستطع تطويع الأداة التي بين يديه، ولم يقدر بالتالي على ربط ذلك الخيط الخفي السري الشفاف بين تعبيره الفني والجمهور الذي يتحمل ذلك التراث في صدره، ويصونه في حافظته، ويضطلع بشواغل اليوم المرهقة، ويحلم بالآمال العريضة، ولم يكن في وسعه أن يلائم عمله الفني مع تلك النظرة الشاملة إلى الكون التي اكتسبها الإنسان العربي. فيظل عمله هذا معوجا بين يديه، وكأنه من إنتاج مؤلف أجنبي يكتب باللغة

[73] - محمد الكغاط: نفسه، ص:141-142.

العربية رغم أن حوارها عربي كما قلت آنفا، وديكورها " باب سويقة " ,أشخاصها عرب أسماؤهم: محمد وأحمد وصالح...

فلهذا كله، يتجاوز الفن المسرحي في كثير من الأحيان اللغة، والمضمون..."[74]

وهكذا، نستشف أن رؤية عز الدين المدني المسرحية رؤية تراثية احتفالية بامتياز، تجمع بين التنظير والتأليف والإخراج، وتنطلق من خاصية التأسيس والتأصيل اعتمادا على توظيف تقنيات الكتابة التراثية بشكل متعدد ومتنوع.

المبحث الرابع: أنواع التراث في مسرح عز الدين المدني

يتكئ عز الدين المدني على عدة مصادر متنوعة وثرية في كتابة مسرحياته، وتقديم عروضه الميزانسينية. فهو ينفتح على التراث الإنساني والعالمي. كما ينفتح على التراث اليوناني والغربي . كما يقترن مسرحه، بالخصوص، بالتراث العربي الإسلامي توظيفا ، وتشغيلا، ومعالجة، وحوارا، ومناصا، وإعادة كتابة . وهكذا، لم " تقتصر تجربة المدني على التراث العربي، إذ رأيناه يعود إلى التراث اليوناني، وإلى مسرحية " **الفرس**" لأسخيلوس، هذه المسرحية التي مهدت السبيل أمام من جاء بعد مؤلفها ليخرج عن قاعدة الكتابة انطلاقا من الأسطورة، ذلك أن" **الفرس**" تقوم على حدث عاصره المؤلف اليوناني، وشارك في أهم أطواره، غير أن المدني لا يعتبر عمله اقتباسا، مهما كان نوع هذا الاقتباس، وإنما يعده بمثابة إعادة للكتابة، هدفها تقريب هذه المسرحية من حساسية جمهور اليوم وأذواقه وأفهامه، كما أنها وسيلة لإنقاذ الآثار الأدبية والفنية،

[74] - عز الدين المدني: نفسه، ص:27.

وإسعافها بالحداثة، وهي فوق كل ذلك منافسة يدخلها المدني ولو كانت مع أول كاتب درامي عرفه تاريخ المسرح"[75].

ومن هنا، فاطلاع المدني على التراث المسرحي الكوني والإنساني والعربي الإسلامي كان من أجل التجريب والتحديث بغية الوصول إلى محطة التأصيل والتأسيس." وهكذا،تعامل المدني، وهو يقوم بتحديث الكتابة المسرحية، مع نصوص من التراث التاريخي والأدبي والشعبي دون أي إحساس بمركب النقص تجاه النص أو القالب الغربي، ودون أن يضع مخططا أو تصورا لقالب يريد أن يحققه، فكما كان العرب القدماء يكتبون النص المسرحي القديم، فإنه بدوره يكتب النص المسرحي الحديث، ذلك أن النص المسرحي، وكل نص هو شبكات، هو أجهزة، هو أنظمة، هو هياكل، هو قنوات، أو هو كل ما تريد من هذه المعاني، لكن مادته من ذاته، وعليه أن يكون ملائما لعصره"[76].

ويعني هذا أن المدني استفاد الكثير من المسرح الغربي، واستوعبه جيدا دون السقوط في دوامة الانبهار والتقليد والاجترار." ويمكن القول أيضا : إن عز الدين المدني وسعد الله ونوس وروجي عساف " تأثروا بمنجزات الآخر لكنهم رفضوا الاستلاب".[77]

وعلى مستوى التعامل مع التراث العربي ، فقد وظف المدني مجموعة من المصادر السردية والأدبية والمعرفية والفنية، كالحلقة ، والمداح، والحكي، والسرد، والتاريخ، والشعر، وألف ليلة وليلة، وأدب المقامات، والراوي، والسامر. وقد تعامل كذلك مع مجموعة من النصوص الشعرية والنثرية: النص الصوفي، والنص التاريخي، والنص الرحلي، والميتامسرح، والنص الأدبي، وأدب الرسائل، والتراث العروضي...وفي هذا الصدد،

---

[75] - محمد الكغاط: نفسه، ص:142.

[76] - محمد الكغاط: نفسه، ص:140.

[77] - عادل قرشولي: (الأطروحات العصية في المشاريع المسرحية): ملاحظات على المنطلقات)، **مجلة فضاءات مسرحية**،تونس، العدد5-6، السنة الثانية، 1986م، ص:15.

يرى عبد الكريم برشيد أن عز الدين المدني من أكثر الكتاب التونسيين تعاملا مع التراث بمفهومه الإيجابي التأسيسي والتأصيلي:" وفي المسرح التونسي لم يكتف عز الدين المدني بعملية التأليف المشترك بين المؤلف والمخرج، أو باستخدام المداح، أو مسرح الحلقة، أو التركيب الدرامي على نمط المقامات بحيث يصبح العرض مزيجا من فن التمثيل وفن الرواية، بل استغل تقاليد المسرح الأخرى من فنون الأراجوز والمقلد والبهلوان والمهرج والفواصل التمثيلية الشعبية.

في كل هذه المحاولات نجد العودة إلى الشخصيات والمواقف التي تميز الفنون الشعبية في عروض البهلوانات والأراجوزات والمقلدين والحكواتية، كما نجد العودة إلى منابع التراث في القصص الشعبي والمقامات وألف ليلة وليلة، وإلى شكل السامر الشعبي الذي يتحقق إما في مسرح حلقة مفتوح أو حتى داخل المسرح التقليدي."[78]

وقد تعامل عز الدين المدني مع مجموعة من الكتابات التاريخية التراثية من خلال رؤية تاريخية نقدية معاصرة، مع الحفاظ على تقنياتها الفنية والجمالية." وإذا كانت هذه الأعمال تستلهم التاريخ القديم، فإنها تضع المتفرج في مواجهة مع هذا التاريخ الذي تأخذ معالجته طابعا علميا يرمي إلى ربط الماضي بالحاضر من أجل تأسيس رؤية مستقبلية.لذلك، نرى المدني قد عبر من قبل عن هذا الاتجاه الحداثي في كتابه" الأدب التجريبي" الذي ينطوي على آراء ومفاهيم بناءة ترمي في معظمها إلى تطوير عملية الكتابة الأدبية والفنية عن طريق الاستفادة لا من الأجانب فحسب، بل ومن الخصائص الجمالية الكامنة في كتب العرب القدامى، وكذا عن طريق إحياء تقنيات السرد والحوار العربيين، وإنقاذ ماهو صالح

[78] - عبد الكريم برشيد:نفسه ، ص:29-30.

في التراث، والتسلح بوعي تاريخي يراعي أسس العصرنة والتطور الحضاري"[79]

وهذه الرؤية المعاصرة في التعامل مع التراث، وربط الماضي بالحاضر، بقراءة الموروث قراءة متأنية عميقة، يركز عليها الناقد المصري علي الراعي كثيرا في قولته التالية:" إن ما يفعله المدني في مسرحياته:" ثورة صاحب الحمار"(1971)، و" رحلة الحلاج"(1973)، و" ديوان الزنج" (1974)، و" الغفران"(1976)، و" مولاي السلطان الحسن الحفضي"(1977) هو في أساسه ما يفعله كل كاتب مسرحي ذكي الفؤاد، صافي البصيرة حين ينظر إلى التاريخ نظرة عميقة، فينفي منه الأجزاء الميتة، ويستبقي الأجزاء الحية، وينظر إلى هذه نظرة عصية، يربط الماضي بمعاناة الحاضر عن طريق تأكيد نقاط الالتقاء المشتركة".[80]

ويعني هذا كله أن عزالدين المدني طوع التراث الإنساني لخدمة المسرح التونسي بصفة خاصة، وخدمة المسرح العربي بصفة عامة. والهدف من ذلك كله هو تأسيس مسرح عربي جديد، بقالب درامي جديد، وبروح وأنفاس جديدة.

المبحث الخامس: آليـات التعامـل مع التـراث

وظف عز الدين المدني مجموعة من الآليات المسرحية في تعامله مع التراث، كآلية **المفارقة** التي تكمن في استخدام عناوين غريبة ومتناقضة في مجال المسرح، كالجمع بين الشعر والتاريخ في مسرحية(**ديوان الزنج**)، والجمع بين الرحلة والمسرح كما في مسرحية (**رحلة مسرحية**)، والجمع بين الرسالة والمسرحية في نصه الدرامي (**رسالة مسرحية**)، والجمع بين المسرح والعروض كما في مسرحية(**على البحر الوافر**).

---

[79] - حسن المنيعي: **هنا المسرح العربي ، هنا تجلياته**، منشورات السفير، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م، ص:23.

[80] - علي الراعي:نفسه، ص:450.

وهذه الطريقة معروفة في كتب التراث التي كانت تتعدد فيها الموضوعات، وتتنوع فيها الرسائل والفصول والأبواب. ومن هنا، فالمدني يشغل عناوين تراثية مفارقة ومثيرة ومحيرة تربك أفق انتظار القارئ.

هذا، ويوظف المدني **آلية الاستطراد**. وتقوم على تناول مجموعة من المواضيع داخل مسرحية واحدة؛ حيث ينتقل الكاتب من موضوع محوري بارز ، لينتقل - بعد ذلك- إلى محاور أخرى مكملة ومعضدة دراميا. كما كان يفعل الجاحظ في كتاباته كالحيوان والبيان والتبيين مثلا، حيث كان ينتقل من الشعر إلى النثر، ومن الجد إلى الهزل، ضاربا الأمثال، ذاكرا العبر، جامعا بين الكلام والأغراض والملح والطرائف... والمقصود من الاستطراد عند المدني هو استخدام أركاح متعددة لإخراج المسرحية، مع الحفاظ على الاندماج الموجود بين المتكلم والمتلقي قدر الإمكان.

ومن المعلوم أن المدني قد سبق أن وظف هذه التقنية السردية التراثية في مسرحية(**الحمال والبنات).** بيد أن تقنية الاستطراد تعد عيبا فاحشا في النثر العربي القديم وبلاغته بسبب التداخل في الأغراض، والتراكب في الأحاديث ، وإلقاء الكلام على عواهنه، وتكديسه على بعضه البعض[81].

لكن المدني حول الاستطراد إلى آلية درامية إيجابية لجذب المتفرج فنيا وجماليا، وإثارته ذهنيا ووجدانيا وحركيا. وفي هذا الصدد، يقول عز الدين المدني:" لقد سبق للمؤلف أن استعمل في أثر أدبي عنوانه: " **الجمال والبنات**" بعض الخصائص الجمالية التي وردت في الكتب الأدبية العربية القديمة، كـ" الأغاني " لأبي الفرج الأصفهاني، و" الإمتاع والمؤانسة" لأبي حيان التوحيدي، و"كليلة ودمنة" لابن المقفع، و" التوابع والزوابع "

[81] - عز الدين المدني: نفسه، ص:28.

لابن شهيد الأندلسي... وهو يعيد استعمال هذه الخصائص بأكثر دقة في هذا الديوان المسرحي.[82]"

و كان المدني يحب كثيرا خاصية الاستطراد كما في كتاب (**العقد الفريد**) لابن عبد ربه؛ لأن صاحبه" استطاع أن ينتقل بكل يسر من الأدب إلى السياسة، ومن السياسة إلى الفقه، ومن الفقه إلى الطعام، ومن الطعام إلى الحيوان، ومن الحيوان إلى النوادر، ومن النوادر إلى أجناس البشر، ومن أجناس البشر إلى المصوغ، ومن المصوغ إلى النبات، ومن النبات إلى المعمار، ومن المعمار إلى الكلام، ومن الكلام إلى التاريخ، ومن التاريخ إلى الرحلات...ثم يقال تشويش، ثم يقال فوضى، ثم يقال خلط!!!"

هذا، وإن تقنية الاستطراد آلية مسرحية جديدة ومبتكرة من قبل عز الدين المدني من أجل تأصيل المسرح العربي شكلا ودلالة ووظيفة، ويعرفها بقوله: " والاستطراد عندي هو ذاك في خطوطه العريضة ، وفي مستوياته التي ذكرتها والتي لم أذكرها، حيث تكون كل جزئية ترتبط بسائر الجزئيات المكونة له، وتتفاعل معها، بلا اعتباط، ولا عفو، ولا خلط، وإنما عمدا وقصدا، من أجل استحواذ على الواقع المتشعب من معظم أوجهه.

لذلك اقترحت في بداية هذا البيان أن تكون أركاح هذا الديوان المسرحي متعددة، ومختلفة المستويات حتى تلائم ما جاء فيه من عمل درامي."[83]

وقد مكنه الاستطراد من" تركيب العمل الدرامي تركيبا مرنا، حركيا، متفاعلا جدا، بل جدليا، وأعانه في الانصراف أو يكاد عن فنيات المسرح الغربي- الكلاسيكي منه والحديث الطلائعي- ودفعه بفضل ذلك كله إلى الاقتراب أكثر فأكثر من الأرضية الذهنية، إن لم يقم عليها عمدا، لاسيما في الماضي الحضاري، وبالتالي، في الواقع الشعبي الحالي، ليكون في

---

[82] - عز الدين المدني:نفسه، ص:23.

[83] - عز الدين المدني: نفسه، ص:24.

نهاية المطاف الضمير النابض للمستقبل، كما ينصهر فيها جميعا، ويتزوج منها، وينطق بأسمائها."[84]

وقد استخدم المدني آلية أخرى في التعامل مع التراث، وهي آلية **الاستخراج**. وهذه الآلية بمثابة نوع من الاستطراد، كانت موجودة بكثرة في كتب التراث العربي. والمقصود منها أن الراوي يقص الحادثة في خطوطها العامة، ثم يعود ليتحدث عن نقطة جاءت غامضة بغية توضيحها، أوتفسيرها، أوإضاءتها، أو التعليق عليها. ومن الأمثلة على ذلك من (**مسرحية الزنج**):

" المؤلف: صالح بن وصيف!...

صالح بن وصيف: من؟ من يدعوني باسمي ولا يكنيني؟

المؤلف: أنا مؤلف الديوان؟...كم تملك من الضيعات؟

صالح بن وصيف: ألف ضيعة! ...أقطعنيها مولاي الخليفة!!!

المؤلف: وأنت ياجعفر؟...هل فكرت يوما أن للحقيقة وجوها متعددة! وربما متناقضة؟!

أبو جعفر بن جرير الطبري: الحقيقة واحدة: إسلامية، سنية، عباسية. رسمية!

المؤلف: أبا المحامد وأنت؟

يعقوب الصيمري: إن لي مصالح في البصرة قد هدرت بددا. وإن لي ألف قنطار من الحنطة، وألف قنطار من القطن، وألف قنطار من الأثاث والرياش. قد احترقت كلها في حريق البصرة.إني فقير!...

المؤلف: يحيى بن خالد!

---

[84] - عز الدين المدني: نفسه، ص:24.

يحيى بن خالد: لا تفضحني!

المؤلف: ياشعرور البلاط! ويا ضارب الطبل والزكرة! أنت القائل:

لله درك من سليل خلائف ماضي العزيمة طاهــر السربال

أفنيت جميــع المارقين فأصبحوا متلددين قد أيقنوا بـزوال

لقد عرفكم الجمهور على حقيقتكم، فكسروا طبولكم وزكرتكم!

يحيى بن خالد: أبا جعفر العسقلاني القاضي بديوان المظالم، تقضي ولا تحكم ، وتنظر ولا تحسم!

العسقلاني: أتولى الإفتاء والإشارة على مولانا الخليفة المعتمد على الله...

المؤلف: عملك في الظاهر بريء، وفي الباطن مغشوش!"[85]

وهكذا، يتدخل المؤلف أو الراوي باستعراض الشخصيات التاريخية، ومحاكمتها على مواقفها وأفكارها وقيمها، بنقدها، وتسفيه تصرفاتها، وفضح ممتلكاتها، والتنديد بمهادنتها للسلطان.

ومن الآليات الأخرى التي شغلها المدني في تعامله مع التراث ، والتنظير له ، وتعريف النص المسرحي ، نذكر آلية التشذير. والمقصود بها توظيف الكتابة الشذرية في شكل فقرات قصيرة جدا تتسم بالتقطيع والتنصيص كما في مقاله المعنون بـ(**نحو كتابة مسرحية عربية حديثة)**[86]. كما استعان المدني بآليات أخرى في التعامل مع التراث كآلية المعارضة والتشطير والتخميس قصد إغناء المسرح العربي تأسيسا وتأصيلا. لذا، فقد وظفها المدني في مسرحيته(**التربيع والتدوير**) لمعارضة رسالة الجاحظ المسماة بالعنوان نفسه(**التربيع والتدوير**).

---

[85] - عز الدين المدني: نفسه، ص:60-61.

[86] - عز الدين المدني: (نحو كتابة مسرحية عربية حديثة)، صص:5-15.

