البعد الإنساني والحضاري للمسرح الاحتفالي

The Human and Civilizational Dimensions of Festival Theater

د. بحري قادة

جامعة الجيلالي ليابس سيدي بلعباس، الجزائر، kada.bahri@univ-sba.dz

ملخص: يرتبط المسرح الاحتفالي بمجموعة الأبعاد الإنسانية، والحضارية، وسعى رواده لتجسيد هذه الأبعاد من خلال نصوصهم المسرحيةكمحاولة لتحقيق التمرد على الكلاسيكية التقليدية في المسرح الآرسطي. فما هي حقيقة هذه الأبعاد التي سعى رواد المسرح الاحتفالي لتحقيقها؟ يقودنا هذا الإشكال للحديث عن تطور المسرح الاحتفالي وأهمية الأبعاد المذكورة سالفا كنتاج مشترك في مسار تحقيق مسرحا احتفاليا عربيا. ربما نجد الإجابة في تتبع مراحل تطور المسرح الاحتفالي. فالهدف من خلال هذه الدراسة هو السعي للكشف عن أهم الأهداف التي كرسها هذا الاتجاه من المسرح، ولتتبع أهم مراحل تطوره وعلاقته بالأبعاد المذكورة، والوصول إلى مرتكزات ومصادر المسرح العربي الاحتفالي وعلاقته بالوجود الانساني.

الكلمات المفتاحية: المسرح الاحتفالي؛ الأبعاد؛ المسرح الآرسطي؛ الوجود الإنساني.

Abstract:The festival theater is associated with a group of human and civilizational dimensions, and its leaders sought to incorporate and materialize these dimensions through their theatrical texts as an attempt to rebel against the traditional classics in the Aristotelian Theater. So, what is the nature of these dimensions that festival theater's leaders wanted to achieve? This problematic leads usto tackle the evolution of the festival theater and the importance of the above-mentioned dimensions as a joint product in the course of reaching an Arab festival theater. The answer may be found by tracking the festival theater's development stages. The aim of this study is to uncover the most important objectives drawn by this movement of theater,learn about the major stages of its development and its relationship with the pre-mentioned dimensions, and to bring to light the pillars and the origins of the Arab festival theater. In order to achieve the desired objectives,.

Keywords:festival theater, dimensions, Aristotelian theater, Human existence.

1.مقدمة: سعى رواد المسرح الاحتفالي لإيجاد شكل مسرحي يخضع لذوق الإنسان العربي ويربطه بماضيه (التراث) ومسايرة الآداب العالمية في الوقت نفسه تجسد في محاولة تحقيق التواصل بين كل أفراد الحفل المسرحي، من خلال عملية إشراك المتلقي، واعتبار (النص/العرض) كثنائية متجانسة على أساس أنها مشروع قابل للتغيير، ويقول عبد الكريم برشيد في هذا الصدد:" أن الاحتفالية قد تمردت على طبيعة العلاقة التقليدية في المسرح...وذلك لأنها قائمة على أسس إقطاعية لا تتناسب وعصر الحداثة، الذي هو بالأساس عصر الإنسان وعصر الحرية والحوار والتشارك. وبهذا فقد كان ضروريا تعديل تلك العلاقة، وجعلها علاقة إنسانية..."[1].

بحيث تتجسد أبعاد المسرح الاحتفالي في تحقيق علاقة إنسانية تقوم على التجمع والاحتفال، والمشاركة وعلى الحوار والتطوع الإبداعي وذلك بانتهاج الارتجال الذي يتماشى وأهداف المسرح الاحتفالي كالتحرر على عكس المسرح الكلاسيكي الذي يضيق فرص الإبداع والحرية، وبالتالي حرص المسرح الاحتفالي على أن يكون قريبا من الإنسان لإضفاء الحقيقة.

ويعتبر المسرح الأداة المناسبة لتحقيق الهوية العربية الغائبة أو المغيبة، ويمكن القول أن الهوية هي (التميز) بمعنى وجود الصفات الخاصة المميزة لا بمعنى التفوق. والتميز يعني وجود تقاليد مسرحية وأشكال فنية منبثقة عن مضمون يحتوي الواقع الاجتماعي، وتبرز وجودا عربيا، يظهر جليا أن حقيقة الانتماء تتجسد في القومية وعلى أساس الرؤى الفنية والسياسية، من منطلق اعتبار الأشكال الفنية مظهر اجتماعي وانعكاس لصراع إيديولوجي وسياسي.

