الاحتفالية و صناعة الفرجة في مسرح عبد الكريم برشيد

The celebration and the watching industry in Abdel Karim Berrechid Theater

هناء مهري / طالبة دكتوراه
أ.د اسماعيل بن صفية

قسم اللغة والأدب العربي كلية اللغة والأدب العربي والفنون جامعة الحاج لخضر باتنة1.
مخبر المتخيل الشفوي وحضارات المشافهة والكتابة والصورة.
Hana2017mehri@gmail.com

تاريخ الإيداع: 2019/09/29 **تاريخ القبول:** 2019/10/17

ملخص المقال:

شهدت الساحة المسرحية العربية دعوات عديدة لتأصيل الظاهرة المسرحية العربية حيث صدرت العديد من البيانات الفردية والجماعية نادى من خلالها أصحابها بالعودة إلى الأشكال التراثية التي تحمل خصائص درامية وتوظيفها في العمل المسرحي.

وتعد جماعة المسرح الاحتفالي بالمغرب من بين أهم التوجهات المسرحية التي حاولت الاستناد على البعد الاحتفالي والفرجوي الذي تحققه الأشكال التراثية المغروسة في البيئة العربية كالحلقة والبساط والمداح...في أعمالهم الدرامية.

ويعد عبد الكريم برشيد رائد المسرح الاحتفالي بحكم أنه جمع بين التنظير والجانب التطبيقي، حيث جسدت مسرحياته البعد الاحتفالي والفرجوي الذي هدفت هذه الجماعة إلى تحقيقه رغبة في إيجاد مسرح عربي شكلا ومضمونا.

وعليه فالإشكال المطروح هو كيف تجلت عناصر الاحتفال والفرجة في مسرحيات عبد الكريم برشيد؟ وكيف اشتغل برشيد على توظيف الأشكال الفرجوية في مسرحه؟ وهل الاحتفال هو فعلا اللحظة التي تتحقق فيها الفرجة ؟

الكلمات المفتاحية: الاحتفالية – المسرح- صناعة الفرجة – تأصيل- أشكال تراثية.

Abstract:

The Arab theatrical field witnessed several calls for deep-rooting the Arab theatrical phenomenon where lot of collective and individidual sayings have been declared trough which the sayings owners claimed for going back to the traditional forms that include the dramatical aspects and using them in the theoretical acts show. The ceremonial theater tendencies. Which tried to depend on the ceremonial. and the rejoicing show dimensions realized by the traditional forms deep-rooted in the arab environment as the rug and the praise…employed in their drama shows.

Abdelakrim Berrachid is considered as the main pioneer of the ceremoial theater because of his joining between the theoretical and the rejoicing dimensions that were the goals of the group in purpose of founding a real arab theatre including the form and the content.

Hence hte question . still asked here.is how did the ceremonial and rejoicing elements manifest in dramas of Abdelkrim Berrachid ? And how did Berrachid of goy ?

Key-words: ceremonial or festivity- theater- joy- creation- deep-rooting- tradional forms.

أولا- مفهوم الاحتفال (festival) لغة:

كانت جهود الرواد والباحثين في تعميق هوة البحث والكشف عن المعنى الملائم لكلمة احتفال، الأمر الذي أدى إلى تعدد التعاريف على المستويين الغربي والعربي:

أ- عند العرب:

حملت مادة (حَفَلَ) في لسان العرب معان كثيرة أهمها: "الحَفْلُ: اجتماع الماء في محفله، حفلَ المَاءَ حَفْلاً وحُفُولاً. ومَحْفَلُ الماء: مُجْتَمَعُه، وحفَل اللبَنُ في الضرع احتفَلَ: اجْتَمَعَ واحْتَفل الوَادي بالسيل: امتلأ.

وروي عن الأعرابي قال الحُفالُ: الجَمْعُ العَظيمُ، وحفِلَ القوْم يَحْفَلون حَفْلا واحْتَفَلوا: اجتمعوا واحْتَشَدُوا. وعِنْدَهُ حَفْلٌ من الناس جمعٌ، والحفيلُ والاحْتِفَالُ: المُبالغة والتحفّل: التّزيَنُ، واحْتَفَلَ الطّريق: وضُحَ" [1]

ويبدو من خلال هذه الدلالات اللغوية أن كلمة- الاحتفال- يمكن أن تختزل في دلالتين: (الاجتماع والتزين)، فالأصل في الاحتفال هو التجمع والاجتماع، إذ لا يمكن أن نتصور احتفالا

بدون جمع من الناس يقيمون هذا الاحتفال ويشاركون فيه كما أن الاحتفال عادة ما يكون مناسبة سارة يتزين من خلالها الناس المحتفلون فيكون عنصر الزينة ظاهرا عليهم وعلى ملابسهم والمكان الذي يقاوم فيه الحفل.

ب- عند الغرب:

كلمة الاحتفال"festival أو "cérémonie" مأخوذة من "اللاتينية التي تعني الصفة المقدسة، والاحتفال هو فعل على درجة من الوقار والجدية يرمي إلى تكريس عبادة دينية كالقداس، أو مناسبات اجتماعية كأعياد الميلاد والزواج أو سياسية كالأعياد القومية، أو رياضية كالألعاب الأولمبية" (2)

وورد هذا المصطلح في معجم La rousse بمعنى: "الاحتفالي هو كل ما ينتسب إلى العيد حيث يكون هنالك مشاركة جماعية" (3)

فقد ركز المفهوم اللغوي على صفة القدسية للاحتفال، بحكم أنه أقيم في أول الأمر على شرف الآلهة فكان بذلك فعلا دينيا مقدسا، ومناسبة عظيمة في نفوس المحتفلين، لتتنوع فيما بعد أشكال الاحتفال وتخرج عن إطارها الديني المقدس وتصبح هناك احتفالات: سياسية واجتماعية ورياضية وغيرها.