ووظف كذلك تقنية التزامن في أثناء تعامله مع التراث لخلق تماثل متعادل بين الأزمنة تداخلا وتقاطعا وتناوبا. كما نجد ذلك عند الكاتب التونسي عزالدين المدني في جل مسرحياته ، ولاسيما مسرحيته التراثية(**ثورة الزنج**)، حيث يقيم الكاتب حوارا بين ثورة الزنج وثورة بابك، وثورة القرامطة عن طريق حلاج الحرية للدفاع عن الإنسان وكرامته، منتقدا العسف والإحباط والتمايز داخل المجتمع الإنساني، معتمدا في ذلك على تقنية فنية أخرى، تضفي على بناء النص جماليته وخصوصيته، وتسمى فنية التزامن: حاضر- ماض[87]. وبالمناسبة، يقول محمد المديوني:" تتمثل هذه الفنية في وضع الكاتب لمنطقة يجمع فيه بين الحاضر والماضي بشكل يبدوان فيه مندمجين اندماجا: إذ إنه يلح من ناحية على الإطار الزمني فلا نكاد نجد أثرا من آثاره لم يضبط فيه بكل دقة تاريخ وقوع الأحداث ولم يلح فيه على تتابع الأزمان فيه، ولقد استعمل لذلك الغرض طرقا متنوعة تتراوح بين اقتراح اللافتة في بداية كل لوحة يكتب عليها التاريخ والمكان مثلما كان الأمر بالنسبة لمسرحية" ثورة صاحب الحمار"[88].

وهكذا، يتبين لنا أن عزالدين المدني قد وظف مجموعة من التقنيات البلاغية والسينوغرافية من أجل تقديم مسرح تراثي عربي متميز، يستوعب جميع التجارب الإنسانية إن مضمونا، وإن شكلا، وإن رؤية.

المبحث السادس: الإنتــاج المســرحي

من المعروف أن عز الدين المدني له مجموعة من الأعمال والعروض المسرحية التي تعبر عن توجهه النظري الذي يتمثل في المسرح التراثي. ولقد بدأ المدني في كتابة نصوصه المسرحية منذ السبعينيات من القرن

---

87 - عبد الرحمن بن زيدان: **أسئلة المسرح العربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:313.

88 - محمد المديوني : **مسرح عز الدين المدني والتراث**، رسم للنشر تونس، الطبعة الأولى سنة 1983م ،ص: 62.

الماضي. وقد ألف سبع مسرحيات، نشر منها ستا، وعرض ست مسرحيات من 1970إلى 1978م.

ومن أهم أعماله المسرحية الدالة على المنحى التراثي (**ثورة صاحب الحمار**) ، و(**ديوان الزنج**)، و(**الحلاج**)، و(**رحلة مسرحية**)، و(**مولاي السلطان الحفصي**)، و(**الغفران**)، و(**رسالة مسرحية**)، و(**تعازي الفواظم أو تعازي فاطمية**) و(**رسالة التربيع والتدوير**)، و(**على البحر الوافر**)[89]...

وخلاصة القول: يعد عز الدين المدني كاتبا جريئا في تصوراته النظرية، وباحثا مبدعا يبحث عن الجديد الجيد والمستحدث الخارق. ويعتبر كذلك مؤسسا فعليا للحداثة الدرامية العربية المعاصرة ، بإعادة قراءة التراث من خلال منظور جديد، وتكوين ورشة مسرحية قوامها المغايرة، والتجديد، والانزياح، والتثوير. ومن ثم، " يقوم مسرح عز الدين المدني على البحث والتجريب والإبداع والابتكار والبحث عن قالب مسرحي جديد وكتابة مغايرة قائمة على المعاصرة والتأصيل. بيد أن هناك من ذهب إلى ما حققه المدني لم يتجاوز مستوى التطلعات".[90]

ويكفي عز الدين المدني فخرا أنه فكر في تأصيل المسرح العربي وتأسيسه ، بتشغيل الفنيات والطرائق البلاغية والسردية والحكائية والأدبية والتاريخية الموجودة في التراث العربي القديم. ويعني هذا أنه حاول أن يؤسس مسرحا عربيا روحا وهوية وقالبا، و يخلقه إبداعا وشكلا ومضمونا ووظيفة ورؤية.

---

[89] - عز الدين المدني: (على البحر الوافر)، **مجلة فضاءات مسرحية**، تونس، العدد:3-4، السنة الأولى (د.ت).

[90] - أبو المعالي: (قراءة في كتاب مسرح عزالدين المدني والتراث)، **فضاءات مسرحية**، تونس، العدد الأول، السنة الأولى، 1985م، ص:129.

الفصل الرابع:

توظيف التراث عند عبد القادر علولة

يعد عبد القادر علولة من أهم المبدعين والمخرجين الجزائريين الذين حاولوا تجديد المسرح العربي وتأصيله وتأسيسه على أسس تراثية . ومن هذه الأسس الفنية والجمالية والدرامية فن السيرة والحلقة والگوال وفن السرد كتابة وتمثيلا وإخراجا وتنظيرا. ومن المعروف أن المبدع الدرامي عبد القادر علولة من مواليد الغزوات بتلمسان سنة 1939م. وقد تلقى تدريبا مسرحيا بفرنسا، وساهم منذ وقت مبكر في إنشاء المسرح الوطني الجزائري ، فتولى إدارة فرقة مسرحية بمدينة وهران. بيد أنه اغتيل بشكل مفاجئ سنة 1994م .

وما يميز عبد القادر علولة، في ساحة المسرح المغاربي بصفة خاصة، والعالم العربي والإسلامي بصفة عامة، أنه كان يدعو إلى قالب مسرحي يتضاد مع القالب المسرحي الغربي الأرسطي. ويتمثل ذلك القالب في توظيف التراث الشعبي، ولاسيما فن السيرة والگوال وفن الحلقة من أجل تأسيس المسرح العربي على أساس الموروث الشعبي، وتأصيله وفق مقومات محلية قريبة من الشعب. ومن هنا، يمكن القول بأن المسرح الذي كان يتبناه عبد القادر علولة هو المسرح الشعبي، أو الفرجة التراثية الشعبية . ويمكن جرد تنظيراته وتصوراته المسرحية من تصريحاته ومن أعماله المسرحية تأليفا وإخراجا. إذاً، ما التصورات النظرية عند عبد القادر علولة فيما يخص المسرح العربي؟ وما موقفه من التراث؟ وما الآليات التي كان يشتغل بها أثناء التعامل مع الذاكرة والتاريخ والموروث؟

المبحث الأول: التصـور النظـري عنـد عبد القـادر علولـة

ينبني تصور عبد القادر علولة على رفض المسرح الغربي رفضا جذريا، بعد أن تعامل معه مدة ليست بالطويلة، ليقرر - بعد ذلك- الثورة على القالب الأرسطي الكلاسيكي ، والتمرد عن العلبة الإيطالية التي تذكر الجمهور بفضاء درامي غريب عنه، وهو الذي تعود أن يرى الفرجة الشعبية في الأسواق والفضاءات الشعبية في الريف والمدينة على حد

سواء. ومن هنا، اقترح عبد القادر علولة أن يوظف فن الحلقة ومسرح الگوال وفن السيرة للاقتراب أكثر من الفلاحين والعمال والتلاميذ والطلبة. أي: التواصل مع الشعب الجزائري أيما تواصل ، بعيدا عن المسرح الغربي القائم على التغريب والاستلاب والتدجين. وفي هذا السياق، يقول عبد القادر علولة موضحا طبيعة مسرحه الجديد:" وفي خضم هذا الحماس، وهذا التوجه العارم نحو الجماهير الكادحة، والفئات الشعبية، أظهر نشاطنا المسرحي ذو النسق الأرسطي محدوديته، فقد كانت للجماهير الجديدة الريفية، أو ذات الجذور الريفية، تصرفات ثقافية خاصة بها تجاه العرض المسرحي، فكان المتفرجون يجلسون على الأرض، ويكونون حلقة حول الترتيب المسرحي (scénique La disposition)، وفي هذه الحالة كان فضاء الأداء يتغير، وحتى الإخراج المسرحي الخاص بالقاعات المغلقة ومتفرجيها الجالسين إزاء الخشبة، كان من الواجب تحويره. كان يجب إعادة النظر في كل العرض المسرحي جملة وتفصيلا»[91].

ويتبين لنا ، من خلال هذه القولة، أن عبد القادر علولة كان يفضل استخدام فن الحلقة لخلق تواصل حميم مع الجمهور، باستعمال فضاء دائري ، واستخدام سينوغرافيا بسيطة تذكرنا بتقنيات المسرح الفقير. ومن هنا، كان الإخراج المسرحي العلولي المرتبط بفن الحلقة إخراجا شعبيا تراثيا بامتياز، يتفرد تماما عن الإخراج المسرحي الذي تتطلبه قاعات المسرح ذي العلبة الإيطالية.

وعليه، فقد شغل علولة، في إشراك الجمهور المحتفل، كل الوسائل السمعية والبصرية بقصد إمتاعه وإفادته ذهنيا ، و جذبه وجدانيا، والتأثير فيه حركيا.

---

[91] - انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة 1987 م في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح.

ومن جهة أخرى، طبق علولة أيضا المنهجية البريختية بكل آلياتها الفنية والجمالية والتقنية، بما فيها نظرية التباعد ، والتغريب، والاندماج ، وتكسير الجدار الرابع من أجل مساعدة الجمهور على التفكير والنقد، والإدلاء بآرائه بكل صراحة في القضية المسرحية المطروحة أمامهم. وفي هذا الصدد، يقول عبد القادر علولة:«عن طريق هذه التجربة التي استدرجتنا إلى مراجعة تصورنا للفن المسرحي، اكتشفنا من جديد ـ حتى وإن بدا هذا ضربا من المفارقة ـ الرموز العريقة للعرض الشعبي، المتمثل في الحلقة، إذ لم يبق أي معنى لدخول الممثلين وخروجهم، كل شيء كان يجري بالضرورة داخل الدائرة المغلقة، ولم تبق هناك كواليس، وكان يجري تغيير الملابس على مرأى من المتفرجين، وغالبا ما كان الممثل يجلس وسط المتفرجين بين فترتي أداء لتدخين سيكارة، دون أن يعجب من ذلك أحد»[92].

هذا، ولقد تعلم علولة الكثير الكثير من جمهوره المتفرج والمتحلق حول حلقته الدائرية الشعبية الممتعة، حينما اختار ، على مستوى التعبير والكتابة والأداء، فن الحلقة، والقالب المسرحي الاحتفالي، وفن القوال، والمحكي السردي. وقد أثبت علولة، مثل : التونسي عز الدين المدني، والمغربي الطيب الصديقي، والعراقي عمر الطالب، وجود المسرح في تراثنا العربي ، وأنه ليس بفن مستحدث ومستورد بدأ مع مسرحية(**البخيل**) لخليل القباني سنة 1847م. كما يقول بذلك الكثير من المستشرقين والدارسين العرب، بل له جذور فنية ودرامية قديمة ، تتمثل في الكتابات السردية والقصصية التي تحمل، في طياتها، ملامح درامية ومسرحية واضحة وجلية. ومن هنا، لايريد الجمهور من المسرح ـ حسب علولة ـ إلا الجانب المسموع منه بدلا من الجانب البصري. ويعني هذا أن الجمهور يفضل سماع القصص والحكايات والسرود بدل التفرج على العروض المسرحية . والدليل على ذلك أن علولة وجد بعض المتفرجين يجلسون بطريقة خلفية لاينظرون مباشرة إلى المشاهد المسرحية، بل يكتفون بالسماع والحفظ، والتقاط الحوارات والسرود، وتشغيل الذاكرة إلى

---

[92] ـ انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة 1987 م في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح.

درجة أن البعض منهم كان يعيد بعض الحورات المشهدية كلها مرات عديدة. وفي هذا النطاق، يقول علولة موضحا تصوره النظري الذي يقوم على مسرحة التراث، والدعوة إلى المسرح الشعبي المبني على فن الحلقة والگوال وفن الحكي: «إن النقطة التي ننطلق منها لتحقيق المسرح المحكي ليست ماثلة في أن لنا تراثاً قصصياً يمكن إعادة تشكيله مسرحياً، وإنما القضية هي أن لدينا تراثاً قصصياً ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيال مسرحي، وفهم متميز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية، وسائر عناصر البناء المسرحي، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية (وليس الحوار)، لأن أسلوب الحكي كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربية هي الطريق المدرب لالتقاط الجمال (وليس العين)، ولأن التمثيل لم يكن نشاطاً فنياً اجتماعياً يتعامل مع المستويات الأدبية الكتابية... وأخيراً، ليكن منطلقنا في رعاية هذه الظاهرة الفنية في تراثنا الحكائي ما ندعو إليه من تأصيل لفنون الإبداع العربية (المعاصرة والقادمة) بتحريرها من شروط أنتجتها حضارات أخرى»[93].

وهكذا، فمسرح عبد القادر علولة مسرح تجريبي حداثي متنوع وثري، يقوم على التثوير والتغيير والتجديد ، والانفتاح على التراث الشعبي، بالاعتماد على مجموعة من الفنيات المسرحية كالحلقة، والسيرة، والحكي، والقوال. وهذه السمة التجريبية فكرا وجمالا هي التي جعلته يكرم في الدورة الرابعة للمهرجان الدولي للمسرح التجريبي سنة 1992م؛ ذلك المهرجان الذي يقام بالقاهرة في شهر شتنبر من كل عام. وفي هذا المهرجان تعرض أروع المسرحيات التجريبية في العالم قاطبة.

ومن المعلوم أن عبد القادر علولة يعتمد في مسرحه على التراث العربي الإسلامي، والتراث الشعبي، والتراث الكوني والإنساني، والتراث المسرحي البريختي. أما عن مصادره المسرحية، فيمكن الإشارة إلى البريختية، ومسرح جان فيلار، والحركة الاحتفالية، والمسرح الثالث المغربي الذي اهتم بفن الحلقة اهتماما أنتروبولوجيا ودراميا. دون أن

---

[93] - انظر: المحاضرة التي ألقاها عبد القادر علولة في برلين سنة 1987 م في المؤتمر العاشر للجمعية الدولية لنقاد المسرح.

ننسى تأثر عبد القادر علولة بعبد الرحمن كاكي (فن الحلقة)، والطيب الصديقي(المسرح المحكي)، وعز الدين المدني(المسرح التراثي)...

ومن الأشكال التي ركز عليها علولة لبناء مسرحياته، ولو كانت عالمية، هو قالب القوال الذي ساعد المتفرج على الإبداع، وتكملة العرض المسرحي الشعبي. و يذكرنا هذا المسرح بقالب السامر عند توفيق الحكيم وغيره. وفي هذا الصدد، يقول علولة:" ليست قضيتنا نقل التراث من فضائه الطبيعي إلى علبة، ولكن هي بنية العروض بالطريقة التي يعمل بها الگوال مع أخذ ما يناسبنا من التراث العالمي، والذي لا يمثل خدعة ولا يجعل المتفرج شوافا أو مستهلكا سجينا. فنحن نحاول أن نقيم علاقات ذكية مع المتفرج حتى يصبح مبدعا.فعرضنا هو شيء مقترح وليس نهائيا أو كاملا ولو أنه دقيق. فهو حافز أو منشط للطاقات الإبداعية والثقافية للمتفرج، وهذا موجود في المسرح الذي نقدمه، وموجود في قلب الأداء المسرحي الشعبي العربي"[94].

وعليه، يبني عبد القادر علولة تنظيره المسرحي على الممارسة الميزانسينية والتصريحات الحوارية، بالتركيز على الفرجة الشعبية القائمة على السرد، والحلقة، وفن القوال.

المبحث الثاني: إنتاجات عبد القادر علولة المسرحية

يتميز عبد القادر علولة بمجموعة من الإنتاجات المسرحية المتنوعة والثرية من حيث الأداء والقالب منها: مسرحية(**المائدة**) (1972م)، و(**حمق سليم**)(1972م)، و(**الگوال**) (1980م) و(**اللثام**) (1989م) و(**الأجواد**) (1985م)، و(**التفاح**) (1992م) و(**أرلوكان خادم السيدين**) (1993م)، إلى جانب مسرحيات أخرى مثل: (**العلق**)، و(**حمام ربي**)، و(**الخبزة**). أما مسرحيته (**العملاق**)، فلم ينته منها كتابة وإعدادا وتأليفا بسبب اغتياله المفاجئ سنة 1994م.

---

[94] - جمال صدقي: (حوار مع عبد القادر علولة)، **مجلة المسرح**، القاهرة، مصر، العدد:46، شتنبر 1992م، ص:70.

ومن المواضيع التي تناولتها مسرحيات عبد القادر علولة المشاكل السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية، كمعاناة البسطاء والفلاحين والعمال والمثقفين في حياتهم اليومية، والإشارة إلى تدهور القدرة الشرائية عند المواطنين الجزائريين، والتعريض بالمحسوبية وفساد الإدارة والبيروقراطية ، والتنديد بالصراع الطبقي والتفاوت الاجتماعي، وتناول مشاكل الطلبة، ورصد علاقة الشعب بالسلطة الحاكمة. دون أن ينسى علولة الهموم القومية والقضايا المصيرية الكبرى، كقضية فلسطين، وقضية لبنان، والتبعية الاقتصادية للغرب، وغيرها من القضايا العربية والإنسانية الحساسة....

المبحث الثالث: موقـف عبـد القـادر علـولـة من التـراث

اهتم عبد القادر علولة بالتراث الشعبي اهتماما كبيرا ، بعد قراره التخلي عن الاشتغال الدرامي ضمن القالب المسرحي الأرسطي[95] . فارتكن إلى فن الحلقة، ومسرح القوال، والحكي السردي، والسيرة الشعبية، بغية التجريب الحداثي لتأسيس مسرح عربي أصيل. وفي هذا النطاق، يقول الباحث المغربي مصطفى رمضاني:" لقد اتجه عبد القادر علولة إلى التراث مدفوعا بدافع التجريب ، وبحثا عن الخطاب التأصيلي الحق ومشدودا إلى الحداثة في أنقى مظاهرها. فإذا كان خطاب الحداثة في المسرح العربي يتوسل بالتجريب...، فإن عبد القادر علولة كان من أوائل المبدعين المسرحيين العرب الذين استطاعوا أن ينتبهوا إلى هذه المسألة ، إذ راح يؤسس عروضه المسرحية بعيدا عن الأفضية المغلقة ، فاتصل بالفلاحين والفئات الشعبية السفلى، وحاول أن يشركهم في الفعل المسرحي

[95] - انظر: جميل حمداوي: **المسرح المغاربي والتراث**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2014م.