وذلك أن الإنسان داخل المجتمع يصبح مقيدا خاضعا لسلطة أداء واجبه، في حين يعمل الاحتفال الذي نادى به برشيد إلى كسر هذه القيود لتحقيق التحرر زيادة على ترسيخ إيديولوجية المسرح الاحتفالي التي تبنى على مجموعة من الأسس المترابطة فيما بينها وتتمثل في الاشتراكية والعدالة والوحدة.

وبالتالي تحقيق لغة إنسانية شاملة "باعتبار المسرح ليس درسا تعليميا ولكنه تجربة إنسانية تكشف عن خلفيات اجتماعية وسياسية عامة"[2].

وتمثل هذه التجربة الإنسانية نقلة نحو التغيير الذي يبحث عن إيجاد الإنسان العربي الحر والمتميز بالوعي وبالتالي إعادة النظر في الواقع العربي ككل.

وباعتبار الاحتفالية –كمشروع– يحيط بها الإبداع الأدبي والفني فهي تعمل على اختزال العبقرية الإنسانية وتؤكد على " أن هذا الإنسان يخبئ نظرته للوجود، ويخبئ فلسفته، ويخبئ حضارته وعلمه وفنه وآدابه وأعرافه وصناعاته في هذا الفعل الذي يسمى الاحتفال"[3].

يصر المسرح الاحتفالي على ترسيخ وجوده وذلك من خلال تحقيق وظيفته بحكم أنه يملك خصوصيات تؤهله إلى– إحداث تيار مسرحي مغربي عربي خالص– وزيادة على هذا ينبه إلى إمكانية إحداث ثورة في الوجود الإنساني.

وانطلاقا من ملازمة الفعل للفاعل (الاحتفال/المحتفل الإنسان) يؤكد برشيد قائلا: " ...لا أحد يمكن أن يكون أكثر أهمية وخطورة من هذا الإنسان الحي والخلاق، والذي يؤسس الأنساق دائما،..والذي لا يمكن أن تعتقله بنياته التي أوجدها"[4]، وأهم ما يمكن استخلاصه من هذا القول أن تصوير حقيقة الإنسان الصامد أمام الاستبداد ظرفية وليست أزلية، والأكيد هو تلك الرغبة التحرر والإبداع وتجسيد الهوية التي تحمل كل الأبعاد الحضارية.

ويمثل (التراث/المعاصرة) ثنائية مركبة تتجسد معها حقيقة البعد الاجتماعي في المسرح الاحتفالي العربي الذي غابت عنه الرؤية التاريخية وأضاع الهوية.

فاعتبار المسرح كظاهرة في الثقافة العربية منذ البداية لم يمت بصلة للحضارة العربية، ذلك لأنها ولدت خارج مركز ثقافتها، وفي هذا الصدد يقول محمد مسكين: " إن ظهور المسرح كفعالية ثقافية حضارية في الثقافة العربية في أربعينيات القرن الماضي جعله يمثل نسبة تاريخية كإنتاج أبدعه الاستعمار القاهر للذات العربية لهذا ستتحرك حملة التشكيك في شرعيته وانتمائه للأصالة الحضارية العربية"[5]، يظهر من خلال القول أن التفاعل الثقافي للحضارات ينتج من خلال محاولة تطوير التجارب والخبرات الانسانية وامتزاجها بالواقع والفن.

2.البعد الانساني والمسرح الاحتفالي: أراد عبد الكريم برشيد من خلال المسرح الاحتفالي ترسيخ الهوية العربية والتي تتحقق في جعل المجتمع يعبر عن الواقع منطلقا من الحقيقة والتي تتمثل في تصوير مجموعة العادات والتقاليد وبالتالي محاكاة الانتماء القومي بفعل تجسيد مبدأ التحرر والمشاركة. وكل هذه المعطيات تؤرخ لمجموعة من الأبعاد والمبادئ كالاجتماعية والسياسية والاقتصادية...الخ.