وهذا يعني أن الاحتفال بمفهومه الغربي قد وسع دائرة الاحتفال إذ جعله يشمل جميع مناحي الحياة إضافة إلى تركيزه على عنصر المشاركة وعليه يتضح أن هناك توافقا في دلالات الاحتفال –في المفهوم العربي والغربي- وذلك في اشتراكهما في عنصر المشاركة والاجتماع والتزين التي تكون في الاحتفال.

2- اصطلاحا:

يعرف باتريس بافيس: patrice pavis الاحتفال بقوله: "قد ننسى في بعض الأوقات أن الاحتفال هو الشكل الوصفي للعيد، ففي أثينا كانت الاحتفالات بالإله ديونيزوس تقام كل عام في أيام معلومة، حيث توجد التسلية والمرح والالتقاء، وقد حافظ الاحتفال في ذلك على الكثير من قدسيته وخاصيته الاستثنائية عكس ما نراه اليوم حيث أفرغ من محتواه والمعنى القدسي للاحتفال" (4)

ومن خلال المعنى الاصطلاحي للاحتفال يلاحظ أن هناك تقاطع المعنى اللغوي والاصطلاحي للاحتفال وذلك في صفة القدسية، قدسية الاحتفال حيث نجد أن باتريس بافيس يصر بدوره على قدسية الاحتفال، لكنه يقر في الأخير أن هناك الخاصية التي كانت تتمتع بها الاحتفالات الدينية الديونيزية التي تقوم أساسا على عنصر التقديس قد تدنست في احتفالات اليوم، وبقيت بعض ملامحها الدالة عليها.

وعلى هذا الأساس نادى أصحاب المسرح الاحتفالي بأنواعه المختلفة بضرورة العودة إلى جوهر الاحتفال وإلى جوهر الطقس الديني الديونيزي وهي عودة تبرز من ناحية ارتباط هذا الفن بأصوله الغربية والرغبة من ناحية أخرى في العودة إلى حميمية الطقوس الاحتفالية اليونانية القديمة.

3-خصائص المسرح الاحتفالي:

1- يتعارض الاحتفال مع الحياة اليومية الرتيبة لكونه مناسبة للالتحام بالمقدس ولاستعادة الأزمة الكونية.

2- يهدف الاحتفال إلى الانسلاخ المؤقت من زمن دنيوي تعمه الفوضى والاضطراب إلى زمن مؤقت يعمه الاستقرار والنظام.

3- تذوب في الاحتفال بشكل مؤقت الاختلافات التي تميز بين الناس، حيث تزول كل الفروق الاجتماعية بين الأفراد "فيصبح السيد عبدا والعبد سيدا، وتجلس العامة على موائد الملوك والسادة.." [5]

4- الاحتفال آلية هدم وانقلاب يحملها المجتمع في أحشائه ونتيجتها القصوى هي التدمير والهدم "وإن ما يفجره الاحتفال هو ذلك التطلع القوي للهدم الذي تجهده السلطة نفسها إلى التحكم في صيرورته والحد من تدفقه" [6]

5- تتحول في الاحتفال المدينة إلى فضاء آخر، إلى جسم كبير يتمظهر بشكل غرائبي تحت تلوينات النغمة والإيماءة واللون والرقص "جسم كرنفالي يزحزح الحدود بين المدنس والمقدس، بين المرخص والمحظور" [7]

6- يعتبر الاحتفال تجاوزا منظما وتعليقا للمحرم في حدود ما تسمح به الأعراف الاجتماعية "تماما كما هو الشأن للظاهرة الديونيزية التي هي تعبير عن التجاوز"[8]

7- تتم في الاحتفال مساءلة مجموعة من السلط التي تتحكم في المجتمع كالسياسة والدين وجميع الإكراهات كالموت والجنس وذلك عبر جواز الفرجة المتمثل في الحق في التمتع بالاحتفال والكذب الصادق عبر الرسائل المشفرة التي يمررها المحتفلون في ثنايا طقوسهم الاحتفالية.

ثانيا: الفرجة (spectacle) لغة:

أ- عند العرب:

يعرف ابن منظور- الفرجة – بقوله : "الفرج: الخلل بين الشيئين، والفرجة كالفرج، وقيل الفرجة: الخصاصة بين الشيئين والفرجة بالضم، فرجة الحائط وما أشبهه، يقال بينهما فرجة أي انفراج، والفرج: انكشاف الكرب وذهاب الغم والفريج: الظاهر البارز المنكشف" [9]

فالفرجة إذن من الانفراج وهي عكس الكبت والتأزم، وهي البروز والظهور عكس الغموض والتخفي.

ب- عند الغرب:

تنحدر كلمة فرجة spectacle من "الفعل اللاتيني spectar بمعنى نظر وشاهد أي أنها مرتبطة بما هو مرئي" (10).

يتضح من خلال التعريفين السابقين أن المفهوم العربي للفرجة ارتكز بالدرجة الأولى على الكشف والانفراج في حين أنه ارتكز على المشاهدة والنظر في المعنى الغربي للفرجة. وتبدو الفرجة في حقيقة الأمر "نوعا من أنواع الخروج بالمتلقي من حالة إلى حالة أخرى كأن تكون في حالتها الطبيعية المنطقية المعتادة فتحلق مع الشخصية المسرحية في أحلامها، أو تشف عندما تشف الشخصية...والفرجة تكون في كل ما هو غريب، فكل غريب مثير للفرجة لأنه يجذب المتلقي ويستوقفه ويشغله عما عداه" (11)

2- اصطلاحا:

اعتبرت الفرجة لدى بعض الدارسين شكلا لا يمكن اعتبارها مسرحا ولكن يمكن أن تكون أشكالا لما يمكن أن نسميه ما قبل المسرح كما يؤكد ذلك باتريس بافيس في قوله : "يقصد بما قبل المسرح مجموعة من الظواهر والطقوس الاحتفالية كالرقص والغناء والموسيقى والمرح والتعبد والعربدة والصرع، وهي تنطوي على عناصر مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانية ونباتات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري" (12)

ويؤكد الرأي نفسه فرانك فوشتيه في كتابه (المسرح والفودو)حيث يعتبر "ما قبل المسرح هو المسرح الذي يتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعا ممثلا ينعكس عبر الصورة والرموز" (13)

فالتعريف الأول: ركز على الشكل الخارجي أو الصورة البصرية للفرجة التي توظف الملابس والشخصيات والموسيقى..وهو بذلك يركز على العلامة الايقونية البصرية للفرجة.