عن طريق الاقتراب من مشاغلهم اليومية فيما يخص الجانب التيماتي،ومن أساليب الفرجة الشعبية فيما يخص الجانب الفني."[96]

ويرتكز التراث عند عبد القادر علولة على مسرح القوال ، وفن الحلقة، وفن السرد. ومن ثم، يعد هذا المبدع من المسرحيين القلائل الذين وظفوا فن السيرة والحلقة في المغرب العربي. وفي هذا الإطار، يقول الباحث المغربي المسكيني الصغير:"وأعتقد شخصيا أن الذين تعاملوا مع مسرح الحلقة والسيرة ، بشكل من الأشكال في المغرب العربي، باستثناء الكاتب الشهيد عبد القادر علولة، الذي حاول اختراق فضاء الحلقة بذكاء مبدع في أعماله المشهورة (الأجواد، اللثام) كانوا بعيدين من روح الحلقة، لأن نصا دراميا يلبس مثل هذا الشكل/ الحلقة، حيث يفترض توظيف عناصر التمثيل والغناء والرقص، إلى جانب الرواية والحكي والقص العجائبي- لا يمكن أن يخضع كليا للقالب المسرحي الغربي، و لا يمكن أن يكون إلا نصا فريدا له خاصيته الوطنية الشعبية المؤثرة، يفجر مكامن ومظان المتلقي الغربي والعربي في الشكل والمضمون... الذي هو ليس متفرجا تراجيديا؟ وليس متفرجا كوميديا أو تراجيكوميديا؟ الخ... فهو جامع لكل هذه الحالات والمواقف الدرامية في آن واحد... في المشهد الواحد."[97]

وعلاوة على ذلك، فقد وظف علولة فن الحكي والسرد إلى جانب الحلقة وفن القوال بدل استخدام الحوار المشهدي والتمثيلي. لأن الجمهور - حسب علولة- يحبذ حاسة السمع ، ويفضلها على حاسة البصر. والمقصود من هذا أن المتفرج ، في مسرح علولة، يقبل كثيرا على القصة المحكية بدلا من رؤية الفرجة التمثيلية المعروضة. يقول مصطفى رمضاني:" أما فيما

---

[96] - مصطفى رمضاني:(مسرح الگوال عند عبد القادر علولة)، **الأدب المغاربي اليوم،** منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:323.

[97] - المسكيني الصغير: **حكاية بوجمعة الفروج**، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م، ص:4.

يخص الجانب الفني، فنجده يستعين بلغة التراث الشعبي، ويوظف أسلوب الگوال المعروف في المجتمع الجزائري، ويتجاوز التقسيمات المألوفة في الحوار الدرامي. فلا وجود للحوار المسرحي في مسرحياته؛ لأن الحكي هو الذي يقوم مقامه. فالحكي عنده هو التقنية القادرة على خلق تواصل شعبي مع المتلقي، لأنه ينحدر أصلا من فضاء شعبي مألوف لديه ومخزون في الذاكرة الشعبية هو فضاء الحلقة. وهذا الفضاء يمثل مصدرا أساسيا في تكوين الذوق الجمالي عند المتفرج. وهو فضاء يتميز بانفتاحه ومرونته في ضبط مكان المتفرجين والممثلين أو تحديد وضعيتهم. ويتيح للممثل قدرة أكبر على التخييل ، ومحاورة الجمهور من كل الزوايا ، على غرار ماكان يفعل المداح التقليدي أو الحكواتي أو الكوال.

ومن المؤكد أن عبد القادر علولة حين استغنى عن الحوار ، وعوضه بالحكي، كان يستحضر ما تحفظه ذاكرة المواطن الجزائري من ألوان التعبير الشعبي. وهو يرى أن الغاية من استغلال عناصر التراث الشعبي الجمالية تكمن في مخاطبة المواطن بالأسلوب القريب من ذاكرته، باعتبار أن هذا الأسلوب هو الذي يحدد ذوقه كما رأينا. لذلك، غالبا مانجده يتحدث عن المواطن في المسرح بدلا من الجمهور أو المتلقي. فإذا كان هناك مواطن، فهناك متفرج."[98]

ومن أهم النماذج الممثلة لمنحاه التراثي الشعبي ثلاثيته المسرحية(القوال، والأجواد، واللثام)، وقد " صارت تجربته مثالا يحتذى في كافة القطر الجزائري كما هو الشأن مع تجربة الشريف عياد التي لا تختلف كثيرا في أسلوبها عن تجربة علولة."[99]

لكن يلاحظ أن علولة قد تأثر كثيرا بتجربة عبد الرحمن كاكي، فيما يخص توظيف الحلقة، والقوال، والمحكي السردي. وفي هذا الشأن، يقول خالد

---

[98] - مصطفى رمضاني:(مسرح الگوال عند عبد القادر علولة)، ص:323.

[99] - مصطفى رمضاني:نفسه، ص:323.

أمين:" تعتبر تجربة الجزائري عبد الرحمن كاكي(1995-1934م) رائدة في توظيف شكل الحلقة الدائري وتقنيات القوال الشعبي في الستينيات من القرن الماضي. والملاحظ في تجربة عبد الرحمن كاكي(الذي اشتغل جنبا إلى جنب مع عبد القادر علولة في البدايات الأولى) هو تشبعه بالمسرح البريختي التعليمي والملحمي قبل عودته للحلقة الشعبية، ومحاولة استنباتها كشكل مسرحي قائم بذاته. ولعل أبرز مسرحيات كاكي التي استلهمت تقنيات الگوال الشعبي هي:" **القراب والصالحين**"، والتي توجت في مهرجان صفاقس سنة 1966م.كما أن جل مسرحيات كاكي المقتبسة تتشكل في فضاء بيني مثل: مسرحية" القراقوز" (1964م) المقتبسة عن الكاتب الإيطالي كارلو غوردوني، ولكنها ممزوجة بعوالم ألف ليلة وليلة وملحونيات الغرب الجزائري."[100]

ومن الناحية الفنية، فقد استعمل علولة الأفضية المفتوحة، والخطوط الدائرية، والفرجة الشعبية القائمة على الحكي، والحلقة، والقوال، والسيرة. واستعان ببساطة الديكور، وتقنيات المسرح الفقير، وملامح المسرح البريختي، وبعض خصائص المسرح الاحتفالي، فيما يخص الجمع بين الملقي والمتلقي في احتفال جماعي مباشر.

وعلى الرغم من كون مسرح عبد القادر علولة سرديا بامتياز، " إلا أنه مكثف من حيث الكتابة البصرية، وذلك بالاعتماد على جسد الممثل المحتفل أكثر من أي شيء آخر كالأكسيسوار أو الإضاءة.هكذا، يتشكل مسرح علولة من خلال تكثيف الجستوس الاجتماعي الذي يعكس وجهات النظر التي تتبناها الشخصيات المسرحية من خلال التعبير الفيزيقي، ونبرة الصوت، وملامح الوجه. وأحيانا تكون تجليات الجستوس في غاية التعقيد والتعارض حيث لا تسعف الكلمة المنطوقة وحدها إبراز هذه

---

100 - خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:314.

التعقيدات برمتها. لذلك، فالممثل العلولي مطالب بمنح دوره التركيز اللازم حتى لا يخفق في تبليغ الصورة بكل أبعادها.فمن خلال تغريب السيميوزيس المسرحي وانزياحه عن البناء الدرامي التقليدي، يهدف عبد القادر علولة ليس فقط تجديد إدراك الذات المتلقية للموضوعات المقدمة فوق الخشبة، وإنما يتجاوز القيمة الإدراكية بهدف إدراج إرادة باطنية وعميقة لبناء ماتم تفكيكه سلفا انطلاقا من وجهة نظر اجتماعية نافذة.اعتبارا لهذا، فإن تقنيات علولة المسرحية مسيسة جدا ، وهي بهذا الصنيع بريختية بامتياز."[101]

ويحضر القوال في مسرحيات عبد القادر علولة باعتباره راويا شعبيا وساردا ينسق بين الشخصيات ، ويمهد للأحداث. إنه بمثابة المداح والحكواتي، أو بمثابة ممثل شامل، ويحضر في المسرحية العلولية:" بعصاه ولباسه المزركش، ليروي الأحداث، ويتغنى بخصال الشخصيات المتجذرة في الوجدان الشعبي، بالإضافة إلى تجسيد بعض المشاهد من خلال تقمص الأدوار."[102]

ويعني هذا أن القوال يجمع بين التمثيل المشهدي والحكي المسرد، أو يتأرجح بين الراوي المنسق وتمثيل الشخصيات المحورية، مع التعريف بالشخصيات المسرحية المقدمة، والتعليق عليها تحبيكا وتمطيطا. ومن هنا، فالقوال" يحتل في مسرح عبد القادر علولة مكانا مركزيا. فهو الذي يضع، وبشكل جوهري، شخصه تحت الأضواء، يتكلم ليقول كل شيء ببساطة. يأخذ دور الشخصية التي يتحدث عنها، ثم يعود ليأخذ دور الراوي. وهذا اللعب بين الحكاية والتمثيل المسرحي يعطي ولادة جديدة لشكلين من الجمهور: الجمهور الداخلي والجمهور الخارجي. يشترك

---

[101] - خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، ص:316.

[102] - خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، ص:316.

الجمهور الداخلي في التمثيل المسرحي.ففي اللحظة التي يتحدث فيها الگوال يصبح الممثلون الآخرون متفرجين، ثم يستعيدون أدوارهم حين تعاد إليهم الكلمة، وإذ يمرر الگوال إليهم فعل الكلام فذاك يوحي بخلود الحركة في القول..."[103]

ونورد إليكم طريقة تقديم القوال لشخصياته المسرحية بطريقة حكائية سردية، كتقديمه لشخصية علال الزبال كما في مسرحية(**الأجواد**)**:**

"علال: علال الزبال ناشط ماهر في المكناس

حين يصلح قسمته ويرفد وسخ الناس

يمر على الشارع الكبير زاهي حواس

باش يمزح بعد الشقاء يهرب شوى للوسواس

يرشف قارو مبروم تحت الشاشية

ينسف صدره كاللي معلق الحاشية

وراء الظهر يتنى الذراع ويثقل المشية

كأنه وزير جايل في جرته حاشية

يخطوى فخور للرصيف ماعليه تخشة

ويطل من بعيد في الحوانيت للسلعة المفرشة

كأنه يراقب في المليحة والمغشوشة

---

[103] - لميا بيركسي:(حضور الثقافة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة)، ترجمة يسار أيوب، **مجلة أوغاريت**، عدد :3، خريف 2004م. انظر:

www.o ugarit.org

معجب بالخيرات خدمة قراينه في الورشة."[104]

ويقدم القوال شخصية الحبيب الربوحي الحداد عبر فنيات الوصف والتشخيص، وسرد الحدث، وتحبيكه دراميا. ويلاحظ أن الحكي سمة أساسية وخاصية مفضلة عند علولة في تناول شخصيته المحورية:

"الربوحي: ...في ختام الدراسة خاد الربوحي الحبيب الحداد موقف ودبر على حل للنجدة. نظم حلقة تضامنية ودخل معاه شبان الحي في العملية. عادو كل يوم وقت المغرب يلموا كل مايحصلو عليه من مأكولات : لحم، دجاج، عظام، قمح، نخالة، خبز، حشيش، خضرة، وفاكية، وحين مايطيح الليل يدخل الربوحي سريا للحديقة يتشبط ويتلبد المغبون باش يفرج على مسجونين الحديقة وراه تابعينوا قطط وكلاب الحومة. أكثر من شهر وهو يجيبلهم في الماكلة.في المهمة داخل الجنان يلتزم عليه يجري ويتخبا من وراء الشجر خوفا.إذا العساس اللي يبات يحضي عادوا كل مايوصلهم يفرحو به ويرحبو به أحسن رحاب. الطاووس تفتح كعالتها وترسم بريشها الملون لوحات عجيبة. الببغاء ينطق بأهلا...أهلا مدوي الجو، القرد يشطح زاهي ينقز ويدير" كامبعرايس" في السماء والبط...البط يوقوق كأنه قايم بتصفيقة حارة."[105]

ويلاحظ أن القوال يستخدم ، في أقواله الشعبية، العامية الجزائرية ، ومسرح الشخصية، وذلك كله من أجل التقرب من الجمهور الحاضر بغرض خلق مشاركة وجدانية احتفالية. ويقول الباحث المغربي حسن يوسفي عن مسرحية(**الأجواد**) التي شغلت تقنية القوال:" تريد أن تكون (هذه المسرحية) نموذجا للمسرح الشعبي ذي النزعة الواقعية الذي يميل إليه علولة، فقد جعل من وضعية الگوال إلى جانب اللهجة العامية

---

[104] - عبد القادر علولة: **الأجواد من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواد، اللثام)**، موفم للنشر، الجزائر، 1997م، ص:79.

[105] - عبد القادر علولة: نفسه، ص:5.

وسيلتين فنيتين لترجمة هذا الاختيار.وقد نجحت هذه التجربة ، وتركت أصداء قوية سواء داخل المشهد المسرحي الجزائري أو خارجه، كما في المغرب، مثلا، عندما عرضت مسرحية" **الأجواد**"، وتعرف عليها الجمهور المسرحي المغربي."[106]

ومن هنا، يرتبط عبد القادر علولة جزائريا وعربيا بمسرح القوال تجريبا وتحديثا وتأسيسا وتأصيلا، بربطه بفن الحلقة، والسيرة، والمسرح المسرد أو المحكي.

المبحث الرابع: آليــات التعامــل مـع التــراث

شغل عبد القادر علولة ، في تعامله مع التراث، مجموعة من الآليات الميزانسينية، كآلية الاحتفال المسرحي على غرار الحركة الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد، أو عند أصحاب المسرح الثالث بالمغرب كالمسكيني الصغير، بإشراك الجمهور في بناء العرض المسرحي خارج العلبة الإيطالية. ونذكر كذلك آلية الارتجال في أثناء تقديم المسرحية بشكل ميتامسرحي مرتجل، وآلية التباعد والتغريب وآلية اللااندماج، وآلية تكسير الجدار الرابع، وآلية السرد والحكي . وهذه الآليات المسرحية معروفة عند برتولد بريخت.

وتحضر هذه التقنيات المسرحية البريختية أيضا عند ولد عبد الرحمن كاكي، وحاج عمر،وهاشمي نور الدين... ويعني هذا أن عبد القادر علولة معجب ببريخت كمعظم المخرجين العرب، كسعد الله ونوس، ومحمد مسكين، وعبد القادر عبابو، والطيب الصديقي، والمسكيني الصغير، ومصطفى رمضاني، ولحسن قناني، ومحمد الكغاط، وغيرهم كثير...

---

106 - حسن يوسفي: (الكتابة الدرامية المغاربية:قراءة في بعض النماذج)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006م، ص:295-296.

لكن من أهم الآليات العامة التي شغلها عبد القادر علولة، في التعامل مع التراث، آلية الحلقة، وآلية القوال، وآلية السيرة ...

وهكذا، يتبين لنا أن مسرح عبد القادر علولة يقوم على تصور نظري، يتجلى ، بكل وضوح، في مجموعة من تصريحاته وحواراته وممارساته المسرحية المتنوعة والمتعددة والثرية. ويرتبط تنظيره المسرحي بالفرجة الشعبية التي تستند إلى فن الحلقة، والسيرة، والقوال ، والجمع بين التمثيل المشهدي و السرد المحكي، وتوظيف الاحتفالية، واستخدام الواقعية الملحمية والجدلية، والميل في مسرحه إلى النزعة الشعبية.

ومن هنا، فعبد القادر علولة من المسرحيين العرب الذين دافعوا عن وجود الخطاب الدرامي في التراث العربي الإسلامي، وفي موروثنا الشعبي، بشرط أن نحسن التعامل مع التراث تعاملا واعيا وإيجابيا، فنقربه من الجماهير عبر فنيات وآليات وجماليات شعبية، كالارتجال، والسرد، والتباعد، والتغريب، وتكسير الجدار الرابع ، والاحتفال ، والتمسرح، وغيرها من التقنيات المسرحية الأخرى الممتعة والهادفة.

الفصل الخامس:

الفرجة التراثية
في مسرح الفاضل الجزيري

يعد الفاضل الجزيري من أهم المسرحيين التونسيين الذين حاولوا تجديد المسرح التونسي بشكل عام، بعد أن تلقى تعليمه بلندن مع فرقة المسرح المفتوح (Open theatre)، من سنة 1969 إلى سنة 1970م، بعد أن اكتسب تجربة مسرحية رائدة في فرقة قفصة . وقد ساهم بأعمال مسرحية رائدة ومتميزة ، كمسرحية(**الجازية الهلالية**) (1974م)، ومسرحية(**الكريطة**) (1975م)، ومسرحية(**زغندة وعزوز في صالة الفتح**)، ومسرحية(**الحضرة**) ، ومسرحية(**النوبة**). فضلا عن مجموعة من الأعمال السينمائية، كفيلم(**طريق الأولياء**)، وفيلم(**العبور**)، وفيلم(**الثلاثون**).