ومن منظور اعتبار فن المسرح وليد المجتمع فهذا يؤكد على العلاقة التي تربطهما بالإضافة إلى كونه– أي المسرح– يمثل المرآة التي تعكس مكوناته، ويظهر أن المجتمع الذي يقصده برشيد في مسرحه يجسده الحفل (الاحتفال)*.

يرى رواد المسرح الاحتفالي أن ملازمة المسرح للمجتمع والواقع لابد أن تشمل كل المستويات المحتملة التي ترتبط ارتباطا وثيقا بالمتغيرات، لذا تعمل –الاحتفالية– على المراهنة وكسب

التحديات وخلق علاقة قوية تجمع بين الثوابت والأصالة لتجسيد أهدافها المتمثلة في الحرية الإنسانية لمختلف المجتمعات.

وفي رأي الباحث يمكن أن نحصر أهداف البعد الانساني للمسرح الاحتفالي (من خلال كتابات برشيد المسرحية وبيانات جماعة المسرح الاحتفالي)، في الكشف عن الحقيقة ومحاكاة الواقع، والإحاطة بالتاريخ ذلك لأن المجرى الاحتفالي يظهر من حيث " ...سؤال-ما- في الذات عن إحساس باطني بأن الكون الذي بني على أساس التناسق والنظام قد لحق به الخلل والفساد والفوضى، فأصبح هذا العالم مفتقرا إلى السلم والمعنى والمنطق وإلى العدل وإلى المساواة وتكافؤ الفرص"[6]، يبحث المسرح الاحتفالي عن حرية الأفراد سواء على مستوى الفكر أو الإبداع داخل منظومة المجتمع، من خلال الدعوة إلى تحقيق مبدأ العدالة وترسيخه للوصول إلى السلم، والمساواة، وتقصي الحقيقة.

3.البعد السياسي والمسرح الاحتفالي:

يسعى البعد السياسي للمسرح الاحتفالي للكشف عن الاضطهاد الممارس ضد الإنسانية عبر التاريخ من طرف مجموعة الحركات العنصرية، إلى جانب تصوير الآلام والفزع الذي يلحق بالمضطهد، وكذلك يصور الاستبداد الذي يلغي الحوار ونستدل هنا بالإنسان الفلسطيني الذي يمثل " نموذج الإنسان المقموع والمضطهد والمصادر والمنفي في وطنه، والغريب على أرضه، وهو يكشف زيف العالم الغربي"7.

ويظهر البعد السياسي على أنه يمثل قضية إنسانية من منطق البحث عن الوجود والانتماء وتقصي دلالات الحقيقة، وهو بذلك يسعى لتصوير معاناة القهر التي تحيط بمبدأ الهوية العربية

على جميع المستويات كالذهنية والنفسية والوجدانية والروحية، لأجل تحقيق الوحدة العربية، ولذا يمكن اعتبار الاحتفالية أنها فعلا تمثل تيار فكري إبداعي، وإنساني لابد من ترسيخه وتبنيه.

وتعود رغبة رواد المسرح الاحتفالي وعلى رأسهم عبد الكريم برشيد والطيب الصديقي وغيرهم إلى ترسيخ مجموعة الأبعاد الاجتماعية والسياسية والاقتصادية لتأصيل مسرح متميز يستوعب الوضع العربي بكل تناقضاته من جهة، ومن جهة أخرى يعكس حقيقة المطلب القومي العام الذي يتمثل في توجيه الحركة المسرحية العربية، خصوصا إذا علمنا أن المسرح العربي يعاني منذ ولادته القيصرية من أزمة خطيرة انعكست سلبا على الفن المسرحي نفسه، وعلى جمهوره، وعلى كتابه، وعلى دارسيه وتكمن –هذه الأزمة– في عدم تناغم شكله الجمالي الأوربي (الأرسطي) مع المرجعية الثقافية العربية.