أما التعريف الثاني: فهو يؤكد على حيوية ووظيفية الفرجة الممثلة بصفة رئيسية في فعل المشاركة، مشاركة المتلقي، وانغماسه مع صانع الفرجة ومن شأن هذا الانغماس أن يحقق جملة من الوظائف أهمها لفت انتباه المتلقي والتأثير فيه مما يجعله منفعلا مع صانع الفرجة.

3- خصائص الفرجة:

1- يتميز الفضاء الذي تشغله الفرجة ببعده الرمزي حيث أنه لا يقيم قطيعة بين عوالم الخاص والعام.

2- الفرجة على الرغم من قدمها إلا أنها تعبير عفوي وتلقائي يحقق اللقاء الحي والمباشر مع أناس يخرجون من الانغلاق على ذواتهم ليتحركوا في فضاء واسع ومنفتح عن فعل الخشبة المحدود.

3- الفرجة آنية تزول فور إنجازها إذ توجد ضمن زمان ومكان معين لكن تأثيرها يظل راسخا في ذاكرة المتلقي، بعد انتهائها، حيث تستشرف الفرجة أفقا وذلك في ذاكرة وممارسات ممارسيها وجمهورها.

4- تسعى الفرجة لتسليط الضوء على أبعاد اجتماعية وأخرى سياسية في محاولة منها إلى كشف العيوب وفضح سلبيات المجتمع والسلطة، فالفرجة بمختلف أشكالها فن شعبي من الشعب وإلى الشعب، ذلك أن موضوعه الأول مبني على الجماعية تحمل عاداتها وتقاليدها وأعرافها ومثلها الاجتماعية ونمطها الفكري والاجتماعي.

ومن ثمة نقول أن الفرجة قائمة على جانبين: الأول: هي التسلية والترفيه والتنفيس عن النفس، أما الجانب الثاني: فيتمثل في فضح عيوب المجتمع وممارسات الظلم والتعسفية المسلطة من قبل القوى الكبرى على الفئات المستضعفة

5- تحتوي الفرجة عناصر درامية من خلال توظيفها للشخصيات- الملابس –الحوار- الموسيقى التعبيرات الجسدية وإن لم يكتب لها أن تصبح فنا واضح الملامح.

6- تتضح الفرجة بعدم فصلها بين صانع الفرجة ومتلقيها دلالات متجددة وممتدة لفرجات أخرى فكل متلقي يصبح صانعا للفرجة مما يجعلها خاضعة لعنصري المحو والزيادة.

7- لا يوجد في الفرجة حد فاصل بين الوهم والحقيقة وهو ما يجعلها تتراوح بين القدسي والدنيوي "إن نص الفرجة هو في الواقع أكثر من مجرد تمثيل لحضور ما أو أيقونة لفعل تواصلي إن الفرجة طريقة يعي بها الناس ثقافاتهم" (14)

4/ الفرجة والمسرح:

كثيرا ما طرحت إشكالية الفرجة والمسرح، لأيهما أكبر، هل الفرجة أكبر من المسرح؟ أم المسرح أكبر منها؟ من يحتوي الآخر، الفرجة أم المسرح؟

المسرح ليس ذلك الخطاب الجاف وإنما خطاب تتصاعد أحداثه وعناصره الفنية في تلاقي الممثل بالجمهور، وكلا الطرفين هما صانعا الفرجة، وإن كانت آنية إلا أن تأثيرها يبقي الجمهور واعيا بواقعه لها صدى كبيرا، لا يؤمن بديمومة الحال وإنما تقدم له نتيجة احتمالية أو بديلة.

وللإجابة عن السؤال السالف طرحه فيمكن القول أنه إذا سلمنا بأن كل المجتمعات مهما اختلفت وتنوعت تمتلك فرجات مختلفة سواء أكانت هذه الفرجات منظمة أم عفوية شعبية ومن بينهما المسرح وهو ما يتضح خاصة في كل الأشكال الفرجوية الشعبية التي كانت تهتم

بإشراك المتلقي في الحفل المقام إضافة إلى خلق البعد الفرجوي الذي يتحقق من خلال الشخصيات وطريقة تشخيصها وكذا ملابسها وغيرها من العناصر التي تسهم في شد المتلقي وتجعله منغمسا في الحفل فإن الفرجة في هذه الحالة أكبر من المسرح، فالنص الفرجوي يمثل خلاصة الواقع يطرحه الممثل على المتلقي ليدرك واقعه ويدفعه نحو إعادة النظر في مكانته الاجتماعية ومنه الوعي نحو تغيير أوضاعها من خلال البحث عن البديل والممكن أو ما سيكون أو من الممكن أن يكون أو ما قد يكون.