ويعد الفاضل الجزيري من الذين حاولوا التعامل مع الفرجة المسرحية، منذ التسعينيات من القرن العشرين، وفق منطلق تراثي وصوفي ومناقبي وفرجوي بغية تأصيل المسرح العربي، وتأسيسه هوية، وتشكيلا، وبناء. ومن هنا، يقترب فاضل الجزيري من المسرحيين الاحتفاليين الذين تعاملوا مع التراث تعاملا إيجابيا، ولكن وفق رؤى وتصورات متنوعة ومختلفة. وبالتالي،فلم " نسمع عن الفاضل الجزيري أنه أسس هيكل إنتاج مستقل، بعد أن غادر رفاقه القدامى، ولكنه أنتج أعمالا شدت المشاهد التونسي، وهي أعمال ابتعدت نوعا ما عن المسرح بمفاهيمه المختلفة الأرسطي والبريشتي والعبثي، وقد دخلت ميدانا أوسع وأرحب يمكن أن نطلق عليه الفرجة أو الإتنوسينولوجيا ، مثل هذا التوجه للفاضل الجزيري نحو التراث الموسيقي بشقيه الديني والدنيوي خصوصية تستحق التوقف عندها؛ لأنه برهن من خلالها عن رغبته في البحث، والنبش في الذاكرة الشعبية الموسيقية ليخرج ببحث تجريبي متميز. استطاع الفاضل الجزيري أن يتحرر من ضغوطات الركح بأبعاده المختلفة والمسرح بضوابطه المتعددة، وطرح تصورا ورؤية تجريبية للعروض الفرجوية، بدأ الفاضل

الجزيري يغازل المأثور الشعبي ، وخاصة الموسيقا منه مع الفاضل الجعايبي وجليلة بكار في مسرحية:"**العوادة...**"[107]

وإذا كان الفاضل الجعايبي - مؤسس فرقة فاميليا صحبة زوجته جليلة بكار- قد قدم عروضه المسرحية الاجتماعية(مشكل الشيخوخة عند المرأة- صراع الأجيال- عنف العلاقة الزوجية- الحب الضائع- الخيانة الزوجية- الجنس...)، ضمن فضاء مسرحي عار ، يذكرنا، بشكل من الأشكال، بالمسرح الفقير عند غروتفسكي، مع الاستعانة بالتقنيات السينمائية وحركات مسرح النو الياباني، فإن الفاضل الجزيري قد ركز على مواضيع صوفية ومناقبية وموسيقية في أبعادها الإثنوسينولوجية والمسرحية والحضارية.

ويعد فاضل الجزيري من المبدعين المسرحيين التونسيين الذين ثاروا على الفضاء المسرحي التقليدي، حينما أحس بالاختناق داخل فضاء العلبة الإيطالية، فارتأى أن يتحرر من جدرانها الواقعية والواهمة، بالانفتاح على الفضاءات العامة، كالانفتاح - مثلا - على فضاء الحضرة الصوفية والمناقبية، وفضاء النوبة الموسيقية.

وهكذا، نجد أن مسرحية(**النوبة**) للفاضل الجزيري قد عرضت على ركح مسرح قرطاج الأثري، وقد استخدمت في العرض آلات موسيقية شعبية، وتعاقبت فيها لوحات غنائية كوريغرافية راقصة، محورها الجسد واللحن والنغم. ويعني هذا أن الفاضل الجزيري قد تعامل مع التراث الموسيقي الشعبي الذي كان مهمشا أيما تهميش بتونس، بترجيح الإنتاج الغنائي والموسيقي المقنن.

ولم يكتف الفاضل الجزيري بالفضاء الموسيقي ، بل انفتح على فضاءات صوفية مقدسة، تتسم بالطابع الروحاني والديني، كما في

---

[107]- محمد عبازه: نفسه، ص:399.

مسرحيته(**الحضرة**) التي قدمها في مسرح قرطاج الأثري سنة 1993م، وقد شارك فيها المريدون إلى جانب مريدتين، و تحيلنا هذه المسرحية تناصيا على عالم التصوف الطرقي الذي انتشر في الغرب الإسلامي انتشارا كبيرا، فكثر الأولياء والمريدون والشيوخ والمجاذيب والكرامات الخارقة. ومن ثم، فلقد تناول المسرح المغاربي هذا المقدس، كما في مسرحية(**ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب**) للطيب الصديقي، و(**الزاوية**) لعبد الكريم برشيد،و(**الحضرة**) للفاضل الجزيري، وما نسمعه من ليالي العيساوية بالمغرب بطابعها الصوفي والمناقبي والدرامي. ومن المعلوم أن الحضرة عند الفاضل الجزيري - كما يقول حافظ الجديدي- رمز للحب الإنساني والإلهي، واستثمار لكل الآليات التراثية الفنية والجمالية[108].

وقد قدم الفاضل الجزيري فرجة مسرحية أخرى ذات طابع احتفالي غنائي كوريغرافي في صالة الفتح، وكانت بعنوان(**زغندة وعزوز**)، وتحيل هذه المسرحية على أجواء الكباريهات والغناء والرقص المنتشرة بتونس قبل الاستقلال. وعلى أي،" فبغض النظر عن النتائج هل كانت إيجابية أو سلبية في توظيف التراث الموسيقي الصوفي في عرض فرجوي، نقول: إنها مغامرة فيها الكثير من الجرأة التي لاتتاح إلا لفنان خبر الفن، وعرف تعرجاته، وتمكن من تقنياته، وعاشر إبداعاته المختلفة. تطاول الفاضل الجزيري على المقدس، ولكنه كان في مستوى الحدث والمغامرة والتطاول، فقدم لنا عرضا فرجويا أمتع التونسيين، وعرفهم بتراثهم الذي كاد ينمحي من ذاكرتهم الجماعية؛ لأن وسائل الاتصال الحديثة، وتطور العقليات، أهمل وهمش هذا التراث الضارب الجذور في ثقافتنا وممارساتنا الروحية. قدم الفاضل الجزيري عرض الحضرة، وتحاورت الطرق الصوفية برقصاتها وألحانها وكلماتها وشموعها ومفروشاتها،

---

[108] - حافظ الجديدي: (حوار أجرته ليلى مريم مع الباحث المسرحي التونسي: حافظ الجديدي)،**مجلة المهرجان**، الجزائر، الثلاثاء 01 جوان 2010م، نشرة رقم 60، ص:06.

وأنجزتها في فضاء هو مسرح قرطاج الأثري، استجاب لمتطلبات العرض خاصة من حيث عدد المتدخلين فيه:" دخل الفاضل الجزيري مع هذا العمل بالفعل مغامرة تجريبية في أعماق المأثور الشعبي الذي أثقلته تراكمات القرون الأسطورية، فنزع الهالة القدسية التي تحيط بهذا المأثور الديني الروحي وهذه الممارسات الطقوسية.."[109]

وعليه، يعد الفاضل الجزيري من كبار المخرجين المسرحيين التونسيين الذين شدوا انتباه الراصدين والمتفرجين التونسيين بشكل كبير، بفرجاته المسرحية المفيدة والممتعة التي تقدم أجواء احتفالية موسيقية ومناقبية، تتخطى الفضاء الركحي التقليدي إلى فضاءات مسرحية وسينوغرافية مفتوحة، تعبق بأريج الهوية والأصالة والتراث تجريبا، وتأصيلا ،وتأسيسا، وتحديثا.

وإذا انتقلنا إلى الممثل المسرحي عند الفاضل الجزيري، فهو ممثل فرجوي يقدم فرجات مسرحية إثنوسينولوجية متنوعة : مناقبية، وصوفية، وتراثية.فلقد قدمت مسرحية(**النوبة)** من قبل ممثلين طوعوا أجسادهم حركيا لعرض فرجة موسيقية شعبية راقصة:" فكانت لوحات غنائية راقصة مثل فيها الجسد المادة التعبيرية الأساسية، وفعلا تحولت أجساد المؤدين إلى آلات تعزف ألحانا شعبية خاصة بها (فاطمة التركي والهادي حبوبة)، اللذين كانا بطلي هذا العرض، فاطمة التركي رقصا والهادي حبوبة رقصا وغناء....أمتع عرض النوبة المشاهد التونسي ، وأعطى للفاضل الجزيري دفعا ليواصل بحثه، ونبشه في التراث الموسيقي الشعبي[110]" . ويعني هذا أن الممثل الفرجوي عند فاضل الجزيري يعرض فرجاته ، مستفيدا من ثقافته الشعبية، مع الاحتفاء بالجسد الكوريغرافي، والمزج بين الكلمة والغناء والرقص والموسيقا .

---

[109] - محمد عبازه: نفسه، ص:400-401.

[110] - محمد عبازه: نفسه، ص:400.

وتأسيسا على ما سبق، يعد الفاضل الجزيري من أهم المخرجين التونسيين الذين مالوا إلى التجريب الدرامي، والتأصيل المسرحي. وقد تعامل مع الممثل المسرحي فوق الركح المفتوح، باعتباره كائنا فرجويا إثنوسينولوجيا ، يقدم فرجات شعبية، كالموسيقا الشعبية، والحضرة الصوفية، ضمن رؤية تراثية جديدة تجمع بين المدنس والمقدس، والدنيوي والأخروي. كما يركز الفاضل الجزيري، في فرجاته الإثنوسينولوجية، على الجسد، والرقص، والغناء، والموسيقا، والثقافة الشعبية.

الفصل السادس:

التراث الحكواتي في مسرح روجيه عساف

من المعروف أن روجيه عساف هو المؤسس الحقيقي للمسرح الحكواتي بلبنان إلى جانب عبيدو باشا، ورفيق أحمد علي، ورفيق تابع، ونضال الأشقر... وقد أصدر روجيه عساف بيان مسرح الحكواتي سنة 1979م ، مباشرة بعد بيان المسرح الاحتفالي المغربي الذي أصدره عبد الكريم برشيد في سنة 1976م؛ حيث دعا روجيه عساف إلى مسرح عربي أصيل مغاير للمسرح الأرسطي بقالبه الكلاسيكي، ووحداته الصارمة الثلاث (وحدة الحدث، ووحدة الزمان، ووحدة المكان) ، كما روج له مارون النقاش في التربة العربية في سنة 1848م، بمسرحيته(**البخيل**) ذات الطابع الكوميدي الموليري.

ومن أشهر أعمال روجيه عساف مسرحية: (**الحكواتي**) ، ومسرحية(**جنينة الصنائع**) ، ومسرحية(**حبس الرمل**)، ومسرحية(**المغنية الصلعاء**)، ومسرحية(**الجرس**) مع رفيق علي أحمد، ومسرحية (**زواريب**)، ومسرحية (**بوابة فاطمة**)، ومسرحية(**من حكايات 1936**)، وصولاً إلى مسرحية(**لوسي المرأة العمودية**)....

ويتخذ مسرح الحكواتي بعدا شعبيا احتفاليا في قالبه ورؤيته وتقنياته الأدائية، مادام يستثمر شكل الحكواتي على غرار سعد الله ونوس في مسرحيته(**سهرة مع أبي خليل القباني**)، ومسرحية(**مغامرة رأس المملوك جابر**). ومن جهة أخرى، يرتبط الحكواتي في الثقافة العربية الشعبية بكونه هو الراوي المنشط في" المقاهي الشعبية، حيث يقرأ على جمهوره سيرة ما ، وكيف يتابعها الجمهور بخياله فقرة فقرة وصورة صورة. من هنا، جاءت فكرة عدم التقيد ببناء ما، وبديكور ما ، فمن السهل جدا على الجمهور أن يتتبع حوادث مسرحية ما إذا كانت تجري في زمان

ومكان من السهل عليه أن يتتبعه،فالرجل الأمي في مقهاه الشعبي يتتبع عنترة في كل مكان وزمان."[111]

ويعني هذا أن الحكواتي وثيق الارتباط بالراوي أو السارد أو المقلداتي أو السامر، فهو الذي يتولى مهمة السرد والوصف والتصوير، ورواية القصص والأحداث بطريقة درامية مشوقة تجمع بين المتعة والفائدة. وبهذا، يقترب مسرح الحكواتي، بشكل من الأشكال، من المسرح الاحتفالي المغربي. وفي هذا، يقول عبد الكريم برشيد منظر الاحتفالية المغربية:" إنني أزعم، أن مسرح الحكواتي- كما نظر له ومارسه روجيه عساف- هو مسرح احتفالي. أو لنقل أحسن بأنه درجة من درجات الاحتفالية، ووجه من وجوهها المختلفة والمتنوعة.إنه امتداد لدعوة توفيق الحكيم، وذلك في كتابه:(قالبنا المسرحي)، فهو يؤكد كثيرا على الحكواتي (الراوية-المقلد)، وعلى تقوية الجانب الوصفي والسردي، وذلك على حساب الجانب التشخيصي. وفي هذا التأكيد ما يشكل عرقلة للاحتفالية الحقيقية، وتشويشا عليها."[112]

إذاً، ما مقومات مسرح الحكواتي رؤية وقالبا وتقنية؟ وما منظورها إلى الممثل المسرحي؟ وما أهم الانتقادات الموجهة إليها؟ هذا ما سنعرفه في العناوين الموالية:

المبحث الأول: مقومـــات المسرح الحكواتي

يشتغل روجيه عساف ، مؤسس المسرح الحكواتي، ضمن رؤية احتفالية بشكل لبناني محلي. بمعنى أن الحكواتي قد كان لصيقا بالبيئة اللبنانية، كما هو حال السرادق الاحتفالي الذي اقترن بالبيئة المصرية، وحال يوسف إدريس الذي اشتغل على الفرفور المصري.في حين، يقول عبد الكريم

---

[111] - عمر محمد الطالب: **ملامح المسرحية العربية الإسلامية**، منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م، ص:328.

[112] - عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، ص:206.

برشيد بأن الاحتفالية ذات طابع إنساني كوني عام ومطلق وشمولي، تتجاوز ماهو محلي وضيق. ولكن هذا لا ينطبق على تصورات علي الراعي الذي دعا إلى الكوميديا المرتجلة، أو الممثل الشعبي الفطري الذي يقدم فرجاته الدرامية بشكل عفوي وتلقائي ومرتجل. وفي هذا السياق، ينتقد عبد الكريم برشيد مسرح روجيه عساف وفق رؤية احتفالية مغربية منفتحة، ويعيب على مسرح الحكواتي لبنانيته الضيقة في اللغة والقضايا والأجواء:" إن مسرح الحكواتي يصل بمحليته إلى حدود الانغلاق التام.وبذلك، يعتقل مضامينه- الكونية والإنسانية- ويجعلها تختنق داخل الشكل اللبناني الضيق.وإذا كان الدكتور يوسف إدريس ينطلق من السامر، فإن روجيه عساف ينطلق من الحكواتي، إنهما معا يؤسسان مسرحهما على الاحتفال الكلي والأساسي- الاحتفال في عموميته وشموليته ومطلقيته- ولكنهما ينطلقان من مظهرين فقط، وذلك من ضمن مظاهر هذا الاحتفال المختلفة والمتعددة.لقد أمسكنا بالمحلي، وضيعنا الكوني، وربحنا النسبي، وخسرنا المطلق.

إن الدكتور يوسف إدريس يبدأ- في أبحاثه ومسرحيته-مصريا، وينتهي مصريا. أما روجيه عساف- سواء في مسرحيته أو بيانه- فإنه يبدأ لبنانيا، وينتهي لبنانيا.

داخل هذا الشكل الاحتفالي يحضر الجزء فقط؛ الجزء الذي يخفي الكل. تحضر الشجرة التي تخفي الغابة.ويحضر الاحتفال الذي يصادر الاحتفالية.يحضر الجزء ممثلا في القضايا اللبنانية، وفي اللغة اللبنانية، وفي الأجزاء اللبنانية.الشيء الذي يجعل هذه التجربة-عند روجيه عساف- غير قابلة لأن ترحل وتسير، وذلك من أجل أن تتسع وتتعمق وتغتني بالتجارب الاحتفالية الأخرى. في الاحتفالية الحقيقية هامش كبير للممكن والمحتمل.وهذا مالا يمكن أن تجد له وجودا، سواء في تجربة الدكتور يوسف إدريس أو لدى توفيق الحكيم أو في مسرح روجيه عساف أو في

دعوة الدكتور علي الراعي القائمة على فرجة مصرية واحدة. إنها دعوات صادقة بلا شك ، ولكنها أخطأت الطريق إلى أهدافها الحقيقية والجوهرية.لقد توقفت عند أشكال من الاحتفال، ولم تتوقف عند الاحتفال.توقفت عند هذا المتغير النسبي، ثم صاحت بأعلى صوتها: هذا هو المسرح، ولايمكن أن يكون المسرح إلا هذا..."[113]

لكنني لا أتفق مع عبد الكريم برشيد في تجربة علي الراعي، فتجربته عامة ومطلقة ومنفتحة، فالقالب الكوميدي الارتجالي يمكن استخدامه في جميع المسرحيات مهما كانت بيئتها أو نطاقها الإقليمي، بل يمكن أن نقول بأن المسرح الإيطالي أو كوميديا دي لارتي كانت مبنية على الارتجال، وكثير من التجارب المسرحية الغربية المعاصرة كمسرح الوقعة(Happening) كان ارتجاليا. ويعني هذا أن القالب الارتجالي عند علي الراعي، على الرغم من مصرية نماذجه، يمكن استثماره في خلق الفرجات المسرحية. ولكن يمكن أن نتفق معه في مصرية تجربة توفيق الحكيم ، ويوسف إدريس، وصالح سعد، ولبنانية روجيه عساف. بيد أن علي الراعي كان منفتحا في رؤيته وتصوراته الفنية والجمالية والتقنية، كما أن مسرح سعد الله ونوس ومسرح صلاح القصب يتميزان كذلك بطابعهما الإنساني المنفتح والمطلق.

ومن مقومات المسرح الحكواتي السعي الجاد نحو تأسيس مسرح عربي أصيل، والعمل على الذاكرة التراثية، والميل إلى النزعة الشعبية والفطرية، والإيمان بالعمل الجماعي ، وتحويل الفرقة إلى ورشة للبحث والاجتهاد والابتكار والتجريب، والتميز النظري والتطبيقي؛ وهذا مادفع الباحثين في مجال المسرح ليجعلوا من روجيه عساف رائدا من رواد المسرح العربي الطليعي، فيستدعى إلى مجموعة من المهرجانات المحلية

[113] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:206-207.

والعربية والدولية ذات الطابع التجريبي. وبسبب ذلك، فلقد نال جوائز عدة، وأسس مع نضال الأشقر سنة 1968م محترف بيروت للمسرح.