انطلاقا من هذا القول عكف المسرح الاحتفالي إلى الاهتمام بالتراث والدعوة إليه لخلق شكل مسرحي عربي يؤسس بهوية حضارية متميزة عن الغرب وشكل المسرح الكلاسيكي الأرسطي، وحتى المسرح البريختي لأنه يصور الصراع الطبقي و لا يخدم أهداف المسرح الاحتفالي المتمثلة في الوحدة والعدالة والتحرر والمشاركة وبالتالي السعي لتحقيق الوجود والانتماء وإثبات الذات بواسطة ربط الصلة بالموروث الشعبي والتراث الأدبي وبالجماليات المحلية.

وباعتبار الفن –المسرح– ظاهرة إنسانية فهو بالتالي يمثل ضرورة اجتماعية. ورأت الاحتفالية كتيار تنظيري أن السعي لممارسة النشاط الإبداعي في المسرح الاحتفالي (نصا وعرضا) لابد له من توفر مجموعة من الشروط كالبيئة (الحفل/التجمع)، والذي ينتج (الجمهور/المحتفل).

4.المسرح الاحتفالي والبعد الفلسفي:

يظهر أن الصلة التي تربط بين المسرح الاحتفالي والبعد الفلسفي ترجع إلى القدم وقبل تبلور الاحتفالية كظاهرة فكرية وفنية، لتضرب بجذورها إلى التاريخ القديم، الذي يرتبط أساسا بطابع الحفل وتظهر حقيقة البعد الفلسفي بتجاوز اعتبار – المسرح– ككل شكل إبداعي يعتمد على مجموعة من القواعد الفنية والتقنية.

يرى محمد أديب السلاوي أن مصطلح الاحتفالية ومنه علاقة البعد الفلسفي للمسرح الاحتفالي "أنه يرتبط تاريخيا بعلم عادات الشعوب العربية، لأن الفنون التي تطبع بطابع الاحتفال في التراث العربي موزعة بين فنون ورثها الشعب العربي عن الحضارات المتعاقبة عليه منذ العصور القديمة وبين فنون حملتها إلى الذاكرة العربية سلسلة الفتوحات الإسلامية إلى إفريقيا وآسيا وأوروبا"[8].

وغاية المسرح الاحتفالي مما سبق، لا تتحقق في الدراسات التنظيرية، أو الممارسة الاحتفالية وإنما في مدى استيعاب الإنسان ومنه المجتمع لما يقدم في الحفل المسرحي بغية تحقيق الاستمرارية للكشف عن الحرية والتغيير والعدالة والمساواة...الخ.

ومن زاوية أخرى يسعى البعد الفلسفي للمسرح الاحتفالي في ترسيخ الوجود، ويقول عبد الكريم برشيد في هذا الصدد: " إن الاحتفالية فلسفة إذن، ولكن بالمعنى العام والشامل للكلمة، وليس بمعناها الضيق والمحدود والمدرسي، فهي رؤية للوجود...بكل العيون الممكنة، أي بعين الحس وبعين العقل وبعين الروح، وبالعين الحسية البرانية وبالعين الجوانية الميتافيزيقية"[9].

وهكذا فإن هذه الرؤية تختص بالوجود والانتماء، بحيث رسمها المسرح الاحتفالي وربطها بالمدركات الحسية، والقدرات العقلية، ومجموعة المشاعر والأحاسيس التي تحيط بالإنسان لتولد

بعدا رمزيا وجماليا يتصل بالبعد الفلسفي، والذي يفتح المجال للمسرح الاحتفالي ليجسد ممارسة مسرحية لها خصوصياتها.

ويظهر أثر البعد الفلسفي في محاولة الدفاع عن الاحتفالية أمام فئة الرافضين لها، من منطلق اعتبار المسرح مؤسسة أو ميدان يستوعب معطيات الآنية لتحقيق الإبداع ومنه تحقيق البعد الجمالي.

يتضح مما سبق أن البعد الجمالي في صورة الإبداع الفني لا يتحقق بدون وجود اتجاه نظري يؤطر هذه العملية المسرحية، ولذا يمكن القول أن البعد الجمالي للمسرح الاحتفالي يتصل بالبعد الفلسفي، والحديث عن البعد الجمالي للمسرح الاحتفالي يظهر من خلال الأثر الذي ينتج عن الحفل المسرحي قبل وأثناء وبعد الاحتفال، ويخص (النص، العرض، النقد، الجمهور) كل مجموعة العملية المسرحية، وعليه فالعمل الفني يعكس في كل الحالات الواقع الاجتماعي القائم أو المفترض.