أما عندما نقول إن الفرجة هي آخر لحظة في العملية الإبداعية المسرحية التي تبتدأ بالكتابة مرورا بالتداريب والإخراج والانجاز التقني وصولا إلى حضور الجمهور إلى مكان وزمان العرض لتنطلق الفرجة فإن المسرح في هذه الحالة يصبح أكبر من الفرجة، وتصبح الفرجة هنا قاسما مشتركا ومكملا مع عناصر أخرى لخدمة المسرح. وعليه انطلق كبار المسرح العالمي خصوصا العربي نحو الرجوع إلى الأشكال القديمة، معتمدين على مرجعية تراثية، لتكون أعمالهم المسرحية نصوصا فرجوية كتبت وفق منطلقات جمالية وقناعات فنية، مع الحرص على إكساب العمل المسرحي أبعاده في العصر الحاضر والفترة الزمنية المعاشة

ويعد الاحتفال والفرجة من أهم العناصر التي قام عليها الفكر الاحتفالي ويسعى المسرحيون من خلاله إلى توظيف هذه الأشكال الاحتفالية والعناصر الفرجوية بغية تأصيل المنحى الاحتفالي، وإيجاد الصيغة التي تميز المسرح العربي عن غيره من المسارح. ولا تتوقف جماليات النص الاحتفالي عند حدود هذا التوظيف فحسب وإنما تتعداها إلى البناء الفني الدرامي الذي كان بدوره مغايرا في طرحه للبناء التقليدي، ومن هذا المنطلق صاغت جماعة المسرح الاحتفالي رؤية نظرية حاولت تجسيدها ميدانيا.

5/ آلية التراث في النص الاحتفالي بين الممارسة المسرحية والتنظير الفكري عند برشيد:

عرفت الساحة الأدبية المغربية كباقي الأقطار العربية فن المسرح، فمارسوه قبل أن يصل إلينا على الصورة المؤسسة التي اعتدناها اليوم، وبذلك عرف المغرب أشكالا فرجوية كالحلقة والبّساط وسلطان الطلبة...فمضى المسرحيون العرب المغاربة يوظفونها في نصوصهم المسرحية.

ومن ثمة شكلت قضية التراث عتبة مركزية في المسرح الاحتفالي عامة ومرجعا هاما لكتاب المسرح المغاربي وعبد الكريم برشيد خاصة، فالتراث بالنسبة له هو "نحن فهو يعيش وينمو ويتطور داخلنا فنحن كما نحن الآن نتيجة حتمية لمقدمات سابقة وإذا كانت هذه المقدمات قائمة في الماضي فإن نتائجها حاضرة في الحاضر، فهي تعيش فينا وفيما حولنا" [(15)] ، فالتراث بمفهوم برشيد دائم الصيرورة وتصرفاتنا وعاداتنا، إنه امتداد لا ينقطع بين الماضي والحاضر.

وإن كان البعض في دعوته للرجوع إلى الأصل قد فهم بالعودة، نقل التراث من الماضي وتجسيده كما هو فإن الرجوع الذي تقصده الاحتفالية يعني "ذلك الفعل الذي قد يكون تكتيكا أو مجرد تخطيط للاندفاع وذلك في المكان والزمان المناسب، ماذا يمكن أن يكون سوى أنه بداية جديدة...بداية تحمل نفسا جديدا" [16]

وبهذا فإن التراث كمعطى جاهز وثابت بأحداثه وشخوصه لا يهم في النص الاحتفالي كما أن التاريخ في ذاته ليس مهما وإنما المهم هو "روح التاريخ لأن روح التاريخ أزلية بينما التاريخ متكرر"[17]، ومن هذا المنطلق فان برشيد يقدم مسرحياته بمناخ التراث المشرف دائما على المستقبل ذلك أن "التراث المستقبلي أكثر إغراء من التراث الذي ينتمي إلى الماضي" [18]

ومن هنا وظف برشيد في جل مسرحياته التراث بأشكاله الفرجوية الشعبية وكذلك بشخصياته التراثية الأسطورية منها والدينية والشعبية رغبة منه في تأصيل المنحى الاحتفالي الذي يدعو إليه.

6/ المظاهر الاحتفالية في مسرحيات برشيد:

يحتل مسرح عبد الكريم برشيد مكانة خاصة في خريطة المسرح الاحتفالي كونه المنظر الأول للاحتفالية من خلال بياناته التي دعا فيها للمسرح الاحتفالي، والتي تعددت فيما بعد لتصبح رؤية صادق عليها مجموعة من المؤلفين والنقاد المسرحيين الذين تأثروا بالمنحى الاحتفالي.

وإن كان هناك العديد من الكتاب والمخرجين المسرحيين الذين جسدوا الاحتفالية في مسرحياتهم أمثال ى"الطيب الصديقي" الذي يعد أول من طبق الاتجاه الاحتفالي في مسرحياته المتميزة كمسرحية "أبو حيان التوحيدي" التي جسد من خلالها جدلية المثقف والسلطة في قالب احتفالي اعتمد على فن البساط والراوي، فإن مسرحيات عبد الكريم برشيد التي تجاوزت الثلاثين مسرحية تحمل من حيث صيغتها الفنية جمالية درامية مغايرة لما كان سائدا، هدف من خلالها برشيد إلى محاولة تأصيل صيغة مسرحية بديلة وأصيلة إلى جانب أن هذه المسرحيات تمثل الجانب العملي أو التطبيقي للاحتفالية لأن الاحتفالية كما يؤكد هو نفسه "ليست هي الأبحاث النظرية وحدها وإنما هي الأساس تلك الأعمال المسرحية التي تحمل مضامين مغايرة التي لها لغتها المتميزة وأدواتها التعبيرية الخاصة"[19]، ونظرا لكثرة مسرحيات برشيد فإننا سنقتصر على بعض المسرحيات رغبة في استجلاء أهم الجوانب الاحتفالية دون الدخول في تفاصيل الدراسة الوصفية المضمونية لهذه المسرحيات.