إلا أن عبد الكريم برشيد لا يرى وجودا للعمل الجماعي في عروض روجيه عساف؛ حيث يقول:" إن مسرح الحكواتي يرتكز على أساس الجماعة.إنه ورشة أو خلية للبحث النظري والإبداعي.ونعرف- كما يعرف الجميع- أن العمل الجماعي يقتضي وجود أسماء لها مساهمات فعلية وحقيقية...مساهمات في الكتابة والبحث والتجريب. وفي ورشة الحكواتي لانعرف من الأسماء إلا روجيه عساف، فهو وحده المنظر والكاتب والمخرج والموجه. أما الآخرون فهم مجرد جوقة فقط (كورس) .إن العمل الجماعي يقوم- عادة على أساس وجود حوار داخلي، حوار يكون فيه المتحاورون على قدر واحد- تقريبا- من الفهم والتصور والعطاء والإبداع، وهذا ما ليس له وجود في مسرح الحكواتي."[114]

بيد أن هذا الرأي مخالف للصواب، فلقد كانت مسرحية روجيه عساف الحكواتية (**من حكايات 1936**) مسرحية تخييلية تاريخية ورمزية، بنيت بطريقة جماعية عن طريق البحث الجماعي والتوثيق الجماعي. ولا يمكن أن يكون العمل المسرحي ، بحال من الأحوال، عملا فرديا، فلابد أن تكون هناك طاقات مساعدة ظاهرة أو مضمرة حتى ولو لم نعرف أسماءها بشكل واضح ولائق.

وتأسيسا على ماسبق، ينبني مسرح الحكواتي على التواصل الحميم بين الممثلين والجمهور؛ إذ يرى روجيه عساف أن مسرحه ينقل الواقع أمام الناس دون قيد أيديولوجي، بل يستمد لغته من لغتهم، ويعيد إليهم هذه اللغة بلغته. لا بد للمسرح أن يتفاعل مع الناس، وهكذا يكون فاعلاً فيهم؛ وهذا ما يجعل المسرح الحكواتي مسرحا شعبيا وعملا جماعيا. كما أن الذي يقرب المسرح من الناس هو الذاكرة الجماعية، والموروث المخزن،

---

[114] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:207.

والحكايات المسرودة والمأثورة، كما تتخلل مسرحيات روجيه عساف ملامح من الرمزية، والواقعية الانطباعية، والسريالية ، وبصمات المنهجية البريشتية.

وعليه، فمسرح الحكواتي تجربة احتفالية وواقعية ترتبط بالواقع المعيش المحلي، وتستثمر الثقافة الشعبية، وترتبط بالقرية اللبنانية. وبذلك، تكون تلك القرية هي نموذج تمثيلي للقرية العربية بصفة عامة، بخلق لحمة ذهنية ووجدانية بين الممثل والمتفرج. وفي هذا الصدد، يقول روجيه عساف في حوار مع ديانا سكيني عن تجربة الحكواتي:"هي تجربة أساسية لأنها غيرت علاقة العمل الفني الثقافي بالواقع وبالجمهور، باعتراف الذين عايشوا تلك الفترة في لبنان والعالم العربي. هي مرحلة أساسية اكتشفنا فيها كيف يمكن للعمل الفني أن يكون متجذرا في الواقع، ويحمل جانبا يسمح للناس أن ينفتحوا ويخرجوا من حدود فهمهم للواقع، و يتصلوا بالتاريخ والذاكرة، وبشكل خاص بالتاريخ غير المكتوب الذي تحمله ذاكرة الناس الجماعية. وثانيا له علاقة بخارج الإطار الذي نعيش فيه. أي: الأمة العربية. واكتشاف هذا الأمر من خلال المسرح هو المهم في تجربة الحكواتي. إضافة إلى الشكل المسرحي الذي له علاقة بجذور الثقافة الشعبية في لبنان بخصوصيتها التي تجد لها مرادفا في كل بلد عربي. تجربتنا في الحكواتي مرتبطة بالقرية في جبل عامل في الجنوب، وليست بعيدة عن تراث الشعوب العربية. فحيثما كنا نمثل الحكواتي كان يسهل التواصل مع الجماهير العربية[115]."

---

[115] - ديانا سكيني: (حوار مع الفنان روجيه عساف،)، **موقع الذاكرة**، موقع رقمي، كتبه محمد فياض ، في 29 ديسمبر 2007م.

/http://fyathnaem.maktoobblog.com/722551

ويلاحظ ـ تقنيا ـ أن روجيه عساف كان يقدم فرجات مسرحية احتفالية تختلط فيها الموسيقا الكلاسيكية مع الموسيقا الشعبية، بالجمع بين الإتقان والعفوية الفطرية، ويتسم الديكور في المسرح الحكواتي بالبساطة والاقتصاد والوظيفة الدلالية. كما أن مسرحه إنساني بامتياز، على الرغم من ضيق بيئته السينوغرافية والمشهدية، يكتب عن الناس والواقع، ويقترب من همومهم عن طريق استعمال تقنية الحكواتي بغية تقريب الفرجة من الشعب بآليات مسرحية شعبية ، تتميز بالعفوية والتلقائية ، وتشغيل الفنون الطقسية والثقافة الشعبية بكل تجلياتها المختلفة والمتنوعة.

ومن الناحية الإخراجية، فلقد تأثر روجيه عساف بالمخرجة الفرنسية أريان مينوشكين صاحبة (**مسرح الشمس**) ؛ حيث نجحت هذه المخرجة كل النجاح في توظيف التاريخ تخييلا وإبداعا وتناصا، وتحويله إلى فرجة احتفالية زاخرة بالدوال الإيحائية والتناصية المفتوحة، مع اللجوء إلى آلية الإسقاط ، وتوظيف التراث، واستقراء التاريخ، مع قراءته قراءة تأويلية معاصرة، واستصدار أحكام ومواقف من المتفرجين تجاه هذا التاريخ الإنساني البشري. وهكذا، فلقد استفاد روجيه عساف من تجربة منوشكين؛ إذ نجد أن مسرحيتها التاريخية(**1789**) ، والمتعلقة بظروف الثورة الفرنسية وحيثياتها التاريخية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية تتناص مع مسرحية روجيه عساف الحكواتية التي اتخذت عنوان(**من حكايات 1936**). وثمة تشابهات وتطابقات كثيرة على مستوى الموضوع التاريخي ، وطريقة العمل الجماعي، وتقديم المادة التاريخية، والاشتراك معا في آلية التخييل والإسقاط والتناص، فالمسرحية الأولى تحكي عن الثورة الفرنسية، وتشير الثانية إلى أحداث وطنية بلبنان في فترة الانتداب الفرنسي.

ومن التقنيات المسرحية الأخرى التي يلتجئ إليها مسرح الحكواتي الارتجال الفني، والعمل الجماعي، وتوثيق الأحداث، فمسرحية (**من**

حكايات 1936) قد كتبت بطريقة جماعية عن أحداث وقعت بمنطقة بنت جبيل، حينما هاجم الناس سراي هذه المنطقة لفك الأسرى الوطنيين الذين اعتقلتهم سلطات الانتداب الفرنسي. ومن ثم، فلقد كانت فرجات المسرح الحكواتي فرجات تخييلية تاريخية وتراثية ، تعرض بطريقة شعبية احتفالية، بأبسط التقنيات على مستوى الإضاءة، والديكور، والموسيقا ، والتأثيث السينوغرافي.

المبحث الثاني: منظور مسرح الحكواتي إلى الممثل

من المعروف أن الحكواتي، في مساره التاريخي العربي، كان يجلس في المقاهي الشعبية، ويحكي القصص بأسلوب درامي مشوق في إطار تجربة مسرحية فردية منودرامية، وكان يقص قصة زير سالم، وقصة عنترة بن شداد، وقصصا أخرى بطريقة ارتجالية عفوية وتلقائية. وقد انتشر الحكواتي في لبنان وسوريا على سبيل الخصوص. ومن ثم، يوظف مسرح روجيه عساف الممثل الحكواتي باعتباره راويا ومتكلما وساردا ومحدثا وقوالا، يشغل إمكانياته الصوتية وحركاته وهيئته التعبيرية في تبليغ الفرجة الدرامية، وعرضها بطريقة فنية احتفالية مثيرة ومشوقة، بإضحاك المتفرج السامع تسلية، وترفيها، وإمتاعا. وهذا يذكرنا بالمقلداتي عند توفيق الحكيم، والفرفور عند يوسف إدريس، والراوي عند عبد الكريم برشيد، والقوال عند عبد القادر علولة... ويمتاز الحكواتي على أنه ممثل فطري شعبي قريب من الجمهور ، يستغل كل طاقاته الحركية والذهنية والوجدانية لتوصيل الفرجة الاحتفالية، مستعملا في ذلك ذاكرته التراثية، وثقافته الشعبية، و الفنون الشعبية.

وعلى الرغم من كون الحكواتي كان معروفا في العصر العباسي، إلا أن روجيه عساف قد استثمره في الحاضر بشكل إيجابي وفق رؤية احتفالية وطقسية معاصرة بغية التعبير عن قضايا الواقع المعاصر، سواء أكان واقعا لبنانيا أم واقعا عربيا . وبهذا، يكون هذا الممثل قد ارتبط بالمسرح

التراثي الشعبي الفطري القريب من وجدان الإنسان العربي. علاوة على ذلك، أن الحكواتي في اتصاله مع الجمهور كان يعمد إلى تكسير الجدار الرابع الوهمي معتمدا على المنهج البريشتي في اتباع الأسلوب الملحمي، من خلال مخاطبة المتفرج ذهنا وفكرا ووجدانا. وهنا، يتحول المسرح إلى أداة لنقل الواقع أو تغييره بعد عمليات التثقيف والتنوير والتوعية. ومن ثم، يصبح هذا المسرح وسيلة لاستصدار المواقف الجماهيرية تجاه القضية المطروحة في العرض العمل المسرحي.

هذا، ويتدخل الجمهور في بناء الفرجة الدرامية في مسرح الحكواتي، بتوقيف الأحداث نقدا، وتعليقا، ومشاركة. وهنا، يتحول التراث الذي يعبر عنه الحكواتي إلى رموز دالة تحمل في طياتها مواقف إنسانية وفكرية وسياسية. ويعني هذا أن ثمة إسقاطا رمزيا لدوال الماضي على الحاضر، و العكس صحيح كذلك.ويعد الاتصال المباشر بين الممثل والجمهور نقطة تشارك بين مسرح الحكواتي والمسرح الاحتفالي المغربي. ويقول روجيه عساف عن هذا التواصل الحميم بين الحكواتي والمتفرج ، كما جاء في بيان مسرح الحكواتي عام 1979م: " ينطلق مسرح الحكواتي، فيحكي حكاياته الشعبية مباشرةً، ويستخدم أدوات مسرحية مبسطة ومكشوفة لتجسيد مشاهدها، فيحقق بذلك إزالة العازل التقليدي بين خشبة المسرح وكل ما هو خارجه؛ من ناحية مكان العرض الكواليس، الديكور، خدعة الإضاءة... ومن ناحية الواقع الاجتماعي الزمن الوهمي، تقمص الشخصيات،... ويحقق كذلك إلغاء المسافة بين الممثل والصالة، يؤدي هذا الأسلوب أيضاً إلى ربط المشاهدين، وتركيز اهتمامهم على الحكاية بتركيبها ومنطقها وما تعبر عنه، ويسقط من حسابهم الانفعال المعتاد بالشخصيات ومغامراتها..غير أن هذا الأسلوب يكتسب قيمته الفعلية، بقدر

ما تستطيع القصة بنوعيتها وحبكتها أن تعيد جمهورها إلى علاقته بواقعه."[116]

وعليه، يستند الممثل في مسرح روجيه عساف إلى العمل الجماعي، والبحث عن الجديد والمستحدث من القضايا والأشكال والتقنيات والرؤى، وارتجال الحوارات دون الخروج عن روح النص، وتحبيذ العمل الجماعي، ورفض التقمص والاندماج في الدور تحت يافطة المعايشة الصادقة، بتوظيف التغريب البريشتي ، وتكسير الجدار الرابع، وخلق تواصل ذهني ووجداني وحركي مع الجمهور الراصد ، مع عرض المسرحية بعيدا عن العلبة الإيطالية المغلقة، كالساحة والحديقة والمقهى...أي: تعرض الفرجة الحكواتية في فضاءات مفتوحة مرتبطة بالذاكرة الشعبية، وتقترن بمضامين المسرحية المعروضة. ويرى أمين العيوطي أن مسرح الحكواتي" يعتمد في اختيار العمل على النقش والتعاون في صياغة المواقف المسرحية، وعلى ارتجال في الأداء المسرحي.[117]"

ويعني هذا أن مسرح الحكواتي يقدم، في عمومه، فرجات احتفالية فيها فنون شعبية، وطقوس احتفالية، ودمى، وأقنعة، وسيرك، وأغاني شعبية، وأشعار، وأزجال، ورقصات تراثية، باستعمال ديكور وظيفي يمكن تفكيكه وتركيبه بشكل ميسر، مع تغيير مكوناته البنيوية حسب استعمالاته السياقية. ومن ثم، يتحول المكان الذي تعرض فيه الفرجة الحكواتية إلى احتفال مسرحي جماعي، يشارك فيه الجميع فرحا، وتسلية، ومتعة، وفائدة.

المبحث الثالث: هل مسرح الحكواتي مسرح احتفالي؟

---

[116] - روجيه عساف: **بيان مسرح الحكواتي**، سنة 1979م.

[117]- أمين العيوطي: (الاحتفالية كما أراها)، **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي** لعبد الكريم برشيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م، ص:28.

لقد اختلف الدارسون حول مسرح الحكواتي هل هو مسرح احتفالي أم ليس بذلك. ومن ثم، فلقد ذهب الناقد المغربي إدريس الخوري إلى أن مسرحية(في **أيام الخيام**) لروجيه عساف كانت الاحتفالية حقيقية، لكنها هادفة"[118]. ويرى مصطفى رمضاني أن مسرح الحكواتي هي من صميم الاحتفالية، على الرغم من إغفالها لبعض الجوانب الإدارية والتقنية؛ إذ يقول في هذا الشأن:" وفيما يخص دعوة فرقة الحكواتي اللبنانية، فيمكننا القول بأنها لاتختلف كثيرا عن دعوة الاحتفالية، بالرغم من أنها أغفلت كثيرا من القضايا التقنية والإدارية."[119]

ومن جهة أخرى، يرى أمين العيوطي أن المسرح الحكواتي جزء من المسرح الاحتفالي من خلال ما يشغله من آليات فنية وجمالية احتفالية؛ حيث يقول:" ينطلق مسرح الحكواتي من رفض المسرح الرسمي ، والاتجاه إلى خلق مسرح شعبي يقوم على الحكواتي، ويعتمد بهذه الصيغة الرواية والتمثيل، والتواصل بين الممثلين والجمهور، والاعتماد فيما يقدمه على الذاكرة الشعبية بما تختزنه من حكايات وتاريخ وتراث.[120]"

بيد أن سالم أكويندي يستغرب أن يدرج الحكواتي ضمن الاحتفالية. وفي هذا السياق، يقول أكويندي:"زارت المغرب فرقة الحكواتي، وعلى هامش هذه الزيارة أثير نقاش حول التجربة المسرحية لفرقة الحكواتي، بل ذهب البعض إلى اعتبارها تندرج ضمن التجربة الاحتفالية."[121]

وإذا كان مصطفى رمضاني يرى أن مسرح الحكواتي هو من صميم الاحتفالية، على الرغم من بعض الفوارق الشكلية والتقنية، فإن عبد الكريم

---

[118] - إدريس الخوري:(النص ثم الممثل)، الملحق الثقافي، جريدة **الاتحاد الاشتراكي**، المغرب، 26/ 27 فبراير 1984م، ص:3.

[119] - مصطفى رمضاني: (النظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول)، **جريدة العلم الثقافي**، المغرب، العدد:778، سنة 1986م، ص:7.

[120] - أمين العيوطي: (الاحتفالية كما أراها)، ص:31.

[121] - سالم أكويندي: (جدلية التمثيل وتبريرية التخييل- مقاربة أولية للخطاب الحكواتي والاحتفالي)، **جريدة البيان الثقافي**، المغرب، العدد:50، السنة 1984م، ص:6.

برشيد يرى أنها درجة من درجات الاحتفالية، وليست الاحتفالية كلها.بمعنى أنها تنويعة من تنويعاتها الفرعية. وبتعبير آخر، فالاحتفالية المغربية- كما هي عند عبد الكريم برشيد - هي الأصل، بينما احتفالية روجيه عساف هي الفرع. وفي هذا الإطار، يقول عبد الكريم برشيد: " ذلك، إذاً، هو مسرح الحكواتي.إنه درجة من درجات الاحتفالية، وليس كل الاحتفالية.كما أنه محطة من محطاتها العديدة والمتنوعة.

إن المسرح الاحتفالي الحقيقي ليس وجودا كاملا ونهائيا ومنغلقا .إنه مجرد مشروع فقط..مشروع لايمكن أن ندعي تحقيقه وحدنا- نحن/ الآن/هنا. وبذلك، فقد كان وجود مسرح الحكواتي-داخل هذا المشروع الحضاري- ضروريا وأساسيا."[122]

بيد أنني أرى - شخصيا- أن مسرح روجيه عساف هو مسرح مستقل برؤيته على مستوى التمثيل والتشخيص، فهو مسرح حكواتي، يوظف الاحتفالية باعتبارها آلية وتقنية. بيد أن المستحدث في هذا المسرح هو استعمال الراوي الحكواتي، والاستفادة من تقنيات الإخراج لدى بريشت وأريان منوشكين على سبيل الخصوص. وبتعبير آخر، إذا كان الجامع بين مسرح السرادق ومسرح عبد الكريم برشيد ومسرح الفوانيس هو توظيف الممثل الاحتفالي، فإن مسرح روجيه عساف يتميز بتوظيف الممثل الحكواتي. وبهذا، تكون احتفالية روجيه عساف متميزة ، بشكل من الأشكال، عن احتفالية عبد الكريم برشيد. أضف إلى ذلك أن عبد الكريم برشيد قد أصدر أخيرا مسرحية(**الحكواتي الأخير)**[123]، متأثرا في ذلك بتصورات روجيه عساف، على الرغم من أن برشيد يرى أن الحكواتي نمط مسرحي لبناني ضيق، بينما الاحتفالية، في صميمها، إنسانية ومطلقة وشاملة ومنفتحة. ولكن كيف يمكن الحديث عن هذه النظرة الضيقة، إذا

---

[122] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:209.