والمسرح الاحتفالي يدعو إلى التعبير عن قضايا الإنسان الوجودية الحقيقية، و"لعل أهم ما يميز اليوم هذه الفلسفة الاحتفالية المعاصرة هو أنها تؤكد على المشاركة وعلى الحوار وعلى التلاقي وعلى الحرية والاختيار والانفتاح"[10].

وقد يكون الانفتاح له علاقة بتيارات الحداثة، والتي تحققت عند الغرب بتوفر حرية الفكر من خلال تعدد التجارب واختلافها مما سمح بوجود رؤية مغايرة لشكل المسرح الأرسطي الكلاسيكي، وذلك بالتوجه للاهتمام بالعرض كما نجده عند آرطو، وبيتر بروك...الخ، ووجود وسائل اتصال متطورة تسمح بنقل الرؤى وتحقيق المشاركة والتجمع.

وعليه يرتبط المسرح الاحتفالي ارتباطا وثيقا بالفلسفة، على عكس المسرح العربي الذي لم يولي –رواده– اهتمام بهذه المسألة " ويعيب الاحتفاليون على المسرحيين العرب أنهم فصلوا بين المسرح والفلسفة، فكانوا في اهتماماتهم بالمسرح دون الفلسفة كمن يهتم ببناء سقف قبل أن يفكر في الجدران و لاشك أن القضية الأساسية التي يطرحونها –صلة المسرح بالفلسفة– قضية صحيحة وهامة"[11].

إن شكل المسرح الاحتفالي يرفض الشكل السائد للمسرح العربي الذي يعتمد على الترجمة والاقتباس بالنسبة للنصوص، والسير على خطى ستانسلافسكي في التعامل مع الممثل وشكل العمارة المسرحية –العلبة الايطالية–وأسلوب العرض المستوحى من النموذج الغربي الكلاسيكي وتظهر محاولة وضع إطار للبعدين الفلسفي والجمالي لدى جماعة الاحتفالية انطلاقا من قضية الحرية التي تنتج رؤية خاصة بالإنسان، وترتبط فلسفة الجمال عندهم بإيمانهم بهذه الحرية إلى جانب التحرر من القيود الكلاسيكية لتحقيق الإبداع الذي يعتبر مغامرة ومراهنة.

ومع هذا الإبداع للمسرح الاحتفالي يتحقق البعد الجمالي الذي يتصل بالبعد الفلسفي، ومنه يبرز الفنان في مجتمع ويتميز بحس التفوق، ذلك لأن دور المبدع في لمجتمع دور خطير يكمن في توعية الأفراد لتحقيق التحرر وإضفاء العدالة والمساواة، وهذه من جملة الغايات التي يسعى المسرح الاحتفالي لتحقيقها.

يذهب الكثير من النقاد لفن المسرح العربي أن " الدراما استعيرت وتم استيرادها إلى البيئة العربية كشكل جاهز منقول أو مقتبس عن نماذج أوربية مكتملة النمو، وهذه الاستعارة ما هي من ثمرات الاتصال المباشر مع الغرب ومن تأثير حضارته"[12].

ويمثل هذا الأسلوب موطن الحلقة المفقودة في تطور المسرح العربي، لذا يعد الحافز الأساسي لرواد المسرح الاحتفالي في ترسيخ بعد إنساني للفرد الذي ينتمي للأمة العربية، والتي تبحث عن هويتها وخصوصيتها، وبالتالي التخلص من التبعية للغرب على جميع المستويات بما فيها الفن والثقافة، والتي تعبر عن روح الانتماء والتميز.

فالاحتفالية ومنذ البيان الاول 1976 كانت وطيدة الصلة بالمجتمع ومنه بالإنسان كبعد محوري، لأنه أولا ينتمي لتركيبة النشاط الاجتماعي، وثانيا لأنه يجسد وبشكل من الأشكال نوعية العلاقات التي تمثل صراعه مع الطبيعة، أو تمثل من ناحية أخرى صراع الإنسان في إطار مجتمع واحد قائم على أساس طبقي، ويقول في هذا الصدد (رينيه ويليك):أن "المسرح نظام اجتماعي يصطنع اللغة وسيطا له، واللغة نفسها، إبداعي اجتماعي، وإذا كان الأدب يمثل الحياة، فإن الحياة ذاتها حقيقية اجتماعية"[13].