أ- العنوان في النص الاحتفالي:

تتميز عناوين برشيد المسرحية بنوع من غرابة التركيب والدلالة والمعنى الجديد للعنوان باعتباره "نصا يستوحي حمولته الفكرية الخاصة من ثورته على المألوف في التركيب في السياق الزمني والمكاني" [20]

حيث تعتمد أغلب نصوص برشيد على عناوين يتداخل فيها الماضي والحاضر، ويصبح الجمع فيها بين أمرين متباعدين زمنيا ومكانيا ممكنا ومألوفا، فإذا كنا قد تعودنا على أن العنوان يراعي في توظيفه الربط بين المكان والزمان فيكون بذلك الرابط من الناحية المنطقية والمألوفة منسجما مع "الشخوص والتاريخ وللمحيط ونفسية الزمان"[21]، فإن برشيد يخالف هذا المنطق ويجنح إلى تقنية جديدة في تركيب عناوين مسرحياته وهو ما نجده مثلا في مسرحية "عطيل والخيل والبارود"

فإذا كان عطيل ذلك البطل الأسطوري الذي وضعه شكسبير في مسرحيته "عطيل" فإن برشيد يأتي به ويقذفه في البيئة العربية ويعطيه خيلا وبارودا ليصبح عطيلا آخر "عطيل المغربي الذي يجرب مغامرات المقاومة ويعيش تحديات مغرب الاستقلال، غريبا لا يعرفه ولا يكاد يتعرف إليه إنسان" [22]

ومثلما جاء برشيد بعطيل إلى البيئة العربية فإنه يأتي بابن الرومي من العصر العباسي، ويجعله يعيش في مكان معاصر وهو المدينة بأحيائها القصديرية الصفيحية التي "تشخص التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي وافتقار الناس إلى أبسط حقوق الإنسان"[23]

إن ابن الرومي مع برشيد هو رمز الإنسان الذي يجسد في ذاته كل مفارقات الوجود والواقع والتاريخ فهو "من جهة فقير ماديا ولكنه غني لحد البذخ بنفسه وفكره وروحه ووجدانه، وهو فقير في زمن الغنى وهو معتقل ماديا ومعنويا في زمن يؤثثه شعار الحرية والتحرر"[24]. وهو بهذه المعاني التي حملها إياه برشيد يتجاوز مجرد كونه اسما من الأسماء الأدبية التي لها امتداد في التراث والتاريخ العربي.

ويستمر برشيد في المزاوجة بين الماضي والحاضر واستحضار الشخصيات التراثية في ثوب الأنا الحاضر فيسافر بالشاعر الجاهلي "امرئ القيس" إلى باريس في مسرحيته، هذا الشاعر الذي بعثه المؤلف من الماضي فخرج به من التراث المنحط ومن ظلمة النسيان ليدخل باريس مدينة المتناقضات العربية العالمية، ويبدو إن امرئ القيس الجاهلي الذي نعرفه ليس هو نفسه امرئ القيس الذي بعثه برشيد إلى باريس لذلك فإن برشيد في تقديمه للمسرحية يؤكد على أن امرئ القيس الجاهلي لا يهمنا وهو يدعونا لأننا لا نبحث عنه في الكتب فيقول "لا تبحثوا عن امرئ القيس في الكتب لأن امرئ القيس ذلك قد مات انتهى، أما هذا فهو حي وموجود بوجود الاحتفال المسرحي ومتجدد بتجدده، فامرئ القيس الجديد لا يمكن أن يكون في الأخير سوى روح هذا الزمن الجديد"[25]

وعلى هذا الأساس نلحظ كيف أن العنوان في مسرح برشيد يمثل ميزة فارقة وملمحا خاصا وجب البحث في الأسباب توظيفاته، إن عناوين برشيد بتعارضها دلاليا عبر جمعها لمسافات

وأزمنة متباعدة وعبر مزجها بين التراثي والتراثي وبين الماضي والآني تجعل من النصوص الاحتفالية تحمل صيغة فنية مغايرة، ولعل الدهشة التي يحدثها العنوان في القارئ هي أول ما تستفزه للقراءة والبحث في سببية هذا التوظيف.

4- توظيف الأشكال الفرجوية في مسرحياته برشيد:

اشتغل برشيد في مسرحياته على مجموعة من الأشكال التعبيرية الاحتفالية المخزونة في التراث الشعبي نحو: الحلقة والراوي إلى جانب استدعائه لشخصيات شعبية كالعريف والمداح والمجذوب وشخصيات صوفية دينية وكذلك عالمية.

حيث نجده في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"يجمع بين الأشكال التعبيرية الاحتفالية، وبين أحداث التراث وشخصياته فإلى جانب الشاعر العباسي ابن الرومي، نجد شخصيات تراثية أخرى مثل:"ابن دانيال" صاحب خيال الظل وابنته "دنيازاد" التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة، حيث يقوم ابن دانيال في المسرحية بدور الراوي الذي بعثه برشيد من التراث العابر إلى الحاضر حتى يزرع الأمل في المستقبل

ابن دانيال: أحبتي أتيتكم من الصفحات الصفر الباليات..أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة.."[26]

ويحاول ابن دانيال في هذه المسرحية أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم فرجته المليئة بالعوالم الخيالية والأسطورية إلا أن حكاياته لم تعد تثير الفضول السامعين ولم تعد تشد انتباههم، ذلك أنها حسب دنيا زاد لم تعد معبرة عن واقعهم لذلك تقترح دنيازاد من أبيها أن تبحث عن موضوع يكون معبرا عن واقع الناس وآلامهم وهو ما فعله ابن دنيال إذ قرر أن يحكي لهم حكاية ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد "تكون قناعا لكل المدن المعاصرة كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين"[27]، ومن خلال هذا الاستلهام يحدث المفارقة على المستوى الزماني حيث يستحضر شخصية من العصر العباسي لتعيش وقائع هذا القرن المليئة بالتناقضات، وعلى المستوى المكاني فيخرجه من بغداد هارون الرشيد ليضعه في بغداد معاصرة ومنتفخة على كل المدن شرقا وغربا، "ابن دانيال: ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون، شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريس، من روما، من البيضاء، أو من وهران...قد يكون وقد يكون...سادتي نرحل الآن إلى بغداد الرمز"[28]، كما وظف في هذه المسرحية شخصية أشعب في الثقافة الشعبية يرمز للتطفل فإنه في هذه المسرحية صار شاعرا وخطيبا وصديقا لابن الرومي.