[123] - عبد الكريم برشيد: **الحكواتي الأخير**، أديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2004م.

كان الحكواتي باعتباره قالبا مسرحيا قد وظف في المغرب من قبل عبد الكريم برشيد نفسه؟!

يتبين لنا، مما سبق ذكره، أن مسرح روجيه عساف هو مسرح حكواتي، يستثمر الاحتفالية باعتبارها آلية للتعبير والتجسيد والتمثيل. بيد أن هذا المسرح يوظف الحكواتي باعتباره ممثلا فطريا شاملا ، يستغل كل طاقاته الذهنية والوجدانية والحركية ، في تقديم فرجات تراثية وتاريخية قائمة على التخييل، والتناص، والإسقاط، والتأويل، وتشغيل الرموز الموحية، وتفتيق الذاكرة التراثية الشعبية، وتمثل العمل الجماعي، والارتكان إلى تقنية الارتجال، والتأثر بالبريشتية و" مسرح الشمس" لأريان منوشكين عند التعامل مع المواضيع التاريخية الكبرى، باستعمال آليات التخييل، والتأويل، والإدهاش، وإرباك المتفرج .

وهكذا، فالممثل ، في مسرح روجيه عساف، هو الممثل الحكواتي الذي يقوم بمجوعة من العمليات الدرامية المتنوعة والشاملة، كالسرد، والحكي، والوصف، والتشخيص، والتخييل... وبالتالي، فهو ممثل تراثي شعبي فطري، لا يمكن فصله عن الجمهور تواصلا وترابطا، ومشاركته الفعالة والبناءة في بناء الفرجة الاحتفالية الزاخرة بالفنون الشعبية ، مع الانفتاح على آليات المسرح الغربي المعاصر، والاطلاع على تقنياته الإخراجية، ومبادئه في مجال التمثيل والتشخيص.

الفصل السابع:

التراث الاحتفالي مسرح السرادق المصرية

اتخذت مجموعة من الفرق المسرحية العربية طابعا احتفاليا، مثل: **جماعة السرادق** المصرية بزعامة صالح سعد التي أصدرت بيانها الأول بالقاهرة سنة 1983م[124]. وقد نشر هذا البيان كذلك في مجلة الكويت سنة 1985م[125]. وقد وقعه مجموعة من المبدعين الهواة، مثل: انتصار عبد الفتاح وهو مؤلف موسيقي، ونبيل مرسي وهو ممثل وكاتب مسرحي، وأسامة الزناتي وهو ممثل، وروجيه عجمي وهو ممثل كذلك، وعبد الغني داود وهو كاتب مسرحي وناقد، وسامي أمين وهو فنان تشكيلي، وعادل ندا وهو ناقد فني. أما سعد صالح، فهو المنظر ورئيس جماعة السرادق[126]. وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن جماعة السرادق ظهرت في سنوات الثمانين من القرن العشرين من أجل الدعوة إلى مسرح عربي أصيل، يكون مفارقا للمسرح الغربي في قالبه، وموضوعه، ووظيفته. وفي هذا الصدد، يقول البيان الأول للجماعة:" هي جماعة مسرحية- من الهواة- تسعى نحو تحقيق منهج مسرحي استقرائي يبحث في الأشكال الاحتفالية الشعبية، وتقاليد الحياة اليومية وهمومها، كي تعيد تقديمها في رؤيا مسرحية جمالية أمام جمهور احتفالي بطبعه."[127]

ويعني هذا أن جماعة السرادق حركة مسرحية احتفالية مصرية شعبية، تهتم بالفرجات الجماعية والتراثية، مع الاهتمام بالحياة الواقعية في بعدها الاحتفالي والانتقادي، والتركيز على المشاركة الجماعية التي توحد الممثل بالمتفرج.

---

[124] - صالح سعد: **الأنا- الآخر**، عالم المعرفة، الكويت، العدد 274، الطبعة الأولى سنة 1990م،ص:222.

[125] - انظر: جماعة السرادق:(بيان مسرح السرادق)، **مجلة البيان**، الكويت، عدد:229، أبريل1985م.

[126] - عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش،المغرب، الطبعة الأولى سنة 1993م، ص:211.

[127] - جماعة السرادق:(مسرح السرادق- بيان فني تمهيدي-)، **مجلة البيان**، الكويت، العدد:229-1985م، ص:75.

ومن ثم، فلقد تأثرت هذه الجماعة كثيرا بالمسرح الاحتفالي المغربي، كما يتضح ذلك جليا عند عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج...ومن أهم ممثلي هذه الجماعة المسرحية الاحتفالية رئيسها ومنظرها صالح سعد الذي خصص الجماعة بدراسة في كتابه(**الأنا-الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي**)(1990م).

وقد قدمت الجماعة مجموعة من العروض الاحتفالية، ضمن ما يسمى بمسرح السرادق (الفسطاط أو خيمة الأفراح والمآتم). ومن بين هذه العروض المسرحية مسرحية(**يحدث في قريتنا الآن**) (1983م)، ومسرحية(**احتفال الدراويش بإعلان جمهورية زفتى**) من تأليف محمد الفيل سنة 1985م، ومسرحية(**كنوز قارون**) لمحمد الفيل(1986م)، ومسرحية(**زفة المحروسة**) (1988م)، ومسرحية (**الملاعيب**) من تأليف:محمد الفيل، وإخراج: شريف صبحي . وقد عرضت المسرحية في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ولاسيما في الدورة الثانية من سنة 1989م.

وبناء على ما سبق، سنحاول في هذه الدراسة تبيان أهم مرتكزات مسرح السرادق النظرية والتطبيقية والتقنية، بتحديد تصور هذا المسرح لمفهوم الممثل المسرحي.

المبحث الأول: مقومات مسرح السرادق

يعد مسرح السرادق من أهم تنويعات المسرح الاحتفالي الذي يعتبر الفرجة المسرحية احتفالا شعبيا طقسيا، ينصهر فيه الممثلون والجمهور في بوتقة احتفالية ذهنية ووجدانية وحركية مشتركة. بمعنى أن مسرح السرادق لايضع الحواجز الفاصلة بين الممثل والمتفرج، بل يجمعهما في لحمة احتفالية مشتركة. ومن ثم، يتخذ مسرح الصادق طابعا شعبيا قائما على المشاركة الوجدانية بين المؤدي المحتفل والمتفرج المحتفل كذلك.

وقد كرس مسرح السرادق جل عروضه المسرحية للتعبير عن جمهور الفلاحين البسطاء في قرى مصر، وقد اتخذت هذه العروض طابعا ثوريا شديد الخشونة.

وينبني تصور جماعة السرادق على الاحتفال والمشاركة الشعبية الجماعية. ويتميز السرادق أيضا بكونه فضاء احتفاليا عاما مفتوحا يوحد بين الممثل والمتفرج الراصد، والعلاقة التي تجمعهما علاقة احتفالية حميمة، قوامها الاحتفال الطقسي الذي تتداخل فيه القصة، والموسيقا، والغناء، والرقص، والسرد...ويعني هذا أن مسرح السرادق يرفض أن يطوق عروضه المسرحية الاحتفالية بعلبة إيطالية مغلقة توحي بالمحاكاة الأرسطية الصارمة. وبالتالي، يشبه مسرح السرادق ، بشكل من الأشكال، مسرح الحلقة من حيث البناء، والتشكيل، والتفضية؛ حيث عرضت في إحدى ساحات القرية المصرية مسرحية(**يحدث في قريتنا الآن)** سنة 1983م، وقد وقع تفاعل كبير بين الممثلين وجمهور القرية، وقد تحقق العرض بشكل ديمقراطي فعال؛ حيث تدخل المتفرجون في بناء الفرجة الاحتفالية عن طريق التعليق والحوار والنقد، بالاشتباك " مع الممثلين خلال العرض وبعده، حتى تحولت ساحة القرية إلى حلقات نقاش سياسي ساخنة حول مشاكلهم كافة .غير أن الأمر انتهى في اليوم التالي إلى أحداث مؤسفة عندما أعاد الجمهور تفعيل ماشاهده بالأمس، وبالطبع انتهى الأمر إلى إيقاف العرض." [128]

وتأسيسا على ما سبق، فلقد اعتمدت الجماعة الاحتفالية بمصر بقيادة صالح سعد على فضاء السرادق الذي ينسجم انسجاما تاما مع الحياة المصرية احتفالا وتمسرحا . وفي هذا الشأن، يقول البيان الأول لجماعة السرادق:" ومن ثم، اعتمد مسرحنا (السرادق) مكانا- معمارا- للعمل لعروضه المقترحة، ومنه استمد تسميته (حيث تطلق لفظة المسرح

[128] - سعد صالح: نفسه، ص:224(الهامش).

théâtreعلى المكان الذي يعرض فيه هو...أصل الكلمة اليوناني (تياترون)...وهي تسمية خاصة بنا لها ميزتها الإقليمية في الفصل بين ما يقدم في بلاد أخرى من مناهج احتفالية وبين حالة الاحتفال الخاصة بنا كمصريين"[129]. ويتم :" تصميم السرادق وفق مفاهيم تشكيلية تختلف إلى حد كبير مع السرادق المعتمد الآن في احتفالات الناس بحيث يخضع لفرشاة وألوان وتيمات الفنان الشعبي، وكأنه يرسم عددا من الجداريات بخطوط تلقائية، جماعية، يشترك في رسمها أهالي القرية أو الحي الذي سيتم فيه العرض المسرحي"[130]. كما أن السرادق بمثابة:"المنازل المطلة على الساحة أو المسجد أو الكنيسة"[131]. أي: إن السرادق فضاء احتفالي شعبي عام ومفتوح، يوحي بالمشاركة الوجدانية الحميمة بين الممثلين والجمهور، وذلك داخل فضاء تشكيلي زاخر بالدلالات المفتوحة والإيحاءات السيميائية.

وعليه، فعلى الاحتفالية - حسب جماعة السرادق- أن تكون حركة طليعية ذات توجه اجتماعي متقدم، ومنحاز إلى كتلة الجماهير، و تبتعد عن النزعة الشكلية التجريبية المثالية المبالغ فيها، كما ترفض أن تتحول الاحتفالية إلى ثقافة رسمية، أو تنحاز إلى السلطة باسم خدمة الثقافة الشعبية، أو تصبح هذه الاحتفالية الدرامية عبارة عن صور سياحية ثقافية، أو فرجات فلكلورية وإثنوسينولوجية سلبية . ومن ثم، " فإن أي احتفال سوف يصبح بلا قيمة تذكر، مالم يكن للجمهور دور أساسي فيه، بمعنى المشاركة الفعلية، وليس فقط على مستوى الفرجة السلبية، أو الأخرى المطعمة ببعض حيل المشاركة (مثل: زرع بعض الممثلين بين الجمهور)، وإنما بالمساهمة في حركة العرض نفسه (كأن يتدخل الجمهور مثلا

---

[129] - جماعة السرادق: البيان نفسه ، ص:78.
[130] - جماعة السرادق: البيان نفسه ، ص:87.
[131] - جماعة السرادق: البيان نفسه ، ص:79.

لتوقيف العمل عند نقطة معينة للاستفهام، أو ليطلب مشاركته بالفعل ، أو لإعادة جزء معين من العرض، وهو ماكان يحدث عمليا)."[132]

وهكذا، فمسرح السرادق مسرح احتفالي جماعي وشعبي، يشدد كثيرا على التلاحم الوجداني والذهني والحركي بين الممثلين والجمهور داخل فرجة احتفالية ممتعة ومفيدة، ولابد للمتفرج من بناء العرض الاحتفالي عن طريق التدخل، والتعليق، والنقد، والمشاركة الفعالة، والمواجهة البناءة . ومن ثم، يتميز مسرح السرادق بمجموعة من المقومات التي يمكن حصرها في : المشاركة الجماعية، والفضاء الاحتفالي المفتوح، وتكسير الجدار الرابع، والاستعانة بالممثل الاحتفالي الشعبي، والتأرجح بين التراث والحياة اليومية الواقعية، ومخاطبة الوجدان الشعبي الجماعي، والاستعانة بالفنون الشعبية ، وتدريب الممثلين بطريقة الحلقة، والإيمان بالفلسفة الاحتفالية العيدية، والاندهاش، والسحرية الاحتفالية، والإبداع الشعبي الجماعي، والتأكيد على ضرورة العمل التلقائي العفوي الجماعي، والدعوة إلى الاندماج والمعايشة من خلال المشاركة في الطقس، والنزعة الإنسانية، والشكل التعبيري الشعبي، والواقعية المركبة الشاملة، والتشديد على مصرية التجربة وإقليميتها، وتحرير الإنسان من خوفه ذهنيا ونفسيا ووجدانيا وحركيا، وإخراجه من التقوقع والانكماش داخل البيت إلى الفعل الإيجابي، مع الانفتاح على الفضاء الإنساني الخارجي للتفاعل مع الآخر.

وهكذا، يتبين لنا أن جماعة السرادق ماهي إلا تنويعة من تنويعات المسرح الاحتفالي المغربي الذي أرسى دعائمه كل من عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج... بيد أن عبد الكريم برشيد يرى أن هذه الجماعة بعيدة كل البعد عن الاحتفالية المغربية تصورا، ومنهجا، ورؤية. وفي هذا النطاق، يقول عبد الكريم برشيد في حق هذه الجماعة الاحتفالية:"يمكن القول بأن مسرح السرادق هو أقرب التجارب العربية

---

[132] - سعد صالح: نفسه، ص:224.

إلى روح الاحتفالية الحقيقية.إنه يقتحم فضاءاتها المسرحية، ويستكشف مجالها، ويقبض على قضاياها الأساسية والجوهرية.وهو- على الرغم من قربه من الاحتفالية- فقد ظل بعيدا عن الاحتفاليين بالمغرب، وذلك بعكس الفوانيس في الأردن."[133]

وإن كنت - شخصيا- أرى أن ليس هناك فوارق كثيرة بين الاحتفالية المغربية واحتفالية جماعة السرادق المصرية، مادامت الرؤية واحدة على المستوى النظري والفلسفي، بل يمكن القول بأن جماعة السرادق مع سعد صالح قد حاولت أن تبلور منهجية احتفالية في تدريب الممثل وتكوينه ، تسمى بتقنيات الحلقة، ولم تتبلور هذه التقنية بهذا الشكل نظريا وتقنيا في بيانات عبد الكريم برشيد، كما تبلورت بشكل جلي في تصورات مسرح السرادق.

المبحث الثاني: مفهوم الممثل الاحتفالي في مسرح السرادق

يعتمد مسرح السرادق على الممثل الاحتفالي ، أو ما يسمى كذلك بالممثل الفطري الشعبي الذي يقدم فرجات مسرحية احتفالية لجذب المتفرج للمشاركة في الفرجة الاحتفالية أو المساهمة فنيا داخل الحلقة المعروضة، بالاعتماد على مجموعة من الوسائل الفنية والدرامية الشعبية، كالسرد، والرقص، والغناء، والموسيقا، والحكي، والشعر، واستخدام الحضرة الصوفية، وتلاوة القرآن، وتقديم الحكم والمواعظ والكلام المأثور ...ويرى صالح سعد- باعتباره مؤسسا لمسرح السرادق- أنه كان" من الطبيعي أن تجد صيغة الممثل-الجوكر، المعمول بها في مسارح أمريكا اللاتينية، التي يقدمها نظريا أ.بوال موقعا لها في تفكيرنا المسرحي، حيث نجد فيما بيننا وبين ظروف، وأساليب العمل في ذلك المسرح تشابها كبيرا. ونتيجة للطبيعة الكرنفالية الخاصة للاحتفال- التي سبقت الإشارة إليها في أكثر من

---

[133] - عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، دار تنمل للطباعة والنشر. مراكش، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1994م، ص:218.

موضع- والمرتبطة بأصوله الشعبية الواضحة، يصبح التمثيل، كعملية، ليس مجرد مهنة مغلقة، أو نسق احترافي ضيق، بقدر ما يكون نشاطا تعبيريا ذا طبيعة اجتماعية-عملية يمارسه الكل في زمن الاحتفال الشعبي. ومن هنا، فإن الممثل الاحتفالي يسعى دائما لجذب الجمهور تجاه صيغة اللعب الجماعي، أو المشاركة، سواء باستدعاء بعضهم إلى مناطق التمثيل، للدخول في اللعبة، أو لتعديل الأداء، أو حتى لمجرد التعليق.فالتمثيل- كما رأينا- غريزة إنسانية عامة، يتمثل الإنسان بمقتضاها صورا، ونماذج، حياتية، فيحولها من مجردات إلى أفعال إبداعية بوساطة الخيال الابتكاري."[134]

وإذا كان الممثل، في مسرح التسييس عند سعد الله ونوس، ممثلا جماعيا لا قيمة له باعتباره فردا. ومن ثم، تعد مكانته الفنية والجمالية أقل شأنا من مكانة المتفرج.بمعنى أن مسرح التسييس يرجح كفة المتفرج على كفة الممثل، إلا أن مسرح السرادق يسمو بالممثل الاحتفالي باعتباره العنصر المحرك للفرجة الاحتفالية الشعبية، إلى جانب دور المتفرج البناء في تركيب العرض الاحتفالي. وفي هذا، يقول صالح سعد:" والممثل – هنا- هو مركز الاحتفال، والقطب الذي يتمحور حوله الاهتمام. وبالطبع، فإن وسيلته في التواصل مع الجمهور (الجماعة الشعبية) هي ذاتها الوسائل التي يتوسل بها جميع الممثلين في مختلف المسارح. ولكن، لأنها احتفالية لاتطرح نفسها كطريقة فنية خالصة، وإنما تتبنى دورا تعليميا، تحريضيا (كما هي الحال في المسرح السياسي عموما)، من خلال الصياغة الفنية لهموم واهتمامات الإنسان الصغير (إنسان الطبقات الشعبية الفقيرة).فإن الممثل – هنا- لابد من أن يكون قادرا على البحث في قاموس الحياة اليومية عن التعابير، والجستات، والمفردات الشعبية الصوتية والحركية من أجل إعادة صياغتها في عقد لغة إشارية خاصة، تكاد تكون مؤسلبة، يدرب عليها باستمرار.فهذا ما يجعله قادرا على تفعيل ميكانيزمات عملية

---

134 - صالح سعد: **الأنا- الآخر**، ص:223.