ومن زاوية أخرى يتصل المسرح الاحتفالي بالمجتمع العربي رغم اختلاف العادات والتقاليد والأعراف ومنه يتصل البعد الإنساني للمسرح الاحتفالي بالبعد الاجتماعي، هذا الأخير يمثل الكل في تركيبة منظمة والإنسان ينتمي لهذه المنظومة، ومن أهم شروط الاتصال بينهما عامل اللغة. ويبزر برشيد أهم العراقيل والصعوبات التي يواجهها المبدع في الوطن العربي إلى "أن المثقف الاستثنائي يعيش اليوم وضعا شاذا، وأن السلطة السياسية في البلاد العربية أوجدت الواقع الذي يلغي حضور المثقف، وأغلب الدول التي يغيب عنها المثقف هي عشائر مقنعة"[14]

قد سبق وأن ذكرنا في مسألة احتكار المال وتحويل الإنسان إلى آلة، وبالتالي فالإنسان العربي يبحث دائما أن يترجم الواقع إلى لغة الحقيقة، ويشترط استعادة الثقة إلى الذات لتحقيق توازن في الحياة، ومن ثمة السعي إلى تأسيس علاقات جديدة بين جميع أفراد الأمة العربية.

ويربط برشيد في تنظيره للمسرح الاحتفالي، اعتبار الإنسان ومنه الشخصية المسرحية أساس المسرح والحفل لأجل خلق سياسة مسرحية حقيقية. ولترسيخ البعد الإنساني يطالب بـ " إبعاد الممارسة المسرحية المغربية على الصناعات التقليدية في إنتاج الحفل المسرحي، وأن يخرج المسرح من دائرة الفعل الفطري ليصبح مؤسسة حقيقية لها وشائجها وعلاقتها الواقعية والمتخيلة مع محيطها الاجتماعي والفكري"[15].

وخلاصة القول أن المسرح الاحتفالي يسعى لتجاوز أسس الشعرية الكلاسيكية للمسرح لأجل بناء وتأصيل مسرح عربي يعبر عن القومية العربية، وبالتالي يفرز اتصال ومشاركة بين الشعوب العربية، و لا يكون هذا المسعى منفصل عن الأصالة والمعاصرة، وعلى ذكر الأصالة التي تحاكي التراث سيتم التطرق إلى البعد الحضاري للمسرح الاحتفالي.

كما أن المسرح الاحتفالي ومن خلال دعوته الصريحة بالعودة إلى الشكل الطبيعي (الحفل) الذي ظهر فيه التمثيل عند الإغريق، ما هو إلا مؤشر قوي يحاكي طموحات الأمة العربية لترسيخ الوحدة العربية وهي القضية التي شغلت بال الكثير من المسرحيين العرب.

لذا حاولوا –من خلال الممارسة الإبداعية– في اعتقادي، الكشف عن حقيقة الانتماء، ورؤا أن هناك عوامل مشتركة كالتاريخ، والتراث، العادات، الدين، الأعراف...الخ، تساعد على تحقيق نهضة عربية شاملة لميادين تتجاوز المسرح، لتصل إلى المجالات الاقتصادية، والسياسية، والاجتماعية، ولا يتحقق هذا الطموح إلا من خلال توفر مجموعة من الشروط كالتحدي، والدعوة إلى التحرر، والوحدة.

وباعتبار المسرح فن جماهيري يسعى لتحقيق التواصل، بواسطة اللغة التي تمثل إحدى أهم الوسائل لنقل وتوصيل الأفكار، وحول مسألة التواصل في الفن المسرحي، ولربط عامل اللغة

بذلك يمكن القول بأنها " هي جماع تجربة البشر في حدود الزمن والمكان، وهي نتاج ظروف اجتماعية وجغرافية وتاريخية محددة تطبعها بطابعها الخاص، كما أن اللغة هي أداة التكامل الاجتماعي، إذ بدونها لا يمكن أن يتم أي عمل أو يقوم أي تعارف واتصال وتعاون بين الناس"[16].