وينهل برشيد في مسرحية "عطيل والخيل والبارود" من التراث الحكائي العربي الممثل في ألف ليلة وليلة ويستدعي شخصية "شهريار" كما يأخذ من فن البساط الشعبي شخصية "البوهو"

ويستحضر من الذاكرة المسرحية العالمية "شكسبير" من خلال استدعائه لبطل مسرحيته "عطيل "ويجعل منه عنوانا لمسرحيته.

ويشتغل برشيد في مسرحية "عنترة في المرايا المكسرة" على فن الحلقة وطقسها فمن خلال الحلقة يحكي الراوي سيرة عنترة العبسي البطل الذي نكل بأعدائه من أجل سيادة بني عبس ومن أجل حبيبته عبلة، فيحلق بالجمهور بعيدا في عالم الخيال والأحلام لأنهم يجدون في تلك الحكايات تنفيسا لهم عن همومهم ومكبوتاتهم الاجتماعية والسياسية، حيث يتصور كل شخص نفسه عنترة فيلبس ثوب الوهم لينسى مرارة الواقع خاصة إذا علمنا أن برشيد كتب هذه المسرحية في ظل نكسة حزيران وما خلفته من صدمة ومرارة على الإنسان العربي ليصبح بذلك عنترة رمز الإنسان العربي الذي يحررهم من وطأة النكسة ومخلفاتها، غير أن برشيد لم يكتب عن هذه الشخصية بكل مغامراتها وشجاعتها وجرأتها لأنه "تمثل عنترة في ظل الشروط الجديدة للإنسان العربي المهزوم والموجود في إطار مرايا تكسر صورته"[29].

ويستند برشيد في مسرية "الدجال والقيامة" على التراث الأسطوري من خلال استدعائه لأسطورة "نرسيس أو نرجس" حيث حمّلها برشيد دلالات جديدة تتماشى مع ما يفرزه الواقع من تناقضات حيث صارت نرجس في المسرحية فتاة جميلة تتجرع العذاب لأنها جميلة وصار سر جمالها هو مفتاح عذابها "هذا الجمال الذي كان سبب قتلها عدة مرات..."[30]، وهذا ما جعل برشيد يجعلها تظلم طوال المسرحية.

"تقول نرجس: أنا لست ابنة أحد، ما انا غير وردة عيناها مفتوحتان دوما على الماء وما في الماء غير نرجس، رأيتني يوما فهالني ما رأيت، رأيت حسني فخجلت من نفسي ومن جمالي"[31]

كما اعتمد برشيد في هذه المسرحية على المرجع الديني ممثلا في شخصية "لقمان الحكيم"، وإن كان لقمان في المصدر الديني يرمز إلى الحكمة والوعظ الأخلاقي فهو داخل النص المسرحي "يحيلنا على صورة عجوز كسيح يدعي الحكمة وينخرط دوما في هلوسات بصرية لا وجود لها في الواقع"[32]

كما أخذ برشيد في المسرحية نفسها من النص القرآني شخصية الهدهد الذي يعرف بنفسه فيقول: "أنا الهدهد، فهل نسيتني يا عمي، أنا سلطان الطيور، رفيق الملوك والأنبياء، رفيق الحكيم سليمان، هل تعلمون أنني مع صغر الجثمان، قد رأيت بما لم يأت به إنس ولا جان...وظيفتي الترحال في الأرض وفي السماء وفي البر وفي البحر..."[33]، ويتنبأ الهدهد في هذه المسرحية بقدوم الدجال وأن القيامة قد اقتربت.

كما يجعل برشيد في هذه المسرحية من الدجال بطلا لمسرحيته، حيث انزاحت هذه المسرحية عن مرجعيتها الأصلية إذ يجعل منه برشيد رمز النبي الذي يدعي قراءة العوالم الغيبية ويفتح

باب الأمل بنبؤاته المزعومة ويحلم بإراحة العالم وإراحة العالم وإراحة كل الرموز الفاعلة فيه، ويعرف بنفسه فيقول: "أنا الدجال الكاشف للأسرار والفاتح لكل مغلق، إني اقدر أن أميت ولا أحي، أن أمرض ولا أشفي...أملك من الكرامات أكثرها وأعظمها، من سألني من العباد أجبته ومن أعراض عني رميته"[34]

ومن التراث الحكائي يستلهم برشيد شخصية الحكواتي في مسرحية "الحكواتي الأخير" وتحكي هذه المسرحية قصة مواجهة الحكواتي "نور الدين ابن محي الدين" نفسه أمام عالم متغير، فبعد أن كان يقص حكايته على الناس في الساحات يكتشف فجأة انه مختنق ومحاصر بالزحف الإسمنتي ولم تقتصر اكتشافاته على المكان فحسب، بل ازدادت تراجيديته ومأساته عندما لاحظ التغيير الذي طرأ على أصدقائه الحواتيين الذين توزعوا في أصقاع الأرض، لذلك يقرر أن يرحل هو أيضا لكن إلى داخل نفسه.