التوحد فيما بينه والجماعة.وهي العملية التي تعمل على تحويل كتلة الجمهور الساكنة، من مجرد حشد عشوائي إلى مجموعة فاعلة أثناء العرض وبعده."[135]

ويلاحظ أن الممثل ، في مسرح السرادق، يعتمد على مجموعة من التقنيات الدرامية، ويتكئ على مجموعة من الأساليب الفنية التي يمكن حصرها في تقنية الارتجال، وتقنية الحكي والسرد، والإكثار من الرقص الشعبي، والتعبير الصامت الإيمائي، والغناء الشعبي، وتلاوة القرآن، والعناية بخيال الظل والعرائس والأقنعة. ومن المهم " أن نشير هنا - يقول سعد صالح- إلى الأهمية الكبرى التي يوليها أسلوب التدريب في المسرح الاحتفالي لتقنيات العروسة، وأساليبها في الحركة، حيث تحتل مكانا متميزا في الخيال والفكر الشعبي، قد تصل إلى حد تفسير الوجود على هذا الأساس (فما نحن إلا عرائس تحركها خيوط، بيد القدرة الإلهية...)"[136]

ويقترح سعد صالح مجموعة من التداريب الاحتفالية لخلق التواصل الحميم بين الممثل والمتفرج، أو بين الأنا وقرينه الآخر، ولن يتم ذلك التدريب إلا من خلال انفتاح الذات على المحيط.بيد أن الممثل لابد من أن يبدأ بتدريب نفسه يوميا ليكون قادرا على التمسرح الاحتفالي. ومن ثم، ينطلق سعد صالح، في تداريبه التقنية في تكوين الممثل وتأطيره ، من تقنية الحلقة، أو تقنية الدائرة المركزية ذات البعد الاحتفالي.ويعني هذا أن تدريب الممثلين سيكون داخل حلقة احتفالية خاصة ذات تقاليد معينة، مثل: الصمت/التأمل - الجدية/ الاستغراق - التواضع - التوحد مع الآخر/ الانفتاح - الاسترخاء العصبي - الحيوية الداخلية. كما يستعين المعلم المدرب بموسيقا تأملية عبارة عن أصوات طبيعية مختلفة، والهدف منها هو تصفية الذهن من الاضطرابات والضغوط اليومية. كما تدل الحلقة

---

[135] - سعد صالح: نفسه، ص:224.

[136] - سعد صالح: نفسه، ص:224.

على الكلية الكينونية، والوحدة الوجودية العضوية التي تجمع بين الأنا والآخر. ومن المعروف أن الحلقة كانت موجودة في ثقافتنا العربية الإسلامية وتراثنا الشعبي(المساجد- حلقات العلم - المشيخة الصوفية- الإيمان بمركزية الشمس عند المصريين...).

ويعتمد تدريب الممثل الاحتفالي على مجموعة من المبادئ التقنية الشبيهة بمبادئ اليوجا، مثل:

1- الممثل داخل حلقة/دائرة الجماعة: هنا الصمت، فالالتصاق بالأرض، ثم الاسترخاء والجاذبية.

2- تدريب التطهر (نزع القناع اليومي بشكل حركي إيمائي بغية التحرر منه).

3- تدريب النرفانا(إطلاق الروح إلى أعلى).

4- تدريب (أنا) الجماعة(النفس الجماعي المشترك).

5- انحناء تدريجي جهة الأرض حتى الوصول إلى وضع الرقود التام لملامسة الأرض.

6- تدريب القطة.

7- تدريب النفس المزدوج (الأنا- القرين).

8- تدريب:" شيلني وأشيلك".

9- تدريب تدليك الأطراف.

10- تدريب النظرة الأخيرة.

11- تدريب العهد (مستوحى من إحدى الطرق الصوفية).

12- عودة إلى الحلقة الرئيسة مع القفز المفاجئ والصراخ/ وبعثرة الأعضاء في جميع الاتجاهات...ثم هدوء...صمت.

13- تدريب العرائس (أدوار العروسة والماريونيت).

14- تدريب المشي داخل الحلقة (في أوضاع هيروغليفية مع موسيقا إيقاعية مناسبة)[137].

وعليه، فالممثل في مسرح السرادق ممثل احتفالي شعبي وفطري، يمر بمجموعة من المراحل القاسية والشاقة القائمة على التقنية والاختزال، ولاسيما تقنية الحلقة بكل مبادئها التدريبية المتدرجة حتى الحصول على الاسترخاء النهائي للدخول في التجربة الاحتفالية الشعبية، والانصهار في الوحدة الجماعية العرفانية أو الطقسية الاحتفالية التي تجمع بين الأنا وقرينه الآخر، أو بين المؤدي والمتلقي. ويستفيد هذا الممثل الشعبي الفطري من تداريب عفوية تلقائية، ويستفيد كذلك من الاحتفالات الشعبية التي تتمثل في" الحكاية والتقليد والتشخيص وألعاب الهواة والرقص الشعبي والريفي وأيضا الغناء والمدح والترتيل، إلى آخر هذه الفنون."[138]

علاوة على ذلك، يشتغل الممثل الاحتفالي الشعبي على نصوص شفوية ومكتوبة ومرتجلات تراثية وشعبية، واستلهام التراث والذاكرة الشعبية الأصيلة، والاعتماد على الإبداع الشعبي، دون نسيان التقاط الحياة اليومية الواقعية، والهدف من كل هذا هو خلق تلاحم بين الممثل والراصد الاحتفالي، وخلق لحظة التوحد والتماسك من خلال المسرحية الاحتفالية. بمعنى أن:" الجمهور مدعو دائما معنا للمشاركة في احتفال لا يتطلب منه سوى الاستجابة الانفعالية الكاملة، وهو يقبضها عليه بما يقدمه من أشكال

---

[137] - سعد صالح: نفسه، ص: 226-230.

[138] - جماعة السرادق: البيان نفسه ، ص:79.

وإشارات هي بالفعل صلب العمل، وليست مظاهر غريبة عليه تدعي الشعبية"[139]

وهكذا، فالممثل الذي تدعو إليه جماعة السرادق هو الممثل الاحتفالي الشعبي والفطري الذي يمارس عمله بكل عفوية وتلقائية وموهبة وذكاء حاذق وكياسة خارقة، ينتقل بين المشاهد الاحتفالية بانسيابية طقسية، مع إشراك المتلقي الاحتفالي في بناء الفرجة العيدية الاحتفالية، مستخدما في ذلك كل الآليات الفنية الشعبية والتراثية.

يتبين لنا - مما سبق ذكره- أن مسرح السرادق هو مسرح احتفالي شعبي قائم على جدلية الأنا والآخر، ومبني على الفرجة الشاملة والمتنوعة ، والاعتماد على فضاءات ركحية مفتوحة بغية التحرر من العلبة الإيطالية المغلقة من جهة، والانعتاق من قيود المسرح الأرسطي الذي مايزال يفرض مقاييسه الصارمة على مسرحنا العربي إلى يومنا هذا من جهة ثانية. وبالتالي، يتكئ مسرح السرادق نظريا على الرؤية الاحتفالية، وتمثل المنهجية البريشتية، واعتماد تقنيات الحلقة في تدريب الممثل وتكوينه، وتأطيره فنيا وجماليا وتطبيقيا. ومن ثم، فمن أهم مرتكزات مسرح السرادق: شعبية الممثل واحتفاليته، والانطلاق من الفلسفة العيدية الاحتفالية، والمشاركة الجماعية في الأداء وبناء الفرجة الاحتفالية، والانفتاح على الفضاءات السينوغرافية العامة، والاهتمام بالإبداع الجماعي المشترك...

[139] - جماعة السرادق: البيان نفسه ، ص:80.

الفصل الثامن:

التراث الاحتفالي في مسرح الفوانيس

يعد مسرح الفوانيس بالأردن من أهم تنويعات النظرية الاحتفالية، وقد تأسست جماعة الفوانيس باعتبارها فرقة مسرحية سنة 1983م، وقد أصدرت الجماعة بيانها المسرحي الاحتفالي الأول سنة 1984م، كما أصدرت بيانا احتفاليا مشتركا مع فرقة الورشة المصرية في السنة نفسها، وبيانا مشتركا آخر مع الجماعة الاحتفالية المغربية في السنة نفسها كذلك. وقد أشرفت جماعة الفوانيس على تنظيم "**مهرجان أيام عمان المسرحية**". ومن ثم ، فلقد تحول هذا المهرجان المسرحي المحلي إلى مسرح دولي منذ سنة 1994م. ومن أعضاء هذه الجماعة نادر عمران رئيسا، وهاني سلامة،وفؤاد أبو حجلة، وإبراهيم الفار، وعامر اشتية، ومروان حمارنة، وهؤلاء من أعضاء الهيئة الإدارية للجمعية.

وقد شاركت جمعية الفوانيس بمجموعة من العروض المسرحية في المهرجانات المحلية والعربية والدولية، سواء أكانت هذه العروض مسرحيات للصغار أم للكبار. ومن أهم هذه العروض الدرامية: مسرحية(**دم دم تك**)، ومسرحية(**طوطو طاط طيط**)، ومسرحية(**وجدت مسرحا فمسرحت هاملت**)، ومسرحي(**عاش جلجامش عاش**)، ومسرحية(**طيبة تصعد إلى السماء**)، ومسرحية(**مسرحية رمزية جدا**)، ومسرحية(**عيون ماريا والسندباد**)،ومسرحية(**الكواليس**)، ومسرحية(**ليلى ذات الرداء الأحمر**)...

المبحث الأول: خصائص مسرح الفوانيس

يعد مسرح الفوانيس مسرحا احتفاليا بامتياز، والدليل على ذلك اقترابه من الاحتفالية المغربية مضمونا، وقالبا، ورؤية، وتقنية. بمعنى أن الفوانيس ماهي إلا امتداد طبيعي للمسرح الاحتفالي المغربي، كما وضع أسسه

النظرية والتطبيقية كل من عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وأحمد الطيب العلج... وفي هذا الصدد، يرى عبد الكريم برشيد أن الفوانيس أقرب إلى الاحتفالية المغربية من مسرح السرادق:" يمكن القول بأن مسرح السرادق هو أقرب التجارب العربية إلى روح الاحتفالية الحقيقية.إنه يقتحم فضاءاتها المسرحية، ويستكشف مجالها، ويقبض على قضاياها الأساسية والجوهرية.وهو- على الرغم من قربه من الاحتفالية- فقد ظل بعيدا عن الاحتفاليين بالمغرب، وذلك بعكس الفوانيس في الأردن."[140]

ويدعم هذا الطرح ماذهب إليه أيضا الباحث المسرحي خالد رمضان:"ويتضح من البيان المشترك الموجز الذي صدر عن جماعة المسرح الاحتفالي وجماعة مسرح الفوانيس، الاتفاق على كثير من العناصر التي سبق وأن طرحتها جماعة المسرح الاحتفالي.وهذا يعني أن مسرح الفوانيس يعتمد في توجهه على الاحتفالية في عروضه.[141]"

وقد استفادت فرقة الفوانيس الأردنية من الريبرتوار المسرحي المحلي والعربي والعالمي، واستلهمت العديد من الصور المستخلصة من التراث الإنساني الخاص والعام، كما تأثرت كثيرا بالتجربة المسرحية الاحتفالية المغربية. ويعني هذا أن مسرح الفوانيس مسرح منفتح على جميع التجارب الإنسانية، سواء أكانت خاصة أم عامة، مع التعبير عنها بوسائل فنية تمتح آلياتها الأدائية من الثقافة الشعبية.وبتعبير آخر ، يعتمد مسرح الفوانيس على" أسلوب مسرحي واضح المعالم مرتبط ارتباطا وثيقا ومحكما بطبيعة المسرح العالمي، والعربي، والمحلي، وملازم للتطور،

---

[140] - عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، ص:218.

[141] - خالد عبد اللطيف رمضان: (محاولات البحث عن قالب مسرحي عربي)، **مجلة البيان**، الكويت، العدد:235، سنة 1985م، ص:8.

ومعتمد على الطاقات والإمكانات التعبيرية الشعبية، القريبة والبعيدة، زمانا ومكانا"[142].

ومن ثم، تستند فرقة مسرح الفوانيس إلى لغة مسرحية تستخدم"مجموعة من الأدوات الشعبية، ومسرحتها في وعاء إنساني متجدد"[143]. كما تعنى فرقة الفوانيس كثيرا باللعب الاحتفالي تفكيكا وتركيبا، والسعي الدائم نحو التجديد والتطور، والبحث عن مفاهيم جديدة متطورة على أنقاض الأولى. ويعني هذا أن فرقة الفوانيس تهدف إلى تأسيس نهج مسرحي إنساني، بتحقيق عمليات التفاعل والتواصل والتعايش والتفاهم والتوافق. ولا ننسى كذلك أن فرقة الفوانيس تهتم كثيرا بمظاهر الحياة الشعبية، من عادات، وتقاليد، وأعراف، وفرجات، وقصص، وأمثال، ومأثورات، ومرويات، وأشعار، وأزجال، وأناشيد...

فضلا عن ذلك، يتسم مسرح الفوانيس بمجموعة من الخصائص، مثل: الرؤية الاحتفالية، والخاصية الإنسانية، والاتكاء على الموروث الثقافي، والنزعة الشعبية، والفلسفة العيدية، والإيمان بديمقراطية الفعل المسرحي، والعودة إلى التراث القومي والإنساني حوارا وتناصا وتفاعلا بغية التأصيل والتأسيس لهوية درامية عربية، واستعمال الأشكال التعبيرية الشعبية، والاهتمام بالوجدان الشعبي، والتشديد على معالجة صراع الاختلاف الذي يؤججه الصراع الطبقي والاجتماعي والسياسي والثقافي، والتعبير دراميا واحتفاليا عن أفراح الشعب وأتراحه، وتجسيد آلامه وآماله.

وثمة قواسم مشتركة بين الفوانيس والمسرح الاحتفالي المغربي، من بين هذه العناصر المشتركة: التأسيس والتأصيل لمسرح عربي متميز ومتجدد

---

[142] - جماعة الفوانيس: **البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس**، كتيب ، منشورات جماعة الفوانيس، صص:66-71.

[143] - جماعة الفوانيس: **البيان التأسيسي لمسرح الفوانيس**، كتيب ، منشورات جماعة الفوانيس، صص:66-71.

ومغاير، وتأكيد النزعة الإنسانية، والتركيز على مفهوم الشعبية دلالة وقالبا وأداة، والإيمان الواثق أن المسرح الحق هو التعبير الحر عن الإنسان الحر في المجتمع الحر. ويعني هذا" إيجاد تقاليد مسرحية وأخلاقيات مغيرة تنشد الحرية في القول والإبداع والتصور والتحرك واللقاء."[144]

ومن جهة أخرى، فلقد ركز البيان المشترك بين الجماعة الاحتفالية المغربية وفرقة الفوانيس الأردنية على عدم مهادنة السلطة، بمنع استخدام المسرحين للمسرح" كأداة إعلامية، مبعدينه عن رسالته وحقيقته الفنية"[145]، والبحث عن مغايرة مفاهيمية ونظرية وتطبيقية، واعتبار المسرح" تظاهرة يحياها الجميع، ويسهم فيها الجميع، بعيدا عن ممارسة التعليم والتحريض والتوجيه الدعائي والإضحاك المجاني المبتذل"[146].

كما يشدد البيان المشترك على طرح الأسئلة الجادة بدلا من طرح الأجوبة؛ حيث" تفضي تلك الأسئلة إلى أجوبة تفتح آفاقا مستقبلية مغايرة لما هو كائن وسائد"[147]، مع استفزاز المتفرج، و خلخلة ذوقه، وتخييب أفق انتظاره ، والعمل على خلخلة البديهي والعادي عن طريق تراكم الصدمات الموجعة. ولن تتحقق هذه الخلخلة إلا بفعل التجريب، والاجتهاد السينوغرافي، ودراسة الوجدان الشعبي، واستقراء الذاكرة الجماعية، والبحث عن لغة مسرحية جديدة تأصيلا وتأسيسا، وتثبيت مقولة "الآن" والـ"نحن" والـ"هنا".أي: تثبيت مقولة الذات في الزمان والمكان حضورا وتواجدا وتواصلا. فضلا عن " إعطاء هيكلة جديدة للفرقة المسرحية، وذلك بالاعتماد على العمل الجماعي في التسيير الإداري، بعيدا عن

---

144 - انظر: **البيان المشترك بين الاحتفاليين والفوانيس**، الرباط، سنة 1984م.

145 - البيان نفسه.

146 - البيان نفسه.

147 - البيان نفسه.

الفردية والبيروقراطية"[148]، والبحث عن تنظيرات مسرحية جديدة تواكب الممارسة الدرامية تطبيقا، وإبداعا، وعرضا، والتأشير على أن المسرح الحقيقي ينبني على أساس المسرحيين المبدعين الخلاقين، بالميل إلى الاستفادة من تقنيات المسرح الفقير من جهة، وتمثل التشكيل الاحتفالي المتميز قالبا ومضمونا ورؤية وتصورا من جهة أخرى.