وهكذا إن أردنا أن نستفيد من عامل اللغة، لابد أن نجعله يمثل إرث حضاري يجمع مقومات الأمة واستمرارية تميزها، والبعد الحضاري للمسرح الاحتفالي يتجسد أيضا من خلال الدعوة الصريحة للرجوع إلى التراث (كما في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح لبرشيد، وسيدي عبد الرحمن المجذوب للطيب الصديقي) خاصة بعد مرحلة الستينات أي بالموازاة مع ظهور الاحتفالية بصدور البيان الأول 1976، كما أن "مرحلة الستينات أحدثت تحولا خطيرا في تاريخ الأمة العربية، فهزيمة الخامس من حزيران عام 1967، كشفت عن هشاشة وتخلف أبينة المجتمع العربي وتناقضاته الداخلية العميقة فقد كانت الهزيمة بمثابة صدمة كبيرة زلزلت كيان الإنسان العربي، الأمر الذي دفع بالكتاب والمثقفين العرب إلى الرجوع إلى التراث والاهتمام به"[17].

يتضح لنا مماسلف، توجه (رواد المسرح العربي، ومنهم رواد المسرح الاحتفالي) إلى التراث، نتيجة الإحساس بالنكسة إلى خلق صورة من صور التحدي، لأجل ايجاد الشكل البديل على ما هو سائد من أدوات وأشكال فنية وتعبيرية، ومنه بدأت مرحلة التنكر للشكل المسرحي الكلاسيكي (الأرسطي).

ولقد تأكد الفنان المسرحي أن الأمة العربية تمتلك شخصية ثقافية وحضارية قوية ومتماسكة، وما هي فيه من تجزئة وتخلف هو من صنع الاستعمار...لذا فقد كانت النكسة بمنزلة العودة الثقافية التي عكست قلق الإنسان العربي.

5.خاتمة:

– سعى برشيد لتجسيد البعد الاجتماعي لمسرحه من خلال الدعوة إلى افتراض شكل هندسي خاص يتناسب والاحتفال المسرحي الذي من المفروض أن يتم في الساحات كما كان في المحاولات التنظيرية لجماعة السرادق والسامر.

- إذا كانت العمارة المسرحية تخضع لنظام المسرح الغربي، فإن للمسألة أسبابا تتصل بالهاجس السياسي والأمني في الوطن العربي، حيث تغيب الحرية وتتقلص مساحة الانفتاح الديمقراطي.
- إن تضييق الخناق على المثقف وهي صفة تعتمد الأنظمة العربية على تجسيدها، وتشكلت منذ الحصول على الاستقلال من يد المستعمر، عملت على تحطيم مشروع تحقيق الوحدة والهوية.

– تعامل رواد المسرح الاحتفالي مع شكل العمارة المسرحية – وهو ما يتعارض مع الفضاء العام للاحتفالية كتيار – والدعوة إلى تبني الشكل الهندسي الدائرة (الحلقوي) على أساس استلهام الأشكال التراثية الفرجوية لأجل استنطاقها.

– يمكن القول أن البعد الاجتماعي للمسرح الاحتفالي يتحقق من خلال توفر شروط الاحتفال (المشاركة، الجماعية، التلقائية، التحدي، الإدهاش، الشمولية) وتعرية الواقع الاجتماعي، وهذا لم يتحقق عند يوسف إدريس عندما وظف السامر الشعبي باعتباره شكلا فنيا يحمل مضامين فكرية

ويعود السبب في ذلك لعدم صياغة رؤية عامة وشاملة تعكس البعد المعرفي والجمالي من جهة، واقتصارها –الرؤية– على النص المسرحي، وبالتالي لم تشمل العرض من ناحية ثانية، في حين أبحاث توفيق الحكيم تميزت بأنها أحادية التوجه، ولم تجمع الشكل بالمضمون الفكري.

– تجسد إبداعات عبد الكريم برشيد سواء على مستوى التنظير أو النقد أو التطبيق تيارا جديدا أسهم في تغيير خريطة المسرح المغربي والعربي منذ السبعينات إلى اليوم.