يستفتح الحكواتي نور الدين شأنه شأن كل الحكواتيين الشعبيين حكاية المسرحية بالبسملة والتثنية والصلاة على النبي عليه الصلاة والسلام فيقول: "رضيت بما قسم الله لي وفوضت أمري إلى خالقي، كما أحسن الله فيما مضى كذلك يصلح فيما مضى"[35]

وإن لم يختلف حكواتي برشيد مع الحكواتيين الشعبيين في تعظيم الإله والتثنية والصلاة على رسول الله، فإنه يناقض الحكواتيين الشعبيين في استكانتهم وتذللهم وطاعتهم للحكام، بل على العكس من ذلك فإن حكواتي برشيد ناقد لسلبيات الحكم وللممارسات التعسفية التي تسلط على الشعب، وهذا ما يؤكده الإهداء الذي صدر به برشيد نصه "إلى الحكاوتيين المجانين بعشق الحقيقة، إلى إخوتي أحفاد شهرزاد ضحايا سيف السياف وسوط الجلاد إلى المتكلمين في زمن منع الكلام، وإلى المفكرين في زمن منع التفكير وإلى المختلفين في هذا الزمن الصعب"[36]، فقد حاول برشيد من خلال مسيرته الإبداعية و التنظيرية للنص المسرحي أن يركز على ثلاثة عناصر كي يرسخ الفكر الاحتفالي الذي دعا إليه، ويؤصل المسرح العربي، وكان منطلقه الاهتمام بثلاثة عناصر جوهرية هي النص والمكان وطريقة التلقي.

فالمسرح الاحتفالي يبحث عن:

النص: الانطلاق من الأشكال ذات الطابع الاحتفالي والبعد الفرجوي

المكان: الاعتماد على الفضاءات المفتوحة نحو المقاهي والساحات.

التلقي: مشاركة جماعية مبنية على التواصل الجماهيري.

وكي يحقق برشيد منحاه الاحتفالي ارتكز على:

مرتكزات دلالية تمثلت في:

1- استخدام المفارقة في تشغيل العناوين

2- المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة
3- تداخل الأزمنة
4- السخرية في وصف الواقع وتعريته قصد كشف عيوبه
5- توظيف التراث وعصرنته
6- توظيف الذاكرة الشعبية والأشكال ما قبل مسرحية نحو: (الحلقة – الحكواتي- المداح-...)

ومرتكزات فنية تجسدت في:

1- تكسير الجدار الرابع والثورة على القالب الأرسطي والخشبة الايطالية
2- تقسيم المسرحية إلى لوحات وأنفاس احتفالية
3- تعدد الأمكنة والأزمنة
4- النص مجرد مشروع قابل للإضافة والنقصان
5- تعدد اللغات في النص المسرحي (المزاوجة بين الفصحى والعامية قصد خلق بوليفينية مسرحية تعبر عن التفاوت الطبقي والاجتماعي)

لقد كانت الاحتفالية "أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي مادامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر الفضاءات المفتوحة كالإواق والساحات..."[37]

كما اهتمت الاحتفالية بكل الأشكال التي توحي بالفرجة وبالبعد المشهدي من أعياد وفلكلور شعبي وأشكال فنية تراثية كالحلقة والبساط والحكواتي وكل ما يرتبط بالبعد الاحتفالي محاولة تأسيس مسرح عربي يؤسس أصالته وذاتيته من الداخل أي من هذا التراكم الموجود في الموروث والمخزون العربي دون نفي عنصر المثاقفة ووجود الآخر، وبهذا فان المسرح المراد هو الذي يحقق للشعب العربي هويته مع بقائه متمتعا بحس عالمي ومنفتحا عن الآخر.

لقد واكبت تجربة برشيد المنحى الاحتفالي، وحاول أن يجسد ذلك في نصوصه، وان يخلق مسرحا فرجويا يؤسس لرؤية جديدة تحاول أن تجمع بين التراث والحداثة وتسهم في استمرارية الفعل المسرحي، ويتجلى ذلك بوضوح في مسرحيته "يا ليل يا عين" التي حقق فيها منحى احتفاليا تجسد دلاليا وفنيا.

خاتمة:

سعى منظرو المسرح الغربي والعربي على السواء إلى محاولة الرجوع إلى الاحتفال بوصفه الجذور الأولى للمسرح إضافة لإلى وظائفية الحفل المتعدد التي جعلت منه نقطة ارتكاز مهمة في محاولة التنظير للمسرح على اعتبار أن الاحتفال الدرجة الصفر في الفعل المسرحي بوصفه الأول الذي قام عليه المسرح اليوناني، فكانت الرغبة في جعل المسرح العربي مسرحا يعبر عن واقع المجتمع

وقريبا من ذاكرته جعل المنظرين ينادون بالعودة إلى أشكال الفرجة الشعبية التي مارسها الإنسان العربي قديما ولازال، والتي عبرت عن همومه وقضاياه، حيث وظفوا هذه الأشكال في مسرحياتهم مثل الحكواتي، المداح، السامر...أما بالنسبة لتعاملهم مع التراث فقد اتسمت بخصوصية التجدد والتجاوز والنظرة الواعية بوصفه كائنا حيا يتجدد باستمرار.

وقد تبلور الفكر الاحتفالي بشكل واضح مع برشيد لكونه جمع بين الفكر النظري والتطبيقي للمسرح الاحتفالي في كل أعماله بدءا بالعنوان مرورا إلى البناء الدرامي، فالإضافة إلى محاولته المزج بين التراث العربي والعالمي واعتماد المفارقة والإيحاء والسخرية في وصف الواقع وكشفه زيفه.

الهوامش:

(1) ابن منظور، لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، بيروت، مادة {حَفَل}

(2) ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان،ط1، 1997، ص3 .

(3) le petit la rousse illustré 12 de Montparnasse paris ,2007,p459

(4) patrice pavis,Dictionnaire du theatre,préface, Anne ubersfeld, édition revue et corrigée, paris,2002,p139

(5)عبد الواحد بن ياسر، حدود وأشكال الفرجة التقليدية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط1،2002، ص42

(6)المرجع نفسه، ص42

(7)إبراهيم الهنائي، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، منشورات كلية الآاب والعلوم الإنسانية، تطوان ط2002، ص115

(8)المرجع نفسه، ص114

(9)ابن منظور: لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلاليلي، مادة {ف ر ج}

(10) ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، ص32

(11)عبد الباقي فكاري، الفرجة الشعبية في المسرح، مجلة ايلاف على الرابط الالكتروني: www.elaphblog.com

(12) patrice pavis, dictionnaire du théatre, préface, Anne Ubersfeld,p150

(13)حسن بحراوي، المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، 1994، ص.7

(14)خالد أمين، الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بتطوان، سلسلة أعمال الندوات (رقم8)، إشراف د. خالد أمين، ط1، المغرب، 2002، ص27

(15) عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب، بيانات واتجاهات، ت: عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر ط1، 1988، ص220

(16) عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء ط1، 2007 ص191

(17) المرجع نفسه، ص191

(18) المرجع نفسه، ص191.