المبحث الثاني: منظور مسرح الفوانيس إلى الممثل

ينظر مسرح الفوانيس إلى الممثل وفق رؤية احتفالية. بمعنى أن الممثل، في مسرح الفوانيس، ممثل احتفالي وإنسان شعبي وفطري، وأن الممثل هو قطب محوري في الفرجة المسرحية الاحتفالية.أي: لا يستطيع مسرح الفوانيس، بأي حال من الأحوال، الاستغناء عن الممثل؛ لأنه العنصر الأساسي في العملية المسرحية إلى جانب المتلقي الراصد أو المتفرج المشارك في بناء العرض الاحتفالي. ومن ثم، فالممثل هو أساس الاحتفال والاحتفالية، فهو يدخل في تشابك احتفالي ذهني ووجداني وحركي مع الجمهور. ويعني هذا أن الممثل يحول العرض المسرحي إلى احتفال طقسي ثقافي وفني متنوع ومتميز، ينصهر فيه المؤدي والمتلقي معا. فالممثل وحده في منظور الاحتفالية هو الذي يتصل مباشرة بالجمهور. وبالتالي، فلا وجود للجدار الرابع، مادام هناك لقاء احتفالي حميم يجمع بين الممثل والمتلقي.ومن هنا، فالممثل هو العامل المبدع للنص المسرحي والرؤية الإخراجية.ومن هنا، لابد من"إعطاء الممثل ثقافة تعبيرية- صوتية وحركية- تتصل بالتركيب العقلي/النفسي".[149]

وهكذا، فالممثل الذي تؤمن به فرقة الفوانيس هو الممثل نفسه الذي تؤمن به الاحتفالية المغربية وجماعة السرادق المصرية، ويسمى ذلك المؤدي بالممثل الاحتفالي المعروف بتقديم فرجات مسرحية احتفالية شاملة

---

[148] - البيان نفسه.

[149] - البيان نفسه.

ومركبة ومتنوعة، يتداخل فيها الممثل والجمهور المحتفل. ولا يمكن فصل هذا الممثل عن المتلقي، أو إبعاده عن ذاكرته التراثية والشعبية تحت أي ضغط من الضغوط ، ولايمكن فصله أيضا عن إمكانيات المسرح الفقير، والرؤية الإخراجية البريشتية. كما يوظف هذا الممثل جميع قدراته الجسدية والصوتية لتبليغ الفرجة الاحتفالية على غرار الممثل القديس عند المخرج البولوني غروتوفسكي.

وهكذا، يتبين لنا أن مسرح الفوانيس تجربة احتفالية تفرعت عن التجربة الاحتفالية المغربية بطريقة من الطرائق نظرا لوجود مجموعة من الروابط المشتركة بين التجربتين معا فنيا، وجماليا، ونظريا، وإبداعيا، وتقنيا. كما يعد مسرح الفوانيس- حسب عبد الكريم برشيد-" تجربة جديدة وجادة وجريئة. تجربة تحمل داخلها روحها الاحتفالية.كما تحمل طموحها- المشروع- في تأسيس مسرح يشبه هذا الإنسان، يشبه هذا المكان، وهذا الزمان.هذه التجربة عبرت عن نفسها من خلال فعلين متكاملين، فعل إبداعي، وآخر تنظيري، وأن اجتهاداتها – الإبداعية لاتقل جرأة وخطورة عن مغامرتها النظرية.."[150]

وما يهمنا في طرح مسرح الفوانيس أنه ينظر إلى الممثل على أنه كائن احتفالي شامل، يقدم فرجات درامية وإثنوسينوغرافية احتفالية وطقسية ، قوامها الثقافة الشعبية، والانطلاق من التراث، والاتصاف بالنزعة الشعبية، وخلق لحمة وجدانية بين الملقي والمتفرج الراصد.

[150] - عبد الكريم برشيد: نفسه، ص:224.

خاتمة

إذا كانت الشعوب القديمة قد عرفت المسرح، مثل: الصين، واليابان، والهند، ومصر، فإن اليونانيين هم الذين أرسوا دعائم المسرح على أصول فنية وجمالية واضحة مع ظهور كتاب (فن الشعر) لأرسطو. وبعد ذلك، تطور المسرح الغربي في فترات لاحقة، مع الرومان، وكتاب عصر النهضة، وعبر المدارس المسرحية المتنوعة، كالكلاسيكية، والرومانسية، والواقعية، والطبيعية، والرمزية، والتعبيرية، والدادية، والمستقبلية، والسريالية، والوجودية، ومسرح اللامعقول، والمسرح المعاصر.

ولم يتبلور المسرح العربي إلا في القرن التاسع عشر الميلادي ، بتعريب مسرحية (**البخيل**) لموليير من قبل مارون النقاش.ويعني هذا أن المسرح العربي قد بدأ مسيرته الفنية والجمالية والدرامية بالاستنبات، لينتقل - بعد ذلك- إلى التجريب والتأصيل مضمونا وشكلا وتنظيرا وتطبيقا من ناحية أخرى.

وقد ظهرت مجموعة من الاتجاهات والدعوات المسرحية، بعد سنوات الستين من القرن الماضي، تدعو إلى توظيف التراث بمختلف أنواعه وأشكاله من أجل تأسيس المسرح العربي وتأصيله، مثل: الاتجاه الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد، والمسرح التراثي عند عز الدين المدني، ومسرح الحكواتي لروجيه عساف، ومسرح القوال عند عبد القادر علولة ، والتراث الفرجوي عند الفاضل الجزيري ، والتراث الاحتفالي عند جماعة السرادق المصرية وجماعة الفوانيس الأردنية...

وقد تعامل المسرحيون العرب مع التراث بطرائق إخراجية مختلفة كطريقة التغريب عند بريشت، وطريقة الواقعية النفسية عند ستانسلافيسكي، والطريقة التراثية كما عند المدني، وطريقة المسرح الفقير عند غروتوفسكي، والطريقة الآلية عند فيزفولد مايير خولد، إلخ...

وعليه، فلقد اتخذ كتابنا هذا طبيعة بيداغوجية وديدكتيكية مبسطة لتقريب مجموعة من المفاهيم المسرحية من طلبتنا وقراءنا الأعزاء، مبتعدين عن الغموض والتعقيد والتجريد والإيغال، من خلال الجمع بين ما هو نظري وتطبيقي.

ثبت المصادر والمراجع

المصادر الإبداعية:

1-عبد الكريم برشيد: **الحكواتي الأخير**، أديسوفت، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2004م.

2- عبد القادر علولة: **الأجواد من مسرحيات علولة(الأقوال، الأجواد، اللثام)**، موفم للنشر، الجزائر، 1997م.

3-عز الدين المدني: **مسرح الزنج وثورة صاحب الحمار**، الشركة التونسية للتوزيع، تونس، الطبعة الرابعة، 1987م،

4- عز الدين المدني: (على البحر الوافر)، **مجلة فضاءات مسرحية**، تونس، العدد:3-4، السنة الأولى (د.ت).

5- المسكيني الصغير: **حكاية بوجمعة الفروج**، مطبعة دار النشر المغربية، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 2000م.

المصادر العامة:

6- ابن منظور: **لسان اللسان ، تهذيب لسان العرب**، هذبه بعناية: المكتب الثقافي لتحقيق الكتب، تحت إشراف الأستاذ عبد أحمد علي مهنا، الجزء الثاني، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى سنة 1993م.

المراجع باللغة العربية:

7- بريخت: **نظرية المسرح الملحمي**، ترجمة: جميل نصيف، طبعة عالم المعرفة، بيروت، لبنان.

8- توفيق الحكيم: **قالبنا المسرحي**، مكتبة مصر، طبعة1988م.

9- جلال العشري: **المسرح أبو الفنون**، دار النهضة العربية، طبعة 1971م.

10- جميل حمداوي: **المسرح المغاربي والتراث**، منشورات المعارف، الرباط، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2014م.

11- حسن المنيعي: **هنا المسرح العربي ، هنا تجلياته**، منشورات السفير، مكناس، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1990م.

12- حافظ الجديدي: **في الفنون المشهدية**، مطبعة تبر الزمان، ، تونس، الطبعة الأولى 2007م.

13- سعد أردش: **المخرج في المسرح المعاصر**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، طبعة 1979م.

14- سعد صالح: **الأنا- الآخر: ازدواجية الفن التمثيلي**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، العدد:274، 1990م.

15- عبد الرحمن بن زيدان: **أسئلة المسرح العربي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1987م.

16- عبد الكريم برشيد: **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي**، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م.

17- عبد الكريم برشيد: **الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة**، دار تينمل للطباعة والنشر، مراكش،المغرب، الطبعة الأولى سنة 1993م .

18- عبد الكريم برشيد: **فلسفة التعييد الاحتفالي**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى سنة 2012م.

19- عمر محمد الطالب: **ملامح المسرحية العربية الإسلامية**، منشورات دار الآفاق الجديدة المغرب، الطبعة الأولى سنة 1987م.

20- محمد عزام: **المسرح المغربي**،اتحاد كتاب العرب، دمشق، سورية، الطبعة الأولى سنة 1987م.

21- محمد الكغاط: **المسرح وفضاءاته**، البوكيلي للطباعة والنشر والتوزيع، القنيطرة، المغرب، الطبعة الأولى سنة 1996م.

22- محمد المديوني : **مسرح عز الدين المدني والتراث**، رسم للنشر تونس، الطبعة الأولى سنة 1983م.

23- مصطفى رمضاني: **قضايا المسرح الاحتفالي**، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، الطبعة الأولى سنة 1993م.

24- مصطفى رمضاني: **مسرح عبد الكريم برشيد: التصور والإنجاز**، مطبعة تريفة، بركان، الطبعة الأولى سنة 2007م.

رسائل وأطاريح جامعية:

25- مصطفى رمضاني: **الاحتفالية والتراث في المسرح المغربي**، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا، السنة الجامعية:1985-1986، جامعة سيدي محمد بن عبد الله، كلية الآداب والعلوم الإنسانية.

المقـــــالات:

26- أبو المعالي: (قراءة في كتاب مسرح عزالدين المدني والتراث)، **فضاءات مسرحية**، تونس، العدد الأول، السنة الأولى، 1985م.

27- أحمد العلوي: (مناقشة مقال عابد الجابري حول التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى1986م.

28- أحمد محمد عطية: (نحو تأصيل المسرح العربي)، **مجلة قضايا عربية**، لبنان، العدد:12، السنة 7، 1980م.

29- أمين العيوطي: (الاحتفالية كما أراها)، **حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي** لعبد الكريم برشيد، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى سنة 1985م.

30- جماعة السرادق:(بيان مسرح السرادق)، **مجلة البيان**، الكويت، عدد:229، أبريل1985م.

31- جمال صدقي: (حوار مع عبد القادر علولة) ، **مجلة المسرح**، القاهرة، مصر، العدد:46، شتنبر 1992م.

32- حافظ الجديدي: (حوار أجرته ليلى مريم مع الباحث المسرحي التونسي: حافظ الجديدي)،**مجلة المهرجان**، الجزائر، الثلاثاء 01 جوان 2010م، نشرة رقم 60.

33- حسن يوسفي: (الكتابة الدرامية المغاربية:قراءة في بعض النماذج)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006م.

34- خالد أمين: (المسرح المحكي في المغرب والجزائر : وجدان فرجوي مشترك)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006م.

35- خالد عبد اللطيف رمضان: (محاولات البحث عن قالب مسرحي عربي)، **مجلة البيان**، الكويت، العدد:235، سنة 1985م.

36- سعيد بنسعيد: (مناقشة مقال عابد الجابري حول التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، 1986.

37- سالم أكويندي: (جدلية التمثيل وتبريرية التخييل- مقاربة أولية للخطاب الحكواتي والاحتفالي)، **جريدة البيان الثقافي**، المغرب، العدد:50، السنة 1984م.

38-عادل قرشولي: (الأطروحات العصية في المشاريع المسرحية): ملاحظات على المنطلقات)، **مجلة فضاءات مسرحية**،تونس، العدد5-6، السنة الثانية، 1986م.

39- عبد الكريم برشيد: (بيان المسرح الاحتفالي: كتابة جديدة)، **مجلة التأسيس**، المغرب، العدد الأول، السنة الأولى، 1987م.

40- عز الدين المدني: (**نحو كتابة مسرحية عربية حديثة**)، **مجلة الحياة الثقافية**، تونس، عدد خاص بالمسرح، العدد:4، سنة 1978م.

41- لخضر منصوري:(المظاهر الأرسطية في مسرح عبد القادر علولة)، **المسرح العربي مسيرة تتجدد**، كتاب العربي،الكويت، 87، يناير2012م.

42- محمد عابد الجابري: (التراث ومشكل المنهج)، **المنهجية في الأدب والعلوم الإنسانية**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986.

43- مصطفى رمضاني: (التنظير للمسرح العربي بين الرفض والقبول)، **جريدة العلم الثقافي**، المغرب، العدد:778، سنة 1986م.

44- مصطفى رمضاني: (توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي)، **عالم الفكر**، الكويت، مارس 1987م

45- مصطفى رمضاني:(مسرح الگوال عند عبد القادر علولة)، **الأدب المغاربي اليوم**، منشورات اتحاد كتاب المغرب،مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، الطبعة الأولى سنة 2006م.

الروابط الرقمية:

46- ديانا سكيني: (حوار مع الفنان روجيه عساف،)، **موقع الذاكرة**، ديسمبر 2007م. 29 موقع رقمي، كتبه محمد فياض ، في http://fyathnaem.maktoobblog.com/722551//

47- لميا بيركسي:(حضور الثقافة الشعبية في مسرح عبد القادر علولة)، ترجمة يسار أيوب، **مجلة أوغاريت**، عدد :3، خريف 2004م، انتظر: www.o ugarit.org

- جميل حمداوي من مواليد مدينة الناظور (المغرب).

- حاصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1996م.

- حاصل على دكتوراه الدولة سنة 2001م.

- حاصل على إجازتين:الأولى في الأدب العربي، والثانية في الشريعة والقانون.

- أستاذ التعليم العالي بالمركز الجهوي لمهن التربية والتكوين بالناظور.

- أستاذ الأدب العربي، ومناهج البحث التربوي، والإحصاء التربوي، وعلوم التربية، والتربية الفنية، والحضارة الأمازيغية، وديداكتيك التعليم الأولي...

-أديب ومبدع وناقد وباحث، يشتغل ضمن رؤية أكاديمية موسوعية.

- حصل على جائزة مؤسسة المثقف العربي (سيدني/أستراليا) لعام 2011م في النقد والدراسات الأدبية.

- حاصل على جائزة ناجي النعمان الأدبية سنة2014م.

- رئيس الرابطة العربية للقصة القصيرة جدا.

- رئيس المهرجان العربي للقصة القصيرة جدا.

- رئيس الهيئة العربية لنقاد القصة القصيرة جدا.

- رئيس الهيئة العربية لنقاد الكتابة الشذرية ومبدعيها.

- رئيس جمعية الجسور للبحث في الثقافة والفنون.

- رئيس مختبر المسرح الأمازيغي.

- عضو الجمعية العربية لنقاد المسرح.

-عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية.

- عضو اتحاد كتاب العرب.

-عضو اتحاد كتاب الإنترنت العرب.

-عضو اتحاد كتاب المغرب.

- من منظري فن القصة القصيرة جدا وفن الكتابة الشذرية.

- خبير في البيداغوجيا والثقافة الأمازيغية.

- ترجمت مقالاته إلى اللغة الفرنسية و اللغة الكردية.

- شارك في مهرجانات عربية عدة في كل من: الجزائر، وتونس، ومصر، والأردن، والسعودية، والبحرين، والعراق، والإمارات العربية المتحدة،...

- مستشار في مجموعة من الصحف والمجلات والجرائد والدوريات الوطنية والعربية.

- نشر العديد من المقالات الورقية المحكمة وغير المحكمة، وعددا كثيرا من المقالات الرقمية. وله (124) كتاب ورقي، وأكثر من مائة كتاب إلكتروني منشور.

- ومن أهم كتبه: فقه النوازل، ومفهوم الحقيقة في الفكر الإسلامي، ومحطات العمل الديدكتيكي، وتدبير الحياة المدرسية، وبيداغوجيا الأخطاء، ونحو تقويم تربوي جديد، والشذرات بين النظرية والتطبيق، والقصة القصيرة جدا بين التنظير والتطبيق، والرواية التاريخية، تصورات تربوية جديدة، والإسلام بين الحداثة وما بعد الحداثة، ومجزءات التكوين، ومن سيميوطيقا الذات إلى سيميوطيقا التوتر، والتربية الفنية، ومدخل إلى الأدب السعودي، والإحصاء التربوي، ونظريات النقد الأدبي في مرحلة مابعد الحداثة، ومقومات القصة القصيرة جدا عند جمال الدين الخضيري، وأنواع الممثل في التيارات المسرحية الغربية والعربية، وفي نظرية الرواية: مقاربات جديدة، وأنطولوجيا القصة القصيرة جدا بالمغرب، والقصيدة الكونكريتية، ومن أجل تقنية جديدة لنقد القصة القصيرة جدا ، والسيميولوجيا بين النظرية والتطبيق، والإخراج المسرحي، ومدخل إلى السينوغرافيا المسرحية، والمسرح الأمازيغي، ومسرح الشباب بالمغرب، والمدخل إلى الإخراج المسرحي، ومسرح الطفل بين التأليف والإخراج، ومسرح الأطفال بالمغرب، ونصوص مسرحية، ومدخل إلى السينما المغربية، ومناهج النقد العربي، والجديد في التربية والتعليم، وببليوغرافيا أدب الأطفال بالمغرب، ومدخل إلى الشعر الإسلامي، والمدارس العتيقة بالمغرب، وأدب الأطفال بالمغرب، والقصة القصيرة جدا بالمغرب،والقصة القصيرة جدا عند السعودي علي حسن البطران، وأعلام الثقافة الأمازيغية...

- عنوان الباحث: جميل حمداوي، صندوق البريد1799، الناظور62000، المغرب.

- الهاتف النقال:0672354338

- الهاتف المنزلي:0536333488

- الإيميل:Hamdaouidocteur@gmail.com

Jamilhamdaoui@yahoo.fr

الغلاف الخارجي:

لقد شغّل المسرح العربي التراث العربي إن مشرقا، وإن مغربا. وبالتالي، فلقد وظفه بصيغ متنوعة ، فهناك من تعامل مع التراث بطريقة تناصية حرفية ، وهناك من تعامل معه بطريقة قائمة على الاقتباس والحوار والجدل، وهناك من وظفه بطريقة تأسيسية وتأصيلية.

الثمن:60 درهما