ومما سبق كله يمكن القول بأن استخلاص ما هو عام ومشترك في الإرث الحضاري للبلدان العربية وتبني الاحتفالية كتيار مسرحي عربي يساير التيارات المسرحية العالمية، من بين الشروط الكفيلة لتحقيق وحدة قومية تتماشى وطابع الخصوصية لكل منطقة من البلدان، وعلى هذا الأساس تمثل مجموعة الأبعاد الإنسانية، والاجتماعية، والفلسفية، والجمالية والحضارية نتاج مشترك في مسار تحقيق مسرح احتفالي عربي خالص، ويجسد مسرح إنساني يتسم بالواقعية الاجتماعية.

6.قائمة المراجع:

[1] عبد الكريم برشيد، الاحتفالية في أفق التسعينات (الاحتفالية إلى أين؟)، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط1، 1994، ص 70.

[2] عبد الكريم برشيد، ألف باء الواقعية الاحتفالية نقلا عن محمد السيد عيد (الاحتفالية في المسرح العربي)، م س، ص 44.

[3] عبد الكريم برشيد، التراث إبداعا وفلسفة، قراءة احتفالية مغاربية، نقلا عن كتاب توظيف التراث في المسرح المغاربي (كتاب جماعي) المتلقى العلمي (23-30-31ماي 2010) منشورات محافظة المهرجان الوطني للمسرح المحترف، وزارة الثقافة، الجزائر، 2010، ص 25.

[4] عبد الكريم برشيد، بيان العتبات، بيانات الزمن المتجدد، الاحتفالية بأصوات جماعية، تطوان، المغرب، مارس، 2004، ص 24.

[5] محمد مسكين ، المسرح العربي الحديث بين ضياع الهوية وغياب الرؤية التاريخية، م الوحدة، السنة الثالثة، ع 95/94، سنة 1992، ص 09

* الاحتفال (ينظر برشيد إلى الاحتفالية بوصفها منظومة فكرية وجمالية، تتسم بالوضوح والشمولية وتسجد فضاء التكامل) ويضيف حول علاقة الثقافة والسياسية والاحتفال (أعشق الاحتفال وأدعو إليه، وأحرص عليه...، والاحتفال عندي كما هو عند الناس فضاء مفتوح للتلاقي والحوار والتلاقح الفكري وللتقاطع الحضاري)، ينظر، عبد الكريم برشيد، المؤذنون في مالطة، منشورات جريدة الزمن، المغرب، أوت، 1999، ص 56.

[6] عبد الرحمن بن ين زايدن، حديث حول دينامية المسرح المغربي، مجلة العلم الثقافي، (أفريل، 1996)، ص10.

[7] عبد الكريم برشيد، الصعود إلى فلسطين (شهادات ومشاهدات)، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 151.

[8] محمد أديب السلاوي، مسرح عبد الكريم برشيد والاحتفالية، مجلة الأقلام العربية، العدد الثالث، السنة 18، د ت، ص 64

[9] عبد الكريم برشيد، تيارات المسرح العربي المعاصر، (من النشأة إلى الارتقاء) الجزء 2، د.ت، 479.

[10] عبد الكريم برشد، الاحتفالية وهزات العصر، منشورات الفن والثقافة، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 98.

[11] محمد السيد عيد، الاحتفالية في المسرح العربي، ملتقى القاهرة العلمي لعروض المسرح العربي، 1994، ص28.

[12] محمد الخزاعي، دراسات في الأدب المسرحي، نادي العروبة، المنامة، البحرين، 1992، ص 20.

[13] السيد يس التحليل الاجتماعي للأدب، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت،- لبنان ط2، 1982، ص 75.

[14] عبد الرحمن بن زيدان، مقدمة لكتاب المؤذنون في مالطة لعبد الكريم برشيد، م س ص 16.

[15]عبد الرحمن بن زيدان، م ن، ص 20/19

[16] بن ذهيبة بن نكاع، لغة التواصل في الفن المسرحي، مجلة كتابات معاصرة، ع 59، مجلد 15، سنة 2006.، ص 44.

[17] صبري حافظ، مسرح ما بعد يونيو، نقلا عن بن ذهيبة بن نكاع، التراث الشعبي في بناء المسرح العربي المعاصر، م س، ص 100.