(19) عبد الكريم برشيد، أوراق من تجربتي، المسرحية، الورقة الأولى، العلم الثقافي، ع606 السنة 12 1982، ص15

(20) عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد و الدراما، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2001، ص157

(21) المرجع نفسه، ص157

(22) حكيم عنكر، حوار مع عبد الكريم برشيد، دار الخليج، 2008، على الرابط الالكتروني www.alkhaleej.ae

(23) حكيم عنكر، حوار مع عبد الكريم برشيد، دار الخليج، 2008، على الرابط الالكتروني www.alkhaleej.ae

(24) عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، مطبعة فضالة، المحمدية، ط1، 1999، ص23

(25) عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ط1، اديسوفت للنشر، الدار البيضاء المغرب 2009م/2010م ، ص11

(26) جميل حمداوي، ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية، على الرابط الالكتروني، www.tanja al adabiya.com

(27) عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ص22، ص23

(28) القنبي، حوار مع عبد الكريم برشيد، مجلة طنجة الأدبية، ع20، نوفمبر، 2006 على الرابط الالكتروني www.tanja al adabiya.com

(29) عبد الرحمان بن زيدان، الدجال والقيامة، تعدد الرموز في الدلالات، موقع عبد الرحمان بن زيدان، على الرابط الإلكتروني www. Benzidaneabderarahmane.ma

(30) عبد الكريم برشيد، الدجال والقيامة، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1998، ص126

(31) عبد الرحمان بن زيدان، الدجال والقيامة، تعدد الرموز في الدلالات، موقع عبد الرحمان بن زيدان، على الرابط الإلكتروني www. Benzidaneabderarahmane.ma

(32) عبد الكريم برشيد، الدجال والقيامة، ص16

(33) عبد الكريم برشيد، الدجال والقيامة ، ص11

(34) عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، منشورات ايديسوفت للنشر والتوزيع، 2005

(35) المصدر نفسه، ص23

(36) المصدر نفسه، ص7

(37) جميل حمداوي، ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية على الموقع الالكتروني www.tanja al adabiya.com

قائمة المراجع:

1) إبراهيم الهنائي، صناعة الفرجة في احتفالات عاشوراء، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط2002، ص 115 .
2) ابن منظور، لسان العرب المحيط، تقديم عبد الله العلايلي، دار لسان العرب، بيروت، مادة {حَفَل}
3) جميل حمداوي، ابن الرومي في مدن الصفيح بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية، مجلة طنجة الأدبية، على الرابط الالكتروني، www.tanja al adabiya.com
4) حسن بحراوي، المسرح المغربي، دراسة في الأصول السوسيوثقافية، المركز الثقافي العربي، 1994، ص7.
5) حكيم عنكر، حوار مع عبد الكريم برشيد، دار الخليج، 2008، على الرابط الالكتروني www.alkhaleej.ae
6) خالد أمين، الفرجة بين المسرح والأنثربولوجيا، منشورات كلية الآداب والعلوم الانسانية بتطوان، سلسلة أعمال الندوات (رقم8)، إشراف د. خالد أمين، المغرب، ط1، 2002، ص27 .
7) عبد الباقي فكاري، الفرجة الشعبية في المسرح، مجلة ايلاف على الرابط الالكتروني: www.elaphblog.com
8) عبد الرحمان بن زيدان، التجريب في النقد و الدراما، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء 2001، ص157 .
9) عبد الرحمان بن زيدان، الدجال والقيامة، تعدد الرموز في الدلالات، موقع عبد الرحمان بن زيدان، على الرابط الإلكتروني www. Benzidaneabderarahmane.ma
10) عبد الكريم برشيد، ابن الرومي في مدن الصفيح، ط1، اديسوفت للنشر، الدار البيضاء المغرب 2010/2009 ، ص11
11) عبد الكريم برشيد، الاحتفالية وهزات العصر، منشورات منتدى الفن والثقافة، الدار البيضاء ط1، 2007،ص191 .
12) عبد الكريم برشيد، الحكواتي الأخير، منشورات ايديسوفت للنشر والتوزيع، 2005 .
13) عبد الكريم برشيد، الدجال والقيامة، المسرح المعاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة، 1998، ص126 .
14) عبد الكريم برشيد، امرؤ القيس في باريس، مطبعة فضالة، المحمدية، ط1، 1999، ص23 .
15) عبد الكريم برشيد، أوراق من تجربتي، المسرحية، الورقة الأولى، العلم الثقافي، ع606 السنة 12.
16) عبد الواحد بن ياسر، حدود وأشكال الفرجة التقليدية، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، تطوان، ط1، 2002، ص42
17) عبد الواحد عوزري، المسرح في المغرب، بيانات واتجاهات، ت: عبد الكريم الأمراني، دار توبقال للنشر ط1، 1988، ص220 .
18) ماري إلياس، حنان قصاب، المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان،ط1، 1997، ص3 .
19) المرجع نفسه، ص157

باللغة الفرنسية:

1) le petit la rousse illustré 12 de Montparnasse paris ,2007,p459
2) patrice pavis,Dictionnaire du theatre,préface, Anne ubersfeld, édition revue et corrigée, paris,2002,p139